

CUESTIONES DE IDENTIDAD, FICCIÓN Y VEROSIMILITUD EN LA AUTOBIOGRAFÍA  
LATINOAMERICANA:

*ANTES QUE ANOCHEZCA Y LA CIUDAD Y LOS PERROS*

By

KAREN DIAZ REATEGUI

Under the Direction of José B. Alvarez

ABSTRACT

Reinaldo Arenas and Mario Vargas Llosa are two Latin American writers that found a very engaging way to reflect their life experiences in their literature: Arenas showing his gay sensibility through Autobiography, and Vargas Llosa throwing his personal demons as Fictional Autobiography. “¿Fiction or reality?” seems to be the dilemma. Both writers highlight the importance of life narrative in the history of a country, and a generation. It is also imperative to emphasize the formation of identity and gender roles that these two important books, *Antes que anochezca* and *La ciudad y los perros*, establish and describe. They give us a light in the interpretation of our history, not as a faithful reconstruction of the past, but as a “tale” in which memory and imagination are interacting too, helping us to understand really and truly, the meaning of growing and living under an oppressive system in Latin America .

INDEX WORDS: Autobiography, Autobiographical Fiction,, Literary Self, Gender and Identity, Masculinity, Literature and Confession, Gay Literature, Film and Literature, Mario Vargas Llosa, Reinaldo Arenas .

CUESTIONES DE IDENTIDAD, FICCIÓN Y VEROSIMILITUD EN LA AUTOBIOGRAFÍA  
LATINOAMERICANA:  
*ANTES QUE ANOCHEZCA Y LA CIUDAD Y LOS PERROS*

by

KAREN DIAZ REATEGUI

Licenciada en Ciencias de la Comunicación, Universidad de San Martín de Porres, Perú 2000

A Thesis Submitted to the Graduate Faculty of the University of Georgia in partial Fulfillment of  
the Requirement of the Degree

MASTER OF ARTS

ATHENS, GEORGIA

2004

© 2004

Karen Diaz Reategui

All Rights Reserved

CUESTIONES DE IDENTIDAD, FICCIÓN Y VEROSIMILITUD EN LA AUTOBIOGRAFÍA

LATINOAMERICANA:

*ANTES QUE ANOCHEZCA Y LA CIUDAD Y LOS PERROS*

by

KAREN DIAZ REATEGUI

Major Professor: José B. Alvarez

Committee: Betina Kaplan

Lesley Feracho

Electronic Version Approved:

Maureen Grasso  
Dean of the Graduate School  
The University of Georgia  
August 2004

Siempre para Tí Rina,  
Por tu fe infinita en mí.

## AGRADECIMIENTOS

El aprendizaje permanente ha sido y es característica indispensable de mi manera de percibir el mundo, para no dejarse caer en la abulia y la monotonía, para no dejar de descubrir. Decidir empezar desde cero de nuevo para dedicarme a ello y llegar tan lejos, no podría haber sido posible sin el apoyo y la confianza de personas como Ricardo Bedoya, mi eterno mentor y amigo, sin importar donde me encuentre (te diré gracias siempre por tu apoyo inestimable). Gracias a Dana Bultman, por su paciencia y su comprensión cuando sentía que me ahogaba en una mar de libros; recordaré siempre que lo aprendido con ella me inspiró a escribir esta tesis. A José Luis Gómez Martínez por sus consejos y su necesaria exigencia. A Betina Kaplan y Lesley Feracho, por su tiempo y sus sugerencias. A mi director de tesis, José B. Alvarez, mi gratitud por su atención y su orientación, y sobre todo por estar abierto a un diálogo permanente. Y finalmente a Maria Elena Bermudez, por tantas horas indispensables de solidaridad y aliento (Gracias compañera). Mis gracias a todos ellos.

## INDICE

	Page
AGRADECIMIENTOS .....	v
CAPITULO	
I INTRODUCCION .....	1
II LA AUTOBIOGRAFIA COMO RECONSTRUCCION DE LA VIDA .....	10
Antes que Arenas: el legado del Cimarrón y de Juan Francisco Manzano.....	14
Escribir antes que llegue la noche/muerte: la vida de Reinaldo Arenas ...	16
Los demonios de Vargas Llosa .....	20
III LA PROBLEMÁTICA DEL “YO”: CÓMO SE CONSTRUYE LA IDENTIDAD; LA TRASCENDENCIA DEL ELEMENTO FEMENINO/MASCULINO .....	23
El “Yo” literario y el “Yo de la vida real : ¿Quién habla en esas líneas?..	24
El uso de la Primera Persona .....	26
(De)Formando la identidad : la cuestión del género .....	27
La identidad y el género de los <i>perros</i> : influencias determinantes .....	33
La presencia femenina y la imagen paternal <i>Antes que anochezca</i> .....	37
La presencia femenina: mínima pero profundamente trascendente en <i>La Ciudad y los perros</i> .....	39

IV	EL PROCESO DE MADUREZ: DE LA CONFESION A LA CONVERSION;	
	EL AUTOR/PERSONAJE COMO (ANTI)HEROE .....	48
	El camino hacia la “conversión”: una verdadera transformación? .....	52
	La “conversión” de los perros .....	54
V	CINE Y LITERATURA: LA RELACIÓN DE DOS CÓDIGOS DISTINTOS; EL	
	PASO DEL TEXTO A LA PANTALLA .....	57
	La “poética” de Julian Schnabel: demasiado correcto	
	para ser Reinaldo .....	59
	Los perros de Lombardi .....	61
VI.	CONCLUSIONES .....	65
	BIBLIOGRAFIA .....	67

# CAPÍTULO I

## INTRODUCCION

*Escribir sobre uno mismo sería ese esfuerzo,  
siempre renovado y siempre fallido, de dar voz a  
aquello que no habla, de dar vida a lo muerto,  
dotándolo de una máscara textual.  
Todo recuerdo es una forma de fabulación.*

*Sylvia Molloy*

A menudo nos dejamos guiar por el sentido literal de la palabra “autobiografía”, y por ello, implícitamente, aprendemos que el ser autor en una autobiografía debe coincidir, casi como un espejo, con la vida real de la persona que la escribió. Sin embargo, como género, la autobiografía contiene una única contradicción: mientras ella insiste en que cuenta la historia de una vida real, la realidad es que es un texto literario lo que inevitablemente --a decir de muchos críticos-- constituye una ficción.

La memoria como fuente de la que se nutre la vida e, innegablemente, la historia, es básicamente la piedra angular de la teoría autobiográfica que expone Silvia Molloy en su estudio *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, y en ella la señala como una constante permanente en la historia de la escritura latinoamericana: los recuerdos escriben la historia, verdadera o ficticia, pero siempre partiendo de la realidad:

Hispanoamérica tiende a la reminiscencia.[...]Mientras agoniza, el Artemio Cruz de Carlos Fuentes recuerda;[...]para García Márquez, el recuerdo es una forma de creación; para Onetti, recordar, y sobre todo apropiarse de los recuerdos ajenos, es una de las formas más satisfactorias de posesión.[...] desde los Comentarios Reales de Garcilaso, la literatura hispanoamericana recuerda. (185)

Desde esa perspectiva, podemos deducir que estamos hablando de la escritura autobiográfica como un “estilo”, una forma de narrar, más que el resultado de un recuento objetivo y veraz de sucesos. Dicha manera de escribir, a decir de Molloy, no ha podido escapar del contexto en el que se da: siempre ha estado expuesta al juicio de ser declarada historia real o ficción. La tentación de discutir la veracidad de la narración, el buscar identificar datos, personajes, escenas, es algo a lo que casi ningún autor ha podido escapar. Eso podría verse como una desventaja, como un encapsulamiento de las historias, pero sin embargo, a mi parecer, es lo que captura e involucra al lector de una manera más comprometida. Un ejemplo de esto es el joven periodista peruano Sergio Vilela Galván, quien llevó al extremo ese interés del que hablo -distinguir la realidad de la ficción-- despertado en su caso particular al leer *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa:

Recuerdo que lo primero que hice fue empezar a buscar cada uno de los lugares que Vargas Llosa había descrito en su historia, como si tuvieran que existir en serio. Entonces los parecidos alimentaron mi curiosidad por descubrir qué era realidad y qué era ficción. Si esa experiencia le había servido para hacer su primera novela, estaba de más decir que había sido una vivencia que lo había marcado para siempre. (79)

Y es que, la vida personal narrada a través de un libro, una biografía o autobiografía (real o ficticia), esa narración del aprendizaje diario a través de los años, el recuento de las cosas que nos marcaron para siempre, definiendo quienes somos hoy, y principalmente, ese placer satisfactorio o tormentoso del mirar atrás, del recordar “reinventándose”, son aspectos y temas de la literatura de mi especial interés. Es esa “realidad”, falsa o verdadera, que se recrea a través de un texto, ya sea por el tema, por la estructura o por el estilo del narrador, por el lenguaje, o por la manera que tengan los personajes de acercarnos a su historia, lo que busco identificar en *Antes que anochezca* (1992) del cubano Reinaldo Arenas, y *La ciudad y los perros* (1962) de

Mario Vargas Llosa. Estos textos, que son objeto de mi estudio, me permitirán analizar qué hay detrás de lo que parece ser un “simple” recuento de hechos y anécdotas, memorias escritas desde una etapa adulta, pero que encierra en realidad una necesidad de contar su “versión” de la historia, o mejor aún, un acto de denuncia y finalmente, de liberación, como explicaremos más adelante.

Los textos que voy a analizar pueden parecer notablemente diferentes: *Antes que anochezca* es conocida expresamente como una autobiografía; en cambio, el texto de Vargas Llosa es una novela, y por lo tanto, teóricamente, no comparte con Arenas la identificación del autor con el protagonista de su obra. Sin embargo, la posibilidad de crear un sujeto textual que unifica escritor-narrador-personaje en diferentes aspectos, y la creación final de una identidad del personaje/personajes, permite que ambos funcionen como ejemplos de la narración de la vida: una autobiografía con descripciones extraordinarias, llenas de poesía y situaciones exacerbadas, lo que lleva al lector a preguntarse acerca de la verosimilitud de lo narrado; y una novela que se empeña en retratar personajes tan ordinarios y reales, luchando contra la violencia en un espacio geográfico reconocible, con la inclusión de datos biográficos comprobables, lo que hace imposible no caer en la trampa de pensar que fue el escritor quien sufrió en la historia, que el personaje central, el Poeta, es el mismo Vargas Llosa. El mismo Vilela rescata de los diarios limeños de mediados de los sesenta, la polémica desatada por miembros de la institución descrita en la obra, al verse “reflejados” en la ficción, consecuencias de un acercamiento demasiado real:

A pesar del mayoritario repudio de la novela, los cadetes de la sexta promoción --curiosamente, quienes habían bautizado a Vargas Llosa-- presentaron una moción reconociendo el mérito indiscutible de la obra, la cual fue desechada de inmediato por la asamblea. Pero la mayor ocurrencia de los leonciopradinos no salió de esa reunión. Tres meses antes, en junio, cuando ya se voceaba la pronta llegada del libro a Perú, la asociación de ex alumnos del Colegio Militar amenazó con romper las vidrieras de las librerías que vendiesen el libro. (71)

Según Francisco Soto, lo inverso ocurre con la obra de Arenas: su obra describe su vida personal, pero la imaginación parece fluir por todas partes, y su versión de los hechos puede perturbar a más de uno. Parece que no siempre habrá motivo de disconformidad: la realidad es demasiado ficticia, y la ficción es demasiado real.

Es también cierto que tanto autobiógrafos ficticios como históricos se convierten en escritores que tienden a interpretarse a sí mismos como un todo, haciéndolo a distintos niveles de control, interpretación, y confianza (en su veracidad). Y decimos “niveles de control” porque son ellos quienes manejan todo el tiempo la información, son sus memorias las que se narran, sus experiencias las que se “viven”, y son ellos también, los únicos que pueden modificar o no la narración.

Pero, ¿de dónde nos viene esa inquietud e interés por la narración de la vida como sujeto de la escritura? Es necesario remontarnos a la Era Áurea para descubrir los orígenes del género autobiográfico en nuestro idioma. Margarita Levisi en sus *Autobiografías del siglo de Oro* (1984), señala tres modelos autobiográficos dentro de ese período: el memorial de servicio, la confesión y la picaresca. Rescato estos dos últimos porque remiten a la misma dualidad que interesa aquí: tanto en una autobiografía real como la de Teresa de Ávila, como en una ficticia como *Lazarillo de Tormes* se asume, concientemente, un buen manejo para comprimir los contenidos históricos y una deliberada omisión de otros. La autobiografía toma sus reglas prestadas de la narrativa, la que a su turno puede recrear su fuente estructural, en la forma de una vida inventada.

Ya que me referí al *Lazarillo*, es interesante mencionar la manera en que Edward H. Friedman rescata el otro lado del género: la autobiografía ficticia, la narración de la vida en primera persona de un personaje que nunca existió, aunque sus acciones nos parezcan

perfectamente factibles de suceder. La ficción autobiográfica (el género picaresco) surgió en ese entonces como arma de crítica social, como producto de una sociedad (la española) que censuraba la crítica a las instituciones públicas.

Pero, ¿por qué la ficción en la autobiografía? A decir de Friedman, con la autobiografía ficticia, el escritor es libre para crear, fabular sin los límites que marca la verosimilitud. Debemos deducir por lo anterior entonces, que el autor anónimo de *Lazarillo de Tormes*, quiso, además de ocultar su identidad, tener plena libertad para narrar sus aventuras, sin el temor a que fueran discutibles como verdaderas o no. Podemos decir que la novela picaresca se desarrolla de lo que puede llamarse un “impulso autobiográfico” que une confesión, un conocimiento de la naturaleza representativa del individuo, y autoconciencia (o auto confianza) del objeto narrativo. La autobiografía puede ser entonces la explicación de un caso, la confesión de un pecador arrepentido (una “justificación” de los malos actos), o hasta las experiencias de un arribista.

De cualquier modo, la escritura autobiográfica era considerada en ese entonces como un género capaz de “copiar” fielmente una vida, lejos de la ficción y más bien con las referencias directas entre escritor y personaje perfectamente identificables y creíbles. La vida que se narraba, los hechos que la conformaban eran tomados como ciertos.

La confesión literaria, al igual que la religiosa, puede expresar arrepentimiento, o demostrar la dolorosa adquisición de la madurez, muestra el proceso de formación de carácter y tiene la particularidad de reconocer los momentos apropiados para decir ciertas cosas que uno normalmente no diría. Esta “confesión” narrativa conduce a una posterior “conversión”, lo que implica una radical transformación luego de un sentimiento de arrepentimiento, una iluminación del alma atormentada del autor gracias a un momento de revelación de características divinas.

Los tiempos en la literatura han cambiado desde entonces, y las motivaciones distan mucho de ser inspiradas por Dios, sobre todo si nos introducimos en la vida de Arenas, si “revivimos” con él sus casi ilimitadas aventuras amorosas, sus huidas, su vida llena de incomprensión y opresión. Molloy se pregunta entonces sobre el propósito de este tipo de escritura en tiempos más actuales: “Si ya no se escribe para el Rey ni para la Iglesia, ¿para quién se escribe? ¿Para la verdad? ¿Para la posteridad? ¿Para la historia, disciplina que muchos autobiográficos convertirán en fuente de validación? a esta crisis de autoridad corresponde un yo en crisis que escribe en un vacío interlocutorio” (14).

Creo importante antes de comenzar con el presente estudio, el definir la autobiografía y hacer comparaciones y distinciones con géneros con los que parece tener elementos en común. Smith y Watson nos proporcionan el alcance etimológico y al mismo tiempo, una breve definición: “In Greek, *autos* signifies ‘*self*’, *bios* ‘*life*’, and *graphe* ‘*writing*’. Taken together in this order, the words denote ‘self life writing’” (1).

Al definir este género, es imposible no mencionar a Philippe Lejeune y su “pacto autobiográfico”, que marca desde un punto de vista firme, aunque inflexible (a decir de Paul de Man en *Autobiography as De-facement*), la idea de un contrato entre el autor y el lector, para que una obra pueda ser considerada y leída como autobiografía. Así, para Lejeune debe existir siempre:

The belief that an autobiographer is always perforce honest with his reader, even if what he says is almost always less than the truth. For Lejeune, this autobiographical pact is a contract, not between the impersonating subject and his various personas but between the narrator supposedly talking about himself as if he were another person and the reader having accepted the possibility of the experiment. (Citado en Blanchard 98)

Lejeune va más allá e inclusive permite armar todo un esquema que delinea perfectamente las condiciones para la autobiografía. Creemos necesario reproducirlo, al igual que Francisco Soto en su estudio *Reinaldo Arenas* (1998), ya que nos permite tener una idea más formal y exacta de lo que es el género autobiográfico. La construcción de la “auto-representación” comprende, según Lejeune, lo siguiente:

1. Form of language

a. narrative

b. prose

2. Subject treated: individual life, story of a personality.

3. Situation of the author, the author (whose name refers to a real person) and the narrator are identical.

4. Position of the narrator.

a. the narrator and the principal character are identical

b. retrospective point of view of the narrative. (Citado en Soto 4)

Smith y Watson ponen en claro las diferencias entre la biografía y la autobiografía

destacando los puntos de vista de los autores:

In biography, scholars of other people's lives document and interpret those lives from a point of view external to the subject. In life narrative, people write about their own lives (even when they write about themselves in the second or third person, or as a member of a community) and do so simultaneously from externalized and internal points of view. (5)

Ellas mismas marcan también la distancia entre la “narrativa de la vida” y la novela de ficción:

A life narrative is not a novel, although calling life narrative "nonfiction", which is often done, confuses rather than resolves the issue. Both the life narrative and the novel share the features we ascribe to fictional writing: plot, dialogue, setting, characterization, and so on. (7)

Y es imposible obviar la relevancia que se le da a este género como referencia cuando se necesita reconstruir la historia. A pesar de la subjetividad de su “verdad”, la autobiografía es una fuente de evidencias y no pocas veces son leídas como documentos históricos.

Volviendo al tema de nuestro estudio, ¿es importante o no la verdad en la autobiografía?

Smith and Watson se preguntan:

What is it that we expect life narrators to tell the truth about? Are we expecting fidelity to the facts of their biographies, to experience, to themselves, to the historical moment, to social community, to prevailing beliefs about diverse identities, to the norms of autobiography as a literary genre itself? And truth for whom and for what? Other readers, the life narrator, or ourselves?

(12)

Paul de Man desestima la importancia de la referencia y la fidelidad a la realidad y eleva más bien la intención y las motivaciones interiores del autor al autorretratarse (920). Pero según Narváez, en América Latina el modelo de escritura testimonial es fundamental en la construcción del discurso de identidad y representación imaginaria. (20)

Para Molloy,

La autobiografía es siempre una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa. La vida es siempre, necesariamente, relato: relato que nos contamos a nosotros mismos, como sujetos, a través de la rememoración; relato que nos oímos contar o que leemos, cuando se trata de vidas ajenas. (16)

Tanto Arenas como Vargas Llosa parecen intentar mostrarnos una “re- construcción” de la vida cotidiana y del mundo interior de los personajes, ya sea a través de episodios rescatados de la memoria, de sus reflexiones. Comparten también con nosotros una cotidianidad, un acontecer diario, un conjunto de anécdotas, como páginas de un diario “editado” a discreción por el protagonista. Es esa “selección” (arbitraria) de la realidad la que inquieta, lo que hace que uno

se pregunte sobre el “juicio de selección” del personaje, o de autor: ¿se basa su selección en un intento de justificación? o, totalmente fuera de esa intención que puede tener un carácter serio, ¿es simplemente el gusto por narrar una vida, re-inventarla sin importar si benefician o no a la imagen del “yo” del protagonista que estamos conociendo? A decir de Eakin, nosotros los lectores siempre queremos que la autobiografía sea verdad, o esperamos que lo sea de algún modo, en ciertos detalles, y no nos importa no tener pruebas de la validez de los hechos, ya que la mayoría de las veces no estamos en condiciones de comprobar si son reales o no, o simplemente nos satisface más creer “ciegamente” en la historia (9). Después de todo, el escenario de la vida que presenta la autobiografía nos motiva a creer que somos testigos de la reconstrucción de un pasado. No es difícil aceptar que nos encanta gozar o sufrir mientras vemos a un hombre transformarse, evolucionar o involucionar, y quizás poco importa que su historia tenga sus bases en la memoria y, seguramente, en la imaginación.

## CAPITULO II

### LA AUTOBIOGRAFÍA COMO RECONSTRUCCIÓN DE LA VIDA

*La intuición de que autorretratarse, aún en nombre de la verdad, lleva a la fabulación, [...]*

*Molloy*

*La función de la autobiografía queda clara: se escribe para volver a vivir (para revivir) y también para mostrar, criticar o conservar el ayer. Se resalta y analiza la propia vida en un acto de máxima intimidad. El yo y su cotidianeidad se vuelven materia de arte: ya sea porque esta vida ha sido extraordinaria, o tan mínima, o desgarrada, que encierra un valor como consejo, expresión o denuncia.*

*Pinedo*

Si vamos a hablar de la reconstrucción de la vida, la “auto-invencción” como prefiere llamarla Molloy, debemos primero tener en mente el concepto tradicional de verosimilitud en literatura. Risco dice “el concepto tradicional de verosimilitud --siempre tan subjetivo-- se va demoliendo a ojos vistas. Hoy ha cambiado de significación en realidad: no se apoya ya en el grado de fidelidad a lo real (lo que sería incongruente), sino en la mayor o menor coherencia interna, en el valor de su propia literalidad [...]. Es decir, una obra es verosímil si es comprensible” (57). Hoy en día se desacredita la sinceridad conforme la obra va alejándose de su creador.

Y es que parece lógico asumir que el autobiógrafo comienza su trabajo con un claro sentido de lo que ve en sí mismo (de lo que aspira, se alegra de sí mismo o se auto compadece, pero él nos da su imagen). Su “yo”, lo que quiere ser ante los ojos de los demás es lo más

importante. Sin embargo, si intenta escribir sobre su vida tan directamente como le sea posible, la actividad de escribir interfiere entre su pasado y la palabra escrita que él crea.

Como la autobiografía es un registro escrito, los eventos que incluye, sin reparar en sus bases, de hecho deben jugar un doble papel como hechos virtuales, y serán efectivos, y verdaderos, en tanto que retraten una realidad emocional. El autobiógrafo escribe con libertad, pero siempre se proyecta en la opinión de su lector; es precavido, es consciente de que al exponer su vida, indudablemente está exponiendo también su interior. El lector lo leerá y emitirá un juicio, esa exhibición lo hará vulnerable, y a pesar de que existe la posibilidad de que se comprendan sus motivaciones, y hasta ser cómplices de ellas, necesariamente implica también un riesgo, el de la burla y la incompreensión.

Eakin explica el significado de la “verdad autobiográfica”:

It is essential to reach some understanding of the state of mind that motivates autobiographical discourse in the first place. [...] Autobiographical truth is not a fixed but an evolving content in an intricate process of self-discovery and self-creating, and, further, that the self that is the center of all autobiographical narrative is necessarily a fictive structure. (3)

El análisis de sus recuerdos lleva al autor indefectiblemente a un proceso de selección y la realidad se ve entonces reconstruida por la ficción. Dicha “elección” lo enfrenta a la relación entre lo real (todo lo preconscious) y la imaginación (todos los pensamientos y la fantasía) y la situación envuelve entonces el desarrollo de la escritura. Hay que tener en cuenta que recordar los actos pasados de uno usualmente es una acción que buscamos para satisfacer una necesidad de beneficiar nuestro presente, no para condenarnos.

La narración de la vida es un proceso complejo, según lo analizan Smith y Watson, que implica experiencia, encarnación (la necesidad de un cuerpo que haya vivido realmente la historia), una actitud activa (“agency”), identidad, pero sobre todo, memoria como fuente de

“alimentación”: nada puede narrarse sin visitar primero la galería mental de los recuerdos (15).

Dicen ellas,

Memory: the writer of autobiography depends on access to memory to tell a retrospective narrative of the past and to situate the present within than experiential history. Memory is thus both source and authenticator of autobiographical acts. (Smith & Watson 16)

Indudablemente, recordar implica una reinterpretación del pasado, "[...] memories are records of how we have experienced events, not replicas of the events themselves [...]" (Smith & Watson 16). Lo que importa para la historia, y lo que le da relevancia al texto, es qué y cómo se recuerda (aunque también quién es el sujeto que rememora), más que si lo contado es cierto o no; la memoria es un instrumento esencial, pero para que actúe efectivamente, debe estar libre de conjeturas: “Especular sobre la memoria equivaldría a poner en tela de juicio la recreación fidedigna del pasado, despertando dudas. Se podría tachar al autobiógrafo menos de historiador, atento al dictado de la verdad, que de fabulador” (Molloy 198).

Al analizar la obra de Arenas y ponerla en el contexto político cubano que es ampliamente conocido, entonces es innegable la fuerte carga social, y por supuesto política, que su escritura lleva consigo. Qué se recuerda y qué se olvida depende no sólo del autor, sino de cómo se sienta influenciado por el entorno, ambas acciones son fundamentalmente sociales y colectivas<sup>1</sup>.

Vayámonos ahora al campo inverso: el de la ficción autobiográfica, el de la invención de una historia con elementos de la realidad, lo que quizás pueda parecer poco extraordinario. Sin embargo, el tema se torna interesante si pensamos, como Molloy, que “Toda ficción es, claro

---

<sup>1</sup> Piña dice que “...el discurso autobiográfico, siendo de naturaleza interpretativa, al relatar una vida -- y a diferencia de ella -- por lo común la presenta como si estuviese dotada de sentido: es contada, a alguien, como la sucesión de etapas articuladas por motivos a causas inteligibles. Se trata, entonces, de una construcción, a posteriori, de un objeto con sentido atribuido: yo mismo. En otras palabras, el yo mismo surge en el relato como un producto coherente, representado por un personaje que transita por un pasaje, que recorre o realiza una línea con sentido, con finalidad, una misión, un itinerario coherente entre un antes y un ahora” (Citado en Narváez 33).

está, recuerdo. [...] Alguien, algún individuo determinado – un narrador, uno de los personajes – recuerda, rumia el pasado, lo embellece y, a veces, lo escribe” (185).

Vargas Llosa, al pronunciarse al respecto, nos explica mejor la trascendencia de la realidad en el acto de escribir:

El realismo en la literatura yo no creo que pueda ser nunca una enunciación directa de la realidad. La literatura es siempre una transposición de la realidad. Al sector de la vida escogido por el escritor hay que transformarlo, manipularlo, recogerlo de una manera muy especial para que no se hiele al pasar a la literatura, para que no muera en el camino. (Citado en Harss 438)

El autobiógrafo recurre a la memoria, y escribe sobre sí mismo, pero su percepción es parcial, su rol es esencialmente el de un intérprete y coordinador, porque sus hechos reales se convierten en hechos virtuales en el proceso de la escritura. La ficción en otras palabras, entrapa la realidad desde el principio<sup>2</sup>. Los hechos virtuales tienen una doble tarea que jugar que los distingue de los hechos reales: ellos deben convencer y deben contener un factor emocional. Ese factor emocional, como por ejemplo, la compasión que podemos sentir por el Esclavo, o el odio por el Jaguar, en el libro de Vargas Llosa, es lo que nos hace olvidar por momentos, que todo lo que le acontece es sólo ficción.

En una ficción con elementos autobiográficos existe el peligro de la identificación tan cercana del narrador con el autor, aunque creemos que esto termina siendo inevitable, y en muchos casos, intencional. El autor no está simplemente creando un personaje ficticio que debe parecer como “de la vida real”: él está creando un retrato, un autorretrato, y parte de la efectividad del mismo dependerá de su éxito al convencernos de que lo que vivió es

---

<sup>2</sup> Eakin argumenta que “They no longer believe that autobiography can offer a faithful and unmediated reconstruction of a historically verifiable past.[...] Autobiography in our time is increasingly understood as both an art of memory and an art of the imagination; indeed, memory and imagination become so intimately complementary in the autobiographical act that it is usually impossible for autobiographers and their readers to distinguish between them in practice” (6).

perfectamente factible, y hasta palpable; el que busquemos semejanzas con él lo terminará beneficiando.

En el caso de Vargas Llosa,

Ese conocimiento de la miseria humana le viene al novelista directamente de su vida, de sus propias experiencias. El escritor obtiene de la realidad existencial la materia prima para sus ficciones. Sus experiencias, pues, forman la cantera de donde obtendrá la savia de sus novelas. De ahí que el factor autobiográfico es indispensable en toda obra de arte, sobre todo en la novela. Para Vargas, toda novela es auténticamente autobiográfica, pero no entendiéndose esto en el sentido confesionalista del término. (Martín 64)

Y es que Vargas Llosa está "convencido de que la realidad tal cual es no debe ser fotografiada desnuda y explayadamente en la novela, porque perdería su poder de subyugación conmovedora, ya que sólo sería entonces una noticia periodística, o un testimonio o una queja documental" (Martín 70), y coincidimos con él, porque el valor de una obra va más allá de rescatar una realidad; más interesante es la repercusión que esta pueda tener en la vida de los lectores por medio de lo expuesto, de lo denunciado. Revelar esas experiencias expone muchas veces carencias y crisis colectivas y, en el mejor de los casos, aunque no conduzca a una solución del problema, por lo menos lleva a más de uno a un reconocimiento de problemas sociales.

### **Antes que Arenas: el legado del Cimarrón y de Juan Francisco Manzano**

The Cuban documentary novel is a curious construct, an overlapping of fact and fiction designed to "give voice to the voiceless". Yet, in actuality, the witnesses who are chosen or recreated provide information about their personal experiences only to highlight the importance of the revolutionary historical reality shaping their lives. (Soto 135)

Partir de la cita anterior para encontrar más puntos importantes que tomar en cuenta en la autobiografía de Arenas, nos remonta a Juan Francisco Manzano y su *Autobiografía de un esclavo*. Esclavo destinado a las labores domésticas, es la imagen del hombre discriminado que

sobresale por sus habilidades literarias que se desarrollan y sobreviven en un ambiente hostil: es imposible no compararlo con Arenas,

Supo mi señora que yo charlaba mucho, ya que los criados viejos de mi casa me rodeaban cuando yo estaba de humor, para gustar de oír mis décimas que, como propio producto de la inocencia, no eran ni divinas ni amorosas, y dio orden expresa en la casa de que nadie me hablase. Nadia sabía explicar el género de mis versos, ni yo me atreví a más a decir uno, ya que por dos veces me costó mi buena monda. Como carecía de escritura, para estudiar las cosas que yo componía hablaba solo, haciendo gestos y afecciones según la naturaleza de la composición. Por eso decían que era tal el flujo de hablar que tenía, que por hablar, hablaba con la mesa, con el cuadro, con la pared. (Manzano 64)

Nació en 1797 y gracias a su capacidad intelectual fue apoyado por los intelectuales cubanos reformistas (así como Arenas fue apoyado por Lezama Lima y Virgilio Piñera) que en los años treinta eran parte del ciclo del publicista liberal Domingo del Monte. Podría decirse que gracias a su talento para las letras<sup>3</sup>, toda una rareza dadas

sus condiciones de vida, obtuvo no sólo su libertad espiritual, sino también física.

No se puede dejar de lado la *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet, elaborada a través de entrevistas a Esteban Montejo, otro esclavo cubano nacido en 1860. El también rememora, dice “yo no he olvidado”, “yo vi”, y de esa manera nos hace partícipes de sus peripecias para sobrevivir y soportar los horrores de la esclavitud:

A mí nunca se me ha olvidado la primera vez que intenté huirme. Esa vez me falló y estuve unos cuantos años esclavizado por temor a que me volvieran a poner los grillos. Pero yo tenía un espíritu de cimarrón arriba de mí, que no se alejaba. Y me callaba las cosas para que nadie hiciera traición. [...]Yo vide (sic) muchos horrores de castigos en la esclavitud. Por eso es que no me gustaba esa vida. En la casa de caldera estaba el cepo, que era el más cruel. Había cepos acostados y de pie. Se hacían de tablones anchos con agujeros, por donde obligaban al esclavo a meter los pies, las manos y la cabeza. (Barnet 47)

---

<sup>3</sup> "Para Manzano la autobiografía significa tener acceso a una nueva escena de escritura, cargada de ansiedad... las reflexiones que inspira la escritura del yo, el recelo que se experimenta, son parte de los dilemas típicos de todo autobiógrafo. ¿Qué voy a elegir contar? ¿Dónde parar? ¿Crearán que miento o exagero?" (Molloy 61).

## **Escribir antes que llegue la noche/muerte: la vida de Reinaldo Arenas**

*Antes que anochezca* (1992), del escritor y disidente cubano Reinaldo Arenas, es considerada uno de los textos más desinhibidos y polémicos de la literatura latinoamericana de finales del siglo pasado. Es la primera autobiografía abiertamente homosexual que se publica en un área del mundo tradicionalmente conocida por su machismo y su homofobia. A través de ella, Arenas elabora una franca y desenfadada representación de la supervivencia del deseo homoerótico en medio de un sistema represivo<sup>4</sup>. Terminó de escribir el libro apenas cuatro meses antes de suicidarse.

Lo que me interesa de la obra de Arenas, no es discutir cuáles de los episodios que narra son ciertos, y cuales no; a estas alturas estoy convencida de que durante la elaboración de sus narración se vio indudablemente influido por elementos tan distintos pero al mismo tiempo interrelacionados como son el concepto que tenía de sí mismo, su visión personal acerca de la realidad cubana, y claro también por su imaginación y su habilidad poética. En sus palabras hasta lo más simple parece maravilloso, mágico e “irreal”:

Tal vez el acontecimiento más extraordinario que yo haya disfrutado durante mi infancia fue el que venía del cielo. No era un aguacero común; era un aguacero de primavera tropical que se anunciaba con gran estruendo, con golpes orquestales cósmicos, truenos que repercuten por todo el campo, relámpagos que trazan rayas enloquecidas, palmas que de pronto eran fulminadas por el rayo y se encendían y achicharraban como fósforos. Y, al momento, llegaba la lluvia como un inmenso ejército que caminara sobre los árboles. (Arenas 35)

Estamos de acuerdo con Piña cuando dice que “el relato autobiográfico --a diferencia de una historia de vida “total”, o de un testimonio-- no se destaca especialmente por la calidad o cantidad específica de información histórica o etnográfica que puede proporcionar” (Citado en Narváez 31), y es que es necesario reconocer que la vida no puede ser contada objetivamente, sin dejar escapar un sólo detalle, sin deslizar nuestra opinión sobre los hechos: la vida podría verse

---

<sup>4</sup> "Writing is unthinkable without repression. Its condition is that there be neither a permanent contact nor an absolute break between strata: the vigilance and failure of censorship. It is not accident that the metaphor of censorship should come from the area of politics concerned with writing in its deletions, blanks, and disguises..." (Derrida 113).

como una sucesión --no necesariamente cronológica-- de acontecimientos y anécdotas hechos, reacciones y emociones puede que tengan coherencia para su autor mas no para nosotros.

La idea de que la autobiografía transforma al “Yo” en una ficción es objeto de una discusión en la que nadie parece ponerse de acuerdo, y la historia de Arenas se encuentra en ese centro del problema: el de ser vida real o fruto de una imaginación prodigiosa; y es que no es poco factible que sea una transcripción fiel de su vida real, sino una hiper-recreación de su vida, subrayando lo que constituía su placer mayor, lo que lo mantenía vivo en pie, rebelándose contra la represión: el homo erotismo (o la práctica sexual) y la literatura. Debido a sus historias fantásticas, a sus anécdotas entusiastas y riesgosas, muchos consideran a Arenas un fabulador, quien más que narrar hecho tras hecho, trata a toda costa de hacer la historia convincente. Pero, ¿cómo es la realidad en el libro de Arenas? Es tan emocional, fluida y carnal que la experiencia y la fantasía se fusionan; no podemos sino confiar en que todo realmente sucedió. Arenas dijo en una entrevista realizada en Paris, 1985:

Mi niñez es el único mundo del que todavía tengo un recuerdo vital y es el que me hace escribir; es como una fuente casi inagotable de recuerdos, terribles algunos y muy bellos otros, pero de todos modos son la materia prima desde la cual yo he construido los libros que he escrito. (Hasson citado en Ette 35)

Sus personajes pueden ser vistos como reales, pues aunque no podemos tener la certeza de que realmente existieron, Arenas los muestra con una vitalidad vívida y convincente. El defiende ferozmente su punto de vista cuando, por ejemplo, señala que la promiscuidad es un comportamiento normal en el sexo homosexual y que la monogamia no es aceptada en ese ambiente. Del mismo modo asegura que compartir parejas nunca debería juzgarse sino tomarse como una demostración de afecto.

Su voz habla de sus deseos homosexuales<sup>5</sup> en un país que se rige bajo una fuerte carga religiosa y todo un legado cultural de preconceptos y prejuicios, los cuales, como en la mayoría de los países en Latinoamérica, construyen un muro que aísla a los miembros que considera “penosos y avergonzantes” del resto de su población. La vida de Reinaldo Arenas, tal como la vemos en el libro, estaba dedicada al goce, tanto como pudo, de las pasiones que alimentaban y a la vez consumían sus días: el sexo homosexual pasivo<sup>6</sup> (o erotismo, como él prefería llamarlo), su amor por la literatura y la escritura, y su activismo político<sup>7</sup> contra Fidel Castro y la revolución cubana. De los tres, el sexo regía sobre las otras: el sexo era abundante e inspiraba sus historias. Para Arenas, el sexo era su manera de rebelarse contra el sistema castrante.

Reinaldo Arenas es un provocador: se declara homosexual no hace concesiones; sus experiencias podrían parecer exageradas y hasta falsas, pero muestran una honestidad que definitivamente es innovadora en la literatura gay, no sólo porque apoya la actividad sexual como un derecho, sino porque se las arregla para lidiar con problemas más grandes y significativos:

Arenas fuses personal biography (personal history) and imagination and in the process informs us that literary characters can indeed be “real”; although they might not be made of flesh-and-blood, they nonetheless reflect life in all its vitality. By not assigning privileged or hierarchical modes of being, Arenas’s novels propose a nonrestrictive code of reality; “real” experience, as manifested in the way most people attempt to secure an univocal meaning of experience and of themselves, is not opposed to other forms of personal experiences, such as dreams, hallucinations, and fantasy. (Soto 78)

---

<sup>5</sup> Nota: me refiero aquí como homosexual, a la atracción sexual que siente una persona por otras de su mismo sexo.

<sup>6</sup> El término “pasivo” se utiliza aquí no como una actitud que pueda expresar cualquier persona de cualquier género, sino expresamente del hombre que disfruta siendo penetrado por otro.

<sup>7</sup> “Nunca participé en un combate; ni siquiera vi un combate de lejos durante todo el tiempo que estuve con los rebeldes; esos combates fueron más míticos que reales. La guerra fue más bien de palabras. La prensa y casi todo el pueblo decían que el campo estaba tomado por miles y miles de rebeldes armados hasta los dientes. Era falso”(Arenas 67).

Tan consciente y convencido estaba de la “realidad” con que había escrito su “Pentagonía” (un ciclo de cinco novelas que buscaba terminar antes de morir: *Celestino antes del alba* (1967), *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1980), *Otra vez el mar* (1982), y *El color del verano* (1999), del cual *Antes que anochezca* --editado póstumamente en 1992-- sería el último eslabón), que decía podía ser leída como una historia “secreta” de Cuba y , como la autobiografía de un escritor donde se resalta intencional y paradójicamente, la naturaleza de estos textos que son parte historia, parte autobiografía y al mismo también un grito “lírico” contra las malévolas fuerzas sociales que son un obstáculo para el individuo en su búsqueda de la felicidad (Soto 133).

Al final, queda claro que esa homosexualidad desbordante y abierta en *Antes que anochezca* es, más que una cuestión de preferencia, una reacción contra el sistema; constituye una manera de escapar de la represión, una rebelión atípica que intenta luchar contra estereotipos hipócritas. Junto con la literatura, se las arregla para construir un escenario realista y convincente donde el sexo se disfruta para celebrar la vida, y la pena y la vergüenza y la culpa no tiene cabida. El sexo para Arenas es sinónimo de libertad, al igual que la escritura.

Es justamente eso lo que quiero discutir ahora: la posibilidad, o mejor dicho, perfecta existencia de la literatura como escape: escribir para liberarse de los demonios, tanto físicos como internos: “Speaking or writing about trauma becomes a process through which the narrator finds words to give voice to what was previously unspeakable. And that process can be, though it is not necessarily, cathartic” (Smith & Watson 22). Las mismas autoras son más específicas aún y van más allá al rescatar la importancia de lo que llaman “prison narratives: A mode of captivity narrative written during or after incarceration, writing from prison often become occasions for prisoners to inscribe themselves as fully human in the midst of a system designed to dehumanize

them and to render them anonymous and passive” (201). Eso concuerda con el hecho de que Arenas haya empezado a escribir su autobiografía mientras se encontraba, no preso pero sí prófugo en Cuba huyendo de una persecución injusta y por demás absurda, literalmente escribiendo antes de que anoheciera y se quedara en la oscuridad, pero fue más bien la inminencia de la muerte (el SIDA) lo que azuzó aún más sus ansias de terminar sus memorias<sup>8</sup>: necesitaba un registro escrito de sus vivencias, un afán por ser quizás entendido por todos y poner al descubierto la raíz y el sentido de su literatura, pero más allá, Arenas necesitaba demostrar que nunca se conformó frente al sistema que lo maltrató tanto:

Once, in the mid-eighties, I had tried to tell him to put behind him years of imprisonment and persecution, to forget Cuba, to accept this country (los Estados Unidos) as his new home and to live in the present. “You just don’t understand don’t you?” he had shouted with anger. “I feel like one of those Jews who were branded with a number by the Nazis; like a concentration camp survivor. There is no way on earth I can forget what I went through. It’s my duty to remember. (Manrique 67)

### **Los demonios de Vargas Llosa**

Para Roy Boland, lo que el novelista exhibe a través de sus letras son sus demonios más tormentosos y obsesivos; son sus culpas, sus rencores, aquello que es tan difícil de aceptar en la realidad, lo que muchas veces constituye un obstáculo para seguir una vida “normal”, así:

Las experiencias personales (vividas, soñadas, oídas, leídas) que fueron el estímulo primero para escribir la historia quedan tan maliciosamente disfrazadas durante el proceso de la creación que, cuando la novela está terminada, nadie, a menudo ni el propio novelista, puede escuchar con facilidad ese corazón autobiográfico que late fatalmente en toda ficción. (17)

---

<sup>8</sup> “AIDS writing possesses a social commitment to the extent that it aims to reveal the human face of the disease and thereby generate a response to the crisis. Yet, unlike committed writing of previous generations, it is characterized by a tremendous urgency on the part of the writer not only to act but often merely to complete the writing project before dying...AIDS writers...are in the midst of a battle and are also acutely aware from the outset of the outcome of their struggle. They nevertheless write in the hope that they might somehow affect the inevitable. For this reason their writing is both a political gesture and a means of survival.” ( Ellis, Robert R. np.).

*La ciudad y los perros* entretiene su historia con elementos que forman parte del pasado traumático del autor: el abandono del padre y el posterior encierro en el colegio militar, en cual aparece descrito en todo su ambiente y hasta con su verdadero nombre. Este retrato de la decadencia física y moral de la Lima de los sesenta, representada en el espacio del colegio, fue considerado lo suficientemente fiel como para que el autor sea denunciado por las autoridades del Leoncio Prado, de ser profanador, traidor enemigo del Perú y hasta comunista. Se incendiaron mil ejemplares en el patio del Leoncio Prado en señal de desaprobación (Harss 423).

Creo sin embargo que más interesante que poner al descubierto la selva violenta que era el colegio, es la necesidad interna del escritor de intentar superar a través de la literatura, un episodio evidentemente muy traumático que lo marcó para siempre. Somos partícipes de una historia que es sobretodo un medio terapéutico de liberación:

[Mi padre] pensó que el Leoncio Prado haría de mí un hombre. Para mí fue descubrir el horror, una desconocida realidad, la cara contraria de la vida. Me marcó de una manera terrible. A mí en casa nadie me había tocado nunca un pelo. Los militares nos pateaban. Se pateaban entre ellos. Lo que contaba era la fuerza bruta y la astucia. Supongo que eso me ha fijado en cierta forma una imagen del hombre de la que no me voy a librar fácilmente...*La ciudad y los perros* es un testimonio de esa época, de ese ambiente, y de ese estado de espíritu. (Citado en Harss 434)

Vargas Llosa reconoce que su experiencia en el Leoncio Prado fue lo que lo volcó hacia la literatura. Escribir era allí un acto clandestino, aparentemente inútil pero para él una manera de escapar, de sobrevivir, “una justificación de mi vida y una compensación de todo lo que en ella me entristecía y disgustaba”. Fue su oportunidad para aislarse del entorno amenazante, pero también su manera de “reintegrarse a una sociedad de la que se está o se cree estar excluido, o a un mundo familiar del que uno se siente expulsado” (Citado en Harss 434).

El valor de la novela recaería entonces en su “realismo crítico”, como lo llama Oviedo (82), en su excelente manera de denunciar taras sociales por medio de una historia que funciona con “trozos vivos del mundo objetivo”, pero enriqueciéndola de una manera tan contundente que las consecuencias que conlleva son mucho más efectivas que si fueran denunciadas directamente, a manera de recorte periodístico. En eso radica gran parte del interés y atractivo del texto.

### CAPITULO III

## LA PROBLEMÁTICA DEL “YO”: CÓMO SE CONSTRUYE LA IDENTIDAD; LA TRASCENDENCIA DEL ELEMENTO FEMENINO/MASCULINO

*Se recrea el pasado para satisfacer las exigencias de mi propia imagen, de la imagen que supongo otros esperan de mí, del grupo al cual pertenezco.*

*Molloy*

Es inevitable, cuando se habla de la autobiografía, cuestionarse acerca del “yo” que aparece en la historia, sobre la problemática que constituye la “construcción” de la identidad de los personajes (o del autor), y, posteriormente, ir descubriendo qué papeles juegan los personajes femeninos y masculinos que se interrelacionan con ellos.

Primero, es conveniente hacernos un par de preguntas que servirán como punto de partida en el tema: ¿Existe una verdadera identidad, y luego, ficciones que se inventan?, o ¿Son todos los “yo” invenciones ficticias sin esencia?

Molloy dice al respecto:

Si bien la meta del autobiógrafo parecería ser el descubrimiento o, mejor dicho, la construcción del yo, el proceso en realidad sigue el camino inverso. La autorepresentación es el producto final, pero es también la figura inicial que rige el desarrollo de la autobiografía. (199)

Esto nos lleva a pensar en una estructura circular, donde el descubrimiento del “yo” es el inicio, pero también el final de la historia. Quizás, uno escribe sobre su vida como una necesidad de descubrir quién es, de dónde vino y hasta dónde se ha llegado en un momento determinado de la vida; pero también está el hecho de que gran parte de la elaboración de ese recuento tiene que

ver con la imagen que uno tiene de sí mismo, con esa actitud de mostrarse y decir “así soy”, “así me crié”, “estos fueron los factores que afectaron mi vida”. En el caso de Arenas, es difícil creer que haya sido su intención descubrirse a sí mismo, pretender conocerse a sí mismo. Creo más bien que su deseo era darse a conocer como él se veía, “auto representarse” para que lo vieran, para que reconocieran el camino tortuoso y difícil que le tocó seguir, una manera de denunciar, pero sobretodo, contar, dejar testimonio de una época, de la hazaña que constituyó ser sensible, artista y gay en medio de un control excesivo y prejuicios demoledores.

Esta descripción del pasado, ese “auto representarse” implica lo que ante nuestros ojos parece lo más interesante y subjetivo del género autobiográfico: durante esa construcción, el escritor se “interpreta” en base a selecciones de pasajes de su vida, omisiones de acciones o personajes, y en general, desarrolla toda su historia desde una perspectiva muy particular. Por lo tanto, el producto final está lejos de ser una narración objetiva, porque todo se ha tejido en base a reglas y pareceres determinados por una sola persona que ha “filtrado” para nosotros la información: él nos muestra el retrato que quiere que tengamos de él; el autor se (re)construye para su lector desde el presente<sup>9</sup>. Sería incorrecto pensar que el autor puede recordar su pasado perfectamente, experiencia por experiencia; el orden cronológico cobra entonces menor o mínima importancia.

### **El “Yo” literario y el “Yo” de la vida real: ¿Quién habla en esas líneas?**

El libro de Arenas muestra tres períodos en la vida del escritor, y cada uno de ellos expresa una actitud sustancialmente diferente hacia el sexo. Su primer período, lleno de creatividad narrativa, fue su despertar sexual. Este período describe de manera inocente y simple,

---

<sup>9</sup> Dice Piña que “cada sujeto reinterpreta la totalidad de su existencia, reconstruye el yo mismo a partir de su actualidad. Todo existir no tiene otra residencia que la ‘actualidad’ [...] es el presente, la actualidad, el lugar donde se explican los fracasos y fundamentan los proyectos, la posición desde donde se construye el punto de vista que modela el yo mismo” (Citado en Narváez 35).

y a la vez fluida y poética, la precocidad de Arenas: el niño Reinaldo tiene sexo con árboles, frutas, animales, e incluso hombres, demostrando su precocidad. Era sólo un niño cuando dice que descubrió su total fascinación por el pene. Es entonces cuando él empezó a definirse como un gay que prefería el rol “pasivo”, lo cual continuaría hasta su muerte. Él describía la vida rural como un ambiente donde era imposible no tener sexo:

Es falsa esa teoría sostenida por algunos acerca de la inocencia sexual de los campesinos; en los medios campesinos hay una fuerza erótica que, generalmente, supera todos los prejuicios, represiones y castigos. Esa fuerza, la fuerza de la naturaleza, se impone. (40)

Este sentimiento lo llevaría a describir sus encuentros de una manera absolutamente inocente y directa, como si todo el ambiente en sí fuera un estímulo sexual para él y muchos de los pobladores de aquel pueblito pobre y lejano de La Habana.

Durante su segundo período, se encontró a sí mismo enfrentando el mundo real. La vida en la capital era mucho más difícil, llena de restricciones y roles sexuales hipócritas, pero también fue el momento desbordante de sus encuentros ocasionales y hasta peligrosos: siempre existió el riesgo de ser juzgado por su opción sexual, lo cual lo llevó a ser perseguido, acusado y apresado injustamente. Este segundo período también fue importante porque fue su comienzo “oficial” como escritor. Se convirtió en amigo de toda una generación de escritores (como Virgilio Piñera y Lezama Lima), la mayoría de los cuales compartían sus preferencias y experiencias sexuales e incluso sus amantes. Durante estos años, su sexualidad campesina, libre y abierta, se convirtió en una lucha constante contra la opresión.

## El uso de la Primera Persona

Si algo nota uno al empezar a introducirse en la vida de Arenas, es su estilo poético aunque cercano y testimonial, que encandila y compromete al lector desde las primeras líneas. Esa cercanía se traduce estilísticamente en el uso de la primera persona, lo cual le proporciona al texto ese aspecto de diario, afirmando desde el principio su veracidad, pero sobre todo, la honestidad de un escritor que se confiesa desde el primer párrafo, que predice el comienzo de un fin:

Yo pensaba morirme en el invierno de 1987...Como cada día me sentía peor, compré un pasaje para Miami y decidí morir cerca del mar. No en Miami específicamente, sino en la playa. Pero todo lo que uno desea, parece que por un burocratismo diabólico, se demora, aun la muerte. [...]En realidad no voy a decir que quisiera morirme, pero considero que, cuando no hay otra opción que el sufrimiento y el dolor sin esperanzas, la muerte es mil veces mejor. (9)

Ese uso de la primera persona en Arenas es una manera de contar, de hacer “oír” su voz al lector. Es una escritura “audible”, confesionaria, que llama a ser cómplice. En cambio, observando el texto de Vargas Llosa no es difícil encontrar el uso de la misma técnica pero con más fuerza, a manera de monólogo interior: la voz que se supone no debemos escuchar, porque encierra todo un conflicto íntimo, una confusión por demás compleja, sobre todo en el personaje que más identificamos con el autor, el Poeta; es esa voz la que nos permite también descubrir la verdadera personalidad, la duplicidad de los personajes, sobre todo en Alberto, quien tiene un comportamiento absolutamente hipócrita, deshonesto consigo mismo. Para él, como para los otros, el lenguaje es una máscara de fortaleza, un medio para desdoblarse, un modo de cubrir miedos, angustias e inseguridades (Magnarelli 99).

## **(De)Formando la identidad: la cuestión del género**

La identidad, según Norma Fuller, “es el conjunto de representaciones por el cual el sujeto comprueba que es siempre igual a sí mismo y diferente de los otros. Esta unidad es corroborada por el reconocimiento de los otros” (17). De Lauretis, al igual que Althusser, reconoce el papel primordial del “ideological state apparatus” (la familia, la escuela, los medios de comunicación, además de la comunidad intelectual) en la construcción del género:

The construction of gender goes on today through the various technologies of gender (e.g., cinema) and institutional discourses (e.g., theory) with power to control the field of social meaning and thus produce, promote, and “implant” representations of gender. (De Lauretis 3)

Viéndolo de ese modo, al necesitar de la aprobación del entorno, o al estar sometido a su presión, un individuo no puede elegir su identidad independientemente de la influencia exterior, sino que se ve forzado a “representar” un género, a encajar en el molde o estructura que manda las normas de comportamiento establecidas por su cultura. Entonces, ¿es posible hablar de una verdadera identidad masculina si ésta ha de pasar por la aprobación del entorno, del grupo amical, o del contexto formativo? ¿Es ese imaginario del “macho” realmente sólido y valedero, si es creado por la fuerza y el temor a la humillación colectiva? ¿Es la sociedad la responsable de la masculinización o feminización del individuo?

Judith Butler afirma que la identidad se “representa” día a día, a través de las normas sociales que se nos imponen (Smith & Watson 44). Esa identidad impuesta, no abierta a la elección del individuo, es la que lo llena de conflictos y luchas internas, la que lo castra y lo fuerza a actuar de una manera determinada. No hacerlo podría resultar en el rechazo social y la discriminación. Mantener las apariencias es una manera de mantenerse a salvo.

Arenas lo expresa de la siguiente manera:

En Holguín se respiraba un ambiente machista que mi familia compartía y en el cual yo había sido educado. Mis amores a los trece años eran, sin embargo, un poco ambiguos. [...] Por aquella época yo engolé la voz, puse cara de guapo y aumenté el número de mis novias; creo que hasta yo mismo llegué a pensar que alguna de aquellas muchachas me gustaba. En la escuela cortejaba a todas las alumnas y me cuidaba mucho de que alguien pudiera imaginar que a mí no me atraían las mujeres. (58, 61)

Cuba ha sido bien conocida por su cruzada anti-homosexual luego de la entrada de Fidel Castro al poder (principalmente durante los años sesenta y setenta), y también es sabido que las políticas cubanas hacia la vida gay son el producto de un, por demás ignorante, sentimiento de vergüenza instigado e impuesto por su gobierno<sup>10</sup>. En ese sentido, *Antes que anochezca* aparece como el incómodo recuerdo de una era en la cual la restricción extrema era la regla general para todo, en la que el sexo y la escritura parecían ser la única salida y a la vez el motivo más común, después de la disidencia política, para terminar en la cárcel. La escritura representaba libertad interior y al mismo tiempo, encierro físico.

Antes de describir las “preferencias” por el rol sexual “pasivo” de Arenas, es necesario decir que la educación y el cuidado de la salud para el cubano promedio, igual que era 30 años atrás, aún refuerza la figura heterosexual tradicional estereotípica que es el modelo clásico en la sociedad latinoamericana. Aquí, los comportamientos normales son los identificados como “masculino” y femenino”. Tradicionalmente, en Latinoamérica, la sexualidad de la mujer sigue las ideas del “marianismo”, o sea, el de la Virgen María como modelo, lo cual le quita a la práctica sexual cualquier capacidad placentera, reduciéndola a una función meramente reproductiva. En contraste con este modelo, el hombre ideal debe llevar a la práctica los códigos

---

<sup>10</sup> “In 1965 Castro's Cuba conducted one of the most brutal anti-Gay purges in modern times. Years of anti-Gay rhetoric culminated in the establishment of the Military Units for the Aid of Production (UMAP), forced labor camps where male homosexuals, and others considered "counter revolutionary," were rounded up, imprisoned and used as slaves.”(Brinkley np.)

de masculinidad y dominio, como el jefe de la estructura familiar. Por lo tanto, el marianismo/machismo se refleja en los roles activos/pasivos que constituyen las relaciones sexuales en las sociedades latinoamericanas.

Tomás Almaguer cita a Lancaster cuando se refiere a esa misma identificación en un estudio realizado sobre la sociedad mexicana, pero que perfectamente podría aplicarse a la situación vivida por Arenas en Cuba:

The Mexican/Latin American sexual system is based on a configuration of gender/sex/power that is articulated along active/passive axis and organized through the scripted sexual role one plays.[...]The Latin-American homosexual world is divided into “activos” and “pasivos” [...] and it is primarily the anal-passive individual who is stigmatized for playing the subservient, feminine role. His partner (the “activo” or machista) typically “is not stigmatized at all and, moreover, no clear category exists in the popular language to classify him. ( Abelove 257)

Arenas confirma la cita anterior en uno de los primeros capítulos:

Yo creo que muchos de los jóvenes que estaban allí becados eran “bugarrones”, es decir, homosexuales activos. Para ellos templarse a otro joven no era signo de homosexualidad; el maricón era el templado. (74)

Estos roles entre hombres establecían una cuestión de superioridad masculina, poder y estatus. Arenas expresa su “pasividad” sexual con tanta libertad, deseo y admiración por el falo que nunca parece sentirse disminuido, ni mucho menos femenino, tampoco “débil”. Para él, ser “templado” es una experiencia llena de goce y reciprocidad: sus amantes “activos” sienten placer con él, y él goza siendo “templado”; incluso, ocasionalmente, él puede jugar el rol activo a pedido de ellos.

En ésta autobiografía encontramos el retrato de un hombre que intenta construir su identidad homo erótica, la cual se opone a la hegemonía de una sociedad patriarcal, regida por estereotipos del hombre viril (activo) y la mujer sumisa (pasiva). Para el gobierno comunista cubano la homosexualidad es una amenaza, ya que no refleja la imagen y conducta del “hombre

nuevo”, del “verdadero comunista militante”. Esta conducta se formó de los estereotipos del hombre viril y la homofobia expuestos en la interpretación cubana de la ideología marxista-leninista. Bajo este sistema, el comportamiento homosexual era considerado antisocial y amenazante y debía ser corregido.

Reinaldo Arenas fue apresado y llevado a los campos de la U.M.A.P.<sup>11</sup>, donde aislaban a las “malas semillas”, a los pervertidos, al individuo ajeno a las características del hombre normal de familia, el hombre masculino que construye la sociedad<sup>12</sup>.

Molloy y McKee aportan una interesante distinción que hace el régimen castrista al castigar “criminales” como Arenas según su homosexualidad fuese visible o por el contrario, “invisible”, oculta:

But the homophobia of Cuba is deeply embedded in its Marxist ideology, then that same homophobia manifests itself in the most transparent ways: an attachment to appearance, whereby a readily visible homosexuality is thought to be more “serious” a crime than the invisible, closeted variety; and a totalitarian system of surveillance that “possesses the unique ability of rendering any gesture suspicious”. (Molloy & McKee 258)

Para Arenas, estaba claro que bajo el régimen castrista, el sexo en Cuba era una manera de controlar a la sociedad:

Creo que nunca se singó más en Cuba que en los años sesenta; en esa década precisamente cuando se promulgaron todas aquellas leyes en contra de los homosexuales, se desató la persecución contra ellos y se crearon los campos de concentración; precisamente cuando el acto sexual se convirtió en tabú, se pregonaba al hombre nuevo y se exaltaba el machismo. (131)

---

<sup>11</sup> Unidades Militares de Ayuda a la Producción.

<sup>12</sup> "UMAP was for the different, [...] the 'different' were homosexuals. The 'different' were Black Cubans who adopted the Afro hair style. The 'different' were White Cuban men who let their hair grow long and looked like hippies. They would be stopped by the police and asked 'What are you protesting?' Cuban society of the 1960's and 1970's was an isolated society. There was an irrational campaign against ideological diversity" (Arandia citada en Brinkley np.).

El sexo era entonces, una amenaza para lo establecido, una manera de perder el control, aunque paradójicamente, como lo dijo Arenas en la cita anterior, esos años constituyeron una época de furor, de explosión sexual.

Pero, como dije al comienzo, la homofobia en Cuba no es una cuestión solamente de ideología política, sino que funciona en base a estereotipos y tiene sus raíces en la herencia cultural hispano-católica, la cual rige en casi todos los países de Latinoamérica. Para el escritor cubano, la revolución sexual en su país surgió básicamente como resultado de una existente represión sexual; la floreciente homosexualidad era una protesta desafiante contra el régimen, iba en contra del rol (impuesto) masculino que está asociado a ideas fundamentales acerca del poder, el respeto, la autoridad y la moral. Bien dice Fuller:

Las identidades de género no sólo expresan las concepciones propias de una cultura y de una época, sino que actúan como legitimadoras de cierto tipo de relaciones sociales de poder. Por el hecho de ser etiquetado como hombre o mujer, cada sujeto es colocado dentro de una categoría social: la femenina o la masculina a la que corresponden papeles, obligaciones, derechos, etc. Este ordenamiento adjudica mayor valor a la categoría masculina y le confiere derechos sobre la categoría femenina. De este modo la identidad masculina no es únicamente una manera de vivir la sexualidad, de cumplir con ciertos roles reproductivos o de construir el relato de sí mismo, sino el símbolo de un sistema de jerarquías sociales en el cual los varones ejercen poder sobre las mujeres. Así, la masculinidad está simbólicamente asociada al poder y a la autoridad. (21)

Si algo está claro en las palabras de Arenas es el terror bajo el que se imponía algo tan básico y esencial como la sexualidad. Habíamos visto antes que el púber Arenas aparentaba ser “macho” en la escuela, teniendo novias que le sirvieran como una máscara para ocultar su verdadero “yo”. Esa sensación de vergüenza ante la burla de los compañeros se convirtió en un verdadero temor hacia las consecuencias de “ser descubierto”, de mostrarse tal cual era, hombre que gusta de otros hombres. Se protegía el “yo” verdadero, el interno, de la estigmatización exterior:

Los muchachos que eran sorprendidos en esos actos tenían que desfilar con sus camas y todas sus pertenencias rumbo al almacén, donde, por orden de la dirección, tenían que devolverlo todo; los demás compañeros debían salir de sus albergues, tirarles piedras y caerles a golpes. Era una expulsión siniestra, por cuanto conllevaba también un expediente que perseguiría a esa persona durante toda su vida y le impediría estudiar en otra escuela del Estado...Al ver aquel espectáculo me sentía avergonzado y aterrorizado. (Arenas 71)

Fijándonos en otro aspecto de la sexualidad mostrada en ambos textos, es interesante ver el papel que juega la naturaleza en el mundo erótico y el despertar (o desfogue) sexual: desde los juegos silvestres, inocentes y hasta cómicos en los campos de Holguín, entre árboles y frutos, hasta el bestialismo practicado con gallinas (como lo hacen también los cadetes de la escuela militar), chivas, puercas y yeguas:

Era un gran placer templarse un árbol; mis primos también lo hacían; se lo hacían a los melones, a las calabazas, a las guanábanas. [...] Mis relaciones sexuales de por entonces fueron con los animales. Primero, las gallinas, las chivas, las puercas. Cuando crecí un poco más, las yeguas; templarse una yegua era un acto generalmente colectivo. Todos los muchachos nos subíamos a una piedra para poder estar a la altura del animal y disfrutábamos de aquel placer; era un hueco caliente y, para nosotros, infinito.

(Arenas 39, 28)

Hay que tener en cuenta sin embargo que mientras para Arenas y sus amigos, el acto sexual con frutos o animales es guiado más por un ímpetu por descubrir el goce sexual en medio de un ambiente amical donde se respira una complicidad inofensiva, en *La ciudad y los perros*, el mismo acto parece ser, más que un desfogue sexual, un ensañamiento violento para desahogar la rabia y demostrar también la hombría delante de los demás, llegando hasta a fantasear con violar a uno de los compañeros:

Lo mejor, dijo el Jaguar, es amarrarle las patas y el pico. ¿Y las alas, qué me dicen si capa a alguien a punta de aletazos, qué me dicen? No quiere nada contigo Boa. [...]El Jaguar puja de alma, parece que lo estuvieran manducando. ¿Ya, Jaguar, salió, salió? Silencio, que me cortan, tengo que concentrarme. ¿Ya, ya, la puntita? ¿Y qué tal si nos tiramos al gordito?,

dijo el rulos, ¿Quién? El de la novena, el gordito. ¿Tú no lo has pellizcado nunca? Uf. No está mala la idea, pero ¿se deja o no se deja? A mí me han dicho que Lañas se lo tira cuando está de guardia. Uf, al fin. ¿Salió, salió?, el muy maldito. [...]¿Y si no se deja? Quietos, que huele a suboficial, menos mal que pasó lejos, yo soy muy macho. ¿Y si nos comemos al suboficial? El Boa se come a una perra, dijo el muy maldito, ¿por qué no al gordito que es humano? (Vargas Llosa 27-28)

### **La identidad y el género de los *perros*: influencias determinantes**

Vargas Llosa ha dicho sobre su experiencia en la escuela militar que “Los propios estudiantes conciben el colegio como una especie de ascesis, de aprendizaje de la virilidad. Para merecerla se requiere pasar por ciertas etapas. Hay que soportar sacrificios, humillaciones y violencias para ganar el título de cadete, es decir para convertirse de perro en hombre” (Harris 428). Ante un estado tan violento, ¿en qué medida cumple la escuela militar un papel verdaderamente educativo, supuestamente formador de ciudadanos honestos y honorables, más que de machos viriles y abusivos? ¿Qué entidad tiene más influencia en la formación de identidad y reafirmación del género de estos jóvenes: la familia o el grupo de pares (los amigos)?.

En primer lugar, es necesario tener en cuenta que estos muchachos provienen de familias disfuncionales que se ven imposibilitados de darles una “correcta” educación, de corregir un mal comportamiento como en el caso del Jaguar, o como en el Esclavo, una personalidad frágil, débil, femenina, que parece poder convertirse en homosexualidad. Otros, como el Poeta, son enviados allí como castigo por no ser estudiantes ejemplares en un colegio regular. La escuela militar parece ser vista entonces como una “fábrica” de hombres machos, viriles y correctos. Y eso lo destaca el teniente Gamboa, el hombre modelo, el único al que los cadetes – incluyendo el Jaguar –respetan. La novela ejemplifica de manera acertada lo señalado por De Lauretis y Fuller, es decir, que la construcción de la identidad y el género se ve condicionada al reconocimiento de

terceros, y alimentada constantemente por el ambiente socio-cultural. Aquí se muestran (estereo) tipos de hombre formados en condiciones no tradicionales de aprendizaje (y con esto queremos decir, no una escuela o institución educativa convencional, donde se instruyen hombres y mujeres que viven con sus familias, sino un colegio militar). Dicha educación tiene como base de su estructura la estricta e indiscutible apreciación e idealización de los conceptos de honor, obediencia y respeto al código castrense. La escuela militar es el espacio donde se encuentran, en constante conflicto, todo el conjunto de razas y clases sociales en la Lima de la década de los setentas; en ella vivimos con los cadetes la lucha por el dominio y la supervivencia a la ley del más fuerte: quién domina, quién es dominado; quien resiste es más hombre; el que no aguanta es humillado y despojado, psicológica y físicamente, de su hombría. Personajes como el Poeta, el Jaguar y el Esclavo, constituyen en el libro, prototipos de un imaginario adolescente lleno de temores y conflictos presos en un universo limitado, claustrofóbico y casi infernal: la realidad del colegio. Esto va minando, en unos más rápido que en otros, la sensibilidad y la resistencia de los alumnos, su visión frente a la vida.

Si tomamos como ejemplo al personaje más “débil”, el Esclavo, veremos que la escuela lo maltrata permanentemente, lo disminuye, trastoca los valores aprendidos en el hogar: de nada sirve ser noble, mostrar sentimientos puede ser fatal. Es el único que parece no entender que para sobrevivir y ser aceptado hay que mostrar un mínimo de agresividad. En ese sentido, estoy de acuerdo con lo dicho por Fuller en su estudio sobre la identidad masculina en la clase media peruana: “La sumisión se asocia con el peligro de feminización. [...] Quien no tiene éxito en este empeño corre el riesgo de ser identificado con lo femenino y estigmatizado”(120). El Esclavo es estigmatizado al rehusar identificarse con el rol de macho vivo (astuto, aprovechador) que se le

impone por su grupo de pares, de compañeros, quienes son los que definen qué es ser hombre en la escuela.

Los jóvenes cadetes construyen su identidad masculina, y reafirman su género, imponiendo una conducta prepotente, valiéndose de un personaje al que pueden maltratar, con el que puedan compararse y ver que son superiores; frente al que establecen su fuerza y su dominio. En la escuela militar no hay mujeres claro (la mujer es por lo general según los teóricos, la contrapartida del masculino activo), entonces el Esclavo viene a suplir esa imagen de debilidad que hará sentirse más fuertes a todos lo que interactúan con él: eso se demuestra en la escena del “bautizo” de los cadetes de primer año, escena crucial en la que el Esclavo, quien es el representante perfecto de la identidad anti-masculina que su padre lo ha mandado a corregir, saca a la luz una personalidad que lo llevará a ser más tarde, fatal y literalmente eliminado de la historia:

El esclavo no recuerda la cara del muchacho que fue bautizado con él. Debía ser una de las últimas secciones, porque era pequeño. Estaba con el rostro desfigurado por el miedo y, apenas calló la voz, se vino contra él, ladrando y echando espuma por la boca y de pronto el esclavo sintió en el hombro un mordisco de perro rabioso y entonces, todo su cuerpo reaccionó mientras ladraba y mordía.

--Basta-- dijo la voz -. Ha ganado usted. En cambio el enano nos engaña. No es un perro sino una perra. ¿Saben que pasa cuando un perro y una perra se encuentran en la calle?

--No, mi cadete --dijo el esclavo.

--Se lamén. Primero se huelen con cariño y después se lamén.

[...]Después lo volvieron a una cuadra de cuarto y tendió muchas camas y cantó y bailó sobre un ropero, imitó a artistas de cine, lustro varios pares de botines, barrió una loseta con la lengua, fornicó con una almohada, bebió orines (Vargas Llosa 44).

Este joven presenta un perfil inaceptable desde un inicio, una actitud totalmente fuera de lugar. Ricardo Arana, el Esclavo, es un “pisado” ante los ojos de todos sus compañeros. Este episodio lo coloca como el dominado por excelencia; desde ese momento responderá al antojo y

la voluntad de cualquier tercero. Esa experiencia lo marca, lo humilla, se le hace quedar como “una perra”, pierde su masculinidad desde el inicio: “If gender representations are social positions which carry differential meanings, then for someone to be represented and to represent oneself as male or female implies the assumption of the whole of those meaning effects”(5). Esta cita de De Lauretis nos lleva a pensar que el Esclavo asumirá desde entonces (para sobrevivir) las pautas de comportamiento que se le marcan; será tratado según el género que le impone la escuela (se le trata como un chico delicado y débil, como una mujer), y él no podrá hacer nada para cambiar lo establecido.

Si hablamos de identidad y nos detenemos a observar a cada uno de los personajes principales, nos daremos cuenta de que todos tienen algo en común, que no debe ser dejado de lado si hablamos de identidad: el uso de un apodo para denominarse, un sobrenombre que pretende describir literalmente alguna característica física o intelectual, procedencia, función o habilidad. Así tenemos al Jaguar, que se comporta como un verdadero cazador (él mismo elige su apodo, su nombre de pila nunca se conoce); no es un león, pero es el rey de la jungla (la escuela), invencible, sagaz, malicioso. Está el Esclavo, destinado a obedecer a cualquiera, a someterse a la voluntad de terceros sin posibilidad de reclamo; el Poeta, que no escribe poesía, pero sí es un artista de la imaginación pornográfica; el serrano Cava, muchacho marginal de la sierra, es víctima del menosprecio del Jaguar, quien lo utiliza, le permite el ingreso al Círculo<sup>13</sup>, pero no deja de humillarlo al primer error, destacando sus orígenes indígenas: “serrano, tenías que ser serrano” le dice. Por lo tanto, es el apodo más que el nombre, lo que identifica la cualidad del individuo. El nombre se descarta, el apodo los hace dignos de respeto o de menosprecio.

---

<sup>13</sup> Grupo de cadetes conformado por el Boa, el Rulos, el Serrano Cava y el Jaguar como líder. Ellos son quienes tienen el control de toda su sección; trafican licor, cigarrillos, roban exámenes, etc.

## La presencia femenina y la imagen paternal *Antes que anochezca*

Dice Del Castillo que:

El “yo” originario, como se sabe, se construye en un diálogo existencial con la madre, con lo femenino, y va surgiendo muy lentamente desde un mar de representaciones e imágenes inconscientes; imágenes que no hacen sino narrar la aventura de nuestra separación del mundo. Ese mundo del que nos separamos es en gran medida nuestra madre, y esas imágenes -- nuestros primeros fantasmas-- nos hablan sobre todo de ella (Freud) imágenes, afectos, maneras de sentir femeninas que vertebran nuestro yo. Así pues el “yo”, todo “yo”, nace de una experiencia radical con lo femenino, “es”, también, femenino desde su inicio. Cada cultura establece la manera de afrontar este hecho, algunas de una manera más flexible que otras. (np)

Y es cierto: para Arenas la presencia de la madre, la influencia de la mujer en la familia es una luz importantísima que trazará su manera tan fantástica y alucinante de ver las cosas. Así, durante el comienzo de sus recuerdos, veremos que en los primeros capítulos, “el autobiógrafo hispanoamericano incursiona en el pasado a través de las reminiscencias familiares, sobre todo maternas” (Molloy 19). Arenas describe a su madre como una mujer solitaria, entregada al amor una sola vez, y condenada para siempre, por voluntad propia, a la castidad y como consecuencia de ello, también a la frustración. Reinaldo se ve ante los ojos de su madre como objeto de dos sentimientos encontrados: por un lado significa la entrega y el amor, pero termina pesando más el ser visto como objeto de su frustración:

No sé si por entonces mi madre me quería; recuerdo que, cuando yo empezaba a llorar, ella me cargaba, pero siempre lo hacía con tanta violencia que yo resbalaba por detrás de sus hombros e iba a dar de cabeza en el suelo. Otras veces, me mecía en una hamaca de saco, pero eran tan rápidos los movimientos con los que impulsaba aquella hamaca que yo también iba a dar al suelo (19).

Sin embargo, si la presencia femenina fue tan importante y sobre todo inspiradora durante su infancia, es por la presencia de la abuela, quien llenándolo de historias fantásticas y folklóricas, llega a tener más autoridad en él que su propia madre:

¿Cuál fue la influencia literaria que tuve yo en mi infancia?...Desde el punto de vista de la escritura, apenas hubo influencia literaria en mi infancia; pero desde el punto de vista mágico, desde el punto de vista del misterio, que es imprescindible para toda formación, mi infancia fue el momento más literario de toda la vida. Y eso, se lo debo en gran medida a ese personaje mítico que fue mi abuela, quien interrumpía sus labores domésticas y tiraba el mazo de leña en el monte para ponerse a conversar con Dios. [...] Mi abuela me hacía historias de aparecidos, de hombres que caminaban con la cabeza abajo el brazo, de tesoros custodiados por muertos que incesantemente rondaban el sitio donde estaban escondidos. (Arenas 46)

No es difícil identificar más de una similitud entre las historias de Arenas y Vargas Llosa, a pesar de ser la primera una historia real y la segunda, una ficción. Una de ellas es principalmente la situación de la figura paterna, que es prácticamente idéntica en ambos casos: el padre abandona la escena familiar, y la madre es incapaz de reconstruir su vida, dedicándose forzosamente, a veces sin éxito, a la educación del hijo varón. Sin embargo, esa ausencia del jefe de la familia en la etapa primordial de la niñez, ayuda a establecer una estrecha cercanía con la madre, sea esta positiva o negativa, y, en el caso de Reinaldo y el Esclavo, esa referencia desarrolla una sensibilidad extraordinaria que desplazará la masculinidad estereotípica marcada por el entorno social. Bien dice Fuller que “la figura materna se identifica con la capa más profunda de la personalidad, allí donde residen los afectos: “el carácter” (100).

## **La presencia femenina: mínima pero profundamente trascendente en *La Ciudad y los perros***

Si estudiamos más a fondo el aspecto anterior en la novela de Vargas Llosa, hay que tener en cuenta que la mayoría de los estudios sobre el escritor peruano, y principalmente sobre este texto, coinciden e insisten en la constante actitud crítica hacia el rol del padre, el enfrentamiento edípico, y sobre todo, un universo profundamente masculino, patriarcal y machista. Es este microcosmos castrante (la escuela militar) el que enfrenta jóvenes y representantes del poder autoritario (la fuerza militar y la oligarquía), en un ambiente lleno de prejuicios, de reglas, de honor y de hombría.

Entonces, ¿qué papel juega la mujer en este entorno? Creemos que sería poco serio desestimar la importancia de la evocación de la figura femenina en la novela, una aparición física breve, pero muy significativa. Según Sharon Magnarelli, en su artículo *La ciudad y los perros: women and language*, la dicotomía “masculino - femenino” es uno de los principales factores dentro de la temática y la estructura. Y es que, la mujer presente o evocada, es el motivo que origina las más reveladoras reacciones en los personajes, llámese el deseo, el desamparo, la traición, la complicidad. Lo que es de nuestro interés aquí es analizar cómo el (existente) universo femenino --lleno de estereotipos conservadores y relaciones fracturadas-- influye en el universo masculino de la academia militar.

Oakley enumera las características que prueban dicha feminidad y/o masculinidad:

Only the everyday observation of men and women in society is needed to “prove” that differences of personality follow the biological differences of sex. Men are more aggressive and independent than women; they are braver, more outgoing and extroverted, confident in their own ability to control and manipulate the external environment. Women are more sensitive and perceptive in their relationships with other people; they are more dependent on these relationships. They are introverted and domesticated and emotionally labile. (49)

Desde esta perspectiva, es más clara y comprensible entonces la actitud del hombre masculino ideal, esa identidad que los cadetes de la escuela militar fueron enviados a conseguir. El Colegio Militar Leoncio Prado es representado como una “fábrica” de hombres varoniles, fuertes, independientes, por naturaleza agresivos; aquí se reúnen jóvenes en proceso de formación que son representantes de todas las esferas sociales de la Lima de finales de los sesenta: todos ellos pretenden jugar el papel del hombre valiente, el que hace cualquier sacrificio sin expresar queja alguna, y que sobre todo, rechaza cualquier actitud que sea tomada como femenina: “Los muchachos se miraban unos a otros y, a pesar de haber sido golpeados, escupidos, pintarrajeados y orinados, se mostraban graves y ceremoniosos”(Vargas Llosa 44). No importa entonces ni el abuso ni la humillación: lo importante es el gesto, conservar la compostura, no mostrar sentimientos. Esa es la única manera de seguir manteniendo la imagen de “hombre” y sobrevivir en el claustro castrense.

En oposición a esa imagen se coloca a la mujer, quien es débil, pasiva y sumisa, sólo sirve para acatar órdenes. Por eso mismo, el personaje de Ricardo Arana es llamado hasta su muerte el “Esclavo”; es visto como un individuo débil, “afeminado”. Su masculinidad es puesta en tela de juicio principalmente por presentar particularidades que no encajan con las características mencionadas por Oakley: el Esclavo obedece para no ser castigado, es totalmente pasivo ante los golpes; no se rebela, y sobre todo, es sensible y muestra sus emociones. Eso lo hace víctima del “grupo de pares” -- el conjunto de muchachos con los que tiene que convivir en la escuela y que evalúan cada una de sus acciones, aprobándolas o no, estableciendo su propio código de conducta; son ellos quienes finalmente marcan los rasgos de esa identidad masculina que a todos – con excepción del esclavo – les interesa reconocer en sí mismos.

- Poeta: Todo el mundo sabe que tienes miedo. Hay que trompearse de vez en cuando para hacerse respetar. Si no, estarás reventado en la vida.
- Esclavo: Yo no voy a ser militar.
- Poeta: Yo tampoco. Pero aquí eres militar aunque no quieras. Y lo que importa en el ejército es ser bien macho, tener unos huevos de acero, ¿comprendes? O comes o te comen, no hay más remedio. A mí no me gusta que me coman.
- Esclavo: No me gusta pelear. Mejor dicho, no sé. (19)

Las condiciones de construcción de la identidad del hombre “hipermasculino” son imprescindibles para poder comprender desde qué perspectiva están vistas las mujeres en la novela. Fuller presenta datos interesantes que enriquecen la comprensión de la interacción de ambos sexos:

El dominio de lo abyecto actúa como el límite de los masculino; el lugar donde alguien pierde o pone en peligro su condición masculina. Está vinculado con la pérdida de los símbolos de reconocimiento social y, por último, con la feminización. La feminización ocurre debido a una excesiva prolongación del vínculo madre/hijo, cuando un varón es incapaz de imponer su autoridad sobre la esposa o la novia, cuando un rival le “pone cuernos” y, como el último y más aberrante límite, al ocupar una posición pasiva en una relación homosexual. (174)

Fuller menciona el vínculo “madre/hijo”, el cual, a diferencia de la vida de Arenas, trae consecuencias mucho más decisivas, consistentes, y hasta traumáticas para los personajes: la figura materna, presente o evocada, es la que marca principal y profundamente a los personajes, porque ella está presente en el nivel más profundo desde la infancia: el de los afectos. Ella los define, consolida su carácter, y provoca una variedad de reacciones. La misma Fuller asegura que “para la generación de los setenta, la representación de la madre puede ubicarse dentro de tres conjuntos de categorías: familia, carácter y autorrealización” (99). Sin embargo, otros estudios aseguran que para conseguir y mantener una plena identificación con las actitudes del macho, el hijo debe ser arrancado de los brazos de la madre, alejado de la figura femenina; será

indispensable un nuevo modelo en el que los conceptos de sacrificio (bondad) y disciplina tomen otro rumbo y se distancien de lo femenino.

Cada uno de los jóvenes protagonistas de la novela ingresa al colegio militar como resultado de la desintegración del entorno familiar, y una ruptura (voluntaria o no) de sus relaciones con una o más mujeres: la madre o la novia. Ellas son definitivamente la razón directa para que los personajes vayan a parar a esta otra esfera; por ellas salen un ambiente donde la fémina es el centro (la familia), a un ámbito casi exclusivamente masculino. Ricardo Arana, el Esclavo, es privado de su relación casi edípica con la madre. Es enviado (sin comprenderlo) a esa escuela que será su infierno, por un hombre que él creía muerto, una imagen paterna que para él no existía; y es ese extraño quien lo fuerza a alejarse de quien fue siempre su modelo de comportamiento. Tendrá que ir a convertirse en el hombre varonil con el cual no se identifica. El esclavo sufre al sentir la complicidad de la madre, se siente traicionado, se ha roto el cordón umbilical y de ahora en adelante tendrá que valerse por sí mismo:

Volvió a su cama y lloró, tapándose la boca con las dos manos.  
[...]Mucho rato después, los escuchó. Hablaban en voz baja y sólo llegaba a él un incomprensible rumor. [...] Más tarde sintió abrirse la puerta, pasos, una presencia, unas manos conocidas que le subían las sábanas hasta el cuello, un aliento cálido en las mejillas. Abrió los ojos: su madre sonreía. “Buenos días”, dijo ella, tiernamente; ¿No besas a tu madre?”  
“No”, dijo él. (12)

No es difícil deducir que el temperamento sensible del Esclavo se debe a una sobreprotección maternal; al contrario de ella, la figura paterna que aparece es imperativa, castigadora. El nuevo modelo masculino aparece para que el joven neófito e inocente, no caiga en un universo de femineidad. Sin embargo, los valores de la madre ya han hecho mella en él: sólo podrá ver en las mujeres una proyección de su progenitora. Ella (la madre) le ha inculcado una visión distinta a la que le trata de imponer el colegio: no es una visión sexual, machista,

utilitaria. Para Ricardo la mujer es dulce y hay que quererla, como a su madre (aunque se sienta traicionado).

El Poeta tiene un doble motivo para resignarse a la impuesta realidad militar: ha sido rechazado por una muchacha pero, más determinante aún, es el hecho de que su madre no lo defendiera cuando el padre – que los había abandonado – regresó a imponer su autoridad, castigando las malas notas del Poeta con la reclusión en el colegio. Alberto no soporta ver el poco carácter de su madre, su abandono, su refugio y consuelo en la religión:

Alberto recordó una época relativamente próxima: su madre pasaba horas ante el espejo, borrando sus arrugas con afeites, agrandándose los ojos, empolvándose: iba todas las tardes a la peluquería y cuando se disponía a salir, la elección del vestido precipitaba crisis de nervios. Desde que su padre se marchó, se había transformado. (72)

Para el Jaguar, al igual que para el Poeta, la escuela militar termina siendo un refugio para evitar el decadente medio en el que vive. Su escena familiar tiene lugar en medio de la pobreza, el alcoholismo, y una idea de “no-futuro” que se vislumbra para él. Su principal recuerdo materno es que ella (la madre) siempre le decía que iba a terminar en la cárcel: lo condenó desde siempre. Los tíos que lo crían lo envían a la escuela en un intento por corregir su conducta. El tío es un ser débil, controlado por su mujer, a quien el Jaguar no respeta en lo más mínimo: la considera una puta, porque sabe que la puede controlar con el dinero, y con el sexo. A través de ella el Jaguar reafirma su idea de que el honor no es una virtud que se pueda encontrar en la mujer. Mejor que la cárcel, la escuela se muestra como una salida para librarse del chico problema: el Jaguar controlará su espíritu anárquico, se volverá un “hombre de bien” y no terminará como un delincuente.

El Jaguar comparte con el Poeta el sentirse, no rechazado, pero sí traicionado por una muchacha: su ego es herido. Y esta joven, Teresa, es el eje que desencadenará en los tres cadetes

de nuestra historia las más diversas emociones. Para el Jaguar, ella es la única persona con la que él se mostraba vulnerable, hasta que se siente traicionado: ha dejado de comportarse como objeto de su propiedad y consiente los cortejos de otro chico. Teresa es también quien origina los sentimientos más dulces, serios y sinceros del Esclavo; es el escape que le permite sentir que no ha sido devorado aún por las fieras de la escuela. En cambio, ella hace que surjan en el Poeta las reacciones del macho. Para el Esclavo ella puede ser una relación seria, correcta; para el Poeta ella sirve para demostrar quién es más astuto, quien es mejor cazador, quien atrapa a la presa primero. Su desconfianza lo hará atravesar por momentos de tensión: así como él traiciona, siente que puede ser traicionado, y eso es algo que su ego no puede soportar. Teresa debe seguir siendo el medio por el cual el pueda medir su astucia masculina, su poder, sus privilegios como hombre.

El personaje que permite a los cadetes jugar al “macho” viril es “la Pies Dorados”, una prostituta que para los muchachos goza de una imagen casi mítica, de hembra voraz y deseosa, gracias a las historias escritas por el Poeta. Ella es la prueba que le permite al macho demostrar su hombría: por ello, “todos” tienen que tener ganas de ir a verla. El Poeta escribe:

El aposento temblaba como si hubiera un terremoto; la mujer gemía, se jalaba los pelos, decía “basta, basta”, pero el hombre no la soltaba. [...]cuando la mujer quedó muda, como muerta, el hombre se echó a reír y su risa parecía el canto de un animal.[...]La mujer pensó que los mordiscos del final había sido lo mejor de todo y se alegró al recordar que el hombre  
Volvería al día siguiente. (121)

Quizás la imagen más ideal de la mujer sea la evocada por quien es precisamente, el hombre ideal para los muchachos (una mujer perfecta para un hombre perfecto): el teniente Gamboa. El evoca y construye el imaginario de la mujer como esposa, la mujer sagrada, honorable. ¿Qué tan real es esta mujer que sólo existe en la memoria y las ilusiones de Gamboa?

Es una mujer ausente permanentemente, no sólo porque no se aprecia una interacción con el personaje, sino porque ella está, físicamente, alejada de su marido: ella espera al primogénito de ambos fuera de Lima por cuestiones de salud. Gamboa la idealiza --como idealiza también el matrimonio; su mirada masculina la percibe silenciosa, gentil, delicada.

Como podemos observar, aún dentro del encierro del colegio, la figura femenina sigue teniendo una fuerte repercusión (directa o indirectamente); existen básicamente como personajes de su discurso, ausentes, pero no por ello menos relevantes. Es eso lo curioso de este universo juvenil: que las mujeres sean prácticamente un medio de escape (a pesar de que los jóvenes vinieron casi huyendo), de la dura vida militar. Ellas “humanizan” al macho insensible, lo hacen vulnerable, permanecen en su memoria y en su mundo interior. Y, como añade Magnarelli, la historia salta constantemente del presente al pasado y viceversa, algunas veces paralelamente, aunque la imagen femenina se queda siempre atrás, ausente.

¿Qué hace tan interesante a esa “ausencia física” de las mujeres en el discurso masculino? Tal vez quién mejor representa ese colectivo femenino “invisible” sea el Poeta. Todas las mujeres en su mundo están ausentes, no se siente contento con ninguna de ellas: la madre lo decepciona; la prostituta no es como en sus novelas, deseosa de su virilidad; Helena lo deja, y Teresa no ha sido más que un desafío. Escribe cartas para otros, pensando siempre en una mujer que quizás no verá nunca. La escena en la que sale de la escuela desesperado para intentar encontrar a Teresa con el Esclavo, es un perfecto ejemplo de su capacidad evocadora, o mejor dicho, imaginativa; muestra una enorme habilidad para reconstruir las reacciones de la “ausente”, para adivinar sus palabras:

El entró y le dijo hola, con su sonrisa de cobarde, ella le dijo hola y siéntate, la bruja salió y comenzó a hablar y le dijo señor y se fue a la calle y los dejó solos y él le dijo he venido por, para, figúrate que, te das cuenta, te mandé decir con, ah, Alberto, sí, me llevó al cine, pero nada más y le

escribí, ah, yo estoy loco por ti, y se besaron, están besándose, estarán besándose, Dios mío haz que estén besándose cuando llegue, en la boca, que estén calatos, Dios mío.(131)

¿Por qué esta insistencia con el pasado y la mujer ausente? Magnarelli lo justifica como un escape del desagradable mundo masculino en el que son forzados a sobrevivir. Yo insistiría en afirmar que la evocación femenina es un esfuerzo por recuperar el “ánima” o alma a la que fue necesario renunciar al ingresar al colegio; el macho sin alma es quien puede obedecer a la perfección los requerimientos del código militar. Por eso, esa evocación es en realidad un conflicto permanente. Evocan a la mujer y eso casi siempre les ocasiona sentimientos negativos, sensaciones casi angustiosas. “¿Renunciar o no a la presencia femenina?” parece ser la interrogante constante que desafía a los personajes. El motivo del conflicto se presenta constantemente, pero ellas son, aunque no lo acepten, el único estímulo significativo que los “defiende” de esa ideología machista que los aprisiona, que amenaza con volverlos (falsos) hombres correctos, honrados y honorables, a cambio de renunciar a toda muestra de debilidad, de descontrol emocional. Para graduarse de “verdaderos” hombres, deben intentar borrar de su imaginario los aspectos femeninos que es lo que en el fondo, los hace más humanos.

Podría decirse que así como Lezama Lima podría ser una imagen “paterna” para Arenas, aunque en realidad es más un maestro, el teniente Gamboa vendría a cumplir ese rol ante los muchachos: es respetado aunque imponga a los cadetes una imagen de rectitud, disciplina y anticorrupción que corresponde por inversión a todos los vicios que ellos cultivan. Sin embargo, es para todos, incluso para el Jaguar, la imagen perfecta del hombre íntegro, masculino. El destaca por su hombría más que por su virilidad; sus gritos y su maltrato hacia los alumnos son necesarios para hacerlos más “hombres”.

Martín resume así el papel de padre: "el adulto es quien representa al corruptor...Si ser padre significa ser adulto, y si ser adulto significa ser símbolo del corruptor, entonces ser padre -- por el silogismo-- es ser corruptor" (102). ¿Es el padre un corruptor en estos textos? ¿Se puede ser corruptor estando ausente?

La juventud es una etapa de transición, exploración y evaluación de una variedad de roles posibles para encontrar una identidad que satisfaga al "yo" interior y también al mundo exterior (Egan 105), y es definitivo que la presencia materna/paterna tiene un papel determinante, para bien o para mal, en esta búsqueda que puede parecer utópica.

## CAPITULO IV

### EL PROCESO DE MADUREZ: DE LA CONFESION A LA CONVERSION; EL AUTOR/PERSONAJE COMO (ANTI) HEROE

*(Youth) It is a time of transition,  
exploration, and testing of various possible roles in  
order to find the secure identity that makes sense  
both to the inner person and to the outer world.*

(Egan 105)

Antes de analizar el proceso de “conversión” de los personajes en Arenas y Vargas Llosa, es necesario poner en claro los conceptos de “héroe” y “antihéroe” para tener una idea clara de quiénes son los personajes que se convierten (o no) a lo largo de ambas historias. La Enciclopedia de la Literatura Merriam-Webster define al héroe como

A mythological or legendary figure often of divine descent who is endowed with great strength or ability, such as those found in early heroic epics like *Gilgamesh*, the *Iliad*, *Beowulf*, or *La Chanson de Roland*. The legendary heroes belong to a princely class existing in an early stage of the history of a people, and they transcend ordinary men in skill, strength, and courage. They are usually born to their role. War or dangerous adventure is the hero's normal occupation. He is surrounded by noble peers and is magnanimous to his followers and ruthless to his enemies. He is a man of action rather than thought and lives by a personal code of honor that admits of no qualification. (np)

Podríamos intentar introducir a algunos de nuestros personajes en este molde virtuoso, diciendo por ejemplo, que el Esclavo muere intentando ser auténtico con sí mismo; que el Jaguar siempre demuestra carácter, fuerza y fortaleza sobre los demás, además de mantener su postura rebelde casi hasta el final, siempre fiel a su propio código de “honor”. Podríamos decir también

que Arenas sufrió torturas y persecución por defender su derecho a escribir a costa de todo, y que hasta el día de su muerte protestó contra un sistema que lo forzaba a ir en contra de su naturaleza, todo por cumplir con las normas sociales. Sin embargo, bajo mi punto de vista, el modelo del héroe mitológico, valiente y sacrificado, no existe en estas historias ni en nuestra percepción de la vida real. Es más, este “nuevo” héroe coincide más con el descrito por Lamont: el héroe es ahora el hombre común que también puede ser frágil, con el cual podemos identificarnos, o al menos reconocer<sup>14</sup>.

Sin embargo, quizás sea más acertado identificar a nuestros personajes con las características del “anti-héroe”:

A central character in a dramatic or narrative work who lacks the qualities of nobility and magnanimity expected of traditional heroes and heroines in romances and epics... the protagonist is an ineffectual failure who succumbs to the pressure of circumstances. The anti-hero should not be confused with the antagonist or the villain. (Baldick np).

Nuestros personajes (anti)héroes se embarcan en la aventura de la vida apartándose de sus familias, no siempre por voluntad propia. Y ese es el punto de partida de una serie de peculiaridades que todos comparten: son seres socialmente marginados, tratados casi como parias, y deben intentar sobrevivir por sí mismos, adaptándose a esa situación tan adversa de la mejor manera: huyendo, aparentando, mintiendo, aguantando. Martín identifica tres problemas mayores característicos que hacen más difícil la travesía: “1) la corrupción de la inocencia, 2) la sociedad impostora, y 3) frustración y esperanza” (82).

Ya que me estoy refiriendo a la vida de Arenas y de los personajes de *La ciudad y los perros* como una “travesía” o “aventura”, no es difícil entonces identificar la temática

---

<sup>14</sup> Rosette Lamont agrega “We recognize ourselves in him and rejoice in his struggle. As we watch him on stage, a cold creature beset by existential predicaments: hunger, desire, cold, old age, impeding death, the loss of loved ones, estrangement from surrounding objects, the passing of all forms, we see Man in his general nature”. (np)

característica del Bildungsroman<sup>15</sup>, ya que ambas historias se constituyen como un “viaje” durante el cual, a simple vista, el protagonista parece transformarse de joven neófito a adulto, siendo este último un título condicionado a estereotipos que rechazan toda acción del libre albedrío. Según este género, estos jóvenes experimentan: una lucha contra el mal (Arenas contra el sistema castrista; los jóvenes de Vargas Llosa contra ellos mismos y el colegio); padecen una pérdida (en ambos casos, se pierde el entorno familiar, los chicos son “huérfanos” del padre natural); hay un choque frecuente de sus necesidades contra lo establecido por el orden social para, finalmente, llegar al final con una evaluación de sí mismo y su reconocimiento y adaptación al entorno en el que debe desenvolverse. Con respecto a este final, en ambos textos esa “adaptación” toma otros rumbos. En el caso de Arenas, hay que decir que su final es en esencia, y por el contrario, una muestra de su des-adaptación: Arenas murió en su propia ley, terminando su *pentagonía*, viviendo su desenfreno sexual al máximo, y protestando hasta el último momento; reconociendo que su camino se vio trazado por la represión, señalando con nombre propio al que llamó culpable de sus tragedias:

Sólo hay un responsable: Fidel Castro. Los sufrimientos del exilio, las penas del destierro, la soledad y las enfermedades que haya podido contraer en el destierro seguramente no las hubiera sufrido de haber vivido libre en mi país. (Arenas 343)

Este recorrido tampoco alcanza en *La ciudad y los perros* resultados más optimistas, sino que llega a límites casi igual de desesperanzadores: los personajes terminan disminuidos, descontentos y hasta derrotados por la experiencia. La novela rompe con la característica básica

---

<sup>15</sup> “(in the Bildungsroman) The plot of development may involve escape from a repressive family, schooling, and a journey into the wide world of urban life where encounters with a series of mentors, romantic involvements, and entrepreneurial ventures lead the protagonist to reevaluate assumptions. The Bildungsroman culminates in the acceptance of one’s constrained social role in the bourgeois social order, usually requiring the renunciation of some ideal or passion and the embrace of heteronormative social arrangements” (Smith & Watson 189).

del Bildungsroman: un aprendizaje finalmente positivo, un reconocimiento auténtico del yo, de sí mismo y del mundo. La meta no es en ninguno de los casos, un encuentro “fecundo”<sup>16</sup>.

Lejos de descubrir su propio “yo”, los muchachos de la escuela militar se ven en la necesidad de su ocultamiento, es decir, del empleo de máscaras que asegurarán su salida a salvo del recinto. Benedetti dice que “Para esos adolescentes existe un bajo deleite en compartir y exhibir lo peor de sí mismos; poco a poco el colegio va creando en cada cadete una horrible vergüenza de ser manso, de ser bueno, de caer alguna vez en la execrable debilidad de conmoverse” (257). Así, el Poeta por ejemplo, para mantener su plan original --salir a salvo de la selva que amenaza con devorarlo-- deberá aparentar, engañar, dejar de lado su “yo” interior, actuar como un “vivo” para no sucumbir ante la presión del grupo de pares (Soto 69).

Del mismo modo, Arenas se vio forzado a “disfrazar” su verdadera identidad, a negarse a sí mismo, a rechazar todo por lo que había luchado, para lograr escapar de tanta tortura a la que fue sometido en el Morro:

Desde luego, no iban a sacarme de aquella celda, pero querían que yo hiciera una confesión donde dijera que era un contrarrevolucionario, que me arrepentía de mi debilidad ideológica al escribir y publicar los libros que ya había publicado, que la Revolución había sido extraordinariamente justa conmigo. En fin, una confesión que constituyera una conversión y, desde luego, el compromiso de trabajar para ellos, y de escribir libros optimistas. Me dieron una semana para pensarlo. Yo no quería retractarme de nada; no creía que tuviera que retractarme de nada; pero después de tres meses en la Seguridad del Estado, firmé la confesión....Desde luego, eso solamente prueba mi cobardía; mi debilidad, la certeza de que no tengo madera de héroe y de que el miedo, en mi caso, está por encima de mis principios morales. (229)

---

<sup>16</sup> Francisco Soto es categórico al respecto: “En *La ciudad y los perros*, el aprendizaje supone tanto la atomización del individuo como también su progresivo empequeñecimiento”(68).

## **El camino hacia la “conversión”: ¿una verdadera transformación?**

Toda conversión representa una particular metamorfosis. En estos relatos ésta debería ser una transición, exploración, y evaluación de varios roles posibles para poder encontrar al final la identidad segura que tiene sentido, tanto para la persona internamente, como para el mundo externo. Podemos ver la conversión como un fenómeno psicológico común en todas las edades. Se experimenta comúnmente como un estado de desesperación o total apatía, seguida por disgusto, juicio, o crisis, y luego por una nueva iluminación, un éxtasis positivo, una “iluminación” que no vemos aquí. Lo que se nos presenta es más bien un grupo de personajes resignados, golpeados por el entorno, y que más que sentirse reconfortados por el final de la historia, parecen intentar recomponer sus vidas, gozando de una libertad amarga. Afirma Egan que “By replacing identity crisis with a sense of self and of purpose, conversion centers on the realization of that crucial aspect of the maturing process noted earlier in discussion of the journey, the satisfactory harmony between the individual and his environment”(137). Sin embargo, esa armonía con el contexto social no se consigue, el pasado pesa demasiado.

Pero la transformación existe. Pinedo señala que el “yo” que recuerda, el actual, es diferente del yo que vivió las experiencias, y que por lo tanto, “no habría motivo para escribir una autobiografía si no hubiera acontecido una modificación o una “transformación radical” del yo y el surgimiento de una nueva vida, que ahonda más la diferencia entre el yo evocado y el yo actual” (Narvárez 84).

Reinaldo Arenas hace un rápido y dramático recuento de su existencia:

Así transcurría mi vida a principios del año 1980; rodeado de espías y viendo cómo mi juventud se escapaba sin haber podido ser nunca una persona libre. Mi infancia y mi adolescencia habían transcurrido bajo la dictadura de Batista y el resto de mi vida bajo la aún más férrea dictadura de Fidel Castro; jamás había sido un verdadero ser humano en todo el sentido de la palabra. (295)

Efectivamente, hacia el final del recorrido en *Antes que anochezca*, lo más latente es el contraste entre la vida y el sexo en/con la naturaleza, claves del inicio, contrapuesto, enfrentado (y casi vencido) a una brutal represión, todo ello reflejado en la escritura de Arenas. Los capítulos sufren un cambio y entonces serán narrados como aventuras cubiertas de frivolidad, casi nada queda ya de la poesía original. Entonces, no es importante ya la calidad del encuentro, sino las situaciones arriesgadas, los “miles” de amantes, el compartir crudas anécdotas con otros amigos cómplices. La poesía desaparece un poco de su vida, el drama exterior es demasiado intenso.

¿Se puede decir que Reinaldo se convierte verdaderamente, si su confesión ante la sociedad fue producto de la presión?:

Mi confesión fue larga; hablaba de mi vida y de mi condición homosexual, de la cual renegaba, del hecho de haberme convertido en contrarrevolucionario, de mis debilidades ideológicas y de mis libros malditos que nunca volvería a escribir; en general, renegaba de toda mi vida y sólo salvaba en ella la posibilidad futura de integrarme al carro de la Revolución y de trabajar día y noche para ella. (Arenas 229)

Este libro constituye su “verdadera” confesión<sup>17</sup> : describe lo que ante sus ojos fue “real”. Aquí se muestra como quiere ser visto: detalla aventuras, explica procederes, le permite recuperar el orgullo perdido al salir de la isla, calmar un poco esa sensación de desasosiego: “Lo peor era seguir existiendo por encima de todo, después de haberme traicionado a mí mismo y de haber sido traicionado por casi todos” (229).

---

<sup>17</sup> “Literary confession may express regret. It may demonstrate the painful acquisition of maturity, which in terms of character formation may be equated with amendment, but it does not need to share the assumption that what is found in the soul is sinful” (Egan 173).

## La “conversión” de los perros

¿Y que aprenden los cadetes al final de la historia? Aprenden a regirse bajo una pauta de comportamiento escasamente positivo, pero que ante los ojos de los demás es más importante: ser arriesgado, ser macho, ser valiente, ser fuerte, sacrificarse por los amigos. La cultura (o la subcultura) transmitida por la escuela, por el grupo de pares que influye en el resto, tiene sus pilares en la agresión, la competitividad y la insensibilidad. La solidaridad existe no como un acto compasivo, sino como venganza; resistir el castigo impuesto para no quedar como un “soplón”, para no delatar al amigo culpable. Eso es lo que termina condenando al Esclavo, lo que finalmente lo mata. Sufre una estigmatización extrema, un maltrato psicológico mayor del que puede resistir y termina siendo el condenado “soplón”, debido a la sensación de claustrofobia física y psicológica por el rechazo de sus compañeros, por sentirse como el único ser humano con sentimientos, el único que padece realmente viviendo en un entorno que no lo reconoce como integrante suyo.

Analizando el desarrollo del personaje del Jaguar, coincido con Benedetti al concluir que es el único que al final de la historia termina prácticamente como comenzó, se mantiene “incólume”, aunque el adjetivo parezca irónico para describirlo:

A diferencia de sus compañeros, que van adquiriendo un sentido de la servicia como quien cumple una obligación, en el Jaguar la crueldad no es un emplasto, un agregado, sino una experiencia viva. Él no es la víctima de un código, sino el inventor de una ley propia y secreta, cuyos rigores a nadie confía y cuyos dictados no ponen jamás en peligro la trabazón y la firmeza de su soledad. En un mundo de crueles, es aparentemente el más cruel, pero también, en el fondo, el menos corrompido. Trae al colegio una moral del hampa y, tres años después, la extrae intacta. Es cierto que en el lapso intermedio ocurre una muerte, pero la hipócrita moral del colegio no lo ha contaminado. Por sí mismo, él se ha hecho mejor; por sí mismo, ha aprendido a ver claro en los otros y en su propia conciencia. (Benedetti 259)

Con respecto al Poeta, vemos que ha logrado sobrevivir poniéndose la máscara de la astucia y la viveza, elegida con cautela, la cual lleva más por temor y necesidad que por convicción. Se dio cuenta de que mostrando ser fuerte e insensible no lo molestarían. Logró ganarse el respeto por mostrar una habilidad por encima de los demás, y para disfrute --desfogue sexual-- de sus compañeros: sus breves cuentos pornográficos. El es creativo para elevar la sexualidad del macho viril, del dominante. En sus historias, leídas con avidez en voz alta por los chicos del pabellón, el macho tiene un falo “enorme, fuerte y poderoso” y la hembra poseída queda extasiada, como muerta, deseante de que el macho regrese otra vez. Esto es celebrado por todos.

Esta imagen hipermasculina, hipersexuada, no es el verdadero Poeta. En sus monólogos interiores se percibe más bien al típico niño bueno, un muchacho más bien correcto, de buena familia. Escribe callado, se mantiene en lo posible alejado de los problemas. A excepción de su escritura, no parece tener ningún interés obsesivo como sus compañeros en el sexo.

El Poeta y el Esclavo son obligados a definir y a mostrar su masculinidad a través de pruebas, de actitudes viriles, de insensibilidad, de valor. Y será el grupo de pares, los chicos de su entorno, los que terminan aprobando o no el éxito de ellas.

Al final, todos los personajes tienen un sentimiento de pérdida total y difícilmente se puede hablar de triunfo alguno, de un aprendizaje positivo, sino de supervivencia a la ley del más fuerte que planteamos en un principio. Los héroes se derrumban: la víctima muere; el modelo (Gamboa) es obligado a partir lejos; a los que se quedan los embarga una profunda sensación de derrota, frustración y decepción. Los conceptos de traición y lealtad que manifiestan los personajes al final acrecienta aún más un estado de confusión: ¿Cuál era el comportamiento correcto, la actitud que se debía tomar ante todo lo acontecido? ¿Lo que manda la institución, o

lo que marca la conciencia? Lo que queda claro es que, en un medio regido por normas que no se discuten, por modelos patriarcales machistas, prepotentes y autoritarios, ser honesto y perseguir la verdad, no son virtudes de un hombre de honor, sino de un hombre que es más bien un constructo falso, insensible, condenado a vivir una imagen para el resto más que para sí mismo:

En la obra de Vargas Llosa, los adolescentes, pretendiendo ser autónomos y rebeldes, en verdad sacrifican su amenazante libertad de juventud parodiando al mundo de los mayores. [...] El adolescente no es ingenuo: realmente inventa la realidad, la introduce en el mundo de los adultos y, al convertirse él mismo en adulto, sólo vive esa pálida copia de su imaginación juvenil. La adolescencia no se puede conservar; la madurez, no vale la pena conservarla. (Fuentes 49)

El propósito del ingreso a la escuela era convertir a estos jóvenes en hombres de bien, en encontrar el camino que marca la corrección, y sin embargo, fracasan: “el machismo les atribuye una personalidad que no tienen porque estos duros, estos perros, estos jefes, son una fauna postiza, que no cree en su propio juego” (Oviedo 88). Es necesario señalar que, al final de la historia, dos de los personajes principales muestran una “falsa” incorporación a la sociedad, una conclusión que parece inverosímil, después de tanta lucha: el Jaguar termina casándose con Teresa, la joven que siempre quiso y que atrapó los sentimientos del Esclavo y provocó la traición del Poeta; este último preferirá dejar todo atrás y volver a su vida burguesa. Como bien dice Oviedo, “para *ser*, definitivamente, deben olvidarse de lo que alguna vez fueron, destruirse un poco” (89). ¿Es ese destruirse, el reincorporarse a una sociedad que los obliga a interpretar un papel? o, por el contrario, ¿es esa integración, el ser parte de la vida “normal” un nuevo nacimiento?

## CAPITULO V

### CINE Y LITERATURA: LA RELACIÓN DE DOS CÓDIGOS DISTINTOS; EL PASO DEL TEXTO A LA PANTALLA

*Puesto que el lenguaje de la narración literaria y el de la narración fílmica emplean recursos paralelos u homólogos, pero el material de que se sirven es tan distinto, ¿qué es lo que realmente se adapta al llevar una novela al cine? ¿En qué medida se puede hablar de adaptación y no de creación nueva y autónoma?*

*Gimferrer*

Habría que empezar diciendo que la adaptación siempre fue un recurso del cine. Muchas películas, por no decir la mayoría, son adaptaciones de obras literarias. Lo que hay que diferenciar es la adaptación de una obra literaria hecha en una industria cinematográfica consolidada y la adaptación hecha por un “autor”, como explicaré a continuación.

Las industrias (Hollywood pero también el cine francés y otros) tienen departamentos especializados en leer y detectar novelas adaptables. Los criterios son los de sus posibilidades dramáticas y narrativas: líneas de acción claras, personajes descritos a partir de sus comportamientos; ausencia de subjetividad; descripción detallada de acontecimientos; intriga basada en la expectativa del suspenso. El director, en ese proceso, es un ilustrador de lo que ha hecho el departamento de guión. En esos casos, lo que interesa es la función fática<sup>18</sup> del relato o de la enunciación y que alude a la eficacia en la comunicación con el espectador o el receptor. Por cierto hay casos de autores que trabajan en la industria y hacen obras personales con novelas ajenas. Allí está el caso de Coppola adaptando *El padrino* (1972) de Mario Puzo e integrándola

---

<sup>18</sup> Roman Jakobson describe este término lingüístico (válido para toda forma de comunicación) como aquella función que tiene por objeto afirmar, mantener o detener la conversación. Ej: Chats, Ritos solemnes.

en su mundo decadente, ritual, de orígenes italianos, y por eso, operático y excesivo. Además, tratando el tema del poder que le obsesiona, como lo demuestra con otra adaptación literaria, la de *El corazón de las tinieblas*, de Conrad, convertida en *Apocalypse Now* (1979).

Los directores-autores eligen el texto de acuerdo a sus intereses particulares. Cuando Visconti adapta a Thomas Mann en *Muerte en Venecia* lo hace porque reconoce su mirada en la del protagonista, un viejo obsesionado por la belleza, por el discurso estético y por la idea homosexual. La adaptación en estos casos es una apropiación de los motivos y temas -- y a veces también del estilo -- de un escritor para realizar con ellos una transposición creativa.

De acuerdo al crítico de cine Ricardo Bedoya, la adaptación supone varias operaciones: síntesis del relato, para aligerar el tiempo y la complejidad de las acciones; fusión (personajes que se unen en uno solo; sucesos que se juntan), traslación (los tiempos verbales se modifican en el tiempo presente del relato fílmico), transposición (se convierten los escenarios imaginarios de la descripción verbal en los signos tangibles de la realidad fílmica), jerarquización (se ordenan los hechos de la trama de la novela en un orden que es el más adecuado para las expectativas fílmicas y la construcción del suspenso o de otras formas de la narración); se crea una apariencia verosímil, factual, concreta, realista, de encarnación psicológica de los actores, de hechos que en la literatura tienen muchas veces un abordaje difuso e impreciso.

Toda adaptación es una traición y una modificación del texto original. Pero eso no necesariamente es negativo. Las traiciones en este campo pueden ser enriquecedoras para el resultado final porque al fin y al cabo expresan una relectura de la obra. Un director aporta su propia subjetividad, pero también relee la novela desde su propia perspectiva de época, de ideología, de formación cultural, de idiosincrasia nacional; de sensibilidad personal.

Por eso hay escritores que no aceptan una adaptación sin condiciones. Mario Vargas Llosa quería que *La ciudad y los perros* se hiciera en el Perú y se resistió a vender los derechos a México. En ese caso, pensaba que su novela debía ser filmada teniendo en cuenta la multiplicidad de rasgos, caracteres, identidades raciales de los chicos de la escuela militar, suma del Perú. Es el caso de García Márquez, que se niega a vender los derechos de *Cien años de soledad* porque piensa que el cine “naturalizaría” la esencia fantástica e imaginaria de su novela. Son dos actitudes de novelistas que se dan cuenta que una adaptación fílmica es una reelaboración a partir de supuestos muy concretos.

Agrega Gimferrer, en su estudio sobre cine y literatura:

Es significativo que la mayoría de las grandes novelas de los años sesenta y setenta no hayan podido llevarse al cine. No se trata de que no haya adaptaciones satisfactorias, sino, simplemente, que no hay adaptaciones de ninguna clase de la mayoría de estas novelas. Uno de los novelistas de mayor éxito mundial en los últimos tiempos, Gabriel García Márquez, precisamente porque tiene experiencia como guionista de cine, se ha negado a vender a ningún productor los derechos de adaptación de *Cien años de soledad*: sólo ha aceptado tratos respecto a episodios concretos de la novela, pero no respecto a su totalidad, que no puede trasvasarse íntegra al cine. (86)

### **La “poética” de Julian Schnabel: demasiado correcto para ser Reinaldo**

No se necesita una análisis demasiado profundo para reconocer inmediatamente en el texto de Arenas, la sensual subjetividad que enriquece la memoria biográfica del descubrimiento del sexo, en la primera parte del libro, que contrasta con el tono y la forma de la segunda parte, la que resalta más su posición anticastrista y su disidencia.

*Before Night Falls* (EE.UU. 2000), versión cinematográfica del director y pintor norteamericano Julian Schnabel, presenta un desarrollo lineal cronológico que a mi parecer, altera la mirada de Arenas, su punto de vista respecto al transcurso de su vida. Se obvia el lado

más atractivo y lírico, se acentúa más el lado de la denuncia. Schnabel se centra en el martirio del escritor, en la maldad de la dictadura, en el esfuerzo por mantener el derecho a la expresión, pero evita el lado gozoso, placentero del sexo homosexual. Ese lado es una clave dramática que hubiera sido interesante, por no decir esencial, desarrollar más en la película.

Casi todo lo que vemos en imágenes es un cliché: la naturaleza poética que rodeaba a Arenas, los gays, los intelectuales protectores, los machos oficiales. Poco favor le hacen las imágenes a la imaginación del libro. Lo alucinante del mundo de Arenas, su visión del sexo y la revolución se pierde en esta propuesta, que intenta ser fiel a la vida del escritor, pero termina siéndolo más hacia el director. Por eso, Schnabel falla en la concepción, o quizás, carece de una.

Leonel Delgado apoya esta opinión:

En el libro de Arenas esta vida marginal produce personajes y situaciones insólitas en el que el elemento amalgamador es la pulsión erótica, y más concretamente la fijación en el acto sexual entre hombres. Junto a la escritura esta fijación se convierte en razón de ser misma del autor. La película no alcanza a transmitir ni siquiera un buen porcentaje de esta compleja urdimbre. *Before Night Falls*, la película, acude a los tópicos convencionales de la biografía filmada (la *biopic*), no desarrolla una dramaturgia consistente, no problematiza la homosexualidad de Arenas. (np)

El inicio nos seduce -- o nos engaña -- con su lirismo, destacando las tomas recogidas por una cámara en mano, una mirada subjetiva, que nos hace pensar que veremos a través de los ojos de Arenas, perdido en su bosque, entre árboles, en contacto con la naturaleza que tanto le apasionaba. Sin embargo, eso se diluye velozmente, cediendo a una narrativa que se mueve con rapidez de la infancia a la adultez, dejando la poesía de lado, o peor aún, aspectos más importantes como su sensualidad y sexualidad tan descriptiva e iconográfica: "Schnabel's film avoids gratuitous voyeurism, deals with the sex by ellipsis or by making sex the adjacent action of the moment" (Rus np). El sexo pierde entonces su importancia, su carácter fundamental, o peor

aún, es mínimo, “implícito”, casi desaparece. En la imaginería de Arenas, la pasión homosexual es determinante, no puede ser dejado de lado, ni ocupar un segundo plano.

A mi parecer, esta película es una adaptación conceptual de *Antes que anochezca*. Se distancia del calor del trópico, de los olores del campo, del sexo animal de los inicios. Su película está más cercana a las cintas de alegato político que de la crónica sensual de Arenas. Es la visión de un artista neoyorquino que entiende el problema pero que no valoriza el calor y sus efectos en la libido de un hombre joven.

Por otro lado, Schnabel está en su derecho de excluir lo que le parecía menos pertinente en el libro de Arenas, en eso radica la subjetividad de una adaptación. Lo que pasa es que el director se centra en filmar un “caso humano” o un caso de atentado a los derechos humanos fundamentales de un hombre. Reinaldo Arenas es un preso de conciencia homosexual y se siente casi una víctima, un San Sebastián flechado por su deseo y su preferencia. Schnabel presenta eso, pero prefiere hacer una película políticamente correcta, denunciando la condición humillada de un hombre en esa dictadura o en cualquier dictadura homofóbica y machista.

### **Los perros de Lombardi**

*La ciudad y los perros* es la gran novela de Lima. Es la novela que resume la experiencia del crecimiento en una ciudad fría, metida siempre entre la bruma de la costa. Y Lima -- o el Perú -- íntegra está en los rostros e identidades de esos cadetes. Y allí ocurre un crimen que es un acto simbólico de lo que va a venir, de la impunidad y la indefinición. A Lombardi no le interesa saber el futuro de sus personajes porque lo que aprenden en la escuela -- el respeto a una jerarquía que encubre y miente -- es suficiente para saber qué serán en el futuro. Aceptar las órdenes del encubrimiento es como aceptar las reglas de la sociedad que los va a convertir en empleados bancarios y en fieles maridos.

La película de Lombardi condensa la novela para someterla a la estructura del filme de pesquisa. Es decir, en la película importa sobre todo quién mató al Esclavo. En la novela ese es el dato oculto que nunca va a despejarse. En la época en que Vargas Llosa escribió *La ciudad...*, era un lector fanático de Hemingway y aplicó la teoría del “dato escondido”<sup>19</sup>. Es decir, todo relato sólo debe reflejar acciones, diálogos o gestos de superficie dejando la verdad oculta como si fuese la base de un iceberg, tapada por el mar. Sólo debe verse la punta del iceberg. Eso es lo que hace Vargas Llosa, al escamotear la identidad del asesino.

En cambio, Lombardi construye todo el relato a partir de las exigencias de la construcción dramática del “quién lo hizo”. ¿Fue el Jaguar? Y eso porque requiere atrapar el interés del espectador con un relato genérico, le permite sintetizar acciones y personajes y además formular la crítica a la institución militar. Durante la pesquisa, el Poeta va descubriendo las lealtades que ocultan los hechos y los encubrimientos. Y la película denuncia así un mundo de fidelidades que pueden ser criminales pero que siempre son institucionales.

Por otro lado, el cine de Lombardi es conductista. El observa y (per)sigue comportamientos. Los personajes se explican y definen por sus actos físicos antes que por sus discursos. La subjetividad polifónica o múltiple de la novela se convierte en un relato subjetivo en primera persona y se concentra en las dudas y los temores del Poeta. Vargas Llosa se mete en la mente del personaje o de los personajes y altera los tiempos del relato. Pasa del presente de la acción a la subjetividad del pensamiento o del deseo o del recuerdo. En cambio, Lombardi trabaja con el tiempo presente de la acción, es lineal, directo, vectorial.

---

<sup>19</sup> Dice Vargas Llosa: “El ‘dato escondido’ o narrar por omisión no puede ser gratuito y arbitrario. Es preciso que el silencio del narrador sea significativo, que ejerza una influencia inequívoca sobre la parte explícita de la historia, que esa ausencia se haga sentir y active la curiosidad, la expectativa y la fantasía del lector.”

Si Lombardi hubiese adaptado la dimensión mental de la novela hubiera resultado una película de montaje acronológico, con saltos temporales evidentes. Pero él no hace eso. Prefiere mantener la continuidad narrativa y transforma un relato subjetivo y una experiencia adolescente de aprendizaje en una película que es la perfecta metáfora del Perú, al resumir en ese lugar que amalgaman todas las razas y culturas del país (lo que también está en Vargas Llosa).

Es interesante mencionar aquí que Lombardi opta por comenzar la historia con la escena del bautizo de los nuevos cadetes, y en ella presenta las características personales de todos y cada uno de los jóvenes; muestra la animalidad, la salvaje lucha en la selva que es la cuadra (el pabellón donde viven los alumnos); expone el abuso, la humillación sufrida por cada iniciado. Por el contrario, en la novela original, Vargas Llosa elige como inicio la presentación de “el Círculo” (grupo de cadetes que controla a la cuadra entera, con el Jaguar como líder y sus “esclavos” personales, el Boa y el Rulos) y la designación del “serrano” Cava como el encargado de robar el examen que será el conflicto principal de la película. Es un inicio más bien misterioso, que muestra el dominio de un muchacho sobre los otros, situación que rige la historia entera. Pero el inicio de Lombardi enfatiza más el papel de macho abusivo que se implantará y que calará en la personalidad de los cadetes luego de su estancia en la escuela.

Todo el conflicto con las mujeres es muy típico de Lombardi. Hay una misoginia evidente. De las mujeres de la novela sólo deja a Teresa y a la Pies dorados. La chica joven, pobre, de clase media empobrecida en la Lima de los años cincuenta, y la puta del jirón Huatica que enciende la imaginación de los muchachos que esperan el fin de semana para ir al burdel.

Esa reducción es un asunto de síntesis. La visita a Teresa es un pretexto dramático para airear la acción y establecer un polo de desarrollo narrativo que salga de la escuela. Lo de la Pies dorados es más interesante porque su aparición ocurre cuando el poeta está en la cumbre de sus

dudas. En un mundo de hombres las mujeres perturban, son como elementos que destruyen las solidaridades y complicidades masculinas. En las películas de Lombardi los hombres caminan solos y las mujeres vienen a alterar esa armonía de género. Es así como en *Pantaleón y las visitadoras* (2000), llega la colombiana y el proyecto se derrumba. El amor de Pantaleón lo arruina y lo manda a la puna. En *Bajo la piel* (1996), la doctora española destruye al policía y al hijo del alcalde, que terminan siendo asesino y víctima. En *Los amigos* (segmento en *Cuentos inmorales* 1978), cuando la puta delata al amigo homosexual; y en *La boca del lobo* (1988), donde la violación de la campesina desata la violencia y el exterminio. En el mundo de las películas de Lombardi, las mujeres rompen el pacto masculino de lealtad. La exclusión femenina y su rol pasivo -- son como testigos de las tribulaciones de los hombres -- es propio de su forma, tan particular, de hacer su propio cine.

## **CAPITULO VI**

### **CONCLUSIONES**

Luego de la presente investigación es innegable señalar que la autobiografía es una espejo de verdades, de realidades, las cuales pueden ser discutibles o subjetivas, pero que siempre nos dan una idea cercana, real, de lo que es la vida. Constituyen un documento importante en la historia de una sociedad.

Ahora bien, hay que reconocer también, como señala Urbina, que “en el momento en que la escritura autobiográfica pasa a ser recreación y autoinvención nuestra capacidad cognitiva en este tipo de textos desaparece y nos sitúa en el espacio del simulacro. Y es que es imposible no pensar en la historia de la vida como una recreación, como un volver a vivir que, irremediamente (y felizmente) tendrá también de ficción, la fantasía del escritor acomodando siempre los hechos, seleccionando, interpretando. La verdad poco parece importar, pero siempre termina saliendo a la luz.

Los expertos coinciden en decir que la autobiografía no puede -- menos aún en estos tiempos -- ofrecer una fiel y directa reconstrucción de un pasado histórico verificable, sino que expresa el juego del acto autobiográfico en sí, en el cual los recuerdos del pasado son moldeados en la memoria y la imaginación sirve a las necesidades de la conciencia presente. Así, la memoria y la imaginación se vuelven tan íntimamente complementarias en el acto autobiográfico que es usualmente imposible para los autobiógrafos y sus lectores distinguir entre ellos en la práctica. El “Yo” real no existe.

La identidad que surge de esa representación de uno mismo siempre se presta a cuestionamiento, no puede ser considerada única ni mucho menos, consistente. Es una identidad que se transforma: el sujeto que escribe, no es el mismo que vivió esas escenas; los cambios de tiempo permiten pensar, reflexionar, y posteriormente seleccionar y priorizar y acomodar episodios de la vida. ¿Qué tan real puede ser esta imagen entonces?, esa realidad debe ser poco importante para el escritor. Lo que importa es el cumplimiento del objetivo: la confesión, la denuncia, y en algunos casos, la “conversión”. Nuestra preocupación inicial, la veracidad de la ficción, y la ficción de la realidad pasan a segundo plano. No es importante entonces si es cierto o no lo que cuenta Arenas, sino su capacidad de expresión, su visión personal, su interpretación de la sociedad en la que le tocó vivir.

De la ficción autobiográfica podría decir que es tan real como común, de todos los días. Coincido con Vargas Llosa en esa visión de la literatura como liberación, como escape, como refugio tal vez. Es imposible entonces, no reflejar aspectos de nuestra propia vida en el proceso de creación de la historia. Es eso lo que le da vida, lo que la hace reconocible, palpable para el lector.

## BIBLIOGRAFIA

Abelove, Henry et al (editor). The Lesbian and Gay Studies Reader. New York: Routledge, 1993.

Arenas, Reinaldo. Antes que anochezca. Barcelona: Tusquets - Colección Andanzas, 2001.

Baldick, Chris. Anti-hero. Oxford; New York: Oxford University Press, 1990. Copyright © Chris Baldick 1990. Extracted from The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, originally published in 1990 as a book by Oxford University Press.  
<http://lionreference.chadwyck.com>

Barnet, Miguel. Biografía de un cimarrón. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1984.

Bedoya Wilson, Ricardo. Entrevista telefónica realizada el 5 de marzo del 2004.

Benedetti, Mario. “Vargas Llosa y su perfil escándalo” en Letras del continente mestizo. Colección: Ensayo y testimonio. ARCA Segunda edición ampliada; Montevideo: 1970

Blanchard, Marc Eli. “The Critique of Autobiography”. Comparative Literature Vol. 34, N° 2 (spring, 1982).

Boland, Roy Charles. Mario Vargas Llosa: Oedipus and the 'Papa' State: A Study of Individual and Social Psychology in Mario Vargas Llosa's Novels of Peruvian Reality: From La ciudad y los perros to Historia de Mayta. Madrid: Voz; 1988.

Brinkley, Sidney. Gay Cuba Then and Now: A Talk with Gisela Arandia Covarrubia.

<http://www.blacklightonline.com/cubagisela.html>

Chauncey, George. Gay New York; Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World 1890 – 1940. New York: Basic Books, 1994.

Castro - Klarén, Sara. Understanding Mario Vargas Llosa Columbia, S.C. : University of South Carolina Press, 1990.

De Lauretis, Teresa. Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction.  
Bloomington: Indiana University Press, 1987. .

De Man, Paul. Autobiography as De-facement. MLN, Vol 94, N° 5, Comparative Literature  
(Dec., 1979)

Del Castillo, Daniel. “Los fantasmas de la masculinidad”. En: López Santiago et al: Estudios culturales. Red para el desarrollo de las ciencias sociales. Lima: 2001, 253-264.

Delgado Aburto, Leonel. “Antes que anochezca”. En Miradas desde el sur.  
<http://www.geocities.com/Paris/Villa/2989/anochezca.html>

Derrida, Jacques. Freud and the Scene of Writing. Yale French Studies, N°48, French

Eakin, Paul J. Fictions in autobiography/studies in the art of self-invention. New Jersey:  
Princeton University press, 1985

Egan, Susanna. Patterns of experience in Autobiography. North Carolina: The University of  
North Carolina press, 1984.

Ellis, Robert R. The Gay Lifewriting of Reinaldo Arenas: Antes que Anochezca.  
Auto/Biography Studies 10, No 1, Spring 1995.

Escobar, Alberto. "Impostores de sí mismos". Revista Peruana de Cultura, Lima, N°2, julio 1964.

Fernández, James D. Apology to apostrophe/ Autobiography and the rhetoric of self-representation in Spain. United States: Duke University press, 1992.

Friedman, Edward H. The antiheroine's voice: narrative discourse and transformations of the picaresque. Columbia: University of Missouri Press, 1987.

Fuentes, Carlos. El afán totalizante de Vargas Llosa: Agresión a la realidad: Mario Vargas Llosa. España: Inventarios Provisionales, 1971

Fuller Osoreo, Norma J. Identidades masculinas: varones de clase media en el Perú. Lima: Universidad Pontificia Católica del Perú, 1997.

Gimferrer, Pere. Cine y literatura. Barcelona: Planeta, 1985.

Harss, Luis. Los nuestros. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.

Hader, Suzanne. "The Bildungsroman genre: Great Expectations, Aurora Leigh, and Waterland." The Victorian web: Literature, History and Culture in the Age of Victoria.  
<<http://www.victorianweb.org/genre/hader1.html>>

Hasson, Liliane. La escritura de la memoria; Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación. Ette, Ottmar (Editor). Publicaciones del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt: Frankfurt 1991

Jakobson, Roman. Funciones Lingüísticas. En Semiótica II. Professor Luis Martínez.  
<http://www.yporqueno.com/semiotica2/>

Jauss, Hans; Bennett, Benjamin; Bennett, Helga. "Levels of identification of Hero and Audience". New Literary History, vol. 5, N° 2, Changing views of Character (winter, 1974), 283-317. Journal Storage, April 25, 2004.

Kerr, Roy A. "The Secret Self: Boa in Vargas Llosa's La ciudad y los perros." Romance Notes, 1983 winter; 24 (2): 111-115.

---- "Mario Vargas Llosa: Critical Essays on Characterization". Scripta Humanística 72: Maryland 1990.

-- "The Janus Mask: Hidden Identities and the Reader's Role in Mario Vargas Llosa's Early Fiction". Chasqui: revista de literatura latinoamericana, Nov. 1993; 13(1): 18-31.

La ciudad y los perros. Adaptación fílmica de José Watanabe. Director: Francisco Lombardi.

Actores: Pablo Serra, Gustavo bueno, Juan Manuel Ochoa, y Eduardo Adrianzén. Lima, 1985. La boca del lobo. Adaptación fílmica de Augusto Cabada y Gonzalo Herrero. Director: Francisco Lombardi. Actores: Gustavo bueno, Toño Vega, José Tejada, y Gilberto Torres. Lima, 1988.

Lamont, Rosette C. "The Hero in Spite of Himself". Yale French Studies, N° 29, the New Dramatists (1962), 73-81. Journal Storage, April 25, 2004

Levisi, Margarita. Autobiografías del siglo de oro: Jerónimo de Pasamonte, Alonso de Contreras, Miguel de Castro. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1984.

Magnarelli, Sharon. "La ciudad y los perros: Women and Language". Hispania, 1981 May; 64 (2): 215-225.

Manrique, Jaime. Eminent Maricones. Madison: The University of Wisconsin Press, 1999.

Manzano, Juan Francisco. Autobiografía de un esclavo/The Autobiography of a Slave. Detroit: Wayne State Univeristy Press, 1995.

Magnarelli, Sharon. "La ciudad y los perros: Women and Language". Hispania, May 1981; 64 (2): 215-225.

---- "La ciudad y los perros: la libertad esclavizada". Mario Vargas Llosa, el escritor y la crítica. Oviedo, José Miguel (Editor). Madrid: Atea, Taurus, Alfaguara, 1986.

Martín, José Luis. La narrativa de Vargas Llosa, acercamiento estilístico. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

May, Larry. Masculinity and Morality. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1998.188 p. *Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature* (c) 1995. Merriam-Webster, Incorporated.

McMurray, George R. "Form and Content Relationships in Vargas Llosa's 'La Ciudad y los Perros'". Hispania, Sep. 1973 Sept; 56 (3): 579-86.

Molloy, Sylvia. Acto de presencia. México: Fondo de Cultura Económica y El Colegio de México, 1997.

Molloy, Sylvia/McKee Irwin, Robert (editors). Hispanisms and Homosexualities. New York: Duke University Press, 1998.

Narváez, Jorge (Editor). La invención de la memoria. Santiago: Pehuén Editores, 1988.

Oakley, Ann. Sex, Gender and Society. New York: Harper and Row 1972.

Oviedo, José Miguel. Mario Vargas llosa: la invención de una realidad. Barcelona: Barral Editores, 1970.

Oakley, Ann. Sex, Gender and Society. New York: Harper and Row, 1972.

Payne, Judith A. "Anima rejection and Systemic Violence in *La ciudad y los perros*." Chasqui: revista de literatura latinoamericana, 1991 May; 20 (1): 43-49.

Pope, Randolph D. La autobiografía española hasta Torres Villarroel. Frankfurt: Ediciones Herbert Lang Bern, 1974

Rico, Francisco. Problemas del “Lazarillo”. España: Ediciones Cátedra, 1988.

Risco, Antonio. Literatura y figuración. Madrid: Editorial Gredos, 1982.

Sastre, Alfonso. Anatomía del realismo. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1965.

Schweizer, Rodolfo C. “Autoritarismo y falsa conciencia en La ciudad y los perros y Pantaleón y las visitadoras.” Hernández de López, Ana María (ed.); Mario Vargas Llosa: Opera Omnia. Madrid: Pliegos; 1994

Spadaccini, Nicholas (Editor). Autobiography in early modern Spain. Minneapolis: the Prisma Institute, 1988.

Soto, Francisco. Reinaldo Arenas. New York: Twayne Publishers, 1998.

Soto, Francisco. Reinaldo Arenas; The Pentagonía. Florida: University Press of Florida, 1991.

Soto, Román. “Fracaso y desengaño: héroes, aprendizaje y confrontación en La ciudad y los perros y conversación en la catedral.” Chasqui: revista de literatura latinoamericana 1990 Noviembre; 19 (2): 67-74.

Vargas Llosa, Mario. La ciudad y los perros. Populibros Peruanos – Seix Barral. Lima, (sin fecha de edición).

---- . “El dato escondido”.

<http://www.aqp.com.pe/aberrante/Dos/2Artic7.htm>

Vilela Galván, Sergio. El cadete Vargas Llosa, la historia oculta tras "La ciudad y los perros.  
Santiago de Chile: Editorial Planeta, 2003.

Zavarzadeh Mas'ud. Seeing Films Politically. Albany: State University of New York Press,  
1991.