UNIVERSITY OF OKLAHOMA

GRADUATE COLLEGE

MASCULINIDAD SUBORDINADA EN LA LITERATURA Y EL CINE HISPANOAMERICANOS: ESTUDIO COMPARADO DE TRES NOVELAS Y SUS ADAPTACIONES

A DISSERTATION

SUBMITTED TO THE GRADUATE FACULTY

in partial fulfillment of the requirements for the

Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

By CHRISTIAN DOIG RUIZ

Norman, Oklahoma

2026

Downloaded from SHAREOK. Persistent Handle URL: https://hdl.handle.net/11244/342476

MASCULINIDAD SUBORDINADA EN LA LITERATURA Y EL CINE HISPANOAMERICANOS: ESTUDIO COMPARADO DE TRES NOVELAS Y SUS ADAPTACIONES

A DISSERTATION APPROVED FOR THE

DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES, LITERATURES,

AND LINGUISTICS

BY THE COMMITTEE CONSISTING OF

Dr. Carolina Rueda, Chair

Dr. A Robert Lauer, Co-Chair

Dr. Sandie Holguin

Dr. Amelia Raboso Mañas

Dr. Marcelo Rioseco

© Copyright by CHRISTIAN DOIG RUIZ 2026
All Rights Reserved.

RESUMEN

El siguiente trabajo analiza la representación de la masculinidad subordinada en un corpus de novelas fundamentales de la literatura hispanoamericana y sus respectivas adaptaciones cinematográficas. A partir del estudio de *Ensayo de un crimen* (1944) de Rodolfo Usigli y su versión fílmica dirigida por Luis Buñuel (1955), *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso y su adaptación por Arturo Ripstein (1978), y *La ciudad y los perros* (1963) de Mario Vargas Llosa junto con la película de Francisco J. Lombardi (1985), la investigación examina las formas en que la masculinidad se configura y se tensiona en distintos contextos culturales.

El marco teórico se basa principalmente en los estudios de masculinidades de R. W. Connell, entendiendo la masculinidad como una estructura jerárquica y relacional en que la masculinidad hegemónica se define en oposición a formas subordinadas. Asimismo, se incorporan aportes de Jeff Hearn en relación con la dimensión institucional de estas dinámicas y la tensión entre lo público y lo privado. Por otro lado, también se considera los estudios del melodrama, el gótico y la novela de aprendizaje, además de la teoría de la adaptación, todos pertinentes para esta investigación pluridisciplinar.

Metodológicamente, el trabajo propone un análisis comparado entre literatura y cine, atendiendo tanto a las especificidades de cada medio como a sus vínculos intertextuales. Este enfoque permite observar cómo ciertas configuraciones de la masculinidad se mantienen o se transforman en el proceso de adaptación.
El análisis muestra que la masculinidad subordinada adopta formas distintas en cada caso: como fracaso de la *performance* hegemónica en *Ensayo de un crimen*, como exclusión violenta en *El*

lugar sin límites, y como resultado de una institucionalización de la violencia en *La ciudad y los perros.* Estas representaciones evidencian las tensiones internas del sistema patriarcal.

El principal hallazgo es que la masculinidad subordinada no es marginal, sino estructural al orden patriarcal, ya que contribuye a su reproducción al definir los límites de lo aceptable y reforzar la legitimidad de la masculinidad hegemónica. Junto con esto, se concluye que la expresión de la masculinidad en la literatura y el cine hispanoamericanos, bajo la dominante influencia del surrealismo de Buñuel, refleja una actitud ambivalente hacia los aspectos del patriarcado que son objeto de crítica por parte de las novelas y los filmes analizados en la presente investigación.

Palabras clave: masculinidad; literatura hispanoamericana; cine latinoamericano; adaptación; Luis Buñuel.

ÍNDICE

Capítulo I. Teoría

1. Masculinidad(es). . . . . p. 1
   1.1. Relaciones entre las masculinidades. . . . . p. 4
   1.2. Percepciones de la masculinidad subordinada. p. 8
   1.3. El patriarcado público. . . . . p. 12
   1.4. Tipos de patriarcado. . . . . p. 16
2. Melodrama. . . . . p. 20
3. Gótico. . . . . p. 23
4. Novela de aprendizaje. . . . . p. 26
5. Adaptación. . . . . p. 29

Capítulo II. Luis Buñuel y *Ensayo de un crimen* (1955): el retrato surrealista de la homosexualidad

1. Contexto literario. . . . . p. 33
   1.1. Patricia Terrazas I. . . . . .p. 37
   1.2. El conde Schwartzemberg. . . . . p. 42
   1.3. La Nena Cervantes. . . . . p. 48
2. Archibaldo de la Cruz: el sueño de la burguesía. p. 54
   2.1. Patricia Terrazas II. . . . . p. 61
   2.2. Lavinia. . . . . p. 67
   2.3. Carlota Cervantes. . . . . p. 73

Capítulo III. *El lugar sin límites* (1978) de Arturo Ripstein: las brumosas fronteras de lo masculino

1. Contexto literario. . . . . p. 82

1.1. Ambivalencia y poder: la Manuela y don Alejo Cruz. . . . . p. 87

1.2. La Japonesa Grande o la fortaleza de lo femenino. . . . . p. 94

1.3. Pancho Vega y la hipermasculinidad. . . . . p. 99

2. La Manuela según Arturo Ripstein: la *performance* de lo no-masculino en el cine mexicano. . . . . p. 105

2.1. Don Alejo como patriarca buñueliano. . . . p. 113

2.2. De Lucha Villa y Ana Martín: entre boleros y reinas de belleza. . . . . p. 122

2.3. El *homme fatal* encarnado en el macho mexicano (o el revés del Jaibo). . . . . p. 128

Capítulo IV. La rebeldía del subordinado: el Esclavo en *La ciudad y los perros* (1985) de Francisco J. Lombardi

1. Contexto literario. . . . . p. 138

1.1. El Esclavo de los machos. . . . . p. 144

1.2. El Poeta de la virilidad. . . . . p. 158

1.3. El Jaguar o el señor de las moscas. . . . p. 165

2. Apuntes sobre una adaptación improbable. . . . p. 174

2.1. El Esclavo o la víctima propiciatoria. . . p. 180

2.2. El Poeta se va de putas: la Pies Dorados. p. 190

2.3. El Jaguar, heredero del Jaibo. . . . . p. 197

Conclusiones. . . . . p. 212

Obras citadas. . . . . p. 219

CAPÍTULO I. TEORÍA

1. MASCULINIDAD(ES)

La masculinidad es el concepto central de este trabajo, que trata un conjunto de obras literarias y cinematográficas marcadas por la influencia artística de Luis Buñuel (1900-1983) y producidas con el telón de fondo de algunas de las principales guerras y revoluciones del siglo XX. El concepto de masculinidad se refiere a todo un sistema de valores difundido por el patriarcado que ha influenciado a la sociedad occidental a través de los tiempos. Asimismo, y como explicaremos, la masculinidad es un concepto más social que sexual, al desarrollarse en la práctica en muchos ámbitos de la sociedad. Aunque, como afirma la socióloga R. W. Connell en su texto fundacional *Masculinities* (2005), el cuerpo y la sexualidad poseen una importancia clave en la expresión de la masculinidad: "Masculine gender is (among other things) a certain feel to the skin, certain muscular shapes and tensions, certain postures and ways of moving, certain possibilities in sex" (52-53). Además, se trata de una serie de teorías en el campo de las ciencias sociales, más que de una sola idea o concepto.

Con el fin de establecer la conducta apropiada del ideal masculino, el patriarcado se ha servido sobre todo de la capacidad de difusión del sistema educativo, los medios de comunicación y la familia. La práctica organizada de deportes u otras actividades en instituciones eminentemente masculinas, excluyentes de lo femenino, ha servido para perpetuar los valores conductuales de la masculinidad hegemónica. Tanto en la novela *La ciudad y los perros* (1963) de Mario Vargas Llosa como en su adaptación cinematográfica dirigida por Francisco J. Lombardi (1985) se observa claramente cómo la violencia militar se reproduce de manera deformada por los cadetes en el Colegio Leoncio Prado. Esto es a lo que he llamado "imitación darwinista", lo cual se estudia en el capítulo IV de esta disertación.

Esta manifestación de la masculinidad es esencialmente simbólica. Se trata de la exteriorización de los aspectos corporales o sexuales que definen a lo masculino más allá de lo estrictamente biológico. Lo importante de esta "performance" simbólica es que sucede dentro de una estructura social determinada: "The institutional organization of sport embeds definite social relations: competition and hierarchy among men, exclusion or domination of women" (Connell 54). Así, la masculinidad es

definida, e incluso existe, en el contraste con lo femenino, tema que también se desarrolla en este trabajo. No sólo eso, sino que la jerarquía que privilegia a la masculinidad hegemónica respecto de las masculinidades subordinadas se basa en este nivel simbólico de la conducta social masculina. Por ende, puede afirmarse que la masculinidad dominante necesita de valores contrarios como la feminidad y la homosexualidad masculina para ser más visible. Se trata de los contraconceptos asimétricos de la masculinidad, como lo explicaría Reinhart Koselleck: "This kind of self-definition provokes counterconcepts which discriminate against those who have been defined as the 'other'" (160). Ejemplos de esto son las burlas homofóbicas de Pancho contra la Manuela en la novela *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso y en su adaptación cinematográfica dirigida por Arturo Ripstein (1978), y el abuso físico del Jaguar contra el Esclavo en *La ciudad y los perros*, los cuales analizamos en los capítulos III y IV, respectivamente.

Luego, en este sentido, la masculinidad es un concepto o constructo que trasciende la condición sexual para instalarse en un ámbito social. Es decir, la masculinidad comprende al cuerpo y a la sexualidad, pero no se acaba en ellos. La masculinidad se define en acción, en la relación

entre sujetos de diversa índole sexual en un determinado contexto. El género es una práctica social que se refiere constantemente a los cuerpos y lo que estos hacen, pero que no está limitada por ellos. De nuevo, esto puede observarse claramente en la apariencia, el lenguaje corporal y la conducta del personaje de la Manuela en *El lugar sin límites*.

1.1. RELACIONES ENTRE LAS MASCULINIDADES

Connell establece que hay una escala de tipos de masculinidad basada en una jerarquía tradicionalmente aceptada (hegemonía, subordinación, complicidad y marginalización) (76-81) que defino a continuación.

Hegemonía es el nombre que se da a la posición ocupada por la masculinidad preponderante. Instituciones como el gobierno y el ejército son consideradas como ejemplos de masculinidad hegemónica, aunque ésta puede variar en la práctica. Este tipo de masculinidad es el que en las discusiones académicas se suele oponer a la feminidad, con el riesgo de perder de vista que a su vez se opone a otras masculinidades. Puede decirse que es la masculinidad por antonomasia, la que detenta la influencia, el dinero y el poder en la sociedad. En la novela *Ensayo de un crimen*

(1944) de Rodolfo Usigli y en su adaptación fílmica realizada por Luis Buñuel (1955) el personaje de Roberto/Archibaldo de la Cruz es protegido por su poder de clase y su dinero, aun en su probable homosexualidad. Este tipo de personaje ha sido de especial interés para este trabajo por sus contradicciones y rasgos llamativos desde el punto de vista del psicoanálisis, lo cual desarrollo en el capítulo II de esta disertación.

Subordinación es el concepto que se refiere a la relación que la masculinidad hegemónica mantiene con masculinidades alternativas como la transexual y la sensitiva, lo que explico en los capítulos III y IV respectivamente. Según Connell, estos sujetos subordinados en la jerarquía social son casi invariablemente de inclinación homosexual. Si no lo son, se trata de individuos que de todas maneras son percibidos como subordinados y, por eso, inevitablemente feminizados por la masculinidad dominante. En la opinión de la socióloga feminista Eleonor Faur, esta homofobia o feminización es un procedimiento más sutil de lo que parece a simple vista, pues se trataría de una representación simbólica de la superioridad de lo masculino ante lo femenino (45). En *El lugar sin límites*, el personaje de la Manuela, cuya homosexualidad es evidente, representa una masculinidad

subordinada. Lo mismo sucede con el personaje del Esclavo, por su condición no alineada con la hipermasculinidad brutal del colegio militar, en *La ciudad y los perros*. Desarrollo este asunto en el capítulo III y el capítulo IV de este trabajo.

Complicidad es lo que caracteriza a la mayor parte de los individuos masculinos en relación con la masculinidad hegemónica. Se trata de un ideal compartido por los hombres heterosexuales que rinden culto a la virilidad, pero solo un pequeño porcentaje de estos puede acceder a los privilegios del grupo dominante en la práctica. Así, la complicidad funciona como un sistema de difusión de los valores del patriarcado. Como diría Michel Foucault, el discurso que concibe y desarrolla el concepto de masculinidad entra en circulación gracias a esta complicidad de los individuos masculinos con el poder: "[…] las representaciones que los hombres nos hacemos de la sociedad están mayormente entretejidas por el lenguaje, la ideología, etc." (Rojas Osorio 52-53). Esto, nuevamente, es lo que se observa entre los cadetes de *La ciudad y los perros*.

Marginalización es la relación entre el grupo dominante y el grupo subordinado. En todos los casos, se refiere a la autoridad ostentada por la masculinidad

hegemónica. La marginalización puede darse de diferentes maneras y contra distintos grupos sociales. Por ejemplo, mediante la discriminación contra la mujer, o la feminización, como táctica de menosprecio, de ciertos individuos que son sexualmente masculinos pero que no comparten los valores de la elite hegemónica por razones étnicas o económicas, como apunta el crítico literario Chris Harris (649-50). Este conflicto es a lo que Samanta Ordóñez se refiere con "malformación masculina" teniendo en cuenta el mestizaje en el patriarcado del México posrevolucionario (48-49). El personaje de Pancho en el filme de *El lugar sin límites* es representativo del mestizo mexicano de clase obrera alineado con la masculinidad dominante para evitar ser excluido de la modernidad; mientras que en la novela original su hipermasculinidad le permite sobre todo esconder la escisión de su identidad sexual, en oposición a la figura de la Manuela. Desarrollo el tema de la malformación masculina en el capítulo III, en el cual aporto nuevas observaciones.

Esta escala relacional de tipos de masculinidad, según Connell, se da en situaciones particulares, considerando que la realidad es siempre cambiante e inestable (81). Lo cierto es que, como lo sugiere la idea misma de jerarquía, la masculinidad es una posición de poder. Esto implica,

asimismo, la imposibilidad de que esta dominancia suceda fuera de una dinámica social entre miembros de una colectividad determinada. Asimismo, de acuerdo con el reconocido sociólogo Norbert Elias, esta necesidad que la masculinidad hegemónica tiene de una sociedad que sea marco de la práctica intersubjetiva es lo que explica el liderazgo de un solo hombre sobre muchos otros, o la permanencia en el tiempo de una casta monárquica, como afirma la estudiosa Elsa Guevara Ruiseñor: "[Según Elias] se puede demostrar que el campo de acción incluso del rey más poderoso tiene límites, pues está implicado en una red de interdependencias" (83). En *La ciudad y los perros* el personaje del Jaguar muestra precisamente lo anterior en su liderazgo basado en la violencia, como anotamos en el análisis del capítulo IV.

1.2. PERCEPCIONES DE LA MASCULINIDAD SUBORDINADA

De todos modos, puede decirse que la masculinidad es una práctica colectiva. Son las instituciones del estado patriarcal las que organizan la violencia característica de lo masculino en la sociedad. Por ejemplo, esto ocurre con la escuela o el ejército, que de esta manera representan al estado en la práctica activa de la masculinidad.

Una masculinidad específica siempre es definida en relación con otras; por ejemplo, la masculinidad hegemónica (heterosexual) versus la masculinidad alternativa. Esto puede ser clave para entender la percepción y la realidad de las masculinidades subordinadas que protagonizan nuestra investigación. La masculinidad hegemónica provee una percepción cultural de la homosexualidad que ya es histórica. Un ejemplo de esto es la figura de la "loca", con que el patriarcado ha estigmatizado a los sujetos homosexuales, pero que en la práctica social corresponde solamente a algunos de ellos, como ejemplifica Connell (156-57). Esta figura es representada, en nuestro trabajo, por la Manuela de *El lugar sin límites.* Otro personaje emblemático en la literatura hispanoamericana es Molina en *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, al cual, a su vez, me refiero en el capítulo III. Lo que hace aun más interesante una figura como la "loca" es que subraya la naturaleza performativa de la sexualidad asumida en su condición social, lo que torna a esta representación en un elemento disruptivo que parodia a dicha condición. Según la socióloga feminista Charlotte Hooper, "at one and the same time, drag can be seen as a man with the outward appearance of femininity or as a woman trapped in a man's body, and viceversa" (30-32).

Tanto en *La ciudad y los perros* y *El lugar sin límites* como en sus respectivas adaptaciones cinematográficas, la condición sexual es sobre todo una construcción social. En este sentido, el culto a la virilidad (conocido como "machismo") es definido y verificado en función de su contraste con lo femenino y lo homosexual, pero esto último siempre en una versión feminizada que garantice la visibilidad de la dominancia masculina. Entonces es lógico, como afirma Laura Crowe en su estudio *El mortífero machismo*, que así como una de las virtudes entronizadas de la masculinidad es la valentía, se asocie a la homosexualidad con la cobardía (3-4). De lo que se trata es de estigmatizar socialmente a toda una clase en beneficio del prestigio 'masculinista'. De hecho, la valentía y la capacidad de proveer económicamente y hacerse cargo de la familia, entre otras virtudes, justificarían el abuso doméstico contra la mujer o la violencia extrema y gratuita contra representantes de masculinidades alternativas en el ideario cultural del "machismo". Como explica el antropólogo Matthew Gutmann, en una reunión sobre violencia doméstica que observó un policía declaró: "'In my marriage, instead of one child we have two --my son and my wife'" (209-10). Asimismo, la hipermasculinidad que resulta del culto a los antivalores masculinos (violencia, misoginia,

homofobia) es una *performance* que, al menos ocasionalmente, tiene el propósito de enmascarar deseos conflictivos y compensar por ansiedades y deficiencias de diversa índole, como explica el investigador de la masculinidad en el cine mexicano Sergio de la Mora. Esto es lo que se observa en el personaje de Pancho de *El lugar sin límites* (véase capítulo III). De acuerdo con De la Mora, "Pancho's emotional state wavers close to unmanly femininity" y es "the transvestite, La Manuela, who enables [Pancho's] unmasking" (127-28).

No podemos olvidar que la masculinidad hegemónica no se identifica solamente con la agresividad física, sino también con el poder de la razón (Connell 164). Es lo que Gramsci llama "hegemonía". Se trata de la capacidad que tiene el Estado o elite dirigente de una nación para educar a la sociedad civil y contar con su apoyo consensual sin recurrir a la fuerza (Martin). Desde siempre el patriarcado se sirvió de los canales correspondientes para difundir sus valores y principios. Por otro lado, esta difusión ideológica se ve complementada con el sometimiento de las masculinidades alternativas, pero tal vez más evidentemente el sometimiento de la mujer. La masculinidad hegemónica se atribuye las virtudes masculinas apartando convenientemente a los sujetos "virtuosos" que no se alinean con sus dictámenes, como llega a ser el caso del teniente Gamboa en

La ciudad y los perros, un personaje antes asimilado a la cultura 'masculinista'. Así como lo masculino o su ideal ostentan fuerza y razón como rasgos que lo definen, la feminidad no sólo se considera débil sino que además pertenece al ámbito de las emociones; por ende, la inteligencia que caracteriza al hombre le es ajena. En el capítulo II haremos una contraposición en torno a este asunto con la figura de la mujer como contraste, específicamente la protagonista de *Una mujer sin amor* (1952), dirigida por Buñuel.

1.3. EL PATRIARCADO PÚBLICO

Ahora bien, uno de los medios con que la masculinidad preponderante ha sabido mantenerse en el tiempo, alcanzando mayor poder y control social, ha sido por medio de la separación distintiva entre los espacios en que se desenvuelve la vida de los sujetos, es decir, el dominio público y el privado. En este sentido, la tendencia deseada es la de una vida social que se realice en el ámbito más fácilmente controlado por el estado y sus instituciones. Esto es, el dominio público, el cual es administrado por la elite 'masculinista', como afirma Jeff Hearn en su libro *Men in the Public Eye* (30-32). Allí, el sociólogo inglés

describe que con la transición histórica desde el patriarcado terrateniente hasta la burguesía, debido al capitalismo, el cambio ideológico social consistió principalmente en la separación de masculinidad y feminidad como esferas incompatibles. La masculinidad, entonces, se relaciona con el dominio público, que es el espacio del gobierno y las oportunidades de progreso social y económico. Por otro lado, lo femenino queda enclaustrado en el espacio privado, donde se lo somete a través del poder masculino. Naturalmente, la tendencia a hacer que el dominio público incluya las actividades del privado tiene el propósito de aumentar el control de la masculinidad hegemónica.

El desarrollo y la modernización implican cambios en las relaciones sociales. Asimismo, el desarrollo de instituciones de dominio público es compatible con nuevas formas de masculinidad dominante, a las cuales brinda inéditas oportunidades de plasmación en la práctica social (Hearn 33). Por otra parte, el crecimiento del dominio público significa, tal vez, una pérdida cualitativa para el hombre público. Aunque lo privado no siempre alude a una actividad individual, la transformación de la sociedad en favor de las relaciones intersubjetivas conlleva un cambio de conducta en el que el ámbito íntimo e individual queda

reducido virtualmente a las horas de esparcimiento o de sueño (35). Al menos en dos de las obras que analizo, *Ensayo de un crimen* y *La ciudad y los perros*, se observa esta tensión entre dominio público y dominio privado. Se trata de una condición que he denominado "alienación concomitante" para definir las facetas de este proceso en los personajes de Archibaldo de la Cruz y el Esclavo, respectivamente.

Continuando con lo anterior, de manera bastante irónica, una de las víctimas de esta transformación es el patriarca (i.e. don Alejo, el cacique del pueblo olvidado de *El lugar sin límites*), cuya figura eminente queda desplazada por el gobierno y las nuevas instituciones sociales de la modernidad. Así, la masculinidad obtiene un control más efectivo de los individuos, a costa de sacrificar la autonomía personal. Como dice Norbert Elias, el proceso de la civilización arrincona la subjetividad tanto en el aspecto moral como en el emocional, al grado que el paso del hombre privado al hombre público produce un hombre nuevo cuyas ilusiones solamente pueden realizarse de manera virtual en el fuero interno, en la imaginación: "And for what is lacking in everyday life a substitute is created in dreams, in books and pictures" (Hearn 39-40).

Lo cierto es que la relación del ámbito público con el privado ha logrado sobrevivir a los avatares de la historia. Los dominios privados conservan una relación directa con los campos de actividad pública. De hecho, la división entre un dominio público y otro privado fue una creación artificial e ideológica del patriarcado original, ahora agravada por la elite de la burguesía capitalista. Por supuesto, se trataba de una herramienta para ejercer su poder de manera especial (Hearn 45). La masculinidad tradicional es todavía una *performance* que se mueve entre ambos dominios, o al menos es lo que sucedía a mediados del siglo pasado, como lo testimonian *Ensayo de un crimen* y *La ciudad y los perros*, y que veremos en los capítulos pertinentes de esta disertación.

El dominio público es síntoma del patriarcado. "Patriarcado" se refiere, literalmente, al mandato del padre o los padres. Se trata del poder de los hombres sobre las mujeres y también sobre otros hombres. El concepto de patriarcado subraya las características de privilegio social y de control de una elite sobre los demás sujetos de una comunidad (Hearn 47-49). Todo esto puede observarse en el personaje del Jaguar y su liderazgo tiránico entre los cadetes, así como en el monopolio criminal que ejerce el infame Círculo a sus órdenes, tanto en la novela de Vargas

Llosa como en su versión de celuloide, lo que examinamos con detalle en el capítulo IV.

1.4. TIPOS DE PATRIARCADO

Es importante enumerar los diferentes tipos de patriarcado que se ven representados en las obras analizadas en este trabajo, dado que en cada una se observa esta situación de manera distinta.

El denominado *patriarcado capitalista* hace referencia a sociedades patriarcales que además son capitalistas. La esfera pública está monopolizada por una elite 'masculinista', que se expresa a través de la representación cultural, la discriminación de la mujer, y otros medios. En general, el patriarcado capitalista predomina en países donde el control de los medios de producción se encuentra en poder de los hombres, tanto en función de dueños como de directivos. Asimismo, los hombres constituyen la parte más importante de la clase trabajadora asalariada. El concepto de sistema patriarcal capitalista puede servir para observar las respectivas clases socioeconómicas de los personajes centrales de las obras analizadas en este trabajo. Por ejemplo, Roberto/Archibaldo de la Cruz (*Ensayo de un crimen*) pertenece a la alta

burguesía, la Manuela (*El lugar sin límites*) al lumpemproletariado, y el Esclavo (*La ciudad y los perros*) a la clase media.

El *patriarcado público* se refiere a la manera en que el patriarcado se apodera del dominio público, además de subrayar la relación de diferencia entre la esfera pública y la privada. El patriarcado es tanto un sistema familiar como un sistema social que define las relaciones familiares. En su faceta de sistema familiar ya se evidencian aspectos públicos del patriarcado tales como el control de la sociedad por la masculinidad hegemónica. El patriarcado ha evolucionado desde un tipo privado, centrado en la familia, hacia un patriarcado público, centrado en la industria y el gobierno (Hearn 49-55). No obstante lo dicho hasta ahora sobre este punto, habría que considerar la influencia del patrimonialismo latinoamericano en la evolución mencionada. Siguiendo a Max Weber, la tendencia personalista o privatista de nuestros países habría dotado al patriarcado público de un matiz menos distante o impersonal, menos funcional en sus actividades, que en el caso europeo o estadounidense. Aunque acaso esa sea la misma razón por la cual la burocracia en países como el Perú o la Argentina puede ser tan ineficiente (Buarque de Holanda 111-117). Ese matiz personalista, por ejemplo,

caracteriza el estilo político y las relaciones intersubjetivas de don Alejo en *El lugar sin límites*, como observamos en el capítulo correspondiente.

La jerarquía de diferentes tipos de masculinidades que se hallan en una relación de opresión (con la masculinidad hegemónica en el puesto más alto) entre ellos realiza su diferenciación calculada, violenta y opresiva a través de la educación, la desigualdad laboral, la práctica de agresiones específicas, y la separación entre los hombres públicos (asociados a la elite) y los hombres privados (Hearn 82-83).

Existen cuatro modalidades significativas en la caracterización de los dominios públicos y privados.

1) La extensión tempo-espacial: los dominios privados son limitados en espacio y extensión, mientras que los públicos son generales o universales y amplios. Esta característica puede desarrollarse en el tiempo.

2) El desarrollo organizacional y la acumulación colectiva de recursos: los dominios colectivos son el espacio en que ocurren estas dos funciones. Pero esto también significa que, eventualmente, si ambas ocurren en el ámbito privado terminarán por pasar al dominio público.

3) Interacción, intersubjetividad y visibilidad: estas son características del dominio público, puesto que el

dominio privado es definido por el aislamiento, la subjetividad y la invisibilidad. Las interacciones o actividades intersubjetivas son más visibles que las intrasubjetivas. En general, los hechos del dominio privado pueden ser invisibles para los otros. Por ejemplo, los crímenes de Archibaldo de la Cruz en *Ensayo de un crimen* son visibles solamente para el protagonista porque ocurren en su propia imaginación.

4) Fronteras o límites del ser: los dominios públicos son el lugar donde se encuentra la personalidad que se muestra o presenta a los demás. Los dominios privados contienen al ser íntimo, auténtico. Por eso se puede definir la conducta del hombre en los espacios públicos como una *performance* o representación. La personalidad pública es menos esencial respecto a la persona que la proyecta, que la personalidad íntima o privada (Hearn 84-85).

En suma, las masculinidades públicas no existen en aislamiento sino en las interacciones sociales que llevan a cabo. Otrosí, es posible aseverar que las masculinidades públicas *son* estas actividades o relaciones sociales.

La experiencia moderna (originada en el periodo 1870-1920) para los hombres ha implicado, fundamentalmente, una sexualización rampante, especialmente de la mujer. Así, la

sexualidad masculina salió un poco más del dominio privado para ponerse ya prácticamente bajo el control del dominio público (Hearn 170-71). El comercio de la prostitución ocupa, por eso, un rol significativo en esta evolución cultural, como observamos en los capítulos dedicados a *El lugar sin límites* y *La ciudad y los perros*, respectivamente.

Toda esta teoría sobre los dominios público y privado sirve para explicar la psicología del protagonista de *Ensayo de un crimen*, el cual fluctúa entre su imaginación en el espacio privado y lo que sucede en el espacio público. Asimismo, explica la relación que hay entre el espacio interior (el burdel) y un pueblo casi fantasmal (el espacio público) en *El lugar sin límites*. Igualmente, *La ciudad y los perros* establece una dinámica contradictoria entre la conducta de los cadetes en el Colegio Militar Leoncio Prado y la conducta de esos mismos adolescentes en los demás aspectos de sus vidas.

2. MELODRAMA

En cuanto a los géneros literarios (adaptados también a las películas) a que pertenecen las novelas que analizamos en esta investigación, prevalecen el melodrama,

el gótico y el *Bildungsroman*. Luego, establezco aquí sus características más relevantes.

El melodrama es un modo del exceso. Tiene, por lo tanto, muchos puntos de contacto con el romanticismo, el gótico y el expresionismo. En general, lo melodramático se distingue por su carácter representativo; la psicología no importa tanto como la puesta en escena de símbolos y signos morales. Como afirma el importante teórico literario Peter Brooks, en el melodrama "the villain is simply the conveyor of evil, he is inhabited by evil" (33). Así pues, en el centro del melodrama clásico se encuentra un conflicto de dimensiones cósmicas. Literalmente el bien y el mal se enfrentan encarnados en personajes y situaciones extremos. Esta suerte de irrealismo del melodrama, no obstante, permite al lector o espectador el reconocimiento inmediato de situaciones verosímiles o reales que, en su momento álgido, producen una especie de catarsis emocional.

A pesar del carácter originalmente esencialista o cósmico del melodrama, en algún momento de su evolución histórica llegó a preocuparse de situaciones más burguesas que trascendentes (Brooks 88). Esta especie de domesticación y una creciente atención a las emociones primarias como el suspenso y cada vez más improbables giros argumentales son señas de identidad del género

particularmente reconocibles para el lector y espectador de nuestros días. Desde *La Dame aux camélias* (1848) de Alexandre Dumas hijo hasta las clásicas telenovelas mexicanas, sin embargo, el melodrama nunca perdió su polaridad ni su maniqueísmo moral (Brooks 88-89). Por otro lado, esta maleabilidad temática y la flexibilidad del melodrama para ser combinado con géneros como el policiaco (Capello 10-11), darán lugar a tratamientos innovadores como la versión de *Ensayo de un crimen* filmada por Buñuel a inicios de 1955.

Cuando se afirma que el melodrama funciona a través del exceso, hablamos de una intensificación, pero también de una polarización. Lejos de la ambigüedad del realismo o de la tragedia griega, el melodrama atiende sentimientos básicos que son exagerados en circunstancias desaforadas. Asimismo, y como apuntamos líneas arriba, los personajes están diseñados para representar versiones esenciales del espectro moral, versiones que se hallan incontaminadas por la sutileza o la complejidad psicológica. Esto asegura, contra lo que sostienen sus detractores, que el melodrama sea capaz de comentar problemas éticos y sociales con una efectividad fuera del alcance de otras modalidades o géneros de la ficción. Cuando se confronta la estructura melodramática con la dinámica intersubjetiva de la

masculinidad en una novela o filme, o con las acciones y motivaciones de lo que Keir Elam ha llamado "modelo dramático/actancial"[1] (114-22), la dimensión reflexiva del melodrama sobre la realidad humana resulta más que evidente y aun reveladora.

El melodrama ha sido poco menos que menospreciado hasta hace relativamente pocas décadas como un género folletinesco y femenil. Sin embargo, desde estudiosos como Peter Brooks y otros, la reivindicación del melodrama ha permitido apreciar la versatilidad de su plasmación artística. Esto sucede tanto en el manejo convencional y directo de sus recursos como en la manera deconstructiva o irónica en que ciertos escritores y cineastas lo han utilizado como método de análisis creativo. Sendos ejemplos de lo último pueden observarse en la obra de Manuel Puig, quien fue el guionista de *El lugar sin límites*, y en la obra de Mario Vargas Llosa, sobre cuya aproximación al melodrama en novelas como *La ciudad y los perros* elaboro aquí una propuesta nueva que va más allá de lo escrito por otros comentaristas hasta ahora.

3. GÓTICO

[1] Este modelo sirve para determinar la función respectiva de un personaje dentro de una trama, y su relación con los demás personajes involucrados en la acción de un drama, novela o filme.

En cuanto a este género y modalidad expresiva, no puede soslayarse su coincidencia de motivos y preocupaciones con el melodrama. Ambos ponen en un primer plano un conflicto de absolutos: el bien contra el mal, siendo éste sobre todo el valor con mayor presencia y capacidad de acción en la realidad humana. Esto hace que el gótico sea una expresión artística esencialmente pesimista en comparación (Brooks 20). Otra coincidencia con el melodrama es que en el gótico la persecución de la virtud o virginidad de una joven dama por parte de una figura masculina es un tema importante. La diferencia fundamental es que esa figura masculina en el gótico es invariablemente poderosa e inescrupulosa hasta la pura maldad, una maldad incluso sobrenatural. De todos modos, el gótico se consagró a fines del siglo XVIII y en pleno romanticismo como un sistema de ficción que exponía la misma dicotomía moral que el melodrama, asimismo representada en los polos incompatibles de lo masculino y lo femenino.

Por otro lado, el gótico presenta una ambigüedad única en este aspecto. Las fronteras entre el miedo y el deseo se vuelven borrosas y son cuestionadas en diversas situaciones, mientras que los personajes, aun representando significados claramente definidos, poseen una intrigante

ambivalencia psicológica. Esto causa que la víctima muchas veces parezca desear el mal o el perjuicio que el villano gótico pretende efectuar en ella. El villano es muchas veces un antihéroe que ocasionalmente termina redimiéndose o, al menos, siendo entendido con cierta simpatía por el lector/espectador. Es lo que sucede, por ejemplo, con Satanás en *Paradise Lost,* de John Milton, modelo de villano/antihéroe y de relato gótico. Es también lo que sucede con tres personajes clave en las historias que abordamos en esta investigación: Archibaldo de la Cruz en *Ensayo de un crimen,* Pancho en *El lugar sin límites* y el Jaguar en *La ciudad y los perros.*

La hibridación de melodrama y gótico que frecuenta nuestro corpus literario-cinematográfico se caracteriza, además, por la importancia del locus típico del gótico. Como vemos en las obras que son el foco de nuestra atención, el locus gótico sigue siendo el reflejo de la interioridad de los personajes o de su pasado. Por supuesto, esto ocurre en diversos grados según el caso de que se trate, sobre todo cuando dos de las historias analizadas aquí, *El lugar sin límites* y *La ciudad y los perros*, evidencian un realismo bastante riguroso. Sin embargo, a fin de cuentas, se trata de un realismo influenciado por Buñuel, por lo que los rasgos góticos y

surrealistas del cineasta aragonés no dejan de asomar, aunque sea de una manera potencial o latente. Es el caso del burdel de *El lugar sin límites*, donde la Manuela descubre la fatalidad encarnada en Pancho. Es también lo que sucede en el internado militar de *La ciudad y los perros*, espacio exclusivo del abuso sufrido por el Esclavo a manos del Jaguar, en una sutil pero identificable variación del acoso y vejación perpetrados por el villano de la tradición gótica en contra de la indefensa heroína. Ambos son lugares siniestros y claustrofóbicos (Punter 2021). Se trata de virtuales prisiones en las cuales, además, el sufrimiento y la muerte llegan a sugerir una responsabilidad compartida entre los villanos o antihéroes y las instituciones político-sociales partícipes en las respectivas tramas, como son el caciquismo y el ejército.

4. NOVELA DE APRENDIZAJE

La novela de aprendizaje o *Bildungsroman* es, probablemente, uno de los modelos narrativos más consagrados en el mundo de la ficción. Desde que Johann Wolfgang von Goethe publicó *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795), la novela de aprendizaje original, este subgénero ha servido como catalizador de algunas de las novelas y

películas más exitosas y memorables. En pocas palabras, el *Bildungsroman* se ocupa de la formación humana de un personaje generalmente masculino, desde su infancia o adolescencia hasta su juventud o madurez, cuando el protagonista se reincorpora a la sociedad y aplica las lecciones que tanto le ha costado aprender. Esta educación propuesta por el *Bildungsroman* asimismo identifica al protagonista con el lector o espectador, además de su sociedad o nación.

Particularmente en su adaptación a la literatura hispanoamericana, el *Bildungsroman* tradicional, de raigambre europea, asimiló la búsqueda de identidad y la fragmentariedad violenta características de las jóvenes repúblicas del continente. Ya no se trataba tanto de una empresa individual, sino que la aventura de la educación o aprendizaje implicaba ahora una representación virtual de los avatares sociales y políticos de los países americanos. La adolescencia de éstos se reflejaba en la de los personajes de las novelas, desde la picaresca del *Periquillo Sarniento* hasta la violencia paramilitar de *La ciudad y los perros*. Luego, el *Bildungsroman* latinoamericano ofrece una perspectiva privilegiada respecto a la construcción moral y social de una personalidad que ve al individuo como sujeto miembro de su

comunidad, sin importar si ésta lo acoge o lo rechaza. De manera significativa, el periplo emprendido por el protagonista del *Bildungsroman* de la tradición alemana lo lleva de vuelta a reencontrarse, literal o virtualmente, con la figura del padre. Este enfrentamiento inevitable comporta, a su vez, una decisión entre la aceptación y el rechazo de la ley patriarcal por parte del héroe.

Como observamos en dos de las obras de esta investigación (*Ensayo de un crimen* y *La ciudad y los perros*), la asimilación del *Bildungsroman* original a la literatura hispanoamericana ha conservado algunos de sus rasgos esenciales. Un buen ejemplo de ello es la importancia de los dos principios que conducen a la novela de aprendizaje desde Goethe. Por un lado, el incesto, y por otro, la herencia (Minden 1-13). Por ejemplo, es lo que sucede claramente en la psique de Archibaldo de la Cruz, el protagonista de *Ensayo de un crimen*. Sus femicidios imaginarios son el resultado de una perturbación sexual y social que, como dice Freud, obedece al tabú del incesto y se resiste a una normal integración en su comunidad (123-30). También se halla en él una virtual fijación edípica respecto de su madre que lo enfrenta a un padre castrante (Kantaris 313). Es como si Archibaldo se hubiese quedado anclado a una visión totémica del mundo (Lugo-Beltrán 220-

21) en su deseo irresuelto por su madre, con quien se sugiere una relación similarmente complicada (Velasco 363), o en su latente homosexualidad (Pérez Turrent 110-11).

A la par que la consistencia de aspectos fundamentales como éstos en la novela de formación latinoamericana, la renovación del modelo inicial en esta tradición ha implicado asimismo la variación de elementos también presentes desde el *Wilhelm Meister*. Uno de ellos concierne a la relativa juventud del protagonista y al espacio de tiempo en que su crecimiento personal se lleva a su culminación.

5. ADAPTACIÓN

Para terminar, la teoría de la adaptación servirá el propósito de tratar con propiedad las diferentes manifestaciones artísticas en que consisten las novelas, por un lado, y sus versiones fílmicas, por otro, que son objeto de nuestro estudio. Desde que en 1957 George Bluestone publicó su seminal *Novels into Film*, el corpus teórico sobre la adaptación ha evolucionado alrededor de algunos tópicos particulares. El primero de ellos, introducido por Bluestone, es el de la superioridad implícita de la fuente literaria respecto de su contraparte

cinematográfica. En relación con esto, el asunto de la fidelidad a la novela o relato adaptado se ha convertido en el eje central de una discusión que continúa hasta ahora.

Según Robert Stam, la adaptación ha sido caracterizada como "infidelidad", "violación", "traición", "bastardización", o "profanación" dentro del "literocentrismo" (Quinn 44). En cualquier caso, la adaptación terminó por ser objeto de una amplia revaluación, entre otras cosas en torno a su supuesta obligación de fidelidad al texto literario original. Según Linda Hutcheon, la adaptación se presenta inmediatamente en un medio completamente distinto (el cine) de la literatura, lo que hace que la adaptación *per se* sea digna de un estudio que preste atención a sus cualidades propias[2]. Se trata de una reivindicación del arte de adaptar basada en las diferencias o infidelidades que habían sido motivo de una actitud negativa en el pasado. Para Hutcheon, la adaptación es un fenómeno que responde a las expectativas de un ambiente social y cultural que no es el mismo en todos los casos, y que está sometido al cambio histórico (Sharma 286). Finalmente, para Hutcheon toda "extended,

[2] "There are significant differences between being told a story and being shown a story" (Littlejohn 10).

deliberate, announced revisitation of a particular work of art" es una adaptación (Hutcheon 170).

La tensión entre literatura y cine en lo relacionado a la adaptación tiene que ver, también, con la repetición de una misma historia en medios diferentes. Asimismo, esa tensión está asociada a los clichés que contraponen alta y baja cultura (Cobb 106-07). Por ejemplo, es común la afirmación de que las novelas de William Faulkner no suelen producir películas estimables, mientras que libros populares (en un sentido incluso peyorativo) como *The Godfather* son fácilmente adaptados a grandes filmes. En una especie de subversión de esta corriente de pensamiento, un estudioso como Béla Balázs propuso que la fuente literaria fuese manipulada creativamente por los cineastas aptos para ello, sin tener cuidado con su forma o estilo, no importa de qué autor se tratase. De esta manera, un director/guionista de mérito podía transformar aquel material original y llevarlo al campo de las imágenes sin prejuicios ni complejos de inferioridad (Hollands 10). Esta nueva aproximación a la adaptación es la que impulsó la *Nouvelle Vague* francesa y la teoría del *auteur* cinematográfico concebida por André Bazin. Como veremos en nuestra disertación, las versiones cinematográficas de textos literarios en su origen pueden ser recreaciones,

interpretaciones nuevas o exploraciones que iluminan facetas cruciales de una misma historia, con sus propios medios y valores. Estas adaptaciones son consideradas filmes importantes y dignos de las prestigiosas novelas que las motivaron.

Los conceptos e ideas de este capítulo se revisitarán y aprovecharán como herramientas teóricas en los sucesivos capítulos pertinentes.

CAPÍTULO II. LUIS BUÑUEL Y *ENSAYO DE UN CRIMEN* (1955): EL RETRATO SURREALISTA DE LA HOMOSEXUALIDAD

1. CONTEXTO LITERARIO

En la tradición literaria mexicana, la novela *Ensayo de un crimen* del dramaturgo Rodolfo Usigli (1905-1979) conserva su privilegio de hito histórico en calidad de texto fundacional del género policíaco[3]. Hasta la fecha de su publicación, la ficción detectivesca no había calado en México a la medida de sus posibilidades ni a la altura de lo conseguido en otros países de América. Usigli, considerado el padre del moderno teatro mexicano, cambió este panorama a través de un relato que combinó el aspecto de juego intelectual inaugurado por Edgar Allan Poe con, especialmente, el realismo más inmediato o "sucio" de la vertiente negra consagrada por Dashiell Hammett, James M. Cain y Raymond Chandler, entre otros, además del realismo psicológico. En este sentido, lo que Usigli desarrolla en su novela es sobre todo un realismo marcadamente urbano, concentrado en la Ciudad de México en plena era posrevolucionaria. Además, la indagación psicológica que

[3] Junto con la bastante posterior *El complot mongol* (1969), de Rafael Bernal (Regalado López 234).

caracteriza a la obra del novelista ruso Fiódor Dostoyevski (1821-1881) fue crucial en la redacción de *Ensayo de un crimen*.

Haciendo un resumen apretado, la historia inventada por Usigli trata de un vástago de la alta sociedad mexicana, quien, un buen día y de manera absurda, decide que su misión en la vida sea cometer el crimen perfecto. Precisamente, una de las novedades en la trama de este libro es la elección de una pesquisa detectivesca alejada de las típicas expectativas por resolver los asesinatos de una manera objetiva. En la novela de Usigli, el lector sigue muy de cerca a Roberto de la Cruz en su carrera como esteta del crimen. En otras palabras, la narración[4] nunca se despega de los pensamientos y puntos de vista del protagonista, desde la primera hasta la última página. Se trata de una objetividad subjetiva, por llamarla de algún modo, que da cuenta de la interioridad de Roberto de manera pormenorizada. Así, por ejemplo, el lector puede enterarse de que el protagonista pertenece a una familia burguesa de la elite mexicana, pero que tiene que cuidar su presupuesto para llegar a fin de mes. O que esa decadencia alto-burguesa en un sistema patriarcal capitalista como el de

[4] El narrador de la novela se dirige al lector casi en primera persona, aunque técnicamente se trata de la tercera persona. Es lo que se llama un "narrador omnisciente".

México en los años cuarenta del siglo pasado lo ha llevado a alimentar odios exquisitos y absurdos que, un buen día, lo deciden a matar como protesta contra la supuesta sordidez moral o la cualidad antiestética que observa en ciertos individuos de su misma sociedad.

La hegemonía masculina de la elite

En Roberto de la Cruz, pues, existe una alienación más psicológica que social, aunque las crecientes limitaciones que debe afrontar lo enfrentan a un dilema con su comunidad como trasfondo clave. Usigli se sirve del constante deambular de su protagonista por la diversa geografía de la gran ciudad para trazar el devenir de un *flâneur*[5] en asesino. Como ya señalamos, Usigli traza la personalidad de Roberto desde la subjetividad de la tercera persona del narrador, que es exactamente lo que Dostoyevski llevó a cabo en su seminal obra maestra *Преступле́ние и наказа́ние* (1866). Recordemos que el protagonista de Dostoyevski, Rodión Raskólnikov, es un estudiante universitario pobre y acosado por las deudas que termina asesinando a una vieja usurera con la excusa de que su categoría personal de

[5] Es decir, un explorador urbano.

proto-superhombre nietzscheano le da el derecho a hacerlo. Como en la inmortal novela del ruso, Usigli desarrolla una indagación en el escenario íntimo del criminal, convertido así en protagonista de la historia, un antihéroe. De esta forma echa luces sobre toda una problemática social de la cual el personaje es un producto innegable.

Con todo, Usigli[6] parece menos interesado en la caprichosa misión que consume al protagonista de llevar a cabo asesinatos exclusivamente femeninos, que en mostrar la manera en que su vocación de asesino gratuito es una demostración de su poder de clase y género. De un modo que se advierte como arbitrario si lo comparamos con lo que ocurre en la adaptación fílmica, Roberto de la Cruz decide matar a la socialité Patricia Terrazas por razones puramente estéticas. Aquí habría que abrir un paréntesis y aclarar que para Roberto la belleza relativa al ámbito social, o la problemática que ocurre en detrimento de lo que él percibe como tal cualidad, es un asunto muy moral. Se trata ciertamente de una ética pervertida. Otra cosa que llama la atención es que, como los demás asesinatos frustrados o no del protagonista, en la novela se establece un paralelo entre un asesino sexualmente inexperto o

[6] A diferencia de Buñuel, como veremos después.

reprimido y una serie de mujeres o personajes *femeninos*, incluida la figura claramente feminizada del conde Schwartzemberg, que ofrecen un abanico de versiones contrapuestas de lo sexual o erótico. El cuadro apunta a la latente o definitiva homosexualidad de Roberto de la Cruz, como planeamos demostrar a continuación.

1.1. PATRICIA TERRAZAS I

El protagonista de Usigli exhibe una misoginia o un desprecio virtualmente misantrópico y selectivo a la hora de elegir a sus víctimas. La primera es Patricia Terrazas, otrora una mujer atractiva que pone su atención en Roberto. Sin embargo, a éste todo lo concerniente a Patricia le causa repulsión, no solo estética, sino ideológica. Ella encarna la decadencia de los valores que él pretende defender. En particular, a Roberto parece ofenderlo que se crea que entre Patricia y él pudiera haber alguna intimidad. Esto se halla estrechamente ligado a las características negativas que encuentra en Patricia, desde el físico deteriorado por la edad y la vida nocturna, hasta el desparpajo y la vulgaridad con que ella se conduce y que la convierten en una figura escandalosa de las páginas sociales. A Roberto no le impresiona positivamente, como a

otros, que Patricia se haya codeado con la nobleza europea hasta haber sido, posiblemente, amante de un rey. Patricia Terrazas representa a sus ojos la negación de los valores femeninos encumbrados por el patriarcado, además de un símbolo de la decadencia social o la realidad a la que él se opone -el México posrevolucionario- y de la cual desea escapar.

Como afirmaría R. W. Connell (77), Roberto de la Cruz se siente en desacuerdo respecto de su comunidad, pero acepta los privilegios de su clase como una forma de justificar su alienación. Se trata de un individuo reaccionario, que idealiza los valores en crisis de una aristocracia disoluta que ha devenido en burguesía. Su respuesta es igualmente paradójica. Planea asesinar a una mujer que es un vestigio vivo de su añorada *belle époque* porfiriana. Tal vez esto, asimismo, se corresponde con el irresponsable estilo de vida asumido por Roberto como un derecho de clase. Pese a residir en una pensión y contar con un presupuesto precario, sale todas las noches a jugar a la casa del gordo Asuara, apostando sumas de dinero que podrían hundirlo en la miseria de un momento a otro. La presencia de Patricia en este ambiente acaso refuerza en Roberto la imagen de "mujer perdida" que se ha hecho de ella. Por otra parte, la relación amistosa pero puntuada

por la sospecha entre Roberto y el ex inspector Herrera no solamente recuerda a la de Raskólnikov y el juez Porfiri Petróvich en *Преступле́ние и наказа́ние*, sino que ofrece un matiz intrigante en el juego al que el asesino frustrado se presta con el fin de ser acusado de la muerte de Patricia Terrazas sin haber cometido el crimen en realidad.

Patricia Terrazas y la marginalización de la mujer

Por supuesto, a Roberto le interesa aparecer como el asesino de Patricia. No pudo matarla como lo había planeado simplemente porque alguien se le adelantó, pero esto no es tan importante para él como aparecer ante los demás en calidad de asesino de la socialité. Esto se explica en esa simultánea situación en la cual el *otro* es rechazado no sin antes servir como confirmación y aun definición de la propia identidad, por contraste, en la línea de los contraconceptos de Reinhart Koselleck (160). Si se cree que Roberto ha matado a Patricia, su malentendida relación pasa a ser aclarada como una relación de desencuentro y diferencia, lo que exonera a Roberto en su fuero íntimo y establece un antagonismo público que define al asesino como *lo opuesto* de lo que su víctima representaba. De esta manera, Roberto de la Cruz estaría ejerciendo una violencia

misógina en favor de la masculinidad hegemónica sin siquiera advertirlo ni cosechar precisamente algún beneficio debido a ello. Recordemos que por esto va a la cárcel, a la vez que arruina su reputación social, durante cierto tiempo.

La alienación de un personaje protagonista como el de Usigli es de por sí un comentario sobre la perniciosa influencia de la elite masculina, tal como lo plantearía Antonio Gramsci en base a su teoría de la hegemonía ideológica (Martin). Desde la perspectiva de Roberto, Patricia es una mujer literalmente estúpida, a la que pretende victimizar en un juego intelectual que ella no podría entender jamás. El único otro personaje que acaso sería digno de contemplar las reglas de ese juego criminal, si no necesariamente de considerarlas con la misma profundidad que Roberto, es el ex inspector Herrera. Éste al menos juega al gato y al ratón con una suficiencia que lo califica como un digno contrincante. No es coincidencia que esta apreciación del propio Roberto hacia Herrera tenga en cuenta la general ironía con que éste observa la relación entre aquél y Patricia. Es como si el detective pudiera distinguir hasta cierto punto la verdadera actitud de Roberto en una dinámica interpersonal cuya naturaleza es generalmente malinterpretada como amorosa por el resto de

la sociedad, con el consecuente sufrimiento del ego del protagonista. Y aunque éste no sea totalmente consciente de ello, la complicidad con Herrera subraya el rol de Roberto como instrumento de la ideología patriarcal, a pesar de su condición de miembro en entredicho con la realidad de su propia clase social.

Ensayo de un crimen, por otro lado, muestra desde su versión novelesca que tal desajuste en el caso del protagonista se basa en lo que llamaré "alienación concomitante", mecanismo que terminará por demostrar la esencial contradicción interna del protagonista y la imposibilidad de su proyecto como sujeto social en la realidad. El factor clave en la sociopatía de Roberto es un razonamiento falaz derivado de un resentimiento de clase, de su auto-percibida calidad de niño bien venido a menos debido al conflicto revolucionario. Por eso, la alienación concomitante de Roberto lo conduce de manera racional y consciente a buscar una reivindicación personal que solo puede ser satisfecha en el espacio luminoso del dominio público. Es lo que intenta conseguir tanto con sus asesinatos eventualmente frustrados y su incuestionable adjudicación de los mismos por parte de la policía y la opinión pública, como con su matrimonio con la Nena Cervantes, si bien ambas situaciones poseen un significado

social distinto unas de las otras. Por el contrario, en la adaptación dirigida por Buñuel, como veremos luego, no se trata de una lógica burguesa pervertida sino de una imaginación patológica llevada al extremo. Pero ambas comparten un mismo origen ideológico y social que aspira a una modificación efectiva de la realidad y una vana notoriedad pública que reflejen los postulados del 'masculinismo' y salven la distancia entre el ámbito subjetivo o individual y el colectivo. Otra diferencia entre Roberto y el Archibaldo del filme es que el personaje escrito por Usigli es más consciente de unos privilegios de género y de clase de los que tal vez goza precariamente. Su contraparte fílmica, siendo un próspero miembro de su comunidad, experimenta su alienación particular en un nivel más simbólico, propio del tratamiento eminentemente freudiano con que Buñuel aborda su drama individual y social.

1.2. EL CONDE SCHWARTZEMBERG

Una de las diferencias clave entre la novela de Usigli y el filme de Buñuel es el episodio concerniente al conde

Schwartzemberg, que ocupa la Segunda Parte del libro[7] pero que no aparece en absoluto en la película. Si apoyamos nuestra comprensión de la novela en lo afirmado hasta ahora en este trabajo, no es coincidencia que el personaje del conde sea un homosexual amanerado[8]. Por otro lado, el conde funciona como un *doble* masculino de Patricia Terrazas, en tanto ambos representan, desde distintas posiciones, una desviación del orden patriarcal. Es llamativo que, en comparación con la señora Cervantes y su hija, tanto Patricia Terrazas como el conde despierten en el protagonista impulsos destructivos inevitablemente relacionados con una vida sexual de la que él carece a todas luces, pero que en este caso lo incitan a reaccionar con un entusiasmo que no existe en su vínculo pasivo e idealizante de los otros personajes femeninos.

El conde es un personaje masculino feminizado a los ojos de Roberto, así como Patricia se presentaba con una personalidad demasiado asertiva que la caracterizaba como una mujer *masculina*. Asimismo, hay una mayor similitud entre el conde y Roberto que entre éste y Patricia. No solamente son ambos hombres (el conde, uno de edad

[7] La novela *Ensayo de un crimen* (1944) está estructurada en tres partes que siguen el desarrollo de las obsesiones asesinas del protagonista, Roberto de la Cruz.

[8] Si bien lo es sutilmente, no de un modo ostentoso, aunque para el protagonista sea más que suficiente.

avanzada, como la socialité), sino también burgueses o aristócratas cuya vida gira en torno a prácticas marginales como la sodomía y el asesinato. Sus relaciones amicales respectivas con el ex inspector Herrera son diferentes, pero también es un punto en común. Tanto como lo es entre el conde y Patricia su secreta relación erótica con el turbio Luisito, respectivamente, relación que en ambos casos tiene consecuencias fatales.

La feminización de la masculinidad subordinada

Desde un primer momento, el lector advierte la mirada altiva o despreciativa de Roberto de la Cruz sobre el conde Schwartzemberg, cuya caracterización en la voz del narrador omnisciente llega a adquirir los atisbos de una caricatura. Específicamente, De la Cruz decide su superioridad con respecto del conde al descubrir la homosexualidad de éste, rasgo que impulsa al asesino frustrado a hacer del conde su nueva víctima. Claramente se trata de una situación complicada. Roberto incorpora la dominancia de su clase social pese a su propia ambigua condición como sujeto relativamente marginal en ella, para establecer una relación convencional en la que él interioriza las normas hegemónicas y define al conde como un sujeto cuya supuesta

inmoralidad y decadencia lo convierten en un individuo marginal al que De la Cruz tiene el derecho de asesinar. En este sentido, el protagonista subraya mentalmente la feminidad del conde Schwartzemberg en un proceso que no deja de ser intrigante, pues continúa la agresión misógina dirigida contra Patricia Terrazas en un personaje masculino cuya homosexualidad es considerada como moralmente reprochable[9]. Recuérdese que Roberto se entera de que Patricia asimismo llegó a insinuarse sexualmente a la señora Cervantes, quien es un modelo de feminidad pura y digna, maternal pero virtualmente asexuada, a los ojos de De la Cruz. Tanto la promiscuidad de Patricia como la más furtiva del conde, quien tiene que recurrir a ámbitos sociales equívocos y relaciones clandestinas con personajes de talante sórdido para aliviar su soledad, son condenadas por Roberto como un factor determinante para sus respectivos planes de asesinato. Se trata, entonces, de otro caso de subordinación de un sujeto con una masculinidad alternativa a la heterosexual dictada por la clase hegemónica, como afirmaría Connell (79), a la que De

[9] Si reparamos en que, como observa el estudioso Chris Harris, "enphasized femininity is perhaps better understood as the female counterpart of complicit masculinity" (649-50) en la ideología patriarcal, la analogía que De la Cruz establece entre el conde y la socialité, como un ejemplo de lo contrario, empieza a ser mucho más clara.

la Cruz sirve, conscientemente o no, como instrumento de represión y aun de eliminación. Lo curioso es que la figura del conde no encaja exactamente en el estereotipo del homosexual difundido por la elite 'masculinista'. Inicialmente, solo un pequeño gesto o amaneramiento delata sus inclinaciones íntimas, aunque eso se amplifica en la mente del protagonista, a quien el conde después se insinúa tímidamente. Asimismo, el perfil de De la Cruz no corresponde al de un sujeto representativo de la masculinidad hegemónica, si se consideran las contradicciones de su vida sexual, a pesar de su carácter sumamente racional y aun racionalista.

Roberto de la Cruz elabora el plan de asesinato del conde Schwartzemberg en lo que puede considerarse la realización misma del crimen, al igual que en el caso de la muerte de Patricia Terrazas. El detallismo con que el protagonista de Usigli lleva a cabo la planificación intelectual de ambos asesinatos es, luego, quizá el elemento que frustra sus respectivas ejecuciones en la realidad objetiva. La actividad efectiva de De la Cruz ocurre en el dominio de su propia mente, lugar privado por antonomasia al que el lector puede acceder solo gracias a la omnisciencia de un narrador que a veces parece confundirse con la interioridad del asesino. En este

sentido, la ironía de la novela hace que los planes de un crimen gratuito, impersonal y perfecto no lleguen a consumarse en ninguno de ambos casos, en opinión de Roberto. Para éste, su misión solo puede materializarse en una serie de crímenes sin causa ni pasión, pero que además permitan a la sociedad identificarlo como el responsable de tales asesinatos. Recordemos que la masculinidad se relaciona con el dominio público en la sociedad (Hearn 30). Se equivoca De la Cruz cuando cree que es capaz de ejecutar un crimen perfecto que lo lance a la palestra del reconocimiento social, como cuando sostiene la contradicción de elegir a sus víctimas en base a su reacción visceral hacia ellas[10]. Pero además De la Cruz fracasa porque sus crímenes no van más allá de fantasías que se refocilan en planes minuciosos que parecen casi ecuaciones matemáticas incontestables. Al ser exculpado del asesinato de Patricia Terrazas gracias a la presencia providencial de un individuo que resulta inocente, y al suceder el incendio del edificio donde vivía el conde Schwartzemberg y posteriormente además serle revelado que él no lo había matado antes del incendio, los asesinatos

[10] Como afirma Ilan Stavans: "De la Cruz es similar a Rashkolnikov, de *Crimen y castigo*, porque mata pensando en la humanidad y rinde tributo a De Quincey, porque lo marea la sangre y aborrece la violencia…" (Navarrete Maya 474).

cometidos por Roberto de la Cruz no trascienden el ámbito privado de su mente y sus fantasías perversas. Es decir, no ocurren efectivamente en la realidad, y al no tocar a ésta, modificándola, y por ende no ser reconocido públicamente como el responsable de esos crímenes, el protagonista confirma no solo la futilidad de sus designios personales sino la fragilidad misma de su masculinidad --desde los postulados de la élite 'masculinista'. Paradójicamente, solo cuando actúe de un modo espontáneo o instintivo, sin un plan ni expectativas, el azar o el destino ayudarán a De la Cruz a alcanzar la plasmación de una identidad masculina tan artificial como precaria. La absurdidad de esta identidad hará que el asesino caiga en la cuenta del fracaso de su propia vida y, al menos, sospeche el de un proyecto vital acaso compartido por la alta burguesía en pleno o por el grueso de la sociedad.

1.3. LA NENA CERVANTES

El asesinato accidental de su flamante esposa a manos de De la Cruz saca a éste de ese ámbito privado que equivale al impulso no realizado, pero también, irónicamente, lo convierte en la clase de asesino que detesta: un asesino pasional. Esto es así porque, en una

excepcional situación para su carrera homicida, actúa de manera improvisada y el destino le juega una broma certera. La improvisación es tal por la falta de un plan minucioso o siquiera un proyecto, a diferencia de lo que sucede en los anteriores atentados. En el único asesinato que Roberto llega a materializar en la realidad comprobable, el factor clave es la caja de música. Al oír ésta mientras se halla afeitándose, se despierta el trauma de su infancia y actúa como un poseso, pero además como un salvaje, un asesino que se entrega al pésimo gusto de una pasión desatada. Esto es importante porque, a diferencia del filme de Buñuel, la caja de música en la novela de Usigli no pasa de ser una bomba de tiempo que solo se activa realmente al final, sin prácticamente afectar la conducta anterior de su dueño, que hasta ahora se ha conducido como un estratega del crimen sumamente racional, frío y calculador. Las intensas fiebres y las náuseas que la música de la caja le ha provocado hasta ahora no son, pues, comparables a la influencia profunda que su trasunto fílmico ejerce en la carrera femicida de Archibaldo de la Cruz, por más fantástica que ésta sea (o precisamente por ello).

El hecho de que la señora Cervantes y su hija Carlota, mejor conocida como la Nena, aparezcan inicialmente como personajes muy secundarios que progresivamente devienen en

cruciales para la trama de Usigli, refuerza el tema de un destino que se burla siempre de las expectativas cruelmente egoístas del protagonista. Recordemos que éste, desde un primer momento, admira a madre e hija por su belleza y discreción en un ambiente corrompido por la vulgaridad misma de la cotidianeidad, el escándalo y la inmoralidad, encarnados en Patricia Terrazas. El acercamiento de Roberto de la Cruz a las Cervantes es poco menos que el de un devoto a dos iconos sagrados en una iglesia. La narración establece inmediatamente la tónica de esta relación. Roberto no siente deseo sexual por estas mujeres (ni por ninguna otra, dicho sea de paso), pero eventualmente llega a considerar a Carlota como una especie de tabla de salvación. Después de su fracaso consecutivo al incendiarse el edificio donde vivía el conde Schwartzemberg y creyó dejar su cadáver, y así quedar borrada cualquier huella que probase el crimen y la existencia del propio criminal, De la Cruz piensa que Carlota puede llevarlo de la inutilidad de su sueño o fantasía de reconocido asesino-esteta, de su alienación concomitante, a la realidad de un hombre visiblemente integrado a su sociedad. Esto se entiende mejor si identificamos en el protagonista a un homosexual en potencia, que sublima su condición a través de la minuciosa planificación de asesinatos gratuitos concebidos

como una penitencia propia o una purificación de su clase burguesa, o ambas.

La Nena Cervantes y el patriarcado público

Esta renuncia de las aspiraciones personales, por pervertidas que sean como lo son en Roberto de la Cruz, determina una represión pero no necesariamente la muerte de ese sueño. Recordemos que el proceso de la civilización empuja a los hombres a un dominio público donde la subjetividad queda relegada al fuero íntimo (Hearn 39-40). Esto lo busca conscientemente el protagonista de Usigli cuando ya no se siente capaz de continuar con una vocación que le requiere salvar el abismo entre el deseo y la realidad. Es todo lo contrario de lo que ocurre con el Archibaldo de Buñuel, cuyo contacto "normal" con la realidad externa y objetiva le es escamoteado en todo momento por el mecanismo de su propio inconsciente. Mientras que el destino ansiado por Roberto de la Cruz parece ya no tener el mismo valor para él después del fiasco del conde Schwartzemberg, la posibilidad de una vida normal que lo resarza de sus traumas y resentimientos más íntimos encuentra una vía accesible en la Nena Cervantes. La ausencia de cualquier indicio de atracción sexual entre

ambos, al menos por parte de Roberto, no es un obstáculo. La sexualidad anquilosada o atrofiada del protagonista[11] ha sido hasta ahora el impulso primordial para la concepción, el planeamiento lógico y la ejecución fallida de unos crímenes cuya ilusión debe dejar atrás.

Es evidente que las aspiraciones criminales de De la Cruz son más auténticas que la masculinidad que intenta proyectar. Así pues, el lector percibe como poco probable que el protagonista sobreviva la nueva etapa de su vida en matrimonio con la Nena Cervantes sin recaer en su impulso destructivo. Ese matrimonio sería una exhibición de masculinidad pública, si seguimos la teoría de Hearn (85). No por nada el de Roberto es un sueño reaccionario que le ha permitido realizarse como sujeto en una versión distorsionada, pero fiel a su individualidad, del burgués aristocrático, sus privilegios de clase y su ejercicio del poder. Lo que ahora pretende, simplemente, es pasar del dominio privado de sus fabulaciones destructivas al público, ya que le interesa afirmarse como individuo ante los demás, sin importar que se trate de una mera actuación desprovista de su esencia verdadera como hombre y ser humano. Esta tensión puede leerse como un conflicto entre

[11] Esto es similar a lo que ocurre con Archibaldo en el filme, aunque en éste la sexualidad juega un rol más activo, intenso y complicado.

el dominio privado y el dominio público de la masculinidad, en el sentido propuesto por Hearn. La unión con Carlota Cervantes tiene todos los visos de una realidad artificial, desde la frialdad de sus interacciones románticas hasta el misterio que parece rodear a la Nena y a su madre. Este misterio promete descubrir algún secreto capaz de arruinar esa superficial ilusión de normalidad y rectitud moral de primera línea[12] que las Cervantes representan como si fueran el último refugio de los ideales familiares del patriarcado.

Esta negociación de Roberto de la Cruz entre su auténtico ser y su *estar* en los espacios públicos que habita, incluidos la casa del gordo Asuara y otros lugares de juego ilegal o clandestinos, solo alcanza su culminación cuando asesina a su esposa. Tal crimen, inicialmente gratuito y perfecto según los designios del protagonista, pero después caracterizado públicamente como un castigo a la infidelidad conyugal, sella el destino de De la Cruz en el dominio público. La razón es que tanto el proyecto más personal e íntimo como la *performance* de la masculinidad confluyen y se encuentran fatalmente en este crimen. Roberto de la Cruz mata a su esposa sin saber a quién está

[12] Esto ocurre al final de la novela, efectivamente.

matando, pero también sin haber conocido el secreto de Carlota. La revelación de la infidelidad de la Nena Cervantes casi inmediatamente redime a su asesino ante los ojos de la sociedad mexicana.

2. ARCHIBALDO DE LA CRUZ: EL SUEÑO DE LA BURGUESÍA

En la adaptación dirigida por Luis Buñuel, hay importantes cambios a considerar. A diferencia del personaje de Usigli, Archibaldo de la Cruz (interpretado por Ernesto Alonso) no responde a una lógica social o de clase, sino a una dinámica psíquica marcada por el trauma y la imaginación. Este desplazamiento redefine el problema de la masculinidad en términos simbólicos más que históricos. El filme ni siquiera es un relato policial más o menos reconocible como tal, que con todas las reservas del caso era lo que caracterizaba a la novela de Usigli. El *Ensayo de un crimen* buñueliano es un tratado surrealista y freudiano, atravesado con propiedad por un fino humor negro, acerca de la misoginia y la homosexualidad no asumida por su protagonista. Éste es un hombre sumamente perturbado cuyas víctimas son todas mujeres y a ninguna de las cuales llega a ponerles un dedo encima, ni para matarlas ni para hacerles el amor. Usigli cuestiona la

identidad de toda una clase y de una nación en su novela. A Buñuel lo que le interesa es exponer una masculinidad moralmente ambivalente y más universal, a la que critica al mismo tiempo que reconoce como suya propia.

Ensayo de un crimen[13], no obstante, aprovecha los elementos estilísticos del *film noir*, emparentados con los recursos de novela negra utilizados en el libro, para contar su propia versión de los eventos. Como el protagonista de Buñuel es un antihéroe muy en la línea de los villanos o antagonistas de la tradición gótica, la elección del formato de melodrama policial no es sorpresiva. Sin embargo, sí lo es o lo puede ser el hecho de que ninguno de los supuestos femicidios perpetrados por Archibaldo suceda fuera de su imaginación, asunto probablemente clave para el desacuerdo entre Buñuel y el dramaturgo autor de la novela (Wolfenzon 36-37, Hollands 10).

Asimismo, donde el texto de Usigli enfatizaba las relaciones entre la alta burguesía mexicana y la Ciudad de México a través de las constantes caminatas exploratorias de la geografía urbana realizadas por Roberto de la Cruz, el protagonista buñueliano es un sujeto definido

[13] El filme es también conocido como *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*, debido al consiguiente pleito entre su director y Usigli (Pérez Rodríguez 13-14).

singularmente por una marginalidad y un aislamiento cuasi estáticos. Es más, su trauma infantil también ocurre en tales condiciones, a diferencia del de Roberto. El niño Archibaldo ya vive en la burbuja virtualmente atemporal, indiferente y excluyente que separa a la elite social mexicana del devenir histórico y de los problemas fundamentales de la nación. Esto es fácilmente comprobable en la secuencia inicial de la película, donde vemos que el pequeño Archi ni siquiera se muestra interesado por sus juguetes de niño bien o rico, entre los cuales destaca un tren, juguete masculino por antonomasia. El momento en que su joven nana descubre, junto con el espectador, que Archi se ha escondido en un closet y que se ha travestido con prendas de su madre es importante. No solamente se trata de un momento que hace coincidir la alienación social con la sexual, además de inaugurar la *performance* simbólica de una masculinidad subordinada o no tradicional en la vida de De la Cruz. Asimismo, apunta específicamente a la futura actividad criminal imaginaria del protagonista como producto de una psicopatía en la que la homosexualidad dará pie a una fantasía destructiva, que se dirige al género femenino en calidad de víctima propiciatoria de un juego psicológico. La misoginia del niño Archi se ha incubado ya por causa de su ambigua relación con su madre. Ésta lo

sobreprotege, pero también lo trata de forma dominante, mientras que el padre aparece como una figura emocionalmente distante, si no físicamente ausente. Cuando su joven nana muere en su presencia, el énfasis de la mirada del niño se recrea en la belleza física y el erotismo de las piernas con ligueros del cadáver. Esta conjunción de Eros y Tánatos en el trauma que siembra la vocación criminal del protagonista comunica el placer de lo prohibido y de la transgresión del tabú (Freud, *Moses* 123-30), incluyendo un complejo de Edipo que sugiere el frustrado deseo de posesión de la madre (Freud, *The Interpretation* 222-24). De acuerdo con Geoffrey Kantaris, "the Oedipal triangle is indeed repeated structurally with each of the women he is attracted to in adult life: Carlota who is shot by her jealous lover on the day of her wedding to Archi, and Lavinia and Patricia, both of whom spurn him for older 'paternal' men" (313). Ese deseo incestuoso estaría ligado también a la actitud lúdica del Archibaldo adulto. En la infancia, su identificación con la madre se manifiesta en un juego (el travestismo) que prefiere sobre los juguetes convencionales (Freud, *Beyond* 13-14). No hay ninguna sugerencia de culpa en la actitud y conducta de Archi frente a esta muerte deseada, a diferencia de lo que sucede con Roberto en cuanto a su propio trauma irresuelto.

Para el niño, la muerte accidental de su institutriz ocurre como resultado del uso voluntario de su cajita de música. Luego, al Archibaldo adulto no le importará reparar o purificar una realidad social o histórica, o vengarse de ninguna afrenta contra la belleza o la moral, a diferencia de Roberto. Las características de su trauma se mueven dentro de las coordenadas de lo freudiano, aunando sexo y muerte en un conflicto muy subjetivo e íntimo.

Puede afirmarse entonces que la homosexualidad de Archibaldo de la Cruz causa o, al menos, se halla en directa relación con su vocación femicida. Ésta obedece a impulsos irracionales que lo conducen a la improvisación de asesinatos siempre frustrados en la realidad objetiva. La condición homosexual del protagonista buñueliano, latente o sugerida como circunstancia clave de la conformación personal de Archibaldo a lo largo del filme (por ejemplo, en su calidad de *dandy* o catrín), además enlaza directamente con su incapacidad para realizar él mismo ninguno de sus crímenes fuera de su activa imaginación[14]. En este sentido, podríamos hablar de una emasculación virtual o simbólica del asesino imaginario por parte de la realidad o la sociedad, que repele cada uno de sus intentos de

[14] En la opinión de Carlos Jerez-Farrán, De la Cruz es bisexual, y la "imposibilidad subconsciente de actuar de acuerdo a sus impulsos bisexuales da lugar a las fantasías homicidas que relata" (185-86).

realizar un asesinato. Repárese en su elección de finas navajas de barbero como su arma de preferencia a la hora de intentar sus crímenes. Al final, estas muertes violentas siempre ocurren por un factor ajeno, arrebatándole a De la Cruz la satisfacción de la empresa llevada a cabo, cumplida. Esta irónica circunstancia empieza ya con su trauma infantil, relacionado con la muerte de su institutriz. Ésta se debió a una bala perdida originada en el enfrentamiento armado al otro lado de la calle, no por acción propia del niño (como éste cree). Por otra parte, Buñuel parece señalar la inesperada irrupción de la violencia revolucionaria en las proximidades de la elite como un hecho sin mayor consecuencia que la de provocar la imaginación de un niño y, después, la ociosa actividad inmoral de un adulto. Según Buñuel, la Revolución Mexicana es un hecho exótico para una burguesía ya desde entonces en entredicho con la realidad, y casi diríase perteneciente a un plano sobre todo imaginario de la existencia.

Así pues, Archibaldo de la Cruz parece incorporar las características de una burguesía rancia y obsoleta, anacrónica y sin lazos significativos con su entorno, que, sin embargo, persiste. Luego, desde su propia configuración de Archibaldo como sujeto y sus vínculos sociales o con el exterior, al filme de Buñuel lo que le interesa es seguir

la interioridad de un individuo cuya alienación es tan radical, que sus interacciones con la realidad objetiva son básicamente inefectivas. Esto lleva al extremo lo que ocurría con Roberto de la Cruz, a quien Usigli al menos permite un cierto margen de ensayo y error. Esto ocurre así porque la alienación concomitante de Archibaldo se basa en el poder de la imaginación y de los sueños. El De la Cruz buñueliano constituye un ser absolutamente imaginario en su impacto sobre la realidad. Sus impulsos femicidas se quedan todos en el campo de lo irrealizado o aun de lo irrealizable. Esto es más intrigante cuando advertimos que Archibaldo no solamente representa a una clausurada o ensimismada elite social, sino que, al mismo tiempo, sus preocupaciones misóginas dan cuenta de unas relaciones de subordinación que equiparan lo social a lo sexual.

El *Ensayo de un crimen* buñueliano, diríase, prioriza un examen introspectivo coadyuvado por el surrealismo y el psicoanálisis freudiano (Lugo-Beltrán 220-21), además de colocar en primer plano el aspecto lúdico del criminal inspirado por el escritor inglés Thomas De Quincey (1785-1859) en *On Murder Considered as one of the Fine Arts* (1827). A Buñuel la historia de De la Cruz le sirve para intentar explicar la incapacidad del hombre para conseguir lo que desea en una realidad social que le opone obstáculos

de todo tipo, arrinconándolo y obligándolo así a realizarse en un plano totalmente virtual, onírico o imaginario[15].

2.1. PATRICIA TERRAZAS II

El filme de Buñuel sigue una estructura por capítulos o secciones tal vez menos rígida pero similar a la de la novela de Usigli. En cuanto a los personajes, algunos son bastante diferentes (como Patricia), otros desaparecen por completo (el Conde Schwartzemberg, por ejemplo), algunos otros tienen mayor presencia en la narración (como las Cervantes), y aun otros alcanzan una significancia antes inédita (que tal es el caso de Lavinia). La cronología es asimismo similar a la vez que diferente a la de la novela, aunque se desarrolla principalmente en una serie de *flashbacks* o analepsis. El primero, que da cuenta de su infancia, refleja una conversación que Archibaldo tiene con una Hermana de la Caridad. El segundo se origina en la confesión que el protagonista hace de sus pretendidos crímenes a un juez. En este punto se inicia el orden cronológico regular en el filme.

[15] Como observa Paul Patrick Quinn, el filme desarrolla "la eterna lucha buñueliana entre el deseo --el crimen-- y los obstáculos psicológicos, históricos, religiosos e ideológicos que impiden la realización de aquél" (48).

La víctima inicial de las veleidades criminales de Archibaldo es Patricia Terrazas (interpretada por Rita Macedo). En el filme, la socialité no es la reliquia aristocrática de carne y hueso registrada en la novela, sino una mujer joven y guapa, lo que establece claramente una semejanza con el personaje de la institutriz del niño Archi. En este sentido, el impulso asesino del protagonista encaja en la versión freudiana manejada por Buñuel. Cuando la conocemos por primera vez en el filme, Patricia se muestra inmediatamente maleducada y ruidosa. Flirtea con Archibaldo y después entra en el auto de su pareja sentimental[16], un hombre bastante mayor que ella. Esta diferencia de edades, habitual en el cine de Buñuel, rememora al padre del antihéroe y a su complejo edípico. Archibaldo parece tener emociones encontradas hacia la mujer, como lo sugiere la música distorsionada de la cajita de música que suena en la escena, reflejando la perturbada interioridad del protagonista. Queda establecida una relación de semejanza entre Patricia y la institutriz del niño Archi. En efecto, lo vemos ingresar a una casona, caminando como un sonámbulo o un zombi bajo los efectos de la impresión que Patricia ha dejado en su personalidad,

[16] El personaje lo interpreta José María Linares-Rivas, cuyo aspecto recuerda a José Asturias, el personaje falsamente acusado de matar a Patricia en la novela.

indudablemente anormal desde el punto de vista psicológico. La música como en organillo o sordina de la cajita, omnipresente en el filme, alcanza su pico en estos momentos. Quizá todavía más que en la novela, Patricia es una mujer cuyo carácter fuerte y avasallante, a pesar de su juventud, subraya por contraste la inmadurez de un De la Cruz subconscientemente anclado en el paraíso de la infancia (Freud, *The Interpretation* 206-07). Patricia es aquí un trasunto de la madre del protagonista. Luego, dada la juventud y la belleza de la actriz que la interpreta, Archibaldo no experimenta una simple repulsión hacia esta mujer, sino un comprensible movimiento psicológico de atracción y rechazo simultáneos que la convierte en la ideal primera víctima de sus obsesiones prohibidas. Por otro lado, Patricia cumple con la condición de significar una feminidad que Archibaldo desea para sí mismo, al tiempo que rechaza por ser grosera o vulgar. Así, Patricia se constituye en esa *otredad* cuya discriminación y destrucción por medio del asesinato daría visibilidad o un sentimiento de pertenencia distinto a un Archibaldo probablemente atormentado por su homosexualidad en medio de una sociedad intolerante.

Pocas escenas más tarde, observamos el seguimiento que Archibaldo hace de Patricia. Cuando coinciden en "el club

del Gordo" que ambos suelen frecuentar (la casa del gordo Asuara en la novela de Usigli), Archibaldo bromea con otro visitante diciéndole que asesinaría a Patricia con mucho gusto, comentario misógino cuyo verdadero significado siniestro alcanza al espectador menos atento. Es un chiste sexista como el de la tienda donde Archibaldo se reúne con su cajita de música, poco antes, es clasista y racista. Cuando el dueño o mánager de la tienda vuelve a opinar que De la Cruz es evidentemente un hombre "decente", su asistente completa el comentario: "Y con dinero. Porque decente y pobre es peor que granuja y rico". Esto es esencial, pues como veremos Archibaldo se muestra incapaz de confirmar su masculinidad como tradicional, tanto en el sentido de *performance* referido por Connell (54) como en su realización personal en calidad de femicida. Sin embargo, el De la Cruz buñueliano vive la vida holgada y carente de problemas de un hombre rico perteneciente a la caduca burguesía mexicana, con todos los privilegios hegemónicos de clase y poder político y económico que eso conlleva. En otras palabras, el fracaso del protagonista como actor representativo de la masculinidad hegemónica es encubierto o disimulado por ésta, que así lo protege de una marginación o exclusión definitiva como sujeto subordinado. Ya en casa de la mujer, minutos después, el "museo"

doméstico que Patricia muestra a Archibaldo es semejante al del conde Schwartzemberg en el libro, pero el de la socialité no consta de joyas ni de pinturas sino de retratos fotográficos de celebrados representantes de la masculinidad. Toreros y estrellas de cine, dispuestos como en un mausoleo, sugieren una comparación con la versión enigmática, discreta y delicada de lo masculino que De la Cruz ofrece a su vez. Tanto la broma con el conocido de Archibaldo en el club como el "museo" en casa de Patricia, por otro lado, también ofrecen pistas acerca de lo impráctico que resulta el plan del protagonista aprendiz de asesino. El museo parece sugerir que una misoginia extremada como la de Archibaldo solo puede ser considerada una perfecta broma, desde que su clase, la elite 'masculinista' de la burguesía mexicana, es un estrato que ya debería haberse extinguido y cuyo contacto con la realidad es nulo. El propio Archibaldo pareciera consciente de esto cuando comenta que en el museo solo falta la foto del inventor de la bomba atómica (J. Robert Oppenheimer). Así, se desmarca a sí mismo de una masculinidad reconocida públicamente por sus actos de agresividad o violencia. O, más bien, se incluye en ese grupo de ejemplares de una masculinidad tradicional pero extinta, ajena al presente.

A diferencia de Roberto de la Cruz, que logra matar a su tercera víctima, Archibaldo siempre se encuentra frustrado por un destino que se le interpone, lo interrumpe, haciendo que otro asesino se le adelante en esa posesión mortal que persigue desde el trauma de su infancia. Se trata entonces de alguien más suprimiendo su actividad, emasculándolo virtualmente, forzándolo a practicar una especie de *coitus interruptus* en contra de sus propósitos. En el caso de la Patricia del filme, su muerte por suicidio (real o no), asimismo, refuerza el carácter asertivo de la socialité, quien de este modo no habría necesitado la injerencia de ningún hombre para abandonar este mundo. Se trata de un evento, el de la muerte violenta, que en la psique de Archibaldo se halla inextricablemente asociado al placer sexual. Precisamente, cuando se entera de la muerte de la mujer, Archibaldo se halla en su taller, entregado a su pasatiempo de ceramista. Antes de que entre el agente de la policía, un primer plano de la cámara muestra las manos de De la Cruz embadurnadas con el material que está moldeando, como si estuvieran bañadas en sangre. El agente entra al taller y Archibaldo se entera de que Patricia ha muerto degollada, tal como él se había propuesto matarla.

2.2. LAVINIA

De manera intrigante, el personaje de Lavinia, que en la novela de Usigli es muy secundario, consigue relevancia en la versión de Buñuel. Ahora Lavinia no solamente cumple un rol funcional sino significativo en la trama, además de reemplazar completamente al personaje del conde Schwartzemberg como potencial víctima del antihéroe. Sería ésta una situación de supresión/adición que ayuda a transformar aún más el sentido mismo de la historia original[17]. Así, De la Cruz se convierte en un asesino imaginario estrictamente misógino, cuya misión exterminadora solo se dirige a personas del sexo femenino. Asimismo, Lavinia (interpretada por la actriz checa Miroslava Stern) adquiere un carácter fuerte y asertivo más cercano al de Patricia Terrazas que a la versión tímida y pasiva de la propia Lavinia concebida por Usigli en su texto original. Esta afinidad de Lavinia se da especialmente respecto de la Patricia del filme. Por ende, no es una simple coincidencia que ambas mujeres provoquen en Archibaldo una conducta guiada por sus instintos más

[17] Como refiere George Bluestone a propósito de los visibles cambios en la adaptación de *Wuthering Heights* de 1939: "Concurrent omissions, additions, and alterations combine […] to shift the meaning and emphasis of the novel" (92).

profundos, contradictorios e irracionales. En ambos casos, esa fantasía privada se resuelve en una puesta en escena de la asimilación del 'masculinismo' por parte de un individuo mentalmente enfermo, cuya emoción misógina es transmitida mediante los excesos estilísticos del modo melodramático.

Precisamente, el fuerte temple de Lavinia en la adaptación de Buñuel es uno de los rasgos que señalan al personaje como una mujer capaz de incitar el instinto asesino del protagonista. De manera similar a la Patricia interpretada por Rita Macedo, en el filme Lavinia contrapone una imagen femenina asertiva que no reniega de su condición femenina. Así esa imagen cuestiona los valores del sistema patriarcal, poniendo en evidencia una masculinidad en crisis. La representación de estos personajes femeninos, en particular, es clave para iluminar la permanente tensión entre poder masculino y deseo reprimido que recorre la obra de Buñuel.
Significativamente, cuando la conocemos Lavinia se encuentra en la tienda donde está a punto de adquirir la cajita de música de la infancia de De la Cruz, asociándosela inmediatamente con el trauma psicológico del antihéroe. No obstante, es su reaparición poco después de la muerte de Patricia la que provoca una reacción en Archibaldo, quien ahora sí pone su atención en la joven

mujer. El lugar donde coinciden es uno más o menos bohemio que el protagonista parece frecuentar. Buñuel dispone un plano contrapicado o subjetivo mediante el cual tanto Archibaldo como el espectador descubren la presencia de Lavinia envuelta en llamas (se trata de un candelero sobre la mesa a la que está sentada), asociándola de esta manera al arquetipo misógino de la bruja. Esta identificación, que ocurre supuestamente antes de que Archibaldo la reconozca como la clienta de la tienda, expresa la ideología patriarcal compartida a la vez por De la Cruz y por el espectador, o eso es lo que Buñuel parece sugerir.

La reiterada asociación de Lavinia con la cajita de música subraya la lógica interna que la etiqueta como una "mala mujer" o *femme fatale* con poderes mágicos o peligrosamente misteriosa desde la óptica 'masculinista'. Por ejemplo, al inicio de otra escena la cajita aparece en primer plano, tocando su melodía. Archibaldo se encuentra sumido en sus propios pensamientos, cuando de pronto recuerda la tarjeta que Lavinia le ha dado con la dirección de su trabajo. Cuando Archibaldo llega al lugar, no se encuentra con la joven modelo y guía de turistas sino con un maniquí hecho a su imagen y semejanza. Ésta es una nueva confirmación de la otredad femenina que el protagonista ya se siente impelido a castigar. Al mismo tiempo, el filme

establece una conexión entre Lavinia y la psicosis de Archibaldo mediante lo que Sigmund Freud definió como "lo ominoso". Este concepto psicoanalítico es aquí representado por el maniquí de Lavinia, cuyo inquietante parecido con la persona real lo constituye en un *Doppelgänger* o *doble* de la joven. Todo esto puede interpretarse en clave gótica, donde el doble y la pulsión destructiva expresan una subjetividad escindida. Esta situación directamente relacionada con la enfermedad psicológica del antihéroe es refrendada por aun otro momento en el filme, y no será el último. Se trata del siguiente. Al comienzo de una nueva escena vemos a Lavinia posando. La imagen, por la pose estática, hace que el espectador sienta el vértigo de lo ominoso. La escena anterior a ésta terminó con el maniquí y encadenó en un fundido con el modelo real de carne y hueso. De esta manera, Buñuel insiste en referirse a la alienación concomitante de De la Cruz como una enfermedad que trasciende lo psicológico para alcanzar el plano social y después incluso el existencial, incapacitando al hombre para una relación con la realidad que no sea adulterada por la imaginación.

En la secuencia principal de Lavinia en el filme, Archibaldo espera a la joven en su casa con el propósito de matarla. El castillo rural del protagonista, una residencia

en las afueras de la Ciudad de México, comunica el despreocupado estilo de vida de su dueño. Asimismo, señala a la burguesía mexicana posrevolucionaria como una clase ajena a la evolución histórica, que existe de espaldas a la modernidad, acaso forzada por el proceso de la civilización -lo que explicaría a la actividad inconsciente o imaginativa como el dominio de este antihéroe. Se trata de un reflejo sustancial del carácter solitario, retraído o misantrópico de Archibaldo, así como de una representación simbólica del espacio excluyentemente privado que es su imaginación pervertida, en la línea del locus gótico del villano o malvado de esa tradición literaria (Punter 2015). En esta secuencia, las tendencias fetichistas del asesino frustrado parecen desatarse, particularmente, quizá debido a la relación que Lavinia parece tener con el aspecto *otro* de la realidad. En cierto momento, De la Cruz abre el cajón de una cómoda y saca unas medias de mujer, que acaricia, así como un sostén blanco. El timbre de la puerta de entrada interrumpe prematuramente este instante íntimo y revelador, que otra vez recuerda al espectador el travestismo infantil del personaje, perpetuando la sensación de una latente o manifiesta ambigüedad sexual (Pérez Turrent 110-11). Se trata de Lavinia, que ha acudido temprano a la cita, pero que así además sugiere un nuevo

fracaso en la carrera de femicida serial de De la Cruz. Recuérdese la muerte de Patricia Terrazas. Continuando con la cosificación en calidad de fetiche de Lavinia, Archibaldo prepara el enorme horno de su taller de cerámica para quemar a su "pequeña Juana de Arco". El flirteo engañosamente íntimo entre Lavinia y su potencial asesino se desarrolla como un juego de ilusiones, en el cual participan el maniquí y ciertas piezas de ropa interior femenina. Recordemos que el discurso de la masculinidad hegemónica provee no solamente una imagen cultural de la homosexualidad (imagen aludida en el travestismo del niño Archi), sino también de lo que se considera propiamente masculino. Por supuesto, se trata de una especie de puesta en escena macabra para el espectador, en la cual Archibaldo se dispone a llevar a cabo una *performance* de la masculinidad tradicional que hasta ahora lo ha eludido. Solo a través de este elaborado teatro, que subraya el histrionismo de los gestos masculinos y el conflicto moral subyacente, totalmente orientado hacia la violencia de género, es que el protagonista siente que puede satisfacer el mandato de su clase social y un instinto misógino que, irónicamente, refleja la contradicción de su homosexualidad. La frustración que significa la intempestiva llegada de los turistas al que ya casi era el

escenario de un crimen real, indica el destino sin salida de una elite fuera del tiempo. De la Cruz, entonces, quema el maniquí como si fuera la propia Lavinia quien se encontrara dentro del horno. Esta ilusión de gran guiñol culmina perfectamente la puesta en escena, la *performance* y la necesidad destructiva del criminal, quien vive la experiencia como si fuera *real.* Como afirma Camilo Hernández Castellanos, en esta escena "el maniquí no está sustituyendo a Lavinia como mujer, sino a Lavinia como […] cuerpo inerte: cadáver" (124). En esta secuencia en particular, la incidencia del motivo gótico del *doble* estaría apuntando no solo hacia la represión sexual de Archibaldo, sino además, en clave metafórica, a una autodestrucción de la masculinidad hegemónica, al menos en calidad de ideología. El supuesto final feliz del filme, con un Archibaldo mágicamente curado de su psicopatía que camina del brazo de Lavinia, es un colofón de engañoso *Bildungsroman*, ambivalente respecto de la salud mental y la capacidad del protagonista para vivir otra cosa que no sea la ilusión 'masculinista' del patriarcado en que se ha criado desde niño.

2.3. CARLOTA CERVANTES

La relación entre Archibaldo de la Cruz y las Cervantes es muy diferente a lo que se lee en la novela. Para empezar, en el filme su vinculación interpersonal es ofrecida *in medias res*, no en la manera insinuante y progresiva del libro. Asimismo, no se trata de una pareja de madre e hija de belleza hierática o virginal que impresionan por ser prácticamente una el reflejo de la otra (aunque se supone que la madre es aun más bella que la hija en la novela). Archibaldo solo se relaciona tangencialmente con la madre, en contraste con la importancia afectiva sustancial de la señora de Cervantes en la vida de Roberto de la Cruz. Finalmente, el asesinato de Carlota es pasional. Sin embargo, Archibaldo, al descubrir la traición de su prometida, lo planea (a diferencia de Roberto en la novela) para después de la boda. Pero no logra cometerlo, como siempre le sucede, pues esta vez se le adelanta el amante mismo. En cuanto al significado de Carlota en esta versión, Buñuel no se preocupa por ofrecerle a Archibaldo una tabla de salvación respecto de una carrera criminal que no existe en el plano de la realidad, por más *real* que sea su imaginación. Carlota representa solamente la posibilidad de una redención momentánea y sin mayores consecuencias sociales para el protagonista, en un comentario irónico de la disyuntiva entre la santidad y el crimen que enfrenta

como sus dos opciones vocacionales. Archibaldo no cree en ningún momento que la estabilidad de un matrimonio burgués y católico, que tal es lo que le ofrece Carlota, pueda domesticar o refrenar la desaforada actividad de su imaginación y su inconsciente, ni corregir su posición como miembro de una elite cuyas relaciones con la realidad hacen eco de las suyas propias.

Interpretada por la actriz Ariadna Welter, Carlota no es conocida como la Nena (como en el libro), pero es prácticamente una niña en el filme. Cuando el espectador la ve por primera vez, también advierte las características de su situación familiar y sentimental, cuando menos intrigantes pero visibles en comparación con las más secretas y misteriosas de las Cervantes en la novela. La madre parece estar ejerciendo una especie de oscuro celestinazgo entre su hija y un joven arquitecto, a su vez casado y con hija por mayores señas. No obstante este ambiente turbio (bastante similar a lo que se lee en el libro, por otro lado), la primera imagen que se nos da de Carlota es poco menos que sacra desde la perspectiva de Archibaldo. Ella se encuentra rezando el Ave María arrodillada ante una estatua de la Virgen, en un oratorio. Este es asimismo el momento en que Archibaldo la ve por primera vez en la película. Luego, la imagen de Carlota es

la de una pureza infantil y virginal relacionada con el Eterno Femenino, específicamente con la figura de la Virgen María. En otras palabras, la ideología 'masculinista' compartida por Archibaldo, como digno heredero del patriarcado tradicional, reconoce en Carlota la imagen opuesta de la representada por Lavinia como "bruja" envuelta en llamas, completando así el anverso y el reverso de ese arquetipo dual perpetuado por la Iglesia en connivencia con la cultura patriarcal a través de los siglos. Asimismo, la dinámica Archibaldo-Carlota en este sentido puede ser considerada como una variación deconstructiva de la persecución de la damisela virtuosa por parte del malvado o antihéroe de la tradición gótica. Luego, Archibaldo se pone a sí mismo en un rol que marca el contraste entre la masculinidad que pretende representar y la feminidad ideal encarnada en Carlota. Se trata de una forma bastante sutil de subordinación y discriminación de la mujer en su condición de *otro*.

La misma escena contiene el momento en que Archibaldo, como si estuviera confesando sus pecados, le dice a Carlota que sus aspiraciones le dan miedo, pues cree que tiene el potencial para ser un santo o un criminal. Carlota le dice que su problema es que vive solo, y que debería visitarla con más frecuencia. Este intercambio es valioso para

entender la relación entre estos dos personajes, y lo que Archibaldo busca en Carlota. Además, la soledad de Archibaldo es señalada como el origen de su problema, con lo que el asesino imaginario confirma, acaso, que la joven puede ser el vínculo que necesita para llevar una vida más satisfactoria en el sentido real y social. Es como si las promesas de la fe religiosa y de la domesticidad conyugal volvieran a brillar brevemente en el horizonte inmoral del protagonista, cuya infancia muy probablemente transcurrió con el trasfondo cultural del catolicismo ortodoxo español y alemán en México. Lo irónico es que desde el primer momento Archibaldo establece una falsa relación con Carlota, a quien mira con el mismo prisma maniqueo que usa para relacionarse con todas las mujeres, y por ende con la realidad misma. Esta situación permite entrever el excepcional rol de la Iglesia como institución clave en la difusión ideológica del estado patriarcal. Curiosamente, el maniqueísmo de Archibaldo (narrador poco confiable de su propia historia) refleja el del género de melodrama policial en que Buñuel desarrolla su relato fílmico[18].

[18] Como señala Giancarlo Capello, el héroe del melodrama finalmente sufre "una revelación (anagnórisis) que afecta su conducta y le permite lograr una idea más exacta de sí mismo para labrar un desenlace o futuro reparador, acaso feliz, asentado en los valores tradicionales (10).

Una breve comparación con lo que ocurre en el melodrama familiar *Una mujer sin amor* (1952), asimismo dirigido por Buñuel y co-escrito por Usigli sobre la novela *Pierre et Jean* (1887) del francés Guy de Maupassant[19] (1850-1893), quizá no estaría de más en este espacio. El autosacrificio al que la protagonista (Rosario Granados), casada aún adolescente con un hombre mayor al que no quiere, se somete por amor a su pequeño hijo, no impide que éste en su adultez eventualmente la juzgue con crueldad por haberle sido infiel a su padre con el mejor amigo de ambos. Al final de la película, no obstante, Rosario logra defenderse a sí misma, haciéndole ver a su hijo que la debilidad moral que le atribuye (de una manera claramente misógina) no es tal, sino el reflejo de la ideología moralista y maniquea característica del patriarcado tradicional. Así, Rosario demuestra una fuerza y un valor extraordinarios, que, sin embargo, su sociedad se niega a reconocer en una mujer, ni siquiera con sus atributos, pues la feminidad es solamente identificable según un molde rígido que impone una visión en blanco o en negro respecto de ella.

[19] El dramaturgo también colaboró con Buñuel en el guion de *Susana, carne y demonio* (1951).

Consecuentemente, en general las relaciones intersubjetivas entre Archibaldo y Carlota también traen a la mente del espectador/lector la manera de tratarse entre sí que caracteriza a sus contrapartes literarias. Hablamos de una frialdad y una falta de interés sexual que apuntan a proyectos más bien políticos o económico-sociales entre los miembros de una pareja en la que el romance no puede competir con el dandismo de Archibaldo, quien por otra parte no tendría necesidad de casarse por ningún motivo económico, a diferencia de Roberto de la Cruz. Cuando la joven por fin acepta su oferta matrimonial, el asesino frustrado acaba de incinerar el maniquí de Lavinia. La madre de Carlota se pone a llorar, Archibaldo intenta consolarla y entonces advierte uno de los zapatos del maniquí en el piso. Mientras la señora alaba a su futuro yerno, éste empuja el zapato debajo de un mueble. Este es un nuevo gesto que redunda en la confusión entre fantasía y realidad que caracteriza la vida de Archibaldo. No importa que el zapato pertenezca a un maniquí si el crimen ha sido finalmente realizado según la lógica de la imaginación, y es ahora un secreto que se oculta bajo la alfombra de las apariencias burguesas.

Cuando Archibaldo descubre la infidelidad de Carlota, estando a punto de contraer matrimonio, decide matarla

después de la boda, y fantasea con ello. La fantasía ilustra brillantemente el complejo de pureza que sufre Archibaldo respecto de las mujeres. Carlota, vestida de blanco, es forzada por su flamante esposo a rezar una vez más a la Virgen, y él la asesina cuando ella termina. Como ya hemos comentado, se trata de una manera de pensar y de sentir basada en la ideología patriarcal. Si el De la Cruz de Buñuel hubiera matado realmente a su esposa, habría sido justificado por su comunidad de la misma manera que sucede con el de Usigli en una transparente demostración de complicidad respecto del ideal de la masculinidad hegemónica. Sin embargo, otra vez algo o alguien se le adelanta en la realidad: Alejandro, el amante de Carlota, la asesina de dos balazos, dejando viudo a un Archibaldo recién casado. No se trata, pues, en ningún modo, de la frustración de un crimen perfecto, sino de un femicidio pasional o causado como reacción ante el honor masculino mancillado, que en De la Cruz no habría sido otra cosa que una *performance* simbólica. En Archibaldo, la cultura patriarcal y el masculinismo acendrado son más poderosos que cualquier aspiración estética o deseo de justicia moral, que en el antihéroe buñueliano tampoco pueden competir con su verdadera vocación. Específicamente se trata de la libertad de un subconsciente y una imaginación

azuzada por el trauma infantil de la cajita de música. A diferencia de Roberto de la Cruz, otra vez, el aislamiento de Archibaldo es tan voluntario como intensa es su imaginación. Buñuel no se refiere en su película a la mentira histórica en que la burguesía mexicana persevera como medio de subsistencia social, sino que hace de su trastornado protagonista alguien que es capaz de convertir a la mentira en la verdad de la imaginación. El que se trate de un miembro representativo de una alta burguesía históricamente desfasada en medio de un sistema patriarcal capitalista es casi una casualidad, y no hace sino enfatizar la inaudita lucidez de su *modus operandi*, por más involuntario que éste sea hasta cierto punto.

CAPÍTULO III. *EL LUGAR SIN LÍMITES* (1978) DE ARTURO RIPSTEIN: LAS BRUMOSAS FRONTERAS DE LO MASCULINO

La novela *El lugar sin límites* se sitúa en la Estación El Olivo, un pueblo rural en decadencia dominado por don Alejo. En este espacio cerrado, la Manuela, Pancho Vega y los demás personajes quedan atrapados en una red de deseo, dependencia y violencia que culmina en la destrucción de la Manuela, quien es el sujeto subordinado en esta historia.

1. CONTEXTO LITERARIO

La búsqueda de nuevas formas expresivas que dieran cuenta de la realidad del siglo XX provocó la aparición de un numeroso grupo de escritores que hicieron brillar el arte de la novela americana en lengua española. Entre estos insignes novelistas, sobre todo cuatro integraron la línea principal de lo que muy pronto sería conocido como el *boom* de los años 60: el mexicano Carlos Fuentes (1928-2012), el peruano Mario Vargas Llosa (1936-2025), el argentino Julio Cortázar (1914-1984) y el colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014). Sin embargo, el rotundo éxito internacional de estos novelistas no solamente llamó la atención del mundo sobre creadores ya con una obra considerable a sus espaldas

(Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier o Juan Carlos Onetti serían algunos ejemplos), sino que otros, contemporáneos pero acaso menos celebrados en alguna medida, desarrollaron paralelamente carreras literarias de parigual valor. Entre éstos, uno de los más importantes fue, sin duda, José Donoso (1924-1996).

Nacido en el seno de la alta burguesía chilena, Donoso fue uno de los grandes cronistas de esa realidad inédita hasta entonces en la literatura latinoamericana. Su mérito artístico se halla en la creación de un mundo absolutamente personal que refleja la decadencia de los nuevos tiempos a la vez que la consecuente desintegración del individuo, a través de los más depurados medios expresivos. Así pues, la de Donoso es una literatura de calidad comparable a la de sus famosos colegas del *boom*, como también a la de otros cronistas de la decadencia y destrucción de la aristocracia o el latifundismo debido a los significativos cambios históricos del nuevo siglo. Un ejemplo de esto es *Il Gattopardo* (1958), la única novela del escritor Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896-1957), verdadero fresco descriptivo de los avatares de su Sicilia natal durante el *Risorgimento*. También se puede incluir en este cuadro a *Un mundo para Julius* (1970) del peruano Alfredo Bryce Echenique (1939-2026), la gran novela de la oligarquía

peruana y el proceso de su obsolescencia desde una mirada infantil llena de humor y nostalgia. Por otra parte, ya en su primera novela, *Coronación* (1957), Donoso recrea la decadencia de su clase recurriendo a una retórica completamente distinta del realismo decimonónico y de la sonrisa nostálgica para transmitir la derrota y desintegración del ser humano en un realismo particularmente poético, deudor de la tradición gótica y del surrealismo. *Coronación* además inaugura una temática recurrente sobre todo en el ciclo narrativo inicial del escritor. Se trata de la secreta conexión entre el derrumbe de una elite social, económica y política, y la locura, la brujería y la muerte como instrumentos del mal o tránsitos al infierno, pero asimismo como los recursos clave que hacen posible el testimonio literario.

En este sentido, la de Donoso es una metaliteratura pues se auto-refiere a los propios medios expresivos que utiliza, y su realismo siniestro no es fotográfico sino cercano a la etnografía surrealista de Buñuel o incluso a la narrativa fantástica de Edgar Allan Poe o de Henry James. Esta combinación en un realismo sui géneris entre elementos naturalistas y góticos en Donoso no es gratuita, pues se trata de comunicar la desaparición de toda una forma de vida a partir de unos personajes condenados por la

fatalidad, cuya consciencia fragmentada no puede escapar a la prisión o al infierno de su realidad. Luego, la ambivalencia existencial y moral domina en el universo donosiano sin que ello signifique, ni mucho menos, el alejamiento de modos expresivos que en teoría privilegian más bien un maniqueísmo populista, como pueden ser el melodrama (con el que coquetea, por ejemplo, en *El lugar sin límites*) o las leyendas locales chilenas de espanto que frecuentan la portentosa *El obsceno pájaro de la noche* (1970).

Una alegoría sobre el patriarcado

Éstas y otras influencias, como la literatura inglesa, el cine de Buñuel y la obra misma de sus colegas del *boom,* enriquecen singularmente una novela como *El lugar sin límites* (1966), que estudiaremos aquí y que es considerada su novela más clásica tal vez debido a que, al ser una *nouvelle*, permitió al autor un mayor equilibrio y unidad entre sus diversos componentes. Se trata de una de sus emblemáticas narraciones, por lo que no sorprende que la poesía del mal que la nutre establezca una dinámica cerrada pero sumamente sugerente con el lector. La trama se ocupa de los habitantes de la Estación El Olivo, un pueblo

decadente de Chile al borde de su destrucción definitiva. Ésta llega, no por coincidencia o casualidad, cuando el cacique local fracasa en traer la prometida electricidad y compra todas las propiedades de los vecinos menos el burdel, donde el artista transgénero que lo regenta tiene su último encuentro con un joven y violento camionero. En esta *nouvelle* las polaridades extremas del gótico se confunden con las del melodrama para dar cuenta de una historia de resonancias virtualmente fantasmales y literalmente apocalípticas[20]. En otras palabras, la lucha entre el bien y el mal de la tradición gótica prácticamente se convierte en un conflicto en el que la incompatibilidad entre lo masculino y lo femenino adquiere connotaciones éticas. Luego, puede afirmarse que el realismo de *El lugar sin límites* no es positivista o racional como el de la gran novela del siglo XIX sino subjetivo y lírico como el gran arte del siglo XX. El problema y la fortuna es que se trata de una subjetividad en pleno proceso de desintegración, lo que muestra una visión muy real y genuina pero también muy negativa de la naturaleza humana. Donoso parece haberse inspirado en el Lucifer del *Paradise Lost* de John Milton

[20] Miguel Ángel Náter sostiene que "la relación entre lugar y espacio de *El lugar sin límites* no presenta el microcosmos tradicional, sino un microcosmos infernal y telúrico y, en lugar de albergar las fuerzas potenciadoras de la creación divina, lo habitan fuerzas que lo destruyen" (261-62).

cuando hace interactuar al *satánico* Pancho como un hijo ingrato hacia don Alejo Cruz, el cacique del pueblo: "[…] Pancho Vega es el elemento de la destrucción del mundo que ha creado don Alejo" (Náter 241-42). La novela se encuentra sumida en un simbolismo constante que se extiende a la Manuela, su personaje central. Éste es una representación de la feminidad como fantasía y como virtud que hace posible el arte o la literatura. Por supuesto, en el nivel práctico de la realidad objetiva vislumbrada en el texto, la condición "anormal" de la Manuela sirve para la creación de la belleza y el amor, pero no para la convivencia ni la supervivencia en un pueblo conservador como El Olivo, cuyo inminente fin coincide con el deterioro de los personajes, vencidos por el tiempo, el odio y el miedo a la muerte. En mi análisis me interesa mostrar cómo *El lugar sin límites* problematiza la masculinidad como práctica social inestable, y cómo su adaptación cinematográfica radicaliza esa crisis en el contexto mexicano.

1.1. AMBIVALENCIA Y PODER: LA MANUELA Y DON ALEJO CRUZ

La Manuela condensa la ambivalencia central de la novela, ya que su feminidad performativa revela tanto la fragilidad del orden patriarcal como la violencia con que

este orden castiga a quien lo desestabiliza. Tal como les sucede a los demás habitantes de la Estación El Olivo, la Manuela cuenta a don Alejo Cruz entre sus relaciones más importantes. En cierto plano de la realidad social, don Alejo es la persona crucial en la vida del ya casi fantasmal pueblo rural. Según el estudio de masculinidades de Connell, don Alejo encarna la masculinidad hegemónica del pueblo, ya que concentra el poder y organiza las relaciones sociales desde una posición paternalista. Su decadencia física, igual que la de la Manuela, refleja la de la Estación El Olivo, pueblo descartado por la modernidad debido a la incapacidad (o negativa) de don Alejo para llevar a cabo proyectos clave como el de su electrificación[21]. Sin embargo, don Alejo es todavía visto como una amable figura que ampara y asiste, pese a que se trataría más bien de una especie de reyezuelo obsoleto cuya tiranía sutil acaba de hundir a sus vasallos en las tinieblas del olvido y la muerte. Como afirma la estudiosa Elsa Guevara Ruiseñor: "se puede demostrar […] que el campo de acción incluso del rey más poderoso tiene límites" (83).

[21] En esta estrecha relación de semejanza entre la decadencia del cuerpo humano y la del lugar físico, por ejemplo, la novela de Donoso se muestra deudora tanto de la tradición gótica como del naturalismo (Náter 245-46).

Siendo el personaje central o catalizador de la acción, la Manuela sostiene tal vez las relaciones más complejas con don Alejo. Cuando lo conoce, décadas atrás, la candidatura al senado promete un futuro brillante tanto para el hacendado metido a político como para el joven pueblo. Su éxito es celebrado concretamente en el burdel regentado por la Japonesa, una mujer aún atractiva que en su juventud había tenido relaciones amorosas con don Alejo. No olvidemos que el burdel es en el contexto del patriarcado tradicional o terrateniente el espacio público donde se conciertan y dirimen los asuntos de la masculinidad, más allá de lo sexual[22], y donde las esferas de la masculinidad y la feminidad conviven en armonía. En *El lugar sin límites*, asimismo, este espacio se convierte finalmente en el último reducto de la vida privada, es decir, de la feminidad; no sin antes conocer, como estamos comentando, una primera etapa de institucionalidad al servicio del patriarcado (Hearn 30-32). Es en estas circunstancias que la Manuela llega a la Estación El Olivo y conoce a ambos, la Japonesa y don Alejo, lo que forma parte de sus recuerdos de un pasado mejor en el presente

[22] "A public institution that houses and preserves the cultural heritage of a nation or group, the brothel indeed condenses the history of patriarchy and economics into the aging bodies of its inhabitants and makes them available to all" (Schaefer 223-24).

del relato. Esta oposición que contrasta dos planos temporales en la consciencia de la Manuela es, asimismo, el mecanismo que señala tanto la inexorable destrucción del pueblo como las fuerzas oscuras detrás de tal predecible destino. Estas fuerzas son las motivaciones subconscientes que conducirán a los personajes principales en su comportamiento, en todos los casos enmascarador de sus verdaderas intenciones o deseos. Estos, en lo que se refiere a la Manuela y a Pancho Vega, el joven camionero que encarna la hipermasculinidad en el pueblo, se encuentran directamente vinculados a sus respectivas identidades sexuales.

La masculinidad hegemónica y el poder de la razón

En el caso de don Alejo, se trataría de los típicos propósitos egoístas o interesados de un político. Pero es que además su condición de autoridad virtualmente omnímoda lo presenta como un símbolo tangible del poder del Estado. Su lograda representación de una masculinidad tradicional pero benévola es, en este sentido, una *performance* engañosa[23] realizada con fines que, irónicamente, quedan

[23] Como lo es también, por otra parte, la de Pancho, el camionero antagonista en la novela.

frustrados y aun determinan el triste futuro del pueblo. Tengamos en cuenta que, así como Pancho representa la faceta primitiva o bestial, violenta, del ideario masculinista, el hacendado aparece como el emblema perfecto de lo que el filósofo italiano Antonio Gramsci llama la "hegemonía" del patriarcado. Se trata del padre abusivo que educa y que somete, no a través de la fuerza, sino de la razón[24]. Un ejemplo claro de esta capacidad de persuasión de la elite dirigente lo encontramos en la manera nada coercitiva con que don Alejo ha logrado comprar todas las propiedades del pueblo, con la sola excepción del prostíbulo regentado por la Japonesita, antes del final de la novela. Todo esto se complica si consideramos que, además, don Alejo parece hallarse muy enfermo, incluso muy próximo a su muerte en las últimas páginas de la novela, lo que *coincide* con la desaparición física o virtual de los otros personajes y de la Estación El Olivo misma en su totalidad.

Esta evolución individual y social, que revela de alguna manera la realidad detrás de las ilusiones del pueblo, convierte al pasado en una influencia que

[24] "Hegemonic masculinity establishes its hegemony partly by its claim to embody the power of reason, and thus represents the interests of the whole society; it is a mistake to identify hegemonic masculinity purely with physical aggression" (Connell 164).

eventualmente se descubre como perniciosa para la historia de la Estación El Olivo, y en especial para Pancho y la Manuela. Ésta, como los demás, ha internalizado las promesas del amparo y el cobijo ilusorios representados por don Alejo a tal grado que la verdad no se le revela sino cuando ya es demasiado tarde[25]. Curiosamente, esto ocurre al mismo tiempo que la propia faceta masculina de la Manuela hace excepcional acto de presencia durante el fatal ataque sufrido a manos de Pancho y Octavio. Es así como la masculinidad de los dos personajes aparentemente más apacibles o menos limitados por las convenciones de la comunidad (que tales son don Alejo y la Manuela) termina siendo denunciada por el texto de Donoso como un frágil recurso humano en una realidad social signada por la ambivalencia moral.

El lugar sin límites exhibe el fracaso del proyecto vital de sus personajes de manera precisa particularmente en el paralelismo que se establece entre don Alejo y la Manuela, cuya relación mutua no deja de ser esencialmente la de la masculinidad preponderante con un individuo subordinado (Faur 45). Puntualmente, la violencia

[25] En la opinión de Jessica Burke, "in la Manuela's moment of need, […] don Alejo is nowhere to be found. The failure of the patriarchal father-figure to protect the persecuted and the marginalized is not to be overlooked." (295).

homofóbica que somete al travesti y lo aniquila subraya la incapacidad o aun la indisponibilidad del sistema patriarcal a la hora de resolver los conflictos derivados de la escala jerárquica social y sexual. Es interesante cómo Donoso permite que, no obstante sus diferencias insalvables, ambos personajes sostengan una relación armoniosa aparentemente natural. Algunas razones para esto, además de un pasado relativamente compartido, son la avanzada edad de ambos, el rol significativo pero de índole diferente que cumplen o han cumplido en la vida de la comunidad, y una consciencia individual aventajada que incluso los confronta con sus respectivos destinos de una manera que escapa, por ejemplo, a la consciencia más reprimida o conflictiva respecto de la realidad de un Pancho Vega.

Luego, tanto la Manuela como don Alejo se hallan negociando sus destinos, y, asimismo, de algún modo, el destino colectivo de la Estación El Olivo cuando el lector entra en su conocimiento al inicio de la narración. Es entonces legítimo establecer una relación entre el momento culminante, casi de anagnórisis trágica, en que las máscaras de la identidad sexual caen, y la *performance* de la masculinidad o no-masculinidad con que ambos personajes se han relacionado entre sí y de cara a los demás a lo

largo de la novela. Existe una íntima colaboración o connivencia entre las políticas sociales y las sexuales que se va abriendo paso y queda definitivamente iluminada en el preciso instante en que tanto la mortalidad de la Manuela como la de don Alejo Cruz convergen en esa noche oscura que cierra el relato.

1.2. LA JAPONESA GRANDE O LA FORTALEZA DE LO FEMENINO

En el complejo cuadro de matices sociales, sexuales y psicológicos que forman el entramado de *El lugar sin límites*, el personaje de la llamada Japonesa Grande sobresale por una serie de factores. Para empezar, la Japonesa sirve de nexo humano entre el pasado y el presente, tal vez debido a su deceso, lo cual le permite circular como un fantasma entre los protagonistas de la novela, sobre todo en la casa-prostíbulo. En el tiempo pasado de la narración, nos enteramos de sus relaciones con don Alejo Cruz, así como con la Manuela. La Japonesa dirige el prostíbulo donde la colectividad masculina del pueblo, incluido el terrateniente, busca el solaz que lo aparte de las frustraciones cotidianas. En su calidad de amante de juventud y compañera de intrigas políticas, la Japonesa mantiene una compleja relación con don Alejo que tendrá su

culminación en una apuesta y la posterior cesión del burdel que hasta entonces la mujer solamente administraba. Recordemos que esta apuesta consiste en que la Japonesa logre seducir y tener relaciones sexuales con la Manuela, para que el hacendado le transfiera la casa-prostíbulo. Son los tiempos prósperos del burdel y del pueblo, el cual nunca verá materializado el progreso que el ascenso político de don Alejo promete. El papel que la Japonesa tiene en este devenir no es, pues, anecdótico. No solamente el prostíbulo refleja el clima social de la Estación El Olivo, sino que asimismo es el escenario donde parece decidirse su suerte, y la Japonesa emerge como parte clave en el asunto. Esto puede ser comprobado en el hecho de que el espacio público donde se realiza una de las funciones esenciales de la condición masculina en la Estación El Olivo, que tal es el burdel, será adquirido por la mujer, en una jugada que resulta una especie de parteaguas entre el pasado feliz y el presente apocalíptico del pueblo.

El lado maternal del patriarcado

Entonces, la feminidad asertiva de la Japonesa parece determinar los sucesos futuros que constituyen el presente de la novela. La condición de entrampamiento que los

personajes, tal vez aun don Alejo, sienten en relación con un pueblo otrora expectante consigue una caracterización casi física que es particularmente perceptible en lo que al prostíbulo se refiere. Esto es así tal vez por la identificación del pasado próspero del lugar con la Japonesa, mujer que es frecuentemente evocada en términos de una sensualidad femenina que no obstaculiza de ningún modo su agencia y la contundencia e importancia de sus palabras y actos. A esto habría que agregar el paralelismo que se establece entre la generosidad carnal y la solidez física de la Japonesa, que evocan una protección virtualmente materna u hogareña, y la percibida generosidad y estabilidad moral de don Alejo, comparativamente paternas. Es como si ambos personajes fueran versiones diferentes de un mismo aspecto social o político en el inconsciente colectivo de la Estación El Olivo. De manera significativa, solo el lado masculino/paterno (don Alejo) de estos contenidos inconscientes de su sociedad marca traumáticamente a Pancho, como veremos en el siguiente apartado de este capítulo.

Dicho esto, habría que detenerse un poco en la relación entre la Japonesa y la Manuela. En un comienzo, se trata de una relación puramente transaccional o de trabajo, algo que, bien mirado, no cambia fundamentalmente después

de la apuesta. Lo significativo de ésta es que se inspira en un elemento que subraya la incongruencia o carácter artificial de la Manuela como *performance* o creación histriónica. Esta ambivalencia entre el físico masculino del personaje y su travestismo es equivalente a la asertividad de la Japonesa Grande como mujer de negocios que no pierde un ápice de feminidad en el sentido más estrictamente convencional del término. La apuesta envuelve a ambos personajes en una actividad sexual que a la Manuela le es extraña y aun indeseable. El resultado será la cesión de la propiedad del local, de don Alejo a la Japonesa, con la Manuela como socia o copropietaria. Sin embargo, acaso más importante sea que la excepcionalidad de esa unión insólita dará como fruto a la Japonesita, la hija de la Manuela y la Japonesa, que a la muerte de ésta se encargará de llevar las riendas del burdel sin ejercer ella misma la prostitución. A diferencia de su madre, la Japonesita no es una mujer atractiva sino más bien una joven caracterizada por un desarrollo sexual retrasado, en palabras de su propio padre. Asimismo, este retraso o disminución puede verse como simbólico de la pobreza que subsume en general al pueblo en el presente de la narración.

Es así como la Japonesa, involuntariamente, contribuye a colorear la decadencia de la Estación El Olivo, tanto con

el aprisionamiento que éste significa para los habitantes de la casa-burdel (sobre todo la Manuela), como con la procreación de una hija, la Japonesita, cuya relación con la Manuela incidirá en el susodicho confinamiento. La Japonesa representa una feminidad, además, que escapa a la realidad compartida por padre e hija. Mientras que la Manuela experimenta la feminidad como fantasía a través de su arte y en su vida diaria, la Japonesita se parece físicamente a su padre, por lo que, irónicamente, es hombruna y nada agraciada. Es más, su virilidad sugiere una parodia de la feminidad asertiva de la madre. Tiraniza a la Manuela, a quien, pese a ser su padre, mandonea y trata como si fuera un niño. Esto enfatiza la negación de la masculinidad que subyace a la presentación de la Manuela no solo como artista sino como consciencia individual. En este sentido, la muerte de la Japonesa Grande y su condición de recuerdo que habita como fantasma un pueblo marcado por un pasado añorado son un presagio. La Manuela es ese personaje cuya versión alternativa de la masculinidad será muy pronto aplastada por una realidad que siempre la ha marginado y amenazado con la muerte más violenta.

La Japonesa representa una feminidad fuerte y funcional dentro del sistema, pero su desaparición deja a

los otros personajes atrapados en una versión degradada de ese mismo orden patriarcal.

1.3. PANCHO VEGA Y LA HIPERMASCULINIDAD

A pesar de su categoría de antagonista, o precisamente debido a ello, la entidad de Pancho Vega es tal vez más compleja aun que la de los otros personajes principales. Incluso en la novela de Donoso, el camionero resulta una víctima más de la colisión entre realidad y deseos, ilusiones subjetivas y podredumbre social objetiva que *El lugar sin límites* describe como el infierno en la tierra o ésta rumbo al apocalipsis. Bebiendo de la tradición gótica, Donoso traza este cuadro expresionista y opresivo con la ayuda de caracterizaciones grotescas que a veces son como pinceladas breves en una ilustración de William Blake, más que brochazos de Goya. En cuanto a los personajes centrales, es Pancho el que, en su identificación como enemigo y objeto de deseo mortal de la Manuela, acaso se beneficia particularmente de las proclividades góticas de Donoso. Curiosamente, y de un modo más sutil y tal vez efectivo, es el benevolente don Alejo quien emerge finalmente como la figura más evocadora de lo maligno en la novela, no obstante la participación clave de Pancho en la

destrucción de la protagonista y el rol mismo de ésta, la Manuela, cual sirena que canta en los oídos de Pancho las tentaciones que conducirán a la muerte y la nada[26].

Efectivamente, la narración en la novela describe al camionero como si fuera la imagen entronizada o ideal del 'masculinismo', en una caracterización que es casi la de un monstruo fantástico o una caricatura sin más. Que esta percepción ansiosa pero deseante provenga de la Manuela, ya víctima de la agresividad del camionero cuando el lector empieza la obra, dice mucho de la capacidad de impregnación del discurso del patriarcado en este pueblo chileno olvidado de Dios. Recordemos que la Manuela misma parece una encarnación de los prejuicios más chirriantes de la ideología patriarcal, específicamente de su homofobia, al tratarse de un auténtico ejemplo de la figura conocida como "loca" o *drag queen*. Por otro lado, el físico de Pancho es imponente, pero hay dos cosas a las que prestar atención y ambas están relacionadas con la inseguridad de su lugar en el mundo. Primero, Pancho es joven pero ya no es un niño; sin embargo, psicológicamente se ha quedado atrás, anclado en una infancia de ambigua felicidad que lo ata así a don Alejo. Segundo, la peligrosa violencia con que el camionero

[26] Como señala la estudiosa Selena Millares: "[…] esa rebeldía [de Pancho] no puede escapar al influjo de la fatalidad, de la que es Manuela el involuntario artífice" (62-63).

se conduce respecto de la Manuela es una respuesta a esa regresión emocional que parece cercarlo hasta que encuentra su momento álgido en el pago de la deuda a don Alejo. Queda entonces definitivamente claro que la vinculación entre el hacendado y Pancho ha dejado a éste con una conflictiva manera de existir en su propia comunidad, problemática que envuelve crucialmente una relación edípica (con don Alejo, el padre a quien se odia y se quiere) y una homosexualidad no asumida (pero real, no potencial, pues Pancho es consciente de su deseo por la Manuela). Todo esto es importante pues, como se verá, la imposibilidad de una resolución normal en casos como éste lleva a la locura y la muerte, que es lo que sucede al término de la novela.

También de manera quizá más significativa que lo que ocurre en cuanto a don Alejo y la Manuela, esa versatilidad de registros de la consciencia y aun de la inconsciencia de que hace gala la fragmentaria narración en el texto de Donoso beneficia la ambivalencia de Pancho en tanto personaje que representa una masculinidad extrema específica y cumple un rol ciertamente de antagonismo. No olvidemos que la Manuela es el personaje central o principal, pero que ella misma se halla caracterizada por una marcada ambigüedad, y no solo de tipo sexual. El contraste de diversos grados entre el machismo o

hipermasculinidad que Pancho Vega representa y es perceptible desde el exterior, y lo que la expresión del flujo de su consciencia revela en el proceso narrativo de *El lugar sin límites*, puede ser comparado con lo que sucede respecto del personaje del Jaguar en *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa. En el caso de Pancho, no es que Donoso lo exculpe cabalmente[27], sino que a través de sus rememoraciones obsesivas los traumas con que el patriarcado lo ha moldeado en la figura que todos pueden ver son evidentes solo gracias a la literatura.

La masculinidad hegemónica como pura *performance*

Luego, parece asimismo probable que en su novela Donoso establezca la compleja relación que existe entre la Manuela y Pancho Vega para comentar y analizar los géneros sexuales y sus efectos individuales y sociales. No por nada, ambos personajes pueden ser observados como víctimas y verdugos, respectivamente, según la determinada posición de una lectura atenta. La hipermasculinidad ostentada por Pancho, en este sentido, mantiene una relación constante con lo frágil de su situación como sujeto miembro de su

[27] Desde luego, sí lo hace en el sentido en que se trata de un antihéroe gótico en la línea del Satanás de Milton.

sociedad. Por ejemplo, como explica Hernán Vidal, "[las costumbres de la región] no reconocen la liberación de la servidumbre por el esfuerzo personal y la adquisición de dinero. Entre los servidores de don Alejo Cruz, la ubicación social de una persona está determinada por su origen" (133-34). Así pues, el joven camionero no se siente integrado a la Estación El Olivo y quiere una vida mejor, lejos del pueblo, pero al mismo tiempo su conducta es una permanente actualización de los valores consagrados por el inconsciente colectivo, especialmente los de la masculinidad tradicional. Luego, obviamente la hipermasculinidad de Pancho es una *performance* simbólica que necesita de un contexto social o público para tener lugar. Esto llega a enfrentarse críticamente con una condición homosexual que Pancho Vega se niega a asumir debido, precisamente, al miedo que le provoca la sola idea del juicio de su comunidad. La prontitud con que se defiende de la acusación por parte de Octavio, después de su beso con la Manuela, es prueba más que suficiente al respecto. Ya no digamos lo que hace a continuación.

Como en lo que respecta a la Manuela, pero de un modo mucho más fuerte y complejo, en el caso de Pancho don Alejo Cruz es la figura omnipresente que representa la protección para algunos y la autoridad del poder sobre todos. La

ambivalencia moral del terrateniente se muestra más subrayada en esta relación, que es de algún modo íntimo la de un padre y su hijo, aunque Pancho no quiera admitirlo. Si la Manuela conoce la faceta bondadosa y generosa de don Alejo, Pancho conoce la otra cara de esa supuesta grandeza, su imperfección severa. Es así como acaso las más importantes revelaciones del narrador confidente de la novela acerca del camionero son esas remembranzas de su niñez en la hacienda de don Alejo. Éste casi sorprende al lector con su frialdad y autoritarismo, visto, por supuesto, desde esa subjetividad memoriosa. Se trata de recuerdos que, asimismo, llaman la atención por la frecuencia y la manera en que irrumpen en la consciencia de Pancho. Es prácticamente como si informaran su persona y sus actos, como las firmes raíces de una planta. En particular el recuerdo de su relación con la pequeña hija del hacendado resulta doloroso para el joven camionero. La culpa que siente respecto de esa muerte, lejos de extinguirse, parece haber afectado su relación de sentimientos encontrados con don Alejo, por quien siente rechazo, pero también un todavía más acendrado afecto filial o sentimiento de deuda emocional. A ese recuerdo, por otra parte, se aúnan algunas de las demostraciones de la sociedad de la Estación El Olivo que el niño Pancho

aprendió respecto de la sexualidad. En especial, esas situaciones de vulnerabilidad en que fue inicialmente acusado de ser "marica" por los otros niños (Donoso 97), le enseñaron a construir la imagen que exhibe frente a los demás, el exagerado papel sin fisuras que interpreta en un mundo donde los ideales de la masculinidad tradicional son enaltecidos y cualquier desviación de la norma hacia lo no-masculino u homosexual se tiene que pagar muy caro. Se puede concluir que la masculinidad de Pancho no es una esencia, sino una práctica social sostenida por la presión del entorno y el miedo a la feminización.

2. LA MANUELA SEGÚN ARTURO RIPSTEIN: LA *PERFORMANCE* DE LO NO-MASCULINO EN EL CINE MEXICANO

Cuando Luis Buñuel, el director que José Donoso quería para la adaptación cinematográfica de su novela *El lugar sin límites*, se retiró del proyecto[28], la adaptación pasó a manos de un ex asistente del surrealista, el mexicano Arturo Ripstein. Éste ya estaba familiarizado con la novela de Donoso debido a que el escritor chileno la había concebido y redactado en el cuarto que ocupaba en la

[28] Al no poder contar con su actor ideal para el rol de la Manuela, el español José Luis López Vázquez.

residencia de Carlos Fuentes, en la Ciudad de México. Luego, Ripstein contrató al también novelista Manuel Puig (1932-1990), como Donoso, miembro no-oficial del *boom*[29], para capturar la esencia del texto original y otorgarle autenticidad y legitimidad en la pantalla. Por causa de un desacuerdo entre el director y Puig, la película pasó finalmente a una etapa de reescritura que envolvió a otros guionistas, entre ellos el propio Donoso. Uno de los retos clave en la adaptación fue la conversión de una historia universal pero originalmente chilena en la tragedia de un pueblo rural y su burdel olvidados en el estado de Querétaro, México.

La adaptación de Ripstein no solo traslada la historia a México, sino que redefine el problema de la masculinidad subordinada al situarlo en una cultura marcada por el machismo, el melodrama y la figura del homosexual como objeto de burla. La versión que Ripstein lleva a cabo es, pues, una especialmente contingente a los avatares de su realización. Se trata de un valioso trabajo cuyas dificultades y limitaciones de producción, irónicamente,

[29] Estudiosos como el experto en literatura hispanoamericana Donald L. Shaw ubican a Puig en los márgenes del *boom* o en la transición del *boom* hacia el *post-boom* (264-65, 271). Por otro lado, tanto *La traición de Rita Hayworth* (1968), la primera novela del argentino, como *El obsceno pájaro de la noche* (1970), de Donoso, suelen ser considerados ejemplos magistrales de este periodo (Swanson 520-21).

ayudaron a trasladar de algún modo la verdad artística plasmada por Donoso en su obra. En la pantalla, *El lugar sin límites* se interpreta a sí misma para ajustarse a una nueva región de América sin perder su identidad. El goticismo con visos surrealistas de Donoso (cortesía de sus afinidades buñuelianas) cede el paso a una recreación transgresora que comenta particularidades de un localismo diferente, lo que subraya la trascendencia de la novela. Esto sucede en especial en lo que atañe a su exploración de la masculinidad tradicional y su interacción con masculinidades subordinadas en un ámbito tan caracterizado por el chauvinismo como es la cultura mexicana.

Así pues, el filme de Ripstein puede compartir un lugar en el tiempo con la novela de Donoso, pero definitivamente se trata de una localización histórica y geográfica diferente, aun sin salir del continente. Los problemas de Chile son similares a los de México, pero ciertos aspectos pueden ser enfatizados de una manera más realista en el cine y de la mano de un director como Ripstein. Oportunamente, su versión es asimismo una respuesta puntual, arriesgada y coherente con su actitud artística, a ciertas expresiones del cine industrial mexicano, como son el erótico cine de ficheras y la figura

del "joto" o "maricón"[30]. Subgénero y estereotipo, respectivamente, ambos eran muy populares durante los años en que *El lugar sin límites* se encuentra en etapa de preproducción, fotografía principal y estreno en las salas (Venkatesh 28-29). La hipermasculinidad del "macho" mexicano halla su contraparte femenina en las ficheras o *vedettes* de sexualidad exacerbada. Por otra parte, la otredad representada por el homosexual afeminado que funciona como una especie de bufón descarado en esas mismas y tantas otras películas sirve para anclar y confirmar los valores encumbrados por el culto al machismo en actores como Jorge Negrete y Pedro Infante. La masculinidad intachable de estos iconos era una especie de moralidad que los tornaba en héroes literalmente sagrados para todos los estamentos sociales del país.

La dirección de Ripstein hace de *El lugar sin límites* una historia más agresivamente contestataria, si cabe, que en el texto literario. Sus limitaciones presupuestarias son resueltas con certera inteligencia, y la presión bajo la que debió de rodar se deja sentir en cada metro de la película. Hay un perceptible minimalismo que, contra lo que pudiera pensarse, sirve para dejar al descubierto los

[30] Es decir, el homosexual como motivo de burla y carcajada despreciativa.

conflictos morales y emocionales de los personajes en busca de un futuro imposible o de una salvación utópica. El drama de la novela se convierte decisivamente en melodrama en los momentos que lo requieren, y el llamado a la tolerancia apenas encubierto en la prosa de Donoso sale a la luz entre las sombras de los fotogramas. El guion no hace uso de una narración fuera de cámara, pero su esencialidad sigue el curso de la historia en lo que ésta desarrolla temática y humanísticamente. Los escasos valores de producción parecen dictar recursos aparentemente pobres que terminan conformando la perfecta manera de contar la historia en la pantalla, acentuando en particular su realismo. A esto contribuye un estilo autoral que asimila tales limitaciones para exhibirlas como virtudes cinematográficas. Por ejemplo, el foro donde Ripstein filma el interior del prostíbulo luce como el de *El castillo de la pureza* (1972), aun sin serlo. Asimismo, la fotografía de Miguel Garzón trae a la mente la de Alex Phillips para la misma película mencionada, aunque en *El lugar sin límites* la tenebrista novela de Donoso cobra un cromatismo inédito[31] sin perder su naturaleza fatalista y claustrofóbica.

[31] El color rojo destaca especialmente, sobre todo en el camión de Pancho y el vestido flamenco de la Manuela.

Sobremanera, la elección de los actores y su labor a las órdenes de Ripstein constituyen otro factor clave para la recreación de la novela y su diverso significado en la pantalla. Es sabido que, a causa del fracaso comercial y de crítica de *Foxtrot* (1975), no solamente le fue impuesto al cineasta un presupuesto nimio sino además un elenco de actores no del todo de su agrado inicialmente. Lo cierto es que el resultado es un filme inconcebible con otro reparto, desde la profundidad psicológica con que Gonzalo Vega borda el personaje de Pancho Vega hasta la fragilidad humana que sirve para analizar el caciquismo de don Alejo Cruz en el físico representativo, pero por eso mismo senil durante la etapa de producción, de Fernando Soler. La presencia de este admirable actor del cine mexicano clásico pone el acento en la mortalidad del personaje, a pesar de mantener la fortaleza de ánimo y la severidad de carácter del original literario.

Apropiadamente, el foco de la trama y aun del tono del filme se encuentran en el personaje de la Manuela, interpretado por el comediante y bailarín Roberto Cobo. No deja de ser irónica la elección de Cobo, cuyo inolvidable trabajo como el diabólico Jaibo en *Los olvidados* (1950) de Buñuel añade un nivel de intertextualidad cinematográfica que resulta fascinante, sobre todo por tratarse en ambos

casos de representaciones histriónicas de dos polos opuestos de la masculinidad. Como en la novela de Donoso, pero de manera más concentrada en el filme, es la Manuela el personaje cuya entidad y consciencia impregnan el relato con su modo particular de ver el mundo. Brillantemente, Ripstein traduce el flujo del narrador plural de la novela en una engañosa simplificación gráfica que hace compartir al espectador la sensibilidad artística de este personaje tan central en el filme. Más que un travesti danzarín o *show-woman*/*drag-queen* dueño de un burdel, en el filme la Manuela es la mirada de la imaginación que completa con amor, música y colores un rincón del mundo que carece de horizontes. Esta centralidad de la Manuela en la película intensifica su condición de masculinidad subordinada, al convertirla en eje simbólico del relato y, al mismo tiempo, en objeto de violencia social. Si en Donoso la Manuela puede ser considerada un trasunto del novelista o de la novela misma[32], en Ripstein es el personaje cuyo brillo excéntrico contagia de vida a este lugar moribundo. Tanto el ritmo de la edición como el de la música de boleros que suena en el tocadiscos del burdel parecen dictados por la difícil respiración del personaje, sus deseos de amor y

[32] "[…] el travestismo es en Donoso metáfora de escritura" (Millares 82).

anhelos destinados a la derrota. Es así como la Manuela de Cobo y Ripstein exige más que nunca el melodrama en vez del gótico y el naturalismo mezclado con el folletín (cortesía de Puig), en lugar del expresionismo sobrecargado de simbolismo y horror casi fantástico que el realismo poético de la novela sugiere.

Curiosamente, es también la Manuela de Ripstein una criatura cuya feminidad va más allá de la ambigüedad subjetiva observada por Donoso. Esto es congruente, por otro lado, con la comparativamente extrema claridad con que Ripstein retrata y describe a sus personajes y sus actos en general. Al estar encarnada por el intérprete de uno de los iconos más clásicos de la masculinidad preponderante en el cine universal, que tal es el Jaibo buñueliano, la Manuela en la cinta abre inmediatamente un cuestionamiento de la sexualidad y su naturaleza social o performativa (Hooper 30-32). La manía con que es perseguida por Pancho Vega se realiza, en este sentido, con una gran intuición de los mecanismos psicológicos que determinan las conductas de los personajes. Como examinaremos más detenidamente en el apartado concerniente a Pancho Vega, su físico musculoso es menos determinante de la fatalidad en el filme que los traumas y conflictos que guían su conducta. Al ser interpretado por un actor más pequeño que el que encarna a

la Manuela (el físico de Cobo es imponente), ésta aparece como una víctima más pura de sus propios desajustes sociales y la moral puritana del pueblo. Por ejemplo, los privilegios del machismo sobre los sujetos transexuales. En otras palabras, y así como pudimos apreciar en *Ensayo de un crimen* (1955), el sustrato imaginario, mental y psicológico del mundo fotografiado por Ripstein es acaso más importante que la realidad objetiva. Lo cierto es que, a diferencia de los temores reales o imaginados del personaje en la siniestra Estación El Olivo de Donoso, la Manuela del filme no tiene que escaparse de o enfrentar tanto la amenaza física y sobrenatural de la muerte como el fin de sus sueños.

2.1. DON ALEJO COMO PATRIARCA BUÑUELIANO

El cine posee la ventaja o desventaja, según el cristal con que se lo mire, de la concreción de la imagen. En este sentido, la literatura tiende a la ambigüedad de lo sugerido o entrevisto, y una novela concisa y poética como *El lugar sin límites* hace un uso magistral de ese aspecto inherente a la naturaleza del texto escrito. Una producción como la de Ripstein, por más limitada que sea, puede jugar con la ambigüedad pero también aprovechar el filón que le

ofrece una adaptación en un medio tan dependiente de lo visual en contraposición con la imaginación que media entre novela y lector. Esto se aprecia especialmente, aunque no exclusivamente, en el caso de los personajes llevados a la pantalla. Al ser interpretado por un venerable Fernando Soler, la fragilidad física de don Alejo Cruz es colocada en primer plano. Soler se halla lejos de la aristocracia maléfica a lo Conde Drácula más o menos implícita en el personaje literario. Ripstein nunca fotografía a don Alejo flanqueado por sus tres perros como los cancerberos que acompañan a Barbara Steele en *La maschera del demonio* (1960), que así es como aproximadamente tal vez se lo imagina el lector de la novela. El virtual reemplazo de la simbología sobrenatural gótica del don Alejo de Donoso en favor de una fisiognomía más acorde con la masculinidad benevolente que es su máscara social o *persona* sigue una lógica nueva que provoca en el espectador una empatía que no siente por el personaje en la novela.

A esta tónica diferente contribuye, ciertamente, la imagen que Soler trae a la película como bagaje de veterana estrella de la pantalla grande. Acaso el miembro más conspicuo de una famosa familia de hermanos actores y poseedor de una larga y exitosa carrera tanto sobre las tablas como en el cine de la "Época de Oro", Fernando Soler

es en la producción de *El lugar sin límites* eso que en México llaman un "primer actor", es decir, un profesional del arte dramático consagrado y admirado por una amplia audiencia. Tal vez aun más significativo sea el tipo de personaje o imagen que identifica a Soler en el cine y que lo hace el actor perfecto para interpretar a don Alejo. No se trata solamente del *pater familias* a veces autoritario pero finalmente noble del cine posrevolucionario, sino además de una figura que pasó por el tamiz revisionista e irónico de Buñuel en tres ocasiones. En *El gran calavera* (1949), que supuso el primer triunfo comercial del director en la industria mexicana. En *Susana* (1950), deconstrucción paródica en clave de melodrama gótico de la fragilidad de la institución familiar. Y en *La hija del engaño* (1951), un ejercicio delirante de folletín puro en el que Buñuel somete a Soler a la experiencia de un marido engañado que, llevado por el despecho, sacrifica su paternidad. Luego, existen en la *persona* (tanto en el sentido de humanidad como de imagen) de Soler una honorabilidad y una simpatía que trascienden la pantalla. El público de la época solo podía aceptar la versión más concesiva en términos morales que de don Alejo ofrece la adaptación de Ripstein, máxime

cuando la fragilidad física del gran actor llama la atención tan inmediatamente[33].

La masculinidad benevolente que *El lugar sin límites* explora gracias a Soler no es, sin embargo, un motivo de concesiones hacia el patriarcado como sistema de explotación y depredación. Siempre que puede, Ripstein coloca al actor a una distancia prudente de la cámara o hace que ésta lo registre en planos medios o generales, como procedimiento de enajenación en cuanto al espectador y cuestionamiento de su punto de vista o percepción de la realidad (Schaefer 224). Así, desde su aparición, el don Alejo de la película conserva el misterio fundamental que incorpora como autoridad tradicional. Nos referimos aquí a la esencia moralmente discutible de un padre que es amado y temido, y aun odiado, por sus hijos. Esto no sería así de no ser porque don Alejo Cruz representa a todo un sistema cultural, económico y político, del cual los habitantes de El Olivo son objetivamente dependientes. Esta dependencia material se traduce en la dependencia subjetiva y emocional que decide el destino de los personajes, en particular de la Manuela y Pancho Vega. Tanto en la novela como en el filme, este conflicto es dramatizado en términos de una

[33] Soler falleció en 1979 a los 83 años de edad.

relación disfuncional de innegables ecos freudianos. En el caso de Pancho, el complejo de Edipo. En el de la Manuela, el de una fijación paterno-filial cuyo sentido positivo es eventualmente destruido. No obstante las similitudes fundamentales con lo descrito en la novela, la adaptación transforma el sentido de estas dinámicas debido precisamente a la apariencia de Soler y su interacción con los actores que interpretan a Pancho y la Manuela.

La diferencia entre don Alejo y sus "hijos" no deja de ser clave para la comparación entre libro y filme en ambos casos. En el de la Manuela, siendo que Roberto Cobo no encarna la vulnerabilidad de su personaje ni en su edad madura pero relativamente joven ni en su físico imponente y atlético, se siente más aun que en la novela una corriente de afecto distante aunque cordial y de especial respeto, una admiración más directa hacia don Alejo como "padre" del pueblo. Quizá la palabra clave aquí es respeto, debido a la diferencia de edad pero también a la distancia emocional que parece caracterizar a la comunicación entre ambos personajes en la pantalla. Es como si la Manuela viera a don Alejo sobre todo como el padre que no tuvo, acaso por no merecerlo (recuérdese que el padre de la Manuela era físicamente abusivo y homofóbico) (Donoso 87). En la escena en que Soler sugiere que la Manuela y él vayan a un cuarto

del burdel para ponerse a tono con la fiesta por su victoria como flamante diputado, la cámara de Ripstein se posa en el rostro sorprendido de Cobo, a quien muestra en un primer plano fijo que revela su temor al incesto, aunque sea figurado. El momento dura menos de lo que parece, pues su brevedad está cargada con un significado psicológico que no es el mismo que la novela muestra, pero sigue la misma línea afín al surrealismo en el tratamiento de la trama como resultado de un flujo simultáneo o encadenado de la consciencia y el inconsciente. En la novela, la Manuela duda por un segundo pero descarta a don Alejo como potencial amante, mientras que en la actuación de Cobo el hacendado es visto como una autoridad paterna en todos los niveles.

La relación entre Pancho y don Alejo también es alterada hasta cierto punto en el filme, complicándose más, si cabe, en algún sentido. Ripstein ha sabido dramatizar la problemática dinámica paterno-filial entre los personajes, intensificando el aspecto físico de ésta con la elección del actor Gonzalo Vega en el rol del joven camionero. Este actor luce apropiadamente compacto y musculoso, como un primitivo o un animal salvaje, pero no tiene el tamaño ni la talla que definen al Pancho de la novela como un ideal

del 'masculinismo' mexicano[34]. Sin embargo, el actor sí logra representar la naturaleza performativa del machismo del personaje del filme, Pancho Vega. Este además representa la clase social y racial del mestizo mexicano que se alinea para no ser excluido del sistema social. Esto añade o ilumina aspectos como el mestizaje y el colonialismo, que en la novela pueden pasar más o menos desapercibidos para el lector. El elemento nuevo que la adaptación aporta es el del mestizaje mexicano. Como veremos próximamente, se trata de uno de los hallazgos de la producción, al ser llevada la historia de Chile a México. Así pues, *El lugar sin límites* como filme prioriza el fracaso de la Revolución Mexicana (reflejado en la situación ruinosa de El Olivo) oponiendo las figuras de padre e hijo en una lucha arquetípica plasmada magistralmente en términos de esa simbología y sus rasgos freudianos, especialmente afines a la raigambre surrealista de novela y adaptación.

Acaso más que a Soler, el éxito de esta representación dramática se debe a la actuación de Gonzalo Vega, que podemos llamar psicologista o tal vez incluso afín al famoso Método popularizado por el Actors Studio neoyorkino

[34] Si no histriónicamente, Andrés García, la opción original para el rol, habría lucido perfecto como Pancho.

a mediados del siglo XX. En comparación con la labor más representacional o exteriorista de Soler, la interpretación que Gonzalo Vega hace de Pancho es pura neurosis[35], lo que crea un contraste preciso para brindar el peculiar drama freudiano entre ambos personajes frente a cámaras. Particularmente, Gonzalo Vega proyecta la inmadurez infantil de Pancho y su desvalimiento, sus sentimientos encontrados de rebeldía y apego filial, ante esa figura tan frágil como poderosa del terrateniente representado por Soler[36]. Los matices otorgados por la actuación enriquecen la naturaleza realista de las conductas y los eventos. Don Alejo simboliza la fuerza del patriarcado y Pancho, a su vez, la fuerza bruta del machismo mexicano, pero ambos asimismo exhiben respectivamente la vulnerabilidad de la edad avanzada y de la dependencia psicológica producto del abuso del poder. Se trata de una dinámica intersubjetiva intensa e íntima, que da perfecta cuenta tanto de la ambigüedad simbólica de los personajes como de su ambigüedad moral.

[35] Y lo es no solo en esta confrontación, sino también en el resto de la película, en especial en sus escenas con la Manuela.

[36] La relación edípica entre don Alejo y Pancho en el filme de Ripstein puede recordar un poco la interpretada por Andrés Soler (hermano de don Fernando) como el arrendador y Pedro Armendáriz como el matón a quien aquél contrata para desalojar a sus pobres inquilinos en *El bruto* (1953) de Buñuel (Kantaris 309).

Así como Soler transmite fielmente la imagen benevolente que de don Alejo Cruz tienen los demás, Gonzalo Vega sabe comunicar la experiencia única del camionero en la novela. Solo él conoce o es consciente de la esencia injusta del patriarca, irónicamente un padre para todos pero sobre todos los demás para él mismo. Se trata claramente de la marginalización a que la elite masculina somete a un individuo como Pancho, como argumentaría Connell (80), cuya reticente y deshonesta alineación con las reglas impuestas por don Alejo no solamente descubren la desobediencia del hijo sino, asimismo, el equívoco fatal o trágico del machismo en el contexto del mestizaje mexicano posrevolucionario. Es lo que la estudiosa Samanta Ordóñez llama "malformación masculina" (48-49). El personaje de Pancho en el filme de *El lugar sin límites* es representativo del mestizo mexicano de clase obrera forzado a alinearse con la masculinidad dominante para evitar ser excluido de la modernidad. Mientras que en la novela original su hipermasculinidad le permite sobre todo esconder la fisura de su identidad sexual. Esta aparente justificación de las acciones del camionero (en particular de su brutal asesinato de la Manuela en el filme) sirve para balancear la figura de don Alejo, que en la película de todas maneras carece de las tinieblas fantasmáticas que

lo rodean y parecen emanar de él mismo en el texto literario.

2.2. DE LUCHA VILLA Y ANA MARTÍN: ENTRE BOLEROS Y REINAS DE BELLEZA

Parece justo afirmar que, al encontrarse en una especie de limbo que le permite circular o mediar entre el pasado y el presente de la trama[37], el personaje de la Japonesa Grande ostenta una cualidad virtualmente legendaria que la exime de los violentos contrastes que identifican a los demás personajes. Esta falta de una ambigüedad comparable, sobre todo en el aspecto plástico de la presentación del personaje, se debe probablemente a su vínculo íntimo y casi exclusivo con el pasado de engañosa promesa y prosperidad del pueblo. A causa de esto y de lo ya comentado previamente sobre el personaje, su ambivalencia parece menos moral que simbólica, a pesar de ser literalmente el tropo de la prostituta con el corazón de oro. Tanto Donoso como Ripstein la entienden así. En la novela, don Alejo y Pancho están caracterizados como imágenes góticas que representan sendas versiones del

[37] Se trata, por otra parte, de espacios cronológicos que casi se superponen en la novela.

malvado o antihéroe de la tradición. Es decir, el aristócrata maléfico y el bruto animalizado, respectivamente (ambas comúnmente facetas de un mismo monstruo), retratados con pinceladas expresionistas que acentúan su naturaleza grotesca y arquetípica. Ripstein no tiene que preocuparse por soliviantar o moderar a la Japonesa en su adaptación, pues Donoso la ha concebido como a un personaje de Émile Zola[38] (1840-1902) o Maupassant que encaja perfectamente en el naturalismo fatídico del filme.

En efecto, y si comparamos a los personajes con sus respectivas contrapartes en ambas versiones, la cantante Lucha Villa, en el rol de la Japonesa, sería la única cuya interpretación no altera de modo importante o significativo el carácter o la dinámica original de su *dramatis persona* en su traslación a la pantalla. La feminidad fuerte y asertiva que representa la Japonesa se ve beneficiada, bajo la dirección de Ripstein, con la sencillez y el carácter bondadoso que trasluce la presencia de Villa. Su labor, asimismo, incorpora muy bien el aspecto físico del personaje. En la elección de Villa, como en la de los demás actores de la película, se confirma una esencia que trasciende a la creación literaria y alcanza el plano

[38] Escritor francés, considerado como el padre del naturalismo.

mítico o inconsciente, tan importante en la obra de Donoso. Las escenas de la Japonesa en el filme son fieles al carácter materno o el lado femenino del inconsciente colectivo de la Estación El Olivo en el texto original, así como subrayan una diferenciación clara entre el personaje y otras matronas de sociedad o madamas prostibularias de la literatura latinoamericana clásica como la Chunga en *La casa verde* (1966) de Mario Vargas Llosa, o la Mamá Grande en *Los funerales de la Mamá Grande* (1962) de Gabriel García Márquez. Ambos son personajes femeninos cuya sexualidad es cuestionada al ser ajenos a los cánones tradicionales impuestos por el patriarcado (como la Chunga) o desbordarlos pantagruélicamente (como la Mamá Grande). El equilibrio subyacente entre moral relativamente corrupta y virtud femenina en un sentido que ironiza sobre la ideología patriarcal respecto de la mujer es tajante en la Japonesa, y se mantiene en la adaptación.

Muy diferente es el caso de la Japonesita. Como los demás personajes principales, la hija de la Manuela y la Japonesa posee un carácter íntimamente ligado a los trazos grotescos de raigambre o afinidad gótica[39] con que Donoso los ha creado. La ambientación naturalista o de realismo

[39] La Japonesa tal vez sea una excepción a esto.

lúgubre del filme responde, entre otras cosas, al bajo presupuesto y las limitaciones de producción que Ripstein tuvo que sortear para llevar a cabo su versión de la novela. En sus propias palabras, la actriz Blanca Guerra fue su primera opción para el papel de la Japonesita, pero al final eligió a Ana Martín. Ésta transforma inmediatamente al personaje tanto en esencia como en apariencia. Recordemos que la Japonesita de Donoso es una muchacha de aspecto nada agraciado y desarrollo sexual retrasado, a quien la Manuela (su padre) envidia, no obstante, puesto que es biológicamente una mujer. El rol de Pancho en la vida común de la Manuela y la Japonesita es, en algún sentido, el de un elemento discordante. En la línea de los malvados de la tradición gótica, ambas le temen y lo desean al mismo tiempo, muy en particular la Manuela. En el filme, dada la belleza innegable de Martín, padre e hija compiten por la peligrosa atención del camionero. Esto se complica porque la Manuela interpretada por Cobo no es un hombre de edad avanzada y, además, su identificación como mujer es más segura o menos conflictiva que la del personaje en el libro. Luego, no existe en la película ningún equivalente de los monólogos interiores con que el lector descubre la envidia de la Manuela hacia su hija. Esto no deja de ser intrigante dada la presencia de

Martín, una actriz de belleza sensual y de rostro aniñado que, sin embargo, no provocan inseguridad en la consciencia de la Manuela de Cobo.

En este sentido, las escenas entre la Japonesita y Pancho destilan un erotismo inédito, pues no existe en las páginas de la novela. Esto no significa exactamente que el personaje se haya vuelto convencional, pero sí es más afín a la vocación menos gótica y más melodramática y naturalista de la adaptación. En la novela, la Japonesita es un elemento que refuerza el nivel simbólico de la narración, pero también su clima de *fatum* o de tragedia apocalíptica. En el filme, la Japonesita es menos una pequeña heroína de romance gótico que una rival de su padre en ese deseo insano, masoquista y autodestructivo que ambas sienten por Pancho Vega. Así pues, el patente atractivo físico de Ana Martín en el rol permite a Ripstein expresar el grado de represión sexual al que el camionero se encuentra sometido por causa de las reglas del patriarcado. Todo esto puede observarse en una escena clave en la película, como es la del galpón. A diferencia de la escena en la novela, donde el personaje no aparece, en la adaptación la Japonesita es primero testigo y después partícipe del drama en el que se confunden la inseguridad social y la inquietud sexual de Pancho Vega en un conflicto

existencial que lo sobrepasa y lo devasta emocionalmente. Después de la humillación que sufre por el enfrentamiento con don Alejo, su acreedor, la Japonesita y el espectador descubren al joven camionero llorando amargamente a escondidas. La muchacha intenta consolarlo, pero la reacción de Pancho Vega es atacarla con violencia, haciendo un amago de estrangulamiento. Pocos segundos después, sin embargo, la Japonesita y Pancho cambian completamente el tono de su interacción. La muchacha participa voluntariamente de un intercambio sexual con el camionero, quien ejerce una clara atracción sobre ella. Ripstein filma esta escena priorizando el despliegue emocional de sus actores, como en todas las que incluyen al actor Gonzalo Vega. El corolario de este momento en el filme tampoco se halla en la novela, por supuesto. Irónicamente, pero asimismo de un modo muy expresivo del conflicto interno de Pancho, en la secuencia final de la película éste aún se muestra atormentado por el hecho de que la joven lo haya sorprendido llorando, pues en la ideología 'masculinista' asimilada por Pancho llorar no es ni siquiera un privilegio de los niños sino una muestra irrefutable de la debilidad femenina. La interiorización de esta ideología, encarnada en la actitud misma del personaje, es reflejada en la reacción de la Japonesita cuando descubre a Pancho en el

galpón: "¡Estás llorando como una mujer!", le dice. Así pues, cuando Pancho la amenaza en el prostíbulo con hacerla llorar porque se lo debe, se está refiriendo a que ella debe pagar el haber descubierto en él un poco de esa vulnerabilidad que el personaje mismo asocia con su homosexualidad reprimida.

2.3. EL *HOMME FATAL* ENCARNADO EN EL MACHO MEXICANO (O EL REVÉS DEL JAIBO)

Esta suerte de triángulo pasional o amoroso entre la Japonesita, Pancho y la Manuela creado para la versión cinematográfica cede el paso, finalmente, a la también contradictoria pero más necesaria y esencial relación que termina uniendo al camionero y el travesti en un abrazo mortal de connotaciones cósmicas en la novela, y en un crimen de odio homofóbico que en el filme condena a Pancho al ostracismo espiritual respecto de su propia comunidad y de los espectadores. Siendo como es la Manuela el personaje central de novela y adaptación, y su dinámica intersubjetiva con Pancho Vega el drama humano que determina el fin, no solamente de la Manuela, sino también de los demás personajes y del mundo como lo conocen,

debemos hacer un espacio aquí para detenernos en la figura del antagonista tal como es interpretada por Gonzalo Vega.

Como ya hemos adelantado al hablar del don Alejo de Fernando Soler, las características de la producción y de la historia, trasladadas al México rural posrevolucionario, dieron pie a que la adaptación dirigida por Ripstein pudiera enfatizar aspectos que en la novela, además, están desarrollados de un modo diverso. Tal es la situación crítica del personaje de Pancho. En la pluma de Donoso, la hipermasculinidad o machismo de Pancho es arquetípico, al punto de que su apariencia y su comportamiento se aúnan en el propósito de mostrar esa masculinidad extremada hasta lo grotesco. Este carácter arquetípico o simbólico es crucial en el personaje, pues, al sentirse descubierto en su auto-percibida debilidad o fisura, su respuesta es la destrucción de esa *otredad* (la Manuela) que lo acepta pero que le devuelve el reflejo de un yo que él mismo no puede aceptar si quiere conservar su dignidad como miembro representativo de una sociedad fundamentalmente machista. En la consciencia de Pancho hay una vigilancia constante de la ideología patriarcal asimilada por el inconsciente colectivo. Su consciencia le dice: "si quieres prosperar en este mundo, incluso más allá de los límites de El Olivo, no puedes cometer ciertos errores". La Manuela, irónicamente,

asimismo desea dejar atrás este pueblo retrógrado y al borde del colapso definitivo. Sin embargo, los antivalores de Pancho lo conducen a ver con más nitidez la marginalidad de la Manuela, un sujeto básicamente subalterno en una sociedad sin futuro, que la propia. Es esta categorización de la Manuela como el *otro* despreciable y socialmente marginado desde la más pura lente 'masculinista'[40] lo que explica los insultos y agresiones del camionero contra el travesti que caracterizan su dinámica intersubjetiva de cara a la comunidad[41]. Sin embargo, tanto como su propia homosexualidad, la falta de aptitudes de Pancho para avanzar en la escala social es claramente sugerida en diversos momentos a lo largo del filme, sin que él pueda o quiera admitirlo.

Un personaje que sirve para subrayar la problemática socio-sexual del camionero en la película de Ripstein es su cuñado Octavio, interpretado por Julián Pastor. Éste es definitivamente alto y blanco, a diferencia de Gonzalo Vega. Asimismo, la relación entre sus personajes es un

[40] De un modo suficientemente paradójico y bastante irónico, don Alejo ofrece protección y defiende a la Manuela contra la violencia de Pancho.

[41] En palabras de Reinhart Koselleck, "[…] a given group makes an exclusive claim to generality, applying a linguistically universal concept to itself alone and rejecting all comparison. This kind of self-definition provokes counterconcepts which discriminate against those who have been defined as the 'other'" (156).

tanto diferente a la que mantienen en el texto literario. Mientras que el Pancho de Donoso admira a Octavio por su autonomía social y su actitud desafiante frente a figuras de autoridad como don Alejo Cruz (Donoso 98, 101), en el filme Octavio es más bien un sujeto de aire intelectual que presiona a Pancho y casi lo fustiga para que haga lo "correcto", representando entonces la vigilante ideología internalizada por el camionero y el resto de la comunidad[42]. Esto convierte al Octavio del filme en la suerte de antagonista o malvado que don Alejo es en la novela, debido a la sutileza o ingenio con que el cuñado de Pancho encubre su verdadera naturaleza, la doblez de su moral. Aparte de la escena en que, obligado por Octavio, ambos visitan a don Alejo para pagarle todo lo que Pancho le adeuda, es en el clímax del filme donde se muestran los auténticos colores de Octavio como cómplice del patriarcado (a pesar de su actitud irrespetuosa hacia el terrateniente), encargado de asegurarse de que el camionero no se desvíe del camino trazado en las piedras y el lodo del pueblo[43]. Paradójicamente, es Octavio quien tiene la iniciativa de ir

[42] Se trata de la óptica de la vigilancia de que habla Michel Foucault en *Surveiller et Punir: Naissance de la prison* (1975).

[43] "El modelo de la sociedad disciplinaria es el panóptico de Jeremías Bentham: uno que ve a muchos, sin ser visto por estos muchos. [Dice Foucault en *Vigilar y castigar*:] 'estamos en la máquina panóptica, dominados por sus efectos de poder, que prolongamos nosotros mismos ya que somos uno de sus engranajes'" (Rojas Osorio 50).

al prostíbulo a celebrar la flamante "libertad" de su cuñado, un lugar convertido ahora en el escenario apto para que Pancho dé el paso en falso delator, deje caer su máscara grotesca y revele su yo recóndito y vulnerable. De la Japonesa a la Japonesita, el burdel ha tiempo que dejó de ser el refrendado espacio público de la promiscuidad social (Foster 23-24) y la vida (el carnaval, la celebración) para convertirse en el ámbito privado, el locus gótico, donde se presiente la muerte[44] (Punter 2021). La armonía entre Pancho y la Manuela solo es posible en la fantasía que la bailarina provee con su seducción artística (Schulz-Cruz 96). Y es Octavio, por supuesto, quien sorprende a Pancho besando a la Manuela, por lo que lo recrimina, y después él mismo lo empuja a perseguir al transgénero hasta alcanzarlo y castigarlo como prueba o evidencia de que el beso no ha ocurrido o de que la homosexualidad de Pancho es imposible.

Acerca de la Manuela como artista, cuya creación produce momentáneamente una fantasía que permite escapar a la rigidez de los roles sociales, sería pertinente hacer una breve comparación entre los protagonistas donosianos y

[44] Para Hernán Vidal, "la caída se anuncia desde el mismo instante en que la Manuela pone pies en Estación El Olivo. […] Una vez en manos de la Japonesa, el dinamismo de la Manuela termina y se hace cosa, ser estático, toma domicilio fijo entre las paredes del prostíbulo, para nunca más abandonarlo" (176-77).

los de *El beso de la mujer araña* (1976), novela de Manuel Puig llevada al cine por Héctor Babenco en 1985. Los personajes de Puig son dos prisioneros que comparten una celda durante el régimen dictatorial argentino de los 70: Luis Molina, homosexual detenido por el delito de corrupción de menores, y Valentín Arregui, prisionero político. De manera muy similar a la Manuela, Molina es una artista transgénero cuya feminidad se expresa a plenitud en sus recreaciones de melodramas clásicos de Hollywood para entretener a su compañero y amigo. Éste es evidentemente heterosexual, pero esto no le impide tener relaciones sexuales con Molina cuando su amistad alcanza su punto álgido. Sin embargo, sin saberlo Valentín, Molina es un informante del gobierno. No obstante, Molina se sacrifica por su amigo al fin de la novela. La amistad puesta en duda entre los protagonistas de Puig refleja la ambivalencia de los personajes en un medio social hostil a sus principios, que los ha arrojado literalmente a la cárcel. Ésta y la celda que ambos comparten son más o menos similares, en su claustrofobia y violencia, a la Estación El Olivo y la casa-burdel de los cuales ni la Manuela ni Pancho pueden escapar. Asimismo, la muerte de Molina puede ser comparada con el virtual sacrificio de amor que acaba con la vida de la Manuela. Como ésta, Molina puede ser considerado una

femme fatale respecto de Valentín. Así como la Manuela se inspira en canciones como "Perfume de gardenias" y "La leyenda del beso" para seducir al joven camionero, Molina basa la fantasía de su feminidad en las divas como Simone Simon, Constance Bennett o Frances Dee. La característica *fatal* de Molina es subrayada por Babenco en su adaptación, al hacer que Molina (William Hurt) reduzca a una sola las seis películas que le cuenta a Valentín (Raul Julia) en la novela de Puig, y que la estrella de esa única película recreada sea Sonia Braga, quien además encarna a la mujer araña del título.

Es interesante que algunos estudiosos consideren que la Manuela representa la destrucción individual y social de Pancho (Millares 64), ya que puede verse a cada uno de estos personajes como el reverso del otro, eso que los diferencia porque es eso que el otro no puede ser. Ambos ejemplifican versiones opuestas de masculinidad que tienen en común el estar basadas en la práctica social, así como don Alejo y Pancho representan las facetas complementarias de razón y violencia de la cultura 'masculinista'. Si Pancho Vega es el *macho*, la Manuela es la representación de lo no-masculino, es decir, un anti-*macho* que niega agresivamente los privilegios del machismo institucionalizado por el Estado mexicano (Ramírez Berg

124-25). La ambivalencia y complementariedad de los roles asumidos por los personajes puede constatarse, por ejemplo, en el poder sexual que el vestido flamenco parece imbuir en la Manuela durante su baile (Subero 143), o el color rojo que el mismo traje comparte con el camión de Pancho, ambos símbolos de sus respectivas identidades o *performances*. El antagonismo de Pancho respecto de la Manuela, considerando al drama y sus intervinientes en términos convencionales, se basa en su ambivalencia, no solo respectiva sino también en conjunto. Es esto a lo que apunta la violencia final en la novela. Aun incluyendo a Octavio, el odio ha formado una masa unitaria que se puede confundir, en cierto sentido gótico o pesadillesco, con la unión sexual de los amantes (Donoso 132-33). En el filme, en cambio, esto no sucede de ninguna manera. El asesinato de la Manuela es mostrado en toda su brutalidad y no se deja ninguna duda acerca de su muerte[45]. Pancho, lógicamente, es quien mata a la bailarina, aun con la complicidad y relativa ayuda de Octavio. Es Pancho quien debe corregir su propio error y practicar la ley del odio por mano propia, antes de que esa misma ley lo alcance a él y lo destruya. Hay entre Pancho y el mundo, incluido su cuñado, una cierta distancia ya insalvable en

[45] Al punto de que el hecho es confirmado verbalmente por don Alejo.

esta escena del filme, aun cuando el espectador se siente aturdido emocionalmente por la injusticia que ocurre en la pantalla y ha depositado todas sus simpatías en la víctima de la violencia (y acaso todo su odio en el victimario). Ripstein filma esta escena en un plano general fijo, que solo se deshace cuando la cámara se posa en la cabeza inmóvil de la Manuela para confirmar su muerte. Asimismo, subrayando la mayor firmeza en su feminidad que posee la Manuela interpretada por Cobo en comparación con la del libro, el espectador no oye el breve monólogo interior que devuelve a la heroína a su identidad masculina original y que precede su desesperada huida hacia el fundo El Olivo (Donoso 130).

En el filme se sugiere al menos que matar a la Manuela ha sido el peor error de Pancho. Si en la novela la oscuridad de la noche lo devora junto a Octavio, en la película Ripstein indica la certeza de la prisión para los criminales. La muerte de la Manuela ha convertido a Pancho en un paria, si es que la sociedad que sucumbe al destino final en el libro puede sobrevivir a los créditos finales de la película. El don Alejo de la adaptación no puede evitar el asesinato de la Manuela, pero, a diferencia del personaje literario, sí intenta ayudarla y atestigua su muerte, previendo la detención de los responsables por la

policía. Es como si Ripstein le estuviera diciendo al espectador que, desde cierta perspectiva, la Manuela ha sido efectivamente el instrumento de la perdición de Pancho, como anota el académico Dieter Ingenschay (148), y que los estudiosos que observan esto en la novela no se hallan tan desencaminados. No por nada, en la versión de Ripstein, Pancho encarna no solo la 'hipermasculinidad', sino también tensiones de clase y raza propias del contexto mexicano. En este sentido, Pancho ha sido al menos tan víctima del sistema patriarcal, social y sexual, como la Manuela, y como ésta se encuentra a punto de pagar muy caro no las grietas en su máscara pública sino la fisura de su interioridad (De la Mora 127-28). La interpretación emocional y neurótica de Gonzalo Vega como Pancho cobra una mayor coherencia si aceptamos esta lectura del filme.

CAPÍTULO IV. LA REBELDÍA DEL SUBORDINADO: EL ESCLAVO EN *LA CIUDAD Y LOS PERROS* (1985) DE FRANCISCO J. LOMBARDI

1. CONTEXTO LITERARIO

Como mencionamos en el capítulo anterior, el gran suceso constituido por el *boom* (ca. 1960-1970) de la novela a mediados del siglo pasado significó la introducción de la literatura hispanoamericana en una modernidad que le había sido esquiva hasta entonces. El ascendiente del surrealismo, en particular de la veta explorada por Buñuel en sus filmes mexicanos, fue indudablemente importante, como también lo fue la lección de los estadounidenses Ernest Hemingway (1899-1961) y William Faulkner (1897-1962), o el magisterio del irlandés James Joyce (1882-1941) y la inglesa Virginia Woolf (1882-1941), entre otros pioneros de la novelística contemporánea. Un hecho histórico fundamental en esta historia literaria fue el de la Revolución Cubana (1953-1959), que con Fidel Castro a la cabeza instauró un gobierno de rasgos socialistas de inmensa popularidad en su fase inicial, pues invocaba el idealismo político y las posibilidades de progreso de América frente a la explotación del imperialismo capitalista o la corrupción de las elites gobernantes. Los

artistas e intelectuales del continente no fueron inmunes al encanto de la Revolución Cubana, y ésta llamó la atención del resto del mundo sobre las potencialidades aún inexploradas de los países hispanoamericanos.

En este marco geopolítico es que irrumpe el fenómeno del *boom* literario. Aparte de sus antecedentes más conspicuos, como por ejemplo las novelas del cubano Alejo Carpentier (1904-1980) o el mexicano Juan Rulfo (1917-1986) y los cuentos del argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), el *boom* en sí mismo tiene fechas señaladas con cierta precisión. Hay un generalizado acuerdo respecto de la publicación de *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes (1928-2012) como la fecha de partida del movimiento. Sin embargo, no se puede negar que el verdadero impacto editorial y comercial del *boom* fue inaugurado con el lanzamiento de *La ciudad y los perros* (1963), la primera novela de Mario Vargas Llosa (1936-2025). Como indica el investigador bibliográfico Carlos Aguirre, "hay un cierto consenso en señalar a [*La ciudad y los perros*] como la obra fundacional del *boom*, sobre todo por la manera tan rápida y convincente en que se convirtió en un éxito de ventas y crítica [...]" (27). Algunas de las características que coadyuvaron a esta especial situación son aun extraliterarias. No solamente se trataba de una novela que

continuaba el desarrollo artístico del género empezado en Europa o los Estados Unidos por la Generación Perdida o el Grupo de Bloomsbury[46], sino que, sin ser políticamente parcial a ninguna facción socialista o comunista, se ocupaba de una temática de actualidad universal pero asimismo muy reconocible por su localismo latinoamericano. Es más, contenía una denuncia social explícita que hizo que se leyera frecuentemente en clave de literatura comprometida, en especial debido al marco histórico de la Revolución Cubana. Asimismo, la manera en que Vargas Llosa se sumerge en la realidad humana de que da cuenta no solo continúa el afán totalizante ya vislumbrado en la novela de Fuentes antes citada[47], sino que involucra hallazgos clave del surrealismo como por ejemplo la importancia del inconsciente y los sueños en la vida humana. Esto último es algo ya encontrado en la obra de Joyce, cuyo marcado vanguardismo influiría a novelistas como Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. Todo esto, sumado al carácter

[46] La Generación Perdida ("the Lost Generation") fue un grupo literario integrado por Ernest Hemingway, William Faulkner, F. Scott Fitzgerald, John Steinbeck y otros escritores estadounidenses, en su mayoría expatriados en París durante los años 20 del siglo pasado. Su contraparte británica fue el Círculo o Grupo de Bloomsbury ("the Bloomsbury Group") que incluía a Virginia Woolf, E. M. Forster y Lytton Strachey, entre otros artistas e intelectuales cuya producción asimismo tuvo lugar a principios del siglo XX.

[47] *La región más transparente* ofrece un vasto retrato de la Ciudad de México y de los efectos de la Revolución Mexicana a través de un nutrido reparto de personajes cuyas trayectorias navegan una cronología desarticulada.

sensacional de lo narrado por el autor peruano, aureoló la novela con el escándalo, por lo que fue leída no solamente por los críticos y estudiosos o los activistas sociales o militantes políticos, sino, eventualmente, por un masivo público lector de a pie. Así, Vargas Llosa asumió el liderazgo del *boom* como su novelista con más éxito de crítica y de ventas, hasta el triunfo sin precedentes de García Márquez con *Cien años de soledad* en 1967[48].

La ciudad y los perros: el colegio militar como institución de masculinidad hegemónica

Después de establecer el contexto literario correspondiente, en este capítulo me interesa analizar cómo *La ciudad y los perros* construye un sistema de masculinidades jerarquizadas dentro del colegio militar, y cómo la figura del Esclavo encarna una masculinidad subordinada que pone en crisis ese orden. Como Donoso en *El lugar sin límites*, y particularmente debido a su propia experiencia con la obra buñueliana (como veremos más adelante), en *La ciudad y los perros* Vargas Llosa describe una experiencia humana poco menos que infernal. A

[48] Recordemos que el cuarto miembro del grupo era Julio Cortázar, cuya novela *Rayuela* asimismo constituyó un acontecimiento literario desde su publicación en 1963, unos meses antes que la de Vargas Llosa.

diferencia de Donoso, no obstante, la novela de Vargas Llosa no es presentada como un trasunto metafórico o una elaboración poética más o menos inspirada en una realidad concreta. Estamos ahora ante un texto más complejo que admite ciertamente, entre la variedad de sus posibles lecturas, la del testimonio directo de un *insider.* No por nada la leyenda que acompaña a la historia del libro tiene como uno de sus hitos la quema de un millar de ejemplares dentro del recinto mismo del colegio militar que es escenario de la trama. Por otro lado, la vocación totalizadora de Vargas Llosa hace que *La ciudad y los perros* suceda en múltiples planos que se entrecruzan en el tiempo y en el espacio, pero también en la consciencia y en la inconsciencia de sus personajes. De todas maneras, todas las peripecias confluyen en el Colegio Militar Leoncio Prado. La novela presenta el colegio como un espacio cerrado, claustrofóbico y circular. En este microcosmos, la violencia no es una desviación, sino la base misma del orden social. Buñuel explora una degradación moral similar en filmes como *Viridiana* (1961) y *El ángel exterminador* (1962). Aunque es *Los olvidados* (1950) la cinta con que, tal vez, la novela de Vargas Llosa guarda una relación más estrecha o significativa. *La ciudad y los perros* puede ser considerada como un *Bildungsroman* de la crueldad o un anti-

Bildungsroman, un relato en el que los personajes, en plena adolescencia o aun niñez, se ven arrojados al confinamiento de una jungla inmisericorde e indiferente. La única solución que los cadetes encuentran es rebelarse imitando grotescamente la férrea disciplina institucionalizada, tornándola en una crueldad de pesadilla contra sí mismos.

La trama de la novela puede resumirse como sigue. En un colegio militar de Lima, Perú, el robo de un examen de química desencadena una serie de eventos que involucran, principalmente, a tres cadetes a punto de terminar sus estudios. La investigación del robo descubrirá la vida oculta de los alumnos del internado, un mundo sórdido donde impera la violencia más extrema, justificada en las leyes no escritas de la masculinidad más reaccionaria. Como reflejo de un mundo regido por los antivalores de esa crueldad, *La ciudad y los perros* se explaya, sobre todo, en el aprendizaje de un machismo entronizado socialmente que permea cada palabra y cada acción de los cadetes que la protagonizan. La excepción crucial en este contexto se encuentra en el personaje de Ricardo Arana, mejor conocido como el Esclavo.

En este microcosmos identificado por la fuerza bruta y la ley del más fuerte, el Esclavo ha sido tradicionalmente considerado como un ser pasivo y

obviamente débil, mientras que el Poeta y el Jaguar[49] siempre han reclamado las virtudes del honor y la valentía por parte de los estudiosos de la novela. Como intentaremos demostrar, en el profundo cuadro crítico de la ideología 'masculinista' que es la novela de Vargas Llosa, la notable sensibilidad del Esclavo y su versión de una masculinidad no alineada le confieren el estatus del héroe sui géneris pero evidente en el relato. Su enajenación psicológica y social es la causa principal de su propia destrucción, pero también es la razón por la cual las aberraciones del machismo consagradas en el Colegio Militar son puestas en tela de juicio por algunos de sus propios cultores en primera instancia.

1.1. EL ESCLAVO DE LOS MACHOS

En la economía narrativa de *La ciudad y los perros* existe, pues, una sorprendentemente íntima conexión entre dos facetas fundamentales. Por una parte, la magistral destreza con que Vargas Llosa erige la novela sobre cimientos técnicos igualmente deudores de la novelística ochocentista como de la vanguardia que revolucionó el

[49] Los otros protagonistas, junto con el teniente Gamboa.

género en las primeras décadas del siglo XX. Por otra, el balance expresivo que surge de contar esta historia a través de esos recursos innovadores resulta en la revelación de un espacio humano y social sin esperanza. Esto es así porque los aspectos formales de la novela tienden a la apariencia de la objetividad incluso cuando tratan la intimidad subjetiva de sus personajes, por lo que la realidad aparece como ajena a cualquier manipulación. Se trata de una estrategia realista, por supuesto, ya que una lectura atenta a estos mecanismos literarios descubre no exactamente una objetividad, sino más bien una actitud virtualmente nihilista respecto del mundo narrado. A lo largo de las páginas de *La ciudad y los perros* el lector asiste a un muestrario de violencia y brutalidad tal, que la ilusión de objetividad lograda por el autor apenas puede encubrir su visión sesgada de esta niñez y adolescencia en pleno proceso de-formativo. Se trata de una auténtica educación en la inmoralidad que se apoya, sin embargo, en legítimos principios conductuales, como la mentalidad o pensamiento de grupo, la presión de los pares y el tribalismo.

Así pues, más que a sus reconocidos maestros franceses como Gustave Flaubert (1821-1880) o Stendhal (1783-1842), Vargas Llosa parece seguir la estela de escritores malditos

tan diversos como el francés Marqués de Sade (1740-1814) o la británica Emily Brontë (1818-1848) a la hora de construir el relato febril de estos cadetes en permanente revuelta contra su destino en común. Más aun que al naturalismo de un Zola, la acumulación de sevicias propuesta en la novela parece responder a la filosofía de uno de los pensadores favoritos de Vargas Llosa, el francés Georges Bataille (1897-1962), quien en *La Littérature et le Mal* (1957) desarrolla toda una teoría acerca del arte de los libros como una especie de contenedor de lo más bajo y menos virtuoso de la raza humana[50]. Asimismo, esto puede relacionarse con las ideas comparativamente más recientes de un filósofo como Slavoj Žižek, cuyo concepto psicoanalítico del "suplemento obsceno" puede aplicarse perfectamente a ese exceso oscuro de violencia primitiva que los alumnos del Leoncio Prado cultivan para transgredir las normas socialmente aceptadas de un colegio que, contradictoriamente, hace posible y aun promueve esa transgresión. En palabras de Žižek, "el ritual pierde su poder performativo en el momento en que se lo designa

[50] El volumen de Bataille es una recopilación de ensayos que iluminan esa tesis. Por ejemplo, en el ensayo dedicado a Charles Baudelaire, el autor comenta que "la libertad del niño (o del diablo) está limitada por el adulto (o por Dios) que la toma a broma (la desvaloriza): el niño alimenta en estas condiciones sentimientos de odio y rebelión, frenados por la admiración y la envidia" (59). Esto bien podría aplicarse a la imitación darwinista que impera en el Leoncio Prado.

explícitamente como ritual" (DeLay 14). Es decir, la *performance* de la masculinidad requiere de mecanismos ocultos como las costumbres practicadas fielmente por los cadetes o el monopolio delincuencial del llamado Círculo, como veremos después, para reforzar la ideología que la sostiene. El Colegio Militar Leoncio Prado funciona así como una institución que produce y regula la masculinidad, reproduciendo un modelo hegemónico basado en la violencia, la jerarquía y la exclusión. Finalmente, se trata de violentar la moral para fortalecer el 'masculinismo' a toda costa, aun contra los principios más básicos de una convivencia civilizada.

Esto no significa, ciertamente, que las reglas impresas del Colegio Militar puedan ser consideradas como muy suaves o *femeninas* en comparación con el nivel de paroxismo al que llegan las acciones de los cadetes reprimidos por esa disciplina marcial en su imitación paródica de las reglas implícitas, más auténticas. Todos los cadetes deben respetar, al menos públicamente, esas reglas oficiales y la superioridad jerárquica de las autoridades del colegio, si no su condición de adultos. Lo que sí es innegable es que la práctica de la masculinidad, para su reconocimiento y celebración, no puede dejar lugar a dudas ni mostrar visos de flaqueza. Luego, y como veremos

con precisión en lo que concierne a la tragedia del Esclavo, la institución del Ejército preferirá conducirse de manera poco menos que hipócrita y falaz antes que renunciar a los antivalores en los que se sostiene y en los que forma a las personas, respectiva y colectivamente, de los niños y adolescentes que son sus estudiantes internos.

El Esclavo como masculinidad subordinada

Ricardo Arana representa una forma de masculinidad subordinada, definida por su exclusión del sistema de poder y por su incapacidad –o negativa— de reproducir la violencia que lo sostiene. Si la novela de Vargas Llosa puede admitir la categoría de heroísmo en medio de la crueldad y la relatividad moral que la caracteriza[51], como ya adelantamos, el personaje del Esclavo es su héroe. No lo es el Poeta, ni el teniente Gamboa, ni mucho menos el temido Jaguar, sino Ricardo Arana, el cadete marginado, sometido, *feminizado* por sus compañeros con la connivencia de los oficiales del colegio, debido a su alienación concomitante. Ésta, en el caso del Esclavo, se basa en una

[51] Como afirma la estudiosa Malva Filer, "la asociación de los opuestos [morales]" en un mismo sujeto o persona constituye el "diseño totalizador" de Vargas Llosa, "Flaubert no separaba al virtuoso del villano" (154).

sensibilidad y una mansedumbre que lo separan de sus compañeros de colegio, además de incitar un abuso constante y sistemático por parte de ellos. En este sentido, se trata de un muchacho supuestamente débil, cuya rebelión quieta es consistente hasta el final que no es otro que su propia muerte. A diferencia de los otros cadetes, el llamado Esclavo elige ser fiel a sí mismo, rechazando la máscara de la brutalidad que el machismo consagrado en su ambiente le ofrece en todo momento.

Como la propia novela permite dilucidar, el misterio de la muerte del Esclavo no es tanto una intriga de índole policial como la constatación de una institucionalidad en ruinas. El fracaso de las autoridades militares, en este sentido, significa el de una voluntad colectiva que implica a toda la sociedad peruana. Aquí podemos observar cierta coincidencia con lo que vimos en el *Ensayo de un crimen* de Usigli, en la manera en que Vargas Llosa hace uso de los códigos del género policíaco para establecer una equivalencia entre el fracaso del 'masculinismo' hegemónico y el de la estructura social de toda una nación. Los oficiales prefieren barrer los plausibles indicios del asesinato del cadete bajo la proverbial alfombra en nombre de la reputación del colegio. El hecho de que la constante agresión 'masculinista' sufrida por Arana durante su

estadía en el recinto castrense desemboque en una muerte violenta no puede ser coincidencia. Tampoco lo parece el que la novela haga posible una ecuación en la que la pasividad del Esclavo lo convierte en poco menos que un mártir adolescente, la víctima de una represión fatal en la que, irónicamente, sus propios compañeros aparecen como sus victimarios más directos o visibles. Esta dinámica puede entenderse como una forma de patriarcado público, en la que la institución regula y legitima la violencia como mecanismo de formación masculina. De todo esto puede colegirse que la abierta crítica de *La ciudad y los perros* contra la educación militar equivale al reconocimiento de una valentía inusitada en la rebeldía mal entendida, frecuentemente callada y pasiva del Esclavo contra las normas no impresas que constituyen, sin embargo, la ley del más fuerte o la "imitación darwinista" de los cadetes que sostiene el estilo de vida castrense. Tal imitación consiste en la selección natural basada en la fuerza bruta, la supervivencia que depende de ella, y la entronización del más apto o fuerte (e. g., el Jaguar). En otras palabras, se trata del aprendizaje de la violencia.

Uno de los detalles más intrigantes y acaso significativos en las respectivas biografías de los jóvenes cadetes es la manera en que llegaron al Leoncio Prado.

Criado en el seno de una familia pequeñoburguesa, Ricardo Arana conoce a su padre cuando tiene alrededor de 9 años. Este evento no sería especial más allá de la experiencia de un grupo familiar fragmentado, en el que Ricardo carece de una figura paterna apropiada debido a una forzada orfandad, si no fuera porque entre él y su progenitor inmediatamente se instala una progresiva hostilidad. Ésta alcanza muy pronto su punto álgido cuando el padre, quien rechaza el supuesto afeminamiento de su hijo por culpa de la madre y la familia de ésta, empieza a maltratar al niño con una inesperada violencia emocional y, particularmente, física que anuncia la que someterá a Ricardo en un futuro más o menos próximo, convirtiéndolo en el Esclavo del Leoncio Prado. Dicho sea de paso, la madre de Ricardo es la otra víctima notable de esa violencia, lo cual subraya el cariz misógino que motiva a ese padre severo que parece odiar a su hijo. Entonces, el profundo desacuerdo entre ambos lleva al padre a pensar en el Colegio Militar Leoncio Prado como la solución ideal para que Ricardo, todavía un niño de 13 o 14 años, se convierta en "un hombre". Es conmovedor que el muchacho abrace la decisión de su padre de matricularlo en el colegio como la gran oportunidad de deshacerse de su autoritarismo y su brutalidad machista, puesto que su futuro como cadete no le ofrecerá nada muy diferente o

menos áspero. Literariamente, esto es efectivo sobre todo porque, dada la cronología dislocada que constituye el diseño formal de la novela, el lector se entera de la vida familiar del Esclavo antes de que éste ingrese en el Leoncio Prado por medio de una serie de analepsis que confirman la visión fatalista o de determinismo radical y aun trágico de Vargas Llosa.

La arquitectura narrativa de la novela no solamente la dota de una cualidad poliédrica en el sentido del relato, sino también en el de los personajes. De manera sugerente, los tres protagonistas (el Esclavo, el Poeta y el Jaguar[52]) son el foco respectivo de los segmentos que se ocupan del tiempo pretérito en la cronología de los eventos, mientras comparten el presente del relato. Así, esta disposición narratológica conduce a la complejidad, no solo de la historia contada, sino además de la interioridad caracterológica o la psicología como elemento dominante en el libro. Esto, asimismo, permite establecer una relación de causa y efecto entre el pasado y el presente de las respectivas biografías de los cadetes. En el caso del Esclavo, como también en los del Poeta y el Jaguar, la explicación es retroactiva al descubrir el pasado después

[52] Para Jorge Lafforgue, estos personajes "son como si fueran tres símbolos" pero "en verdad, constituyen caras de un solo símbolo: la juventud, ese dolor entre el niño y el hombre" (107).

del presente de la narración. Sin embargo, a diferencia de los otros no hay en la historia del Esclavo una mutación identitaria basada en el código del 'masculinismo', sino más bien una confirmación de su carácter y de una predestinación virtualmente trágica que enlaza con el *fatum* que Vargas Llosa desarrolla. Simplemente, por decirlo de algún modo, Ricardo pasará de los maltratos físicos y emocionales de su padre a los del Jaguar y sus demás compañeros en el colegio militar. Esto puede considerarse como el resultado de una total incapacidad, por parte del personaje, en la práctica de la violencia machista dentro del Leoncio Prado pero asimismo en la asimilación de los principios que la sostienen desde, al menos, el momento en que conoce a su padre. En otras palabras, su propia naturaleza inapta para la violencia provoca en él un rechazo profundo de ésta. La imposibilidad del Esclavo de ejercer la violencia no es solo una debilidad individual, sino una forma de resistencia pasiva frente al sistema que lo oprime. El Jaguar será, precisamente, el *alter ego* paterno que, en un sentido freudiano si se quiere, castigará las deficiencias o faltas del hijo incapacitado para la vida en esta sociedad patriarcal enclaustrada y paramilitar. No por nada no es el infame bautizo de los "perros" el que quiebra a Ricardo y le otorga su identidad

de Esclavo a su llegada al colegio, sino su primer encuentro con el Jaguar, ante quien se rinde y humilla, lloroso y suplicante, como hacía antes con su propio padre. Fácilmente el lector advierte una especie de transferencia psicológica en la que el Jaguar se convierte en el nuevo padre del Esclavo. Así como su padre original lo preparó para enfrentarse a la vida con una autoestima baja y sin las armas adecuadas, la nueva figura paterna le asegura su lugar preferencial entre las víctimas de este infierno. Ambos *padres*, en fin, comparten el perfil implacable del progenitor cultivado en la masculinidad más tradicional. Y ambos tratan brutalmente al hijo recién conocido pero inmediatamente señalado como defectuoso, despreciable e indigno por no encajar en su concepto de hombría[53], como si fueran padres espartanos.

También en relación con estas relaciones simbólicas entre figuras paternas y filiales, el inmediato sojuzgamiento y feminización de Ricardo, a quien el Jaguar denomina "esclavo", responde a la dinámica social en que la oposición entre lo masculino y lo femenino debe existir. Como se comentó anteriormente, y en especial desde la perspectiva 'masculinista', lo masculino tiene la

[53] Para estudiosos como Joseph Feustle y Ariel Dorfman "no existe nada semejante a un código del honor en las obras de Vargas Llosa, sólo el código de la *hombría*" (Feustle 176-77).

obligación de trascender lo biológico o natural. Es decir, la ideología de la masculinidad demanda una práctica asertiva, aun agresiva, en un contexto social, público en el mejor de los casos. Por ejemplo, es lo que ocurría con el frustrado proyecto femicida de Roberto/Archibaldo de la Cruz en *Ensayo de un crimen*, o cuando Pancho hostilizaba a la Manuela por ser transgénero en *El lugar sin límites*. La del Jaguar es, nos guste o no, una consciencia altamente intuitiva, y por eso reconoce éste en el Esclavo a su opuesto, a ese cadete que debe someter claramente a los ojos de los demás cadetes, de tal modo que no quepa la menor duda de su justo liderazgo. Este primer maltrato del Esclavo por el Jaguar es ya un ejemplo de lo que Reinhart Koselleck llamó los 'contraconceptos asimétricos', aplicables a la masculinidad: "The notion of 'asymmetrical counter-concepts' traces many important cases of […] domination to the string of recurrent asymmetries between standard self-ascriptions and pejorative other-ascriptions" (Postoutenko 1). Así pues, la identidad del Jaguar como figura dominante depende de la existencia del Esclavo como su opuesto subordinado, en una relación que puede leerse tanto a partir de los contraconceptos de Koselleck como de la jerarquía de masculinidades de Connell. Su cruel definición del Esclavo como representante de lo *femenino*

entre los cadetes le sirve al Jaguar para imponer y realzar, por contraste, su propia masculinidad imbatible y suprema. Finalmente, esto no deja de ser irónico, pues, como veremos, la masculinidad hegemónica representada por el Jaguar es una práctica o performance artificial. Ésta se da en un personaje cuya timidez y apocamiento naturales, en su vida anterior, se encuentran más cerca de la docilidad del Esclavo que del carácter sociable del Poeta.

Al mismo tiempo, este sometimiento directo del Esclavo por la figura de violencia brutal que los cadetes han entronizado como el rey de su tribu significa su castración simbólica. Es decir, su feminización y marginación definitiva en calidad de individuo subordinado, con la puerta abierta a su posible aniquilación en nombre del orden social. Conviene al respecto comparar lo que ocurre al Esclavo con las circunstancias protagonizadas por Pichula Cuéllar en el cuento largo o novela corta *Los cachorros*, publicada por Vargas Llosa en 1967. Se trata de un relato muy complejo, poseedor de una cualidad alegórica o metafórica aún más evidente que la de *La ciudad y los perros*[54]. Cuéllar es un niño de la alta burguesía limeña que sufre el ataque de un perro en su colegio. Esta castración

[54] El estudioso alemán Wolfgang A. Luchting, por ejemplo, ve en *Los cachorros* una parábola del artista en América Latina (230).

es una herida tal, que su vida posterior no transcurrirá como las de sus amigos, y terminará muriendo prematuramente después de hacerse de una reputación crapulosa que funge de mancha en el prestigio de su clase social. El de Cuéllar casi parece un personaje a medias entre el Poeta y el Esclavo. En este caso, el ambiente cómodo y despreocupado de barrios limeños como Miraflores o San Isidro es el que, encarnado en un perro llamado Judas, sorprende y propina una dentellada fatal al sujeto sensible, inapto desde siempre para aceptar el contrato social de la violencia (más soterrada y sutil en este caso). Como en el caso del Esclavo, Cuéllar pierde, literalmente, su masculinidad, su razón de ser como miembro de su propia comunidad.

La ciudad y los perros es una novela caracterizada, entre otras cosas, por ejemplos de simetría que atañen al tema de nuestra investigación. Definitivamente, el episodio concerniente al profesor Fontana puede ser considerado como una anotación paralela a lo que ocurre con el Esclavo y otro caso de feminización simbólica y marginalización 'masculinista', como explica Connell en *Masculinities* (79). Ambos personajes representan la importancia fundamental del cuerpo o su expresión y de la sexualidad en lo que respecta a la proyección de una masculinidad precisa (53). Si recordamos que, además, el profesor Fontana es asumido como

homosexual por los cadetes, el episodio podría asimismo ser tomado como una alusión indirecta o velada a la potencial homosexualidad del propio Esclavo. La tortura psicológica y moral que Fontana sufre por parte de sus estudiantes es casi un reflejo de las vejaciones que el Esclavo acepta con parigual resignación o estoicismo. En ambos casos se trata de un fracaso en la *performance* simbólica de la masculinidad. Por ejemplo, y de manera intrigante, la supuesta condición homosexual del profesor es confirmada en la opinión de los cadetes mediante una conducta pasiva que raya en el masoquismo[55] y que los exacerba todavía más. Este pasaje breve sobre el profesor Fontana parece anticipar, además, la futura destrucción del Esclavo o, al menos, de lo que éste representa.

1.2. EL POETA DE LA VIRILIDAD

Supuestamente el *alter ego* de Vargas Llosa, quien basó *La ciudad y los perros* en su propia experiencia como cadete en el Leoncio Prado, es Alberto Fernández, conocido entre sus compañeros como el Poeta. En verdad, los aspectos

[55] También como en el caso de la excepcional docilidad del Esclavo, esta actitud de Fontana podría significar un profundo desacuerdo con la ideología de la masculinidad hegemónica. El profesor no solo se niega a tomar parte en ella, sino incluso a defenderse ante sus agresiones.

autobiográficos del autor se hallan diseminados entre los tres protagonistas. Por ejemplo, la pésima relación de Vargas Llosa con su padre es reflejada en la de Ricardo Arana con el suyo propio. Todo esto viene a colación por el ya mencionado asunto de la heroicidad. El Poeta será quien, muerto el Esclavo, intente denunciar al Jaguar y de paso las transgresiones delincuenciales de los demás cadetes, incluido él mismo, como reivindicación de la conducta *diferente* que condujo a su amigo a un final sorpresivo pero predeciblemente violento. Al modificar su propia conducta en esta dirección, el Poeta emerge como el protagonista más complejo desde el punto de vista psicológico y moral, al menos en su relación con la ideología patriarcal llevada al extremo en el internado militar. Por otra parte, Alberto parece una especie de personaje bisagra que ayuda a entender mejor los dos extremos de la caracterología expresada en la novela. Por un lado encontramos al Esclavo, víctima conspicua de las dinámicas sociales del colegio, y por otro al Jaguar, el incontestado Lucifer de este infierno. El Jaguar es la figura ideal o encarnación del poder masculino en su sentido más infantil o primitivo, admirado por estos adolescentes que han entronizado la matonería y la crueldad casi como si se tratase de virtudes cristianas. De alguna manera, Alberto se encuentra en una

posición media entre ambas versiones opuestas de la masculinidad, y su conducta asume un movimiento pendular dramático. En otras palabras, la asimilación de los patrones de supremacía masculina hace del Poeta uno más de los cadetes. Aunque no destaque exactamente por su violencia, él sabe defenderse físicamente y aun provocar a sus compañeros mediante su habilidad verbal. Ésta se extiende en particular a su actividad como inusitado "escritor" profesional de cartas a las enamoradas de sus compañeros, y, sobre todo, de novelitas pornográficas. No obstante, su amistad con el Esclavo llevará a Alberto a cuestionar el sistema social del colegio y su propia pertenencia como miembro activo o cómplice de la cultura 'masculinista'. El eventual deceso de aquél pondrá en marcha una reacción emocional y moral en el personaje que amenazará con desestabilizar la rutina del Leoncio Prado. Lo que es más importante, el cambio de actitud del Poeta ayudará a destruir la mascarada en que consiste la jerarquía entre los cadetes y su relación como grupo social con el Jaguar, su caudillo o jefe mayor, intocable hasta entonces.

Complicidad con la masculinidad hegemónica

Inicialmente, el Poeta encarna una masculinidad cómplice. No ocupa la posición dominante, pero participa activamente en la reproducción de los valores del grupo. De modo revelador, los segmentos dedicados a narrar la vida anterior del Poeta lo colocan acaso más cerca de la naturaleza gentil de Ricardo Arana que de la abierta aspereza del microcosmos escolar. En esos episodios retrospectivos, asistimos al ambiente de clase media alta del barrio de Miraflores, en el que Alberto y sus amigos ocupan sus días en jugar al fútbol cuando son aún pequeños y, algo más tarde, en aprender a bailar y declararse a las muchachas de su círculo de niños bien. La suave trivialidad de este pasado miraflorino encubre sutilmente ciertas manifestaciones de la injusticia social. Por ejemplo, es el caso del racismo. Esto se puede observar en un pasaje de los días leonciopradinos en que el Poeta se reencuentra casualmente con uno de sus antiguos amigos. La clase social de Alberto permite y aun celebra que se mantenga relaciones sexuales clandestinas con muchachas consideradas como racialmente inferiores, pero nunca aceptaría que esas relaciones pasaran a ser algo más que un entretenimiento. Como en una ilustración de la endogamia que caracteriza a su clase, al final de la novela Alberto planeará casarse con Marcela, su nueva novia miraflorina. No obstante, sus

relaciones con Teresa ciertamente trascendieron momentáneamente el nivel frívolo promovido por la ideología clasista de su comunidad en situaciones de esa índole. Tal como lo evidencia este ejemplo, Vargas Llosa muestra un estrecho vínculo entre la injusticia social en general o la misoginia de las elites e instituciones patriarcales en particular, y la feminización del sujeto que sufre un sometimiento que lo margina y vuelve un subordinado, como es el caso del Esclavo. Asimismo, ésta sería la razón por la cual, en la clave melodramática que caracteriza al triángulo sentimental entre el Esclavo, Teresa y el Poeta, la condición de aquél como individuo virtualmente emasculado, simbólicamente *feminizado*, facilita su inmediato reemplazo por parte del otro cadete en calidad de pretendiente romántico de la joven.

Irónicamente, la fluidez de temperamento que señala al Poeta al mismo tiempo como el menos honesto de los protagonistas y el personaje en quien el lector puede encontrar una aproximación suficiente a la indignación moral que la novela provoca, es la que lo lleva a contactar al teniente Gamboa para denunciar al Jaguar como asesino del Esclavo. Al morir éste se produce un desplazamiento moral en el Poeta. Este desplazamiento marca una fractura

en su identidad masculina, al evidenciar la violencia estructural que antes había aceptado como norma.

Gamboa es, precisamente, el único personaje en todo el libro cuyo respeto por las normas y la disciplina raya con el fanatismo, y cuyo sentido de lo justo nunca se ve comprometido, al menos hasta poco antes del final. La vulnerabilidad del Poeta ante la muerte de su amigo lo impulsa a elegir como confidente a este oficial excepcionalmente respetado por los cadetes debido a su fortaleza física y personal y a su autoridad moral intachable. Obsérvese que hay aquí otra posible transferencia freudiana: el hijo decepcionado (Alberto) reemplaza al padre hipermasculino y cruel (el Jaguar) por el padre virtuoso y justo (el teniente Gamboa). Es interesante, asimismo, que Alberto sea el cadete que se acerque a Gamboa, pues la naturaleza de éste posee la transparencia que encontramos en los polos opuestos de la masculinidad que el Esclavo y el Jaguar simbolizan. La figura paterna que Gamboa representa en el colegio es clave en este tramo de la novela. Su voluntad de ayudar al Poeta y resolver el asunto del supuesto asesinato del Esclavo de manera exhaustiva le costará su prestigiosa carrera en el ejército, una institución que Gamboa aprecia con la conmovedora ingenuidad de un idealista. En el caso de

Alberto, además, Gamboa representa la posibilidad de vivir según principios que trasciendan la corrupción de la convivencia social dentro y fuera del colegio representada por el Jaguar y los colegas del teniente. El sacrificio de Gamboa y su rotundo fracaso le muestran que el ejemplo de la irresponsabilidad y el donjuanismo de su padre ofrece un estilo de vida más viable en un país como el Perú, sobre todo para un muchacho de su próspera clase social. En palabras de Mario Benedetti, el epílogo de la novela sugiere que Alberto "ha aprendido definitivamente la lección de crueldad; […] la corrupción se ha instalado confortablemente en su alma" (251).

Esta relación entre modelos de masculinidad y figuras paternas se halla en el centro mismo del aprendizaje de la violencia. La reacción visceral con que los cadetes deforman y reelaboran la práctica de la severidad militar se origina en una dinámica de familias rotas y, particularmente, de padres e hijos en conflicto. Así como Ricardo Arana exhibe una versión sensitiva de la masculinidad que puede explicarse en parte con el abuso paterno, la impostura de Alberto en un ambiente que lo conmina a mostrar las más superficiales características del machismo si quiere sobrevivir se puede explicar mediante su propia relación con su padre. Ausente y mujeriego, el padre

del Poeta observa una doblez conductual que hace que su hijo no le tema ni lo respete, pero que lo comprenda porque ambos comparten los mismos valores de masculinidad tradicional. Por ejemplo, la beatería y el apego quejumbroso de su madre le causan una irritación que lo hace sentir en carne propia esa complicidad con su progenitor.

1.3. EL JAGUAR O EL SEÑOR DE LAS MOSCAS

Como ya hemos mencionado, el sistema social y jerárquico entre los cadetes del Leoncio Prado se basa en los mismos principios de machismo y corrupción moral en que se sostiene la institución del ejército que dirige el colegio. Sin embargo, esa convivencia y sus peculiares características atraviesan la existencia de la academia militar como una corriente subterránea supuestamente inadvertida por las autoridades del centro educativo. En este sentido, la rutina delictiva del alumnado se resiste a salir del ámbito privado y ocupar el espacio público mejor controlado por el patriarcado a través del ejército. Cuando eventualmente se la descubre, junto con el presunto asesinato del Esclavo, la dirigencia militar no puede evitar reconocer los valores que justifican su propia

conducta en los que guían la actividad delincuencial de los cadetes. Este modo de vida secreto y grotesco, como un espejo deformante que refleja una monstruosa verdad, gira en torno al liderazgo del Jaguar, cuya aptitud para incorporar la ideología 'masculinista' se configura como el ejemplo más representativo de esta educación en la violencia en el anti-*Bildungsroman* que Vargas Llosa propone.

En algún sentido, el Jaguar también encarna la ambigüedad del antihéroe del género novelesco en todas las épocas, desde el Long John Silver de *Treasure Island* (1883) del escocés Robert Louis Stevenson (1850-1894) hasta el malvado byroniano de la tradición gótica. Temible y carismático, valiente y cruel, fuerte y vulnerable, admirado y respetado por los mismos compañeros de aula que lo despreciarán antes del final de la historia, el Jaguar conoce, en distintos periodos cronológicos de su adolescencia, la popularidad del héroe y la soledad de quien se siente traicionado por sus seguidores. De más está subrayar, en este sentido, la cualidad esencialmente masculina de ambas facetas en la evolución del personaje. En lo que respecta al poder de que goza por mucho tiempo en su jerarquía social, la condición privilegiada del jefe del Círculo refleja la de la elite patriarcal que dirige el

colegio. Como sabemos, el llamado Círculo es un pequeño grupo que organiza las principales actividades delictivas entre los cadetes, como el robo de exámenes, el contrabando de licor y la distribución de otros materiales prohibidos dentro del colegio. Sobra decir que solo los integrantes del Círculo (el Boa, el Rulos, Cava y el Jaguar, su jefe máximo) detentan el poder y los derechos que éste otorga en ese mundillo canallesco. Sin embargo, los demás cadetes del año y los del resto del Leoncio Prado comparten el mismo culto de la virilidad y se comportan en función de la misma ideología de la masculinidad. Por otro lado, y aunque pueda ser sorprendente, el Jaguar resiste una comparación directa con el teniente Gamboa que revela la consistencia de un código de honor mal entendido pero innegable debajo del más impresionante despliegue de crueldad y criminalidad de que un adolescente puede ser capaz. Se recuerda al lector que existe una moral peculiar entre los canallas, un sentido del honor que dignifica al ladrón o al asesino. Así, la relativa ambivalencia que distingue al personaje, sobre todo cuando la novela se cierra y el lector lo identifica con el tímido y solitario protagonista sin nombre de una de las series de analepsis, ilumina una vez más el lado oculto

o secreto de las más notables prácticas de la masculinidad preponderante[56].

La ambigüedad que se desliza a lo largo y ancho de la novela y que termina por calar, también, en el personaje del Jaguar[57] puede ser observada, por ejemplo, en el origen social de los protagonistas como parte de su diseño caracterológico. Ya comentamos el privilegiado ambiente burgués de Alberto, el Poeta, tal vez el más ambivalente de los cadetes en el plano moral, pero cuya estable situación de clase no puede ser más evidente. Ricardo, el Esclavo, parece provenir de una familia pequeñoburguesa venida a menos, lo cual podría explicar parcialmente los valores conflictivos y la actitud hostil del padre hacia su delicado hijo. De todos modos, el barrio de Lince (donde, recordemos, también reside Teresa) indica la crisis económica o social de la familia de Ricardo, aunque la tía de Teresa opine que el muchacho representa la posibilidad de un futuro mejor para ambas. En el caso del Jaguar, cuyo nombre verdadero el lector nunca llega a conocer, la situación familiar y social es simultáneamente simple y compleja, haciendo eco de sus propias características

[56] Para Luis Harss, existe en la novela "una glorificación nostálgica, e incluso estética, del código de las pandillas" (139).
[57] Como afirma Rilda L. Baker, la novela "en vez de un significado o una verdad, ofrece pistas para una serie de significados y posibilidades de verdad" (22).

individuales. La animalización a que la nomenclatura de la novela somete al personaje, así, emerge no como una manera de simplificación sino como una máscara que jamás abandona al Jaguar, ni siquiera cuando se nos revela su otra identidad, su vida anterior y posterior a los años escolares. Se trata, finalmente, de su propio rostro. El Jaguar crece en un ambiente de clase baja que linda con el lumpenproletariado, y muy pronto lo vemos insertándose precisamente en esta clase social que representa la imposibilidad de progresar y adquirir derechos ciudadanos básicos en un país como el Perú. Su asociación con el Flaco Higueras, ladrón de poca monta y amigo de su hermano mayor, quien es otro delincuente, lo conduce eventualmente por una senda de latrocinios en la que el Jaguar se adapta a una frágil existencia a salto de mata en la que aprende la ley de la calle, efectivamente. Aunque parezca un detalle casi sin importancia, es notable que, a pesar de los avatares de su biografía, este adolescente no sea o no parezca un cholo, un indio, ni siquiera un mestizo, tipos étnicos asociados en mayor o menor grado con la pobreza económica. El Jaguar es rubio y tiene los ojos azules, y este aspecto físico, creemos, posee en la novela una significación que trasciende la faceta mítica o supersticiosa que los demás

cadetes expresan al referirse a la apariencia racial de su compañero.

De todas formas, el Jaguar crece huérfano de padre y con una madre desilusionada que es incapaz de asistirlo en su rol supuestamente nutritivo y de soporte emocional. Por esta razón, muy temprano el personaje que al final el lector reconoce como el Jaguar del Leoncio Prado se enamora de Teresa, su vecina. El 'masculinismo' que el adolescente exhibe como ejemplo supremo en el colegio se debe parcialmente, luego, al desarrollo de su experiencia con las mujeres, empezando por su madre. Ni siquiera Teresa, su único interés sentimental, se salva de los altibajos de esta percepción. En uno de los fragmentos retrospectivos de la novela, vemos que, frustrado por su relación amical con la muchacha, el Flaco Higueras lo lleva a los burdeles del Callao. Después el Jaguar considera que Teresa se conduce de la misma manera que las prostitutas cuando la observa flirtear con dos jóvenes, a quienes termina agrediendo físicamente con una brutalidad y una habilidad pugilística que casi delatan al personaje[58].

El Jaguar y la *performance* de la masculinidad hegemónica

[58] Recordemos que el protagonista de estos episodios no tiene nombre. En el Epílogo de la novela recién nos enteramos de que se trataba del Jaguar.

Esto indica que la actividad nefanda que ocurre en el colegio militar (frecuentemente debido a su iniciativa propia) no es un aprendizaje nuevo para el Jaguar, sino la culminación de una educación en la ideología machista en los escenarios más duros que uno pueda considerar para un niño en plena formación. En este sentido, lo que en este trabajo hemos llamado imitación darwinista, es decir, la mimesis deformante de la ya de por sí durísima disciplina militar y sus resultados aberrantes en el mundo secreto o clandestino de los cadetes, ostenta al Jaguar no tanto como un producto originalmente suyo sino, más bien, como una apropiación de la violencia de la ciudad. En este mismo sentido, el Esclavo es también más *reconocido* que formado en la flamante experiencia del internado. Recordemos que el padre de Ricardo lo *reconoce* como un hijo indeseado por débil y afeminado. De la misma manera, el Jaguar *reconoce* a Ricardo y lo llama "esclavo". Esto es así porque el Jaguar no solo es el padre simbólico del Esclavo, sino también de los demás cadetes. Por otro lado, y a diferencia de lo que sucedía con Pancho Vega en *El lugar sin límites*, la faceta más brutal del patriarcado encuentra en el Jaguar al maestro ideal y digno de llevar a cabo la educación 'de-formativa' de estos jóvenes, al menos como modelo ejemplar.

Se trata del espécimen más fuerte pero también del más inteligente en un sentido tendencioso, el único expresamente capaz no solo de sobrevivir sino de triunfar sobre esta auténtica selección natural. Como le dice a Alberto al final de la novela: "Yo les enseñé a ser hombres".

Así pues, el Leoncio Prado puede ser visto como la institucionalización, aunque sea clandestina o secreta, de unas prácticas corruptas y deformantes que el Ejército peruano reconoce y prefiere sobre otras, aunque aquéllas incluso lleguen a la delincuencia y el asesinato. A puertas cerradas, los oficiales deciden refrendar el comportamiento de los cadetes, aprendido en la inseguridad social y las calles peligrosas de la ciudad en el caso del Jaguar, para evitar el escándalo y el perjuicio de la reputación del colegio, como se observa al final de la novela. Teniendo en cuenta que instituciones como el ejército aspiran a controlar las actividades sociales en un ámbito "público" (Hearn 30-32), tal vez la única contrariedad para los oficiales del colegio sea el haber descubierto que los cadetes hacían lo que hacían a sus espaldas, ni más ni menos, y no la índole de tales actividades en absoluto. Sin embargo, el lector puede preguntarse hasta qué punto llega, verdaderamente, el secretismo de la doble vida del alumnado

a ser tal. La rutina oculta de los cadetes parece más afín a los consagrados antivalores de violencia masculina que justifican la vida pública de la institución militar, que la propia rutina oficial o *visible* del colegio[59].

En este punto debemos volver al personaje de Teresa, ya que, como el lector descubre sorprendido al final del libro, ella mantiene una relación romántica o sentimental en menor o mayor grado y en diferentes momentos de la trama con el Esclavo, el Poeta, y, especialmente, el Jaguar. Ésta última es, por cierto, la relación más inesperada de las tres. El relativo protagonismo o rol central de Teresa en *La ciudad y los perros* es anunciado, al menos, por un fragmento que se narra desde su punto de vista, rompiendo momentáneamente la narración hecha por los cadetes[60], de manera similar a lo que ocurre con el teniente Gamboa en otro momento de la novela[61]. Es intrigante cómo el tono melodramático da la tónica del relato del triángulo Ricardo-Teresa-Alberto. Eso sucede desde la interioridad de este último. El cargo de consciencia que el Poeta

[59] Para Frank Dauster, "lo fascinante en las novelas de Vargas Llosa" es su "concentración sobre la 'dimensión secreta de la vida'", cuya ausencia en la novela regionalista era para Vargas Llosa síntoma de su carácter arquetípico, maniqueísta y epidérmico (Dauster 199-200).
[60] Ya sabemos que uno de éstos, en una de las series retrospectivas, será identificado como el Jaguar al final de la novela.
[61] En ambos casos se trata de una voz omnisciente que por ser tal provee cierta apariencia de objetividad a lo contado desde estas perspectivas subjetivas.

experimenta al estar enamorado de Teresa y salir con ella a pesar de su amistad con el Esclavo sugiere un temperamento obsesivo. El modo melodramático dota a la situación del Poeta de una intensidad que aun marca el ritmo narrativo[62]. Sin embargo, el descubrimiento del Jaguar como el niño enamorado de Teresa en las analepsis revela una inesperada dimensión semántica en el uso del melodrama como expresión artística en la novela. La subtrama protagonizada por el diabólico Jaguar del colegio militar y la modesta, aparentemente virtuosa muchacha de Lince, también cortejada por dos de los compañeros de aula de aquél, resulta poco menos que paradójica.

2. APUNTES SOBRE UNA ADAPTACIÓN IMPROBABLE

Desde al menos pocos años después de publicada *La ciudad y los perros*, hubo muestras de mucho interés e incluso ofertas concretas para realizar una adaptación cinematográfica. Entre los directores entusiasmados se encontraba Luis Buñuel, para el beneplácito de un sorprendido Vargas Llosa. Ya entonces se daba por casi

[62] Efectivamente, el enamoramiento u obsesión sentimental del Poeta respecto de Teresa parece ser tan importante como para que ciertos capítulos concluyan en el típico *cliffhanger* o final en suspenso de los seriales, los folletines o las telenovelas.

imposible llevar a cabo un rodaje en Perú dado el tema de la obra y los problemas que se había ganado con el Ejército peruano y la previsible censura gubernamental. Así que se barajaban locaciones geográficas distantes, en España o el resto de Europa. En lo que respecta a lo estrictamente artístico, la ambición de adaptar la primera novela del escritor peruano significaba enfrentarse a una construcción literaria de gran complejidad. Aparte del reto que esto suponía en el nivel técnico y logístico, entre otros, había la posibilidad de que asumir una adaptación de ese calibre produjera inmediatamente un fracaso en toda la línea si no se cuidaban aspectos esenciales como el guion y la fotografía. No había la certidumbre, además, de que una adaptación de *La ciudad y los perros* fuera una empresa viable en la práctica.

Los años transcurrieron entre desacuerdos e indecisiones, y cada vez más Vargas Llosa eligió proteger los derechos de filmación de su novela antes que dejarla en las manos equivocadas por error. La primera experiencia del escritor con el cine lo había impresionado negativamente, pese a tratarse de una cinta que ha sido revalorizada en los últimos años en una medida más justa. En efecto, *Los cachorros* (1973), dirigida por Jorge Fons, uno de los notables realizadores del llamado Nuevo Cine Mexicano, es

una película con sus propias cualidades. El problema es que se trata de una adaptación tal vez demasiado libre del breve clásico de Vargas Llosa, trasladado del Miraflores de mediados de siglo a la clase burguesa de la Ciudad de México circa 1970. La interpretación actoral de José Alonso en el rol de "Pinguita" Cuéllar es adecuadamente trágica y explora su trauma psicológico con detenimiento, pero la historia que protagoniza es una reelaboración metafórica de un texto literario que ya era en sí mismo una alegoría con múltiples capas de significado, casi todas las cuales parecen perderse en esta producción.

Más frustrante aún fue la segunda experiencia de Vargas Llosa con el cine. Esta vez, el novelista se lanzó a dirigir él mismo una adaptación de su cuarta novela, *Pantaleón y las visitadoras* (1973). El filme, estrenado en 1975, es hoy virtualmente inencontrable, muy probablemente debido al celo con que Vargas Llosa se ocupó de que no fuera visto nunca más cuando advirtió lo que, en su opinión, era un desastre de proporciones. Lo cierto es que se trata de una adaptación de interés, aun reparando en su dudosa calidad como tal. Por ejemplo, el protagonista fue encarnado por José Sacristán, actor que, no obstante su origen español, comunica idealmente la imagen de tipo

fanático de la disciplina militar[63] evocado por el Pantaleón Pantoja de la novela. Por otro lado, la concepción de *Pantaleón y las visitadoras* como obra literaria tiene una conexión con el cine que resulta fascinante. Existen al menos dos versiones de la historia de su creación. En una, Vargas Llosa y su amigo José María Gutiérrez, codirector de la adaptación, escriben el guion de la película al alimón por las mañanas, y el novelista trabaja solo en su relato literario por las tardes. Es decir, no se habría tratado de una adaptación *per se*, sino de una creación simultánea en ambos medios. En otra versión, se sigue la ruta regular de las adaptaciones. *Pantaleón y las visitadoras* se convierte rápidamente en todo un *bestseller*, la novela más vendida de Vargas Llosa hasta entonces, por lo que el curso de su conversión en película comercial es casi inmediato y expeditivo. En esta versión del origen de novela y película, ésta surge después del éxito literario en la consabida tradición de las adaptaciones, con la salvedad de que el autor del texto original es quien dirige la realización fílmica.

La vuelta a la democracia en el Perú de inicios de los años 80 fue un factor clave para la posibilidad de adaptar

[63] En este sentido, el popular antihéroe de esta novela es un descendiente en línea directa del teniente Gamboa de *La ciudad y los perros.*

La ciudad y los perros en su propio ambiente original y con actores adecuados por su nacionalidad. Un primer paso se dio cuando, en conversación con el joven director Francisco J. Lombardi, el novelista le dejó saber que había disfrutado *Maruja en el infierno* (1983), película que Lombardi adaptó de una novela del también peruano Enrique Congrains Martín (1932-2009), *No una sino muchas muertes*, publicada en 1957. Entonces, el director, a quien como a tantos otros lectores *La ciudad y los perros* había marcado profundamente, le dijo a Vargas Llosa que la adaptación de esa novela era un sueño acariciado desde sus años de estudiante en la escuela de cine[64]. Para su sorpresa, el autor le dio su apoyo en el acto, recomendándole que contactara a su agente literaria, Carmen Balcells, para iniciar el proceso de los derechos de filmación de la novela ya que nuevamente se hallaban disponibles. La suerte le sonrió a Lombardi, quien, con el éxito de público y crítica de *La ciudad y los perros*, estrenada en 1985, empezó una carrera cinematográfica excepcional en el panorama del cine peruano y latinoamericano. Se trata de una carrera, además, caracterizada tanto por el éxito comercial como, especialmente, por el prestigio artístico,

[64] Lombardi, quien inicialmente laboró como crítico cinematográfico, estudió en Santa Fe, Argentina.

jalonado siempre por proyectos de ambición considerable en el terreno de las adaptaciones de obras literarias a la pantalla grande. En tal sentido, otros ejemplos importantes en la filmografía de Lombardi han sido *Sin compasión* (1994), que adapta nada menos que el clásico *Преступле́ние и наказа́ние* de Dostoyevski al contexto de la Lima estragada por el terrorismo, y *No se lo digas a nadie* (1998), versión fílmica de la escandalosa primera novela de Jaime Bayly, cuya propia exploración de una masculinidad subordinada nos ocupará brevemente en el presente capítulo de nuestra investigación.

En general, aparte de la producción con equipo y actores peruanos en los auténticos escenarios limeños de la novela, esta adaptación de *La ciudad y los perros*[65] posee el acierto crucial de ser una verdadera interpretación basada, y esto es clave, en un riguroso trabajo de guion. Las diversas líneas argumentales del libro, sobre todo las retrospecciones biográficas de los protagonistas, han sido descartadas en favor de una versión escueta del relato principal que ocurre en el presente. Así pues, Lombardi sigue las peripecias de un grupo de cadetes del Colegio

[65] Existe un filme soviético de la obra, muy libre en comparación al de Lombardi, que lleva el título de *Jaguar* y fue estrenado en 1986. Antes, en 1982, la novela había inspirado un montaje teatral producido en España, con un principiante Antonio Banderas como el Esclavo.

Militar de Lima[66], desde el robo del examen hasta la partida de Gamboa, pasando por el triángulo sentimental con Teresa y, por supuesto, la muerte violenta del Esclavo[67]. Sin duda, esta concisión en el planteamiento de la conocida trama de la novela, junto con otros aspectos de la cinta, termina afectando la visión de conjunto o las conclusiones que el espectador puede sacar de la historia en comparación con lo que apreció de la misma como lector. Se trata de la misma obra, con las mismas preocupaciones fundamentales acerca de la educación militar en una masculinidad intransigente hasta lo brutal, pero ciertamente nos dice algo diferente al respecto. Éste y otros aspectos pertinentes a nuestro trabajo se desarrollan a continuación.

2.1. EL ESCLAVO O LA VÍCTIMA PROPICIATORIA

En la película dirigida por Lombardi, el Esclavo continúa siendo la víctima del Jaguar y del ambiente hipermasculino y hostil creado por sus compañeros de clase.

---

[66] Evidentemente el Leoncio Prado no quiso colaborar con la producción. Aparte del nombre, el recinto que sirve como escenario del colegio en la película tampoco es el del colegio militar real.

[67] No se detiene, por ejemplo, en la recreación de episodios como el de la competencia gimnástica ante las autoridades del colegio y visitantes ilustres, o, más predeciblemente, el del concurso de masturbación en la tienda de Paulino y el de bestialismo con las gallinas, entre otros momentos especialmente controversiales. Tampoco hay en el filme ninguna relación entre el Jaguar y Teresa, como discutiremos más adelante.

Sin embargo, su enajenación ahora es menos reflexiva y clara para la audiencia. Sin la introspección facilitada por ciertos pasajes y también por las analepsis o retrospecciones de la novela, el personaje del Esclavo no puede encontrar la misma simpatía por parte del espectador. Es más, la utilización de una voz en *off* que haga las veces de tales momentos en el libro es reservada exclusivamente para el Poeta, quien, inevitablemente, adquiere aun mayor protagonismo en el filme. En verdad, todo esto es comprensible e incluso respetable, dados los términos de toda adaptación literario-fílmica en general, y la habilidad con que la novela de Vargas Llosa ha sido llevada al *écran* en particular. En consecuencia, Lombardi enfatiza el uso de la edición audiovisual y la interpretación dramática para dar cuenta de lo que la novela nos comunicaba estrictamente con palabras. En este sentido, el actor Eduardo Adrianzén se ajusta muy bien a su rol, sin llegar a ser, tal vez, el Esclavo imaginado por algunos lectores.

Ya en el *flashback* del "bautizo" de los perros[68], podemos advertir que el filme saca el mayor provecho

[68] Recordemos que los llamados "perros" son los cadetes ingresantes al colegio militar. La novela de Vargas Llosa y su adaptación cinematográfica siguen a un grupo de cadetes, desde los días de su ingreso (cuando eran "perros", es decir, estudiantes de Tercer año de secundaria) hasta los últimos meses del Quinto año.

posible a la inusitada amistad entre Ricardo Arana y Alberto Fernández. Como en el libro, el bautizo es narrado desde la consciencia del Esclavo, pero Lombardi y su guionista, el poeta José Watanabe, hacen que el cadete sin nombre con quien los alumnos de Cuarto fuerzan a que Ricardo se pelee a dentelladas, como perros, sea el Poeta. Así pues, el estilo apretado de la adaptación sugiere desde el inicio una inteligente síntesis, no solo narrativa sino también temática. Debido a los eventos que apuntalan su amistad, como en una cadena de causa y efecto que logra reflejar el fatalismo de la novela, puede comprenderse la intensidad de esta relación amical. Recordemos, por otra parte, que la amistad entre hombres y, en especial, su origen en ambientes donde tiene lugar la formación humana y ética de los individuos, es casi un lugar común en la literatura de todas las épocas, desde *Don Quijote de la Mancha* hasta *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906) del escritor austriaco Robert Musil (1880-1942). Asimismo, es evidente que tales relaciones van acompañadas de un halo de homoerotismo latente o activo en muchos casos, por ejemplo, en *Les amitiés particulières* (1943) del diplomático y escritor francés Roger Peyrefitte[69] (1907-

[69] Tanto la novela de Musil como la de Peyrefitte son *Bildungsromane* ambientados en internados para niños y adolescentes, uno militar y el otro católico. *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* es una influencia

2000). En el filme de *La ciudad y los perros* la amistad entre el Esclavo y el Poeta adquiere una cualidad distinta gracias al carácter concreto de la imagen en combinación con el sonido. El espectador de la cinta puede percibir con claridad que el Poeta se burla del Esclavo con una voz que quiere ser irónica pero que roza el flirteo. También puede observar que el Esclavo se sienta sobre el catre del Poeta inmediatamente después de una de esas burlas crueles porque advierte una dulzura lejana que traiciona la máscara machista en esa proximidad íntima y excepcional entre cadetes. En escenas como ésta el espectador se convierte en testigo de una interacción que tiende a romper la tensión performativa de la masculinidad que es la rutina conductual dominante en el colegio militar.

De todas maneras, la lectura ilustrada por una adaptación cinematográfica siempre será sesgada. Vargas Llosa ofrece al Esclavo un abanico de figuras paternas (el Jaguar, el Poeta, el teniente Huarina[70] o incluso Gamboa), y el homoerotismo tradicional que comentamos líneas arriba se percibe más sutilmente en la novela debido a esto. Sobre

---

generalmente aceptada entre los estudiosos de la obra de Vargas Llosa, sobre todo desde su mención en *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* (1970) de José Miguel Oviedo, uno de los pilares de la crítica sobre el novelista peruano.

[70] Éste es el oficial a quien el Esclavo acude para denunciar a Cava como el autor del robo del examen.

todo en el texto literario, puede afirmarse que la elección del Esclavo se centra en el Poeta, siendo el Jaguar un trasunto indeseado del padre que se desea suplantar. Es interesante que el Esclavo no busque a su nuevo "padre" entre los oficiales, las figuras adultas del colegio. Recordemos que el Poeta cree encontrar al suyo en el teniente Gamboa. La dinámica entre el Esclavo y el Poeta en la novela trae a la memoria la de John "Plato" Crawford (Sal Mineo) y James "Jim" Stark (James Dean) en *Rebel Without a Cause* (1955), película del director Nicholas Ray (1911-1979) que Vargas Llosa vio en su estreno latinoamericano y sobre la que incluso redactó una breve crítica en sus días de joven reportero. En ese filme, "Plato" es un adolescente solitario, marginado por su sensibilidad particular y temeroso de la pandilla de delincuentes que forman algunos de los otros estudiantes de su escuela. El único amigo que conoce es "Jim", el nuevo alumno de Dawson High, un muchacho inadaptado con fama de pendenciero que tendrá que defenderse de esa misma banda. Los problemas de ambos con sus compañeros de aula se originan en su relación con sus respectivas familias, con sus padres y, por extensión, con los adultos en general. En años recientes, la crítica ha notado más abiertamente la subyacente tensión homosexual entre los personajes de "Jim"

y "Plato". Pues bien, la película de Nicholas Ray fue directamente influenciada por *Los olvidados* (1950) de Buñuel. En su novela, Vargas Llosa desarrolla la terrible relación de abuso físico y moral entre el Esclavo y el Jaguar a partir del modelo en que consiste la similar relación entre el pequeño Pedro y el Jaibo, como observaremos luego más detalladamente cuando examinemos al Jaguar del filme. Por lo pronto, la orfandad de padre que se encuentra en el centro de estas narraciones sobre niños o adolescentes, desde Buñuel hasta Vargas Llosa, contiene un elemento de sensibilidad masculina extrema que puede verse en la película de Lombardi, subrayando aún más la delicadeza escondida en esta búsqueda psicológica o emocional. Respecto a esto, no deja de ser llamativo que la figura paterna fracasada en la vida del Esclavo, es decir, el progenitor a quien desea cambiar simbólicamente por otro, sea el actor Jorge Rodríguez Paz, quien representaba la masculinidad más agresiva en el célebre cortometraje "Los amigos", último segmento en la secuencia de la película antológica *Cuentos inmorales* (1978). Lombardi dirigió ese cortometraje[71].

[71] Los otros episodios de este filme son dirigidos por otros cineastas peruanos, como sigue: "Intriga familiar" por José Carlos Huayhuaca, "El Príncipe" por Pili Flores Guerra, y "Mercadotecnia" por Augusto Tamayo San Román.

Lo que la adaptación de *La ciudad y los perros* indica de manera más concentrada, si se quiere, en comparación con la novela, es el impacto emocional de este cuadro de orfandad en la psique de la masculinidad subordinada. Sobre todo en la película, el Esclavo es una figura suspendida en una eterna inmadurez, cuya alienación concomitante parece una opción menos dictada por su desajuste respecto de la educación 'masculinista' que por el rigor insoportable del encierro. En otras palabras, el Esclavo del filme no encarna la desesperación existencial que obliga a su contraparte literaria a caminar el sendero que lo lleva, finalmente, a la muerte. Esto no limita la tragedia de su destino, pero su devenir biográfico es el más modificado por la predominancia de la narración en tiempo presente de la cinta. El Esclavo, interpretado por Eduardo Adrianzén, es, así, menos una entidad trascendente que un mecanismo narrativo que propulsa la acción del filme en favor de las expectativas del espectador puestas en los destinos del Poeta y del Jaguar, sus dos modelos de masculinidad y figuras paternas contrapuestas[72]. En este sentido, la exploración de la masculinidad subordinada que el Esclavo representa se queda un poco en la superficie. Por ejemplo,

[72] El sacrificio del Esclavo como víctima propiciatoria que afecta la vida del Jaguar, por este defecto mecánico del filme, no alcanza las dimensiones expresivas que se observan en la novela (Davis 188-91).

el abuso que el Esclavo sufre por parte del Círculo y el resto de los cadetes en la película aún tiene al Jaguar como su incitador. Pero sin un *flashback* que muestre al Jaguar sometiendo al Esclavo por primera vez, tal abuso es sugerido como algo más colectivo y se pierde el elemento cuasi gótico de la novela, en que el Jaguar es el malvado demoniaco y el Esclavo es la figura femenina encerrada y perseguida por la hipermasculinidad como una fuerza cósmica. Sin embargo, el nivel inmediato y melodramático con que se trata al personaje es suficiente y resulta efectivo, gracias al desempeño del actor. Esto puede apreciarse en diversas escenas en que, como algo que no puede dejar de sucederle a la sufrida heroína de una telenovela, el Esclavo es vejado por los miembros del Círculo como si cumplieran con un deber. Por ejemplo, cuando en el comedor le quitan su desayuno, o cuando le cuelgan un trapo en llamas en la cintura durante una de las consignas, o cada vez que lo tratan verbalmente como si fuera una mujer.

Antes de cerrar este apartado, quizá sería útil comparar lo dicho hasta ahora sobre la versión cinematográfica del Esclavo con la de Joaquín Camino, el protagonista de *No se lo digas a nadie* (1994), la primera novela del periodista y escritor peruano Jaime Bayly. La

adaptación fue dirigida por Lombardi, con un guion de Giovanna Pollarolo. A diferencia de la novela, el filme muestra a Joaquín, interpretado por Santiago Magill, como un antihéroe juvenil que al final logra adaptarse al ambiente de homofobia e hipocresía que domina todos los ámbitos de la ciudad de Lima. La elite social a que Joaquín pertenece no es una excepción, por supuesto. Como Ricardo Arana, el protagonista de *No se lo digas a nadie* representa una masculinidad subordinada. Asimismo, también tiene que sufrir a un padre machista y castrante. En la película lo interpreta Hernán Romero, adornado con un bigotillo hitleriano que subraya los defectos de su carácter opresor[73]. Joaquín es conscientemente homosexual desde niño, y el filme, por ejemplo, lo muestra huyendo de un burdel a donde su padre lo ha llevado para celebrar su mayoría de edad. Su familia, la alta burguesía limeña, acaso todo el Perú, son una prisión para el muchacho. En la escena mencionada y en otra donde Joaquín y su amigo Alfonso (Giovanni Ciccia) tienen un problema debido a su habitual

[73] Luis Felipe Camino es virtualmente una caricatura de los vicios de la masculinidad hegemónica: misógino hasta la infidelidad, racista hasta el homicidio, abusivo como padre y esposo, homofóbico y matonesco, entre otros rasgos. Curiosamente, el filme de Lombardi sugiere claramente la responsabilidad de la Iglesia Católica, o al menos de su rama más conservadora (e.g., el Opus Dei), en esta problemática social, porque el personaje en la cinta parece aún menos religioso que en la novela.

consumo de cocaína, Lombardi fotografía a Magill corriendo desesperado, lejos de ese encierro metafórico que es al mismo tiempo real. En otro momento, el protagonista y sus amigos atacan a un transgénero que se prostituye en la calle durante la noche. La cámara de Carles Gusi asume la mirada de Joaquín sobre el rostro en primerísimo primer plano de la víctima, que por un segundo le devuelve la mirada a Joaquín/el espectador, cuestionando la incongruencia de su complicidad.

El filme de *No se lo digas a nadie* termina desviándose de la novela en dos aspectos fundamentales relativos a la trama y al devenir de su héroe. Primero, Joaquín regresa de Miami y se gradúa como abogado en una universidad de Lima. Segundo, Joaquín decide permanecer en la capital peruana y burlar su conservadurismo llevando una doble vida, acaso reanudando, además, su tempestuosa relación con Gonzalo (Christian Meier). Ambos cambios son lo que George Bluestone calificaría como "inevitables" pues inciden en la diferencia esencial entre la literatura y el cine como medios completamente distintos (5-6). Por otra parte, la estructura picaresca de la novela de Bayly es descartada en favor de un melodrama en el que Alejandra (Lucía Jiménez) es la "chica buena" que pretende *redimir* a Joaquín pero que se encuentra compitiendo en desventaja con Gonzalo, el

"chico malo". No obstante ésas y otras modificaciones respecto del texto original, y a diferencia del Esclavo, a fin de cuentas Joaquín no cambia de personalidad ni se convierte en menos protagonista de su propia historia en la pantalla. En comparación, el antihéroe de *No se lo digas a nadie* consigue adaptarse a su ambiente patriarcal al aceptar sus reglas de juego[74], como Alberto Fernández en la novela de Vargas Llosa.

2.2. EL POETA SE VA DE PUTAS: LA PIES DORADOS

Si consideramos lo dicho hasta ahora sobre la adaptación fílmica de *La ciudad y los perros*, será fácil deducir que es en el personaje del Poeta en quien recae, sobre todo, el protagonismo de la película en al menos dos direcciones. La primera es la del *Bildungsroman* y la segunda es la concerniente a la discusión moral relativa a aquél, también originada en la novela. Como ya hemos comentado, las taras del 'masculinismo' institucionalizado en el Ejército y llevado al extremo en la imitación

[74] Entonces, la doble vida que Joaquín decide llevar finalmente en Lima significa asumir una bisexualidad que lo libere de las restricciones y penitencias inherentes a una estricta homosexualidad que sería imposible mantener en ese ambiente. Según Alfredo J. Sosa-Velasco, "rather than the homosexual subjectivity constructed in the novel, the film proposes a bisexual subjectivity that criticizes such a society all the more strongly, doubly reaffirming its hypocrisy" (188).

darwinista de los cadetes del Colegio Militar de Lima son un factor clave de esa discusión. En este sentido, el Poeta se convierte en el personaje con más entidad pues no solo propulsa la acción, sino que refleja o refracta el rumbo que tanto novela y filme toman hacia sus respectivos cierres. El guion de José Watanabe privilegia los movimientos del Poeta y la cámara y el montaje parecen absortos en sus más mínimos gestos y reacciones. En comparación con el Poeta, el Esclavo de la película pierde protagonismo, como ya adelantamos, lo que definitivamente cambia la orientación de la historia, pues el Esclavo era (junto con el teniente Gamboa) el único referente confiable de una moral objetiva o exterior a la vida práctica del internado. El Jaguar de la película también pierde protagonismo, pero ya en la novela misma el personaje era tratado más como un símbolo mítico de la hipermasculinidad que como un cadete más o menos ordinario, y su interioridad era solo revelada al final con la identificación del bandido adolescente sin nombre. Por otro lado, el filme decide hacer del Jaguar un personaje más complementario del Poeta y de las propias conclusiones de éste acerca de la problemática de la masculinidad hegemónica. Así es que el Poeta, el personaje más moralmente ambivalente de la historia, cómplice de la ideología patriarcal, lleva la

carga de la crítica de la masculinidad sobre sus hombros en la película. El Esclavo ya no es el héroe de la historia. Su aprendizaje trágico pierde su sustancia original y se convierte, más bien, en una especie de *MacGuffin*[75] que justifica el cambio o transformación moral del Poeta en la película.

En la cinta de Lombardi la acción ahora transcurre exclusivamente en el presente cronológico[76]. Luego, el Poeta emerge como una suerte de improbable Virgilio que nos guía en nuestra entrada inicial a este infierno. Sin embargo, a diferencia del Esclavo, su comportamiento no es el de una víctima sino el de un miembro muy bien integrado en su comunidad leonciopradina. Al mismo tiempo, su interacción con el Esclavo permite entrever una doblez ética, una simulación conductual, desde la primera escena del filme, que los muestra durante la noche del robo de las preguntas del examen de química. La fotografía de Pili Flores Guerra establece desde este inicio una tónica monocromática a pesar de que se trata de una película en color. El temperamento general es gris, melancólico. La noche es cerrada y fría, y lo primero que vemos es el patio de la

[75] Como se sabe, el *MacGuffin* es un elemento narrativo cuya razón de ser, puramente funcional, es impulsar la trama o la conducta de los personajes de una historia hacia una dirección determinada.
[76] El *flashback* del bautizo es una excepción aún muy relacionada al escenario central.

entrada del Colegio Militar de Lima. Después somos testigos del primer intercambio entre el Poeta y el Esclavo, en que el primero se burla de que su compañero esté reemplazando al Jaguar en la guardia nocturna. Como seguirá sucediendo a lo largo del filme, el guion aprovecha el diálogo de los personajes para brindar información que en la novela conocemos más bien de primera mano, cuando las cosas parecen estar ocurriendo o tienen lugar de nuevo en la memoria o consciencia de los cadetes. Por ejemplo, estos diálogos enteran al espectador de los sobrenombres de los protagonistas y de las razones detrás de ellos. Asimismo, mediante la voz de cada personaje la película enfatiza el significado emocional de los entresijos de esta realidad provista más indirectamente. En otras palabras, y ya que el personaje del Esclavo pierde en el filme su trascendencia mayor, si se quiere, como hemos comentado líneas arriba, es el personaje del Poeta quien va perfilándose desde estas escenas iniciales como el sujeto principal y casi excluyente en la encrucijada de conflictos sociales y psicológicos que constituye la trama.

Por supuesto, tratándose de una cinta cinematográfica, podemos observar en acción algunos de los eventos de la novela de Vargas Llosa desde el punto de vista de Alberto o en la ocurrencia misma de su protagonismo. Como hemos

mencionado, la naturaleza básica del Poeta en el filme es dual. Se trata del héroe solitario que, sin embargo, se adapta perfectamente a las prácticas hipermasculinas de esta tribu de niños jugando a ser hombres (o su malentendida versión de lo que ello significa). Por ejemplo, Lombardi escenifica muy bien la circunstancia de que Alberto sea un "poeta" entre sus compañeros. Su actividad profesional como escribidor de novelitas pornográficas redime, irónicamente, un talento que en otro cadete (digamos, el Esclavo) habría significado el *non plus ultra* del ostracismo, si cabe. Frecuentemente vemos al Poeta como un artista *masculino*, a quien sus camaradas celebran y aceptan entre ellos. La celebración tiene como objeto el obsceno artefacto verbal que redacta en cuadernos diminutos y que diversos personajes leen en voz alta a lo largo de la cinta. Recordemos que, eventualmente, las novelitas del Poeta servirán a los oficiales para chantajearlo y disuadirlo de insistir con su denuncia del Jaguar como asesino del Esclavo. Más bien, la recompensa social de Alberto es la aceptación por parte del grupo. Esto puede observarse al reparar en la disposición física y anímica del cadete (interpretado por el actor Pablo Serra) dentro del cuadro cinematográfico o en relación con los demás, incluidos los del Círculo. El Esclavo se sienta a la

misma mesa, junto con los matones del año, pero esta disposición física ejerce las veces de una paradoja plástica, reforzada cada vez (y esto es frecuente) que los del Círculo abusan de él.

La armonía con el grupo en que el Poeta parece vivir antes de la muerte del Esclavo, como hemos indicado, encuentra una inteligente ilustración en las escenas en que otros cadetes leen lo que él ha escrito. Estas creaciones de subliteratura han sido inspiradas, como el lector de la novela sabe, por la inexperiencia sexual de Alberto y, en particular, su deseo de la prostituta más popular entre sus compañeros, la Pies Dorados (Lourdes Mindreau). En la película, el guion de José Watanabe despacha este fantaseo obsesivo y sus motivaciones en las escenas en que se ve al Poeta escribiendo y siendo leído, a veces contra su voluntad, sin explorar la dimensión psicológica de la sexualidad adolescente. Por otro lado, la escena en que Alberto visita, por fin, a la Pies Dorados en la película parece motivada por su cargo de consciencia debido a la inminente muerte del Esclavo. Entre sus remordimientos por haberlo traicionado con Teresa y su intención de denunciar al Jaguar como el asesino, Alberto decide acudir al prostíbulo, que Lombardi muestra no como un escape de los problemas causados por el 'masculinismo' sino como una

extensión de este *modus vivendi*. Los exteriores limeños muestran a Alberto deambulando con un aire de alma perdida, necesitada de auxilio. El ambiente interior del burdel es artificialmente rojo o lujurioso, delatando su carácter transaccional. Alberto se enfrenta con la mítica prostituta en carne y hueso[77]. La cámara se fija en los famosos pies de la mujer, y el corte de edición inmediatamente muestra a Alberto fijándose en ellos. El espectador es colocado en el mismo plano ético que ha hecho posible la misoginia y el fetichismo entre los cadetes. Momentos después, la Pies Dorados se refiere a Alberto como el primer cadete que la ha visitado ese día, mientras que la semana previa se acostó con muchos de ellos. Esta referencia singulariza indirectamente el dilema por el que Alberto atraviesa y que terminará por transformar su conducta. Asimismo, cuestiona su capacidad moral y aun su naturaleza como individuo en formación, ya que el acto mismo de acudir a la cita con la Pies Dorados como ruptura simbólica con el grupo de cadetes en solidaridad con su amigo agonizante es ambiguo o equívoco. El trato que la prostituta le brinda es puramente

[77] Notablemente, la Pies Dorados es un personaje provisto de un aura pseudolegendaria o misteriosa como lo es el propio Jaguar tanto en la novela como en el filme. La primera por la sexualidad enfebrecida de los cadetes, el segundo por su inquietante incorporación de los valores de la violencia y la inmoralidad, ambos siempre en el marco de una ideología patriarcal dominante y aceptada como el único modo de vida posible y válido.

transaccional, por lo que la escena concluye con un primer plano del rostro de Alberto mientras la Pies Dorados intenta solucionar su impotencia: un rostro que revela confusión en lugar de placer en medio de la misma oscuridad de siempre.

2.3. EL JAGUAR, HEREDERO DEL JAIBO

Oportunamente, el personaje que representa la perversión adolescente de una masculinidad tradicional ya de por sí abyecta ha conservado lo suficiente de su peso específico original como para equilibrar el desbalance causado por la relativa minimización del Esclavo en la película. De esta manera, el Jaguar recupera una dinámica que reivindica hasta cierto punto la versión subordinada de la masculinidad que el Esclavo pone sobre el tapete. Al mismo tiempo, el Jaguar deviene en improbable receptor, junto con el Poeta, de una educación en la corrupción de las instituciones militares que pretende exculparlo como víctima de las avasallantes presiones características de las estructuras sociales. Es decir, el Jaguar del filme de Lombardi retiene su fascinación de figura maligna pero renuncia a aceptar su rol como sujeto responsable de la violencia 'masculinista', en favor de una crítica que

condena exclusivamente al Ejército peruano y al Colegio Militar como su conspicuo instrumento de formación degradante.

De tal suerte que el Jaguar también resulta un personaje cinematográfico reducido en escala, pero que al menos sirve el propósito de mostrar el hechizo casi sobrenatural que la violencia y la matonería ejercen entre sus compañeros. En el filme, por las limitaciones previsibles de duración del metraje[78], no se puede observar el aprendizaje en acción de este delincuente juvenil que termina como sospechoso de asesinato. No obstante, uno de los aciertos de la adaptación de Lombardi se encuentra en el *casting* del actor Juan Manuel Ochoa como el Jaguar. Vargas Llosa modeló a su villano o antihéroe desde, al menos, dos imágenes específicas de la violencia patriarcal como temprano aprendizaje del poder. Por un lado, está la experiencia de Vargas Llosa como espectador de *Los olvidados* de Buñuel. La cualidad mítica inherente al personaje del Jaibo en esta película, y su interacción destructiva y fatal con Pedro, uno de los niños de la calle que lo siguen en sus fechorías, parece haber impresionado al novelista peruano al grado de nombrar a su propia

[78] La película dura alrededor de 135 minutos.

representación del Mal de manera muy semejante. Sin duda, asimismo, el Jaibo y Pedro constituyen los polos opuestos de un sistema de valores cuya desigual pugna perpetúa la epidemia socioeconómica y la tragedia de la infancia desfavorecida en las grandes ciudades modernas[79]. También en parte, Vargas Llosa creó al Jaguar según la figura de un compañero suyo en el Leoncio Prado, un tataranieto del coronel Francisco Bolognesi, héroe de la Guerra del Pacífico. De manera intrigante, la escena en que las autoridades del colegio chantajean al Poeta con descubrirlo como un individuo perverso por haber escrito las novelitas pornográficas tiene lugar en un salón enorme en el que predomina un lienzo de Bolognesi inmolándose en el morro de Arica, uno de los momentos culminantes de la historia del Perú. Sobra decir que la novela de Vargas Llosa, originalmente titulada *La morada del héroe*[80], es, entre otras cosas, una mirada sumamente irónica a los valores masculinos que constituyen lo que se reconoce como hombría o heroísmo, literalmente asociados al héroe que da nombre al internado de educación militar. Volviendo a la figura

[79] Puede notarse en *Los olvidados* la influencia de un clásico de la literatura cuyo asunto básico es éste mismo, precisamente: *Oliver Twist* (1837-39), de Charles Dickens.

[80] Este título inicial aludía a la estatua de Leoncio Prado que se halla a la entrada del recinto académico. Después Vargas Llosa lo cambiaría por el más explícito de *Los impostores*, hasta dar con el definitivo que conocemos.

del Jaguar, en alguna entrevista Lombardi ha declarado su concepción o recreación étnico-social del personaje. Para Lombardi, el Jaguar había nacido de una relación extramarital entre un marino danés o sueco y una mujer originaria del puerto del Callao, escenario de muchas de las fechorías del Jaguar en su adolescencia antes de entrar al colegio, cuyo recinto, además, queda en las inmediaciones del puerto. De entrada, Ochoa posee la presencia física perfecta para el rol del Jaguar en el filme. De cara larga y mirada aviesa y desconfiada, de alguna manera, también, es capaz de evocar la crianza del personaje entre maleantes y prostitutas de que la adaptación no da cuenta directamente. No se trata exactamente de la versión *bigger than life* del Jaguar que el lector se imagina, pero se aproxima mucho. De hecho, además, da la talla del cadete endurecido que es varios años mayor que sus compañeros de carpeta debido a sus constantes repeticiones de año[81]. No tiene los ojos azules impresionantes ni los pelos rubios parados como si todo él estuviera en actitud de revuelta. Su apariencia no expresa esa cualidad cuasi sobrenatural de malignidad y de

[81] Bolognesi, el modelo *real* del Jaguar, era un cadete extremadamente agresivo que también les llevaba bastantes años a sus camaradas. En la película de Lombardi, se dice que el Jaguar "parece mayor que los demás cadetes".

simultáneo mestizaje entre una etnia colonizadora y una clase social en el fondo de la estructura urbana. Sin embargo, todo funciona. La apariencia de Ochoa en el papel simplemente rezuma una maldad muy creíble y humana, por lo que se trata de una caracterización icónica en el cine peruano y latinoamericano.

De todas maneras, así como al Esclavo, aunque resulta menos limitado por su propio carácter asertivo como personaje, al Jaguar la película no lo retrata con las facetas reveladoras provistas por los episodios retroactivos de la novela. Luego, y de manera similar al personaje de su víctima, el Jaguar del filme consigue una expresión convincente de la hipermasculinidad que lo define debido a tres aspectos principales: la *performance* de Ochoa, el guion de Watanabe, y, en particular, la dirección de Lombardi. Ésta última no solo orquesta y combina idealmente todos los elementos de la ficción audiovisual, sino que le saca un partido inmejorable a la figura del Jaguar y su ascenso como líder y su eventual caída como presunto "soplón". Ser soplón es un pecado menos perdonable que el homicidio para la masculinidad. Esto es especialmente notable, pues como hemos comentado ya el guion de la adaptación no contempla esos aspectos que fácilmente sorprenden al lector retroactivamente y

consagran al Jaguar como el personaje más fascinante de la novela. En la película, en otras palabras, Lombardi salva el escollo de presentar a un personaje tan admirado por sus compañeros que el espectador se quede sin al menos entender el porqué de esa situación. Gracias a la labor de Lombardi y su equipo, es posible apreciar el encantamiento que el Jaguar ejerce sobre esos niños y adolescentes como principal practicante y difusor de la más aberrante masculinidad, sin tener que aceptar o comulgar con esa misma ideología o actitud existencial.

La ausencia de una conexión personal entre el Jaguar y Teresa en el filme es otro factor clave para entender esta versión del personaje. No solamente esa carencia en la narrativa de la adaptación define a un Jaguar mucho más impenetrable o monolítico en la pantalla, sino que lo contrasta de manera positiva, acaso más claramente que en la novela, con la hipocresía moral que parece guiar la conducta de Alberto. De un modo semejante a lo que ocurre con la versión cinematográfica del Esclavo, pero sin su superficialidad o reduccionismo, el Jaguar de la pantalla es todavía capaz de evocar la fuerza del original literario. Lo que es aún más importante y pertinente para nuestro trabajo es la misteriosa uniformidad del Jaguar de Lombardi, que causa un giro inesperado en la trama. Así

pues, al final de la cinta el Poeta y el ex jefe del Círculo aprenden que la corrupción de la masculinidad es un fenómeno cíclico que puede afectar incluso a individuos de solidez moral comprobada como el teniente Gamboa. Estemos de acuerdo o no con las conclusiones de la adaptación, ésta consigue aprovechar los términos propios del medio fílmico para bordar en el personaje del Jaguar una expresión certera de la masculinidad hegemónica y sus contradicciones. En la adaptación, estas contradicciones se expresan en el nivel psicológico de la actuación más que en el plano mítico correspondiente al personaje en su contexto literario.

Así pues, comparado con su contraparte novelesca, en la producción cinematográfica el Jaguar es, paradójicamente, más víctima que victimario. Ya no es el aventajado responsable de un aprendizaje que en la película es auspiciado por el Ejército en lugar de la sociedad peruana en general. De manera notoria, Ochoa declara "yo les enseñé a ser hombres" dos veces, pero el espectador no queda totalmente convencido de ello, sobre todo cuando al final de la adaptación incluso Gamboa parece ser acusado de la corrupción que se critica solo por su condición de oficial militar. Esta victimización o exculpación de los cadetes a lo largo del metraje no es exclusivamente

aplicada al Jaguar, por supuesto. Aparte del Poeta, por ejemplo, el serrano Cava, una figura bastante siniestra en el texto literario original como los demás miembros del Círculo, es considerado con esta simpatía que a veces sugiere un maniqueísmo incongruente por parte de Lombardi y Watanabe. Es casi como si el Bien y el Mal en su versión de la historia se dividiesen equitativamente entre los cadetes y el Ejército, o entre los adolescentes y los adultos como en *Rebel Without a Cause*. La expulsión de Cava ilustra esta actitud quizá un tanto demasiado simplista del filme, sin que por eso neguemos su efectividad como narración audiovisual o aun interpretación de la novela. En ésta, la ceremonia de la expulsión deshonrosa del cadete a quien el destino de los dados elige para robar el examen se evoca indirectamente. En la película, sin embargo, esta escena tiene un considerable efecto emocional, sobre todo en un personaje como el Jaguar, si se considera su abuso de Cava tal como lo muestran tanto el libro como el filme. El espectador, en ésta como en otras situaciones tensas o conflictivas a lo largo del metraje, es prácticamente forzado a asumir una perspectiva muy próxima a la de los cadetes. Es notable cómo la cámara sigue un desplazamiento de *travelling* frecuentemente usado por Lombardi, y podemos observar la reacción de los compañeros de Cava incluso en

primeros planos, pero el montaje reserva el primer plano del Jaguar en la formación como si los cineastas supieran que la audiencia de la película ya ha sido predispuesta a buscar el reconocimiento de esa mirada torva para encontrar algún signo de cambio interno en el personaje. Efectivamente, además de mostrar hasta qué grado el Jaguar es afectado por lo que ocurre con su camarada, la escena también anticipa la decisión del filme de responsabilizar al Jaguar por la muerte del Esclavo al mismo tiempo que exculparlo debido a su condición de joven aprendiz de la violencia militar institucionalizada.

En este sentido, la relación entre el Poeta, héroe incontestado de la película, y el Jaguar es significativa. Así como la conexión entre el primero y Gamboa se resuelve gráficamente mediante la chaqueta de color rojo que ambos personajes visten en diferentes momentos de lucidez moral, en el filme la masculinidad impostada del Poeta no funciona tanto en contraste con la hipermasculinidad aparentemente genuina del Jaguar, sino como en un juego de espejos que termina exonerando al Jaguar. Esto tiene más de un efecto en lo que el filme transmite como su diatriba contra la ideología de supremacía masculina. Por un lado, la película no contiene en absoluto ningún trazo de maldad congénita o pura del Jaguar como monstruo gótico, que es parte de su

configuración en la novela de Vargas Llosa. Por otro lado, esta mayor humanización del personaje lo reduce en escala a un plano en que al espectador, eventualmente, le es posible empatizar y aun simpatizar con el Jaguar, debido también al rumbo de la trama en su último tercio. Más aun que en la novela, gracias a la habilidad con que Watanabe y Lombardi aprovechan el filón melodramático de las interacciones entre estos personajes, la relación entre el Poeta y el Jaguar es una de mutua aproximación progresiva en lo que respecta a su construcción como entes dramáticos o histriónicos. Esto se ve reflejado también en la puesta en escena. A diferencia de la alianza original entre el Esclavo y el Poeta, en la película éste y el Jaguar aparecen inicialmente distanciados por la jerarquía tribal en la cual el Jaguar es el jefe o caudillo y el Poeta es solo uno más entre los sujetos o vasallos. Quiéralo o no el Poeta, esto es así debido a su rol como cómplice y difusor de las mismas leyes de la masculinidad hegemónica en las que el reinado del Jaguar en esta selva moral se encuentra justificado. Ahí está la escena retrospectiva del "bautizo" desde el punto de vista del Poeta, en que el Jaguar aparece inmediatamente como el símbolo ideal de la valentía y la fuerza bruta al no permitir que los cadetes de Cuarto año lo sometan físicamente. Esta perspectiva admirativa cambia

a algo distinto en las escenas siguientes. Ambos personajes, el Poeta y el Jaguar, ofrecen intercambios agresivos en la típica línea verbal del machismo rutinario. Por ejemplo, es lo que ocurre cuando el Poeta insiste en comprarle las preguntas robadas del examen. En posteriores ocasiones el Jaguar parece hacer recíproca cierta admiración en una aparente apreciación del "arte novelístico" de su compañero de cuadra, como cuando garantiza que lo dejen tranquilo para que siga escribiendo una de sus novelitas licenciosas. Desde el punto de vista técnico, la presencia del Jaguar en el encuadre es cada vez más intrigante, como si la cámara de Pili Flores Guerra se estuviera preparando para una posible revelación del personaje como algo o alguien que la película todavía no se siente lista para mostrar. Esta revelación llega de forma casi casual y puramente psicológica.

Después de que el Poeta denuncia al Jaguar ante el teniente Gamboa, éste va a buscar al presunto asesino del Esclavo. Entonces es que, continuando con la expresión 'masculinista' en la reacción del personaje que Lombardi subraya durante la expulsión de Cava, observamos nítidamente las bases emocionales del Jaguar contaminadas por el machismo. Descubrimos que el personaje es, esencialmente, y a diferencia del Poeta, lo que practica y

predica. No por nada, aparte del Poeta, la cámara y el montaje se habían concentrado antes también con esta minuciosidad en la interioridad del Esclavo, en el impacto de los eventos a través del histrionismo de Adrianzén. El Jaguar es, como en vida lo era el Esclavo, la encarnación genuina de una masculinidad determinada. Sus reacciones son, como las del Esclavo en el extremo opuesto, viscerales, instintivas, aun a pesar de su inteligencia[82]. Es notable la manera en que el Jaguar reacciona con abierta actitud de desafío ante la confrontación de Gamboa para que vaya al local de detención. La cámara capta el preciso instante en la faz irrespetuosa y en la voz retadora de Ochoa. Más tarde, esta actitud se verá agravada y ganará un nivel diferente de complejidad. Esto ocurre cuando el Jaguar le dice a Gamboa que no le tiene miedo, que se quite los galones para pelear. En este momento, la reacción del Jaguar se opone a la aparente acusación que Gamboa le hace por la muerte del Esclavo. A diferencia de la novela, sin embargo, es aquí donde el espectador empieza a sospechar la verdadera culpabilidad del Jaguar respecto al asesinato de su compañero, pues Lombardi filma su descargo mostrando su

[82] La hipermasculinidad del Jaguar no le resta cierto nivel de inteligencia. Por otro lado, puede afirmarse que la personalidad del Boa sí parece moverse en el puro instinto, aunque esto apenas se perciba en la película.

rostro de perfil a la cámara. Solo Gamboa puede ver sus ojos, y es evidente que tal vez no sea capaz de percibir la sinceridad o falsedad de la declaración pues se encuentran en la penumbra de la celda. Esta declaración de inocencia por parte del Jaguar no es muy convincente. Lo que sí destaca en la escena es el grado de incorrección y total falta de respeto a un superior en la jerarquía militar al que la equivocada idea de hombría del Jaguar puede llegar, sobre todo porque impresiona por su transparencia y honestidad. Se trata de la esencia misma de su carácter.

En el filme, más aún que en la novela, el Jaguar es otro huérfano de padre, como el Esclavo y como el Poeta. Como éste último, el padre que le toca y contra quien se rebela es el teniente Gamboa. La acusación de asesinato pasa del Poeta a Gamboa y de vuelta al Poeta como el anuncio de los últimos días del Jaguar en el trono de su pequeño reino. La escena en que pelea con el Poeta es brutal, cómo no, pero su caída como líder de esta variante de *The Lord of the Flies* resulta más impactante si cabe por la decepción que sus ex camaradas le provocan y lo que esto significa en el diseño psicológico del personaje en la película. Resulta intrigante la decisión de los cineastas de mostrar al Jaguar como el asesino prácticamente indiscutido del Esclavo, dada la incertidumbre con que esta

hipótesis ha sido recibida desde la publicación de la novela. Es nuestra opinión que, en el filme, no hay duda de que el Jaguar fue el responsable del crimen, tal como, por otra parte, el propio Vargas Llosa inicialmente creyó que había sucedido a pesar de la ambigüedad con que el asunto es tratado en el texto literario[83]. En el filme, el momento clave arriba como una declaración que sería admirable por su valentía de no ser porque también es despreciable por su oportunismo. No se trata, como algunos creen respecto del Jaguar de la novela, de que confiese falsamente ser el asesino con el propósito de recuperar su liderazgo, sino que en la película su confesión ante Gamboa posee la desesperación apenas contenida de la verdad que sale a la luz. Asimismo, tal confesión parece todavía demasiado a tiempo para una reivindicación en la consciencia de los cadetes que otrora, como en un dulcísimo sueño de poder masculino, lo seguían con la fidelidad que provoca el miedo. El primer plano que enfoca esta confesión extraordinaria, después de la cual Gamboa rompe la confesión escrita en trozos que arroja al suelo de la puerta del colegio, antes de salir, revela el rostro

[83] "Vargas Llosa obliga expresamente al Jaguar a confesar y a negar su culpabilidad por el asesinato del Esclavo, poniendo de ese modo en duda, y haciendo desaparecer, la información objetiva sobre el tema" (Brody 168).

crispado y por primera vez vulnerable de un fanático confundido por el fracaso inesperado[84]. Así como el teniente Gamboa es un fanático de la disciplina militar, el Jaguar lo es de la crueldad 'masculinista'. Ésta le ha permitido sobrevivir y triunfar por un buen tiempo, pero no para siempre. Al final del filme de Lombardi, el Jaguar le dice a un Poeta que asiente, que se muestra de acuerdo, que Gamboa es tan corrupto como los demás oficiales del colegio. La actitud del Jaguar pinta de cuerpo entero la visión sesgada, voluntariamente miope, de la ideología de la hipermasculinidad. De todos modos, es claro que el filme se inclina hacia una exoneración de los estudiantes en comparación con los educadores del Colegio Militar. Esto ocurre en contraste con la percepción matizada o poliédrica con que Vargas Llosa considera el rol de sus personajes en el panorama de la masculinidad violenta y exacerbada analizado en su primera novela.

[84] Incluso la voz del Jaguar ha cambiado, es diferente, es ahora la voz de un individuo vulnerable.

CONCLUSIONES

Como hemos estudiado a lo largo de esta investigación, distintas versiones de una masculinidad subordinada protagonizan algunas de las más importantes novelas de la literatura hispanoamericana y sus respectivas adaptaciones al cine. Tanto los textos literarios como los fílmicos evidencian la impronta o influencia de Luis Buñuel, padre del surrealismo cinematográfico. Esta dinámica intertextual permite articular una crítica introspectiva de la cultura patriarcal y de los postulados y clave de su ideología. Así pues, autores como Rodolfo Usigli, José Donoso y Mario Vargas Llosa, junto con cineastas como el propio Buñuel, Arturo Ripstein y Francisco J. Lombardi, han dejado constancia en sus obras del impacto de la ideología 'masculinista' en la configuración de la cultura y la identidad hispanoamericana.

En este sentido, la representación de las masculinidades puede entenderse, siguiendo a R. W. Connell, como parte de una estructura jerárquica en la que la masculinidad hegemónica se define en oposición a formas subordinadas, en una lógica relacional que, como sugiere Reinhart Koselleck, se articula mediante contraconceptos asimétricos. Esta lógica relacional permite entender la

masculinidad no como una esencia fija, sino como una posición dentro de un sistema dinámico de diferenciación, en el que cada forma de masculinidad adquiere sentido en relación con otras.

Por consiguiente, observamos las líneas principales de las diferentes escuelas de pensamiento concernientes a los estudios sobre la masculinidad o las masculinidades, estableciendo un marco teórico ajustado a los propósitos de este trabajo. Con Connell como referencia central, el análisis se apoya además en el melodrama, el gótico, el *Bildungsroman* y la teoría de la adaptación cinematográfica, con *Novels into Film* de George Bluestone a la cabeza. Otrosí, estas perspectivas permiten comprender que la masculinidad no constituye una esencia, sino una práctica social que se despliega en la tensión entre los ámbitos público y privado, como plantea Jeff Hearn, y que se reproduce a través de mecanismos culturales y discursivos que exceden lo estrictamente individual. Esto refuerza su carácter institucional y relacional dentro de las estructuras sociales.

El segundo capítulo del presente trabajo se ocupa del análisis de la masculinidad en las dos versiones de *Ensayo de un crimen*, tanto la novela policial de Rodolfo Usigli como el filme de Luis Buñuel. En este caso, el fracaso del

proyecto nacional asociado al contexto posrevolucionario mexicano puede leerse como un trasfondo que acentúa la crisis de esta forma de masculinidad, entendida como una construcción artificial y anacrónica. Así, el protagonista de *Ensayo de un crimen* (Roberto en la novela, Archibaldo en el filme) emerge como el ejemplo de una masculinidad subordinada que intenta la *performance* de la masculinidad hegemónica tradicional, y en el proceso se revela frágil y contradictoria, poco menos que autodestructiva. Se trata, en este sentido, de una *performance* fallida de la masculinidad hegemónica en el marco relacional planteado por Connell. En este sentido, este caso muestra que la masculinidad subordinada puede manifestarse incluso en sujetos privilegiados cuando su intento de encarnar la masculinidad hegemónica resulta fallido. Esta dinámica evidencia, además, que la pertenencia a una elite social no garantiza la estabilidad de la identidad masculina, sino que puede intensificar sus contradicciones.

En el tercer capítulo abordamos la novela *El lugar sin límites* de José Donoso y su adaptación dirigida por Arturo Ripstein. En este caso el espacio social representado aparece como una comunidad marginal en la que las estructuras patriarcales alcanzan una forma extrema. La tensión entre la Manuela y Pancho Vega permite observar

cómo el deseo, la violencia y la diferencia de género funcionan como mecanismos de regulación de la masculinidad hegemónica. Tanto la versión filo-gótica de Donoso como la más realista o melodramática de Ripstein demuestran los peligros fatales de la intolerancia chauvinista o machista en una historia donde la masculinidad subordinada solo encuentra el momentáneo consuelo de la imaginación creativa. Es decir, la ideología patriarcal ha corrompido de tal manera esta comunidad olvidada de Dios, que la fantasía no-masculina de la Manuela solo sirve para condenar a este personaje a la muerte más violenta, señalando de esta manera a la homofobia como trasunto virtual de la misoginia tradicional y elemento destructivo de la misma sociedad que lo practica. Esto confirma el carácter estructuralmente excluyente del sistema patriarcal dentro de la jerarquía de masculinidades. Asimismo, este caso muestra cómo la violencia no opera como una excepción, sino como un mecanismo constitutivo del orden social.

Finalmente, en el capítulo IV estudiamos la manera en que la ideología de la masculinidad preponderante se expresa, difunde y adquiere las características de la única moral posible en un medio cerrado y claustral dominado por el ejército, una de las instituciones paradigmáticas del patriarcado. Tanto en la novela *La ciudad y los perros* de

Mario Vargas Llosa como en su adaptación cinematográfica dirigida por Francisco J. Lombardi asistimos a la educación en los valores 'masculinistas' de un grupo de cadetes internos en un colegio militar. Se trata de un microcosmos social que revela el peso de un sistema patriarcal entronizado en la vida de todo un país. Figuras como el Jaguar y el Esclavo condensan posiciones opuestas dentro de esta estructura, donde la violencia garantiza reconocimiento y la sensibilidad implica exclusión. En ambos casos, sin embargo, la exploración de los antivalores del 'masculinismo' trasciende el plano de la sociedad y aun el de la existencia del individuo consciente, para instalarse en una ambigüedad que mezcla las ideas racionales del patriarcado con la violencia instintiva de la adolescencia. Esto evidencia cómo el dominio público institucional, en el sentido planteado por Hearn, actúa como un mecanismo privilegiado de reproducción de la masculinidad hegemónica.

En conclusión, las novelas y filmes que hemos analizado a la luz de diversos tipos de masculinidades subordinadas arrojan valiosos indicios sobre la manera en que la masculinidad hegemónica funciona en nuestras sociedades tal como se reflejan en estas obras canónicas. Haciendo uso de diversas modalidades artísticas, los textos

analizados manifiestan una mirada lúcida acerca de una realidad marcada por dinámicas patriarcales persistentes. Consideradas en conjunto, estas obras permiten establecer una lectura transversal de las distintas formas en que la masculinidad subordinada opera dentro del sistema patriarcal. Esto se expresa en su fracaso, su destrucción y su aniquilamiento en distintos contextos.

Uno de los hallazgos principales de esta investigación radica en que la masculinidad subordinada no ocupa un lugar marginal dentro de las estructuras representadas, sino que constituye un elemento fundamental para la reproducción misma del sistema patriarcal. En este sentido, las obras analizadas no solo evidencian los mecanismos de exclusión y violencia que sostienen la masculinidad hegemónica, sino que también muestran cómo dichos mecanismos se legitiman culturalmente a través de formas de identificación y consenso, en un sentido cercano a la noción de hegemonía que Antonio Gramsci propone. Esto permite afirmar que la masculinidad subordinada no solo es producida por el sistema patriarcal, sino que resulta funcional a su reproducción, al definir los límites de lo aceptable dentro de la jerarquía de masculinidades. Asimismo, estas dinámicas muestran que la violencia no constituye un exceso del sistema, sino uno de sus mecanismos constitutivos,

especialmente en contextos institucionales donde se naturaliza como forma de socialización.

En conjunto, estos resultados confirman que la masculinidad debe entenderse, siguiendo a Connell, como una estructura jerárquica y tradicional, en la que la masculinidad hegemónica se define en oposición a formas subordinadas. Asimismo, en línea con Hearn, estas dinámicas se articulan en la tensión entre lo público y lo privado, y se reproducen a través de instituciones sociales.

También se puede concluir que la expresión literaria y cinematográfica de la masculinidad tradicional, particularmente bajo la influencia de Luis Buñuel y su filón surrealista, no solo articula una crítica consciente de sus contradicciones, sino que también revela una persistente ambivalencia frente a los valores que la sostienen. Esta ambigüedad, que oscila entre la denuncia y la fascinación, pone de manifiesto la dificultad de desarticular completamente el imaginario patriarcal. En este sentido, la persistencia de dicha ambivalencia evidencia la capacidad del sistema patriarcal para reproducirse incluso en aquellos discursos que intentan cuestionarlo, confirmando así su carácter profundamente estructural.

OBRAS CITADAS

Aguirre, Carlos. *La ciudad y los perros: biografía de una novela.* Fondo Editorial PUCP, 2015.

Baker, Rilda L. "'De cómo ser y qué ver mientras se vive': el papel del lector en *La ciudad y los perros*". *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*, editado por Charles Rossman y Alan Warren Friedman, Editorial Alhambra, 1983, pp. 14-28.

Bataille, Georges. *La literatura y el mal*. Taurus, 1971.

Benedetti, Mario. "Vargas Llosa y su fértil escándalo". *Homenaje a Mario Vargas Llosa: Variaciones interpretativas en torno a su obra*, editado por Helmy F. Giacoman y José Miguel Oviedo, Anaya, 1971, pp. 245-62.

Bluestone, George. *Novels into Film*. U of California P, 1961.

Brody, Robert. "Mario Vargas Llosa y el afán totalizante". *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*, editado por Charles Rossman y Alan Warren Friedman, Editorial Alhambra, 1983, pp. 162-71.

Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Yale UP, 1976.

Buarque de Holanda, Sérgio. *Roots of Brazil.* U of Notre Dame P, 2012.

Burke, Jessica. "Fantasizing the Feminine: Sex and Gender in Donoso's *El lugar sin límites* and Puig's *El beso de la*

mujer araña". *Romance Notes*, vol. 47, núm. 3, 2007, pp. 291-300.

Capello, Giancarlo. "El melodrama como pulso esencial. Una mirada desde la narrativa serial". *Comunicación y Sociedad*, vol. 17, 2020, pp. 1-23.

Cobb, Shelley. "Film Authorship and Adaptation". *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, editado por Deborah Cartmell, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 105-21.

Connell, R. W. *Masculinities.* U of California P, 2005.

Crowe, Laura Allison. *El mortífero machismo: la representación de la hipermasculinidad en el teatro mexicano contemporáneo.* Tesis de bachillerato. Union College, 2013.

Dauster, Frank. "Vargas Llosa y el fin de la hidalguía". *Homenaje a Mario Vargas Llosa: Variaciones interpretativas en torno a su obra*, editado por Helmy F. Giacoman y José Miguel Oviedo, Anaya, 1971, pp. 193-201.

Davis, Mary. "Mario Vargas Llosa: la víctima propiciatoria necesaria". *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*, editado por Charles Rossman y Alan Warren Friedman, Editorial Alhambra, 1983, pp. 182-99.

De la Mora, Sergio. *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film.* U of Texas P, 2006.

DeLay, Tad. "Excess: The Obscene Supplement in Slavoj Zizek's Religion and Politics". *International Journal of Zizek Studies*, vol. 8, núm. 2, 2014, pp. 1-20.

Donoso, José. *El lugar sin límites.* Editorial Seix Barral, 1979.

Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama.* Routledge, 2002.

El lugar sin límites. Dirigida por Arturo Ripstein, actuaciones de Roberto Cobo, Gonzalo Vega, Lucha Villa, Ana Martín, y Fernando Soler, Conacite Dos, 1978.

Ensayo de un crimen. Dirigida por Luis Buñuel, actuaciones de Ernesto Alonso, Miroslava, Rita Macedo, y Ariadna Welter, Alianza Cinematográfica, 1955.

Faur, Eleonor. *Masculinidades y desarrollo social: las relaciones de género desde la perspectiva de los hombres.* Arango Editores, 2004.

Feustle Jr., Joseph A. "Mario Vargas Llosa: un laberinto de soledad". *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*, editado por Charles Rossman y Alan Warren Friedman, Editorial Alhambra, 1983, pp. 172-81.

Filer, Malva E. "Vargas Llosa, el novelista como crítico". *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*, editado por Charles Rossman y Alan Warren Friedman, Editorial Alhambra, 1983, pp. 148-61.

Foster, David William. *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema.* U of Texas P, 2003.

Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle.* The Hogarth P, 1955.

---. *Moses and Monotheism*. Alfred A. Knopf, 1939.

---. *The Interpretation of Dreams.* The MacMillan Company, 1913.

Fuentes, Carlos. "El afán totalizante de Vargas Llosa". *Homenaje a Mario Vargas Llosa: Variaciones interpretativas en torno a su obra*, editado por Helmy F. Giacoman y José Miguel Oviedo, Anaya, 1971, pp. 161-72.

Guevara Ruiseñor, Elsa S. "La masculinidad desde una perspectiva sociológica. Una dimensión del orden de género". *Sociológica*, vol. 23, núm. 66, 2008, pp. 71-92.

Gutmann, Matthew C. *The Meanings of Macho: Being a Man in Mexico City.* U of California P, 2007.

Harris, Chris. "Mariano Azuela's Los de abajo: Patriarchal Masculinity and Mexican Gender Regimes under Fire". *Bulletin of Hispanic Studies,* vol. 87, núm. 6, 2010, pp. 645-66.

Harss, Luis. "Un chico de ciudad". *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*, editado por Charles Rossman y Alan Warren Friedman, Editorial Alhambra, 1983, pp. 138-47.

Hearn, Jeff. *Men in the Public Eye: The Construction and Deconstruction of Public Men and Public Patriarchies.* Routledge, 1992.

Hernández Castellanos, Camilo. "El insecto y el maniquí: alegorías de la imagen post-mortem en *Ensayo de un crimen* de Luis Buñuel". *Hispanic Review,* vol. 85, núm. 2, 2017, pp. 111-32.

Hollands, Neil. *Adaptation of Novels into Film: A Comprehensive New Framework for Media Consumers and Those Who Serve Them.* 2002. U of North Carolina at Chapel Hill, tesis de maestría.

Hooper, Charlotte. *Manly States: Masculinities, International Relations, and Gender Politics.* Columbia UP, 2001.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation.* Routledge, 2006.

Ingenschay, Dieter. "Visualizaciones del deseo homosexual en *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein". *Nationbuilding en el cine mexicano: desde la Época de Oro hasta el presente*, editado por Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr, Iberoamericana-Vervuert, 2015, pp. 139-51.

Jerez-Farrán, Carlos. "Una lectura perversa del *Ensayo de un crimen. La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* de Luis Buñuel". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana,* vol. 43, núm. 2, 2014, pp. 179-91.

Kantaris, Geoffrey. "The Cinematic Labor of Affect: Urbanity and Sentimental Education in *El bruto* and *Ensayo de un crimen*". *A Companion to Luis Buñuel*, editado por Rob Stone y Julián

Daniel Gutiérrez-Albilla, Wiley-Blackwell, 2013, pp. 302-23.

Kiss of the Spider Woman. Dirigida por Héctor Babenco, actuaciones de William Hurt, Raul Julia, y Sonia Braga, Embrafilme, 1985.

Koselleck, Reinhart. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time.* MIT P, 1990.

La ciudad y los perros. Dirigida por Francisco J. Lombardi, actuaciones de Pablo Serra, Juan Manuel Ocho, Eduardo Adrianzén, y Gustavo Bueno, Inca Films, 1985.

Lafforgue, Jorge. "*La ciudad y los perros*, novela moral". *Homenaje a Mario Vargas Llosa: Variaciones interpretativas en torno a su obra*, editado por Helmy F. Giacoman y José Miguel Oviedo, Anaya, 1971, pp. 99-123.

Littlejohn, Emily. "Adaptation". *Brock Education Journal,* vol. 2, núm. 27, 2018, pp. 9-12.

Luchting, Wolfgang A. "El fracaso como tema en Mario Vargas Llosa". *Homenaje a Mario Vargas Llosa: Variaciones interpretativas en torno a su obra*, editado por Helmy F. Giacoman y José Miguel Oviedo, Anaya, 1971, pp. 223-44.

Lugo-Beltrán, Dorian. "*Él* (1953) de Buñuel: pasado y futuro del padre totémico en el personaje de don Francisco Galván de Montemayor". *Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina*

de Estudios de Cine y Audiovisual, núm. 28, 2023, pp. 213-35.

Martin, James. "Antonio Gramsci". *Stanford Encyclopedia of Philosophy,* 13 enero 2023, plato.stanford.edu/entries/gramsci/#Hege.

Martín, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa.* Editorial Gredos, 1974.

Matilla Rivas, Alfredo. "*Los jefes*, o las coordenadas de la escritura vargasllosiana". *Homenaje a Mario Vargas Llosa: Variaciones interpretativas en torno a su obra*, editado por Helmy F. Giacoman y José Miguel Oviedo, Anaya, 1971, pp. 275-85.

Millares, Selena. "Introducción". *El lugar sin límites*, editado por Selena Millares, Ediciones Cátedra, 1999, pp. 9-91.

Minden, Michael. *The German Bildungsroman: Incest and Inheritance.* Cambridge UP, 1997.

Náter, Miguel Ángel. *José Donoso: entre la Esfinge y la Quimera.* Editorial Cuarto Propio, 2007.

Navarrete Maya, Laura. "*Ensayo de un crimen* parte fundamental de la novela policíaca mexicana". *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* vol. 4, 2004, pp. 473-77.

No se lo digas a nadie. Dirigida por Francisco J. Lombardi, actuaciones de Santiago Magill, Lucía Jiménez, Christian Meier, Giovanni Ciccia, y Hernán Romero, Inca Films, 1998.

Ordóñez, Samanta. *Mexico Unmanned: The Cultural Politics of Masculinity in Mexican Cinema.* State U of New York P, 2021.

Osorio Tejeda, Nelson. "La expresión de los niveles de la realidad en la narrativa de Vargas Llosa". *Homenaje a Mario Vargas Llosa: Variaciones interpretativas en torno a su obra*, editado por Helmy F. Giacoman y José Miguel Oviedo, Anaya, 1971, pp. 23-35.

Pérez Rodríguez, Gustavo. *Ensayo de un crimen: Luis Buñuel-Rodolfo Usigli, entre la afinidad y la diferencia.* Tesis de maestría. UNAM, 2008.

Pérez Turrent, Tomás y José de la Colina. *Luis Buñuel: Prohibido asomarse al interior.* Joaquín Mortiz/Planeta, 1986.

Promis Ojeda, José. "Algunas notas a propósito de *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa". *Homenaje a Mario Vargas Llosa: Variaciones interpretativas en torno a su obra*, editado por Helmy F. Giacoman y José Miguel Oviedo, Anaya, 1971, pp. 287-94.

Postoutenko, Kirill, editor. *Beyond 'Hellenes' and 'Barbarians': Asymmetrical Concepts in European Discourse.* Berghahn Books, 2022.

Punter, David. "The Gothic – A Lecture." *YouTube,* uploaded by Edward Richardson, 18 febrero 2021, https://www.youtube.com/watch?v=xnC1cIM8Bc0.

Quinn, Paul Patrick. "*Ensayo de un crimen*. De la página a la pantalla". *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, núm. 14, 2017, pp. 43-57.

Ramírez Berg, Charles. *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983.* U of Texas P, 1992.

Regalado López, Tomás. "*Ensayo de un crimen* o ensayo de un género. Rodolfo Usigli y la fundación del policial mexicano". *Clásicos y contemporáneos en el género negro*, editado por Alex Martín Escrivá y Javier Sánchez Zapatero, Andavira, 2018, pp. 227-35.

Rodríguez Monegal, Emir. "Madurez de Vargas Llosa". *Homenaje a Mario Vargas Llosa: Variaciones interpretativas en torno a su obra*, editado por Helmy F. Giacoman y José Miguel Oviedo, Anaya, 1971, pp. 45-67.

Rojas Osorio, Carlos. "M. Foucault: el discurso del poder y el poder del discurso". *Universitas Philosophica*, núm. 3, 1984, pp. 45-56.

Schaefer, Claudia. "Clothes Make the Man: Closet, Cabaret, Cinema in *El lugar sin límites*". *Despite All Adversities: Spanish-American Queer Cinema*, editado por Andrés Lema-Hincapié y Debra A. Castillo, SUNY P, 2015, pp. 221-35.

Schulz-Cruz, Bernard. *Imágenes gay en el cine mexicano: Tres décadas de joterío 1970-1999.* Fontamara, 2008.

Sharma, Soni. "A Critical Study and Analysis on Theory and Practices in Cinematic Adaptation". *The Creative Launcher,* vol. 2, núm. 4, 2017, pp. 284-90.

Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo.* Ediciones Cátedra, 1999.

Sosa-Velasco, Alfredo J. "The Construction of the Bisexual Subject in *No se lo digas a nadie* (Francisco Lombardi, 1998)". *Despite All Adversities: Spanish-American Queer Cinema*, editado por Andrés Lema-Hincapié y Debra A. Castillo, SUNY P, 2015, pp. 185-201.

Subero, Gustavo. *Queer Masculinities in Latin American Cinema: Male Bodies and Narrative Representations.* I.B. Tauris, 2014.

Swanson, Philip. "Donoso and the Post-Boom: Simplicity and Subversion". *Contemporary Literature,* vol. 28, núm. 4, 1987, pp. 520-29.

Una mujer sin amor. Dirigida por Luis Buñuel, actuaciones de Rosario Granados, Tito Junco, Julio Villarreal, y Joaquín Cordero, Internacional Cinematográfica, 1952.

Usigli, Rodolfo. *Ensayo de un crimen.* Editorial América, 1944.

Vargas Llosa, Mario. *La ciudad y los perros.* Alfaguara, 2019.

Velasco, Sherry. "Buñuel Goes Medieval: From Sewing to Cervantes and the *Vagina Dentata*". *A Companion to Luis Buñuel*, editado por Rob Stone y Julián Daniel Gutiérrez-Albilla, Wiley-Blackwell, 2013, pp. 362-77.

Venkatesh, Vinodh. *New Maricón Cinema: Outing Latin American Film.* U of Texas P, 2016.

Vidal, Hernán. *José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos.* Ediciones Aubí, 1972.

Wolfenzon, Carolyn. "Los dos *Ensayo(s) de un crimen:* Buñuel y Usigli". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 35, núm. 1, 2006, pp. 35-53.