

Georgia State University

ScholarWorks @ Georgia State University

---

World Languages and Cultures Theses

Department of World Languages and Cultures

---

12-16-2020

## De Machos a Homosexuales. La Transición del Protagonista Masculino entre el Boom y el Post Boom

Luis C. Luna

Follow this and additional works at: [https://scholarworks.gsu.edu/mcl\\_theses](https://scholarworks.gsu.edu/mcl_theses)

---

### Recommended Citation

Luna, Luis C., "De Machos a Homosexuales. La Transición del Protagonista Masculino entre el Boom y el Post Boom." Thesis, Georgia State University, 2020.

doi: <https://doi.org/10.57709/20283561>

This Thesis is brought to you for free and open access by the Department of World Languages and Cultures at ScholarWorks @ Georgia State University. It has been accepted for inclusion in World Languages and Cultures Theses by an authorized administrator of ScholarWorks @ Georgia State University. For more information, please contact [scholarworks@gsu.edu](mailto:scholarworks@gsu.edu).

DE MACHOS A HOMOSEXUALES. LA TRANSICIÓN DEL PROTAGONISTA  
MASCULINO ENTRE EL BOOM Y EL POST BOOM

by

LUIS LUNA

Under the Direction of Fernando Reati, PhD

ABSTRACT

En el presente trabajo analizo el cambio en las figuras masculinas a través de los periodos del Boom y el Post Boom. En el trabajo se analizan 3 novelas del periodo del Boom: *La muerte de Artemio Cruz*, *La ciudad y los perros* y *La traición de Rita Hayworth*. Del Post Boom se analizan 2 novelas: *Arturo*, *la Estrella más brillante* y *El beso de la mujer araña*. A través del análisis se brinda evidencia de cómo se representan las figuras masculinas en algunas novelas del Boom. Sin embargo, durante el periodo del Post Boom, algunos autores utilizan figuras homosexuales como los protagonistas de sus novelas.

INDEX WORDS: Boom, Post Boom, Homosexual, Macho

DE MACHOS A HOMOSECUALES. LA TRANSICIÓN DEL PROTAGONISTA  
MASCULINO ENTRE EL BOOM Y EL POST BOOM

by

LUIS LUNA

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of

Master of Arts

in the College of Arts and Sciences

Georgia State University

2020

Copyright by  
Luis Charles Luna  
2020

DE MACHOS A HOMOSECUALES. LA TRANSICIÓN DEL PROTAGONISTA  
MASCULINO ENTRE EL BOOM Y EL POST BOOM

by

LUIS LUNA

Committee Chair: William Nichols

Committee: Fernando Reati

Carmen Herman

Victoria Rodrigo

Electronic Version Approved:

Office of Graduate Services

College of Arts and Sciences

Georgia State University

December 2020

## **DEDICATORIA**

En dedicación a toda mi familia. Para mis padres por haberme dado una vida maravillosa. Para mis hermanas por haberme enseñado el valor de la amistad. Para mis sobrinas y sobrinos por mostrarme la hermosura de la vida. Para mi prometida por ayudarme a descubrir lo bello del amor.

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero agradecer a todos los profesores de la maestría por cambiar mi vida. Gracias a la Dra. Hermann por mostrarme la importancia de la lengua castellana. Gracias también a la Dra. Rodrigo por instruirme en la enseñanza de la lengua. Me siento en deuda con el Dr. Reati por ayudarme a descubrir mi pasión por la literatura y su inmensa ayuda para concluir esta tesis. Finalmente, quiero agradecer también al Dr. Moreno y al Dr. Llorente por guiarme en la enseñanza a nivel universitario.

**TABLE OF CONTENTS**

<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	<b>V</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1: LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ</b> .....	<b>3</b>
<b>CAPÍTULO 2: LA CIUDAD Y LOS PERROS</b> .....	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO 3: LA TRAICIÓN DE RITA HAYWORTH</b> .....	<b>17</b>
<b>CAPÍTULO 4: ARTURO, LA ESTRELLA MÁS BRILLANTE</b> .....	<b>26</b>
<b>CAPÍTULO 5: EL BESO DE LA MUJER ARAÑA</b> .....	<b>33</b>
<b>CONCLUSIÓN</b> .....	<b>42</b>
<b>REFERENCIAS</b> .....	<b>47</b>



## INTRODUCCIÓN

En la literatura, al igual que en la vida, siempre existen cambios. En mi experiencia como estudiante de maestría en Georgia State University, he aprendido que, en el idioma, la cultura, la literatura y hasta en el cine, existen constantes cambios que marcan las nuevas tendencias en todos los ámbitos de la lengua y la cultura. En algunos casos, estos cambios pueden llegar a mejorar las condiciones de grupos marginados. Como se nos ha presentado en el programa de estudios graduados, algunos ejemplos de cambios en distintos ámbitos de la lengua castellana que benefician a los menos afortunados son: el cambio y adaptación de la lengua en base al contexto de los hablantes, la manera en la que el cine (por ejemplo, *Zoot Suit*) provee a comunidades (chicanas) con un sentido de identidad y, finalmente, periodos literarios como el Pos-Boom que ayudan a cambiar la percepción acerca de los grupos LGBTQ.

En la literatura latinoamericana, el periodo del Boom es considerado como uno de los más importantes para la lengua escrita. Fue durante este periodo que escritores como Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Manuel Puig y Gabriel García Márquez obtuvieron fama internacional. Con una mezcla de estilos de escritura innovadores y folclor de sus países natales, los autores del Boom pusieron por primera vez a América Latina en el mapa de la literatura mundial. En estas novelas del Boom, encontramos varios temas que se repiten a través de los distintos autores. La mayoría nos presentan un mundo de conflicto donde usualmente el más fuerte sobrevive. En algunas de ellas, existe una repetición de los prototipos que los autores deciden usar como figuras heroicas. En más de una novela del Boom, nos encontramos con que el héroe es una figura masculina, varonil y fuerte que usa diferentes artimañas para cumplir su cometido.

Como analizamos en el presente trabajo, para los autores del Boom latinoamericano la figura masculina juega una parte esencial en la construcción de sus novelas. La manera en la que

estas figuras masculinas aparecen representa el prototipo de macho que se ha generalizado en América Latina. En las novelas de Boom, los personajes que asumen el rol de héroe son aquellos que se aprovechan de las circunstancias y, en cierta manera, se imponen por medio de la agresión a los diferentes personajes. En la introducción a *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes*, Lillian Manzor-Coats escribe del machismo: “Male dominance as machismo is translated as exaggerated aggression and stubbornness in male-to-male relations, and arrogance and sexual aggression in male-to-female relations” (Manzor-Coats, 19). Es exactamente ésta la actitud que los héroes toman en muchas novelas del Boom. Ya sea por medio de la agresión física hacia la mujer, como es el caso de *La muerte de Artemio Cruz*, la agresión hacia los rangos inferiores, como es el caso de *La ciudad y los perros*, o aprovechándose sexualmente de las mujeres como en *La traición de Rita Hayworth*, ésta es la actitud típica de muchos héroes del Boom.

Sin embargo, una vez que termina el Boom, en el periodo del Post Boom aparecen autores como Manuel Puig y Reinaldo Arenas con una nueva propuesta de sexualidad y, específicamente, del rol que juegan las figuras homosexuales en las narrativas latinoamericanas. Una vez que comienza el Post Boom, el estereotipo del héroe que marcó el Boom cambia radicalmente. En este nuevo periodo, nos encontramos con personajes gay que se convierten en las nuevas figuras heroicas de las novelas. Atrás queda el estereotipo del macho que necesita imponerse para sobrevivir. En su lugar aparecen figuras que rompen con el esquema binario y aceptan los roles pasivos en las interacciones.

Como argumentamos más adelante, la figura masculina del héroe cambia drásticamente. Mientras que en el Boom los personajes principales toman la forma del prototípico macho, en el siguiente periodo aparecen figuras que rompen con el sistema binario y los estereotipos. Para los escritores del Boom, pareciera que la feminidad o la homosexualidad resultan inferiores ante un

prototipo de macho que sobrevive en un mundo caótico. Como explica Manzor-Coats: “the different names given to maricón ... all respond to the linguistically gendered consonants with Latin America 's patriarchal cultures, in which women always occupy an inferior position” (Manzor-Coats, 21). En el caso de las novelas del Post Boom, algunos héroes son homosexuales e inclusive en cierta medida explotan estereotipos sumisos y afeminados. A diferencia de los escritores del Boom, algunos del Post Boom aceptan la figura homosexual y femenina, y de este modo reinventan la figura del héroe en sus novelas.

En la primera parte del presente trabajo analizaremos tres novelas del Boom: *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, y finalmente *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig. En el análisis de las novelas, examinaremos el constante prototipo masculino del macho como héroe. En cada una de las novelas, se brindarán ejemplos concretos de personajes que demuestran su figura de macho y como estos se desarrollan para imponerse en un mundo de conflicto, convirtiéndose de esta manera en los héroes. En la segunda parte del trabajo, analizaremos las novelas *Arturo, la estrella más brillante* de Reinaldo Arenas y *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, y demostraremos cómo se construye una especie de nuevo héroe en la literatura latinoamericana: un héroe gay y completamente distinto al estereotipo usado durante el Boom.

## **CAPÍTULO 1: LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ**

La primera novela que analizaremos es *La muerte de Artemio Cruz* del mexicano Carlos Fuentes. En esta novela se presenta la vida de un hombre que hace todo cuanto es necesario para alcanzar sus metas. Artemio Cruz representa la figura mexicana popular del chingón: para él, no importa lo que se tenga que hacer con tal de llegar a la cima. Cruz pasa de ser un joven

revolucionario a un magante de los negocios, y lo hace aprovechándose de los demás. En esta primera novela del Boom, el mensaje de Fuentes es claro: sólo el más fuerte sobrevive. Además, sólo quien se aprovecha de los demás termina saliendo adelante. Fuentes utiliza a Cruz como el prototipo del macho para forjar al héroe de la novela. A pesar de haber muchos ejemplos de por qué Cruz juega el papel de macho y héroe, nos enfocaremos solamente en su relación con las mujeres que aparecen en la novela.

Una figura femenina que nos permite analizar la figura que el autor intenta plasmar a través de Artemio Cruz, es Regina. Ella es la primera mujer con quien el personaje principal experimenta una relación sentimental. Regina es una joven que aparece en uno de los primeros capítulos (de colocarse en orden cronológico), a la cual Cruz rapta en ancas de su caballo para después hacerla su mujer. En este capítulo, Fuentes nos presenta amantes que se entregan con pasión y que sufren debido a la vida militar escogida por Cruz. Regina es relevante para apuntar al rol de macho que juega Cruz en la novela debido a dos factores: la referencia que se hace a ella como una niña y la manera en que Cruz comienza su relación con Regina, a manera de raptó.

Regina es prácticamente una niña cuando la rapta Cruz. A pesar de que en la novela aparece el número 18 como la edad de la joven, no queda claro si es la edad con la que cuenta cuando es raptada, o la que tiene en el capítulo en el cual muere. Sin embargo, el autor enfatiza el hecho de que Regina es apenas una niña. En el capítulo titulado “1913: 4 DE DICIEMBRE”, se narra la relación romántica de la pareja utilizando la palabra niña para hacer referencia a Regina tanto en su fisonomía como en la percepción que Cruz tiene de ella. A pesar de que la narración física de Regina y del tiempo que pasa junto a Cruz se limita a unas cuantas páginas, la palabra niña aparece por lo menos en tres ocasiones en menos de 5 páginas. Esto apunta al énfasis de la narración en cuanto a la edad de Regina.

Al narrar una escena sexual entre los amantes, Fuentes se refiere al sexo “casi lampiño de esa niña” (Fuentes, 74), lo cual indica la temprana edad de la joven que Cruz ha raptado. Una página después, Fuentes vuelve a dar indicios de la escasa edad de la joven describiéndola nuevamente en el acto sexual como “niña erguida” (Fuentes, 75). Esto deja claro que Regina es tan solo una niña que ha sido raptada por un hombre. Unas páginas más adelante, la misma idea de la niñez vuelve a ser enfatizada. En el diálogo entre los amantes, la joven indica que ahora ha cambiado, dejando atrás el verano y su niñez (Fuentes, 79). A esto, Cruz responde: “Lo eres todavía, ¿sabes?” (Fuentes, 79). Cruz busca una mujer joven para consumir su amor. Para él, una mujer débil a la cual puede hacer suya, sin importar que sea una niña, es una presa, tal vez un objeto del que puede disponer para su beneficio.

Otro factor que influye en la figura de Cruz como macho es la manera en que comienza su relación con Regina. En efecto, Cruz la rapta. La idea en México de “robar a una muchacha” está relacionada con la vieja idea de que un hombre puede literalmente tomar a una joven y llevarla a vivir con él. Esto solía (y en algunos lugares de México aun suele) acontecer con una mujer con la cual el hombre ya tiene en una relación o, en el caso de Cruz, alguien que conoce por primera vez. Fuentes describe la manera en que Cruz rapta, o roba, a Regina enfatizando la figura del soldado revolucionario. Cruz toma a Regina por la fuerza, la sube a su caballo y la viola en el cuartel del regimiento. Fuentes describe lo que solía ser una práctica popular durante la revolución mexicana con el fin de enfatizar en Artemio Cruz la figura del macho que toma a la mujer como objeto y la hace su posesión por la fuerza.

El macho (el chingón) hace lo que se le antoja sin importarle pasar por encima de otra gente. Regina y Cruz crean una fantasía para olvidar que fue raptada, y ambos terminan amándose. Ambos intentan olvidar y negar el rapto de la siguiente manera: “él no había entrado a ese pueblo sinaloense como a tantos otros, buscando a la primera mujer que pasara ... No era

verdad que aquella muchacha ... había sido montada a la fuerza en un caballo y violada ... en el dormitorio común de los oficiales” (Fuentes, 95). Artemio Cruz toma lo que quiere y como quiere.

Además de Catalina y Regina, Lidia es otra mujer cuya relación con Artemio es dictada por el rol que éste tiene de macho. Durante dos capítulos, el narrador describe la manera en que comienza la relación entre la joven y Cruz y, más adelante, la dinámica entre ambos una vez que su relación forma parte de la vida “normal” como amantes. Lo que hace destacar el papel del macho se reduce a la manera en la que comienza su relación con la joven, comprándola, y la manera en que Cruz trata a Lidia una vez que son amantes, agrediéndola e imponiendo su orgullo.

El capítulo “1947: 11 DE SEPTIEMBRE” narra el comienzo de la relación entre Cruz y la joven Lidia. Lidia, una mujer atractiva y llena de júbilo, lo contrario del comienzo de la decadencia física de Cruz, aparece como un lujo que el protagonista se da en un viaje de descanso. Se indica claramente que Lidia está de viaje con Cruz porque él la ha comprado como acompañante. La idea de la transacción queda clara con palabras como “contrato” y “pagada” y se describe la relación entre ambos como un contrato que no exige amor ni interés (Fuentes 173). Aún más, se describe el deseo de Cruz como: “Quería una chica para las vacaciones. La tenía.” (Fuentes 173). Más adelante se vuelve a hacer énfasis en la transacción entre ambos haciendo obvia la compra de Lidia por Cruz dos veces con la frase “pagada por él” (Fuentes, 181).

La manera en que Cruz “renta” a Lidia con el fin de tener compañía para las vacaciones es similar a la manera en que el magnate comienza su relación con Catalina en sus tiempos de soldado. En ambas ocasiones, Cruz compra a las mujeres para recibir beneficio, convirtiéndolas así en un bien de consumo. Con Lidia, Cruz no necesita un proceso de cortejo, ni siquiera interés por la mujer, ya que su posición social, el dinero y su carácter de macho (chingón) le permite

comenzar la relación a manera de una transacción. Cruz comienza la relación sin sentimientos ni cortejo. La diferencia entre Lidia y Catalina yace en que, a Catalina, Cruz la compra como un bien para comenzar a forjar su fortuna mientras que a Lidia la compra como un lujo, al tener ya una fortuna. Cabe resaltar que ambas mujeres sirven como utensilios para los planes del macho, ya sea como puente para asegurar una fortuna o compañía para un viaje.

En uno de los últimos capítulos de la novela, Cruz y Lilia ya son amantes y mantienen una relación pública ante los amigos y conocidos de Cruz. En el capítulo “1955: 31 DE DICIEMBRE”, Cruz y Lidia aparecen como anfitriones de una fiesta de año nuevo en una de las residencias del magnate. Lo que cabe destacar es el trato que Cruz tiene con su amante. Tras una pequeña discusión en la que Lidia se mofa del tedio de vivir con un hombre mayor, Cruz la humilla agrediéndola con una bofetada, lo cual causa que Lidia se aleje lentamente frotándose la mejilla (Fuentes, 293). A pesar de sonar como un cliché, la agresión de Cruz presenta la figura del hombre patán dominante que puede someter a una persona, inclusive a una mujer, por la fuerza en caso de enfrentar un malentendido.

Más allá de la bofetada, se vuelve a dar indicios de la figura de Cruz como macho cuando un poco más adelante, después de haber agredido a Lidia, Cruz se muestra como un hombre orgulloso que ha sido ofendido. Después de ser abofeteada, Lidia “le acarició el cuello como si pidiera perdón” (Fuentes, 295). Además, se vuelve a hacer énfasis en la dinámica de la relación con la respuesta de Cruz: “ella, con un mohín conocido, lo tomó del brazo, pero él negó con la cabeza blanca y caminó ...” (Fuentes, 295). Esto nos muestra el hombre orgulloso y soberbio que es Artemio Cruz.

Brevemente, cabe mencionar que además de las tres mujeres mencionadas se encuentra también una mujer indígena a la que Cruz utiliza como objeto, al estar su esposa disgustada con él y negarle el calor del lecho matrimonial: “Durante el primer embarazo de su

esposa, esa joven india le había recibido ocasionalmente” (Fuentes, 132). Al final del capítulo, Cruz termina llevando a la indígena a dormir dentro de la casa que comparte con su esposa e hijo (Fuentes, 133), y la utiliza como objeto para saciar sus necesidades.

Del mismo modo, cabe recalcar brevemente la relación que el personaje principal tiene con Laura, la amiga cercana de su esposa. Laura aparece como amante de Cruz. Al igual que la indígena, Laura es utilizada por él. En este caso, Laura llena el espacio de tedio que deja Catalina. En la interacción entre ambos, Cruz deja claro el rol que Laura tiene para él como una simple amante ya que no piensa en formalizar con ella ningún tipo de relación. Durante la velada que la pareja de amantes disfruta, Laura le enfatiza a Cruz que tiene que escoger entre su esposa y ella. A esto, Cruz contesta: “¿No estamos bien así? ¿Hace falta algo?” (Fuentes, 249). Aún más contundente, le deja claro a Lidia que él no piensa sacrificar la relación con su mujer por estar con ella y que Laura siempre estuvo consciente de que solamente tendría el rol de amante: “No te engañé. No te obligo ... Te quiero así, como hemos sido hasta ahora.” (Fuentes, 249).

En esta primera novela del Boom se puede apreciar al tipo de personaje que aparecía como héroe. En un mundo de conflicto como el que describen los autores del Boom, Artemio Cruz es el personaje indicado para sobrevivir. En el México post revolucionario que describe Fuentes, es la figura del macho que “chinga” a los demás y termina siendo quien triunfa en la novela. El personaje masculino, fuerte e imponente es el que recibe el rol del héroe. Fuentes nos muestra lo que para algunos autores del Boom era el prototipo del personaje principal: “In Mexico, for example, masculinity is synonymous with the chingón, “the one who fucks” (Manzor-Coats, xix).



## **CAPÍTULO 2: LA CIUDAD Y LOS PERROS**

Otra novela que es esencial para entender la figura masculina de algunos autores del Boom es *La ciudad y los perros* del peruano Mario Vargas Llosa. En ella se muestran las vidas de varios cadetes que asisten al colegio militar Leoncio Prado. Esta novela muestra una especie de masculinidad ideal a través de la manera en que diferentes personajes conviven y muestran sus personalidades. A pesar de que existen muchos personajes, nos enfocaremos tan solo en los tres principales: los cadetes Poeta, Esclavo y Jaguar. Cada uno de ellos tiene una personalidad relacionada con el rol que la masculinidad y el rol del macho juega en la novela. Es importante mencionar que el cometido de la novela es mostrar que, al igual que con Artemio Cruz, el que mejor se adapta al colegio es el que sobrevive. En la filosofía del macho, esto significa que el más macho predomina. Por consiguiente, el más débil pierde. Como en el concepto del chingón, esto simboliza que hay que chingar para no ser chingado. En las palabras del cadete Alberto Fernández, “O comes o te comen, no hay remedio ... aquí uno se hace más hombre” (Vargas Llosa, 32).

Un personaje que refuerza el estereotipo masculino del héroe es Alberto Fernández, apodado el Poeta. En la novela, este personaje se plasma como un joven proveniente de una familia divorciada que solía pertenecer a la clase media alta de Lima. La razón por la que el Poeta enfatiza un rol machista en la novela tiene que ver con dos factores: la importancia que le da al dinero y su obsesión con una prostituta. Este es uno de los cadetes que demuestran los diferentes tipos de masculinidad que caracterizan la sociedad del Perú y de América Latina durante los años 50 y 60. El Poeta, a pesar de no ser el personaje más macho de la novela, se termina adaptando para sobrevivir en el colegio.

Desde el comienzo de la novela, Alberto aparece como un joven que valora demasiado la importancia del dinero. Él constantemente está pensando en la manera de ganar algunos soles

que le permitan seguir fomentando su rol de hombre en el colegio, siendo capaz de cualquier cosa para conseguirlo. Desde el comienzo de la novela, el Poeta demuestra su necesidad de dinero para llevar a cabo actividades que son percibidas como masculinas por los cadetes. Los soles van de la mano con la necesidad de ser macho, para el Poeta no importa lo que tenga que hacerse, el dinero es una prioridad. La primera vez que se describe la vida de Alberto, se ve la personalidad del cadete. No importa que su madre sufra los engaños de su padre siempre y cuando éste le ofrezca dinero: “Podría ir y decirle dame veinte soles ... y puedes dedicarte al puterío con tal que me des buenas propinas” (Vargas Llosa, 22). El cadete debe de ser macho sin importar por encima de quien tenga que pasar, incluyendo su madre. Un ejemplo de esto aparece cuando el joven le achaca a su madre el rol de mujer sufrida y se preocupa de no tener 20 soles por el rechazo de ella a su padre (Vargas Llosa, 22).

Más adelante, se presentan otros ejemplos de cómo el Poeta siente necesidad de hacerse de dinero. Una vez que el padre del chico lo deja sin dinero, concibe la idea de que e los demás cadetes, excitados por ver mujeres en las cintas, le encarguen novelitas eróticas (Vargas Llosa, 23). Más adelante se plantea como solución volver a su barrio y pedir “veinte soles a uno de mis amigos.” (Vargas Llosa, 27). Sin embargo, la solución al problema viene primero de otro cadete, el Esclavo, quien le presta el dinero por haberle ayudado (Vargas Llosa, 36), y luego de su padre que le deja dinero en su casa después de humillar nuevamente a su madre (Vargas Llosa, 121). En ambas ocasiones, el cadete se ha adaptado para su beneficio: decide ayudar al Esclavo y pasa por alto las ofensas de su padre.

Resulta obvio que el joven tiene el constante conflicto de conseguir dinero. Pero ¿por qué la obsesión por conseguirlo? Lo que hace a la plata importante es que la utilizará para volverse más hombre. El Poeta demuestra una total obsesión por una prostituta llamada Pies Dorados. En la primera parte de la novela, cada vez que el joven está entregado a sus pensamientos, la idea de

la prostituta se le viene a la mente, y con ello, la idea de cómo conseguir dinero para pasar una noche con ella. El principal motivo por el que el dinero resulta indispensable es el deseo de estar con la prostituta. En tan solo las primeras 130 páginas, aparecen por lo menos ocho referencias a Pies Dorados en el flujo de conciencia de Alberto, producto de la obsesión que tiene con ella.

Al principio de la novela, Alberto piensa pedir dinero prestado a sus superiores con el fin de “también ir donde la Pies Dorados” (Vargas Llosa, 24). Unas cuantas páginas más adelante, en otro flujo de conciencia, piensa en decirle a Pies Dorados que viene del Leoncio Prado y que le traerá buena suerte por ser su primera vez (Vargas Llosa, 27). En el siguiente capítulo, nuevamente dentro del pensamiento del cadete aparece el nombre de la prostituta. Durante la prueba escolar donde el cadete se encuentra contando números, fantasea con “que lo llamaran, que pasara algo y tuviera que irse corriendo, Pies Dorados” (Vargas Llosa, 59). Finalmente, en el cuarto capítulo su pensamiento vuelve a gravitar hacia la mujer. Aunque acaba de tener una cita con una chica decente y de su edad, piensa que al haber gastado el dinero en la cita “Ya no podré ir con Pies Dorados” (Vargas Llosa, 117). Una vez que llega a su casa y conversa con su madre, vuelve a pensar que otra vez será un sábado sin ver a la prostituta (Vargas Llosa, 121).

La idea detrás de la obsesión del Poeta por Pies Dorados es que al perder su virginidad con ella se convertirá en todo un hombre y pasará a ser uno más del colegio que ejerce su masculinidad. De esta manera, el colegio habrá cumplido su cometido al convertir al niño en hombre. Para los cadetes como el Poeta, hablar de la prostituta se convierte en un ritual para demostrar la hombría. Claro está que Alberto presume de haber tenido relaciones con la mujer sin siquiera conocerla (Vargas Llosa, 123). Aún más, una vez que intenta visitar a la mujer puede dar con su dirección sin nunca haber estado en el lugar previamente debido a que todos los cadetes hablan de ella (Vargas Llosa, 124). Claramente el motivo por el que Alberto intenta

conseguir dinero de cualquier modo es para satisfacer esta obsesión por Pies Dorados que le proporcionará un estatus de hombre.

Otros dos personajes son prototipos que demuestran la expectativa de masculinidad que define a las novelas del Boom. A lo largo de la trama, cada uno de estos dos personajes demuestra una personalidad única que lo hace antagónico del otro en todos los aspectos. Uno de ellos, el Jaguar, aparece como el arquetipo de lo que en la novela representa al joven que sobrevive la experiencia del colegio militar y por consiguiente la vida. En otras palabras, el Jaguar juega una especie de rol heroico en la novela. En contraste con él, Ricardo Arana, el Esclavo, es el personaje más débil del colegio militar. El Esclavo representa lo contrario al Jaguar y toma el lugar del antihéroe ya que es todo lo que la novela describe como el eslabón más débil. A diferencia del Jaguar, el Esclavo termina pereciendo en el colegio militar y en la vida.

La primera característica que importa destacar en los roles antagónicos entre los dos cadetes es la personalidad de ambos. El Esclavo en diversas ocasiones es descrito como una figura que aparenta ser débil y dócil. A pesar de no ser homosexual, se lo describe con rasgos dóciles y en cierto punto femeninos, lo que explica por qué no consigue adaptarse al colegio. En las dos primeras descripciones que ocurren en su interacción con los demás cadetes, se lo describe como todo lo opuesto del cadete ideal, es decir, el Jaguar. Al comienzo de la novela, el Poeta se encuentra con Ricardo mientras éste se encuentra cubriendo el turno del Jaguar para montar guardia. Su descripción muestra “un rostro lánguido, una piel suave y lampiña, unos ojos entrecerrados que miran con timidez” (Vargas Llosa, 30). Seis páginas más adelante se vuelve a describir la apariencia del Esclavo como “tímida y rastrera” (Vargas Llosa, 36).

La segunda característica que se resalta es que al Esclavo le produce miedo pelear. A diferencia de los demás cadetes, Ricardo aparece constantemente como el personaje débil que no

tienes deseos de enfrentarse a golpes. Todos los demás muestran una especie de obsesión por los puños. En el colegio Leoncio Prado se espera que los cadetes se formen a base de golpes, aún más, necesitan usar la agresión para poder sobrevivir. Sin embargo, la figura del Esclavo aparece desde el comienzo de la obra como antihéroe debido a su miedo por las confrontaciones. En la primera conversación entre el Poeta y el Esclavo, Alberto le indica que todos los cadetes le dan el trato de Esclavo y le pregunta el porqué de su miedo (Vargas Llosa, 31). Aún más, lo llama “perro” de los demás cadetes ya que está “fregado” por el simple hecho de no defenderse (Vargas Llosa, 31, 32). A todo esto, El Esclavo contesta: “No me gusta pelear” (Vargas Llosa, 32).

En la novela aparecen más ejemplos de Ricardo como débil debido a su rol sumiso ante las peleas del colegio. Una vez que ha comenzado lo que los cadetes llaman el bautizo, el personaje no opone resistencia a los otros cadetes. El narrador describe como Ricardo “sonrió y siguió dócilmente” a los cadetes de quinto año (Vargas Llosa, 61). Esto contrasta con los demás cadetes nuevos que intentan defenderse y tomar represalias. En el mismo capítulo aparece el porqué del apodo que recibe el débil cadete. Tras la primera pelea en la sección de los cadetes, sin querer el Esclavo empuja al Jaguar y éste le propina una golpiza. El Esclavo se arrodilla y se cubre la cara cruzando las manos (Vargas Llosa, 72). Ante esto, el Jaguar responde: “Me das asco ... No tienes dignidad ... Eres un esclavo” (Vargas Llosa, 72). Claramente, se enfatiza el miedo del Esclavo a pelear, haciéndolo el personaje más débil de la novela.

Otra característica importante del Esclavo es el rol que su madre y su familia juegan en su desarrollo. El narrador nos deja pistas acerca de lo que puede ser un motivo por el cual Ricardo es una figura sumisa y débil en el colegio militar. Desde el primer capítulo queda claro que Arana es un niño con una peculiar relación con su madre. La primera vez que aparece en la narración, “Estaba en las faldas de su madre” (Vargas Llosa, 21). A continuación, la madre lo

besa en la boca haciéndolo pensar que es un “gatito” (Vargas Llosa, 21). No es coincidencia que esta pequeña descripción acerca del personaje aparece al principio de la historia. Durante el mismo capítulo se enfatiza en más de una ocasión la importancia del beso de la madre al cadete. Su madre lo vuelve a besar en la boca (Vargas Llosa, 21), y después el joven se niega a darle un beso a su madre ya que ésta ha besado a su padre: “¿No besas a tu madre? ... “No”” (Vargas Llosa, 22).

En contraste con el personaje débil de la novela, el Jaguar aparece como una especie de héroe. Este personaje es antagónico al cadete Arana y resulta ser el tipo de hombre que se espera sea forjado en el Leoncio Prado. A comparación del Esclavo, el Jaguar siempre es descrito como líder. A diferencia de la figura débil y femenina de Arana, el Jaguar siempre aparece como el joven al que los demás cadetes escuchan e idolatran. En el segundo capítulo se narra cómo comienza el grupo llamado el Círculo por la necesidad de los cadetes nuevos de protegerse del bautismo a manos de los cadetes mayores. Una vez que comienzan a planearlo, la figura del Jaguar aparece como el único que no ha podido ser iniciado, en otras palabras, el más macho: “Llamemos a ese que le dicen Jaguar [...] Él es distinto. No lo han bautizado.” (Vargas Llosa, 65,66). Una vez que aparece el Jaguar, su descripción física es antagónica a la de Ricardo: “La mueca de su boca era forzada, con su postura insolente y la calculada lentitud con los que los observaba,” (Vargas Llosa, 67). En contraste con el Esclavo al que todos humillan, una vez que el Jaguar comienza a hablar los demás cadetes lo escuchan con atención. Ningún cadete se atreve a interrumpirlo, solamente esperan “inmóviles, que terminara de examinarlos y de reír” (Vargas Llosa, 67).

La segunda característica del Jaguar en contraste con el Esclavo es el valor que tiene para defenderse a golpes. El Esclavo siente constante miedo a la confrontación física. En contraste, el Jaguar no siente miedo a ningún altercado con los puños. En efecto, resulta ser el mejor peleador

de todo el colegio. Durante la conversación entre los cadetes, cuando Cava describe que al Jaguar no se le pudo bautizar, indica que al Jaguar se le trajo al cadete de quinto más macho, “grandote ... que levantaba pesas”, y a pesar de todo no consiguió domarlo (Vargas Llosa 66, 67).

En el siguiente capítulo, el Jaguar vuelve a dar indicios de que para él pelear no significa gran cosa. Tras una discusión en el cine, se arma una pelea nuevamente entre los cadetes de quinto año y los de cuarto. Al terminar lo que parece una batalla campal, el Jaguar se enfrenta a los cadetes mayores y exclama al acabar la riña: “Creo que le hice tragar los dos ladrillos que tanto lo fregaban” (Vargas Llosa, 81). Durante las competencias deportivas se vuelven a enfrentar a golpes y es precisamente el Jaguar quien los incita al gritar “vienen los de quinto ... a defenderse, muchachos” (Vargas Llosa, 91). A continuación, el Boa narra como el Jaguar y Gambarina se enfrentaron a golpes y “comenzaron a mecharse en el suelo” (Vargas, 91).

El Jaguar es producto de una clase menos privilegiada, por lo que el trato que recibe de su madre, su hogar y su contexto social son polos opuestos a los del Esclavo. Como mencionamos, el Esclavo es un joven mimado por su madre a tal grado que parece sufrir una especie de complejo de Edipo. En contraste, el Jaguar no cuenta con la posición social ni el apoyo materno del cadete débil. En el tercer capítulo aparece por primera vez la vida anterior del Jaguar y él mismo narra cómo los tiempos de su niñez fueron duros en el aspecto económico: “Mi madre nunca me daba plata y siempre se quejaba de la pensión que le dejó mi padre al morir ... La pensión solo alcanzaba para pagar la casa y comer” (Vargas Llosa, 77). En el mismo capítulo, describe su casa en comparación a otra del vecindario: “La casa de al lado era más grande que la nuestra, pero también muy vieja.” (Vargas Llosa, 76). Finalmente, es importante resaltar que en el mismo capítulo aparece Higuera, quien termina induciendo al cadete al crimen debido a su baja posición social.

Es importante mencionar que ambas personalidades resultan claves para la caracterización del héroe en la novela. En otras palabras, dictan quién es el macho que termina sobreponiéndose. En el colegio como en la vida, no hay espacio para que ambos cadetes triunfen. Una vez comenzado el conflicto, el Esclavo termina muerto a causa de su carácter débil, ejecutado por el Jaguar que representa todo lo opuesto y que en lugar de morir termina siendo el triunfador de la novela. Al final, nos damos cuenta de que el Jaguar es una especie de figura híbrida que consigue adaptarse a su medio ambiente. En el último capítulo nos damos cuenta de que tras abandonar la escuela consigue una situación decorosa en la vida ya que termina casado con Teresa y empleado en un banco. Lo que hace que el Jaguar triunfe en la novela es que se adapta perfectamente a la enseñanza del Leoncio Prado: se ha hecho un hombre, una especie de joven que se adapta a ser “chingón” y termina chingando a otros. Esto enfatiza la idea de la novela en relación al macho: el que se adapta, sobrevive.



### **CAPÍTULO 3: LA TRAICIÓN DE RITA HAYWORTH**

Uno de los personajes a través de los cuales *La traición de Rita Hayworth* muestra el rol masculino en la Argentina de la primera mitad del siglo XX es Berto, el padre de Toto y esposo de Mita. Berto enfatiza la masculinidad en su propia persona, así como con su hijo. En él, Puig encarna satíricamente la figura masculina argentina de sus tiempos. La manera en que se describe a Berto, además de las expectativas que tiene de su hijo, hacen que muestre la figura paterna argentina típica. Es celoso, explosivo y desea que su hijo sea una figura varonil que se destaque en los deportes. Berto, al igual que Artemio Cruz, el Jaguar y el Poeta, representa una especie de institución arcaica que rige la dinámica de la familia debido a su rol de macho.

Una de las razones por las cuales Berto es descrito como el macho tiene que ver con la relación con su hijo Toto y lo que de él espera. Berto desea un hijo varonil que sea bueno para las trompadas y la pelota. Para su mala suerte, Toto resulta ser todo lo contrario. Es este hecho de ser menos varonil lo que molesta a Berto. Como padre de familia, culpa a Mita por la crianza fallida del pequeño y le atribuye su feminidad por haberlo mimado. El motivo por el que Berto actúa de esta manera con su hijo no es coincidencia. Por lo contrario, el narrador pareciera enfatiza estas características del macho con el fin de mostrarnos la manera de pensar del autor. En lo que puede argumentarse es en parte una novela autobiográfica, Puig deja clara la presión de la masculinidad que experimentaban los niños argentinos durante la primera parte del siglo XX. Para Berto, una de las mayores frustraciones es que su hijo no sea masculino. La primera pista del deseo de Berto aparece en el capítulo VIII. Durante un fluir de conciencia, Mita describe al nuevo bebé como una promesa de masculinidad y piensa en “Berto que lo revisaba por todas partes y no le encuentra un defecto porque el niño es precioso y fuerte y de un pelotazo rompe todos los vidrios del hall” (Puig, 139). Claramente, Berto espera que el nuevo hijo se

convierta en lo contrario de lo que llega a ser Toto, vale decir un niño que rompe los vidrios de un balonazo.

La segunda instancia en que Berto hace referencia a su felicidad con el nuevo bebé debido a su futura masculinidad aparece más adelante durante el mismo fluir de conciencia de Mita. Ella piensa que “con el nenito sí que iba a estar contento Berto, box y futbol desde chico, y nada de mimos, con él sí que sí que iba a estar contento Berto, no con este flojo, con este ... gallina del Toto” (Puig, 148). Es claro que para Berto que su hijo sea varonil, que le guste el box y el fútbol, resulta indispensable y que recrear una figura de macho en su descendencia parece ser el motivo de su felicidad.

La última evidencia de la actitud de macho de Berto en su relación con Toto aparece nuevamente en el fluir de conciencia de Mita. Berto culpa a Mirta por haber de cierta manera sobreprotegido a Toto en su crianza, dándole el mal ejemplo de llorar y, por consiguiente, de haberlo convertido en una figura afeminada: “la culpa es tuya si el chico no aprende que los hombres no lloran, los hombres se las aguantan por dentro, pero no lloran ... y vos mocoso ... no te quiero ver llorar más” (Puig, 147). Para Berto, la idea de que Toto demuestre sentimientos que aparentan ser femeninos es un atentado contra la masculinidad del muchacho porque un hombre no puede llorar.

Además de la relación frustrada con su hijo, otro indicio que se utiliza para enfatizar el rol masculino de Berto es su carácter. A través de la novela, aparecen diferentes pistas que apuntan a que Berto intenta ser un hombre de carácter fuerte. Berto es el típico macho que intenta influir en el aspecto físico de su esposa. Para él, Mirta debe evitar la vestimenta provocativa y el maquillaje. Además, demuestra un carácter temperamental con el cual la familia tiene que lidiar. Existen instantes específicos donde Berto demuestra una actitud fuerte y agresiva.

La primera evidencia del carácter de Berto aparece temprano en la obra. En el capítulo IV, en una conversación entre Choli y Mita, la primera expresa constantes quejas acerca de la actitud del marido de la segunda. En la conversación entre ambas amigas, Choli deja en claro su desaprobación de Berto y le reprocha a Mita la manera en que aguanta los celos de Berto (Puig, 50). Además, enfatiza el hecho de que Mirta deba vestir ropa de manga larga durante el verano para no provocar los celos de su marido (Puig, 50). Aún más, unas páginas más adelante continúa poniendo en juicio el carácter de Berto al criticar su mal genio y, nuevamente, la manera en que espera que se vista su esposa: “Con el mal humor que tenés que aguantar. Yo lo mismo no dejaba de arreglarme, me sacaba el trapo de la cabeza y el delantal...” (Puig, 57).

La segunda evidencia del carácter de Berto aparece poco después cuando la conversación entre Mita y Choli toma la dirección no de criticar los celos de Berto sino su actitud explosiva. En la plática entre las amigas, Mita narra cómo Toto insistió en comprar una tela para su madre y Berto explotó contra el niño (Puig, 62). Unas páginas más adelante, Choli le comenta a Mita: “yo no se lo hubiese permitido, que pegase un puñetazo en la mesa e hiciera llorar al chico” (Puig, 66). Aparecen otras escenas que demuestran el carácter del padre de familia. Sin embargo, resulta obvio con estas citas que Puig da vida a un personaje que muestra la realidad de Argentina y de América Latina en relación a la figura masculina en la familia, con una constante batalla entre aquellos individuos que tienen un lado afeminado o polimorfo y las figuras masculinas que intentan atacarlos por sus personalidades.

Finalmente, cabe mencionar que el rol de Berto como macho está relacionado con la figura que intenta mostrar de sí mismo a los demás. Como queda claro, Berto es un hombre para el cual la mujer debe de ser recatada y los hijos futboleros. A lo largo de la obra, Berto demuestra la actitud del hombre varonil al que las penas no pueden acongojar. Frente a la muerte de un hijo o el desamor de un hermano, no puede mostrar sentimientos de debilidad. Este padre

de familia exhibe la idea de que un hombre debe de ser fuerte. De hecho, podría argumentarse que Puig ejemplifica lo que las familias argentinas valorizaban como jefe de familia.

Sin embargo, Berto es una persona con sentimientos y sensibilidad al igual que los demás personajes, aunque necesita esconderlo para subsistir. Esta idea se entrelaza con las demás novelas del Boom donde el hombre debe ser el chingón y chingar a los demás. Al igual que Fuentes y Vargas Llosa, Puig ilustra que el macho debe adaptarse para demostrar su superioridad y, por consiguiente, subsistir. Evidencia de la personalidad sensible de Berto y de cómo necesita esconderla aparece en el capítulo V. En un *fluir* de conciencia de Toto, el chiquitín describe a su papá con ojos que acaban de llorar. Sin embargo, Berto le da una explicación inverosímil para el perspicaz niño: “y le pregunté que si había llorado que tenía los ojos rojos y dijo que los hombres no lloran, que era de dormir. Pero yo lo había visto cuando recién se levantó y no tenía los ojos así” (Puig, 81). La interacción entre padre e hijo revela un par de cosas. La primera es que Berto tiene sentimientos como cualquier otro hombre al estar pasando por una mala racha. Sin embargo, no puede demostrar esto a nadie, mucho menos a su hijo. En otras palabras, no puede vocalizar sus problemas. La segunda idea es que Berto espera la misma actitud de parte de su hijo: al decirle a Toto que los hombres no lloran, quiere fomentar la misma imagen de macho en el pequeñín.

El segundo instante que es importante mencionar en relación a la personalidad de Berto aparece cuando escribe la carta a su hermano. Al haberse encargado de la tutela de su sobrino y al tener sentimientos encontrados acerca de su relación laboral y con su hermano, Berto revela en la carta una personalidad sensible ya que vemos que siente y necesita afecto y aprobación de los demás. Berto le escribe a su hermano: “Jaime, si tan siquiera vos me escribieras más seguido, una carta tuya me va a dar mucha alegría” (Puig 296). Berto demuestra que detrás de la figura de macho se puede encontrar una figura sensible y con sentimientos. Sin embargo, no queda clara la

metamorfosis del personaje ya que vuelve a su masculinidad y a esconder sus sentimientos.

Cuando una de las sirvientas lo encuentra escribiendo su carta, Berto responde lastimándole el brazo: “Júramelo de nuevo. Que no se lo vas a decir ni a Mita ni a nadie” (Puig, 27).

En Berto, se representa la figura del macho que existía en la Argentina en la que creció Puig. El joven varón argentino debía esconder sus sentimientos y destacar en los deportes para reclamar un lugar en la sociedad. Sin embargo, Puig demuestra que Berto tiene sentimientos y preocupaciones al igual que cualquier otra persona, aunque deben ser ocultados para no perjudicar su rol varonil. Con esto, Puig revela el declive de la figura masculina conocida en el Boom. Al final de la novela podemos apreciar la verdadera personalidad de Berto ya que muestra sus sentimientos en una carta dirigida a su hermano. Lo que ocurre con Berto en el último capítulo de la novela indica que la figura del macho como la conocemos está a punto de cambiar. En contraste con Artemio Cruz, y los cadetes en *La ciudad y los perros*, el macho puede mostrar debilidad al aceptar sus sentimientos. Aún más, Berto abre el camino a los personajes que analizaremos más adelante, Toto y Héctor, para permitir una posible transición hacia lo que se convertirá en la nueva figura masculina en las novelas del Post Boom.

Las otras dos figuras claves en la novela son Toto y Héctor. No es coincidencia que ambos sean polos opuestos. Son dos personajes completamente distintos en apariencia, aptitudes y sexualidad. Por medio de este contraste se comienza a romper con el estereotipo del héroe mostrado por las novelas previamente analizadas. Mientras que Héctor se presenta como el típico héroe viril y varonil, Toto ejemplifica al héroe de algunas novelas del periodo del Post Boom que no tiene una actitud de macho. Héctor es fuerte, con aptitudes deportivas y mujeriego, y Toto se muestra como un niño carente de desarrollo físico, estudioso y con pánico al sexo de la mujer. Héctor corresponde al modelo de héroe que prevalece en las novelas previas del Boom, mientras que Toto insinúa el nuevo modelo que se consolidara como héroe en el Post Boom.

La primera evidencia de cómo ambos personajes son polos opuestos es su apariencia física. Esto enfatiza el rol que la masculinidad juega en la novela y se relaciona con las expectativas de masculinidad de la sociedad patriarcal de la época. La apariencia física de Toto y Héctor representa un juego entre héroe y antihéroe. Toto constantemente se relaciona con la femineidad y docilidad, mientras que Héctor se muestra fuerte y varonil, reflejando una posible dualidad en los estereotipos. La primera referencia a la apariencia delicada de Toto aparece en un fluir de conciencia de Teté cuando se refiere a Mita como preocupada por la idea de que Toto no crece desde que sufrió de fiebre, refiriéndose a su hijo como enano (Puig, 112). En contraste, en el capítulo VIII Mita hace referencia al físico de Héctor que es todo lo opuesto al de Toto y posee la fuerza de un árbol: “hombros ... como troncos de árbol” (Puig, 152).

El segundo contraste entre la apariencia física de Toto y Héctor aparece cuando Delia describe la frustración de Mita con la estatura de su hijo. Debido a su poca altura, Mita maldice y le reprocha a Toto su falta de desarrollo: “mocoso de mierda, ¿por qué no creces?” (Puig, 122). A diferencia de esto, unas líneas más adelante Delia describe a Héctor como apuesto y varonil: “parecía un manequín ... grandote como el turco” (Puig, 122). Cabe hacer mención que ambos personajes se contrasta en base a la compra anual de ropa: Delia menciona que todo el dinero que Mita tenía destinado para comprarle ropa a Toto lo terminó gastando en Héctor ya que Toto no creció (Puig, 125).

Es importante hacer hincapié en que las diferencias físicas entre Tito y Héctor también afectan sus aptitudes para las actividades en que ambos se destacan. Debido a su musculatura física, Héctor se desarrolla como un gran deportista. En contraste, posiblemente por su personalidad pasiva y dócil, Toto se describe como un estudiante modelo y, eventualmente, un gran lector. Su dedicación al estudio hace que se lo describa varias veces como el mejor de la clase (Puig, 74, 78, 151). En cambio, a Héctor lo regañan en un par de ocasiones por solamente

aspirar a ser mecánico (Puig, 163, 170). En él, vemos al típico macho que se destaca en las actividades físicas mientras que carece de la habilidad mental para estudiar. Por otro lado, en Toto la intelectualidad abre paso a un nuevo tipo de héroe que no necesita de sus músculos para sobresalir. Su maestra de piano describe que “Lo subleva que nadie lea, cuando él lee casi un libro por día” (Puig, 274). Ambos personajes resultan exitosos en su medio, uno como deportista y otro como intelectual, y ejemplifican así dos modelos antitéticos de hombre.

Ambos personajes reaccionan de manera diferente a la idea del sexo. Toto parece tener pánico al acto sexual. Para él, cualquier escena que figure el acto sexual inmediatamente trae a mente alguna fobia hacia el sexo de la mujer. En cada instancia en que confronta la idea de una vagina, la compara con algo monstruoso. El primer ejemplo aparece temprano en la obra cuando Toto piensa en la insinuación que Pocha le hace para realizar juegos sexuales. Ante esto, Toto expresa su miedo comparando la vagina con una película que ha visto acerca de plantas debajo del mar: “esos pelos como serpentinatas que flotan se juntan de golpe y los pescaditos que van pasando por entre esos pelos quedan agarrados” (Puig, 42).

Dos capítulos más adelante aparece nuevamente una situación en la cual Toto compara el sexo de la mujer con una especie de monstruo. Cuando Toto quiere dibujar el aparato digestivo para una clase, termina usando un libro de Héctor y copia el aparato reproductor femenino (71). Una vez entregado el trabajo, la maestra lo llama e intenta explicarle el error del dibujo. Ante esto Toto piensa: “era feo con todas esas líneas enredadas parecía un cuerpo de araña venenosa y arriba de todo estaba la cabeza del ave con unas pocas plumas” (Puig, 72). Más adelante, vuelve a referirse por tercera vez a la vagina como una especie de monstruo cuando Delia le habla de su atracción por Héctor, y Toto se refiere al sexo de Delia como una “especie de araña venenosa” (Puig, 123).

En contraste con Toto, Héctor es una especie de campeón del sexo. Una vez que llega a la adolescencia, es todo lo contrario a Toto y en lugar de tener miedo al sexo, se convierte en un casanova que enamora a mujeres de distintas edades marcando de esta manera su pinta de galán, a tal grado de llevar la cuenta del número de mujeres vírgenes que gozaron de sus caricias. Héctor es el prototipo del macho que Puig satiriza en su novela. Héctor es todo lo contrario a Toto no solo en su apariencia física sino también en su relación con las mujeres. Es varonil, fuerte y sin miedo a tomar de la mujer lo que necesita. De la misma manera que Artemio Cruz y los cadetes y su lujuria en *La ciudad y los perros*, Héctor representa al macho debido a sus experiencias y trato con las mujeres.

La figura de Héctor como casanova se presenta en un fluir de conciencia suyo que deja en claro sus intenciones y su personalidad: “Y la largo, y basta, si sigue hinchando mucho, total me la cogí” (Puig, 157). Más allá de un afán de tener relaciones, para Héctor el sexo, más que una acción de placer se convierte en una especie de juego en el cual puede demostrar su masculinidad. Héctor deja en claro que las vírgenes que colecciona lo elevan a un estatus más masculino. Al referirse a Mari, piensa en el reproche que le hace ella de haberla desvirgado si no quería nada serio (Puig, 161) y unas páginas más adelante argumenta satisfecho: “Y dos virgos más este año ... para la colección de un servidor, torpedero de profesión” (Puig, 169).

Puig crea en Toto una figura que antagoniza a los demás personajes masculinos. No solo no es físicamente varonil, sino que también sufre miedo ante el sexo. Aún más, es pésimo en todas las actividades que glorifican al varón deseado en Argentina. En lugar de buen futbolista, resulta una especie de intelectual. Puig parece experimentar con un héroe que representa una especie de bisexualidad y, como analizaremos en otra de sus novelas más adelante, rompe con los esquemas varoniles del Boom. Aunque no es explícito, el autor parece dejar pistas alrededor del personaje en cuanto a su bisexualidad. En el capítulo V, Toto admira el aspecto físico de dos



personajes de diferente sexo. Al comienzo, demuestra su amor platónico por Alicita al describir su cabello y declararla la niña más linda de su grado (Puig, 72). Sin embargo, unas páginas más adelante, se expresa de manera similar al admirar a un joven, Raúl García, que ve sin camisa: “se le veían los brazos y el pecho de tener fuerza de boxeador ... ganas de pinchar la carne dura del brazo con una aguja de coser, o con un alfiler de gancho, o con la lanceta de hacer alfombras.” (Puig, 85). A través de Toto, Puig comienza así a experimentar con lo que se convertirá en un nuevo tipo de héroe en las novelas del Post Boom. Toto deja el precedente de una figura masculina que no cumple de manera exacta con la figura varonil del macho y abre las puertas a una nueva clase de héroe que deja de ser cien por ciento heterosexual, indicio de lo que se convertirá eventualmente en un héroe homosexual. En lo que parece ser una inspiración para sus futuras novelas, Puig anticipa en Toto la aceptación de la perversión polimorfa. De esta manera, rompe con el estereotipo del héroe masculino y abre paso a la experimentación homosexual que aparece en algunas novelas en el periodo del Post Boom.

#### **CAPÍTULO 4: *ARTURO, LA ESTRELLA MÁS BRILLANTE***

Una novela clave para entender la transición entre el Boom y el Post-Boom es *Arturo, la estrella más brillante* de Reinaldo Arenas. Su importancia recae en la figura principal, Arturo, y en que el rol del héroe deja de ser el del típico macho masculino y varonil que se aprovecha de los demás para sobrevivir, y pasa a ser el de alguien cuya sexualidad pone en riesgo los estereotipos del machismo. Este nuevo héroe pone en descubierto los estereotipos de la segunda mitad del siglo XX, tales como la personalidad gay y los esquemas binarios conocidos hasta ese punto. A través de la novela, Arturo se enfrenta a la sociedad machista cubana desafiando los estigmas que sufren los homosexuales.

Una figura que aparece en la novela enfatizando el machismo latinoamericano es la Vieja Rosa, madre ya muerta de Arturo. La Vieja Rosa aparece como una especie de fantasma que comienza visitando a Arturo para después antagonizarlo debido a su homosexualidad. Para él, la figura de su madre simboliza una alucinación que lo persigue como una sombra. A lo largo de la novela, la Vieja Rosa aparece cada vez que Arturo se encuentra en un momento de incertidumbre o intranquilidad. La primera ocasión en que aparece es cuando Arturo se encuentra en el campo de trabajo y, al despertar por las mañanas, parece escuchar la voz de su madre entre la de los cocineros (Arenas, 16). Esta primera aparición de la madre comienza a dejar una pista hacia la figura de Arturo.

Más adelante, la Vieja Rosa aparece nuevamente. En esta ocasión, la percepción de Arturo hacia su madre parece una especie de dualidad. Mientras que la madre parece tener un gesto noble hacia Arturo, comienza a mostrarse que lo atormenta debido a su homosexualidad: “la madre, alta, autoritaria, firme, estaba allí, vigilando en la sombra ... mencionando, ayudándole a desvestirse, la madre tendiendo la cama” (Arenas, 22). Lo que indica esta aparición de la Vieja Rosa es que para Arturo aún existe una especie de sentimiento maternal hacia él. Sin

embargo, el autor juega con la percepción rígida y tenebrosa de la mujer para indicar que desaprueta algo de su hijo. Es en esta escena que la madre juega un papel dual al proteger al hijo al mismo tiempo que se le impone.

La tercera aparición de la Vieja Rosa es poco después de la mitad de la novela. En esta ocasión, la madre de Arturo no se describe como una figura maternal sino todo lo contrario. En esta última ocasión, la Vieja Rosa comienza a antagonizar completamente a Arturo de manera tétrica. Arturo conoce a un joven homosexual, Celeste, que se comienza a ganar el lugar predilecto de los prisioneros. Una vez que Arturo se encuentra con el cuerpo sin vida de Celeste, aparece la Vieja Rosa: “y luego la madre, alta y fría, dominando con su mirada fija y recriminatoria, también señalando para el cadáver y observando a Arturo ... esa mirada - violenta y avergonzada - lo reducía, lo dejaba impotente, prisionero” (Arenas 52, 53). Es en este momento en que se concreta la figura de la Vieja Rosa como mujer que ama a su hijo, pero no perdona su homosexualidad.

Una vez que se produce la transición de la Vieja Rosa de figura materna a antagonista de Arturo, el personaje culmina en una agresión a su hijo y un reproche por su homosexualidad. La novela culmina con una escolta de soldados que, encabezados por su madre, terminan acribillando a Arturo. Cabe resaltar que el personaje ve a su madre vestida como militar, gritándole “maricón, ahora sí que no te me vas a escapar” (Arenas, 79, 80). Lo que indica esta escena es que al fin la madre tiene la oportunidad de matarlo por la deshonra que ha traído a la familia por su sexualidad. Como explica Percio B. de Castro al referirse a la Vieja Rosa: “En *Arturo, la estrella más brillante*, apunta hacia su hijo para seguir acusándole de su homosexualidad hasta que al final, una vez más, le apunta con el propósito de eliminarlo” (de Castro, 63).

Es importante resaltar de la relación entre Arturo y su madre que ella rechaza la sexualidad de su hijo al punto de intentar matarlo. La misma novela hace referencia a otra novela de Arenas en que la Vieja Rosa intenta matar a Arturo al encontrarlo teniendo relaciones con otro joven: “Arturo había visto a su madre apuntarle al pecho, segura de lo que hacía” (Arenas, 24). Es por la homosexualidad de Arturo que la Vieja Rosa desprecia a su hijo.

Pero ¿esta mujer representa algo más que la madre de Arturo? Para algunos críticos, la madre de Arturo representa de cierta forma la figura machista de la Cuba revolucionaria. En un artículo, Roberto Valero escribe del encuentro violento entre Arturo y su madre: “El ataque está equilibrado. Va dirigido a las posiciones más reaccionarias de las familias latinas, critica el régimen machista de los países hispánicos, e inclusive ... arremete contra la mariconera” (Valero, 244). De la misma manera, de Castro hace referencia a la Vieja Rosa como imagen del régimen machista cubano que reprime a Arturo: “Rosa se convierte así en ... un símbolo de represión del machismo ... en la figura y representación del opresor, que, aunque sin apellido muy bien podría apellidarse “Castro”” (de Castro, 69).

Así, Arenas coloca el antagonismo entre Arturo y su madre como expresión de la represión machista en Cuba hacia los homosexuales y lo relaciona con la discriminación que sufrieron muchos homosexuales en la Cuba revolucionaria. En Cuba se enfatizó una imagen negativa de las personas homosexuales y, además, se les castigó con mano dura por su preferencia sexual. En los años 60, debido al clima de censura en el ámbito de la sexualidad, el gobierno cubano creó campos de trabajo forzados llamados Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP) donde miles de homosexuales fueron ingresados por la fuerza con el fin de “masculinizarlos” e “integrarlos” a la sociedad (Reati,17). En la novela, Arenas expone el tema de la subyugación de los presos en los campos de trabajo debido a su asumida preferencia sexual. La obra de Arenas resulta así esencial para entender el desarrollo del movimiento gay en Cuba

debido a que Arenas apunta a la relación entre la figura del soldado cubano y los presos de los campos de trabajo como una interacción de dominación.

Para entender el argumento político que circula en la novela de Arenas y, además, descifrar la razón por la que el autor decide enfatizar a un héroe gay, es crucial entender el contexto social que se ha desarrollado en América Latina con relación a la mentalidad machista. En distintos países del continente, incluyendo Cuba, la ideología del macho dicta gran parte de las reglas sociales. Para entender la crítica que Arenas hace al sistema machista revolucionario en materia de la percepción de la homosexualidad en la sociedad, es imprescindible analizar la ideología cubana que forja la figura masculina deseada para el servicio de la revolución.

El concepto de una sociedad socialista reside en colocar al estado revolucionario como eje central de todos los demás aspectos de la sociedad. En un sistema de gobierno centralizado, instalado y vindicado por medio de la revolución social, el estado dicta lo que se permite o no en materia de ideología. En la Cuba revolucionaria, la sobrevivencia y continuación del régimen estaban ligadas directamente con la producción de fieles que llevan a cabo las diferentes tareas de la revolución social. En otras palabras, Cuba necesitaba de los hijos de la revolución para poder consolidar su régimen socialista.

Por consiguiente, el estado cubano creó una imagen masculina que debía ser imitada por todos los hijos de la revolución. Dicha imagen denotaba una figura machista por la que el régimen marginó a los homosexuales debido a los estereotipos que les atribuyó. Para el régimen, el hombre perfecto debía ser un hombre fuerte y varonil, que se mostrará así para generar una imagen de fuerza ante el mundo. El cubano jamás podía ser subyugado por otro objeto que no fuera la revolución. Epps cita al escritor cubano Carlos Montaner: “The government did not seek ... realities, but only appearances. It wanted virile men, with short hair, loose pants and straight-

looking jackets (“guayabera”), even though this getup may hide an effeminate creature. The important thing is the damned image of the revolution” (Epps, 243).

En la novela, es importante destacar cómo el autor juega con los estereotipos sexuales para satirizar la sociedad cubana. La manera en que se describe a los personajes homosexuales no es coincidencia. Con la excepción de Arturo y de *él*, por motivos que analizaremos más adelante, los homosexuales que aparecen en la novela son relegados al lugar de locas. A través de la novela, se describe a las locas como hombres que intentan desesperadamente imitar el estereotípico comportamiento de una mujer, a tal grado de llegar a la exageración. Arturo describe como “aquella jerigonza afectada y delirante, comenzó a lanzar la típica carcajada de la loca histérica, cantar, modelar, pintarse los ojos y el pelo y los labios con lo que apareciese, hacerse grandes y azules ojeras ... hasta dominar y adueñarse de todas la jergas y ademanes típicos del maricón prisionero” (Arenas, 33).

Arenas satiriza el comportamiento de los homosexuales en el campo de trabajo para enfatizar el estereotipo que se tiene en las culturas machistas (en este caso, la Cuba revolucionaria) respecto a la comunidad gay. La intención al dejar en descubierto las expectativas machistas se relaciona con el personaje principal, Arturo, y cómo éste rompe con todos los estereotipos que se tienen de una persona homosexual. Para empezar, es clave mencionar que Arturo intenta retener su masculinidad cuando entra al campo de trabajo y lucha por no convertirse en una loca más en la prisión: “al principio trató de no tener relaciones con ellos, de seguir siendo el mismo” (Arenas, 31).

Debido a la actitud de Arturo de no querer integrarse a los demás prisioneros, comienza a sufrir acoso de parte de los guardias y los prisioneros. Arturo sufre ataques verbales y físicos como agresiones con piedras, botas y excremento de vaca por parte de los demás prisioneros, llamados “ellas” (Arenas, 32). Por parte de los guardias, Arturo también sufre desprecio por ser

“mariconcito” e intentar conservar su identidad (Arenas, 31). Tanto para los guardias como para los prisioneros del campo de trabajo un individuo que desafíe el estatus quo, tanto en la sexualidad como en la pirámide jerárquica, desafía con su manera de ser los estereotipos de lo que se esperaba de un homosexual en la cultura cubana de mediados del siglo XX.

Arturo representa una nueva especie de homosexual que rompe con los estereotipos de la época. En otras palabras, rompe con el sistema binario. Arturo no cabe en una casilla en cuanto a su sexualidad ya que desafía las leyes de la sexualidad y de los estereotipos. A pesar de ser una persona gay, no se define como hombre macho ni como loca. Es decir, no se alía con las locas de la prisión ni con los guardias. Arturo simboliza una nueva especie de hombre gay y desde el comienzo deja en claro su deseo de conservar su identidad, a pesar de más adelante tener que integrarse a las locas para poder sobrevivir (Arenas, 32).

Además de que se rehúsa a adoptar los ademanes de la prisión, también podemos encontrar evidencia de la sexualidad revolucionaria de Arturo en su relación con *él*. En la relación entre ambos, no existe un rol característico de género. Para la pareja ambos representan una especie de relación equitativa. Ninguno de ellos representa un rol pasivo como el que la novela satiriza respecto a la mujer. La relación se relega a una equidad entre dos hombres con apariencia masculina que gozan del amor. Es durante su enamoramiento con *él* que Arturo adopta aún más el papel de loca para poder dedicarle más tiempo a la tarea de la construcción de un palacio imaginario para *él* (Arenas, 39).

Otra manera en la que Arturo rompe con el esquema binario yace en la masculina figura que desarrolla una vez que comienza a edificar su sueño con *él*. Mientras que los demás prisioneros continúan con sus vidas habituales, el cuerpo de Arturo comienza a convertirse en una figura fuerte, varonil y atractiva: “un día al levantarse, Arturo descubrió que se había vuelto insólitamente más hermoso, la cara, tersa y bronceada, había perdido aquellos rasgos afilados ...

su cuerpo adquirió la indolente flexibilidad de un adolescente deportista” (Arenas, 41,42). Es esta masculinidad la que hace que el personaje rompa con el esquema establecido porque una vez que encuentra el amor, se convierte en un hombre guapo y varonil al amar a otro hombre.

El personaje de Arturo simboliza la intención de Arenas de romper con el estereotipo cubano acerca de las personas homosexuales. Con Arturo se presenta una nueva imagen de héroe que rompe con el estereotipo de las novelas del Boom. Mientras que en el Boom la mayoría de los héroes representan hombres masculinos y machos, con excepción de Toto, Arturo representa una revolución en la percepción del héroe. No solo es Arturo el personaje principal de la novela, sino que también se convierte en la única persona que desafía al sistema. Arturo representa una figura que unifica la homosexualidad y la masculinidad, una esperanza para los oprimidos poniendo en cuestión los estereotipos y el sistema binario. Arturo marca así la nueva especie de héroe que caracteriza el periodo del Post Boom.



## **CAPÍTULO 5: EL BESO DE LA MUJER ARAÑA**

Como hemos analizado previamente, en las novelas del Boom la figura del héroe siempre está relacionada con una actitud masculina dominante. Para los autores del Boom, el personaje principal necesita encarnar a una especie de macho que impone sus condiciones para sobrevivir en un mundo de conflicto. Por ejemplo, Artemio Cruz a lo largo de toda la novela vive en una especie de oportunismo para cumplir con sus planes, incluyendo sus relaciones con las mujeres. De la misma manera, los cadetes de *La ciudad y los perros* necesitan adaptarse a un colegio que les requiere convertirse en machos para sobrevivir. Inclusive, en la primera novela analizada del Post Boom, Arturo a pesar de ser homosexual en realidad no es una figura sumisa ni femenina. Por el contrario, rompe con los esquemas binarios y los estereotipos. Sin embargo, recién en *El beso de la mujer araña*, Molina aparece como una especie de héroe completamente opuesto a la figura del macho.

En contraste con las figuras de los machos en el Boom, Molina aparece como un héroe homosexual que muestra una imagen afeminada. Mas aún, aparece como un homosexual que no tiene problema en cumplir un rol de sumisión ante la figura masculina. Para Molina, la figura de la mujer, o del homosexual en su caso, debe ser sumisa, pasiva y delicada. A lo largo de su interacción con Valentín, Molina enfatiza en repetidas ocasiones el rol que debe jugar tanto la figura masculina como la femenina en una relación. En palabras de James Ray Green, en “*El beso de la mujer araña: Sexual Repression and Textual Repression*”, “Molina insists he prefers the passive role and that he wants to be dominated by a man” (Green, 136). Algunos ejemplos que demuestran la cosmovisión de Molina en relación con la interacción entre el rol masculino y el femenino son la manera en la que describe a su hombre ideal, la idea de la monogamia entre las parejas y la relación sumisa del sexo femenino.

Desde el comienzo de su interacción con Valentín, Molina deja en claro el rol que para él necesita cumplir un hombre. En la interacción entre ambos personajes, Molina describe lo que para él equivale a un hombre atractivo de acuerdo con el actor de la película que le narra a Valentín. En la descripción de Molina, se aprecia la idea de un hombre masculino y varonil. Para Molina, un hombre atractivo parece asimilarse al hombre característico del Boom. Molina describe que para él un tipo machísimo debe ser “morocho alto, de bigotes, muy distinguido, frente amplia, pero con un bigotito medio de hijo de puta” (Puig, 26). Con esta descripción, deja claro desde el comienzo que para él, un homosexual ya con unos años encima, la figura predilecta del hombre tiene que ser varonil. Para Molina, el hombre debe aparentar ser la figura dominante de la relación.

Además de la descripción del actor que deja en descubierto su percepción de un hombre dominante, Molina también muestra evidencia de su percepción conservadora en cuanto a las relaciones amorosas. Para él, el ideal de una relación en pareja es la que cumple con las normas de la monogamia y el matrimonio. Molina, en contraste con Valentín, tiene una percepción romántica de la relación: “Pero qué lindo cuando una pareja se quiere toda la vida ... Es mi sueño ... Yo quisiera casarme con un hombre para toda la vida” (Puig, 50). La perspectiva de Molina reside en el matrimonio, siendo él la figura femenina. Como expone Elías Miguel Muñoz en “El discurso utópico de la sexualidad en *El beso de la mujer araña*”, “Molina ha copiado los modales, actitudes, gustos y preferencias de la mujer burguesa. Su objeto no es sólo el hombre, sino una relación hombre-mujer tal como ésta ha sido formulada por la sociedad occidental judeocristiana” (Muñoz, 354,365). Es esta figura de Molina la que acepta el rol femenino y sumiso que rompe los estereotipos del héroe de las novelas del Boom.

Molina tiene una percepción monógama de las relaciones ideales entre ambos sexos. Como se ha analizado antes, en las novelas del Boom los personajes masculinos que representan

los héroes de las novelas tienen un concepto diferente de la relación entre parejas. Artemio Cruz tiene diferentes amantes, al igual que Héctor en *La traición de Rita Hayworth*. De la misma manera, el Poeta y su padre terminan siendo infieles en sus relaciones. Es este punto de romanticismo el que hace de Molina una nueva especie de héroe ya que para él no solo es importante la relación monógama y la fidelidad, sino que también se siente completamente cómodo aceptando el papel femenino. En palabras de Muñoz, “Molina asume el papel de la mujer en esta pareja tradicional” (Muñoz, 365).

No solamente Molina acepta el rol femenino en su relación con Valentín, sino que también se conforma con el rol sumiso. Para Molina, el rol de la mujer, y del homosexual en su caso, debe ser el de la figura delicada que acata las ordenes de su contraparte. Molina expresa claramente que en la relación debe existir la dominación por parte del hombre y, en cierta parte, una forma de temor y respeto hacia el mismo. Una vez que Valentín intenta convencer a Molina de no dejarse someter, éste responde: “mi marido, él tiene que mandar para que se sienta bien. Eso es lo natural ... La gracia está cuando un hombre te abraza ... le tengas un poco de miedo” (Puig, 247). Él se identifica completamente con el rol femenino y, aún más importante, el rol pasivo de la relación. Para Molina, la figura femenina necesita ser sometida por la masculina, siendo él la figura dominada. Muñoz lo explica de la siguiente manera: “Al actuar el rol pasivo, Molina hará transparente la represión ejercida por el hombre en la pareja burguesa heterosexual” (Muñoz, 369). Esta perspectiva rompe por completo con el estereotipo del macho y en ella Puig nos brinda una especie de héroe o antihéroe.

Uno de los aspectos más importantes del personaje de Molina está relacionado con las películas que narra a su compañero de celda. Para Molina, el acto de narrar cintas a Valentín se convierte en una especie de coqueteo y una manera de ganarse la confianza del revolucionario. De cierta manera, Molina utiliza las películas como una especie de telaraña para atrapar a

Valentín. Lo que es importante destacar de las películas es que Molina modela su vida personal con las actrices que aparecen en ellas. Como dice Green, “Molina models his life after the lives of the movie stars who fascinate him” (Green, 136). Para Molina, el estereotipo a seguir, y lo que lo inspira, no sólo son los personajes de las cintas, sino específicamente los estereotipos femeninos que el cine presenta: “los modelos femeninos establecidos por el cine. La mujer en los films narrados es objeto de belleza” (Muñoz, 367). Desde la mujer pantera hasta Leni en la película nazi e Irena en la película de los zombis, Molina acepta su semejanza con las heroínas.

Con Molina, Puig rompe completamente el estereotipo del macho del Boom. Molina representa a un héroe que no solamente es homosexual, sino que también acepta el rol pasivo y sumiso. Para él, está completamente bien aceptar la autoridad de la figura masculina. Molina responde a diferentes motivos como el apego a su madre, los cuales puedan brindar una explicación para su feminidad. Además, acepta y se identifica con los roles femeninos populares del cine. Molina marca un nuevo héroe que no necesita imponer su fuerza en un mundo de conflicto. Por el contrario, simboliza una figura pasiva en un mundo caótico. Aun más, en contraste con el protagonista de *Arturo, la estrella más brillante*, Puig crea en Molina un homosexual que encaja con los estereotipos, lo que lo hace aún más radical.

Además de Molina, también Valentín rompe con el estereotipo del héroe del periodo del Boom. Así como Molina aparece como un personaje que asume su homosexualidad y el rol pasivo en la relación, Valentín comienza como un revolucionario cuyo único cometido es la revolución. Ambos comienzan como un par de polos opuestos: el macho y el homosexual. Como dice José Amícola en “Manuel Puig y la tela que atrapa al lector”: “Desde el comienzo Puig sentía también la necesidad de mostrar un enfrentamiento entre dos mentalidades antagónicas [...] la idea del personaje político [...] su contrapartida [...] una figura femenina de mujer sometida” (Amícola, 68). Sin embargo, una vez que se desenvuelve la historia, Valentín termina

aceptando una especie de bisexualidad y apego a su compañero de celda. A comparación de otros personajes del Boom, él representa la posibilidad de un cambio en la figura masculina.

La personalidad de Valentín está marcada desde el comienzo como la de un fanático de la revolución. Para él, no existe cosa más importante en el mundo que la causa revolucionaria. Desde el comienzo, demuestra su obsesión por dedicar diariamente tiempo al estudio de la política. Es debido a esto que Valentín resulta una especie de ser racional y disciplinado, mientras que, por el contrario, Molina resulta una figura sentimental y enfocada en el placer. Estas características son claves para entender a Valentín ya que comienza con un afán por evitar cualquier tipo de actividad que le proporcione placer. Según Amícola: “En Molina se manifiesta, entonces, en tanto figura órfica y narcisista, el contraste con Valentín, en quien privan las categorías de intelecto y de la acción (política)” (Amícola, 71).

Existen muchos ejemplos de la obsesión de Valentín con el estudio político y la evasión del placer. El primer ejemplo aparece temprano en la novela. En la conversación entre Molina y Valentín, aquél le pide que viva el momento y que aproveche la vida (Puig, 33). A esto, Valentín responde: “Yo no puedo vivir el momento, porque vivo en función de una lucha política” (Puig, 33). A lo largo de la novela Valentín constantemente está obsesionado con completar su régimen de lectura: “No puedo dormirme sin leer” (Puig, 77); “No, esta es la hora de estudio. Y tengo que cumplir el plan de lectura, vos sabés” (Puig, 101). Aun enfermo y en cama por dos días, Valentín dice del placer del descanso y la comida: “Pero es el ultimo día que permito esto” (Puig, 197). Como estos ejemplos, existen otros en los cuales Valentín demuestra su obsesión por evitar el placer y cumplir con su labor como revolucionario.

Es con esta actitud que al comienzo Valentín demuestra una especie de apatía hacia su compañero de celda. Mucho antes de que acepte una relación bisexual con Molina, parece no demostrar interés por las películas que éste le cuenta. Y cuando demuestra interés por ellas, tan

solo es con el fin de relacionarlas con la revolución. Tal es el ejemplo de la película nazi que a Valentín solo le interesa por el motivo de que es nazi y no por la trama o los personajes (Puig, 63). En toda la primera parte, la actitud de Valentín hacia las películas de Molina es de indiferencia y solo sirven como una especie de pasatiempo para el tedio de la prisión. En esta primera parte, Valentín aún no siente aprecio por su compañero o las películas que resultan tan importantes para él.

Una vez que la historia avanza, Valentín comienza a cambiar su perspectiva en cuanto a su compañero de celda y las películas. Esta transformación se convierte en la clave del nuevo personaje masculino del Post Boom. A pesar de que Valentín aparentaba burlarse de las películas de Molina, el revolucionario termina disfrutándolas y encariñándose con su compañero: “No embromes. Faltaría una película, eso es lo que faltaría” (Puig, 163), dice Valentín una vez que comienza a sentir cariño por Molina. Green lo describe de la siguiente manera: “Valentín gradually leaves aside his own reading of revolutionary texts in order to listen to Molina 's recreations of movies” (Green 138). Es este cambio de Valentín el que comienza la transformación del personaje.

Lo que hace que Valentín sea tan revolucionario como Molina, en cuanto al rol del héroe se refiere, es la transformación por la cual atraviesa. Como hemos visto, Valentín pasa por una transición en las películas de Molina yendo desde la apatía hasta el gusto. Sin embargo, la verdadera transformación aparece una vez que ambos tienen un encuentro sexual. Para ser exactos, tienen relaciones en dos ocasiones (Puig, 222, 266). En estas escenas, Valentín pasa de ser una especie de macho revolucionario a un personaje que acepta la bisexualidad: “He becomes sympathetic to Molina's position and ultimately surrenders to Molina” (Green, 138).

La relación con Molina lo lleva a aceptar su lado femenino. Valentín deja de enfocarse completamente en la revolución para pasar a enfocarse en la verdadera revolución que es incluir

absolutamente a todos los marginados. Valentín rompe con el estereotipo del Boom ya que acepta una relación bisexual y, aún más importante, acepta a su mujer interior. Esto es completamente contradictorio con los personajes del Boom que siempre necesitan imponer su masculinidad.

Al final de la novela, tanto Molina como Valentín aprenden el uno del otro. Valentín intenta enseñar a Molina que, a pesar de ser homosexual, no debe recibir humillaciones de nadie en la sociedad. Por otra parte, Valentín también aprende que para Molina es completamente aceptable asumir un rol pasivo y, en cierto aspecto, de sumisión. Lo importante es que ambos personajes se convierten en una especie de dualidad al final de la novela. Molina y Valentín en conjunto se convierten en una nueva versión del héroe y, aún más importante, en una especie de pareja. Con ambos personajes, Puig desafía los estereotipos previos de los roles masculinos al presentarnos a un homosexual que acepta su feminidad y a un revolucionario que acepta su mujer interior.

Es necesario enfatizar lo que Puig realiza en su novela con las notas de pie de página. Muchas veces suele acontecer que no se entiende o no se descubren las verdaderas intenciones de un autor al escribir su novela. Con *El beso de la mujer araña* algunos críticos pensaban que las notas científicas que el autor colocó al pie de página no afectaban directamente a la novela. Sin embargo, esas notas forman una especie de diálogo alrededor de lo que está aconteciendo en la novela. Puig, de manera innovadora, consigue crear una especie de argumento mutuo que toma lugar entre las notas al pie de página y lo que está ocurriendo exactamente en ese momento en la novela. Es decir, cuando el lector lee la novela y encuentra una nota en la parte inferior de la página, el tema que trata el libro está directamente relacionado con la nota que Puig decidió colocar al pie de la página.

El motivo más importante por el cual Puig coloca las notas al pie de página y genera un diálogo entre éstas y la novela es para generar una concientización en Argentina con respecto a la homosexualidad. En otras palabras, el autor busca educar a los argentinos acerca de la homosexualidad debido a que, durante ese tiempo, era estigmatizada a causa de la vasta ignorancia que existía respecto al tema. Para alcanzar su cometido, Puig se valió de la amplia cultura relacionada a la psicología que caracteriza a Argentina ya que el tema de la psicología y Freud eran muy comunes en la Argentina de los años setenta. Por eso, Puig coloca en sus notas diferentes teorías psicológicas y psicoanalíticas que tratan el tema de la homosexualidad, hace un recorrido y explica las ideas principales cuando son relevantes para la discusión. Aún más interesante es que en la misma página en que se desarrolla la teoría en la nota, la teoría psicológica va de la mano con lo que está aconteciendo con los personajes en la trama.

Desde la primera nota, Puig hace referencia a diferentes especialistas en materia del análisis de la homosexualidad. Comienza desarrollando las teorías de D.J. West acerca de las tres razones por las cuales un individuo es homosexual. Sin embargo, lo importante de esta nota es que en la trama en ese momento Molina le describe a Valentín un joven mesero del que se ha enamorado. Mas adelante, después de pasar por otros psicólogos, se brinda el argumento que Freud hace en relación con la homosexualidad. En la nota, Puig desarrolla las diferentes etapas sexuales por las que atraviesa el ser humano, entre ellas las etapas de la niñez en la que los infantes experimentan placer oral y anal. Mientras en la nota se describe el placer oral y anal del bebé y del niño, en ese momento Molina da de comer a Valentín; y mientras se encuentra enfermo, lo ayuda a superar la diarrea que está experimentando.

Otro ejemplo toma lugar mientras Molina se prepara a narrar nuevamente una película a Valentín. En una nota, se hace referencia a O. Fenichel y su libro *Teorías psicoanalíticas de la neurosis* en el cual se desarrolla la importancia entre las relaciones de madres e hijos y como



éstas pueden generar la homosexualidad. La razón por la que Puig coloca esta nota en este momento es que es cuando Molina comienza a platicarle a Valentín acerca de la relación enfermiza que tenía con su madre.

Después de varias notas sobre el tema de la homosexualidad, finalmente aparece la investigación de una supuesta doctora Taube que en realidad es ficticia. A través de esta doctora inventada por Puig, se plantea una conclusión para todas las teorías que ha abarcado a lo largo de sus notas y se argumenta que todos los seres humanos nacen polimorfos o bisexuales, y que sin embargo la sociedad los hace elegir un rol a los cinco años. A través de la ficticia doctora Taube, convertida en una especie de alter ego del autor, Puig argumenta que las consecuencias de esta decisión son las causantes de los comportamientos violentos con los que los varones deciden identificarse. Una vez más, Puig hace que la nota y la novela dialoguen ya que, siendo la conclusión de Taube la necesidad de no reprimir la bisexualidad, en la conclusión de la novela vemos que Valentín acepta a su mujer interior. Para Valentín, su experiencia con Molina cambia su perspectiva y acepta a su mujer interior debido a todo lo que aprende de él. Molina le enseña a Valentín a disfrutar el momento y no pensar solamente en la revolución. Además, le muestra a Valentín que la revolución solo estará completa una vez que se acepte a todos los marginados, incluyendo en este caso a Molina. En definitiva, Molina le abre la posibilidad a Valentín de aceptar una relación bisexual.

## CONCLUSIÓN

Como hemos examinado a lo largo del presente trabajo, existe una gran diferencia entre las figuras centrales en las novelas del Boom y el Post Boom en cuanto a la identidad sexual y la relación entre esa identidad y la agresividad. En el primer periodo analizamos tres novelas de diferentes autores y se pueden percibir las similitudes entre ellas. En la primera novela, se expuso la figura de Artemio Cruz y cómo este personaje representa una figura característica del macho, especialmente en base a la manera en que interactúa con las mujeres. Para Cruz, poder escoger una esposa por medio de una transacción que le permita acceder a los bienes de la familia es solamente un escalón para lograr su cometido. Además, la agresión física hacia Lidia también deja en claro su personalidad. Queda claro que existe la intención de colocar una figura masculina dominante e imponente como héroe de la novela. Solo al ser el “chingón”, como lo es Artemio Cruz, se puede sobrevivir en un mundo de conflicto y, más importante, triunfar en él.

De manera similar a Artemio Cruz, los personajes que analizamos en *La ciudad y los perros* también muestran una especie particular de masculinidad que los hace convertirse en héroes de la novela. El Poeta termina siguiendo los pasos de su padre y se convierte en un casanova interesado en el dinero. Por otro lado, el Jaguar termina siendo la figura que aparece como vencedora en la novela. Cabe resaltar que este personaje logra ser quien mejor se adapta a la dinámica del colegio. En otras palabras, el Jaguar es quien mejor sobrevive en un mundo de conflicto. Contrariamente, el Esclavo termina siendo el personaje más explotado de la novela, al punto de perder la vida debido a que es el personaje más débil. De la misma manera que en *La muerte de Artemio Cruz*, los cadetes representan un prototipo de macho debido a su comportamiento y sus personalidades. Vargas Llosa nos deja el mismo mensaje que Fuentes: solamente el más fuerte sobrevive y el más débil sucumbe.

En la última novela del periodo del Boom, *La traición de Rita Hayworth*, nos encontramos con una especie de transición en la figura que aparece como héroe de la novela. En contraste con las novelas anteriores del Boom, en ésta aparece una tentativa de dos posibles héroes. Ahora, el lector puede especular cuál de los dos personajes es el verdadero héroe: Toto o Héctor. Mientras que Héctor representa al típico personaje masculino de las novelas previas del Boom, Toto aparece como un chispazo que deja ver una nueva figura que se gestionará como héroe en las novelas del siguiente periodo. Héctor es un casanova con una apariencia física masculina e imponente, mientras que Toto resulta ser un intelectual de apariencia débil y delicada. Sin embargo, a pesar de la imponente figura de Héctor, Toto parece opacar la figura anti intelectual de su primo. Queda claro que, con esta novela, Puig crea el primer antecedente del nuevo héroe que será femenino, pasivo y, en ciertas instancias, sumiso

Después de analizar la figura masculina en las novelas del Boom, presentamos evidencia de cómo *Arturo, la estrella más brillante* propone una nueva figura del héroe. No solamente Arturo es homosexual, sino que también rompe con los esquemas binarios y los estereotipos. Arturo, a pesar de adaptarse al sistema del campo de trabajo y aparentar ser una “loca” por motivos de sobrevivencia, termina demostrando una relación equitativa con la figura de *él*, el amante imaginario que crea en su mente. Desarrollando más y más a través de esa relación con *él* una masculinidad que rompe con los estereotipos de la Cuba de los años 70s, Arturo se convierte en un héroe con el cual Arenas desafía a la Cuba revolucionaria.

Finalmente, la última novela presentada en este trabajo, *El beso de la mujer araña*, demuestra ser una novela totalmente innovadora en la que se rompen todos los parámetros del rol del héroe anterior al Post Boom. Ambos personajes principales aceptan una relación bisexual y, en el caso de Molina, homosexual. Molina no solamente representa un héroe homosexual, sino también un personaje sumiso. En contraste a algunos héroes del Boom, Molina no necesita

imponerse ni pisotear a otros para alcanzar su cometido. Por el contrario, hace uso de su feminidad y de sus películas para envolver a Valentín en su tela y, en cierta manera, enamorarlo. Así, Molina hace uso de características completamente opuestas a las figuras analizadas del Boom para alcanzar su objetivo.

Para entender lo que pasa en una sociedad en un determinado tiempo es necesario acceder a la literatura. Como dice Martha Canfield en “El concepto de literatura en Jorge Luis Borges”, para que la literatura sea efectiva necesita apuntar “siempre a los grandes conflictos de la humanidad, a sus abyecciones, a sus sublimidades, a sus violencias, a la paradójica composición de su carácter” (Canfield, 321). Los autores del Post Boom nos permiten acceder a una pequeña ventana que pone en descubierto la realidad de América Latina en los años 70s. La novela de Arenas nos permite introducirnos en la Cuba revolucionaria y su política anti homosexual. Arenas, siendo él mismo un exiliado político fuera de Cuba, denuncia en su novela las injusticias sufridas por miles de homosexuales en los campos de trabajo forzado. De la misma manera, Puig utiliza su novela para denunciar las injusticias sufridas por jóvenes como Valentín y Molina a manos de un régimen represivo en Argentina. Aún más, Puig denuncia las injusticias hacia los homosexuales de parte de los partidos de izquierda que decidían no incluirlos en la lucha contra el sistema capitalista debido a su preferencia sexual.

De la misma manera en que la literatura cambia dependiendo del contexto social e histórico que el mundo atraviesa, y de la misma manera en que hace uso de previos climas políticos para continuar generando críticas al sistema, así también cambia la percepción de los movimientos gay alrededor del mundo. Las múltiples historias y diversas formas de sexualidad e identidad que antes eran encasilladas con una sola etiqueta, como la palabra homosexual, ahora conforman un movimiento que intenta amalgamar diferentes identidades bajo la insignia LGBTQ. Hoy en día, en el continente americano, especialmente en un país como los Estados

Unidos, el concepto de lo homosexual no conlleva más estereotipos negativos asociados con la sexualidad de un individuo. En este país, en el presente año se ha aprobado una ley en el congreso que espera poner fin a la discriminación hacia la comunidad LGBTQ. Como establece la página oficial de Human Rights Campaign, esta ley prohíbe la discriminación en base no solo a la raza y sexo, sino también en base a la orientación sexual e identidad de género. Ahora la comunidad LGBTQ está protegida en áreas como el empleo, vivienda, educación y programas federales, entre otros (Human Rights Campaign). En este final de la segunda década del siglo XXI, parece obsoleto generar una imagen estereotípica de una persona que se identifique con el movimiento LGBTQ.

La literatura siempre es clave para entender las realidades políticas de la sociedad en la que se vive y los cambios que se producen a favor de los marginados. Obras literarias como las de Arenas y Puig fueron y son las encargadas de exponer abusos de parte de regímenes y de sus sociedades, para después generar un cambio social que beneficia a miles de personas. A pesar de la triste historia de Arenas y del hecho de que no pudo ver los frutos de su lucha, su obra y la de Puig fueron predecesoras para impulsar los movimientos a favor de la comunidad gay, como por ejemplo los que han estado ocurriendo en Cuba durante los años recientes. Como expone el Comité Editorial del New York Times en el artículo “La evolución del movimiento gay en Cuba”,

El brutal trato a hombres homosexuales lo registró vívidamente el autor cubano Reinaldo Arenas, quien fue condenado en 1974 por trabajos literarios que las autoridades consideraron una “desviación ideológica”. Su autobiografía, *Antes que anochezca*, un libro aclamado por la crítica, que fue adaptado como película, es quizás el testimonio más completo de un capítulo particularmente oscuro de la historia cubana. (Editorial Committee, página 7) (mi traducción).

Es gracias a la literatura y a autores que se atreven a romper con los estereotipos, que novelas como *Arturo, la estrella más brillante* y *El beso de la mujer araña* cambiaron drásticamente las percepciones que tiene la sociedad acerca de la comunidad LGBTQ. Ambas novelas rompieron con el estereotipo que se consideraba apto para el personaje central de las novelas latinoamericanas y colocaron en su lugar a personajes que usualmente eran vistos como marginales. Más importante aún, Arenas y Puig abrieron la conversación para dejar de excluir a los menos afortunados.

## REFERENCIAS

- Amícola, José. *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector : estudio sobre El beso de la mujer araña en su relación con los procesos receptivos y con una continuidad literaria contestataria*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editor Latinoamericano, 1992.
- Arenas, Reinaldo. *Arturo, la estrella más brillante*. Miami: Ediciones Universal, 2001.
- Castro, Percio B. de. "Nebulosa Realidad: desdoblamiento utópico interior del personaje en Arturo, la estrella más brillante de Reinaldo Arenas." *Hispanófila* (2002): 61-74.
- Editorial Committee. *The New York Times*. 20 Diciembre 2014. 20 Noviembre 2019.
- Epps, Brad. "Proper Conduct: Reinaldo Arenas, Fidel Castro, and the Politics of Homosexuality." *Journal of the History of Sexuality* (1995): 231-283.
- Fenichel, Otto. *Teoria Psicoanalitica De Las Neurosis*. México, D.F.: Paidós Mexicana Editorial, 1986.
- Fuentes, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. México, D.F.: Penguin Random House, 2015.
- Green, James Jr. Ray. "El beso de la mujer araña: Sexual Repression and Textual Repression." Paolini, Gilberto. *LA CHISPA '81: Selected Proceedings*. Nueva Orleans: The Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures, 1981. 133-139.
- Human Rights Campaign*. 2019. 20 Noviembre 2019.
- Llosa, Mario Vargas. *La ciudad y los perros*. Barcelona: Penguin Random House, 2015.
- Manzor-Coats, Lillian. "Introduction." Foster, David William. *Sexual Textualities: Essays on Queer/ing Latin American Writing*. University of Texas Press, 1997. xv-xxxiii.
- Muñoz, Elias Miguel. "El discurso utópico de la sexualidad en El beso de la mujer araña, de Manuel Puig." *Revista Iberoamericana* (1986): 361-378.
- Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Nueva York: Vintage Español, 1994.
- . *La traición de Rita Hayworth*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

Reati, Fernando. "Hay amores que matan: ortodoxia política y transgresión sexual en El beso de la mujer araña y Arturo, la estrella más brillante." *Journal of Interdisciplinary Literary Studies* (1994): 15-29.

Valero, Roberto. *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*. Miami: North-South Center, University of Miami , 1991.