

De *No Se Lo Digas a Nadie* a *Contracorriente* : Representaciones de la Homosexualidad en el Cine Peruano Contemporáneo

Escrito por :Pierre Losson



RESUMEN

Dos películas de mayor relevancia para la cinematografía peruana contemporánea, ***No se lo digas a nadie*** (Francisco Lombardi, 1998) y ***Contracorriente*** (Javier Fuentes-León, 2009), abordan el tema de la homosexualidad masculina. El artículo examina los cambios y las permanencias en el discurso y la representación de la homosexualidad entre ambas películas, estrenadas en Lima a doce años de distancia. En particular, se enfoca a los temas de la afirmación y la representación de la identidad homosexual en la sociedad peruana; la hipocresía social frente a la afirmación pública de la homosexualidad; el exilio *queer* como instrumento de huida temporal y especial que permite vivir la identidad sexual; finalmente, el paralelismo entre conflictos sexuales y sociales. Los matices de las representaciones y de las condiciones de recepción de ambas películas permiten evaluar la ligera mejoría en la aceptación de la homosexualidad dentro de la sociedad peruana.

PALABRAS CLAVE: cine peruano, homosexualidad, hipocresía social.

ABSTRACT

The article examines the way two major feature films in the contemporary Peruvian cinematography, ***No se lo digas a nadie*** (*Don't Tell Anyone*), directed by Francisco Lombardi (1998), and ***Contracorriente*** (*Undertow*), directed by Javier Fuentes-Leon (2009), depict male homosexuality. Changes and continuities between both films are analyzed. Precisely, the article focuses on the topics of affirmation and representation of gay and homosexual identities in Peru; social hypocrisy as a major obstacle to self-affirmation; *queer* exile as a way to momentarily escape from social hypocrisy; articulation between conflicts of sexualities and social classes. Nuances in the representation of homosexuality and the conditions of reception of both films provide an evaluation on how homosexuality is nowadays only slightly better accepted within Peruvian society than it was twelve years ago.

KEYWORDS: peruvian cinema, homosexuality, social hypocrisy.

Dos películas importantes para la cinematografía peruana contemporánea, **No se lo digas a nadie** y **Contracorriente**, tienen como tema central la homosexualidad. **No se lo digas a nadie** es dirigida por Francisco Lombardi, sin duda el director más importante (por ser el más prolífico y el más constante en la calidad de sus películas) en el Perú a fines del siglo XX. [1] [2] Es adaptada de una novela de Jaime Baily, personaje de la escena mediático-cultural del Perú contemporáneo. La película narra el despertar sexual de Joaquín, un joven de buena familia, quien descubre la imposibilidad de vivir abiertamente su homosexualidad en la sociedad limeña; tras enfrentarse con su familia y experimentar una vida de drogas y ocio, viaja a Miami, donde tampoco logra vivir abiertamente. Regresa a Lima para casarse con su antigua novia, Alejandra, y vuelve a tomar contacto con Gonzalo, quien era su amante. El estreno de la película, a fines de julio de 1998, se acompañó de cierto escándalo provocado por críticas conservadoras, mismas que propiciaron el éxito de taquilla:[3] inteligentemente programada para estrenarse durante el fin de semana de Fiestas patrias, la película obtuvo mucho éxito.[4]



Doce años después, el estreno de **Contracorriente** en el Festival Encuentro de Cine Latinoamericano de Lima en agosto de 2010, fue más consensual: la película, galardonada con varios premios en festivales alrededor del mundo (entre otros, el premio del público a Mejor película en el Festival de Sundance), obtuvo también el premio del público en el certamen limeño. Su explotación comercial fue bastante más discreta que la de su predecesora[5] y no destapó debates de la misma magnitud, aunque también se encontró con reacciones adversas.[6] La película se presenta como un cuento onírico y se inscribe en la tradición latinoamericana del realismo mágico: Santiago, joven limeño de familia rica, se muda a un pueblo de pescadores de la costa norte del Perú, donde vive una historia de amor con Miguel, un pescador pobre, casado con Mariela, quien está a punto de dar luz a su primer hijo. Santiago desaparece en el mar, pero su fantasma regresa para confrontar a Miguel y obligarlo a confesar públicamente su verdadero amor y darle una sepultura al cuerpo de su amante.

Con un nivel de producción anual que varía entre dos y siete películas por año (en aumento regular desde 1998), el cine peruano sigue sufriendo de una falta estructural de financiamiento, con una ley de cine (votada en 1994) no respetada por parte del propio Estado peruano, el cual no aporta los fondos prometidos y mantiene la producción cinematográfica peruana en un estado de constante inestabilidad[7]. En este contexto, es remarcable que dos películas de mayor relevancia (por su acogida pública, nacional e internacional) para la cinematografía nacional se enfocan al tema de la homosexualidad. Este tema casi no había sido tratado anteriormente por el cine peruano: dentro de los muy pocos personajes gays, figura uno de **Los amigos**, el episodio dirigido por el propio Lombardi en la película **Cuentos inmorales**, una colección de cuatro historias cortas producida en 1978. Es hasta ahí a donde había llegado la representación de la homosexualidad en la cinematografía peruana antes de **De No se lo digas a nadie**.

En una sociedad muy conservadora donde la homosexualidad, y en particular las cuestiones de la igualdad de derechos, *no* forman parte de la agenda política[8] (al contrario de lo que sucede en Argentina o en México), es esencial analizar la visión que transmiten ambas películas alrededor de la homosexualidad: ¿Qué dicen a los espectadores peruanos sobre la condición homosexual? ¿Ayudan a cambiar, o perpetúan, imágenes negativas y clichés? Claro está, la homosexualidad representada en las dos películas usadas para este análisis es exclusivamente masculina. La película peruana que tratará de la homosexualidad femenina queda por filmar.

Los siguientes párrafos se empeñan en describir cómo estas dos películas se inscriben en la realidad social peruana y reflejan los conservadurismos que persisten. Se analizan en primer lugar las representaciones de la homosexualidad en las dos películas, que implican la afirmación de la identidad sexual y el desplazamiento semántico desde la sexualidad hacia los sentimientos, lo que permite la enunciación de lo antes indecible. La hipocresía social alrededor de la temática homosexual es un elemento central que motiva las acciones (o no acciones) de los protagonistas. El exilio aparece en ambas películas como una posible y temporal solución para sobrepasar la hipocresía. Finalmente, la homosexualidad también se inscribe en un contexto de segregación social, racial y geográfica que hace difícil la normalización de la homosexualidad en la sociedad peruana actual.



1. 1. Afirmación y representación de la identidad homosexual

Ambas películas, consideradas como un conjunto, introducen el tema de la aceptación de la identidad sexual a un público poco familiarizado con la visibilidad que disfrutaban hoy día los homosexuales en otras partes del mundo. Los doce años que separan los dos estrenos vieron un incremento relativo de la presencia de temáticas *gays*, especialmente en la televisión, sin por lo tanto provocar un cambio radical en la opinión pública peruana acerca del tema de la homosexualidad. Esta sección discute cómo ambas películas van redefiniendo los campos semántico y visual de la homosexualidad a través de los diálogos y de la representación del acto sexual. Mediante este proceso, se opera progresivamente un desplazamiento del discurso desde la sexualidad pura hacia el mundo de los sentimientos.

Los temas de la autoaceptación y de la identidad sexual son centrales en la vida de los hombres que tienen sexo con otros hombres, y dichos temas sirven como recurso narrativo a ambas películas. Tener sexo con otro hombre no implica la autoidentificación inmediata como homosexual, y mucho menos como *gay*; el proceso de aceptación implica un momento de rechazo caracterizado por el insulto y el empleo de términos despectivos. Tal es el problema al cual Alfonso (amigo y amante ocasional de Joaquín en *No se lo digas a nadie*) y Miguel (en *Contracorriente*) se están enfrentando. Alfonso está convencido de que solamente pasa por una etapa, y que terminará casándose; por su lado, Joaquín ya entendió que no puede

cambiar, lo que lo empuja a pronunciar su sexualidad a sus padres y a su novia, antes de percibir el interés que tendría en callarse.

Por su lado, Miguel está en la negación de su identidad, y le declara a Santiago: “yo no soy maricón”. Para Santiago, al contrario, la cuestión de la identidad ya está resuelta; eso le permite, en respuesta a Miguel, quien le afirmó “no soy como tú”, contestar de manera desafiante que [Miguel] “no tiene los huevos para ser maricón.” Santiago revierte la connotación negativa de la palabra al atribuirle una característica positiva masculina; resulta otra manera de explicitar el valor político del *outing* frente a la sociedad, ya que se necesita más valor para vivir abiertamente que para vivir en la negación de la sexualidad.

Estos diálogos simbolizan lo que significa ser homosexual en América Latina. Sexo entre hombres no equivale a considerarse homosexual o, más precisamente, gay. El empleo generalizado de esta última palabra en América Latina (y en el Perú en particular) por los propios homosexuales para auto-designarse^[9] marca la voluntad, por parte de un grupo, de obtener un reconocimiento público y social, despejado del contenido despectivo de palabras como “rosquete” o “maricón”. La identidad gay es una construcción y una lucha permanentes^[10] que dan un eco público a los dramas interiores de cada individuo; el proceso está en obras en América Latina al igual que en otros lados. En ninguna de las películas se usa la palabra “gay”, pero los debates entre los personajes sobre la necesidad de callarse o, al contrario, salir a la luz, giran en torno a esta redefinición de una identidad orgullosa.

En su descripción explicativa de la homosexualidad, ambas películas claramente se levantan en contra del estereotipo del gay afeminado: todos los protagonistas gays son varoniles (por lo menos los personajes principales, aunque exista un personaje de travesti en ***No se lo digas a nadie***).^[11] Para Foster, esta forma de “normalizar” a los gays masculinos al representarlos como hombres varoniles es menos amenazante que la “fuerza disruptiva de la afeminación”.^[12] Se podría argumentar, al contrario, que la representación de una homosexualidad liberada de los estereotipos del homosexual afeminado tiene un potencial aún más perturbador: implica que la homosexualidad pueda estar escondida dentro de cualquiera, sin posibilidad de ser reconocida a primera vista.

Esta ambigüedad es sostenida por los intentos de los protagonistas de esconder su homosexualidad detrás de una fachada oficial heterosexual, cumpliendo, no sin problemas, con sus deberes conyugales. Joaquín sufre de impotencia cuando tiene relaciones con Alejandra; Miguel piensa en Santiago cuando hace el amor con Mariela, aunque también se vea, en su caso, posteriormente, disfrutar del sexo con su esposa. Para Miguel, tener sexo heterosexual es una manera de retrasar la confesión de la homosexualidad, y de reinstituirse dentro del mundo de los “machos” que, por supuesto, deben de tener esposa e hijo, ambas cosas que él tiene.



Tatiana Atengo y Christian Mercado en **Contracorriente**

Ambas películas adoptan un modo de representación visual de una homosexualidad moderna, según la terminología peruana[13], es decir, sin roles sexuales atribuidos de manera definitiva (de acuerdo con la dicotomía activo/pasivo u hombre/mujer). Al evitar una representación explícita de los roles sexuales desempeñados, ambas películas descalifican las fantasías generalmente proyectadas sobre los actos homosexuales y sugieren que esos roles son intercambiables, y tal vez irrelevantes para el análisis del impacto que tiene la afirmación gay sobre la sociedad peruana contemporánea. Si, en décadas anteriores, el hecho de ser el hombre (es decir, el que penetra) podía permitir no ser catalogado como maricón, esta dimensión parece estar desapareciendo; el hecho mismo de tener sexo con otro hombre posibilita el reconocimiento de una identidad gay, que no tiene ningún nexo con el rol sexual dentro de la pareja. Asimismo, el sentimiento que implica la existencia de una relación (y no solamente de un encuentro sexual) se convierte en elemento de subversión y de atención igualmente o más importante que el rol sexual.

Contracorriente opera un desplazamiento del campo discursivo de la sexualidad hacia el del sentimiento. Hay una madurez emocional en Santiago, que se traduce por el uso de perífrasis para expresar sus sentimientos (consciente del porqué de su presencia en el pueblo, le dice a Miguel: “estoy aquí por ti”), y hasta cierto punto, también en Miguel (le dice al fantasma de Santiago: “no puedo prometerte nada, pero me encantaría que te quedaras conmigo”, antes de deber confesar su sentimiento a Mariela, quien le pregunta si sigue queriendo a Santiago), lo que no existía con Joaquín y Gonzalo, incapaces de pronunciar la menor palabra que reconociera algo más que su atracción física mutua. El “amor” (o cual sea el nombre del sentimiento que trasciende el acto físico) da legitimidad a la enunciación de la relación; también es lo que le da fuerza a Miguel para vencer la hipocresía de su entorno social. Por lo tanto, el sentimiento no es menos político que la sexualidad, porque sus implicaciones (relación, matrimonio, adopción) son tan amenazantes para la sociedad heteronormada como el acto homosexual en sí. Este ensayo argumenta que este desplazamiento del campo semántico es lo que permite a los protagonistas de **Contracorriente** decir, con relativamente

menos escándalo para el público peruano, la identidad homosexual que los personajes de **No se lo digas a nadie** querían esconder.

1. Hipocresía social

Es, en efecto, en este campo, que la sociedad peruana parece haber evolucionado en doce años: **Contracorriente** permite a sus personajes enunciar lo que los de **No se lo digas a nadie** se empeñaban en esconder. Sin duda, la película de Lombardi ya disfrutó del efecto escandaloso provocado por el tema y preparó el terreno para las descripciones apaciguadas de una relación homosexual amorosa. ¿Será acertado, por lo tanto, decir que, a fin de cuentas, la película de Lombardi fue más política y valiosa que la de Fuentes-León?



Santiago Magill y Christian Meier en **No se lo digas a nadie**

El análisis de Foster se enfoca en la distinción entre lo permitido y lo posible.[14] Claramente, la heteronormatividad que rige la sociedad peruana no *permite* ser gay y, por consiguiente, ignora que, sin embargo, *puedan* existir personas gays. La hipocresía es el intersticio que permite que el sistema funcione a pesar del desafío que representa la homosexualidad para la sociedad heteronormada. La película de Lombardi sin duda denunció la hipocresía de los códigos sexuales en vigor dentro de la sociedad peruana y, con cierto cinismo, supo usar el potencial escándalo que provocaría el tema para conseguir éxito público, gracias a “una línea dramática resuelta en guiños de complicidad con el espectador”. [15] Joaquín, después de haber intentado (indolentemente) vencer estos códigos (especialmente al enunciar su homosexualidad frente a sus padres) acepta su rol dentro del sistema, y busca acomodaciones: “con inquietante conformidad” [16], se casará con Alejandra, pero la última imagen de la película deja suponer que reanudará su relación con Gonzalo, lo cual perpetua las reglas de hipocresía social que el personaje finalmente ha integrado y hecho suyas. Foster puede llegar a la conclusión que “los códigos de la hipocresía [es decir, la frase: *no se lo digas a nadie*] funcionan con mayor eficiencia y lógica interna que los de la heteronormatividad [es decir, *no lo hagas*]”. [17]

El rol de la Iglesia Católica en la imposición del código de la hipocresía es fundamental. En **Contracorriente**, la vida comunitaria gira en torno a las misas y al almuerzo dominguero. La parábola bíblica que Miguel vuelve a leer (arrancarse el ojo, cortarse la mano o el pie que hace caer en el pecado) perpetua la creencia en que se puede deshacer de la gangrena (claramente, en este caso, la homosexualidad), se puede curar o, en todo caso, ocultar. Esta idea no es tan alejada de la concepción que tiene Alfonso de su sexualidad, fruto sin duda de una educación opresora dirigida por principios definidos por la Iglesia: las ceremonias de graduación (de la escuela secundaria al igual que de la universidad) hacen referencia a Dios y al hecho de ser buenos cristianos (lo que es lógico en un país donde la enseñanza privada es religiosa). Lo exagerado del personaje de la madre de Joaquín, verdadera rata de sacristía, introduce un elemento cómico en la película, que puede interpretarse como una actitud burlona por parte de Lombardi, quien evidencia la inutilidad (y hasta el efecto contra-productivo) del rigor religioso. Debajo de la capa de plomo moral, hay una juventud reprimida que, si bien no dice, hace. El control social ejercido por la Iglesia es el fermento de la hipocresía.

Si, de entrada, **Contracorriente** parece marcar una evolución, ya que por primera vez se ven a dos hombres entablando una relación (y no solamente teniendo sexo), la ambigüedad del planteamiento de la película surge por el hecho mismo de que la cotidianidad que establecen Miguel y Santiago es en esencia invisible a los demás: el fantasma no amenaza las apariencias. De esta manera, los mecanismos de control social a través de la hipocresía están en marcha: Miguel vive su amor (o su fantasía, o su trauma, si se quiere seguir un discurso psicoanalítico) bajo la condición de que éste no amenace el equilibrio social de su familia y de su comunidad. En una de sus primeras visitas como fantasma, Santiago le propone a Miguel salir de una casa en construcción hacia la calle, en una escena metafórica de la salida del closet en el que está encerrado.



Christian Mercado y Manolo Cardona en **Contracorriente**

Olvidando el consejo de Waugh,[18] autor para quien no se puede juzgar el contenido *queer* de las películas latinoamericanas a partir de un esquema teórico norte-americano sobre la liberación sexual (y en particular la dicotomía identidad vs. closet), Diestro-Dópido critica la falta de compromiso político que implicaría **Contracorriente** por valerse del recurso narrativo fantasmagórico[19]. Es en efecto severa la condena. Es cierto que, en **Contracorriente**, la homosexualidad sólo se vuelve aceptable cuando está hecha literalmente invisible (fantasma) por la muerte de Santiago. Pero la coartada onírica es la estrategia escogida por Fuentes-León para hablar de un tema que, como se ha mencionado, casi no se toca en los medios de comunicación peruanos más que para vehicular los clichés tradicionales. Fuentes-León parece haber apostado por una representación menos arriesgada, en apariencia, que la de Lombardi. Sin embargo, **Contracorriente** ofrece una estrategia más discreta que permite hacer público lo escondido, y, más que nada, permite una exposición desapasionada del tema en las pantallas grandes del Perú.

La ruptura que introduce **Contracorriente** se produce en las últimas escenas. Miguel encuentra el valor de enfrentarse a los suyos. No se le puede quitar a **Contracorriente** esta postura política, por más irrealista que parezca en el contexto social peruano (ver la última sección de este ensayo). La enunciación de lo previamente indecible no solamente es permitida por el sentimiento (no por el lado sexual), sino también porque Santiago ha muerto: el sentimiento ya no peligra la heteronormatividad porque el acto sexual ya no es una potencialidad concreta. La muerte, en su dimensión religiosa que puede convenir al pueblo, redime la trasgresión. En una escena final que quisiera conllevar un mensaje optimista sobre el futuro de la aceptación de la homosexualidad en el Perú, Isaura (símbolo de una juventud decidida a seguir el camino del sentimiento sin obedecer la ley de la hipocresía), por quien el escándalo se desató (ella se introdujo en la casa de Santiago y encontró pinturas de Miguel desnudo), es la que lleva el grupo de los que vienen a escuchar la oración fúnebre que Miguel dedica a Santiago, a la orilla del mar.

Al final de **No se lo digas a nadie**, Joaquín regresaba al silencio; en **Contracorriente**, Santiago (metafórica y literalmente) paga su amor y su sexualidad con su vida; Miguel ya no se calla. Sin embargo, el imperativo negativo (“no se lo digas a nadie”) prometía a Joaquín días felices con su amante, a escondidas. A Miguel le queda solamente el duelo del amor perdido (en este sentido, la apariencia del fantasma se puede interpretar por la negación y el retraso del proceso de duelo frente a la pérdida del ser amado). Enunciar el amor homosexual todavía tiene un precio elevado en la ficción peruana. Y en la sociedad peruana también.

1. 3. Exilios

Este precio, así como la voluntad de escapar de la amenaza (física) permanente y de la injuria (verbal), explican por una parte la tentación, para muchos gays, del exilio y de la “huida hacia la ciudad”. [20] Una particularidad de los gays en América Latina es que tienden a vivir más tiempo (a veces, toda su vida) con sus padres, por razones económicas (falta de viviendas a precio accesible) y culturales. [21] En ambas películas, los protagonistas de las clases altas buscaron, por lo contrario, una forma de emanciparse geográficamente de la tutela familiar. Joaquín se abre un espacio de libertad cuando ya no acepta vivir con sus padres y alquila su propio departamento; pero sigue dependiente de sus padres que le dan dinero. De allí que se impone la necesidad de un exilio más lejano, más allá de las fronteras de la ciudad. Para Joaquín (quien, irónicamente, se apellida Camino), el exilio es necesario, temporalmente, porque transgredió el código heteropatriarcal.

Joaquín logra (aunque imperfecta o temporalmente) abrirse este espacio de emancipación dentro del proceso de exilio *queer*. [22] Para Subero, la migración (o el exilio) *queer* puede resultar solamente si dos condiciones son reunidas: que la sociedad que recibe al exiliado sea abierta a las sexualidades alternas, y que la microsociedad a la que llega el exiliado también tenga una actitud positiva hacia la homosexualidad. Muchos latinos, en la opinión de Subero,

quieren disfrutar de las condiciones favorables de una ciudad como Miami sin abrirse a una mayor diversidad cultural (o en este caso, sexual). En consecuencia, la sociedad a la que llega Joaquín, en Miami, tampoco le permite liberarse de los códigos aprendidos desde la infancia.

En contra de Subero, se puede argumentar que la mayor limitación de Joaquín no es geográfica, sino psicológica. El entorno al cual llega Joaquín no es del todo controlador: no vive con parientes, ni tiene necesidades económicas. En Estados Unidos (aún en una ciudad con mayor población latina como Miami), la permisividad es mucho mayor. Para Subero, el Miami de Joaquín no sería lo suficiente diferente de su entorno de origen para procurarle los espacios necesarios a su liberación sexual. Sin embargo, aun la microsociedad (su compañero de piso, un gigoló heterosexual que se acuesta con hombres por dinero) debería de permitirle vivir su sexualidad; Joaquín ni siquiera busca establecer contactos con otra sociabilidad gay, fuera de breves encuentros sexuales despersonalizados. Su comportamiento demuestra más bien una abulia que se traduce por una total pasividad frente a su entorno. Esto es lo que no le permite afirmarse, cuando estaría en realidad en las mejores condiciones para finalmente libertarse de la hipocresía social en la que ha crecido. Contra la libertad ofrecida, Joaquín escoge la comodidad de la hipocresía en la que sabe cómo moverse. Su espacio mental (no geográfico) es restringido por el entorno (social, cultural, familiar, no tanto geográfico) en el que creció. Coincidimos con Subero en que Joaquín pone fin a su exilio *queer* para retomar su lugar dentro de la heteronormatividad con la que ahora sabe lidiar:^[23] se casa, pero seguirá teniendo una vida sexual con hombres, en toda discreción.

El exilio de Santiago es diferente y múltiple. En primer lugar, se puede presumir que no buscaba la compañía de otro hombre durante su primer viaje al pueblo de pescadores, sino más bien la inspiración o la paz en la tranquilidad del mar; quería regresar a un lugar de la infancia, como se lo confiesa un día a Mariela. Pero el exilio autoimpuesto de Santiago no es hacia un lugar que favorece la vida *queer* y abierta a la que aspira. Por consiguiente, su exilio, que parecía prometedor artísticamente, rápidamente se vuelve asfixiante emocional y sexualmente, ya que clausura el espacio geográfico y social que le permitiría establecer una relación con Miguel. En segunda instancia, Santiago es exiliado dentro de la comunidad del pueblo, con la cual tiene pocos contactos. Finalmente, una tercera dimensión del exilio aparece cuando Santiago, convertido en fantasma, solamente se comunica con el mundo de los humanos por medio de Miguel. Este triple exilio pinta una homosexualidad dolorosa para quien se atrevió a afirmar su sexualidad.

Entre los dos hombres, surge una dimensión adicional de desplazamiento geográfico. Frente a la imposibilidad de vivir su relación dentro del pueblo, Santiago intenta llevar a Miguel hacia otro "exilio", en un "viaje" cuyo destino no conocemos, y que Miguel sigue postergando con varios pretextos (en particular la llegada próxima de su hijo). Estos exilios sucesivos son muy diferentes del que experimenta Joaquín, e introducen la temática de la condición social: el exilio existe únicamente para los pudientes, que pueden tomar un bus (hacia la costa Norte del Perú) o un avión (hacia Miami). Para Miguel, el exilio existe como potencialidad únicamente a través de la existencia de Santiago. La muerte de éste cierra la puerta al posible exilio; Santiago representaba un boleto de ida sin vuelta hacia el extranjero, o una ciudad, lejana. Este exilio (autoimpuesto para uno, añorado e imposible para el otro), es lo que más les separaba. Al final de la película, quien tiene la oportunidad de reconstruir su vida en otro lugar es Mariela, justamente porque ella vino de afuera; Miguel no tiene otra opción que quedarse y lidiar con su comunidad de origen.

1. 4. Conflictos de sexualidades, conflictos de clases

Santiago fue rechazado a su llegada al pueblo tanto por ser un "pituco limeño" (es decir, alguien de las clases sociales altas, en la terminología peruana) como por su identidad sexual, si no abiertamente asumida por él, por lo menos intuida por los habitantes del pueblo. Para Miguel, la transgresión, al relacionarse con Santiago, es, entonces, doble: traicionar la

identidad heterosexual que su condición de esposo y padre supone, y dejar su clase para elevarse hacia una clase socio-económica a la que no pertenece.

Hay una ingenuidad (o un planteamiento político) en el hecho de relacionar el “pituco” con el “pobretón”. En la sociedad peruana, las barreras (regionales, de clase social y de raza) no se franquean tan sencillamente.[24] En ambas películas, la sexualidad resulta transgresora por su ataque no solamente a la heteronormatividad, sino también a la oligarquía económica y al sistema de castas sociales, económicas y raciales de la sociedad peruana. Es el aparato de poder en su conjunto el que resulta amenazado. La dominación de las clases altas es el corolario de la heteronormatividad en la imposición de la conducta hipócrita de Joaquín. Hay que conservar en demasía las apariencias de la moral (y eso vale para todas las clases sociales) pero también es necesario “mantener un real estatus de poder y de prestigio clasistas”. [25] Joaquín aprende la lección desde temprano; termina incorporando a su propia conducta la hipocresía necesaria para disfrutar de privilegios heredados. No hace falta que Alfonso le recuerde que, en Lima, los hijos de buenas familias son “reyes”. [26] Nuevamente, la hipocresía se vuelve necesaria para conservar su lugar dentro de este círculo de privilegios.

Ambas películas parecen sostener un subentendido inherente al catolicismo: el rico corrompe al pobre. Joaquín, en sus primeras conmociones sensuales de adolescente, quiere tocar al adolescente (campesino de rasgos indígenas) que lo lleva a cazar: éste se lo impide pero no dirá nada, porque sabe que nadie lo creerá, y que se le acusará a él de haber intentado abusar del “niño rico” aunque el espectador (cómplice de Joaquín) sepa que en realidad fue lo contrario. [27] Por su parte, Alfonso abusa sexualmente de la empleada de la casa. En términos de sexualidad también, los pobres deben aprender cual es su posición en la jerarquía social. La sexualidad entre pobres y ricos parece excluir toda posibilidad de relacionarse sentimentalmente.

De la misma manera, en **Contracorriente**, el rico (Santiago) es el elemento perturbador que corrompe al pobre (Miguel), quien cumplía con su rol heterosexual, siendo buen marido y pronto padre. Si ambas películas afirman que la sexualidad es instrumento de poder, también reflejan cierta ambigüedad acerca de la pobreza como condición de la virtud, misma que se puede corromper por la atracción del dinero, o por la falta de moral de los ricos. Por otro lado, Santiago y Miguel rompen las barreras sociales y sexuales (en el contexto de la hipocresía general que permite que no se sepa, por supuesto). ¿Cómo se conocieron? ¿Cómo se acercaron? La falta de precisión al respecto forma parte de la elipsis del “cuento”; lo que la narración gana en fluidez, el discurso lo pierde en realismo, porque no deja de ser sorprendente que dos hombres viviendo en mundos tan disparatados se hallan relacionados por algo más que un encuentro sexual furtivo. Es en ese punto que el potencial subversivo del sentimiento cobra toda su fuerza: le permite a Miguel sobrepasar la hipocresía, desafiando las normas sexuales y sociales de su comunidad y, más allá, de su país.

Conclusiones

En los doce años que separan los estrenos de **No se lo digas a nadie** y **Contracorriente**, Perú ha retornado a la democracia y conocido un periodo de estabilidad política y crecimiento económico. Poco parece haber cambiado en el campo social, en particular en cuanto a las representaciones de las sexualidades alternas, que siguen siendo portadoras de un potencial de subversión. **Contracorriente** plantea al personaje de Miguel como portavoz de un país en perpetua crisis de identidad. A la tradicional incapacidad de incorporar todos los componentes étnicos y culturales del país en un conjunto harmónico, se suma la dificultad de asumir otra forma de diversidad, esta vez, la sexual. En 2010, al estreno de **Contracorriente** en Lima, Miguel puede denunciar públicamente la homosexualidad con menos escándalo que Joaquín en 1998, porque el director recurre para esto al ‘truco’ del cuento ambientado en el realismo mágico. Esto representa, en sí, una ruptura con las estrategias empleadas por **No se lo digas a nadie**, que recurría a la denuncia de la hipocresía para forzar la exposición pública del tema. Hasta aquí es hasta donde ha podido ir, hasta hoy, el reconocimiento de la homosexualidad en el cine peruano. Es un progreso limitado, pero indiscutible.

Agradecimiento especial: Norma Rivera, directora de la Filmoteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú (Lima).

CITAS Y NOTAS

[1] Stephen Hart, "Slick grit: authorship versus mimicry in three films by Francisco Lombardi", *New cinemas: Journal of contemporary film*, 3.3, Bristol, Intellect, 2005, pág. 167.

[2] Efraín Kristal, "Screening Perú: the Films of Francisco Lombardi", *New Left review*, 42, Londres, NFR, 2006, pág. 99.

[3] La película atrajo en total a 475,812 espectadores (datos: Filmoteca de la PUCP – Lima).

[4] Jeffrey Middents, *Writing national cinema: film journals and film culture in Perú*, Dartmouth, Dartmouth College Press, 2009, pág. 232.

[5] En efecto, sólo alcanzó la cifra de 49,000 espectadores (datos: Filmoteca de la PUCP – Lima).

[6] Javier Fuentes-Leon, "La homosexualidad a 'contracorriente' de la cultura latinoamericana", entrevista con Josué Corro, *CNN México*. CNN México, 2010 [Web. 15 abril 2011].

[7] Sarah Barrow, "Images of Peru: a national cinema in crisis", en Ed. Lisa Shaw y Stephanie Dennison, *Latin American cinema: essays on modernity, gender and national identity*, Jefferson (NC), MacFarland, 2005, pág. 56

[8] Ver como ejemplo los resultados del sondeo de opinión acerca del matrimonio, de la unión civil y de la adopción para parejas homosexuales, publicado por IPSOS en febrero de 2011: pagina 3 del documento http://www.ipsos-apoyo.com.pe/sites/default/files/opinion_data/Toledo-y-Fujimori-rumbo-a-la-segunda-vuelta.pdf

[9] Stephen O. Murray y Manuel Arboleda, "Stigma transformation and relexifiction: gay in Latin America", en Murray, pág. 139

[10] Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 1999, pág. 461

[11] En *La teta asustada*, Claudia Llosa introduce el personaje secundario de un joven peluquero muy afeminado, quien vive en un barrio pobre de las afueras de Lima. Aunque el presente ensayo no incluya mayor análisis de este personaje, es interesante constatar que aporta un contrapunto al tema del cuarto capítulo de este análisis: dibuja un personaje muy

probablemente homosexual, de baja extracción social, viviendo sin aparente conflicto su condición en su entorno social. Es, en este sentido, un personaje *gay* del cine peruano.

[12] David William Foster, *Queer issues in contemporary Latin American cinema*, Austin, University of Texas Press, 2003, pág. 108. (Traducción libre por el autor de este artículo).

[13] Manuel Arboleda, "Social attitudes and sexual variance in Lima", *Latin American male homosexualities*, en Murray, pág. 109

[14] David William Foster, *Queer issues in contemporary Latin American cinema*, Austin, University of Texas Press, 2003, pág. 96

[15] Bedoya, Ricardo, *El cine sonoro en el Perú*, Lima, Universidad de Lima, Fondo editorial, 2009, pág. 227

[16] *Ibidem*.

[17] David William Foster, *Queer issues in contemporary Latin American cinema*, Austin, University of Texas Press, 2003, pág. 109. La traducción y el contenido entre corchetes son del autor de este artículo.

[18] Thomas Waugh, *The fruit machine: twenty years of writing on queer cinema*, Duke, Duke University Press, 2000, pág. 174

[19] Mar Diestro-Dópido, "Undertow", *Sight and Sound*, Londres, BFI, Sept. 2010, pág. 82

[20] Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 1999, pág. 33

[21] Murray, Stephen O., ed. *Latin American male homosexualities*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995, pág. 38

[22] Subero, Gustavo, "The different caminos of Latin homosexuality in Francisco J. Lombardi's *No se lo digas a nadie*", *Studies in Hispanic cinemas*, 2.3, Bristol, Intellect, 2006, pág. 191.

[23] *Ibid.*, pág. 199

[24] Manuel Arboleda, "Social attitudes and sexual variance in Lima", *Latin American male homosexualities*, en Murray, pág. 106.

[25] Joel Del Río, "Identidad gay en el cine latinoamericano reciente. Estrategias de omisión, circunloquio y lugares comunes", *Temas*, La Habana, Temas, En.-Jun. 2000, pág. 69.

[26] Efraín Kristal, "Screening Perú: the Films of Francisco Lombardi", *New Left review*, 42, Londres, NFR, 2006, pág. 109.

[27] David William Foster, *Queer issues in contemporary Latin American cinema*, Austin, University of Texas Press, 2003, pág. 102.

BIBLIOGRAFÍA

ARBOLEDA, Manuel, "Social attitudes and sexual variance in Lima", *Latin American male homosexualities*, en Murray, pág. 100-10.

BARROW, Sarah, "Images of Peru: a national cinema in crisis", en Ed. Lisa Shaw y Stephanie Dennison, *Latin American cinema: essays on modernity, gender and national identity*, Jefferson (NC), MacFarland, 2005, pág. 39-58.

BEDOYA, Ricardo, *El cine sonoro en el Perú*, Lima, Universidad de Lima, Fondo editorial, 2009.

DEL RÍO, Joel, "Identidad gay en el cine latinoamericano reciente. Estrategias de omisión, circunloquio y lugares comunes", *Temas*, La Habana, Temas, En.-Jun. 2000, pág. 61-70.

DIESTRO-DÓPIDO, Mar, "Undertow", *Sight and Sound*, Londres, BFI, Sept. 2010, pág. 82.

ERIBON, Didier, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 1999.

FOSTER, David William, *Queer issues in contemporary Latin American cinema*, Austin, University of Texas Press, 2003.

FUENTES-LEÓN, Javier, *Contracorriente*, Perú, 2009, 100 min.

CORRO, Josué, "La homosexualidad a 'contracorriente' de la cultura latinoamericana", entrevista a Javier Fuentes-León, *CNN México*. CNN México, 2010 [Web. 15 Abr. 2011].

HART, Stephen, "Slick grit: auteurship versus mimicry in three films by Francisco Lombardi", *New cinemas: Journal of contemporary film*, 3.3, Bristol, Intellect, 2005, pág. 159-167.

LOMBARDI, Francisco:

- **Los amigos** (episodio de *Cuentos inmorales*), Perú, 1978, 32 min.
- **No se lo digas a nadie**, Perú, 1998, 120 min.

KRISTAL, Efraín, "Screening Perú: the Films of Francisco Lombardi", *New Left review*, 42, Londres, NFR, 2006, pág. 99-114.

LLOSA, Claudia, *La teta asustada*, Perú, 2009, 95 min.

MIDDENTS, Jeffrey, *Writing national cinema: film journals and film culture in Perú*, Dartmouth, Dartmouth College Press, 2009.

MURRAY, Stephen O., ed. *Latin American male homosexualities*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995.

MURRAY, Stephen O., y Manuel Arboleda, "Stigma transformation and relexifiction: gay in Latin America", en Murray, pág. 138-44.

SUBERO, Gustavo, "The different caminos of Latin homosexuality in Francisco J. Lombardi's *No se lo digas a nadie*", *Studies in Hispanic cinemas*, 2.3, Bristol, Intellect, 2006, pág. 189-204.

WAUGH, Thomas, *The fruit machine: twenty years of writing on queer cinema*, Duke, Duke University Press, 2000.

Leer **3160** veces

Publicado en [PANORÁMICAS](#)

Etiquetado como

- [peruvian cinema, homosexuality, social hypocrisy](#)
- [cine peruano, homosexualidad, hipocresía social](#)

Pierre Losson

Licenciado en ciencias políticas y relaciones internacionales por el Instituto de Estudios Políticos de Estrasburgo (Francia), obtuvo una maestría en gestión cultural por parte de la Universidad Lyon 2 (Francia). Vivió varios años en México y Perú, ocupando diversos cargos en el centro cultural de la Embajada de Francia en México – Casa de Francia, antes de desempeñarse como Director cultural de la Alianza Francesa de Lima y Agregado cultural de la Embajada de Francia en el Perú. Actualmente está completando una maestría en Estudios latinoamericanos en la Florida International University (Miami), enfocando sus investigaciones sobre políticas públicas de apoyo al arte y a la cultura, y sobre las relaciones entre arte y sociedad.