

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



**Avatares del deseo: representaciones del homoerotismo masculino
en novelas peruanas (1950 – 2015)**

Tesis para obtener el grado académico de Doctor en Sociología que presenta:

José Luis Rosales Lassús

Asesor:

Giancarlo Fernando Cornejo Salinas

Lima, 2024


Informe de Similitud

Yo, GIANCARLO FERNANDO CORNEJO SALINAS , docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis titulada(o) Avatares del deseo: representaciones del homoerotismomasculino en novelas peruanas (1950 – 2015), de el autor José Luis Rosales Lassús, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 11%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 5/11/2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de investigación, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Los Ángeles, 7 de noviembre de 2024.

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: Cornejo Salinas, Giancarlo Fernando	
DNI: 43104408	Firma
ORCID: 0009-0007-2951-1719	

Detente, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que mas quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo

Sor Juana Inés de la Cruz

Creo que con nuestro trabajo muchos adultos (y estoy entre ellos) intentamos mantener la fe en aquellas promesas que nos hicimos en la adolescencia y que recordamos vivamente: promesas de hacer posibles posibilidades y deseos invisibles, de hacer explícito lo que es tácito: de infiltrar la representación *queer* donde debe infiltrarse y, con la relativa libertad que nos concede nuestra edad adulta, enfrentarnos directamente a todos aquellos impulsos de eliminar lo *queer* donde debemos hacerlo.

Eve Sedgwick



A Gonzalo y Giovanni,
in memoriam

Resumen

En esta tesis analizo la producción social del deseo homoerótico masculino a través de sus representaciones en novelas peruanas publicadas entre 1950 y el 2015. Ello desde un enfoque interdisciplinario, en el que confluyen la sociología cultural y de la literatura, los estudios de género, los estudios queer / cuir, el psicoanálisis, la crítica literaria y la semiótica. Me concentro en el vínculo entre estas representaciones y la producción de la nación. Particularmente, analizo el proceso que va desde la representación del deseo homoerótico en tercera persona como lo innombrable, lo liminal, lo monstruoso y lo abyecto (modelo tradicional) a su representación en primera persona, como devenir o como identidad. El trabajo incluye una propuesta de periodización para el conjunto de novelas identificado donde aparece representado el homoerotismo masculino, así como el análisis detallado de dos novelas escritas por autores peruanos canónicos (El Sexto de José María Arguedas y Los cachorros de Mario Vargas Llosa) publicadas hacia el inicio de la segunda mitad del siglo XX; y de la obra de Oswaldo Reynoso y parte de la de Jaime Bayly, concentrándome en la década de 1990. Encontramos que el modelo de representación tradicional del homoerotismo masculino se consolida hacia la década de 1960, y se caracteriza, entre otras cosas, por el vínculo entre el homoerotismo y la violencia. Asimismo, que hacia la década de 1990 este modelo entra en crisis, dando pie a la consolidación de otras formas de representación en donde el homoerotismo aparece narrado en primera persona y tiene un horizonte afirmativo en relación con la la nación.

Índice

Resumen.....	4
Introducción	7
I. Aproximaciones teóricas	13
1. Literatura y homoerotismo masculino	13
2. Ficciones de la nación y del deseo	24
II. Metodología, objetivos e hipótesis	35
III. Una mirada de proceso / una propuesta de periodización	48
1. La colonización y las crónicas (s. XVI – fines del s. XVIII)	48
2. Costumbrismos e inicios de la República (fines del s. XVIII – fines del s. XIX)....	50
3. Modernización, modernismos y vanguardias literarias (fines del s. XIX – mediados del S. XX)	53
4. Militarismos y boom latinoamericano (mediados del s. XX – fines del s. XX).....	58
5. Globalización, neoliberalismo, post boom (fines del s. XX e inicios del s. XXI)....	59
6. Sociedad red, despliegue y proliferación (inicios del s. XXI – actualidad).....	61
IV. El modelo tradicional: afirmación y líneas de fuga	62
1. El Sexto, de José María Arguedas: abyección, ascesis y santidad	68
2. Los cachorros de Mario Vargas Llosa: los sinuosos caminos de la melancolía ...	85
V. Oswaldo Reynoso y el devenir homosocial.....	106
1. Sujetos de deseo: Luzbel	110
2. El deseo de lo social: Los inocentes y En octubre no hay milagros.....	117
3. Arquetipos del deseo: El goce de la piel, En busca de Aladino, En busca de la sonrisa encontrada	130
4. Espacios homotextuales I: la cantina.....	137
5. Hacia una moral de la piel.....	141
VI. Jaime Bayly y la identidad homo – bisexual.....	145
1. Autoficción y relato autobiográfico: No se lo digas a nadie y Fue ayer y no me acuerdo	151
2. De la identidad homo a la bisexual: Los últimos días de la prensa y La noche es virgen	161
3. Personajes femeninos y triángulo homoerótico: Los amigos que perdí.....	168
4. Espacios homotextuales II: huir del Perú.....	175

5. Salir del closet en Lima de 1990	177
VII. Avatares del deseo (conclusiones).....	179
Epílogo: sobre mi relación con las novelas.....	187
Bibliografía	193
Anexo 1	202



Introducción

En este texto analizo las formas y las estrategias de representación del deseo homoerótico masculino que aparecen en novelas peruanas publicadas entre 1950 y el 2015. El trabajo se sostiene en la idea que la literatura es fuente y agente de la historia; y que está relacionada de manera simbiótica con los imaginarios sobre la nación, la política y con la construcción de identidades (Melo, 2011). Así, la literatura recoge muchos de los sentidos comunes de la época en que se produce y en cierta medida la refleja, pero también, a través de ella, se construyen virtualidades, mundos posibles en los que el orden de las cosas se quiebra, se trastoca; lo que permite imaginar mundos o situaciones alternativos otrora imposibles de ser pensados (Melo, 2011).

Estamos en un contexto global de franca disputa en relación con los avances logrados en términos de políticas y derechos que protegen a las disidencias y amplían la ciudadanía en relación con el deseo. En este marco, en términos de reconocimiento y protección de las disidencias —lo que se traduce en legislación sobre uniones, protección contra la violencia o sobre procesos de transición de género— el Perú está a la saga en latinoamérica; lejos de Argentina, Colombia, Bolivia, Brasil, Ecuador, Chile, México, Uruguay. Frente a ello, se trata entonces de sistematizar y recuperar, desde el diálogo entre la sociología y otras disciplinas, las principales formas de representación del deseo homoerótico masculino así como las disputas que las constituyen, desde una proyección hacia el futuro (Muñoz, 2020 [2009]) en términos de fortalecer identidades, sensibilidades y experiencias otras en relación con el deseo, la sexualidad, el género y la nación.

El periodo en el que me concentro se caracteriza por cambios en las formas y en las estrategias de representación del homoerotismo masculino en las novelas peruanas, y avances notables en relación con la visibilización y construcción de voces disidentes que reivindican la experiencia del homoerotismo masculino. Hacia la primera mitad del siglo XX aparece en la poesía con César Moro y Oswaldo Reynoso y luego ya en la narrativa de este último, nuevas voces que disputan las representaciones del homoerotismo como lo innombrable, lo terminal, lo monstruoso o lo abyecto, características de las representaciones que serán elaboradas por escritores canónicos como Mario Vargas Llosa, José María Arguedas o Alfredo Bryce Echenique; y que tendrán un gran protagonismo en el campo literario nacional durante toda la segunda mitad del siglo XX.

Analizo las características de este modelo tradicional de representación del homoerotismo en dos novelas: *El Sexto* de José María Arguedas (2015 [1961]) y *Los cachorros* de Mario Vargas Llosa (1997 [1967]). Ambos textos, además de sumar a la instalación y a la reproducción del modelo tradicional de representación, evidencian resquicios o posibilidades de lecturas desde las disidencias sexuales y de género (lecturas queer / cuir). En el caso de *El Sexto*, analizo esto a partir de las ideas de ascesis y santidad, desarrolladas por Didier Eribon (2004b); en el caso de *Los cachorros*, exploro estas posibilidades a través de la noción de melancolía de género de Judith Butler (2018 [2001]; 2021a [2001]).

Luego, me concentro en el análisis de la obra de Oswaldo Reynoso y parte de la obra de Jaime Bayly. Se trata de dos escritores bastante diferentes en relación con la generación a la que pertenecen, su clase social, los circuitos literarios en los que participan, sus estilos y sus miradas a la literatura y al país,

entre otros. Sus propuestas de representación del homoerotismo son diferentes también: en términos de este trabajo, mientras Reynoso representa el homoerotismo como devenir, Bayly lo representa como identidad. Así, en la obra de Reynoso, el homoerotismo aparece como inherente a lo social, mientras que en la de Bayly está asociado con las identidades marica, homosexual, gay o bisexual. No obstante, Reynoso y Bayly tienen también similitudes: ambos han buscado en la literatura formas de trascender en el mundo, de hacerse perennes, y han tenido éxito. Mientras Bayly se insertó muy bien en el mercado editorial global (ha publicado en casas editoriales transnacionales y ha sido traducido a varios idiomas); Reynoso, además de ser leído dentro y fuera del país, forma parte del canon literario nacional que se enseña en las escuelas: sus textos forman parte de las antologías literarias escolares¹ y de distintas versiones del Plan Lector, política oficial nacional de promoción de la lectura en las escuelas del Perú.

Asimismo, ambos escritores se han esforzado por representar el homoerotismo masculino, o en toda su obra como el caso de Reynoso, o en una parte importante, como el caso de Bayly. En este sentido, los dos han buscado construir espacios más habitables para la experiencia del homoerotismo masculino en relación con el modelo hegemónico de representación, instalado en el campo literario peruano durante casi todo el siglo XX. Finalmente, ambos utilizan una estrategia narrativa similar que es transversal en sus obras, mediante la que, en diferentes medidas, acercan, mezclan, traslapan los niveles del escritor, el narrador y el personaje. En ambos casos, construyen un cuerpo de novelas del yo, puntualmente autoficciones (Alberca 2007, Melo 2005) —que, en

¹ Ver por ejemplo MINEDU (2015) y el concurso convocado por el mismo Ministerio de Educación: Concurso de creación literaria Oswaldo Reynoso (Ministerio de Educación 2017).

el caso de Bayly, incluyen elementos del relato autobiográfico—; lo que les permite escribir sobre el deseo homoerótico en primera persona, en un contexto muy difícil para las disidencias en el país, construyendo futuros posibles, en este caso futuros queer / cuir (Muñoz, 2020 [2009]). En este marco, como sujetos disidentes, apuestan por la escritura del deseo en ficciones construidas desde experiencias muy personales y situadas. Esta estrategia permite también que los futuros que construyen, a partir de algunas de sus experiencias pasadas, sean para los lectores plausibles, familiares, y que puedan ser asociados por ellos no solo con las novelas y sus personajes sino también con sus autores². Ahora bien, las novelas del yo —en particular las autoficciones— confunden al lector en relación con los planos del autor, el narrador y los personajes. Así pues, las novelas de Reynoso y Bayly mezclan intencionalmente, con sus matices y en diferentes grados, la ficción y la realidad, de tal manera que el lector a la vez duda y tiene certezas sobre el vínculo entre los autores y los textos. Y juegan con esto creando un espacio de incertidumbre que habilita una primera persona entre real y ficticia, con una voz a la vez potente y prudente, comprometida y distante del texto. Se trata pues de una herramienta muy útil para la disputa por las representaciones del homoerotismo. La autoficción, sobre todo, será utilizada también por otros escritores peruanos que han representado el deseo homoerótico masculino en sus novelas durante fines del siglo XX y las primeras décadas del siglo XXI, tales como Ortiz (2004), o Ponce Gambirazio (2012).

Entonces, busco desentrañar, en un grupo de novelas publicadas entre 1950 y el 2015, tres propuestas de representación del deseo homoerótico —la tradicional y dos propuestas disidentes, la de Reynoso y la de Bayly— así como

² En Latinoamérica, esta estrategia es desarrollada magistralmente por Fernando Vallejo, escritor colombiano contemporáneo que ha representado de manera recurrente el homoerotismo en sus novelas (Vallejo 2003, 2008, 2016, 2017a, 2017b, 2017c, 2019a, 2019b).

sus avatares, esto es aquellas trabas o problemas frente a los que se construyeron y que son parte de sus tonos y de sus texturas. A la vez, trato de explicitar sus virtualidades, esos espacios que abren, los mundos y futuros posibles que construyen en relación con el deseo homoerótico y su vínculo con la socialidad y la construcción de las comunidades nacionales en el Perú.

Este trabajo es también una apuesta por la interdisciplinariedad. El aparato crítico con el que me acerco a las novelas se nutre de la sociología, en particular de la sociología de la cultura y de la sociología de la literatura. Asimismo, utilizo ideas de la crítica literaria, de la filosofía del deseo de Gilles Deleuze, los estudios de género, del psicoanálisis, del análisis semiótico y de los estudios queer / cuir y LGTBI+. Utilizo la forma queer / cuir con el objetivo de visibilizar los aportes latinoamericanos a este conjunto de estudios, asimismo para resaltar las particularidades de la traducción de esta palabra al castellano³.

Este documento está dividido en ocho partes. Luego de la introducción, presento las aproximaciones teóricas de las que me he servido para analizar las novelas. En el segundo capítulo presento algunas ideas sobre nuestra estrategia metodológica, así como los objetivos y las hipótesis del trabajo. Luego, en el tercer capítulo, construyo un panorama y una propuesta de periodización en relación con el corpus de novelas identificadas que representan el homoerotismo masculino, teniendo como eje la segunda mitad del siglo XX. En el cuarto capítulo presento y analizo el modelo tradicional de representación del homoerotismo masculino, primero a partir de una novela de Mario Vargas Llosa (*Los cachorros*) y de una novela de José María Arguedas (*El Sexto*). Luego, en el quinto capítulo, analizo la obra de Oswaldo Reynoso y en el sexto capítulo analizo parte de la

³ Para una discusión inicial sobre la traducción al castellano de la palabra queer ver Mérida Jiménez (2002). Algunas autoras que usan la noción cuir, castellanizada la palabra son Valencia (2022 [2010]), Castagliola (2017), Abril y Trujillo (2022), entre otras.

obra de Jaime Bayly. A continuación, en el sétimo capítulo, están las conclusiones del estudio. Finalmente, presento un breve epílogo sobre mi relación con las novelas consignadas en este trabajo y un anexo que incluye el listado del total de novelas peruanas analizadas y referidas en esta tesis.



I. Aproximaciones teóricas

1. Literatura y homoerotismo masculino

Este estudio aporta a un conjunto de trabajos que, además de analizar las representaciones del homoerotismo masculino en distintos géneros literarios (poesía, novela, cuento o “literatura” en general), han construido listados o conjuntos de obras en las que se representa este deseo. Algunos autores llaman a este conjunto de textos literatura gay, otros literatura LGTBI+ o queer / cuir; más recientemente se le llama literatura disidente, entre otros. Estos listados o cánones (Woods, 2001) empiezan a elaborarse desde la necesidad de visibilizar y reconocer prácticas y vidas invisibilizadas o silenciadas, luego subalternizadas por las estructuras de poder que normalizaron el deseo y la sexualidad y persiguieron a las disidencias en occidente y en sus sociedades tributarias. En términos de Woods, se trata de mostrar que “no solo estamos en todas partes, sino que siempre hemos estado” (2001, p. 12). Así, la literatura gay, LGTBI+ o queer / cuir congrega textos desde la convicción por reconocer y afirmar el deseo homoerótico como parte de la experiencia humana. Esto también incluye a los compiladores y a los lectores. Es decir, aunque los textos en sí no afirmen este deseo, su lectura y apropiación desde diferentes grupos de lectores queer / cuir o desde el propio mercado editorial orientado hacia la disidencia sexual es otro criterio de inclusión en las listas.

Luego, si tiene sentido construir un canon o listado lo tiene en relación con un proyecto político. Como indica Woods, los textos, entendidos como representación, tienen una dimensión política; un proyecto que es a veces explícito y otras aparece más bien como subtexto. Desde los primeros esfuerzos

—hacia mediados del siglo XIX en Oxford, Inglaterra— por encontrar y sistematizar textos griegos que se refirieran al homoerotismo masculino, lo que aparece detrás de estas iniciativas es un esfuerzo por encontrar referentes que permitan legitimar acciones, puntos de vista, así como fortalecer o consolidar identidades en ciernes vinculadas con este deseo (Eribon, 2004a; Melo, 2005; Woods, 2001). Así pues, en un contexto específico, y como respuesta a una serie de políticas y discursos desde la medicina, el derecho o la urbanidad, el Círculo de Oxford forma parte de un esfuerzo por construir sentidos alternativos a la representación del homoerotismo como lo antinatural o lo antisocial; aquello que, en general, atenta contra el orden. En este sentido, las disputas por las formas de representar el homoerotismo no son banales, pues a través de ellas se instaló y se fortaleció la idea de que todo aquel que encarne este deseo quedaría algo así como expulsado *per se* de los diferentes tipos de comunidades: la comunidad familiar, la comunidad local, la nacional.

Entonces, construir historias sobre estos textos permitió elaborar respuestas, otras miradas; tener una tradición en la cual apoyarse y herramientas para explorar deseos diferentes al heterosexual normativo. Woods, citando a Lord Byron, lo explica así:

Amo a un joven; pero Horacio hizo lo mismo; si a él
Se le perdona ¿Por qué yo soy condenado? Cuando el
Joven Alexis suspiraba por Virgilio declaraba ante el
Mundo su elección, y yo ¿no puedo?
(En Woods, 2001, p. 11)

Ahora bien, la representación no es el reflejo de algo sino parte de la construcción de ese algo, es decir, la representación no es externa a aquello que se representa. Cuando representamos un objeto, situación o proceso, lo estamos a la vez produciendo. Y esto supone disputas constantes pues, en este caso, no hay una verdad sobre el homoerotismo que en algún momento se encontrará,

cerrando el debate o concluyendo su historia. Así, siguiendo a Foucault (2011 [1981]), no tratamos de encontrar la esencia del homoerotismo a través de las novelas, sino entender cómo este deseo se está produciendo en los textos y en relación con sus lectorías. Se trata así de identificar qué problemáticas evidencian y qué posibilidades abren las novelas en la búsqueda de espacios y futuros más habitables para las vidas disidentes o queer / cuir.

En este marco, la escritura y la lectura son también tecnologías de producción de sujetos y de subjetividades. Así, quién escribe o quién lee se produce a sí mismo a través de este escribir o leer. Por otro lado, a través de las representaciones se construyen espacios comunes entre escritores y lectores a través de idas y vueltas que pasan por lo particular y por lo colectivo, por lo público y por lo privado, por lo individual y por lo comunitario. En todo caso, ambos, las autorías y las lectorías, cambian de la mano de procesos sociales, políticos y económicos y, por lo tanto, son susceptibles de ser incididas, tocadas, alteradas. La construcción de estos listados entonces reconoce y busca fortalecer el papel de estos textos en la producción de deseos y subjetividades queer / cuir o disidentes.

En esta línea, es importante considerar que la lectura y el consumo de productos culturales en que se nombra y elabora el deseo homoerótico han sido refugio para muchas personas en contextos de franca persecución de los deseos queer / cuir o disidentes. Se trata pues de conectar, visibilizar estos espacios, lo que supone un trabajo de genealogía cultural e histórica con el objetivo de ampliar los horizontes de la ciudadanía y de lo nacional en el país en relación con el deseo; esto es imaginar otros mundos posibles en los que el homoerotismo pueda formar parte de diferentes tipos de narrativas y comunidades en términos personales y sociales.

Ahora bien, este tipo de trabajo ha sido hecho ya en varios países de la región: Argentina (Brizuela, 2000; Giorgi, 2004; Melo, 2011; Peralta, 2017), Chile (Sarrochi, 2014; Sutherland, 2009; Sutherland, 2001), Colombia (Balderston, 2004, 2015), Cuba (García Cruz, 2015), México (Del Toro, 2015; Gutiérrez, 2016; Monsiváis, 2000, 2010a), entre otros; no así en Perú. Además, en las compilaciones y análisis regionales (Balderston, 2004, 2015, 2021; Balderston & Quiroga, 2005; Quiroga, 2010) o de mayor alcance (Melo, 2005; Woods, 2001) es evidente la ausencia de la región andina: Perú, Bolivia y Ecuador; salvo en el caso de la mirada general, de conjunto de estos tres países propuesta por Falconí (2016). El caso peruano se caracteriza por la aparición y consolidación tardía del modelo heteronormativo que tendrá también una larga hegemonía hasta fines del siglo XX. Asimismo, se caracterizará por el énfasis en las relaciones de inequidad que se vinculan con el ejercicio del homoerotismo, en relación con el género, lo racial, lo cultural y la clase. Finalmente, podemos trazar también un tránsito que va desde la representación del homoerotismo como error de la naturaleza a su representación como problema social. La primera mirada se vinculará hacia fines del siglo XX con el orgullo, la segunda con el homoerotismo como devenir.

Así, el Perú llegó de manera tardía no solo a la compilación de novelas que representan el homoerotismo masculino, sino también a su producción, proceso que en otros países de la región como Argentina, Colombia y México comenzó a inicios del siglo XX. Si bien es cierto que, como indica Leonardo, el cuento *Lorenzita*, “es uno de los textos que más tempranamente abordó la temática de la disidencia sexual en la región” (2022, p. 154); en nuestro país, el despegue, o la salida del armario de las novelas que representan el homoerotismo masculino se inicia con *Duque* de José Diez-Canseco, publicada

en Santiago de Chile en 1934 y en el Perú recién a principios de la década de 1970 (Diez - Canseco, 1934). Luego de un hiato de aproximadamente 20 años de la escritura de Duque, hacia la década de 1960 Oswaldo Reynoso dará inicio al proceso de representación del deseo homoerótico masculino, de manera afirmativa y en primera persona, en las novelas peruanas.

Si para Oxford del XIX, Woods se pregunta por la relación entre el contexto y la necesidad de construir un canon gay, subyace en este texto la pregunta por el caso peruano, en el que estas listas empiezan a aparecer tardíamente en relación con la región, esto es ya bien entrado el siglo XXI. ¿Por qué recién este proyecto? Se trata de una pregunta por la temporalidad y la producción social del deseo y del homoerotismo en relación con otros procesos como la construcción de ciudadanía y de la nación.

Podemos ensayar respuestas desde la idea de lectorías LGTBI+ o queer / cuir. En la historia de occidente, la producción de los sujetos homosexuales fue algo así como la producción de un efecto que excedió sus causas. Sujetos constituidos en la configuración de un cierto modo de poder que los ubicó en el límite de lo social construyeron, desde ese lugar, actorías, demandas de derechos, gritos afirmativos. Así, la construcción de estas listas va de la mano con el proceso de construcción de ciudadanía alrededor de las disidencias sexo afectivas⁴. En todo caso, este trabajo es parte de un esfuerzo por “ponernos al día” en términos de la sistematización y el análisis de las representaciones del homoerotismo masculino en la literatura nacional. Creo pues que la aparición simultánea en el país de varios esfuerzos de este tipo hacia la segunda década

⁴ En el Perú, la primera organización orientada a la defensa y lucha por los derechos de las disidencias, el Movimiento Homosexual de Lima, se funda en octubre de 1982 (Marreros 2022). En Argentina, el primer grupo de este tipo, “Nuestro mundo” se funda en 1967 (Insausti 2019). Para el caso de México, el Frente de Liberación Homosexual Mexicano se funda en 1971, aunque su primera aparición pública es en 1978 (González 2021).

del siglo XXI tiene también que ver con la consolidación de un público o una masa de lectores y el fortalecimiento de las actorías LGTBI+ y queer / cuir. Así, indica Woods que: “La mejor defensa del compilador de una antología de tal radica en el placer del lector, en un lector que es preciso suponer que sea lesbiana o gay. Se trata de una antología gay dirigida a un público gay y destinada tanto al goce de la lectura como al transmitir del mensaje una solidaridad cultural” (Woods, 2001, p. 17)⁵.

Los cánones o listados literarios son siempre incompletos. En relación con el tema de este trabajo, durante casi todo el siglo XX las posibilidades de leer y escribir dependían del lugar que uno ocupaba en la sociedad. Así, en las compilaciones latinoamericanas de novelas que representan el homoerotismo, el cruce con otras dimensiones estructurales de la organización social como el sexo, la clase y la raza, evidencia relaciones de poder que atraviesan la producción y el consumo de literatura. En el corpus analizado, la representación del deseo homoerótico masculino aparece en relación con espacios homosociales masculinos, donde desaparecen la mujer y lo femenino.

En el caso peruano, la lectura y la escritura no fueron accesibles a todos sino hacia fines del siglo XX. La literatura es pues una forma de representación hasta hace poco vinculada solo con las élites masculinas. En relación con ello, indica Adrián Melo que “la historia de la literatura homosexual masculina es también, en cierta forma, una autoafirmación de las élites masculinas con acceso a cierta cultura y no escapan a redes de poder en donde las mujeres son

⁵ Monsiváis describe un momento importante en la visibilidad queer / cuir para México a inicios del siglo XX. Da cuenta de la constitución de una bohemia burguesa que asume la disidencia sexual “con la discreción y tranquilidad posibles”: “Son políticos (Luis Montes de Oca, secretario de Hacienda de Plutarco Elías Calles y Genaro Estrada, secretario de Relaciones Exteriores), escritores (Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, Elías Nandino), pintores (Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Ángel, Alfonso Michel, Chucho Reyes Ferreira, Agustín Lazo, Enrique Asúnsolo), productores de cine (Felipe Subervielle, Agustín J. Fink), teatristas, actores, cantantes (José Mojica)” (Monsiváis 2010a, p. 54).

sometidas o invisibilizadas” (Melo, 2011, p. 111). Entonces, históricamente, ha sido mucho más difícil construir representaciones del homoerotismo femenino en la narrativa. ¿No ha sido pues, la literatura en el Perú durante el XIX y bien entrado el siglo XX, un espacio androcentrado y hasta misógino? En ese sentido, Woods da cuenta de cierta estabilidad del canon que el denomina gay y que incluye solo a varones. Ello pues muchos autores que escribieron sobre o desde el deseo homoerótico forman parte del canon occidental “universal”, como Wilde, Proust, Whitman, Genet, entre otros (2001, p. 21). Asimismo, Melo indica que en el caso de la literatura lésbica o sáfica, esta se ha visto expuesta a una doble invisibilización y censura: la del machismo y la de la homofobia (2011).

Así como la literatura, la ciudadanía fue por mucho tiempo un campo exclusivo de varones. En esta línea, los estados nacionales se construyeron a partir de la mirada del sujeto masculino y el papel asignado a la mujer fue utilitario: entre contenedor y habilitante de los futuros ciudadanos (Yuval-Davis, 2004).

El centralismo y el acceso a recursos culturales a través de la educación formal también aparecen como ausencia en el conjunto de novelas analizadas. Analizamos novelas publicadas en las dos ciudades más grandes del país: Lima y Arequipa. En el periodo analizado, pues, las novelas que consideramos fueron un arte de acceso restringido, que nos permite acercarnos solo de manera indirecta a ciertas poblaciones. Están pendientes trabajos de este tipo que se acerquen al arte popular. Un esfuerzo notable en este sentido es el trabajo de Campuzano: Museo Travesti del Perú (2008).

Este trabajo analiza la producción social del deseo a través de literatura. La noción de deseo ha sido muy importante para los estudios queer / cuir. En un principio fue desarrollada por el psicoanálisis. Ahora bien, desde diferentes

disciplinas como la filosofía, la crítica literaria, o la antropología los estudios queer / cuir han problematizado y nutrido este concepto.

Para el psicoanálisis, en la génesis del deseo confluyen las pulsiones y la cultura, que las moldea y les pone límites en función de las valoraciones y pautas sociales a través de diferentes dispositivos y complejos mecanismos que funcionan tanto a nivel colectivo como individual - subjetivo. Otra idea importante del psicoanálisis, desde los aportes de Lacan, es que en la formación del deseo es central la adquisición del lenguaje. El lenguaje, en este caso escrito, es entonces vía regia para estudiar el deseo. En relación con esto, muchos de los primeros estudios queer / cuir se concentraron en el análisis textual y de la literatura.

A inicios de la década de 1970 Gilles Deleuze y Félix Guattari publican *El Anti Edipo* (1998 [1973]), referente central en los estudios queer / cuir, en el que se critica un supuesto central del psicoanálisis: que el deseo es la respuesta a una falta (deseo lo que no tengo). Para estos autores, el deseo es más bien productivo. Lo que deseo es desear, de infinitas formas a manera de flujos incesantes que conectan cuerpos, máquinas, energías, entre otros. Entonces, no hay una ruta ideal o buena en relación con la producción y la formación del deseo. De ahí que se critique también la idea de los estadios psíquicos que confluyen hacia un fin único, que es el deseo heterosexual masculino (se trata de recuperar el edén perdido del útero de la madre). Asimismo, desde esta perspectiva, el triángulo edípico y el modelo de los estadios son insuficientes para dar cuenta de las múltiples conexiones que produce el deseo. Finalmente, Deleuze y Guattari buscaron vincular la producción del deseo con otros procesos sociales como el capitalismo. Para estos autores, el psicoanálisis y la forma en que había teorizado el deseo hasta ese momento, a partir de la heterosexualidad,

es la contraparte subjetiva de la economía capitalista. Un intento por pensar el deseo homosexual desde las teorías que aparecen en El Anti Edipo es el deseo homosexual de Guy Hocquenghem (Hocquenghem & Preciado, 2009 [2000]). Más recientemente, la crítica al psicoanálisis como tecnología de producción de subjetividades ha sido elaborada por Paul Preciado en Yo soy el monstruo que os habla (Preciado, 2021 [2020]).

Para Deleuze, entonces, el deseo:

(...) no comporta carencia alguna. Tampoco es un dato natural; es la misma cosa que una disposición [agencement] de heterogéneos que funciona; es un proceso, no una estructura ni una génesis; es afecto, no sentimiento; es "heceidad" (la individualidad de un día, de una estación, de una vida), no subjetividad; es acontecimiento, no cosa ni persona. Y, sobre todo, implica la constitución de un campo de inmanencia o de un "cuerpo sin órganos" que se define solamente por zonas de intensidad, umbrales, gradientes, flujos" (2007, p. 127)⁶.

Adicionalmente, tomo de George Bataille la noción de erotismo. Para Bataille, el erotismo es "la aprobación de la vida hasta la muerte" (2002, p. 15 [1957]). Se trata de una experiencia en la que lo discontinuo se vuelve continuo, en la que el sujeto es deshecho y se funde en algo más allá de él. Son experiencias vinculadas con el erotismo el orgasmo sexual, la muerte y el éxtasis místico. Al igual que para Deleuze el deseo, el erotismo para Bataille es subversivo del orden moderno, regular. Indica Bataille que:

Toda operación del erotismo tiene como fin alcanzar el ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento. El paso del estado normal al estado del deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la discontinuidad. Este término de disolución responde a la expresión corriente de vida disoluta, que se vincula con la actividad erótica. (2002, p. 22 [1957])

Entonces, a partir de estos referentes, utilizo en el análisis las ideas de deseo homoerótico y homoerotismo, entendiéndolas como un tipo de disposición erótica

⁶ Mi agradecimiento a Franklin Pease Gálvez por la referencia a este texto de Deleuze, en particular al escrito "Deseo y placer" (Ver Pease, 2024).

y afectiva de varones hacia otros varones. Estas nociones, además, me permiten mirar más allá de lo identitario y recuperar deseos y prácticas allende el mundo homosexual, gay, e incluso queer / cuir. En esta línea, coincido con Peralta cuando indica:

He preferido el término “homoerótico” a “homosexual” o “gay” por cuanto su uso, siguiendo a Félix Rodríguez González, remite a “prácticas sexuales entre personas del mismo sexo que no suponen la construcción de una identidad determinada” (2008, p.203). De acuerdo con investigaciones historiográficas recientes, (Ben 2009; Acha, 2014), la identidad homosexual no se habría consolidado en argentina hasta la década de 1950, mientras que el modelo identitario gay se afirmó entre las décadas de 1980 y 1998 (Sívori, 2004; Mechia 2011). (2017, p. 23). (Peralta, 2017, p. 11)

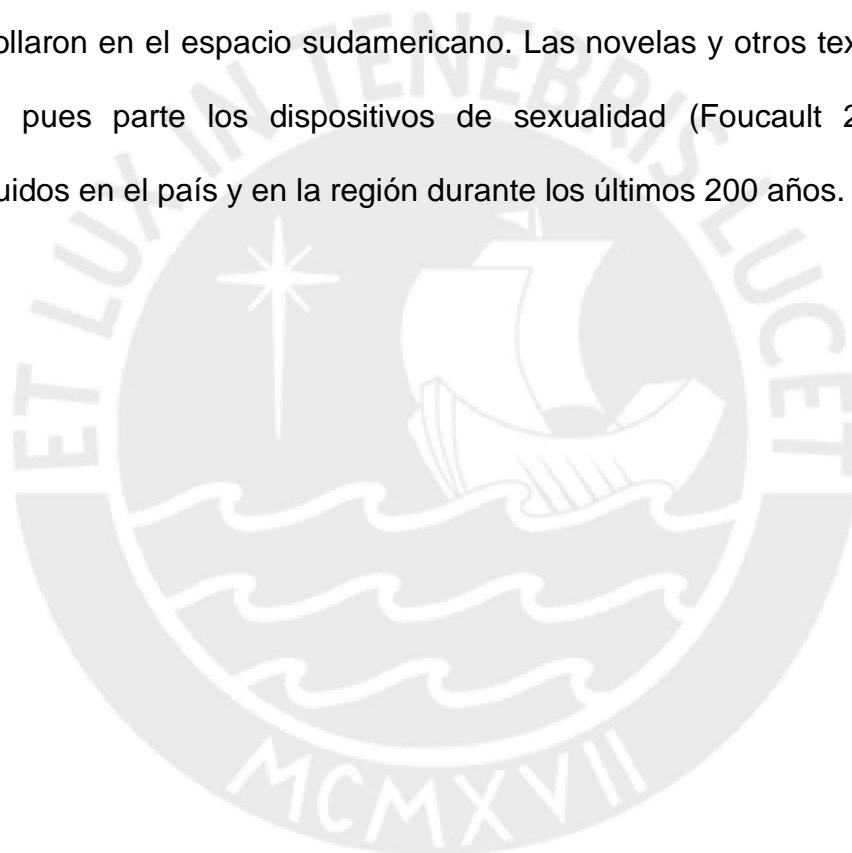
Así, esta decisión abre la posibilidad de analizar por ejemplo, los textos escritos por autores con identidad heterosexual que representan el homoerotismo a través del modelo tradicional y someterlos a nuevas y diferentes lecturas que permitan visibilizar los placeres, deseos, complicidades y futuros imaginados que se trafican en las historias, de esa “fascinación por lo homosexual” que atraviesa incluso las ficciones normativas y los subyacentes sueños de exterminio que Giorgi (2004) analiza para el caso de la Argentina de la segunda mitad del siglo XX. Así, el análisis del homoerotismo gana mucho si asume que puede haber una distancia entre la identidad y las prácticas. No obstante, estoy de acuerdo con Melo cuando afirma que:

La construcción de las identidades y de las culturas de gays y lesbianas, travestis y transexuales se hicieron necesarias para organizar luchas en contextos de represión, pero a la vez reproducen el dispositivo de la sexualidad que los oprime. Sería deseable que las identidades perdieran su razón de ser. Sin embargo, mientras haya batallas que librar tengo la convicción de que la existencia de una literatura gay es no solo deseable sino imprescindible (...). (Melo, 2011, p. 21)

Se trata pues de servirnos del recurso de la identidad sin dejar de problematizarlo, pensando en que, tal vez, más adelante podamos prescindir de él. En este sentido, destaca en el corpus analizado la apuesta de Reynoso por representar y producir el homoerotismo separándolo las identidades marica,

homosexual o gay. Se trata de una perspectiva de vanguardia en el Perú de la segunda mitad del siglo XX.

Edmund White, en un contexto previo al auge de los estudios queer / cuir, indica que “más allá de si hacerse gay es un hecho político o no, la homosexualidad siempre tiene cierto impacto político. La intención puede ser personal pero la función de la homosexualidad es social” (White, 2019, p. 170 [1980]). Ello pues la producción del homoerotismo ha sido fundamental para la construcción de las sociedades en occidente y los procesos coloniales que se desarrollaron en el espacio sudamericano. Las novelas y otros textos literarios forman pues parte los dispositivos de sexualidad (Foucault 2002 [1976]) constituidos en el país y en la región durante los últimos 200 años.



2. Ficciones de la nación y del deseo

Tal como indica Woods (2001) la noción de invención de la tradición (Hobsbawm y Ranger, 2012) permite comprender las relaciones entre el desarrollo de tradiciones literarias, la producción del deseo y la construcción de las comunidades nacionales. La invención de la tradición es una idea paradójica porque solemos pensar que la tradición siempre estuvo ahí. La realidad es que las tradiciones se recrean todo el tiempo, aunque parece que fueran permanentes. También suelen pensarse como más antiguas de lo que realmente son. Para Woods, en el caso de la literatura LGTBI+, se trata de una tradición literaria que gira en torno al deseo homoerótico vinculado a una identidad: “En esencia, de lo que aquí estamos hablando es de la creación deliberada de una tradición homosexual por hombres homosexuales” (2001, p. 12). En relación con las investigaciones revisadas, la referencia al vínculo entre el homoerotismo y la nación es también central: hemos leído trabajos sobre la literatura gay o la representación del homoerotismo en Argentina (Giorgi, 2004; Melo, 2011; Peralta, 2017), en Chile (Sarrocchi, 2014; Sutherland, 2009; 2001), En México (Gutiérrez, 2016; Monsiváis, 2010b), Cuba (García Cruz, 2015), Colombia (Balderston, 2015).

Ahora bien, la invención de la tradición no supone solo ideas, cuestiones cognitivas. Aquí es importante revisar la relación entre la tradición, la literatura, los afectos y la construcción de las comunidades nacionales a partir de la noción de ficciones fundacionales (Sommer, 1993). Sommer indica la importancia de la representación del deseo y de la sexualidad en la literatura para la fundación de las naciones en la América Latina de inicios del siglo XIX. Llama la atención sobre el papel de las novelas románticas en la promoción del nacionalismo y del

modelo del Estado nacional para Argentina, Brasil y Colombia. Para el caso argentino, por ejemplo, aparecen como temas centrales en las novelas el amor entre un federalista y la hija de un unitario, o entre una persona de clase alta y una de clase baja. Así, en las virtualidades de la literatura se representa el encuentro de la comunidad en construcción, que se erotiza y se elabora de manera análoga a lo que podría ser una relación afectiva o de pareja.

En estas representaciones, la sexualidad productiva en el espacio privado garantizaría un pueblo vigoroso para las nuevas naciones. Asimismo, el capitalismo sería el motor que animaría este proceso. Desde una lectura de Foucault, Sommer propone, en términos de Melo, que: “el biopoder como elemento indispensable en el desarrollo del capitalismo solo puede afirmarse al precio de la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción y mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos” (Melo, 2011, p. 27).

Diferentes estudios indican que las representaciones del deseo homoerótico en la narrativa han sido muy importantes para la construcción de la nación en los países de la región. Ello por una coincidencia temporal: la consolidación del discurso biomédico sobre la homosexualidad en el norte se da en el mismo momento en que se están fundando las nuevas comunidades latinoamericanas (Balderston & Quiroga, 2005; Quiroga, 2010; Salessi, 2000). La nación entonces se articula con otros dispositivos de la sexualidad (Foucault 2002 [1976]) y de la producción social del homoerotismo. En relación con estas ideas, Melo analiza las novelas fundacionales argentinas. Señala que:

La creación de una nación precisa de ficciones míticas que la constituyan. Esa máquina narrativa de la nación produce iguales pero necesita, en un mismo movimiento, expulsar de la comunidad imaginaria nacional a aquellos a los que identifica como variantes de lo espurio, lo extranjero, lo indeseable, lo anormal: la figura del homosexual en su variante de sector popular o asociada a la figura del judío será paradigmática al respecto” (Melo, 2011, p. 17)

Así, en las ficciones fundacionales argentinas aparece el encuentro en la relación amorosa heterosexual a partir de la idea de fecundidad (la fecundidad permite a la nación crecer, ser más poderosa). Frente a esto, las relaciones homoeróticas entre varones son representadas como aquello que dificulta, que atenta contra el encuentro y el crecimiento de la nación. Ello pues se les representa como improproductivas en términos biológicos y sociales. Entonces, el papel del homoerotismo en las ficciones fundacionales es el de “una de las metáforas paradigmáticas del sexo anómalo y peligroso, del sexo improproductivo que no produce generación y que por lo tanto tiene asociado a la idea del fin de una comunidad, de la degeneración de la especie y de la imposibilidad de hacer prosperar un proyecto de nación” (Melo, 2011, p. 15). En este marco, aparece el llamado “pánico homosexual”, que combina el rechazo y la fijación en relación con el tema del homoerotismo⁷.

Otro concepto importante desarrollado por Gabriel Giorgi para la literatura argentina de la segunda mitad del siglo XX —también elaborado en diálogo con Sommer— es el de ficciones normativas (2004). Se trata de ficciones que educan, que nos dan mensajes sobre qué es lo bueno y qué es lo malo, sobre qué debemos hacer y qué no. La construcción del personaje homosexual como liminal, monstruoso o abyecto nos advierte sobre aquello que se supone no debe de ser.

Así, en Latinoamérica, el homoerotismo es un tema muy presente en las novelas del siglo XIX y XX. Las ficciones fundacionales y las ficciones normativas expulsan el homoerotismo de las incipientes comunidades nacionales.

⁷ Así lo indica Molloy a partir del análisis de textos de José Martí y Rubén Darío: “Lo que llama la atención tanto en Martí como en Darío no es que se evite la cuestión de la homosexualidad sino, precisamente, que aparezca, de hecho, como inevitable” (2018 [2012], p. 35).

Adicionalmente, las disputas por estas representaciones en las novelas coinciden con otras batallas en otros campos, como el jurídico, o en otras artes como, más adelante, el cine. En este punto resalta la relación entre la literatura y la escolaridad, central en el proceso de socialización primaria en el que aprendemos lo que es el país y quiénes lo conforman. En la escuela se promociona y construye la lectoría de los ciudadanos en relación con los textos oficiales y aquellos que son reconocidos por el Estado como importantes en el horizonte de la construcción de la nación.

Giorgi encuentra que en las novelas fundacionales argentinas el homoerotismo aparece en relación con dos premisas. La primera es que:

la 'homosexualidad' se constituyó como categoría y como identidad en torno a un mecanismo paradójico: el de una *ficción normativa* que nombró e instituyó una clase de individuos cuya existencia definió como indeseable, volviéndolos candidatos a correcciones, curas o, directamente, eliminaciones; ese origen y ese sedimento determinó en gran medida los modos en que la homosexualidad se inscribió en la cultura. (Giorgi, 2004, p. 9)

En segundo lugar, en estas ficciones normativas, el homoerotismo y la homosexualidad se han representado a través de cuerpos terminales. Esto quiere decir que los personajes homosexuales son el fin de un proyecto que queda trunco, estéril. Así:

Desde al menos mediados del siglo XIX, y a lo largo del siglo XX, la homosexualidad ha ofrecido a la imaginación cultural una galería de *cuerpos terminales*: cuerpos donde se cierran relatos e historias colectivas, donde se cancelan generaciones, genealogías, linajes, donde una temporalidad dada se anula en un cuerpo 'improductivo'. Los homosexuales han sido, no el único, pero sí el más persistente cuerpo de la 'decadencia': existencias *contra natura*, 'estériles', en las que se han cifrado, de las maneras más diversas, sentidos colectivos y ficciones del cuerpo político. (Giorgi, 2004, p. 9)

Para el caso argentino, en este periodo, el homoerotismo se asocia además con lo extranjero: con los italianos migrantes o con los judíos. En consonancia, en relación con el impacto que generó en dos escritores latinoamericanos decimonónicos muy importantes —Ruben Darío y José Martí— el escritor

británico Oscar Wilde, indica Sylvia Molloy que: “La preocupación que Wilde producía en Darío y Martí encuentra su paralelo en los discursos técnicos de los incipientes estados-nación, discursos manejados por esos años en toda América Latina por psiquiatras, sociólogos, hombres de derecho y sí, inspectores de la policía que intentaban definir, clasificar y analizar la desviación sexual ‘extranjera’ como una de las enfermedades traídas por la inmigración” (2018 [2012], p. 156).

El homoerotismo se encarna en el personaje homosexual, recurrente en las novelas argentinas de fines del XIX e inicios del XX. Así, para Melo:

el personaje homosexual nace en la literatura argentina en el entrecruzamiento entre tres tópicos o conceptos estructurantes: sexo, clase social y nación:

- El sexo homosexual aparece como el paradigma del sexo anormal, del que no debe ser
- Como producto de la degradación de una clase social, sobre todo la perteneciente a sectores populares.
- Y representando aquello que puede significar el fin de una comunidad o de una Nación o en todo caso aquello que debe ser eliminado para posibilitar el crecimiento de la comunidad nacional. En este último sentido, el personaje homosexual aparece como enemigo de la Nación, como un cobarde plausible de traicionar los intereses de la patria. La figura del héroe nacional aparece con sus valores de masculinidad y virilidad como el contrapuesto al tipo ideal afeminado y miedoso que se construye de la figura homosexual. (2011, p. 16)

El personaje homosexual es pues representado como un peligro para las nacientes naciones. Es una amenaza y, por ello, debe ser exterminado. Como señala Giorgi (2004), la nación argentina se funda también en sueños de exterminio sobre ciertas poblaciones que son representadas como amenazantes a este proyecto, en este caso, los homosexuales.

Finalmente, Las narrativas alrededor del personaje homosexual han sido trágicas⁸. Las ficciones de exterminio conducen a su eliminación física o social: la muerte la bancarrota, el exilio, la dimisión.

Siguiendo los cánones de la literatura mundial, la tragedia y la ausencia de final feliz han sido la recurrencia en la literatura argentina al retratar amores entre

⁸ Un referente temprano de una novela centrada en un personaje homosexual donde hay un final feliz es Maurice de E.M. Forster (2022 [1971]).

hombres. Gay bashing, suicidios, asesinatos, enfermedades letales que actúan a modo de redención son finales que incontables narrativas han reservado para esos seres desgraciados por la naturaleza o la sociedad. Asimismo, la tragedia es recurrentemente producto de perturbaciones psicológicas o pasiones violentas intrínsecas al deseo homoerótico que llevan a sus portadores a matar o suicidarse.

Esta recurrencia entre homosexualidad y tragedia no solo es producto de prejuicios religiosos, de convenciones morales o de la violencia homofóbica. Se relaciona además con la noción misma de homosexualidad que, hija del lenguaje médico o del control policial, se inserta en un dispositivo de sexualidad como categoría a corregir, curar, perseguir y eventualmente eliminar. La homosexualidad es, por lo tanto, como señala Foucault, una invención de la psiquiatría que se acopla perfectamente con las características vigilantes, panópticas, normalizadoras y clasificadoras de las sociedades modernas, es decir, con las formas de poder propias de la modernidad. La psiquiatría hizo del homosexual un personaje con una infancia, un carácter, una vida y una morfología. (Melo, 2011, p. 156)

En el caso peruano, el personaje homosexual aparece en el siglo XIX pero se consolida hacia la segunda mitad del siglo XX, momento de particular importancia para la emergencia del espacio en que confluyen la literatura y la producción de la nación. En este siglo se construye la idea de “literatura nacional”. Ahora bien, a partir de la década de 1950, empieza un momento de re-construcción de lo nacional en el que la literatura tiene un protagonismo aún más acentuado. Hacia 1960 empieza el llamado boom latinoamericano, que coloca al Perú junto con otros países de la región en el campo de la literatura global o universal, desde apuestas por la construcción de temáticas y estilos propios de la región. Sylvia Molloy ve en el boom “un movimiento llamativamente homosocial” similar al modernismo decimonónico representado, entre otros, por Ruben Darío y José Martí (2018, p. 36 [2012]).

Hacia la mitad del siglo XX empieza también un periodo de gobiernos militares latinoamericanos que incidirán en la idea de nación vinculándola fuertemente con la masculinidad militar. A nivel regional, el éxito de la revolución cubana será también muy importante para la consolidación de este modelo⁹.

⁹ En la literatura latinoamericana Reynaldo Arenas denuncia en *Antes que anochezca* la persecución y encierro de los homosexuales en Cuba durante este régimen (Arenas 2015 [1992]).

En 1959 se produce un evento fundacional de la visibilidad de la disidencia sexual y de género en Lima: “El escándalo de la laguna”. La prensa, el gobierno municipal y la policía, confluyen en exponer y reprimir una fiesta homosexual en el distrito de Barranco (Galdo-González, 2021, 2023). El impulso moderno hace mostrar y a la vez sancionar el homoerotismo que se convierte en asunto público vinculado con la gestión de la ciudad y del territorio, como la redada de los 41 en México (Monsiváis, 2010a) y el escándalo de los cadetes en Argentina ocurrido en 1934 (Demaría 2020). El escándalo de la laguna confluye con los inicios del boom y con una nueva etapa en la literatura nacional en la que el homoerotismo jugará un papel muy importante al ser representado sistemática y regularmente como lo abyecto, lo terminal y lo monstruoso. En este marco, la obra de Mario Vargas Llosa, el escritor peruano más representativo del boom y el más reconocido nacional e internacionalmente, es profusa en representaciones del homoerotismo y en la construcción de personajes homosexuales (1996 [1969], 1997 [1967], 2003, 2010, 2018 [1984]).

Décadas después, hacia fines del siglo XX, el boom y el modelo de representación del homoerotismo asociado con él perderán protagonismo. Hacia inicios de 1990, un grupo de jóvenes escritores de la región tomará distancia de la tradición que se generó a partir del boom con la publicación de McOndo, compilación de cuentos en donde se representa a Latinoamérica como urbana y moderna. En este texto aparecen también bastantes representaciones del homoerotismo, lo que es evidenciado por Violeta Barrientos (2001). En este momento, la incidencia de la cultura gay asociada a la hegemonía económica y cultural de los Estados Unidos de América es muy importante en el mundo, y en particular en la región, lo que abre posibilidades de reconocimiento (Martel, 2014) pero también de la reproducción de viejas jerarquías en el marco de las

relaciones coloniales entre el norte y el sur; por ejemplo aquellas vinculadas con la racialización y con el clasismo.

En relación con este punto, en el análisis de las novelas sigo también el rastro de otras tres dimensiones que se articulan con las representaciones del homoerotismo: el género, la clase y la raza. En primer lugar, analizo la representación de lo femenino en relación con el homoerotismo masculino. Así, miro también en los textos con detenimiento la construcción de personajes mujeres y su relación con el homoerotismo masculino. Lo que aparece claramente es la recurrencia de la representación del homoerotismo en el marco de universos homosociales masculinos. Jaime Bayly es de los pocos autores que desarrolla personajes mujeres en sus novelas y los vincula estrechamente con la producción del deseo homoerótico de sus protagonistas. Aparece, entre el personaje homosexual y algunas mujeres, una gran complicidad. Así, en la obra de este autor, las mujeres son centrales en la construcción del deseo homoerótico, y en algunos casos, lo habilitan.

Lo racial aparece también vinculado a la representación del homoerotismo en relación con lo nativo y lo extranjero o foráneo. Hemos indicado que en diferentes textos de la región aparece el homoerotismo como vinculado al pueblo judío, que se asocia con lo extranjero y se identifica también como una raza particular. En *En busca del tiempo perdido*, Proust (2014 [1922]) presenta como equidistantes lo homosexual y lo judío. En esta línea, Didier Eribon propone, parafraseando el título del texto de Sartre “Reflexiones sobre la cuestión judía”, el libro: “Reflexiones sobre la cuestión gay” (Eribon, 2001 [1999]) en el que analiza la producción social de lo gay a través de una tensión entre su génesis como injuria, y su apropiación y resignificación desde la disidencia y la demanda de reconocimiento.

En el caso de las novelas analizadas el tema racial aparece vinculado con las representaciones sobre el homoerotismo ya sea como posibilidad de encuentro (Reynoso), espacio de diferencia y jerarquía (Bayly), o a través de la sexualización de ciertas poblaciones como la afroperuana (Arguedas). En relación con esto, una propuesta que afirme el reconocimiento positivo de la diversidad del deseo y de la disidencia no necesariamente lo hace en términos de género o raza. Entonces, lo afirmativo en términos de la disidencia sexual no necesariamente supone el compromiso de los textos con otras variables de exclusión. En este sentido, para Eribon (Eribon, 2004a), las relaciones entre lo racial, el género y la sexualidad en la construcción de los diferentes “nosotros” no van siempre ni necesariamente en un mismo sentido:

Por lo tanto, si bien en el principio de Sodoma y Gomorra Proust compara a los homosexuales y los judíos en sus destinos de razas malditas y relaciona la condena de Oscar Wilde con la del Capitán Dreyfus, hay que subrayar que la posición común e isomorfa de estigmatizados en la sociedad no implica ninguna forma de solidaridad entre ambos grupos, ya que la novela nos muestra que un homosexual puede ser tan antisemita como los “normales” de los medios sociales o políticos a los que pertenece. (p. 140)¹⁰

En este marco, analizamos también las representaciones del homoerotismo desde otras dimensiones que atraviesan el poder, además del género, la raza, y la clase; además de la cultura, la edad entre otros. Así:

No hay que olvidar (...) que una reflexión política y cultural sobre la homosexualidad, que un proyecto político basado en el combate que se plantea contra el proceso de inferiorización de los gays y las lesbianas son objeto (“la lucha contra la homofobia”) y en la “exaltación” de la diferencia vergonzante de la que habla Jouhandeau al comienzo de *De l’abjection* (la política del “orgullo”) no puede dejar de lado una reflexión sobre la infravaloración de otras categorías y sobre el orden social en general como productor de inferioridad y de racismo. Ya que la reflexión y la acción política, sino están marcadas por transversalidad

¹⁰ Continúa Eribon: “Erving Goffman insiste en ello en su estudio sobre los individuos estigmatizados —tanto estén desacreditados” o sean “desacreditables”, es decir, portadores de un estigma inmediatamente visible o no— pueden perfectamente compartir el punto de vista, los valores, los comportamientos de la gente ‘normal’ en cuanto se trata de estigmatizar a otro grupo que no sea el suyo, en la medida en que, en relación con esta otra particularidad, ellos pertenecen al mundo ‘normal’. Goffman dice que ‘normal’ y ‘estigmatizado’ no designan personas —no están por un lado las personas normales y por otro las personas estigmatizadas— sino a puntos de vista o posiciones que son siempre relacionales. Lo que hace que el ‘estigmatizado’, en una circunstancia dada, pueda ser un estigmatizado en otra, el ‘anormal’ en un ámbito puede ser ‘normal’ en otro” (p. 140).

y por el deseo de universalización, corren siempre el peligro de caer en carriles bien conocidos en los que, cada uno por su lado, denuncia el tipo de racismo del que es víctima, ignorando o, lo que es peor, ratificando o incluso practicando, aquel del que otra categoría de persona es objeto. (Eribon, 2004a, p. 164)

Por otro lado, las representaciones del homoerotismo están muy vinculadas con las representaciones del espacio. En el caso de nuestros textos, el homoerotismo aparece en ciertos lugares o asociado con estos, como la cantina o la calle. En otros casos, el homoerotismo se vincula con una imposibilidad leída en términos espaciales. Lima, por ejemplo, aparece en algunas novelas como una ciudad en donde habitar el homoerotismo es imposible.

En esta línea, una forma de mirar el espacio en relación con el deseo homoerótico tiene que ver con su prohibición. Desde los primeros textos escritos en el país sobre el homoerotismo masculino a principios del XIX, aparece la persecución y su expulsión del espacio público. Indica Gio Infante en una nota en su blog personal, hacia el año 2014: “Que los cuerpos de Serenazgo tengan campañas para ‘erradicar’ homosexuales no es noticia: Andrade organizaba redadas contra discotecas ‘de ambiente’, Castañeda ordenaba lanzar perros sin bozal contra travestis trabajadoras sexuales y durante la gestión Villarón efectivos con perros sin bozal se plantan a pocos metros de lugares de ligue gay para intimidarnos” (Infante, 2014).

Jorge Peralta encuentra en algunas novelas argentinas que los espacios se transforman para habilitar la representación del homoerotismo (2017). En este sentido, en algunos de nuestros textos la noche aparece como aquello que transforma un lugar que excluye o prohíbe el homoerotismo en otro que lo habilita.

En este marco, para dar cuenta de la relación entre el deseo homoerótico y el espacio uso la noción de espacio homoerótico, el que:

(...) se forja en la interacción entre un entorno físico inmediato y una actividad humana que modifica momentáneamente su espacio habitual u oficial. Así, por ejemplo, un baño público se transformaría de “lugar” en “espacio homoerótico” a través de las prácticas desarrolladas en su interior. No todos los baños públicos serían espacios homoeróticos y tampoco lo serían todo el tiempo, sino solo cuando los sujetos se reapropiaran de ellos y los resignificaran. Esta contingencia de la especialidad homoerótica no impediría que determinados lugares fueran asociados a ella con mayor frecuencia, como es el caso de la cárcel, el ejército, los internados y otros enclaves típicos de la socialización entre varones. Extendiendo y adaptando la propuesta de Eve K. Sedgwick, se podría hablar de un continuo entre espacios homosociales y homoeróticos. (2017, p. 19)

Finalmente, desde la crítica literaria, prestamos atención en el análisis de la obra de Reynoso y Bayly al uso de un tipo de ficción particular para la representación del homoerotismo: la autoficción. Para Alberca las autoficciones:

tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador, personaje del relato. En este contexto, identidad no quiere decir necesariamente esencia, sino un hecho aprensible directamente en el enunciado en el cual percibimos la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y el de la enunciación, entre el protagonista y su autor, como resultado siempre de la transfiguración literaria. (Alberca 2007, p. 31)

Otra de las características de las autoficciones es la incertidumbre que generan en el lector pues, solo con el texto, este no puede establecer claramente cual es la parte biográfica y cuál la ficción en la historia¹¹. La autoficción constituye un género que le permite al escritor hablar desde un yo ambiguo que lo compromete y lo libera del texto. Esto tiene sentido en el contexto de disputa por los significados del homoerotismo en la década de 1990, en la que confluyen ambos escritores.

El homoerotismo, ya sea masculino o femenino, así como sus representaciones han sido poco estudiados en el Perú y en particular por la sociología. En esta línea, los pocos estudios se han concentrado en la denuncia

¹¹ Indica Alberca: “Las lagunas o agujeros negros de la vida la penumbra de los secretos familiares o íntimos, los claroscuros de la experiencia, en donde lo vivido se mezcla y confunde con lo imaginado, con lo soñado, con los mitos personales o con los mitos literarios, el universo caprichoso y frágil de la memoria, también lo olvidado, lo que no llegó a ocurrir pero pudo haber ocurrido, son algunos de los contenidos que, por estar en los intersticios de lo biográfico y de lo ficticio, se perfilan como los más específicos de la autoficción” (2007, p. 49).

de mecanismos de opresión y no en la forma de producción, visibilización y reconocimiento de deseos y sexualidades disidentes¹². Por otro lado, las investigaciones disponibles en el país sobre estos temas estudian situaciones y momentos particulares. Es decir, hay pocos trabajos que incorporen miradas de proceso. Un estudio reciente que intenta ir en esta línea es el de Marreros (2022), que analiza desde la historia la génesis y los primeros años del Movimiento Homosexual de Lima (MHOL). Desde una investigación interdisciplinaria, el trabajo de Campuzano también considera arcos temporales de mediano a largo aliento. Un texto muy importante que enfatiza en la noción de proceso es La descolonización del Sodomita de Michael Horswell (2010).

II. Metodología, objetivos e hipótesis

Esta investigación se ha desarrollado desde un enfoque cualitativo, pues a través de ella busco comprender y entender la realidad desde un contexto y una perspectiva o punto de vista de un grupo social en particular (Hernandez et al., 2014), puntualmente un grupo disidente o marginal (Taylor & Bogdan, 1987). Desde la perspectiva de Della Porta y Keating esta mirada forma parte de un enfoque interpretativo, en que “los significados objetivos y subjetivos se conectan estrechamente” (2013, p. 37). En este sentido, el esfuerzo que realizamos consiste en la búsqueda de significados y no en la determinación de leyes.

La producción de la data que analizo tiene que ver más con la construcción del archivo que con la producción de las unidades que lo conforman —en este caso, las novelas— (Rapley, 2014 [2007]), elaboradas por diferentes

¹² En los últimos años esto viene cambiando. Algunos trabajos muy diferentes entre sí, como el de Galdo (2023) y Álvarez et al. (2023), se enfocan en dar cuenta de los placeres y el disfrute vinculados con el homoerotismo.

escritores en contextos diversos. La compilación de los textos ha sido entonces un trabajo de ordenamiento y de sistematización de objetos culturales. El universo del que forma parte el archivo lo constituyen los diferentes textos literarios en que se ha representado el homoerotismo masculino en relación con la nación o una comunidad imaginada en ciernes. Los antecedentes nos llevan hasta las crónicas de indias donde se narraba el homoerotismo de los pueblos originarios. Se trata de un archivo siempre inacabado pues se siguen produciendo novelas nacionales donde el homoerotismo juega un papel importante.

Dentro de conjunto de textos, un grupo más acotado lo constituyen las novelas, textos literarios narrativos de que presentan un pequeño universo social, que tienen un inicio y un final, y aparecen personajes que desarrollan una acción o una tarea. Dentro de este grupo, concentramos nuestro análisis en las novelas producidas entre 1950 y el 2015 por las razones indicadas en los acápites anteriores: estas son, el auge de la literatura latinoamericana en la década de 1960, que se produce con el llamado boom latinoamericano, y el inicio de un momento de reconocimiento positivo en occidente de la diversidad sexual y las disidencias sexo-genéricas, que empieza a producirse en la década de 1990. En líneas generales, hemos hecho un barrido de todas las novelas de autores peruanos producidas durante la segunda mitad del siglo XX e inicios del siglo XXI en que identificamos que aparecía representado el deseo homoerótico masculino.

La primera novela en que se representa el homoerotismo masculino en el Perú es *Duque*, de José Diez-Canseco, escrita hacia 1930 pero publicada en el Perú recién en 1970 (Diez-Canseco, 2021 [1934]). La última novela que consignamos en nuestra lista es *No te enfades conmigo por favor*, de Rafael

García-Godos Salazar, publicada en el 2024. En total, hemos compilado y analizado más de 40 novelas que están listadas en el Anexo 1. En relación con la selección del *El Sexto* y *Los Cachorros*, que analizamos en el segundo capítulo como parte del modelo tradicional de representación del homoerotismo, utilizamos la noción de muestra teórica o intencional. Además de concentrar las particularidades de un grupo de novelas que nos interesaba analizar —como la narrativa trágica, la violación, la homosocialidad entre otros— se trata de dos novelas cortas, que permiten un análisis en profundidad con menor riesgo de perdernos en las complejidades que trabajos de mayor extensión podrían generar.

Analizo dos tipos de novela: las que tienen al deseo homoerótico masculino como su eje central (ya sea por el contenido, temática o por la identificación del autor como homosexual o gay) y las novelas de autores peruanos canónicos que performan una identidad heterosexual y que han representado el deseo homoerótico —en algunos casos como tema muy importante en las novelas—. En este marco, este trabajo incluye tanto novelas en que se ha representado lo homoerótico como lo innombrable, lo terminal, lo monstruoso y lo abyecto, así como novelas en que se le ha representado en un horizonte afirmativo, vinculado o no con una identidad sexual, en el sentido foucaultiano del término (2002 [1976]). Entonces, el archivo o corpus de este trabajo no está compuesto por literatura escrita por gays o sobre gays, sino por novelas en que se representa el deseo homoerótico entre varones. No obstante, como hemos indicado, en las obras de los dos escritores en que se centra este trabajo —Oswaldo Reynoso y Jaime Bayly—, la mezcla intencional de la vida real y la ficción los comprometen con sus textos de tal manera que el homoerotismo es muy importante en ese espacio que se forma entre los

personajes, el narrador y el escritor. Se trata de una dimensión central en las vidas de los escritores aunque, como en el caso de Reynoso, la representación de este deseo está separada del recurso de la identidad homosexual o gay.

El análisis se basa en una lectura en profundidad de las obras, en diálogo con algunos elementos paratextuales¹³ e intertextuales, incluidas las biografías de los autores¹⁴; y con novelas de otros escritores peruanos y latinoamericanos publicadas durante la segunda mitad del siglo XX e inicios del siglo XXI. Utilizo como referentes los trabajos de Melo (2011), Peralta (2017), Quiroga (2010), y Balderston (2015), que desarrollan proyectos similares para el caso de Argentina, Cuba y Colombia, respectivamente. En esta línea, mis reflexiones tratan de ubicar la producción de estas novelas en el Perú y en el contexto regional. El análisis también se alimenta de la lectura de novelas peruanas en que se representa el homoerotismo femenino en este periodo. Si bien mi lectura de estos textos ha sido tardía, ha sido muy importante y se ha dado junto a Sophia Gómez¹⁵. Integrar estas reflexiones es una tarea pendiente.

La compilación de estos textos da cuenta del encuentro entre motivos personales y académicos. Esta comenzó hace varios años ya, en 1995 cuando leí por primera vez *No se los digas a nadie*, de Jaime Bayly. En ese momento empecé a buscar referentes para pensar en mi propia sexualidad e identidad¹⁶.

¹³ En particular, las portadas de algunas novelas.

¹⁴ Para Alberca (2007) estos elementos son centrales en el análisis de las novelas del yo, y en particular de las autoficciones.

¹⁵ Ello en el marco del proyecto *Hacia la (re)construcción de una voz: deseos homoeróticos y lésbicos en la literatura peruana (1950- 2018)*, desarrollado entre el 2019 y el 2020, y financiado por el Vicerrectorado de investigación de la PUCP; y los cursos que dictamos juntas: “Género y Literatura” en la Maestría de Estudios de Género (semestre 2020-2), “Literatura y Sociedad”, y “Temas en Sociología 2: Estudios queer / cuir, miradas desde Latinoamérica” en el pregrado de Sociología (semestres 2021- 1 y 2022-1) de la misma casa de estudios.

¹⁶ Mi posición de clase habilitó mi acceso al mundo de la literatura. Desde mi formación escolar en un colegio religioso de clase media y mi paso por el canal del Estudios Generales Letras de la PUCP, la literatura estuvo muy presente en mi formación. Era un espacio pleórico de imágenes sobre el país, el mundo y la vida en general. Aprendí a leer para disfrutar, aprender y para expandir el yo. Mi clase social también me permitió el acceso a libros, que en el Perú son un bien de lujo.

Traté de compilar todas las novelas en que se representara el deseo homoerótico. En este sentido, coincidimos con lo que indica Sedgwick en relación con su experiencia como lectora queer:

Soy del parecer que para muchos de nosotros, a lo largo de la infancia, la capacidad de aficionarnos profundamente a una serie de objetos de alta o baja cultura, o de ambas, cuyo significado parecía misterioso, excesivo y oblicuo respecto a los códigos que teníamos al alcance de la mano, se convirtió en un recurso primordial para nuestra supervivencia. Necesitábamos que hubiera ámbitos donde los significados no coincidieran ordenadamente los unos con los otros y aprendimos a dotar esos ámbitos de fascinación y amor. Es inevitable que eso haya impregnado nuestra relación adulta con los textos y objetos culturales. (Sedgwick, 2002, p. 32)

Las formas y estrategias de representación del homoerotismo masculino producidas en las novelas no es homogénea, sino más bien diversa. El homoerotismo, entonces, aparece en el conjunto de textos como un espacio en disputa. Los distintos significados que aparecen en las novelas me abrieron la puerta a nuevas y diferentes lecturas que, finalmente, están consignadas en esta tesis.

En este marco, movilizo tres estrategias analíticas para aproximarme a las novelas; las dos primeras en consonancia con lo que Sapiro llama “la sociología de las obras”, la que, en el marco de la sociología de la literatura, apunta a “superar la oposición entre análisis interno y análisis externo, con el objetivo de comprender de qué manera estas refractan el mundo social” (2016, p. 77). Así:

la sociología de la literatura considera a la literatura como una actividad social que depende las condiciones de producción y de circulación, y que en parte está asociada a valores, a una “visión del mundo”. Por lo tanto, requiere un estudio que plantee, en el plano metodológico, el problema de la tensión entre el análisis interno y externo, puesto que el primero se interesa por la estructura de las obras, mientras que el segundo insiste en su función social. (Sapiro, 2016, p. 20)

Incluyo también, para el caso Oswaldo Reynoso, el análisis de su primer libro de poemas, Luzbel, pues me interesa el tránsito del verso a la prosa, en el horizonte

del paso de lo sugerido a lo explícito en el proceso de representación del homoerotismo masculino.

Adicionalmente, siguiendo a Sapiro, movilizo en primer lugar, un análisis dentro de las novelas, que incluye la forma en que se representa el deseo homoerótico, así como las asociaciones, los silencios (qué se nombra, cómo se nombra, lo que no se dice¹⁷, las dicotomías o polarizaciones alrededor del homoerotismo) y el tipo de narrativa (las rutas de los personajes principales en relación con el deseo que se representa). Aquí tomo en cuenta las diferentes voces en conflicto en relación con la representación del deseo —las teorías subyacentes sobre la sexualidad, en términos de Eribon (2017)—, así como la construcción del nosotros / otros en relación con aquel. Este tipo de análisis ha sido desarrollado para el caso peruano por Ruiz - Bravo (2001) y Portocarrero (1996, 2015). En segundo lugar, movilizo una estrategia de análisis por fuera del texto, que incluye, como ya se señaló, elementos biográficos de los autores así como textos o imágenes relevantes producidos por estos más allá de sus novelas (entrevistas, películas, declaraciones públicas, entre otros); así como los procesos de producción, distribución y consumo de sus obras. Asimismo, es importante la vinculación de las representaciones con el contexto de publicación de las novelas, siguiendo la pauta de Melo (2011) y Monsivais (2000)¹⁸.

¹⁷ Para Rapley, en general “La exploración de un texto depende a menudo centrarse en lo que se dice —y en como se desarrolla el argumento, idea o concepto específico— como centrarse en lo que no se dice, los silencios, las pausas o las omisiones” (Rapley 2014 p. 148).

¹⁸ Twanama identificó hace ya varios años hasta tres formas en las que se vinculan el trabajo en sociología y la literatura: la sociología en la literatura, la sociología de la literatura, sociología y literatura y la tradición hermenéutica. Así, para él “la sociología a través de la literatura asume que la literatura tiene un tipo especial de acceso a la experiencia social y puede ser relevante para la conceptualización sociológica; (2) la sociología de la literatura como una extensión de las tradiciones de la escuela marxista y crítica, intenta explorar como el trabajo literario está, en si mismo, enmarcado por procesos socio-históricos y (3) la aproximación tipo sociología y literatura sugiere que tanto los trabajos sociológicos como los literarios son ocasiones de crear sentidos (making meanings) pues ambos tipos de comprensión, el literario y el sociológico, descansan en estructuras del lenguaje. Este último enfoque, típico de la tradición hermenéutica y de la crítica literaria post estructuralista, promueve la homogeneidad metodológica entre ambas disciplinas”

En tercer lugar, en relación con el análisis de los elementos paratextuales, desarrollo una estrategia de análisis semiótico para las portadas de algunas de nuestras novelas. Más allá de que las portadas de los libros se encarguen a terceros, su publicación supone un mínimo nivel de acuerdo con el autor, quien asume de una u otra forma que la imagen que acompañará el texto llegará a los lectores como parte de un objeto cultural: el libro. Para ello uso los dos niveles de análisis propuestos por Joly (2003, 2009) en el horizonte de identificar el mensaje visual de las portadas: el nivel narrativo o la historia contada (personajes y acciones); y el nivel semántico o los elementos del mundo que aparecen, sus significados en el tiempo y las valoraciones asociadas con ellos.

El conjunto de novelas que aparecen en este texto son una suerte de repertorio queer / cuir o de la disidencia sexual. Se trata de un conjunto de textos, hasta hace poco tiempo dispersos en el mar de la producción literaria del país, que ha empezado a ser compilado y producido por diferentes iniciativas: un curso en la Casa de la Literatura¹⁹, un proyecto del Ministerio de Cultura²⁰, dos cursos en una universidad privada²¹, un programa de *Youtube*²²; y ahora, una tesis doctoral; (re)produciendo un acervo y tal vez, (re)construyendo un canon. Ahora bien, estoy seguro que antes de estas iniciativas o en paralelo a ellas, estas bibliotecas del homoerotismo estaban y están siendo nuevamente montadas, reconstruidas, en muchos cuartos y casas particulares; ahora en la nube o el ciberespacio. Son textos que se han juntado, guardado y conservado con una

(Twanama en Ruiz - Bravo (2001 p. 66). Nuestro trabajo se nutre más de la segunda y de la tercera perspectiva.

¹⁹ El curso “El amor que sí se atreve a decir su nombre. Género, homoerotismo y lo *queer* en la narrativa latinoamericana” desarrollado en el 2018.

²⁰ Los cursos “La literatura LGTB+ peruana” desarrollados por la revista Crónicas de la diversidad durante los años 2021 y 2022.

²¹ Dos cursos de literatura gay y lesbica que desarrollamos con Sophia Gómez en el marco de las clases de Género y literatura (Maestría de Estudios de Género) y Literatura y Sociedad (Pregrado en Sociología) de la PUCP.

²² El canal de Youtube Historias de Chu: <https://www.youtube.com/@historiasdechu6753>

mezcla entre intereses y afectos. En este momento me pregunto por archivos digitales o más cosmopolitas: una lista en *Youtube*, un conjunto de *podcast*, o un tipo preferido en la plataforma *Netflix*.

Durante la segunda mitad del siglo XX las novelas que representaron el homoerotismo fueron puntos de referencia, refugios de hombres y mujeres con deseos y sexualidades queer / cuir o disidentes. Son textos en donde se empezó a representar el homoerotismo en contextos en donde este se practicaba en silencio y a escondidas. En términos de sus representaciones, de la inexistencia se pasó a la existencia como lo abyecto o liminal; luego a la existencia como afirmación, ya sea identitaria o deseante.

Ahora bien, en esta línea, es importante analizar las posibilidades y los retos de un análisis social y queer / cuir de este tipo de textos literarios. Un punto importante aquí es el papel de lo afectivo. Preguntarse por los afectos supone una apuesta epistemológica y metodológica en relación con el análisis de objetos culturales en los que convergen el poder, la identidad y el deseo. Se trata de leer con afecto los textos que nos salvaron. Se trata también de recuperar la propia experiencia de los textos: nuestra lectura y aquello que movilizó/moviliza en nosotros²³.

No es novedad que las vidas LGBTI+ y queer / cuir han estado, durante una gran parte de la historia de occidente, particularmente amenazadas, golpeadas, perseguidas. Esta situación compromete a quienes tratamos de dedicarnos a este campo de estudios. Esto lo advierte claramente Sedwigck cuando indica que:

a todos los que nos dedicamos a los estudios gays y lesbianos nos obsesionan los suicidios entre los jóvenes. Nos es fácil recordar las terribles estadísticas: los adolescentes queer tienen dos o tres veces más probabilidades de intentar

²³ Ver Muñoz (2020 [2009]). En particular el capítulo 4: "Gestos, rastros efímeros y sentimiento queer".

suicidarse y de conseguirlo que otros jóvenes; casi un treinta por ciento de los jóvenes que se suicidan son gays y lesbianas; un tercio de los jóvenes gays y lesbianas declaran que lo han intentado; el riesgo que corren los jóvenes queer pertenecientes a minorías étnicas es aún mayor. (Sedgwick, 1998, p. 29)

Esta relación entre un serio y urgente problema, y una dimensión material y profunda del ser humano, la del deseo y la sexualidad, nos invita a pensar en los espacios que, a través de textos escritos ya sea de ficción o de corte más bien académico, se abren para las vidas LGBTI+ y queer / cuir; en términos de referentes o guaridas para pensar y vivir vidas y futuros más habitables, refugios simbólicos y afectivos: “La literatura ha tenido una importancia vital como tabla de salvación para generaciones de lector@s hambrient@s de referencias a su realidad afectiva, erótica, sexual, en contextos y a lo largo de décadas hostiles a sensibilidades homoeróticas o, sencillamente, criminalmente homófobos” (Andrés, 2011, p. 7).

El análisis queer / cuir de la literatura ha evidenciado su papel fundamental en la construcción del deseo y de las subjetividades disidentes. El espacio de posibilidad que abrió la lectura de textos que iban a contrapelo de una cultura heterosexual y homofóbica —textos que presentaban realidades o miradas diferentes, a veces, oscuras— se mantuvo hasta bien entrado el siglo XX. Así, desde la experiencia de Sedgwick:

En mi caso, este marcado énfasis formalista no implicaba (como suele serlo para otros una falta de interés por los aspectos relacionados con la pasión, la imaginería, y la ética del texto, sino todo lo contrario. La necesidad que proyectaba en los libros y en los poemas no podía quedar circunscrita y era perfectamente consciente de que tenía que esforzarme para extraerles toda aquella información del mundo, de las ideas, de mi misma y (en varios sentidos) de mi gente que pudiera hacerme sentir más fuerte. Las lecturas que surgían de esas necesidades e intuiciones tan básicas iban necesariamente en contra de los métodos de la lectura y de la vida que estaban al alcance de los jóvenes — en contra, a menudo, de las voces más inteligibles de los propios textos” (Sedgwick, 2002, p. 32)

Ahora bien, en *Hacia una moralidad de lo minoritario*, Didier Eribon indica que la autodefinición en términos de disidencia sexual, es decir, la autodefinición

LGBTI+ o queer / cuir supone haber pasado el umbral de la vergüenza²⁴. Cuando se es humillado tanto uno se vuelve como intocable. Las personas LGTBI+ o queer / cuir hemos aprendido a movilizar una vergüenza que no está ahí para ser redimida. Por ello, abrazar la injuria, la vergüenza y la melancolía (2014 [2004]) supone la reivindicación del niño queer / cuir avergonzado, fortalecer los espacios habitables alrededor de estas emociones y afectos. En un bello texto de autoetnografía queer / cuir, Giancarlo Cornejo (2011) reflexiona sobre esto:

Hubo episodios en que muchos muchachos me agarraron el culo uno después de otro, y que me demostraron un poder del que carecía antes. Aun cuando me tocaban, aun cuando me poseían, había espacios de mí que ya no podían tocar ni poseer. Y si lo hacían era en términos muy diferentes a los que ellos esperaban. Me habían humillado tanto que ya no podían humillarme más. Ya no necesitaba decir “paren”. Si mi timidez fue en mi infancia una prueba de mi imposibilidad de decir “no”, en ese glorioso año 1999 mi silencio era una forma de aprobar cada metida de mano, de invitarlos a que continúen, de retarlos a que se atrevan a intentar humillarme, de forzarlos a que reconozcan su fracaso y su propia vulnerabilidad (2011, p. 91).

En el horizonte de fortalecer estos espacios, nuestra aproximación a las novelas pone en movimiento hasta cuatro estrategias analítico-afectivas. Un primer movimiento supone convertirnos en lectores perversos. Esto en términos de Sedgwick: “no significaba expresar condescendencia hacia los textos, sino más bien confiar intensamente en que siempre serían instrumentos poderosos, refractarios y ejemplares. Esta no parece ser una forma inusual de hacer uso de la lectura apasionada en relación con la experiencia *queer*” (Sedgwick, 2002, pp. 32 - 33).

Ahora bien, esta lectura perversa supone movilizar nuestra capacidad para sentir/nos en relación con el texto. Esto nos invita a poner sobre la mesa los propios afectos: la vergüenza, pero también el miedo, la rabia, la tristeza, así como la alegría y la esperanza. Estar atentos a qué moviliza el texto en nosotros

²⁴ Para Sedwigck, la vergüenza es también constitutiva de lo queer / cuir (2018).

entre el mundo que denuncia y el que imagina. Esto es un reto, pues se trata de poder mirarse en un país insano, en donde lo afectivo nos vapulea, nos incapacita; y le tenemos terror.

En tercer lugar, supone cultivar la capacidad de dejarse llevar por los textos en relación con el deseo y el poder. Esto supone buscar la empatía con el narrador, el autor y el público al que está dirigido. Se trata de ser capaces de pensar que, en algunos casos, la escritura y la lectura de esos textos que analizamos pueden haber significado, literalmente, la diferencia entre la vida y la muerte.

Una arista más de este proceso supone construir y escuchar mi propia voz. Creo que este texto también puede ser leído a la luz del trabajo de Daniel Balderston: *Los caminos del afecto* (Balderston, 2015) en que se analiza el trabajo de Fernando Vallejo sobre Porfirio Barba Jacob (2003), ambos escritores colombianos —el primero narrador, el segundo poeta— que han representado el homoerotismo en sus obras. Vallejo es contemporáneo. Barba Jacob vivió a principios del siglo XX. Balderston da cuenta de cómo, a través de la escritura sobre Barba Jacob, Vallejo fue también construyendo su propia biografía en relación con el texto. Estudiando la voz de Barba Jacob, Vallejo fue poco a poco también construyendo su voz. Esto se evidenciaría según Balderston en los cambios que ha sufrido el texto en sus sucesivas ediciones. Poco a poco, la voz de Vallejo va tomando más fuerza, protagonismo.

Creo que lo mismo está ocurriendo con este trabajo: leer y analizar tantas novelas en que se ha escrito sobre el homoerotismo está afectando mi voz. A través de una tesis doctoral escribo sobre escritores que representan el homoerotismo. Entonces, recorrer diferentes voces me está permitiendo hablar.

En esta línea, y tomando como referencia a Adrián Melo, asumo en este trabajo mi propia militancia gay, marica o queer / cuir. No se trata pues es de una investigación objetiva y neutra. La mueve la firme convicción de que aún hay mucho por pelear para lograr vidas gay o queer / cuir más habitables. Si bien ese trabajo solitario y “entre las sombras”, que empezó hace ya muchos años, de buscar y leer textos que se refirieran al deseo homoerótico, ha sido parte de la historia de mi vida, pienso ahora en las nuevas generaciones que no sentirán ya lo mismo en relación con estos textos, ya compilados y ordenados. No se sentirán tan solos y solas. En otras palabras, este devenir lector/a queer / cuir y apasionado, “reclama un espacio marginal desde el cual pueda leer el texto” (Horswell, 2010, p. 19) y constituye una suerte de militancia o compromiso con una audiencia disidente y con los textos que nos salvaron²⁵.

El objetivo de este trabajo es entonces analizar las representaciones del deseo homoerótico masculino en novelas escritas por autores peruanos entre 1950 y el 2015 y su relación con los imaginarios sobre el país y la nación. Este objetivo está dividido en tres objetivos específicos: (1) Aportar a la construcción de un listado de novelas peruanas en las que se representa el deseo homoerótico masculino en el siglo XX y principios del siglo XXI, ubicándolas en la región latinoamericana (2) Analizar el proceso por el que aparece esta representación en las novelas, es decir, su progresiva visibilización y reconocimiento; se trata, pues de rastrear el proceso que va de la invisibilidad, a la liminalidad y la abyectización, y luego a la construcción de voces / otras posibilidades de

²⁵ En términos de Horswell, que refiere a Alexander Doty: “las posiciones queer en una cultura masiva están construidas en contextos históricos específicos y que el lector tiene la posibilidad de adoptar una estrategia receptiva que privilegie una lectura queer de cualquier texto. Esta aproximación libera al lector de utilizar su imaginación con el objetivo de reconstruir una historia que ha sido denegada por razones socio-históricas (Horswell 2010: 19).

representación y (3) Identificar los puntos críticos y las tensiones en este proceso (avatares), así como los principales tópicos construidos sobre el deseo homoerótico masculino y su relación con la nación en algunas novelas peruanas de la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI.

Las principales hipótesis de este trabajo son las siguientes:

- a. Las representaciones del deseo homoerótico masculino transitarán por un proceso de visibilización. El deseo homoerótico y el sujeto homosexual pasan del lugar de lo abyecto, del monstruosidad y la liminalidad al de la afirmación.
- b. El deseo homoerótico masculino y los sujetos vinculados con él pasan de ser representados desde la experiencia del deseo heterosexual a ser narrados desde la experiencia del deseo homoerótico: de sujetos que son hablados, a sujetos que hablan. Se evidencia pues en las novelas procesos de construcción de voces disidentes, maricas o queer / cuir.
- c. En relación con la construcción de la nación, el tránsito desde lo abyecto hacia la inclusión, se dará a través de la identidad o desde el devenir. En las intersecciones con el género, la clase y la raza aparecerán tensiones vinculadas con la inclusión o exclusión de la nación.

III. Una mirada de proceso / una propuesta de periodización

Propongo en este capítulo una mirada de proceso a la producción de representaciones del homoerotismo masculino en las novelas peruanas. Me remito a sus antecedentes, que nos llevan hasta la colonia. Nos detenemos en el 2024. No obstante, concentramos el análisis posterior en las novelas que se gestan entre 1950 y el 2015. Con la muerte de Reynoso en el 2016 concluye una forma de representar el homoerotismo que fue fundamental en la segunda parte del siglo XX, y que constituye una alternativa a aquella que se sirvió de la identidad gay o bisexual, que tuvo su auge a partir de la década de 1990 con la publicación de *No se lo digas a nadie* de Jaime Bayly, y que continúa hasta nuestros días²⁶.

Esta propuesta busca articular procesos sociales con medios y estilos literarios y ubicar en relación con ellos la aparición de diferentes textos y novelas peruanas con sus particulares formas y estrategias de representación del homoerotismo masculino.

1. La colonización y las crónicas (s. XVI – fines del s. XVIII)

Los antecedentes de las novelas que analizamos nos remiten a la colonia, momento en que, con la venida de un grupo de españoles, llega a estas tierras la escritura. A través de las crónicas, escritas por quienes se aventuraron a venir al nuevo mundo, se representaron diferentes prácticas homoeróticas encontradas en América, por ejemplo aquellas prácticas rituales vinculadas con

²⁶ Ver Cortázar (2016), Espinoza (2021) y Rimachi (2022)

el tercer género. Estas prácticas fueron releídas a través de los marcos mentales de los conquistadores en el horizonte de justificar el proceso colonial (Horswell, 2010). En consonancia con Horswell, indica Molina que “crónicas, relaciones cartas y tratados jurídicos sobre el nuevo mundo pretendieron dejar al descubierto la sexualidad infame de los pobladores americanos, cuya quintaesencia se condensó en el indecible atributo de la sodomía” (2017, p. 17). En este contexto, la producción del deseo y la sexualidad articulan el cuerpo y la cultura / lo racial. Si la colonización es un proceso que atraviesa estas representaciones, el horizonte del trabajo de releerlas es decolonial (Domínguez - Ruvalcaba, 2019).

Así, no obstante la lectura colonizadora de los cronistas, se puede llegar a las prácticas nativas a través de una lectura cuidadosa de los textos, a través de vestigios o sus silencios y vacíos. En esta línea, indica Horswell que:

Desde los inicios del encuentro y la conquista de las Américas, las diferencias de género y sexualidad de los indígenas, como los que personificaron los practicantes rituales del tercer género, desafiaron los conceptos españoles de masculinidad y feminidad. Los cronistas, misioneros, sirvientes civiles e historiadores del periodo reaccionaron a estas diferencias inscribiéndolas en el discurso colonial a través de lo que yo considero tropos de sexualidad y a través de testimonios interpretativos distorsionados. Tales figuras literarias son importantes indicadores para los lugares de enunciación adaptados por los escritores españoles que las emplearon. Argumento, sin embargo, que estas figuras también dejaron huellas de valores culturales precolombinos y subjetividades que pueden ser recuperadas a través de cuidadosas lecturas y reconstrucciones de los fragmentos del discurso colonial. (Horswell, 2010, p. 14)

En este momento, el homoerotismo se nombra como sodomía en la región y las instituciones encargadas de nombrarlo y corregirlo son las leyes españolas y la iglesia católica²⁷, que en el país seguirá influyendo hasta la actualidad en las formas de percibir, nombrar y vivir el homoerotismo. La representación del homoerotismo se concentra entonces en el sodomita, que según indica Molina,

²⁷ Para el caso de México ver Bracamonte (1998).

sin llegar a ser el sujeto homosexual que instalará la modernidad en Europa continental, tiene coherencia, su deseo y sus prácticas persisten en el tiempo, y tienen demandas en relación con ellos (2017). En este marco, el otro indígena será también el otro potencialmente sodomita.

Entonces, los antecedentes mas antiguos de las novelas que trabajamos serían las crónicas del XVI y XVII. Horswell refiere las crónicas de Juan Ruiz de Arce y Pedro Cieza de León. Ahora bien, en el marco de lo que Molina indica que son las crónicas de Indias, “que abarcan a las crónicas propiamente dichas pero también a todas las narraciones cuyo referente fue el descubrimiento, la conquista y la colonización de América (...)” (2010, p. 19), un texto importante en este periodo, también analizado por Horswell (2001, 2010), son Los comentarios reales de los incas, escrito por el Inca Garcilazo de la Vega y publicados en 1609. Se trata de un texto escrito por un mestizo, hijo de español y princesa incaica, dirigido al rey de España. En este texto se intenta “limpiar” la imagen del imperio incaico construyéndole un carácter anti sodomita. En este texto según Horswell:

Garcilaso sacrifica a los llamados los sodomitas de la cultura andina, convirtiéndolos en chivos expiatorios en su afán por reivindicar su cultura materna ante la opinión de sus lectores europeos (...) las maniobras retóricas de Garcilaso reflejan los patrones clásicos de lo que René Girard ha llamado “textos de persecución”, es decir, textos que relatan la violencia colectiva, en este caso, la violencia perpetrada por los Incas en contra de los llamados sodomitas provenientes de otras regiones recién conquistadas (...) Garcilaso emplea los estereotipos del discurso colonial para justificar la eliminación del otro sexual al limpiar una práctica de la cultura incaica considerada degenerada desde la perspectiva europea. (Horswell, 2001, pp. 81-82)

2. Costumbrismos e inicios de la República (fines del s. XVIII – fines del s. XIX)

En este periodo las representaciones del homoerotismo aparecen junto con las primeras representaciones del país y de la nación. Una corriente artística

importante en esta época es el costumbrismo, que busca captar lo particular de eso en ciernes que es el Perú en su cotidianidad, sus símbolos, personajes, cultura; así también sobre su capital, Lima. Para algunos, los maricones son una de esas particularidades que destacan de la ciudad. Algunos textos indicarán a Lima como una ciudad de maricones y la nombrarán como Androginópolis.

Lima, la capital del virreinato, se convierte así en el centro de esta cultura marica, siendo reconocida por viajeros y locales, como una ciudad con presencia distintiva de maricones en las calles de la ciudad. Desde los desoídos sermones del arzobispo Antonio Barreta, pasando por la prensa ilustrada del Mercurio Peruano, hasta la ácida ironía de los versos de Lima por dentro y por fuera (1797), periódicos, panfletos relatos de viajeros e incluso procesos judiciales, dan evidencia de una importante preocupación por la abundancia de maricones en la ciudad. (Alegre, 2022, p. 7)

Junto con las representaciones escritas, aparecen representaciones visuales del homoerotismo vinculado con performances de género disidentes, como las que se muestran en las acuarelas de Léonce Angrand, Francisco Javier Cortés y Pancho Fierro (Alegre, 2022, p. 10) y las imágenes de Juan José Cabezudo: “maricón principal de la ciudad”. En este momento las representaciones del homoerotismo se encarnan en personajes nombrados como maricones, noción que Alegre indica “tiene una larga tradición en el mundo hispano” y cuya primera aparición en un diccionario rastrea hasta 1611 (2022, p. 6). Esta palabra está vigente en la actualidad, aunque con matices²⁸. Para la segunda mitad del siglo XVIII el maricón estará racializado. Así,

(...) ser maricón en el Perú significa ser parte de una subcultura afrodescendiente (esclava, mulata, liberta o cimarrona) de hombres que se visten parcial (en ocasiones) completamente con traje femenino, que expresan su interés sexual por otros hombres, y que merodean ciertas zonas de la ciudad de Lima en busca de encuentros sexuales o del ejercicio de la prostitución. (Alegre, 2022, p. 7).

Uno de los textos más conocidos de esta época es la Carta sobre los maricones, que apareció en Mercurio Peruano en 1791. Otro cuerpo de textos lo constituyen

²⁸ Para una aproximación sociológica a la noción de maricón ver Galdo (2021, 2022).

las crónicas de los viajeros europeos, quienes en sus textos tratan de explicitar lo particular de este país curioso y pintoresco, así como de su ciudad principal: Lima. Aquí también está el panfleto “El paseo de Amancaes y la prisión de los maricones” de autoría anónima y publicado entre 1825 y 1835 (Pamo, 2015).

Con la Carta sobre los maricones y El paseo de Amancaes y la prisión de los maricones se inician las narrativas trágicas en las que el personaje del maricón y más adelante el homosexual terminarán siempre “mal” y fuera de la comunidad, ya sea expulsados, arrestados, muertos, quebrados o expatriados. En la carta sobre los maricones, las autoridades son las llamadas a acabar con la fiesta y llevar a la cárcel a sus participantes. El castigo consiste en quitarles el pelo (¿cortarles el cabello, quitarles las pelucas?) y golpearles:

Apenas había acabado estas razones, cuando llegó el Alcalde con sus ministros, los que con bastante diligencia tomaron todas las salidas, y formando una sarta de Condesitas, Marquesitas, y Señoritas, hicieron un botín del refresco que estaba preparado, y las condujeron a la cárcel, en donde a sus Señorías por aliviarles la cabeza, con gran prolijidad les quitaron su precioso pelo, aplicándoles al mismo tiempo el confortativo de una buena tostada. ("Carta sobre los maricones," 1791)

En esta línea, El paseo de Amancaes y prisión de los maricones concluye de la siguiente manera:

Mas no quier más sermón
Maricones del panteón,
Ya abur que me voy corriendo,
Y abur que me están queriendo.
Los perros mariconazos
En su cruel prisión siguieron:
Y en cuanto se les fue el frayle
Comienza el llanto de nuevo

Anónimo en Pamo (2015)

Aunque en este caso, en algunos versos previos, se evidencia la resistencia de los maricones quienes, aun encerradas el cuartel, se regocijan, cantan y bailan²⁹.

²⁹ Indica Pamo que “El contenido es una corta historia que es una sátira social de la época pues incluye los requiebros de un maricón y un viejo sacristán para la fiesta de Amancaes, la acerba crítica de los travestis hacia las mujeres que ven pasar, el encarcelamiento de los

3. Modernización, modernismos y vanguardias literarias (fines del s. XIX – mediados del S. XX)

En este momento se publica el cuento de Manuel de Manuel A. Fuentes Lorenzita, (1974 [1878]), en el que confluyen el costumbrismo y el proceso de modernización dirigido por las élites³⁰. Para Valcárcel, se trata de “el primer texto literario que presenta los dilemas de un personaje homosexual en el centro de su trama” (Valcárcel, 2019, p. 320)³¹. Para el autor, junto con “Juana la Marimacho”, de Ricardo Palma (1877), constituyen “dos textos literarios escritos bajo el influjo de la Ilustración y la incipiente experiencia de la modernidad en el Perú durante la década republicana de 1870” (p. 317).

El texto narra las peripecias de un personaje con identidad de género femenina, quien siente atracción por varones. Como indica Valcárcel, esa situación se lee en términos de un error natural. Así, se trata de la historia de un personaje cuya particularidad es la incoherencia entre sexo y género (2019). La existencia de Lorenzita se traduce en constantes fracasos y la lucha por su supervivencia. Lorenzita no termina el colegio, sale del seminario y pierde en todos sus intentos por integrarse al trabajo y el orden productivo. El exceso y el despilfarro la llevan a dilapidar lo poco que tuvo. El lector acompaña la

travestis y el enojo del sacristán al ver el regocijo y el jolgorio de los travestis estando en la cárcel”. Pamo (2015, p. 27).

³⁰ Para Leonardo, siguiendo a Cornejo Polar, esta es una característica de la obra de Fuentes (Cornejo Polar en Leonardo, 2022, p.155).

³¹ Leonardo también indica que Lorenzita es “la primera manifestación literaria que aborda el tema de la disidencia sexual en el Perú (Leonardo, 2022, p. 149).

decadencia de Lorenzita hasta que envejece. Para Leonardo, Lorenzita representa el cuerpo homosexual,

el cual resulta un problema para los objetivos de la élite que desea que la nación peruana alcance la modernización. Por esta razón, hay que hablar sobre este cuerpo, visibilizarlo, con el fin de estigmatizarlo y declarar que se trata de un cuerpo que no debe tenerse en cuenta en cualquier proyecto social que se emprenda. En este sentido, la representación que se hace del homosexual en este texto es parte del discurso de disciplinamiento e higienización que el grupo al que pertenece Fuentes realiza en el Perú de finales del siglo XIX (Leonardo 2022, p. 7).

Lorenzita pues fracasa en sus intentos por lograrse como sujeto y ciudadano. Ahora bien, podemos también leer este fracaso como parte de aquello que constituye lo queer / cuir. El fracaso también es una forma de resistencia a la cultura de la competencia y a los mandatos en relación con la búsqueda de la felicidad (Ahmed, 2021 [2010]; Halberstam, 2018).

La narrativa de Lorenzita es trágica por excelencia. El cuento termina con su muerte. Al final de la historia, cuando ella le dice a un pretendiente inglés que “no era mujer”, este le da una golpiza que la lleva al borde de la muerte. Lorenzita fallece luego de la paliza pero no solo por ella. Antes de eso, Lorenzita estaba ya en la ruina, pues había perdido sus medios de subsistencia y tenía dolencias crónicas que no podía atender.

El inglés como la estatua del Comendador. No dijo ni una palabra pero, levantando un garrote que le servía de apoyo, arrió tal tunda a la mujer que la hecho por tierra medio muerta (...)

La abundante cena, la más abundante garroteadura y los achaques de la dolencia crónica, siempre persistente, hicieron bajar a la huesa prematuramente a Lorenzito B...cuyos amigos, al darse la funesta nueva, decían: Ya murió la pobre Lorenzita. (Fuentes, 1974, pp. 63-64 [1878])

Más de 50 años después, en 1934 se publica en Santiago de Chile la “primera novela gay del Perú”³²: Duque, de José Diez-Canseco. Para Dioses “Duque

³² Así se promocionó la última edición de la novela, publicada en el 2021 (Diez-Canseco, 2021 [1934]).

puede ser leída como una radiografía que testimonia la decadencia y corrupción de la clase limeña aristocrática de la década de 1930 y destaca la descripción de una Lima en proceso de modernización” (Dioses, 2020, p. 42).

El texto trata sobre la vida en Lima de Teddy Cronwnchield, joven de la clase alta limeña que vuelve de Europa a su ciudad natal luego de haber vivido ahí durante varios años. En esta novela aparece una relación fuerte entre el homoerotismo y lo moderno, representado por lo Europeo, que a la vez representa lo extranjero, foráneo. Indica Barrientos que:

La experiencia homosexual tanto de hombres como de mujeres, se convertía casi en una subcultura en los años veinte, siguiendo al fin de la Primera Guerra Mundial. Berlín, Londres y París fueron sus capitales hasta la llegada al poder del fascismo en 1933 y el inicio de la Segunda Guerra Mundial. En los años veinte, la modernidad, el progreso de la máquina se imponían en la forma de vida y el cosmopolitismo era una marca importante que será realzada en las Confesiones [de Dorish Dam³³] y en Duque. (Barrientos, 2022, p. 12)

El cuerpo y su movimiento tienen un lugar fundamental en la construcción del personaje. Teddy tiene 25 años y ha viajado mucho, vive con libertad y sin mayores ataduras. La sucesión de imágenes subraya el vértigo de lo cotidiano en la vida de Cronwnchield:

Veinticinco años. Alto, delgado. Curtiss. Maddox. Ojos rasgados, con esa licuefacción criolla que atestigua cierta escandalosa leyenda, en que aparecía su bisabuela, marquesa de Soto Menor, acostándose con el mayordomo africano de la “hacienda”. Manos finas de muñecas delgadas. Pulsera cursi que imitaba una culebra de ojos de zafiros. La geografía la aprendió en las agendas Cook. Creía que los Dardanelos eran hermanos siameses de Oslo. Había leído a Pitigrilli, lugar común de los snobs. Practicó en Oxford la sodomía, usó cocaína y su falta de conciencia lo llevó hasta admirar a las mujeres. A los 18 años egresó de Oxford para ingresar al Trocadero. De allí, pasó a todos los *cabarets* de Londres y los prostíbulos de París. Tenía actitudes de ángel cuando bailaba en black-bottom, y era un bibelot cuando se estiraba al compás de esa música de lágrimas y mocos que se llamaba tango. A consecuencia de su estancia en Oxford se aficionó al citrato de soda. Esto le sirvió más tarde para rechazar, elegantemente, ciertos platos. Polo, Pitigrilli, Oxford, tenis, Austin Reed, cabarets, cocaína, pederastas, golf, galgo, ruso, caballos, Curtiss, Napier... ¡Teddy Crownchield Soto Menor, hombre moderno!” (Diez - Canseco, 2021 [1934])

³³ Novela que representa el homoerotismo femenino. Fue escrita por Delia Colmenares y publicada por primera vez en 1929 (Colmenares, 2021 [1929]).

La vinculación de lo homosexual con lo extranjero ha sido también registrada por Melo en relación con los migrantes italianos en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX (2011). Del mismo modo, en algunas novelas peruanas de la década de 1990 el extranjero aparecerá como un espacio en donde, a diferencia de Lima, el homoerotismo puede ser vivible (Bayly, 1995, 1996, 1997). En relación esto, indica Barrientos que “hasta el día de hoy puede percibirse que la diversidad sexual como idea, se asocia a la modernidad occidental más que a un descubrimiento propio, nacional, de que la diversidad, al igual que en todo el planeta, existió siempre” (Barrientos, 2022, p. 17).

El momento clave de la novela es el descubrimiento de que Teddy ha tenido relaciones con el padre de su novia. Y más aún, que ha ocupado el rol pasivo, vinculado con lo femenino (Dioses, 2020, p. 7). Esto genera, entre otras cosas, la caída de Cronwchild, la expulsión del joven del país. Aquí la muerte toma otra forma: la muerte social. Para Violeta Barrientos este matiz es importante pues deja abiertas posibilidades. Así, “una vez descubierta la conducta homosexual del protagonista, esto lo obliga al exilio, pero no a la muerte, y lo ocurrido termina diluyéndose en el tráfico de lo cotidiano (Barrientos, 2022, p. 15)

Teddy se va del país junto a su madre. Es imposible no pensar aquí en la relación entre maternidad y homoerotismo en las representaciones. Ha indicado Cornejo que una forma de violencia que se ejerce hacia las mujeres que son madres tiene que ver con la patologización de la homosexualidad en los hijos y su culpabilización, pues se asume que fallaron en su tarea de producir sujetos hechos y derechos (2011). La proximidad entre el hijo y la madre es vista como sospechosa. Así, en el sentido común, una forma de explicar el homoerotismo vinculado con la identidad homosexual es el exceso de mimos de la madre. Esta

idea aparece también en Los Cachorros, de Vargas Llosa (Vargas Llosa, 1997 1967]).

Así se describe la salida del país de Teddy junto a Carmen, su madre: “Aquel mismo día Carmen y Teddy se embarcaban a Valparaíso. De allí, por el trasandino, a Buenos Aires. Fueron a despedirles Ráez, Rigoletto, Suárez del Valle. Ladrón de Tejada, Riera, Camacho. De damas: Leonor Calvo, la Shelby, Tere Carpio, Rosa Ráez, la señora Tejada. Astorga ni aportó” (Diez - Canseco, 2021, p. 146 [1934]). En relación con esto, indica Claudia Dioses que

a causa de estrategias como la feminización de su cuerpo, la vulneración del mandato de la heterosexualidad obligatoria, y la ruptura de la separación protectora de lo público y lo privado resulta en la expulsión del protagonista de la masculinidad hegemónica de la alta burguesía limeña de la década de 1930 y su identificación como lo abyecto (lo cual lo obliga, finalmente, a dejar Lima para volver a Europa). (2020, p. 4)

El personaje de Rigoletto, representa las formas tradicionales de vivir el homoerotismo en Lima: lo que funciona es la doble moral y la ironía es una forma cotidiana de lidiar con ella. Para Barrientos: “En Duque se describe realísticamente Lima, y se desarrolla una idea de que en las clases altas existía una doble moral y una sexualidad disidentes que se viven por lo bajo. En el caso de Duque, la estrategia que ‘suaviza’ su recepción lectora y crítica es su sátira humorística” (2022, p. 14)³⁴.

Luego de la partida de Teddy, ocurre la siguiente escena en los párrafos finales del texto:

³⁴ En esta línea, para Angvik: “Si el texto se conforma o se construye como texto literario ‘vanguardista’, es posible que lo haga en su indeterminación: en los cambios constantes de voz, de narrador, de estilo, de escenario, de género y de sexualidad. Estos cambios, y los consiguientes juegos textuales vienen a ser algo principal a nivel de significantes textuales de la novela. Si los cambios constantes abundan en diálogos insignificantes, fársicos, y cómicos; si las largas listas de substantivos, sin verbos de acción, llenan el texto de ‘realidad’ objetiva a más no poder; si las inclinaciones sexuales de cada cual se textualizan sin que ninguna instancia narrativa especificada se responsabilice de ello; entonces a lo mejor se insinúa la presencia de una ‘cuarta instancia’ productora de significancias a nivel de lecturas abiertas para tales fluctuaciones e indeterminaciones” (1992, p. 338).

El reloj cantaba los segundos. Por la alta farola entraba un destello violeta en cielo cursi. El comedor iba tomando la penumbra de la hora tramontana. Rigoletto repitió del bizcochuelo. Entró Duque. Fue a apoyar el hocico en las rodillas de Carlos. El mayordomo retiró el servicio de té para poner manteles y vajillas de la cena. Los dos amigos se retiraban. Carlos bostezó:

—Y a tí, ¿qué te ha parecido todo esto?

—¿A mí?

—Sí, a tí.

Rigoletto dejó caer la mandíbula temblona de cocaína.

Luego, brutal:

—¡Un marica menos en la ciudad!

(Diez - Canseco, 2021, pp. 147-148 [1934])

Aunque esta periodificación corresponde a la publicación de novelas en que se representa el deseo homoerótico, es importante considerar en este periodo a Cesar Moro, poeta surrealista que representó explícita y sostenidamente el homoerotismo en sus poemas y cartas, lo que le trajo problemas dentro de los círculos literarios en los que participó³⁵. Moro vivió parte de su vida en París y en México y se adscribió durante un tiempo al surrealismo. Falleció en Lima en 1956. El deseo homoerótico aparece en sus poemas como una fuerza vital incontenible y vinculado estrechamente con el amor. En Moro, el deseo homoerótico se experimenta con angustia y con desgarró y supone una suerte de fusión con el otro³⁶, en el sentido propuesto por Bataille (2002 [1957]).

4. Militarismos y boom latinoamericano (mediados del s. XX – fines del s. XX)

Nuestro trabajo se concentra en este y en el siguiente periodo. En este momento se consolida la narrativa trágica y se piensa lo homoerótico como lo opuesto a la nación: aquello que impide su supervivencia por lo que debe ser exterminado. El

³⁵ David Sobrevilla indica que “parece ser que el poeta peruano se alejó del surrealismo hacia 1944 al comprobar en él una diferente estimación de la homosexualidad y del psicoanálisis -y por reparos de orden político y sobre la validez de la praxis política-” (1992, s/d).

³⁶ Ver entre otros, el poemario póstumo *La tortuga ecuestre* y el poema *Antonio es Dios* en su *Obra poética completa* (2016).

homoerotismo se vincula con el personaje homosexual que es el opuesto del héroe. Se le representa puntualmente como lo innombrable, lo abyecto, lo terminal, y lo monstruoso. Aquí están *El Sexto* de José María Arguedas (2015 [1961]), *En Octubre no hay milagros* (2003 [1965]) y *el Escarabajo y el hombre de Oswaldo Reynoso* (2001 [1970]), *El Monstruo Sagrado* de Edgardo de Habich (1999 [1964]), *Los Cachorros* (1997 [1967]), *Conversación en La Catedral* (1996 [1969]) e *Historia de Mayta* ([1984]) de Mario Vargas Llosa. Están también *Un mundo para Julius* de Bryce Echenique (2012 [1970]), y *El cuerpo de Giulia* de Jorge Eduardo Eielson (2018 [1971])³⁷.

A este periodo pertenece también *los Inocentes* de Reynoso (1997 [1961]), trabajo pionero en términos de las formas de representación del homoerotismo. Más allá de lo identitario, el deseo homoerótico aparece en este texto como consustancial a lo social: una experiencia humana vinculada incluso con los rituales de la masculinidad.

5. Globalización, neoliberalismo, post boom (fines del s. XX e inicios del s. XXI)

En este momento se debilita el modelo heteronormativo y aparecen y se consolidan nuevas formas de representación del homoerotismo, que no lo colocan ya como la parte negativa de la heterosexualidad. En estos textos aparece la identidad gay como recurso en la representación. El homoerotismo se nombra en relación con el maricón, el homosexual y el gay a la vez. La novela central de este momento es *No se lo digas a nadie* de Jaime Bayly (1995 [1994]),

³⁷ Este modelo también funciona con los cuentos *Con Jimmy en Paracas* de Bryce Echenique (1995 [1967]) y *Terra incógnita* de Julio Ramón Ribeyro (2021 [1977]).

pero también están *Fue ayer y no me acuerdo* (1996 [1995]), *La noche es virgen* (1997) y *los Amigos que perdí* (2000) del mismo autor. En estas novelas se articulan de manera compleja el sujeto que narra y el autor. Otro autor importante en este periodo es Mario Bellatín con sus novelas *Efecto invernadero* (2014 [1992]) y *Salón de Belleza* (2015 [1994]).

En esta época aparece también *En busca de Aladino*, de Reynoso, que se narra en primera persona y consolida el recurso de construir similitudes entre el escritor y el narrador; estrategia que será más o menos estable en su obra. En ambos casos, la experiencia del homoerotismo es el centro de la narración, ya sea en relación con el narrador, el protagonista o ambos.

En este periodo, las representaciones del homoerotismo que aparecen en Vargas Llosa también cambian. Dos novelas que evidencian esto son *el Paraíso en la otra esquina* (Vargas Llosa, 2003), en la que se narra la vida del pintor Gauguin en Haití, y *El sueño del Celta* (Vargas Llosa, 2010), en la que se narra la vida de Roger Casement, funcionario inglés que defendió los intereses de los nativos frente al gobierno británico en la época del caucho. En ambas novelas, los personajes principales se sienten atraídos por otros hombres y tienen relaciones con ellos. Aunque los protagonistas no asumen una identidad homosexual o marica se trata de un elemento central en sus vidas y en la narración. A pesar de que ambas novelas tienen un horizonte trágico — Casement es ejecutado por el gobierno inglés bajo el cargo de sedición³⁸,

³⁸ “Entonces, Mr. Ellis se acercó y le pidió que se agachara para poder vendarle los ojos, pues Roger era demasiado alto para él. Se inclinó y mientras el verdugo le ponía la venda que le sumió en la oscuridad le pareció que los dedos de Mr. Ellis eran ahora menos firmes, menos dueños de sí mismos, que cuando le ataron las manos. Cogiéndolo del brazo, el verdugo le hizo subir los peldaños hacia la plataforma, despacio para que no fuera a tropezar.

Escuchó unos movimientos, rezos de los sacerdotes y, por fin, otra vez, un susurro de Mr. Ellis pidiéndole que bajara la cabeza y se inclinara algo, please, sir. Lo hizo, y, entonces, sintió que le había puesto la soga alrededor del cuello. Todavía alcanzó a oír por última vez un susurro de Mr. Ellis: ‘Si contienen la respiración, será más rápido, sir.’. Le obedeció (Vargas Llosa 2010 p. . 446). Termina así la novela: “En el colegio de lengua gaélica ‘Roger Casement’, de

Gauguin muere viejo y enfermo³⁹— la trama de ambas novelas supone un esfuerzo de reconocimiento a los personajes históricos y las representaciones del homoerotismo no están asociadas ya con lo abyecto o lo marginal. En ambos casos, el homoerotismo se vincula con procesos coloniales y la representación del otro nativo africano y americano, que tendría una sexualidad más libre o inocente. El blanco es colonizado o liberado, por los nativos, también más jóvenes que aquel.

6. Sociedad red, despliegue y proliferación (inicios del s. XXI – actualidad)

En este momento se produce el crecimiento sostenido y constante del número de novelas en que se representa el homoerotismo masculino, así como de las editoriales que las publican. Empiezan a aparecer compilaciones, a través de

Tralee, el despacho del director exhibe el plato de cerámica en el que comió Roger Casement, en el Public Bar Seven Stars, los días que fue a la Corte de Apelaciones de Londres que decidió sobre su caso. En McKenna's Fort hay un pequeño monumento en gaélico, inglés y alemán — una columna de piedra negra— donde se recuerda que allí fue capturado por la Royal Irish Constabulary el 21 de abril de 1916. Y, en Banna Strand, la playa donde llegó, se yergue un pequeño obelisco en el que aparece la cara de Roger Casement junto a la del capitán Robert Monteith. La mañana que fui a verlo estaba cubierto con la caca blanca de las gaviotas chillonas que revoloteaban alrededor y se veían por doquier las violetas salvajes que tanto lo emocionaron ese amanecer en que volvió a Irlanda para ser capturado, juzgado y ahorcado” (Vargas Llosa 2010 p. 451).

³⁹ “El pastor Vernier lo había persuadido de que, por un tiempo al menos, interrumpiera las inyecciones de morfina, a las que el organismo de Koke se había acostumbrado, pues ya no surtían efecto contra los dolores. Obediente, confió la jeringuilla al almacenero Ben Varney, para no tener la tentación a la mano. Pero las cataplasmas y frotaciones con el ungüento de mostaza que encargó Papeete, no atenuaban el escozor las llagas de ambas piernas, cuyo hedor, además, atraía a las moscas. Solo las gotitas de láudano lo calmaban, sumiéndolo en un torpor vegetal del que apenas salía cuando venía a verlo alguno de sus amigos —su vecino Tioka, que había reconstruido y a su casa, el anamita Ky Dong, el pastor Vernier, Frébault y Ben Varney— o cuando irrumpían, como una bandada de pajaritos, las chiquillas del colegio de las hermanas de Cluny para contemplar, con las pupilas encendidas y zumbando como moscardones, los acoplamientos de las postales eróticas de Port-Said” (Vargas Llosa 2003 p. 464). La novela termina de la siguiente manera: “No vio ni oyó ni supo que su único epitafio fue una carta del obispo de Hiva Oa a sus superiores, que, con el correr de los años, Koke ya famoso, alabado y estudiado por sus cuadros disputados por coleccionistas y museos del mundo entero, todos sus biógrafos citarían como símbolo de lo injusta que es a veces la suerte con los artistas que sueñan con encontrar el Paraíso en este terrenal valle de lágrimas: ‘Lo único digno de anotarse últimamente en esta isla ha sido la muerte súbita de un individuo llamado Paul Gauguin, un artista reputado pero enemigo de Dios y de todos lo que es decente en esta tierra’” (Vargas Llosa 2003 p. 485)

cursos, revistas. Por otro lado, aumentan también los textos narrativos vinculados con otras formas de erotismos y performances de género e identidades disidentes, como la lésbica⁴⁰ y la trans⁴¹. En relación con la representación del homoerotismo masculino a inicios de este periodo destacan Paul Alonso (2006) Juan Carlos Cortazar (2016), Javier Ponce Gambirazio (2003, 2006, 2012, 2018, 2019), quien publicó su primera novela hacia fines de la década de 1990 (1998). Ya en la segunda década del siglo XXI están las novelas de José Carlos Yrigoyen (2020), Alaín Espinoza (2022 [2020]), Gabriel Rimachi (2022), Nilton Maa (2022) y Rafael García Godos (2024). En estas novelas, el descubrimiento o la aceptación del homoerotismo no son centrales y no tienen una narrativa trágica. No se narran necesariamente en primera persona. Aparecen, entre otros temas vinculados como la paternidad, el acoso virtual, la migración y la experiencia del VIH, las relaciones interclase, la violencia estructural, entre otros. Se producen también libros de cuentos centrados en el homoerotismo masculino como los publicados por Juan Carlos Cortázar (2018, 2021a, 2021b, 2024)

IV. El modelo tradicional: afirmación y líneas de fuga

En este punto analizo dos novelas publicadas en la década de 1960, momento marcado por las migraciones del campo a la ciudad, la crisis de legitimidad del modelo aristocrático y el inicio de lo que se llamará el boom literario latinoamericano. En este periodo aparecen también en la región esfuerzos por pensar el desarrollo económico y social desde la especificidad de las sociedades

⁴⁰ Ver las novelas de Claudia Salazar Jiménez (2018 [2014]), Carmen Ollé (1994, 2017), Tilsa Karen Luy de Aliaga (2019) y Otta (2020).

⁴¹ Ver la novelas de Planas (2018), Cortazar (2020) y el libro de cuentos de Dávila (2023)

latinoamericanas. Se trata pues de un momento de crisis en términos de tiempos en que se imagina el país y la nación.

Las dos novelas que analizamos en este capítulo son *El Sexto* de José María Arguedas (2015 [1961]), y *Los cachorros* (1997 [1967]) de Mario Vargas Llosa. Se trata de dos propuestas dentro del modelo de representación tradicional o heteronormativo, en las que el personaje homosexual es la contraparte del héroe y el homoerotismo es lo opuesto a la sexualidad heterosexual, vinculada con la moral, lo productivo, el poder y el éxito. El personaje homosexual ocupa el lugar de lo terminal, lo abyecto, lo monstruoso o lo innombrable. Esto coincide con lo planteado por Melo para las novelas argentinas de principios del S. XX. Asimismo, ambas novelas condensan las siguientes características que aparecen en otras novelas peruanas producidas a lo largo del siglo XX:

- a. El homoerotismo aparece narrado en tercera persona y desde una mirada heterosexual. Se constituye las oposiciones Él / yo, Ellos/Nosotros, Antihéroe / Héroe. El maricón / el homosexual/ el rosca son los otros de las novelas.
- b. El personaje homosexual es presentado como (1) lo terminal, (2) lo abyecto, (3) lo monstruoso⁴² o (4) lo innombrable. Es lo opuesto al héroe heterosexual, que se vincula con lo productivo.
- c. El argumento de las novelas está atravesado por los dinámicas o dilemas del closet (Sedgwick, 1998): Saber / no saber, decir / callar, mostrar / ocultar. Los silencios y el desvelamiento de lo oculto forman parte de las tensiones principales de las novelas.

⁴² Ver Foucault (2001 [1999]) y Gil Calvo (2006).

- d. Se representa una continuidad entre los espacios homosociales y los espacios homoeróticos (Peralta, 2017). Se privilegia la representación de espacios homosociales.
- e. Las representaciones del homoerotismo están estrechamente vinculadas con representaciones del poder en términos de la clase, raza y generación (edad).
- f. El ejercicio del homoerotismo se vincula al abuso, la violencia y la violación. Los textos denuncian relaciones de inequidad. En el extremo, aparece el personaje homosexual encarnado en un hombre blanco, mayor, de clase alta y con mucho poder que seduce, “obliga” a uno joven de sector popular hacia el ejercicio del homoerotismo.

Me detengo en el último punto de esta caracterización: la relación entre el homoerotismo y la violencia. En las novelas producidas en este momento, el homoerotismo se representa como una forma de ejercicio de la violencia. Quien tiene poder —en varios casos un hombre mayor, blanco, de clase alta— obliga a un joven de sectores populares a hacer lo que no quiere. Esto ocurre en *En Octubre no hay milagros* (Reynoso, 2003 [1965]), *El monstruo sagrado* (De Habich, 1999 [1964]) y *Conversación en la Catedral* (Vargas Llosa, 1996 [1969]). De esta última tomamos la siguiente escena en la que Ambrosio, chofer de Fermín Zavala, empresario y político de clase alta con quien sostiene relaciones sexuales, conversa de esto con Queta, una prostituta:

(...)

“—No es lo que usted cree —dijo Ambrosio muy rápido, con voz grave—. No es un desgraciado, no es un déspota. Es un verdadero señor, ya le he dicho

(...)

Es algo de dar pena —susurró Ambrosio—. A mí me da, a él también. Usted cree que eso pasa cada día. No, ni siquiera cada mes. Es cuando algo le ha salido mal. Yo ya se, lo veo subir al carro y pienso algo le ha salido mal. Se pone pálido, se le hunden los ojos, la voz le sale rara. Llévame a Ancón, dice. O vamos a Ancón o a Ancón. Yo ya sé. Todo el viaje mudo. Si le viera la cara diría se le murió alguien o le han dicho que se va a morir esta noche

(...)

Pienso en lo que va a pasar cuando lleguemos a Ancón y me siento mal —se quejó Ambrosio y Queta lo vio tocarse el estómago—. Mal aquí, me comienza a dar vueltas. Me da miedo, me da pena, me da cólera. Pienso ojalá que hoy solo conversemos” (Vargas Llosa, 1996, pp. 528-529 [1969])

Aunque Ambrosio no reniega de su relación con Fermín, se trata de una situación que no disfruta, que le resulta incómoda. Si no se lo pidiera su jefe, el no estaría/hubiera estado con hombres. Lo hace por una especie de obligación laboral o moral.

Este es también el caso *El monstruo sagrado* (De Habich, 1999 [1964]), la violencia se produce en una fiesta. El Dr. Peter, presentado como notable, con poder e influencias, invita a una fiesta de varones a su joven secretario, Carlos. La descripción de la escena se hace desde el lugar de este personaje. Al día siguiente de la celebración:

De entre brumas, comenzaron a surgir los recuerdos de Carlos... Las caricias a Esparza... el baile entre los señores... Las confianzas del trasgo. Lentamente, todo aquello que el día anterior le provocara risas al considerarlo como un juego, principiaba a revestirse de significado. Un nombre común podría abarcarlo. Cruda, abiertamente, un año atrás, Juan se lo había mencionado. Pero no, no; él no iba a participar en todo ello. Y, sin embargo... ¿Acaso la luz del alba no le mostraba una habitación que no era la suya? ¿No se encargaba su mente de retrotraer la visión de su maestro, su cara congestionada acercándose hasta la suya?... Sí; un nombre, un nombre para todo eso. Quiso llorar, gritar, echar maldiciones, romper algo.... Brutalmente hueco, anonadado, se quedó en la cama, en silencio”. (De Habich, 1999, p. 80 [1964])

Luego de ser consciente de lo que ha ocurrido, Carlos vuelve a mirar a su maestro. La imagen devela su naturaleza monstruosa:

El doctor Peter reposaba. Lo miró con repugnancia. Esa masa gelatinosa, resoplante, ese montón de carne desparramada, era el mismo profesor que, tres veces a la semana, dictaba en el colegio, clases de historia en las mañanas. El maestro, su protector, el amigo del presidente, el mago que sería forjador de su destino. ¡Que vinieran todos a verlo! ¡Que llegara su madre y conociera lo que en verdad significaba ese hombre prodigioso!... ¡Su madre! Se moriría sin duda. Contuvo su sollozo. (De Habich, 1999, p. 80 [1964])

Con sumas, precauciones, empezó a vestirse. Quería partir, aspirar el aire fresco. Se asfixiaba... Don agosto abrió los ojos.

—¿Te largas?

—Sí, doctor.

—Aquí tienes que decirme excelencia.

—Usted mismo me permitió no hacerlo.

—Eso era antes.

—Antes. Sí. Carlos entendía lo que con ello se indicaba. Él no era el mismo. Ni siquiera el hijo de su madre... Empero, intentó la postrera escapada.

—¿Y si no quiero? Quizá haya decidido no volver a verlo nunca.

Se maestro rió groseramente. —Perderías demasiado... ¿No te das cuenta? Ya tienes una relación muy fuerte conmigo... Si no me obedeces alguien podría deslizarle dos palabras a tu madre. No precisamente acerca de tí y mi persona, sino, por ejemplo, de algo que has hecho con mi mayordomo... Te garantizo que ella me creería: sabe que soy un caballero... Con que niño, no tienes huída: ya es muy tarde. (De Habich, 1999, p. 81 [1964])

Recordar la experiencia deshace a Carlos. Se piensa a si mismo como un estropajo, un esclavo, como un ser sin libertad. Él no experimentó el homoerotismo por voluntad propia sino por el abuso de un hombre con poder:

Salió a la calle. Felizmente en ella no había casi nadie. Pese a eso, marchaba pegado a las paredes, procurando disimularse. Se sentía un ser de otra raza. Cualquiera que lo cruzase tendría, por fuerza, que mirarle... Pensó en 'Corydon', pero no le sirvió de nada. Él quedaba por completo al margen. Su misma cara, apenas sería una máscara. Detrás acechaba lo espantoso... ¿Pero lo era realmente? ¿No estaban allí los otros? Aquiles, Platón, Antonio, César. Más ellos eran grandes. Guerreros, filósofos, gobernantes. Él, en cambio, acabaría limpiando unos zapatos. El diría 'excelencia' cuantas veces el doctor Peter quisiera. Él no tenía derecho a protestar. Estaba cercado. Con cadenas. El estropajo de un homosexual. De un pederasta. Sí, sí. Esas eran las palabras. Y no había huido. Era un instrumento. Un asco. Un esclavo". (De Habich, 1999, p. 82 [1964])

En el caso de El sexto de Arguedas, la violación es ejercida sobre todo por un personaje afro, el capo que rige la cárcel, pues los más avezados dominan en ella. Así, el ejercicio de la violencia sexual está racializado. Esto es así en el mundo invertido, que es la forma en que funciona el espacio carcelario en la novela.

No obstante su fuerza y su recurrencia, las representaciones tradicionales tienen fisuras, que abren líneas de fuga en el sentido propuesto por Deleuze (2007)⁴³ en tanto aquello que escapa al modelo, por donde fluye el deseo y produce algo nuevo, un cambio. Aunque en ambas novelas el personaje homosexual aparece en el lugar del otro y de lo abyecto, en el caso del Sexto el personaje de Rosita lo trasciende. Habitar el espacio de lo indeterminado en

⁴³ En particular los escritos: "Dos regímenes de locos" y "Deseo y placer".

términos de género la coloca fuera de los circuitos regulares del ejercicio del homoerotismo, marcado por la violencia y la violación. Su otredad es una suerte de camino ascético que deviene en una suerte de no-lugar, una posibilidad. En términos de Eribon aparece un camino de ascesis hacia la santidad⁴⁴. Asimismo, el personaje funciona como bisagra, pues transita entre los opuestos y los trasciende.

En esta línea, en el caso de *Los cachorros*, aparecen la fascinación homosexual y se evidencia lo que Judith Butler denomina melancolía de género. La muerte de Cuéllar pone de manifiesto “el dilema de vivir en una cultura que tiene enormes dificultades para llorar la pérdida del vínculo homosexual” (Butler, 2021b, p. 148 [1967]). En esta novela, la llegada del grupo de varones a la adultez supone la renuncia a aquellos mundos más allá de la heterosexualidad, lo que incluye espacios y vínculos homosociales masculinos. El espacio de la collera desaparece conforme Cuéllar se aleja y sus amigos crecen y se transforman en hombres heterosexuales logrados. En esta línea, la distancia entre Cuéllar y su collera aparece como tensión entre la expulsión de lo abyecto y cierta nostalgia o envidia pues la expulsión excluye y a la vez libera a Cuéllar de dos espacios centrales en la reproducción de la masculinidad heterosexual: el matrimonio y el trabajo asalariado que a la vez que habilitan, encadenan, pues se trata de obligaciones. En esta línea, el homoerotismo libera al sujeto de los mandatos de la heterosexualidad, tal como propone Didier Eribon en relación con su propia trayectoria vital (Eribon, [2009]), lo que es vivido con pena y nostalgia por su grupo de amigos varones.

⁴⁴ Otra lectura es a partir de la idea de “devenir marica” de Néstor Perlongher (2016 [1990]).

Adicionalmente, así como en *El Sexto* se reproduce la relación entre el homoerotismo y lo abyecto o lo monstruoso, en *Los Cachorros*, la muerte del homosexual aparece como el fin trágico característico de las novelas latinoamericanas del siglo XX. No obstante, en ambos casos, la centralidad del tema homoerótico y su desarrollo deviene también en fisuras y líneas de fuga, permitiendo diferentes lecturas, disidentes o queer / cuir.

1. El Sexto, de José María Arguedas: abyección, ascesis y santidad

Mi talento será el amor que siento por todo lo que compone el mundo de las cárceles y los presidios. (Genet en Eribon, 2004b, p.27)

José María Arguedas nació en Andahuaylas, Apurímac, ciudad ubicada en la sierra sur del Perú, en 1911. Hijo de un abogado, quedó huérfano de madre a los pocos años de haber nacido. Esta situación marcaría su vida y su producción literaria. Además de escritor, fue maestro y antropólogo. Enseñó etnología en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en la Universidad Nacional Agraria La Molina; asimismo, fue alto funcionario de Estado, entre sus cargos estuvo la Dirección del Instituto Nacional del Folklore.

Publicó con profusión. Escribió seis novelas y decenas de cuentos, así como estudios y ensayos antropológicos. Se quitó la vida a los 58 años, en 1969. Gran parte de su obra estuvo dedicada a dar cuenta del mundo andino, milenario, denso, enraizado en la gente y en las culturas y poblaciones contemporáneas. Sin duda, es un escritor peruano central, cuya obra se desarrolla alrededor de la mitad del siglo XX. Sus novelas han sido traducidas a varios idiomas y forman parte del canon escolar nacional.

El Sexto, su cuarta novela, fue publicada en 1961 y se inspira en la experiencia del autor en la cárcel del mismo nombre entre 1937 y 1938. En el epígrafe, Arguedas da cuenta de un proceso de escritura largo, tal vez penoso y difícil, pues, el texto resultante es duro, desgarrador: “Comencé a redactar esta novela en 1957; decidí escribirla en 1939” (Arguedas, 2015, p. 15 [1961]).

Así como la cárcel de El Sexto, otros nombres del universo narrativo de la novela serán tomados de la realidad. Es parte de la historia, aunque solo como referencia, el General, que se inspiraría en el General Alfredo Benavides, quien controló el Estado entre 1914-1915 y 1933-1939. Aparece también en el texto la histórica tensión entre apristas y comunistas. Entonces, si bien se trata de una ficción, el escritor buscó que el Sexto tenga verosimilitud, para ello acudió a referentes reales, identificables en el mundo exterior a la novela. Estas formas de representación del homoerotismo a través de un tipo particular de novela del yo: la autoficción (Alberca, 2007), serán muy importantes hacia fines del siglo XX. Las desarrollaremos en relación con la obra de Oswaldo Reynoso y Jaime Bayly.

El Sexto está narrada en primera persona. El narrador-protagonista, da cuenta de la cotidianidad de su condición de preso de El Sexto. Durante el siglo XX, al igual que el puerto, la cárcel ha sido un espacio estrechamente vinculado con la representación del homoerotismo masculino⁴⁵. En América Latina, son referentes Carlos Montenegro (2009 [1931]), Reynaldo Arenas (2015 [1992]) y Manuel Puig (1994 [1976]). La cárcel es un espacio-tiempo producido como parte del ecosistema social “normal”. En la cárcel se encierra lo no deseado, lo desechable. Asimismo y por ello, las normas sociales regulares, incluidas las que

⁴⁵ El puerto y la cárcel son espacios centrales en la obra Jean Genet escritor en cuya obra el deseo homoerótico masculino es un tema transversal. Para un análisis de su obra ver Eribon (2004).

regulan el deseo, el género y la sexualidad, se suspenden o se invierten. Se trata también de un espacio homosocial, en este caso, habitado exclusivamente por varones, con deseos y performances de género heterogéneas.

En el Sexto, la narrativa y la representación del deseo, así como la del poder, y la sexualidad se construyen en base a una economía del deseo homoerótico masculino: esto en relación con quienes lo sienten y con quienes lo ejercen, así como la forma en que circula y bajo qué parámetros. En relación con estas características, el espacio de la cárcel puede ser pensado a partir de la noción de heterotopía. Para Foucault, se trata de:

lugares reales, lugares efectivos, lugares que están dibujados en la institución misma de la sociedad, y que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura, son a la vez representados, impugnados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sin embargo sean efectivamente localizables. (Foucault en Peralta, 2017, p. 21)

Dentro de la cárcel, el homoerotismo se concentra en el lugar de lo no deseado. Representa pues en relación con el Sexto y con la ciudad, lo bajo entre lo bajo, lo más indeseable, lo abyecto. Para Didier Eribon, en la historia occidental de la homosexualidad ocurre un tránsito desde lo abyecto hacia el reconocimiento, la afirmación y el orgullo. En términos subjetivos, habitar la abyección supone haber pasado por el despojo, la injuria y el estigma: haber sido deshecho. Quien sobrevive a este despojo se vuelve como intocable pues lo ha perdido todo. Para Eribon la ascesis es este camino de rehacerse de los deshechos.

Las carolinas —grupo de travestis de Barcelona de la década de 1930, representadas por Jean Genet en su novela *Diario de un ladrón*— hacen una performance por la muerte de un urinario. El urinario era un espacio de deseo y trabajo para ellas, pero también un espacio de despojos, deshechos de excrementos. En este desfile, las carolinas muestran quiénes son y que

pertenece a un colectivo. Asimismo, el narrador se identifica con ellas; y el autor, Genet, también. En esta línea para Eribon, la santidad tiene que ver con hacer surgir de la profundidad de la miseria una poesía llena de luz y colores. El canto de las parias muestra el esplendor de la miseria y algo digno de ser contado. Este es, para Eribon, uno de los horizontes del trabajo de Genet. En este sentido, Genet busca rehabilitar a sus personajes, entendiendo rehabilitación como embellecimiento de lo abyecto. Uno de los personajes de la novela *El Sexto*, Rosita, surgirá de lo abyecto con tal fuerza que desestabilizará las mismas oposiciones que lo fundamentan. Ella articulará lo inarticulable, habitará la incoherencia, se santificará.

La novela se inicia con la llegada, por la noche, de Gabriel —el protagonista— al Sexto. La oscuridad es el marco para la inversión del mundo cotidiano, productivo, que se desarrolla durante el día fuera de la cárcel. El edificio del Sexto es imponente, abrumba al punto de dejar a los recién llegados sin palabras:

Nos trasladaron de noche. Pasamos directamente por una puerta del pabellón de celdas de la intendencia del patio del Sexto. Desde lejos pudimos ver, a la luz de los focos eléctricos de la ciudad, la mole de la prisión cuyo fondo apenas iluminado mostraba puentes y muros negros. El patio era inmenso y no tenía luz. A medida que nos aproximábamos, el edificio del Sexto crecía. Íbamos en silencio. Ya a unos veinte pasos empezamos a sentir su fetidez. (Arguedas, 2015, p. 17 [1961])

Se trata de un espacio de desechos, de desperdicios. Las imágenes de la podredumbre y de la basura se repiten para dar cuenta de la vida en la cárcel. En la cita, el narrador moviliza el registro de lo visual hacia el olfato, lo que le da a la representación una fuerza casi visceral. Desde su llegada al Sexto, el protagonista percibe la fetidez del espacio; fetidez que se extiende, se extrapola a lo humano: “Ante la mole fétida del penal, me detuve como la primera vez. De

noche, el Sexto huele como si todos los allí encerrados estuvieran pudriéndose” (Arguedas, 2015, p. 160 [1961]).

La inversión del mundo supone el quiebre de los límites que se dan por sentados. Las oposiciones que solemos pensar se trastocan. Por ejemplo, en la cárcel, los desperdicios son alimentos, y se consumen, a la vez, riendo y sufriendo:

A veces cantaban en coro los vagos o los ladrones, en sus celdas, acompañándose del ruido de cucharas con las que marcaban el ritmo. Se excitaban e iban apurando la voz, mientras la llovizna caía o el sol terrible del verano pudría los escupitajos, los excrementos los trapos; no los desperdicios, porque apenas alguien echaba restos al botador, los vagos más desvalidos se lanzaban al depósito de fierro y se quitaban los trocitos de zanahoria, las cáscaras de papa y de yuca. Las cáscaras de naranja las masticaban con locura y las engullían, sonriendo o sufriendo. (Arguedas, 2015, p. 21[1961])

Se trata también de un espacio de muerte: “La luz del crepúsculo iluminaba los inmensos nichos. Porque la prisión de el Sexto es exactamente como la réplica de algún cuartel del viejo cementerio de Lima” (Arguedas, 2015, p. 28 [1961]). En síntesis, el sexto es un lugar en el que reinan la podredumbre y la muerte⁴⁶; un espacio de muertos vivientes o de vivos en una eterna agonía. En términos sociales, en ambos casos, la metáfora se refiere a espíritus condenados, sin futuro⁴⁷, pues son incapaces de cumplir con los mandatos, y los requisitos de las vidas habitables y, es más, atentan contra ellas. Por eso se les encierra.

En este microcosmos en donde las relaciones sociales se invierten y se trastocan, el homoerotismo ocupa un lugar central; empapa, marca el espacio,

⁴⁶ Podemos pensar también esta referencia a la muerte a partir de discursos de los grupos conservadores contemporáneos articulados alrededor de la noción de “defensa de la vida”. En esta narrativa, aquello que está fuera de la heterosexualidad y del mandato de la reproducción sería la muerte.

⁴⁷ Edelman analiza la relación entre lo queer / cuir y la noción de futuro, evocada alrededor de la defensa del niño. La socialidad queer / cuir sería una suerte de resistencia frente a esa noción de futuro construida alrededor de la reproducción de la heterosexualidad. En ese sentido, sería una forma de asocialidad, que expulsa y permite escapar y problematizar las pautas o mandatos sociales vinculados con la vida construida desde la heteronormatividad. Para el caso de Barcelona y París, Huard (2014) analiza la imagen del antisocial, forma en que se pensaba a los homosexuales desde la mitad del siglo XX (1945-1975).

así como las relaciones que se establecen en él y lo constituyen como espacio homoerótico (Peralta, 2017). En otro nivel pero en consonancia, en *El Sexto* el homoerotismo prolifera, algo extraño en la obra de Arguedas. En su trabajo, entonces, el homoerotismo es solo posible en relación con la inversión del mundo. Escribir sobre el homoerotismo solo es posible si este ocurre en la cárcel o más bien, escribir sobre la cárcel hace necesario escribir sobre el homoerotismo.

El espacio de *El Sexto* se construye en base a oposiciones, tanto en relación con otros espacios como con la arquitectura interior del penal. Las oposiciones son de varios tipos: abajo-arriba, oscuridad-luz, dentro-fuera, ciudad-pueblos. Estas oposiciones se articulan también con las representaciones del deseo, el género y la sexualidad. Así, en estas polaridades, lo homoerótico funciona abajo, en la oscuridad, en la cárcel y en la ciudad. Para Cámac, personaje de la novela, “los maricones en Lima se pavonean” (Arguedas, 2015, p. 20 [1961]). La ciudad es pues el espacio donde las relaciones se degeneran. Dentro de la ciudad, *El Sexto* representa el lugar donde los deshechos se botan, por eso el homoerotismo circula y lo atraviesa todo. La cárcel es el espacio de lo abyecto y el homoerotismo es aquello que se repudia incluso en cárcel.

El Sexto tiene tres pisos. En el primero están los delincuentes comunes, presos sin sentencia. Ellos son los más precarios, basureados, los sin redes. Conviven con los capos, delincuentes avezados, que tienen el control del centro penitenciario. El primer piso es una suerte de “lugar sin límites”⁴⁸, donde los fuertes, los capos, abusan de los débiles de diferentes maneras. El abuso se

⁴⁸ La referencia es a la novela de Donoso (2006 [1966]).

erotiza, es cotidiano y persistente en este espacio. En el siguiente piso, el segundo, están los presos por delitos menores. En el tercer piso habitan los presos políticos: los apristas y los comunistas. Ahí están también Gabriel, el protagonista y los personajes cercanos a él (Cámac, el Piurano, entre otros).

Cámac es un personaje importante en la novela. Comparte la celda con Gabriel. Se trata de un ex dirigente minero, andino, una suerte de viejo sabio a quien el protagonista de la novela admira. Cámac tiene una lectura del poder y del lugar de la cárcel en relación con lo que ocurre afuera. Se trata del mundo invertido en términos de las relaciones entre la minera y los trabajadores:

En el segundo piso están los criminales no avezados —me dijo, al paso—. Son violadores, estafadores, ladrones no rematados. Hay también un ex sargento, de Lambayeque, acusado de estupro. Estamos viviendo sobre el crimen, amigo estudiante; aquí están abajo y nosotros encima; en Morococha y Cerro es al revés; ellos encima, los chupa sangre, abajo los trabajadores; ya sea debajo de la tierra, en la mina, o en los barrios de lata (...) Hermano estudiante. Ellos son en esas minas lo que estos vagos en el Sexto: lo último. (Arguedas, 2015, p. 23 [1961])

En el primer piso, en el grupo de los precarios, los basureados, y los sin redes ni capacidades para pelear —lo que los hace vulnerables y por lo tanto, violables— están el pianista y el japonés. Se trata de dos marginales dentro de la cárcel, el primero por su sensibilidad —en términos de Del Castillo, ocuparía el lugar del lorna⁴⁹—, el segundo por su condición de paria, expatriado. En la novela, ellos son literalmente deshechos por los capos; se ensañan con ellos y los maltratan hasta que mueren.

Gabriel hace una analogía entre estos dos personajes y aquellos que sufren. Se trata una suerte de santos, en el sentido que usa Eribon para referirse a Las carolinas. Ya que lo han perdido todo, nada más les pueden quitar. Tiene una lectura sobre la santidad similar a la de Eribon:

Volví para mi celda. Cámac cepillaba, agachado.

⁴⁹ Ver Del Castillo (2001).

—Ahora ya no quedan sino los ulcerosos, los idiotas, los “paqueteros” y discípulos de los asesinos —le dije—. En el japonés y el Pianista había algo de santidad del cielo y de la madre tierra.

Cámac se puso de pie:

—¿Qué dices? —preguntó.

—Mordía los piojos; el otro ‘tocaba piano’. Ambos caminaban solos a la sombra de estos muros. Los martirizaban de distinto modo, hermano Cámac. No los machucaron, sin embargo hasta formar de ellos una masa sin nombre, como a los otros. En el cuerpo del japonés se arrastraba el mundo, allí abajo; conservaba su forma, aún su energía. De los wáteres a los rincones, caminando o apoyado en la estaca, llevaba un semblante que no muere. El Pianista oía la música de afuera, de la inventada por el hombre, de la arrancada del espacio y de la superficie de la tierra. El hombre oye, hermano, a lo profundo. Ya no están, quedamos solos. (Arguedas, 2015, p. 91 [1961])

El ejercicio del homoerotismo se ubica sobre todo en el primer piso. El homoerotismo se desarrolla entonces en el lugar de los desgraciados, entre los desgraciados. En el espacio de los desechos, en el lugar inferior: la cárcel y dentro de ella el primer piso. Solo Rosita, un personaje importante y complejo que analizaremos más adelante, puede realizar su deseo en el segundo piso — aunque esto no es narrado, solo sugerido pues Rosita sale de la celda del sargento por la mañana (se usa la fórmula “durmió” con él)—. Asimismo, ella se refiere al sargento como “mi marido”.

Las relaciones de poder en la cárcel se expresan en la posibilidad de ser violador o ser violado⁵⁰. Entonces, el homoerotismo solo es posible a través de la violencia, del sometimiento de alguno de los que participan. En la cúspide de la pirámide de abusos están los violadores: los líderes o capos. Uno de los capos de la cárcel es Puñalada. Están también Rosita, Maraví y Pate’cabra:

Pero Maraví, Puñalada, Rosita, Pate’Cabra y otros grandes del piso bajo, defecaban sobre periódicos en sus celdas, y mandaban vaciar los paquetes en los huecos con los vagos y aprendices de ladrones que formaban el servicio de cada uno de ellos. Eran los ‘paqueteros’; otros les llamaban ‘chasquis’, los correos del Inca” (Arguedas, 2015, p. 32 [1961])

⁵⁰ La relación entre el homoerotismo y la violación fue analizada por Melo en relación con la novela *El matadero*. Se trata de una imagen fundacional en donde la resistencia frente a la violación aparece como el triunfo de la civilización sobre la barbarie, aunque en esta aparente batalla se trafiquen deseos vinculados al placer y dolor, a la vez (Melo, 2011).

Todos los capos salvo Rosita participan del circuito de la violación de los sin redes, los huérfanos. Los victimarios se exhiben. Hacen del desperdicio su felicidad. Su deseo es un exceso, por eso Maraví tiene tres “queridas” en la cárcel:

Cámec se retiró un poco hacia la escalera. Yo me acerqué más a la reja. Vino desde el fondo del penal un individuo bajo, gordo, achinado; lo acompañaba un negro joven. El hombre se echó a reír a mandíbula batiente.
—¡No digas, cabro! —dijo—. ¡Vainetilla!
—Venga, compañero! —me llamó Cámac—. No se mezcle.
El hombre gordo tenía expresión simpática; la risa sacudía su cuerpo. Se le veía feliz, como si no estuviera entre esos nichos y la pestilencia de los excrementos. Cámac me llamó nuevamente; se acercó a mí y me llevó del brazo.
—¡Es Maraví! —dijo—. El otro amo del Sexto. Tiene tres queridas; ese negrito es uno de ellos. ¡Vámonos!
El ojo sano del carpintero ardía, el otro nadaba en lágrimas espesas.
—¡Vámonos amigo! —me rogó. (Arguedas, 2015, pp. 22-23 [1961])

En esta cita Cámac pide a Gabriel no mezclarse. Para Cámac el homoerotismo se vincula con la enfermedad y la contaminación. Su ojo enfermo empeora cuando está expuesto a él. Por otro lado, desde la perspectiva de Gabriel, Maraví ha perdido la capacidad de percibir lo malo, la pestilencia. La ha normalizado. En esta narración el homoerotismo es una cualidad del lumpen donde se ha normalizado la pestilencia.

Del otro lado, todos aquellos con algún tipo de vulnerabilidad, se convierten en susceptibles de ser violados por los capos. Ellos destruyen sus vidas, las transforman en cosas peores que la muerte: “—la vida de un maleante como el negro significa cien o más vidas convertidas ni siquiera en muertos, sino algo peor que eso: ¡El Clavel, el pianista, el japonés; el muchacho de esa noche! Tú lo viste” (Arguedas, 2015, p. 134 [1961]).

En El Sexto la violación es parte de la economía de la cárcel, es un tipo de intercambio, una forma de pago a algunos y de expoliación a otros. El Clavel, ex amante de Maraví, es ofrecido por Puñalada a otros presos a cambio de dinero como una forma de golpearlo:

—¡Estos hijos de puta me la han malogrado metiéndola a puta! Era engreída, rica... ¡Estos gallinazos solo comen carne podrida! ¿De dónde ha sacado esa voz mi Clavel? ¡Canta hijita canario en jaula! —rogó.
Pero no volvió a cantar. Maraví esperó, agarrándose de los barrotes. Se impacientó y se puso a cantar él:

Anita ven,
entre mis brazos te acariciaré...

E intentó dar unos pasos de vals. Se alejaron juntos de la celda. Clavel seguía mudo. Maraví volvió a acercarse al negro joven. Lo miró, balanceándose.

—Tu me respondes, gallinazo —le dijo—. ¿Qué has hecho para que cante con voz de loca? ¿Qué le has hecho? Cuando yo, su marido, le pido que cante, no quiere.

—Yo, maestro... nada, nadita... ella sola.

Maraví le volvió a poner la punta de la chaveta en el estómago.

—¡Canta tu entonces, gallinazo, si quieres vivir! ¡Pronto!

Los vagos se acercaron lentamente, en recua, yendo no de frente, sino caminando de un lado a otro, cruzándose, como buscando un sitio claro por donde ver a Maraví y al negro mientras avanzaban.

Ídolo tu eres mi amor,
préstame tus agonías...

(Arguedas, 2015, pp. 100-102 [1961])

En el caso del pianista, la violación funda el despojo. Él transita pues por un proceso ascético. El camino hacia la muerte consume la santidad. Nada se le puede quitar a un muerto:

Contaban en el Sexto que este vago fue de veras un estudiante de piano, y que cayó en el Sexto durante la celebración de un 22 de febrero. No tenía documentos y lo echaron al primer piso. Puñalada se lo envió a Maraví. Lo violaron tres maleantes durante la noche, y lo tuvieron encerrado en la celda cuatro días. Cuando lo arrojaron ya estaba enloquecido. Tocaba el piano en los suelos y en las barandas. Nadie lo conocía, nunca había sido aprista. Un soplón lo capturó por hacer méritos; lo encontró en una calle donde habían reventado una sarta de cohetes. Cuando Maraví lo arrojó de su celda durmió después en la de todos los ladrones y de los vagos, hasta en la del negro que mostraba por diez centavos su inmenso miembro viril. (Arguedas, 2015, p. 43 [1961])

La violación también está racializada en la representación. Los personajes afro se concentran en lugar del violador. Otra violación que ocurre en la cárcel es la de Libio, un niño de 14 años, de origen andino. Alrededor de esta violación la historia se resolverá hacia el final de la novela. Que Puñalada lo haya violado es el punto de quiebre en la historia:

Un golpe de la gran reja me volvió al Sexto. Vi, espantado, que el cabo entregaba a Puñalada un muchacho como de catorce años. Bajé.

—Hijito, aquí vas a estar bien —le decía uno de los ‘paqueteros’. Lo llevaron entre dos, consolándolo.
Corrí, me puse delante del muchacho. Tenía la expresión y el aspecto inconfundibles de los sirvientes serranos.
—¿Por qué te han traído? —le pregunté.
—¡Hágase a un lado! —me dijo uno de los ‘paqueteros’.
—¿Por qué te han traído? ¿Imamanta? —repetí en quechua.
—Mi patrona, señor, por nada pues, dice que le’robado.
—¡Hágase a un lado, o lo marco! —dijo el ‘paquetero’.
Lo llevaron cariñosamente; lo metieron en la celda de Puñalada.
Volví a la reja. El cabo estaba detrás de Puñalada al otro lado de la reja.
(Arguedas, 2015, p. 124 [1961])

En el caso del niño andino, la violación aparece como innombrable. Indica Libio, el niño, quien no puede referirse a ella: “—Me han agarrado los negros —dijo—. Me han tapado la boca toda la noche. ¡No sé qué me han hecho!” (Arguedas, 2015, p. 131 [1961]). Por su lado, Gabriel no puede aguantar la situación. Se desespera y acude a quien puede. La violación de Libio activa los códigos de complicidad que unen a Gabriel con otro habitante de la cárcel (segundo piso), el Piurano.

¡El piurano matará a puñalada! Comprendo tu ideología; voy respetar tu decisión. Pero yo cumpliré con la mía. No he instado al piurano a nada. Él, como yo, ha sentido la necesidad de que el negro muera. Acaba de decírselo a él mismo. Las paredes de esta prisión, su fetidez nauseabunda, ese piso de abajo que los bajos lamen; todo me empuja a procurar la muerte del negro. Será un poco como matar al Sexto (...). (Arguedas, 2015, p. 134 [1961])

Al frente de la celda de Gabriel tiene la suya Rosita, personaje complejo y central en la novela. Ella es un nodo que articula a otros dos capos: Puñalada y Maraví. Junto con ella, Maraví sobrevive a Puñalada. Son los ganadores de la batalla entre bandas que se desarrolla en la novela.

Aunque Rosita tiene una banda como los otros capos, se diferencia también de ellos: no tortura ni esclaviza a ningún paria del primer piso. Además, ella es autónoma (se cocina a sí misma) y está fuera del circuito de la violación (“duerme” con quién quiere y no viola o manda violar a nadie):

Los grandes del primer piso tenían primus en sus celdas, y sus servidores cocinaban para ellos. Rosita no necesitaba sirvientes; cocinaba el mismo. La administración del penal les entregaba en crudo el rancho; además, les traían de

la calle un buen surtido de recado. Rosita hacía la comida para él y el Sargento. (Arguedas, 2015, p. 91 [1961])

Frente a los otros personajes, que podemos ubicar fácilmente como buenos o malos, Rosita es un personaje que desestabiliza, que no es ni villano ni héroe. Tampoco es hombre o mujer. Rosita es también una suerte de mezcla entre desperdicio y alimento. Un ser amable y peligroso a la vez. Da miedo, pero también causa atracción. Se trata de un personaje bisagra, que transita entre los diferentes mundos y posibilidades en el universo narrativo de *El Sexto*. Esta forma de representar el deseo homoerótico, coincide con algunas características atribuidas por Horwell a los chamanes qariwarmi del mundo andino prehispánico.

Así,

Estos chamanes qariwarmi (hombres - mujeres) mediaban entre las esferas dualísticas de la cosmogonía andina y la vida diaria presentando rituales que en momentos requerían prácticas eróticas entre ellos. Sus atuendos travestidos servían como un signo visible de un tercer espacio que negociaba entre lo masculino y lo femenino, el presente y el pasado, la vida y la muerte. Su presencia chamánica invocaba la fuerza creativa andrógina frecuentemente representada en la mitología andina. (Horswell, 2010, p. 12)

Más de uno está detrás de Rosita. Ella genera emociones intensas y rivalidades. Por ejemplo, explicitar el deseo homoerótico traerá al sargento —la pareja de Rosita— problemas con otro personaje heroico del relato: el Piurano. En relación con esto, Gabriel narra así el desencuentro entre Rosita y el Piurano alrededor de su relación con el sargento:

(...) En el camino se encontró con Rosita que salía de la celda del Sargento, a esa hora.

—¡Buenos días señor! —oí que lo saludaba—. ¡Usted es amigo de mi marido!

El piurano le dio campo sin decir una palabra. Rosita vino hacia las gradas, contoneándose, caminando a paso rápida. Ya estaba con los labios pintados. Varios presos salieron tras él. Lo miraron asombrados.

—¡Buenos días señor! —me saludó— voy a ver a su protegido. Y bajó las gradas, muy contento.

El piurano que se había quedado como paralizado, se echó a correr hacia la celda del Sargento; abrió la reja y entró.

—¡Calma amigo! —le grité.

Ya Rosita había bajado al primer piso. (Arguedas, 2015, p. 60 [1961])

Rosita se manifiesta a través la música y el canto, símbolos muy importantes en la novela. El canto es el lenguaje de lo emocional, de lo afectivo. Cámac decide hacerle una guitarra a Gabriel para que pueda acompañar sus cantos. El canto permite aliviar la cotidianidad de la cárcel, también se canta para despedir a los que deja muertos el Sexto. Canta también el Clavel, otro personaje homosexual del relato.

En este marco, destaca que el primer acercamiento de Gabriel a Rosita sea a través de su voz. Su canto irrumpe durante el amanecer y asombra al protagonista:

Al amanecer del día siguiente escuché una armoniosa voz de mujer; cantaba muy de cerca a nuestra celda. Me puse de pie.

Cámac sonreía.

— Es Rosita —me dijo—, es un marica ladrón que vive sola en una celda, frente de nosotros. ¡Es un valiente! Ya la verás. Vive sola. Los asesinos que viven aquí la respetan. Ha cortado fuerte, a muchos. A uno casi lo destripa. Es decidido. Acepta en su cama a los que ella nomás escoge. Nunca se mete con asesinos. Puñalada la ha enamorado, ha padecido. Ya verás a Puñalada. Es un negro grandote, con ojos de asno. Parece no siente rabia ni remordimiento, ni dolor en el cuerpo. ¡Verás! Es un amo ahí abajo. Su ojo no parece de gente. Demasiado tranquilo. Cuando sufría por Rosita pateaba a los pobrecitos vagos; sacaba el látigo cualquier cosa. Se paseaba como animal intranquilo frente a la reja grande. El es llamador de los presos. Ya llamará a alguien dentro de un rato. Rosita lo tiene todavía en condena, en ascuas. El negro no puede hacerle nada porque el marica también tiene su banda.

—¿Es él quien canta?

—Él

—Pero su voz es legítimamente de mujer.

(...)

Cantaba el valse 'Anita ven'; lo entonaba con armoniosa y cálida voz.

—¿Es ladrón? —pregunté.

—Famoso como Yaraví y Pate'Cabra. Es grande entre los ladrones. Por eso está aquí y no lo sueltan". (Arguedas, 2015, pp. 19-20 [1961])

El desconcierto de Gabriel frente a Rosita se manifiesta en sus dos repreguntas. Debe confirmar aquello que su sentido común no procesa. La voz legítimamente de mujer, que sea ladrón. Tanta belleza en medio de la podredumbre y la inmundicia. Ahora bien, a la vez, el canto de Rosita es señal de algo oculto, así como su cuerpo y sus gestos tienen detrás mensajes, comunican algo. Además, Rosita ha sido capaz de atraer a "un hombrazo" como el Sargento:

Los presos comunes y los vagos no se arremolinaron delante de su celda. No pasó nada especial. Miré largo rato a uno y otro lado de los corredores y del piso bajo. Puñalada seguía de pie, alto y sombrío, en la puerta de la cárcel; Maraví volvía. Pasó frente a Rosita y lo saludó con la mano, sonriendo siempre. Fue al único que saludó. Yo regresé a la celda.

—Ese Rosita debe querer algo —dijo Cámac—. ¡No canta así a estas horas! Dicen que está enamorado del Sargento. ¿Qué salida tiene aquí ese hombre? Rosita coquetea bien. El Sargento es un hombrazo y viene por estupro. El negro va a rabiar. Va a rabiar de muerte”. (Arguedas, 2015, p. 27 [1961])

Las referencias a Rosita oscilan entre el masculino y el femenino, aunque siempre en diminutivo. Con esto, tanto Gabriel como el lector se enfrentan a una brecha entre el deseo, la identidad y el género reconocidos dentro del modelo heteronormativo. Rosita es ella y él a la vez. Su existencia misma trastoca los límites. Trasciende opuestos.

La voz de Rosita sorprende y confunde. La belleza de su voz contrasta con la fetidez de el Sexto. Anuncia pues un nuevo espacio en el mundo invertido. Podría representar, entonces, ese tránsito hacia lo femenino entendido como lo irrepresentable, como ese gran devenir otro al que se refiere Perlongher (2016 [1990]). Por ello es un ser casi mitológico, irreal. Rosita genera constantemente la admiración de Gabriel.

La voz de Rosita interrumpió bruscamente mis reflexiones. Cantó de nuevo, en frente mío, desde el interior de la celda. Luego salió, se arregló con ambas manos el peinado y miró a alguien que debía estar bajo la celda de Cámac, en el corredor del segundo piso. Tenía los labios pintados. Miró un buen rato, con alborozo y coquetería, hacia el segundo piso; giró después sobre los tacos y entró a la celda; caminaba al modo de las mujeres delgadas que gustan de mover las caderas y la cintura, provocativamente. (Arguedas, 2015, p. 27 [1961])

Rosita pues trasciende el lugar del homoerotismo como lo abyecto. El personaje de Rosita desborda, excede el modelo. A partir del canto, que va desde Rosita hasta el mundo andino, trasciende abre espacios de posibilidad. Desde el lugar de lo incierto, lo ambiguo, de lo afectivo, así como de la afirmación de su disidencia erótica y de género genera en el protagonista-narrador sentimientos y reacciones encontradas, heterogéneas. Asimismo, Rosita se acerca a los

despojados, ayuda a cuidar al pianista antes de su muerte y lo protege de los otros capos. Esto la acerca a quienes nada tienen y comparte su camino ascético.

Entonces, Rosita es un personaje que no puede ser etiquetado como los otros, como el héroe o el monstruo de la narración. Podemos hacer aquí una asociación entre su parecido a los qariwarmi y el arquetipo del *trickster*, representado para Eribon por el personaje de Loki. En ambos casos, estos personajes trascienden las dicotomías que ordenan el mundo. Las qariwarmi como bisagras, Loki burlándose de ellas y haciéndolas estallar:

[Loki] no respeta ninguna regla y transgrede todas las leyes. Y para cometer sus tropelías, se disfraza de mujer y hasta se convierte en mujer y da a luz niños, eso es lo que le hace ser considerado ergo, una palabra que Dumezil traduce como 'afeminado', pero da a entender que la traducción exacta exigiría un término más crudo y explícito; digamos que habría que traducir por encelado (...). Así es que este dios que provoca el desorden, ese dios del que la antigua mitología nos dice que no respeta nada, hasta el punto que acabará provocando la destrucción del universo, es un dios que transgrede el orden sexual, se mofa de las reglas de la buena conducta a la vez que de las definiciones convencionales de género y se ríe de las diferencias de los sexos. (Eribon, 2004a, pp. 19-20)

Finalmente, en la novela se confrontan diferentes discursos sobre el homoerotismo. En términos de Eribon, circulan diferentes teorías sobre la sexualidad (Eribon, 2017). Identificamos un tipo de narrativa que destierra lo homoerótico de los orígenes y del pueblo andino. Son fantasías de limpieza social, que comparten dos personajes de corte heroico, que tienen en común ser de fuera de Lima (de la sierra y la costa norte). Los personajes que representan la tradición popular no aceptan el homoerotismo. Lo ven como algo imposible; no natural sino socialmente imposible. El protagonista y el narrador cierran filas con el este discurso tradicional, que no se cuestiona. Se trata pues de una nueva versión del sacrificio fundacional, que analiza Horswell en relación con Los

comentarios reales, del Inca Garcilazo de la Vega (Horswell, 2001). En los orígenes del mundo andino, el homoerotismo no existe.

Hemos indicado ya que Cámac es un viejo ex minero andino. Él está enfermo. Además, fue un importante líder sindical. Este personaje comparte la celda con Gabriel y conecta con él a partir de las ideas, pero también de los afectos y la música. Si bien le empezará a fabricar una guitarra a su compañero de celda, morirá antes de acabarla. Cámac es respetado y hasta admirado por diferentes grupos de presos y por Gabriel, el protagonista.

Cámac representa la mirada desde los pueblos de la sierra. En ellos no se permite que “roscas” como Rosita vivan. En el discurso de Cámac, el homoerotismo y la disidencia de género, están asociados al mundo moderno, urbano, de Lima. Ello no porque no existan maricas en los Andes, sino porque se les extermina. “Si hubiera nacido en uno de nuestros pueblos de la Sierra, su madre le hubiera acogotado. ¡Eso es maldición allá! Ni uno de ellos crece. En Lima se pavonean” (Arguedas, 2015, p. 19 [1961]).

Este discurso es muy similar al del piurano, otro personaje al que Gabriel estima y admira:

—Gabrielito —me dijo—. Eres verdadero. Si me aciertan algún día ande a Chulucanas a conversar con mes hijos. Allí nu'hay vientos con pestelencia que crían estos gusanos calatos, come piojos ¡pobrecitos! Y los roscas ¡Jamás de los jamases! Si apareciera por maldad, uno, l'enterramos junto con su madre, en el cerro donde sopla mal viento, no donde se lleva a que descansen los humanos, cuando han muerto.

Me trató de tú, como a un muchacho de su pueblo.

—¡Comu'es la vida —dijo—. Se siente tranquilidad cuando el corazón le manda a uno degollar a algunito que con su sombra errita la tierra”. (Arguedas, 2015, p. 143 [1961])

Las vidas disidentes son inviables en el mundo idílico que evocan tanto Cámac como el Piurano. La desaparición de los maricones o roscas es parte de una fantasía fundacional de exterminio (Giorgi, 2004) común en parte del mundo popular. En ese sentido, en la narrativa tanto de Cámac como de del Piurano, se

evocan procesos de eugenesia social. Se trata de asesinatos que no se problematizan, solo se enuncian como parte de lo originario, la historia de los pueblos que los personajes reproducen:

—La corrupción hierve en Lima —dijo— porque es caliente; es pueblo grande. La suciedad aumenta cada día; nadie limpia; aquí y en los palacios. ¿Tú crees que junto al Mantaro viviría, habría ese Maraví y esos lame sangres, el Rosita y ese pobre Clavel? Lo hubiéramos matado en su tiempo debido, si hubiera sido. Allá no nacen. El alma no le hace contra a lo natural sino cuando la suciedad lo amarga. Aquí en el Sexto, la mugre está afuera; es por la pestilencia y por el hambre. En los palacios de los señores la mugre es de antiguo, es más por dentro. Vendrá de la ociosidad, de la plata guardada, conseguida a costa de la quemazón de medio mundo, de esta pestilencia que estamos sufriendo. (Arguedas, 2015, p. 37 [1961])

En este marco, en estas representaciones, el homoerotismo aparece como una identidad vinculada a una naturaleza, en este caso, también delictiva. En la novela, “se nace así”. En otros casos, la experiencia del homoerotismo está marcada por la violencia y la violación. Es decir, o se es naturalmente desviado o se sufre por insistencia de quienes detentan el poder.

Hemos visto entonces cómo en la novela *El Sexto* la representación del homoerotismo, aunque se inscribe en el modelo tradicional, lo desborda. La cárcel como espacio de inversión de la realidad, abre posibilidades. En este marco, Rosita es un personaje muy importante pues trasciende polaridades y se coloca fuera del circuito de violación. Además protege a uno de los personajes que son deshechos en la cárcel. Su disidencia de género le permite romper otras polaridades, es decir, trasciende la inversión, la quiebra. En sentido es un personaje que desestabiliza tanto al protagonista y a la narración pues no puede ser considerada ni héroe o villana, buena y mala a la vez. Esto contrasta con las narrativas de eugenesia social que aparecen en dos personajes de corte heroico, que acompañan al protagonista como sus amigos o aliados (Gil Calvo 2006).

2. Los cachorros de Mario Vargas Llosa: los sinuosos caminos de la melancolía

"(...) el padre de familia promedio no puede permitirse dejar su trabajo. Está obligado a ser obediente. La vida familiar le enseña a las personas a ser buenos trabajadores. No es sorpresa que haya tamaña hostilidad contra la homosexualidad" (White, 2019, p. 270 [1980])

Mario Vargas Llosa nació en la ciudad de Arequipa y vivió parte de su vida en Lima. Hijo de una familia de clase media acomodada, estudió Letras y Derecho en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha escrito hasta el momento más de 20 novelas que han sido traducidas a diferentes idiomas y numerosos ensayos. Vargas Llosa obtuvo el premio Cervantes en 1994 y el premio Nobel en literatura en el 2010. Junto con Gabriel García Márquez, es uno de los autores más representativos del boom latinoamericano, fenómeno literario protagonizado por un grupo de escritores que colocó la literatura de la región en el sistema literario global hacia la primera mitad del siglo XX.

Vargas Llosa radica actualmente en España. Fue candidato a la presidencia del Perú en 1990. Actualmente, es una voz legítima a nivel global, cuya opinión oscila entre la derecha liberal y la conservadora. Además de publicar con regularidad ensayos sobre la actualidad, opina regularmente en medios de comunicación nacionales y de fuera sobre temas de política. Se trata, sin duda, del escritor e intelectual más reconocido en vida del Perú.

Los cachorros es la tercera novela escrita por Vargas Llosa. Se trata de una novela corta o *nouvelle* que narra la historia de Cuéllar y sus amigos, su collera o patota: un grupo de varones de la clase media limeña que está en el tránsito de la niñez a adultez. El texto oscila entre la narración en tercera y

primera persona. Por el tema, la novela coincide con las publicaciones previas del autor: *Los jefes* y *La ciudad y los perros* (Oviedo 1970). Para algunos críticos que escribieron cerca a la publicación de *Los cachorros*, la historia tiene que ver con el aprendizaje de las jerarquías vinculadas con la masculinidad. Se denuncia una masculinidad nociva, dolorosa. Indica Oviedo:

La profunda identificación de los personajes de Vargas Llosa con las formas de violencia y brutalidad física, se advierte hasta en la fiera jerarquía (zoológica, frecuentemente) a la que son sometidos sus propios nombres: 'jefes', 'esclavos', 'perros', el jaguar, el boa, la Selvática, los Inconquistables. Ahora se agregan a esa lista estos 'cachorros', estos niños bien disfrazados de coléricos a los que afanosamente busca integrarse el personaje signado con el apodo más procaz, Pichula Cuéllar. (1970, p. 27)

En su camino camino a ser adulto, el protagonista de la novela sufre un accidente. El perro del colegio, un gran danés, se escapa de su jaula mientras Cuéllar y su compañero Lalo están en las duchas, luego de su entrenamiento de fútbol. El perro muerde a Cuéllar en los genitales y lo emascula; de ahí su sobrenombre: Pichulita Cuéllar. La novela cuenta como Cuéllar entra y, a partir de este evento, sale de su collera y del mundo heterosexual. El personaje principal pasa de ser el héroe a ser el monstruo en términos de Gil Calvo (2006). Para Oviedo: "Cuéllar es la encarnación del individuo incapacitado para la vida en sociedad (...) Cuéllar pertenece a esa raza de seres intimidados a la que pertenece el esclavo⁵¹" (1970, p. 33).

Cuéllar era nuevo en el colegio y, luego de ser aceptado por el grupo de pares, saldrá expulsado de él pues, como consecuencia del accidente se volverá homosexual. Por ello no tendrá enamorada ni se casará. Entonces, no se hará un hombre. La historia es pues de la caída de Cuéllar del lugar expectante de púber de clase media que está destinado a ocupar su lugar como varón, al lugar del marginal, del maricón. Se trata de una caída que no termina hasta que Cuéllar

⁵¹ Personaje de la novela *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa (2015 [1962]).

muere en un accidente producto de su vida disipada, su actitud temeraria y de su necesidad de arriesgarse. Sus sus amigos, confirmados en el lugar que les corresponde como hombres heterosexuales logrados, identifican este final con el lugar esperado del maricón. La novela tiene pues una narrativa trágica.

Cuéllar es un personaje terminal en términos de Giorgi (2004). No tiene hermanos. Con él entonces se termina la dinastía o el linaje familiar. También consumirá los recursos logrados por sus padres, pues dejará de trabajar mientras lleva una vida de desorden y despilfarro. Desde la perspectiva de los amigos, el lugar del maricón es el de lo abyecto. Hay en la novela un esfuerzo por ponerle nombre a ese lugar.

La historia de Cuéllar es sintomática del modelo tradicional heteronormativo. La caída de Cuéllar empieza cuando el perro lo muerde, referencia a la castración. Se trata de una mirada bastante pobre de la construcción del deseo homoerótico y de la identidad homosexual, pues nadie se vuelve homosexual porque se le hayan cercenado los genitales⁵². La vida de Cuéllar como hombre sin pene no es posible, es inhabitable e inimaginable.

En el esfuerzo por construir una narrativa en la que el deseo homoerótico ocupa el espacio de lo abyecto, se evidencia la fascinación homosexual que caracterizará a la modernidad y que coloca los reflectores sobre este personaje en tantocontraparte necesaria del proyecto social heteronormativo. Ahora bien, en el horizonte de construir bien las diferencias encarnadas en el personaje homosexual, el cuerpo de Cuellar es consumido con deseo por el narrador y por los lectores. Se le ausculta y se le admira. Esta fijación se consume con la muerte de Cuéllar. El deseo homosocial y homoerótico que circula en la collera —y que

⁵² Esta idea me la sugirió Adrian Melo en una conversación personal (mayo del 2023).

en esta novela se concentra en el protagonista— solo es posible pues Cuéllar finalmente muere. Ello pues:

La homosexualidad, junto a la politización de las mujeres vendría a interrumpir esa alianza concertada y normativa entre homosocialidad y heterosexualidad, sexualizando un vínculo que debería permanecer sublimado, y al mismo tiempo desarticulando los roles (masculino, femenino) y los territorios (lo público / lo privado). La homosexualidad entonces, emerge como una interrupción del orden de cuerpos (...). La homosexualidad figuró, en gran medida, la interrupción de ese mecanismo; representó una amenaza, un problema, una crisis; y concitó por ello violencias simbólicas y físicas. Si los homosexuales varones representaron las ansiedades en torno al régimen homosocial y los privilegios que aseguraba, las lesbianas fueron castigadas por su negativa al 'intercambio de mujeres' y su promesa de autonomía más allá de la dominación masculina. (Giorgi, 2004, p. 32)

El correlato subjetivo del proceso que combina la fascinación con el repudio a la homosexualidad es la melancolía de género (2021a). La construcción de la identidad de género se produce en el marco de regulaciones sociales y a través de un circuito de renunciaciones. Las regulaciones sociales indican la coherencia necesaria entre el sexo, el género y la práctica sexual.

Butler (2021a) indica que Freud define la melancolía como un duelo no resuelto. El duelo ocurre luego de una pérdida y acaba con la integración de ese objeto al yo. En la melancolía la integración no se llega a producir. La melancolía es pues una suerte de duelo trunco.

El yo es genérico y corpóreo y está compuesto por los sedimentos de las pérdidas que se le incorporan. La incorporación de género en el mundo tributario de occidente es entonces melancólica. En este marco, la prohibición de la homosexualidad es central entre las regulaciones sociales. Precede incluso al Edipo, pues en él, antes de renunciar al padre o a la madre, se asume que se les ama.

La identificación con los padres supone su prohibición como objeto de deseo y también la renuncia a las características del sexo opuesto. Así, asumir el yo heterosexual supone la renuncia a los amores homosexuales. La renuncia

se produce a través del repudio, pues no solo se trata de la renuncia a un amor homosexual sino de la confirmación que este amor es imposible. No es pues que ese deseo y ese amor no ocurrieron, sino que nunca pudieron ocurrir.

No obstante, el objeto queda marcado como prohibición en el super yo, acompaña como fantasma la construcción de la identidad de género. Ahí donde la identidad de género es más enfática y dura en relación con la coherencia y los mandatos de la heteronormatividad, el fantasma será más grande, acechará con más fuerza.

La novela se inicia con la descripción de un grupo de niños varones que están empezando a transitar hacia la juventud: “Todavía llevaban pantalón corto ese año, aún no fumábamos y estábamos aprendiendo a correr olas, a zambullirnos desde el segundo trampolín del Terrazas, y eran traviesos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces. Ese año cuando Cuéllar entró al colegio Champagnat” (Vargas Llosa, 1997, p. 117 [1967]). La referencia al estadio en la vida es muy importante. Los marcadores de la niñez —el pantalón corto, ser lampiños— aparecen junto al consumo de cigarros, cosa de adultos. En términos espaciales, el colegio también es un marcador de la niñez; ello a diferencia del mar, muy presente también en la narración, que es más bien es un espacio abierto, intenso, que representa un reto. Los protagonistas pues están experimentando con entusiasmo el mundo fuera de la protección de los lugares en que han crecido seguros: salir de la casa y del colegio a la calle y allende: el mar.

La collera es homosocial: un grupo de varones con lazos fuertes y duraderos que, salvo el caso de Cuéllar, trascenderán hasta la adultez. Al inicio

de la novela, Cuéllar es el nuevo del grupo, el recién llegado. No se sabe nada de su historia previa. No se sabe de qué colegio proviene o quiénes eran sus amigos antes de su llegada al Champagnat. Cuéllar es entonces un extraño, un desarraigado.

La primera parte de la historia tiene que ver con su proceso de integración al grupo, que tiene algunas características importantes: todos estudian en el colegio Champagnat, forman parte de un equipo de fútbol y viven en Miraflores. Se trata entonces de un grupo compacto, una suerte de hermandad o cofradía. Cuéllar y sus amigos son claramente un grupo de jóvenes de clase media acomodada. Entonces, la llegada de Cuéllar al grupo aparece como un proceso “natural” de posicionamiento de clase y de género. Cuéllar llega como extraño a ocupar un lugar que le corresponde —pero que debe lograr con esfuerzo, conquistar (Callirgos 1996, Gil Calvo 2006)— como joven varón de clase media. Ello aunque, como hemos indicado, tiene algunas características que resultarán sospechosas para el grupo, que lo mirará inicialmente con sospecha y con cierta distancia.

Entre las principales actividades de la collera está el fútbol. Se trata de un deporte exclusivo de varones. Se trata también de un espacio homosocial por excelencia. Pedro Lemebel indica que los límites entre estos espacios homosociales y el ejercicio del homoerotismo son difusos y, más bien, transitables. Así, el fútbol, junto con el vino y el box son “homosexualidades disfrazadas” (2013, p. 38).

Los vestidores están cerca a las canchas de fútbol. En este espacio —donde los varones se encuentran luego de los entrenamientos— ocurre el evento que organiza la historia. Judas, el perro del colegio, tiene su casa al lado de los camerinos:

Las clases de la primaria terminaban a las cuatro, a las cuatro y diez el hermano Lucio hacía romperse filas y a las cuatro y cuarto ellos estaban en la cancha de fútbol. Tiraban los maletines al pasto, los sacos, las corbatas, rápido Chingolo, rápido, ponte en el arco antes que lo pesquen otros, y en su jaula Judas se volvía loco, guau, para el rabo, guau guau, les mostraban los colmillos guau guau guau, tirabas saltos mortales guau guau guau guau, sacudía los alambres. (Vargas Llosa, 1997, p. 118 [1967])

En esta cita se representa el peligro de lo homosocial. El fútbol, las duchas, ese estar íntimo entre hombres, es legítimo mientras no se erotiza, no se sexualiza (Sedgwick, 2016 [1985]). En esta línea, como anticipando el desarrollo de la historia, los personajes prevén una situación con el perro. La relación entre la metáfora y la masculinidad es clara. La contienda imaginaria termina con la derrota del perro y su descuartizamiento. La imposición de los jóvenes sobre el animal es la imposición de la civilización sobre lo salvaje, forma en la que desde occidente se ha pensado el homoerotismo en relación con la colonia⁵³ y la modernidad⁵⁴:

Pucha diablo si se escapa un día, decía chingolo, y Mañuco si se escapa hay que quedarse quietos, los daneses sólo mordían cuando olían que les tienes miedo, ¿quién te lo dijo?, mi viejo, y Choto yo me treparía al árbol, así no le alcanzaría, y Cuéllar sacaba su puñalito y chas chas los soñaba, deslonjaba y enterrabaaaauuuu, mirando al cielo, uuuuaaaauuuu, las dos manos en la boca auauauauauuuuu (...). (Vargas Llosa, 1997, p. 118 [1967])

El proceso de ser aceptado en la collera toma tiempo y esfuerzo. Se trata de superar una prueba, en este caso una prueba de masculinidad vinculada con el deporte de varones por excelencia. La preparación es un trabajo de varones, entre varones. Lalo, quien más afinidad muestra por Cuéllar, es quien nota su mejora, quien admira el resultado de su esfuerzo: su nueva forma de jugar:

Pero Cuéllar, que era terco y se moría por jugar en el equipo, se entrenó tanto en el verano que al año siguiente se ganó el puesto de interior de izquierda en la selección de la clase: mens sana in corpore sano, decía el hermano Agustín, ¿ya veíamos?, se puede ser buen deportista y aplicado en los estudios, que siguiéramos su ejemplo. ¿Cómo has hecho?, le decía Lalo, ¿de donde esa cintura, esos pases, esa codicia de pelota, esos tiros al ángulo? Y él: lo había entrenado con su primo el Chispas y su padre lo llevaba al estadio todos los

⁵³ Ver Horswell (2010)

⁵⁴ Ver Melo (2011)

domingos y ahí, viendo los cracks, les aprendían los trucos, ¿captábamos?. (Vargas Llosa, 1997, pp. 119-120 [1967]).

La entrada al equipo de fútbol es un hito en la masculinidad. Cuéllar lo logra y entra entonces también a la collera: “Cuéllar se reía feliz, se soplaban las uñas y se las lustraba en la camiseta de ‘cuarto A’, mangas blancas y pechera azul: ya está, le decíamos, ya te metimos pero no te sobres” (Vargas Llosa, 1997, p. 120). Otro marcador de género y de clase es el acceso y el control del espacio público. Ellos se mueven por las calles con soltura, transitan entre diferentes lugares. Se trata de apropiarse en grupo del espacio público. Tomarlo, como varones:

Y después seguían bajando por la Diagonal, el Violín Gitano, sin hablar, la calle Porta, absortos en los helados, un semáforo, shhh chupando shhhp y saltando hasta el edificio San Nicolás y allí Cuéllar se despedía, hombre no te vayas todavía, vamos al Terrazas, le pedirían la pelota al Chino, ¿No quería jugar por la selección de la clase?, hermano, para eso había que entrenarse un poco, ven vamos anda, solo hasta las seis. No podía, su papá, tenía que hacer las tareas. Lo acompañaban hasta su casa, ¿cómo iba a entrar al equipo de la clase si no se entrenaba?, y por fin, acabábamos yéndonos al Terrazas solos”. (Vargas Llosa, 1997, p. 118 [1967])

Ahora bien, hemos indicado ya que Cuéllar aparece desde el inicio de la novela como un personaje sospechoso. Algo se trae⁵⁵. Además que era un poco chancón, era obediente y sobre protegido. Se trata de características que el grupo mira con desconfianza y recelo. En esta línea, en un primer momento, el fútbol y la familia de Cuéllar no encajan. Sus padres no lo dejan entrenar ni salir tanto como la collera lo demanda. Frente a esta opinión, Lalo sale en defensa de Cuéllar:

Buena gente pero muy Chacón, decía Choto, y por los estudios descuida el deporte, y Lalo no era culpa suya, su viejo debía ser muy fregado, y Chingolo claro, él se moría por venir con ellos y Mañuco iba a estar bien difícil que entrara al equipo, no tenía físico, ni patada, ni resistencia, se cansaba ahí mismo, ni nada. Pero cabecea bien, decía Choto, y además era hinchas nuestro, había que meterlo como sea decía Lalo, y Chingolo para que esté con nosotros y Mañuco

⁵⁵ Las representaciones del homoerotismo en los medios de comunicación de masas hacia fines del siglo XX se vinculan con la sospecha. Algo se oculta y es necesario develarlo (Cosme et. al. 2007). Uno de los sobrenombres que Monsiváis registra en el ambiente mexicano de inicios del siglo XX es “tú la trais” (2010a, p. 66).

sí lo meteríamos, ¡aunque iba a estar más difícil!" . (Vargas Llosa, 1997, p. 119 [1967])

Desde un inicio, Lalo es quien más apoya la entrada de Cuéllar al equipo de fútbol. Más adelante, será quien lo disculpe con la collera cuando comienzan los antagonismos y las discrepancias con el grupo en relación con las mujeres. Pareciera que él y Cuéllar fueran más afines. Podríamos pensar incluso que habría alguna atracción entre ellos.

Indica el narrador que Cuéllar siempre se duchaba luego de los entrenamientos, algo que llamaba la atención de los otros muchachos del grupo. Le decían que actuaba como si fuera una estrella del fútbol, de Universitario de Deportes —equipo de fútbol asociado con las clases altas blancas, en contraposición a Alianza Lima, más asociado con lo afro y lo popular—. ¿Por qué Cuéllar siempre se duchaba? ¿Era solo un asunto de limpieza? Los camerinos son también espacios homosociales. En ellos, los hombres se exponen y se miran desnudos entre sí (no en vano, los saunas y los baños públicos han sido un espacio preferencial del ligue homosexual en el Perú y el mundo). En esta línea, es Lalo con el único del grupo con quien estaba en las duchas cuando lo del accidente. ¿Solo se duchaban? ¿Aprovecharían ese pretexto para mirarse? Esta escena es importante pues es la antesala del evento central del texto.

El accidente que ocurre en las duchas es el nudo narrativo de la novela. Hay un antes y un después de él. La vida de Cuéllar cambia, y su relación con sus padres y el grupo también. Desde el punto de vista social, su posición de género y de clase se extravían. Empieza un deterioro progresivo de su legitimidad y de su lugar en el mundo. Ahora bien, en relación con el párrafo anterior, tal vez el evento del gran danés confirma aquello que ya se preveía en relación con la obediencia, la sobre protección y eso que hacía de Cuéllar alguien diferente a sus amigos desde su llegada al Champagnat. Como indica Daniel del

Castillo (2001), los atributos del lorna y el maricón van de la mano, pues se trata de lugares que se construyen como los límites de la masculinidad. La obediencia y la sobre protección son asociadas con lo femenino, así como el homoerotismo y la posibilidad de ser penetrado, en términos de Paz (2012). En pocas palabras, a la llegada de Cuéllar al Champagnat era sospechoso por ser un poco femenino. En esta línea, el evento del Gran Danés más que el motor, es la confirmación de algo que se indica de manera velada desde el inicio de la novela. Así se narra el evento con el perro en las duchas:

Una hora después el hermano Lucio tocaba el silbato y, mientras se desocupaban las aulas y los niños formaban en el patio, los seleccionados nos vestíamos para ir a sus casas a almorzar. Pero Cuéllar se demoraba porque (te copias todas las de los cracks, decía Chingolo, ¿quién te crees?, ¿Toto Terry? se metía siempre a la ducha después de los entrenamientos. A veces ellos se duchaban también, guau, pero ese día, guau guau, cuando Judas se apareció en la puerta de los camarines, guau guau guau, sólo Lalo y Cuéllar se estaban bañando: guau guau guau guau. (Vargas Llosa, 1997, p. 121 [1967])

Cuéllar siempre se metía a la ducha. Los otros muchachos lo hacían a veces. El énfasis en el tiempo supone la pregunta: ¿por qué se demora tanto? Luego, la secuencia de palabras enfatiza en la violencia y lo caótico del evento. Cuéllar sale inconsciente, cargado por uno de los curas:

Choto, Mañuco y Chingolo saltaron por las ventanas, Lalo chilló, se escapó mira hermano y alcanzó a cerrar la puertecita de la ducha en el hocico mismo del danés. Ahí encogido, losetas blancas, azulejos y chorritos de agua, temblando, oyó los ladridos de Judas, el llanto de Cuéllar, sus gritos, y oyó aullidos, saltos, choques, resbalones y después solo ladridos, y un montón de tiempo después, les juro (pero cuánto, decía Chingolo, ¿dos minutos?, más hermano, y Choto, ¿cinco?, muchos más), el vozarrón del hermano Lucio, las lisuras de Leoncio (¿en español, Lalo?, sí, también en francés, ¿le entendías, no, pero se imaginaba que eran lisuras idiota, por la furia de su voz), los carambas, Dios míos, fueras, sapes, largo largo, la desesperación de los hermanos, su terrible susto. Abrió la puerta y ya se lo llevaban cargado, lo vio apenas, entre las sotanas negras, ¿desmayado?, sí, ¿calato, Lalo?, sí, y sangrando, hermano, palabra, qué horrible: el baño entero era purita sangre". (Vargas Llosa, 1997, p. 121 [1967]).

Se trata de un hecho traumático, sobre el que no se puede hablar. Así, la reacción tanto de los curas del colegio como de los padres de Cuéllar es el silencio. El colegio y la familia son las dos instituciones más importantes en la

socialización de los niños, aquellas les dan las pautas para la vida y los hacen hábiles en su cultura; y están a cargo de adultos. Los padres de Cuéllar optan por razonar con él: “mejor no decirlo”; los religiosos amenazan y sancionan a los estudiantes que transgreden el mandato de callar:

Esa semana, la misa del domingo, el rosario del viernes y las oraciones del principio y del fin de las clases fueron por el restablecimiento de Cuéllar, pero los hermanos se enfurecían si los alumnos hablaban entre ellos tras el accidente, nos chapaban y un cocacho, silencio, toma, castigado hasta las seis. Sin embargo, ese fue el único tema de conversación en los recreos y en las aulas, y el lunes siguiente, cuando a la salida del colegio fuimos a visitarlo a la clínica Americana, vimos que no tenía nada ni en la cara ni en las manos”. (Vargas Llosa, 1997, p. 122 [1967]).

Luego del accidente, la siguiente escena ocurre en la clínica, en el cuarto donde Cuéllar se recupera. Está con dos mujeres: su madre y su tía. Hay también flores y redundan los diminutivos. Cuéllar está entonces rodeado de mimos, en un ambiente femenino:

Estaba en un cuarto lindo, hola Cuéllar, paredes blancas y cortinas cremas, ¿ya te sanaste, cumpita?, junto a un jardín con flores, pasto y un árbol. Ellos lo estábamos vengando, Cuéllar, en cada recreo pedrada y pedrada contra la jaula de Judas y él bien hecho, prontito no le quedaría un hueso sano al desgraciado, se reía, cuando saliéramos iríamos al colegio de noche y entraríamos por los techos, viva el jovencito pam pam, el Águila Enmascarada chas chas, y le haríamos ver estrellas, de buen humor pero flaquito y pálido, a ese perro, como él a mí. (Vargas Llosa, 1997, p. 122 [1967])

A pesar de la indicación del silencio, los amigos se enteran de los detalles del evento. En ese sentido, son vanos los esfuerzos por evitar las consecuencias sociales del accidente. Ante la pregunta que hacen los miembros de la collera, Cuéllar responde. “Se muñequa” —duda, titubea, se asusta— al hacerlo:

Cuenta Cuéllar, hermanito, qué pasó, ¿le había dolido mucho?, muchísimo, ¿dónde le había mordido?, ahí pues y se muñequé, ¿en la pichulita?, sí, coloradito, y se rió y nos reímos y las señoras desde la ventana adiós adiós corazón, y a nosotros solo un momentito más porque todavía Cuéllar no estaba curado y él chist, era un secreto, su viejo no quería, su vieja tampoco, que nadie supiera, mi cholo, mejor no digas nada, para qué, había sido en la pierna nomás, corazón ¿ya?”. (Vargas Llosa, 1997, p. 122 [1967])

Dentro de la familia, las relaciones entre Cuéllar y sus padres son las primeras en cambiar luego del accidente. Padre y madre intentan compensar la pérdida

con engreimientos, regalos y aligerando las reglas. Son más permisivos, le compran lo que quiere y más. El padre de Cuéllar participa también de la collera llevándolos en su auto. Respalda pues el espacio homosocial que constituye la patota:

A cada rato le aumentaban las propinas y me compran lo que quiero, nos decía, se los había metido al bolsillo a mis papás, me dan gusto en todo, los tenía aquí, se mueren por mí. Él fue el primero de los cinco en tener patines, bicicleta, motocicleta y ellos Cuéllar que tu viejo nos regale una copa para el campeonato, que los llevara a la piscina del estadio a ver nadar a Merino y al Conejo Villarán y que nos recogiera en su auto a la salida de la vermouth, y su viejo nos la regalaba y nos recogía en su auto: sí, lo tenía aquí. (Vargas Llosa, 1997, p. 125 [1967])

En la competencia por diferentes artefactos que refuerzan la masculinidad (patines, bicicleta, motocicleta) Cuéllar, será el primero. El auto propio es también un marcador de hombría. Ahora bien, se trata de artefactos que aparecen como compensación del gran artefacto perdido, el pene de Cuéllar. No obstante, no serán suficientes. Nunca serán suficientes. No podrán compensar la gran pérdida, que es reiterada durante toda la novela con el apelativo que se asignará a Cuéllar.

Así, el cambio en la situación de Cuéllar tiene como correlato el cambio en su nombre. Este cambio viene desde el grupo de pares. El poder de la collera masculina aparece en su capacidad para nombrarlo, cambiarle el nombre. Le ponen como apodo Pichulita, Pichulita Cuéllar. El apodo le recuerda todo el tiempo el accidente y la referencia al pene. Muestra entonces de manera recurrente aquello que le falta. Se nombra y se repite una ausencia. Esto funciona como un acto ilocutivo que constituye (y deshace) a Cuéllar de manera reiterada. La repetición fija la pérdida, que es también la pérdida de Cuéllar como varón. A él primero le molesta y se resiste a que lo nombren así, pero termina cediendo. Interioriza el estigma, en términos de Eribon (2001). Luego de un tiempo se presentará él mismo como Pichulita.

Poco a poco fue resignándose a su apodo y en sexto año ya no lloraba ni se ponía matón, se hacía el desentendido y a veces hasta bromeaba, Pichulita no ¡Pichulaza ja ja!, y en primero de media se había acostumbrado tanto qué, más bien, cuando le decían Cuéllar se ponía serio y miraba con desconfianza, como dudando, ¿no sería burla? Hasta estiraba la mano a los nuevos amigos diciendo mucho gusto, Pichula Cuéllar a tus órdenes". (Vargas Llosa, 1997, p. 127 [1967])

Cuando empiezan las fiestas y el coqueteo con las mujeres el asunto se complica para Cuéllar. No obstante, la entrada en el mundo de la heterosexualidad abre un espacio de complicidad entre varones. Se conforma en la patota una suerte de triángulo homoerótico (Sedgwick, 2016 [1985]) en que los hombres se juntan para hablar de mujeres, y ensayan juntos los bailes que mas adelante realizarán con ellas. Solo mientras la dinámica es entre varones Cuéllar participa.

Cuando las fiestas de cumpleaños se convirtieron en fiestas mixtas, ellos se quedaban en los jardines, simulando que jugaban a la pega tú la llevas, la berlina adivina quien te dijo o matagente ¡te toqué!, mientras que éramos puros ojos, puro oídos, ¿qué pasaba en el salón?, ¿qué hacían las chicas con esos agrandados, qué envidia, ya sabían bailar? Hasta que un día decidieron aprender ellos también y entonces nos pasábamos sábados, domingos íntegros, bailando entre hombres, en casa de Lalo, no, en la mía que es más grande, era mejor, pero Choto tenía más discos, y Mañuco pero yo tengo mi hermana que puede enseñarnos, y Cuéllar no, en la de él, sus viejos ya sabían y un día toma, su mamá, corazón, le regalaba ese pick-up, ¿para él solito?, sí, ¿no quería aprender a bailar? (Vargas Llosa, 1997, p. 129 [1967]).

Los padres de Cuéllar apoyan y sostienen este espacio homosocial de transición. Se trata de un espacio de disfrute y erotismo que funciona en términos de moratoria social. Hay permisividad pues se están preparando para las dinámicas adultas del mundo heterosexual:

Lo pondría en su cuarto y llamaría a sus amiguitos y se encerraría con ellos cuanto quisiera y también cómprate discos, corazón, anda a Discocentro, y ellos fueron y escogimos hurracas, mambos, boleros y valeses y la cuenta la mandaban a su viejo, no más, el señor Cuéllar, dos ocho cinco Mariscal Castilla. El vals y el bolero eran fáciles había que tener memoria y contar, uno aquí, uno allá, la música no importaba tanto. Lo difícil eran la huaracha, tenemos que aprender figuras, decía Cuéllar, el mambo, y a dar vueltas y soltar la pareja y lucimos. (Vargas Llosa, 1997, pp. 129-130 [1967])

En este momento empieza la ingesta de alcohol y el ingreso al mundo de la noche. Mientras todo sea entre hombres está bien. Cuéllar recupera su lugar expectante. Cumple y supera el mandato de ser extrovertido, aventado, audaz:

“Tenían fiestas casi todos los sábados cuando no íbamos de invitados nos zampábamos y, antes de entrar, se metían a la bodega de la esquina y le pedíamos al chino, golpeando en el mostrador con el puño: ¡cinco capitanes! Seco y volteado, decía, Pichulita, así glu glu, como hombres, como yo” (Vargas Llosa, 1997, p. 130). “Cuando Pérez Prado llegó a Lima con su orquesta, fuimos a esperarlo a Córpac, y Cuéllar, a ver quién se aventaba como yo, consiguió abrirse espacio entre la multitud, llegó hasta él, lo cogió del saco y le gritó ‘¡Rey del mambo!’ . Pérez Prado le sonrió y también me dio la mano, les juro, y le firmó su álbum de autógrafos, miren” (Vargas Llosa, 1997, p. 130).

El carácter audaz, extrovertido, de proyecto de macho alfa, tiene un correlato físico. De pronto Cuéllar se ha convertido en el más grande. Sus amigos lo halagan y lo miran con deseo: “Ya usaban pantalones largos entonces, nos peinábamos con gomina y habían desarrollado, sobre todo Cuéllar, que de ser el más chiquitito y el más enclenque de los cinco pasó a ser el más alto y el más fuerte. Te has vuelto un Tarzán, Pichulita, le decíamos, qué cuerpazo te echas al diario” (Vargas Llosa, 1997, p. 131).

La distancia, la brecha con el grupo de varones comienza cuando algunos de ellos empiezan a tener enamorada. El espacio homosocial masculino transita hacia la heterosexualidad y la conformación de parejas de la misma clase social. Esto aparece como un conflicto precisamente con Lalo, quien apoyaba el ingreso de Cuéllar al grupo y quien estuvo con él en las duchas durante el accidente:

El primero en tener enamorada fue Lalo, cuando andábamos en tercero de media. Entró una noche al Cream Rica, muy risueño, ellos qué te pasa y el, radiante, sobrado como un pavo real: le caí a Chabuca Molina, me dijo que sí. Fuimos a festejarlo a El Chasqui y, al segundo vaso de cerveza, Lalo, qué le dijiste en tu declaración, Cuéllar comenzó a ponerse nerviosito, ¿le había agarrado la mano?, pesadito, qué había hecho Chabuca, Lalo, y preguntón ¿la besaste, di? El nos contaba, contento, y ahora les tocaba a ellos, salud, hecho un caramelo de felicidad y Cuéllar, golpeando la mesa con su vaso, cómo fue, qué dijo, qué le dijiste, qué hiciste. Pareces un cura, Pichulita se zampó. Recostado contra un poste, en plena avenida Larco, frente a la Asistencia Pública, vomitó: cabeza de pollo, le decíamos, y también qué desperdicio, botar

así la cerveza con lo que le costó, qué derroche. Pero él, nos traicionaste, no estaba con ganas de bromear. Lalo traidor, echando espuma, te adelantaste, buitreándose la camisa, caerle a una chica, el pantalón, y ni siquiera contarnos que la siriaba, Pichulita, agáchate un poco, te estás manchando hasta el alma, pero él nada, eso no se hacía, qué te importa que me manche, mal amigo, traidor. Después, mientras lo limpiábamos, se le fue la furia y se puso sentimental: ya nunca más te veríamos, Lalo. (Vargas Llosa, 1997, pp. 131-132 [1967])

La noticia saca a Cuéllar de sus casillas. No puede con ella. No soporta que Lalo, el más cercano, tenga enamorada, como si en ese camino no lo pudiera seguir o como si le diera celos. Pierde la conciencia y, preso de la rabia, insulta a Lalo y a la collera. Es muy triste esta parte de la novela. Cuéllar se quiebra, no una sino varias veces. No puede con la situación, lo excede.

(...) se echó a llorar, corazón, cómo era posible, cómo iba a tomar licor a su edad, y también vino mi viejo y lo riñó, no más, ¿no se repetiría nunca?, no papá, ¿le daba vergüenza lo que había hecho?, sí, lo bañaron, lo acostaron y a la mañana siguiente les pidió perdón. También a Lalo, hermano, lo siento, ¿la cerveza se me subió, no?, ¿te insulté, te estuve fundiendo, no? No, qué adefesio, cosa de tragos, choca esos cinco y amigos, Pichulita, como antes, no pasó nada. (Vargas Llosa, 1997, pp. 132-133 [1967])

Desde este momento, la relación con los amigos se convertirá en un desencuentro constante y progresivo. Cuéllar no participa de los espacios con las chicas donde ellos y ellas se juntan para enamorarse. Ahora las mujeres son un tema central para la antigua collera exclusiva de varones y Cuéllar empezará a quedar fuera.

¿Un plancito firme, muchachos?, la voz enferma de pica, envidia, y malhumor, y ellos cállate, juguemos, ¿mano, lengua?, pestañeando como si el humo y la luz de los focos le hincharan los ojos, y nosotros ¿le daba cólera, Pichulita?, ¿por qué en vez de picarse no se conseguía una hembra y dejaba de fregar?, y él, ¿se chupetearon?, tosiendo y escupiendo, ¿hasta atorarse?, taconeando, ¿les levantaron la falda, les metimos el dedito?, y ellos la envidia lo corroía, Pichulita, ¿bien riquito, bien bonito?, lo enloquecía, mejor se callaba y empezaba. Pero él seguía, incansable, ya, ahora en serio, ¿qué les habíamos hecho?, ¿las muchachas se dejaban besar cuánto tiempo?, ¿otra vez, hermano?, cállate, ya se ponía pesado, y una vez Lalo se enojó: mierda, iba a partirle la jeta, hablaba como si las enamoradas fueran chilotas de plan. Los separamos y los hicieron amistad, pero Cuéllar no podía, era más fuerte que él, cada domingo con la misma vaina: a ver ¿cómo les fue?, que contáramos, ¿rico el plan? ((Vargas Llosa, 1997, p. 134 [1967])

Ahora bien, para el narrador, lo que está detrás de la actitud de Cuéllar es la envidia. Cuéllar hubiera querido ser como ellos. Entonces, los mira de lejos, solo,

angustiado. Solo los verá en los pocos espacios entre varones que van quedando.

Desde entonces, Cuéllar se iba solo a a la matinée los domingos y días feriados —lo veíamos en la oscuridad de la platea, sentadito en las filas de atrás, encendiendo pucho tras pucho, espiando a la disimulada a las parejas que tiraban plan—, y se reunía con ellos nada más que en las noches, en el billar, en el Branca, en el Crem Rica, la cara amarga, ¿qué tal domingo?, y la voz ácida, él muy bien y ustedes me imagino que requetebién ¿no? (Vargas Llosa, 1997, p. 135 [1967])

En esta narración fuera de la collera no hay nada, salvo la soledad y la envidia. No obstante, aún quedan espacios de confluencia con el grupo; suerte de residuos que se irán poco a poco gastando, terminando.

Las primeras en reaccionar frente a lo que está sucediendo con Cuéllar son las mujeres. Ellas tratarán de rescatarlo, de ayudarlo a que retome su lugar, que tenga enamorada y que participe nuevamente del grupo. Pero Cuéllar se resiste y las distancias se van haciendo más grandes. Más adelante, Cuéllar no solo no participará de actividades con las parejas, sino que atentará contra sus espacios. Se ha vuelto un elemento peligroso, disfuncional, antisocial:

A medida que pasaban los días, Cuéllar se volvía más huraño con las muchachas, más lacónico y esquivo. También más loco; agué la fiesta de cumpleaños de Pusy arrojando una sarta de cohetes por la ventana, ella se echó a llorar y Mañuco se enojó, se trompearon, Pichulita le pegó. Tardamos una semana en hacerlos amistar, perdón Mañuco, caray, no se qué me pasó hermano, nada más bien yo te pido perdón, Pichulita, por haberme calentado, ven ven, también Pusy te perdonó y quiere verte; se presentó borracho en la Misa de Gallo y Lalo y Choto tuvieron que sacarlo en peso al parque, suéltenme, delirando, le importaba un pito, buitreado, quisiera tener un revolver, ¿para qué hermanito?, con diablos azules, ¿para matarnos?, sí y lo mismo a ese que pasa pam pam ya ti y a mi también pam pam; un día invadió la pelousse del hipódromo y con su Ford fffuum embestía a la gente fffuum que chillaba y saltaba las barreras, aterrada, fffuum. (Vargas Llosa, 1997, p. 138)

El protagonista es consciente de su degradación y asume también su vida como imposible. Fantasea con su muerte y la del grupo. Cuéllar también se vuelve agresivo con las mujeres pero con ellas no hay una amistad previa que module su ira o el atenuante de la borrachera. El personaje se vuelve misógino:

En los carnavales, las chicas le huían: las bombardeaban con proyectiles hediondos, cascarones, frutas podridas, globos inflados con pipí y las refregaba con barro, tinta, harina, jabón (de lavar ollas) y betún: salvaje, le decían, cochino, bruto, animal, y se aparecía en la fiesta del Terrazas, en el infantil del parque de Barranco, en el baile del Lawn Tennis, sin disfrás, un chisguete de éter en cada mano (...). (Vargas Llosa, 1997, pp. 138-139 [1967])

En la fiesta de promoción se hace evidente que no formará más parte de la collera y del grupo ampliado. Se trata de un ritual importante en la vida de los jóvenes limeños: ellos y ellas participan, en parejas de varón y mujer, de una fiesta que suele durar más que lo de costumbre. No hay espacio para nadie sin pareja heterosexual en este tipo de fiestas. Se asiste con vestido formal: terno y vestido de noche. Los participantes se preparan, la planifican, invierten en ropa y aditamentos, como las flores que van en el vestido de la mujer. Los jóvenes varones las recogen de sus casas y son recibidos por los padres de las chicas. Se trata pues de un rito de pasaje que gira alrededor de la heterosexualidad:

En la fiesta de promoción —de etiqueta, dos orquestas en el Country Club— el único ausente de la clase fue Cuéllar. No seas tonto, le decíamos, nosotros te buscamos una hembra (...). Pero él no, qué ridículo ponerse smoking, no irá, que más bien nos juntáramos después. Bueno Pichulita, como quisiera que no fuera, eres contra el tren, que nos esperaba en El Chaski a las dos, dejaríamos a las muchachas en sus casas, lo recogeríamos y nos iríamos a tomar unos tragos, a dar unas vueltas por ahí, y el tristoncito eso sí" (Vargas Llosa, 1997, p. 139 [1967])

En este momento Cuéllar rompe definitivamente con el grupo y se traslada al espacio de los marginales. A partir de aquí sólo se le verá en la noche, en las cantinas. Como en El Sexto, la noche aparece como el espacio social del homoerotismo. Hay otras reglas, no es el momento de la producción. Hay espacio para esconderse. La noche ha sido vinculada también con aquello que en general rompe las reglas, con el lumpen, lo improductivo.

Conforme Cuéllar se aleja del grupo pasa de ser audaz a temerario. Practica dos actividades peligrosas: corre autos y se mete al mar hasta donde

nadie se mete. Es como si se viera obligado a actuar una hipermasculinidad. Ser más arriesgado y valiente que todos. Hasta cierto punto el grupo lo admira:

Nos bañábamos frente a Las Gaviotas y, mientras las cuatro parejas se asoleaban en la arena, Cuéllar se lucía corriendo olas. A ver esa que se está formando, decía Chabuca, esa tan grande ¿podrás? Pichulita se paraba de un salto, le había dado en la yema del gusto, en eso al menos podía ganarnos: lo iba a intentar, Chabuquita, mira. Se precipitaba —corría sacando pecho, echando la cabeza atrás— se zambullía, avanzaba bronceado, lindo, pataleando parejito, qué bien nada decía Pusy, alcanzaba el tumbo cuando iba a reventar, fíjate se la va a correr, se atrevió decía la China, se ponía a flote y metiendo apenas la cabeza, un brazo tieso y el otro golpeando, jalando el agua como un campeón, lo veíamos subir hasta la cresta de la ola, caer con ella, desaparecer en un estruendo de espuma, fíjense, fíjense, en una de esas lo va a revolcar decía Fina, y lo veían reaparecer y venir arrastrado por la ola, el cuerpo arqueado, la cabeza afuera, los pies cruzados, en el aire, y lo veíamos llegar hasta la orilla suavcito, empujadito por los tumbos. (Vargas Llosa, 1997, pp. 136-137 [1967])

Las carreras de carros acabarán con la vida de Cuéllar. Ha tenido varios accidentes previos al accidente fatal, es decir tuvo varias advertencias. El estado de su auto, un carro costoso, un Volvo nuevo que le regaló su padre, va de la mano del deterioro de la vida del protagonista:

Cuando Lalo se casó con Chabuca, el mismo año que Mañuco y Chingolo se recibieron de ingenieros, Cuéllar ya había tenido varios accidentes y su Volvo andaba siempre abollado, despintado, las lunas rajadas. Te matarás, corazón, no hagas locuras y su viejo era el colmo, muchacho, hasta cuándo no iba a cambiar, otra palomillada y no le daría ni un centavo más, que recapacitara y se enmendara, si no por ti por su madre, se lo decían por su bien. (Vargas Llosa, 1997, pp. 154 -155 [1967])

Otro evento importante alrededor del carro y de la velocidad ocurre con sus amigos en la despedida de soltero de Lalo. Han salido juntos en auto. Cuéllar maneja. Como siempre, han tomado. Hacia el regreso Cuéllar empieza a ir más rápido y a hacer maniobras. Los amigos tratan de persuadirlo de que desacelere. El insiste y sufren un accidente. Entonces, Cuéllar no solo arriesga su vida sino ha puesto en peligro las de sus amigos.

Hemos indicado que Cuéllar no trabaja, no produce, tampoco se graduó como el resto de la patota. Otro mandato que Cuéllar transgrede es el generacional: el de estar con los de su edad, su grupo de pares. Entonces, no

hay espacio para relaciones entre hombres de diferentes edades. Cuéllar para con otros hombres, ahora más jóvenes, chibolos:

Y nosotros: ya estás grande para juntarte con mocosos, Pichulita. Porque le había dado por ahí. Las noches se las pasaba siempre timbrando con los noctámbulos de El Chaski o del D'Onofrio, o conversando y chupando con los bolas de oro, los mafiosos del Haití (¿A qué hora trabaja, decíamos, o será cuento que trabaja?), pero en el día vagabundeaba de un barrio de Miraflores a otro y se le veía en las esquinas, vestido como James Dean (blue jeans ajustados, camisita de colores abierta desde el pescuezo hasta el ombligo, en el pecho una cadenita de oro bailando y enredándose entre los vellitos, mocasines blancos), jugando trompo con los cocacolas, pateando pelota en un garaje, jugando rondín. Su carro andaba siempre repleto de rocanroleros de trece, catorce, quince años y los domingos se aparecía en Waikiki (hazme socio, papá, la tabla hawaiana era el mejor deporte para no engordar y él también podía ir, cuando hiciera sol, a almorzar con la vieja, junto al mar) con pandillas de criaturas, mírenlo, mírenlo, ahí está que ricura, y qué bien acompañado se venía, qué frescura: uno por uno los subía a la tabla hawaiana y se metía con ellos más allá de la reventazón (...). (Vargas Llosa, 1997, p. 155 [1967])

El homoerotismo es también representado en relación con un estado de juventud permanente o infantilismo. En consonancia, esta idea aparece en algunas lecturas contemporáneas de la novela que, si bien identifican claramente la relación entre la construcción de la masculinidad y el miedo a la castración en la novela (Ortega, 1968; Oviedo, 1970), no problematizan el papel del homoerotismo en la construcción de la masculinidad, reproduciendo los sentidos comunes de la época:

Pichula Cuéllar (que en este texto casi siempre es Pichulita) ha perdido en el accidente el símbolo social de su integración: condenado a una marginación de la vida 'normal' y, mal protegido por el convencionalismo de sus padres y el destino vulgar de sus amigos, Cuéllar se lanza también a una irrisoria y suicida violencia, se hace sospechoso de homosexualidad y simplemente perece en la neurótica prolongación de otro infantilismo; así, a la inmadurez de la integración corresponde también la neurótica inmadurez de la no integración (Ortega 1968, p. 551).

Hay en la collera una suerte de distancia y de envidia del eterno joven que fracasa en los mandatos del trabajo, del matrimonio, de la familia. Ello pues el fracaso es también una forma de liberación de los mandatos de la masculinidad (Halberstam, 2018 [2011]; Eribon 2015 [2009]). La mirada del narrador recorre el

cuerpo de Cuéllar. Hay en la narración un deseo que es una suerte de fascinación por lo homosexual.

Un momento importante es cuando todas estas características que ahora identifican en Cuéllar se nombran: El se ha vuelto maricón. En esta narrativa, la homosexualidad de Cuéllar se deriva de un accidente, que deviene en la falta de un pene. La homosexualidad es la consecuencia de una pérdida, de una ausencia:

Les enseñaba a manejar el Volvo, se lucía con ellos dando curvas en dos ruedas en el malecón, y los llevaba al estadio, al cachascán, a los toros, a las carreras. Ya está, decíamos, era fatal: maricón. Y también qué le quedaba, se comprendía, se le disculpaba pero, hermano, resulta cada día más difícil juntarse con él, en la calle lo miraban, lo silbaban y lo señalaban, y Choto a tí te importa mucho el qué dirán, y Mañuco lo rajaban y Lalo si nos ven mucho con él Chingolo te confundirán. (Vargas Llosa, 1997, p. 155).

Las mujeres rompen también con Cuéllar. Se distancian en defensa de una de ellas a quien Cuéllar nunca se declaró. Aquí también aparece la relación entre la homosexualidad y la falta, en este caso, de seguridad; tiene que ver con su timidez:

Pero las chicas ahora la defendían: bien hecho, de quién iba a ser la culpa sino de él, y Chabuca ¿hasta cuándo iba a esperar la pobre Tere que se decidiera?, y la China qué iba a ser una perrada, al contrario, la perrada se la hizo él, la tuvo perdiendo su tiempo tanto tiempo y Pusy además Cachito era muy bueno, y fina y simpático y pintón y Chabuca y Cuéllar un tímido y la china un maricón. (Vargas Llosa, 1997, p. 149)

Conforme se termina de degradar, sus amigos cambian, asumen y logran ocupar el lugar que les corresponde. Sientan cabeza, lo que se refleja en cambios sus cuerpos:

Eran hombres hechos y derechos ya y teníamos todos mujer, carro, hijos que estudiaban en el Champagnat, la Inmaculada o el Santa María, y se estaban construyendo una casita para el verano en Ancón, Santa Rosa o las playas del sur, y comenzábamos a engordar y a tener canas, barriguitas, cuerpos blandos, a usar anteojos para leer, a sentir malestares después de comer y de beber y aparecían ya en sus pieles algunas pequitas, ciertas arruguitas. (Vargas Llosa, 1997, p. 157 [1967])

Cuéllar es el protagonista de una novela que explicita y se concentra en el homoerotismo masculino desde los mandatos de una cultura heteronormativa y homofóbica. Un primer elemento es que, a diferencia de Arguedas, el homoerotismo aparece como la consecuencia de un proceso de socialización de género trunco o problemático. Si en *El Sexto*, el homosexual, nace; en los *Cachorros*, se hace, y está vinculado con la imposibilidad del cumplimiento de la sexualidad esperada o ideal.

En segundo lugar, en la novela se evidencia la incapacidad de nuestra cultura de llorar sus amores homosexuales. Los amores no llorados se convierten en fantasmas que acechan, cuya presencia es una amenaza. La existencia y visibilidad de Cuéllar son posibles porque muere como resultado de sus propias acciones. El fin de la vida de Cuéllar es un destino casi cantado, que se preveía. Es la consecuencia final de Cuéllar como maricón. Solo podía terminar así.

Entonces, él representa aquello que se debe expulsar para poder existir. La collera debe deshacerse de él, matarlo, para poder consolidarse como grupo de hombres logrados. En ese sentido la muerte de Cuéllar es llorada como amigo, mas no como homosexual o amante. La muerte de Cuéllar como homoerosexual se anuncia y aparece como natural, lógica, coherente.

No obstante, la expulsión de Cuéllar del mundo heteronormativo y del lugar del varón de clase alta logrado, le permite también escapar de sus mandatos como el trabajo, el mundo de lo productivo, los cuerpos con barriga y la calvicie. Esto supone una suerte de envidia y moviliza el deseo en la novela.

V. Oswaldo Reynoso y el devenir homosocial

Ahora dicen sus versos los muchachos.
Ante sus vivos ojos pasan sus visiones.
Suya es la epifanía de la belleza, con la que
se conmueven su espíritu sano y voluptuoso,
su carne prieta y tan bien trazada.
Cavafis (2019 [1968])⁵⁶

Desprecia al corazón que no ama la piel
Reynoso (2014: 1)

Oswaldo Reynoso nació en Arequipa en 1931 y murió en Lima el 2016. Estudió en su ciudad natal en un colegio privado católico: La Salle. Luego estudió Educación en la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa y en la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle —conocida como La Cantuta— en Lima, en donde fue durante muchos años profesor de Literatura. Oswaldo Reynoso fue militante de izquierda⁵⁷. Ello lo llevó a vivir trabajando 12 años en China entre 1977 y 1989, luego que renunciara a la universidad pública en la que ejercía el cargo de Vicerrector pues fue tomada por las fuerzas armadas.

Produjo su obra entre 1955, año en el que se publica el poemario Luzbel (Reynoso, 2010), y el 2014, año en el que se publica en vida su última novela, Arequipa lámpara incandescente (Reynoso, 2016 [2014]). Luego de su muerte, el 2020, se publicó un libro póstumo: Capricho en azul (Reynoso, 2020). En total, ha publicado un poemario y 14 novelas —varias de ellas de formato corto, de no más de 140 páginas— en diferentes editoriales de Lima y Arequipa⁵⁸. Sus obras

⁵⁶ Poema Muy raramente.

⁵⁷ En Latinoamérica, la relación entre la militancia izquierda y el homoerotismo ha sido bastante problemática. Los militantes de izquierda han tenido que ocultarlo o pelear desde adentro para ser aceptados. Esto ha sido trabajado por diferente escritores como Puig (1994 [1976]), Lemebel (2013), Sutherland (2021 [2019]) y Arenas (2015 [1992]).

⁵⁸ Cascahuesos y Aletheya en Arequipa; Editorial San Marcos y PEISA en Lima. El compendio de sus obras; Narraciones 1 y 2 fueron publicados por la Universidad Ricardo Palma.

completas fueron publicadas por la Universidad Ricardo Palma (Reynoso, 2005a, 2005b).

Las novelas de Reynoso tienen entre sus temas centrales el deseo homoerótico, enunciado por una suerte de *alter ego* del autor, que es narrador y a la vez personaje principal de sus textos. El objeto de deseo de este personaje son jóvenes varones de sectores populares. Se trata pues de una obra concentrada en explorar la representación afirmativa del deseo homoerótico en relación con una primera persona y que enfatiza en el encuentro entre diferentes generaciones, clases y grupos sociales.

Reynoso publica su primer y único poemario, Luzbel —“bajo el influjo de los poetas malditos del siglo XIX” indica la contra cara de su libro póstumo—, hacia inicios de la década de 1950. Su obra se gesta pues junto con el periodo de militarismos en la región y en el país, en el que se reelaborará la idea de nación vinculándola con la masculinidad militar; y lo trasciende, lo sobrevive. En este momento también empieza la gran migración del campo a la ciudad, que transformará ciudades otrora pequeñas y bucólicas en grandes y desordenadas urbes, lo que cambiará fuertemente la experiencia de sus habitantes así como las formas de representar el espacio y las relaciones sociales. Así, la fuerte vocación estética que atraviesa el trabajo del autor supone poner en palabras, además del deseo homoerótico, las complejas relaciones que atraviesan el país en un contexto de cambio y ebullición social. La escritura de Reynoso es pues social y de vanguardia⁵⁹.

⁵⁹ En el prólogo que hace José María Arguedas de su primera novela: Los inocentes, señala: “Un mundo nuevo requiere de un estilo nuevo. La búsqueda de un estilo nuevo se presenta como un problema del que depende casi ineludiblemente la revelación del mundo nuevo que se ha descubierto en uno mismo o en los demás (...).”

Mientras leía los originales de los cuentos de Oswaldo Reynoso creí comprender, con júbilo sin límites, que esta Lima en que se encuentran, se mezclan, luchan y fermentan todas las fuerzas de la tradición y de las indetenibles fuerzas que impulsan la marcha del Perú actual,

Hay en Reynoso una pretensión o búsqueda de obra total. Construye una suerte de universo narrativo común entre sus novelas y cuentos. Hay también en su obra personajes arquetípicos que se repiten en los textos. Su escritura construye pues un universo literario con una fina arquitectura en donde se encuentran escritores, profesores y jóvenes estudiantes o interesados en la literatura o en conversar de la vida en espacios como la calle, la cantina, el barrio. En su obra se encuentra también un narrador estable, homogéneo, que se sostiene en varias de sus novelas. El narrador, a la vez el personaje principal, tiene muchos elementos en común con el autor, aunque no son tan precisos como lo serán en el caso de Bayly. En Reynoso, este narrador personaje es un hombre mayor, profesor y escritor, que siente atracción por hombres jóvenes de sectores populares. En algunos textos como *el Escarabajo y el hombre* (2001) este narrador - personaje es referido como Oswaldo, un homónimo del escritor. Por ello, así como por la mirada libre hacia el pasado, la mezcla entre el realismo y la fantasía, así como por el carácter arquetípico de sus personajes, así como la narración en primera persona, las estrategia de Reynoso lo acercan al género de la autoficción⁶⁰.

A partir de estos elementos, leo la obra de Reynoso como un proceso de construcción y develamiento progresivo de una voz y de un deseo homoeróticos, disidentes, que culminan, luego de la muerte del autor, con la publicación de una fotografía que el mismo indicó se compartiera después de que falleciera (ver imagen anexa) y un texto póstumo en el que explicita el tema del homoerotismo así como la referencia a una identidad homosexual. Poco a poco y desde su

había encontrado a uno de sus intérpretes Arguedas en Reynoso" (Arguedas en Reynoso 1997 [1961]: 13).

⁶⁰ Reynoso problematizará de manera explícita la relación entre ficción y realidad en su última novela en vida: *Arequipa lámpara incandescente* (Reynoso, 2014).

primer hasta su último texto, va de lo sugerido a lo explícito: del verso a la prosa, por ejemplo. Su obra hila y va develando una trama en la que el homoerotismo se sugiere cada vez más y de manera más explícita.

En sus novelas, Reynoso no utiliza la identidad sexual para escribir sobre el homoerotismo. Así, la relación entre identidad y homoerotismo no se da por sentada, ni es la herramienta que utiliza para darle forma y cuerpo al deseo homoerótico. Su propuesta es representar el deseo entre varones como una suerte de devenir homoerótico y homosocial. Devenir por irse haciendo en estos tres planos (el autor, el narrador y los personajes), lo que resulta complejo y, aunque homogéneo, inestable pues abre posibilidades nuevas de habitar el espacio de lo homoerótico, otrora asociado de manera exclusiva con lo abyecto y con lo liminal, así como nuevas posibilidades de enunciación desde una primera persona. Por otro lado, lo homosocial tiene que ver con que las representaciones del deseo en su obra se inscriben en universos exclusivamente masculinos. Con excepción de *En octubre no hay milagros* (2003 [1965]) y en menor medida en *Los inocentes* (1997 [1961]), no hay en su narrativa representaciones de personajes femeninos, ni mujeres ni varones.

El análisis que continúa se basa en criterios temporales y temáticos. Agrupamos la obra de Reynoso en función del énfasis en los recursos narrativos que indicamos en párrafos anteriores. Incluimos en el análisis, además de las novelas, el poemario *Luzbel*, y los libros de cuentos *Los inocentes* (1997 [1961]), y *En busca de la sonrisa encontrada* (2012), pues nos permiten entender algunas características en común con sus novelas.

1. Sujetos de deseo: Luzbel

En la obra de Reynoso, el narrador y los personajes se construyen en relación con su deseo. Se construyen mientras desean: conforme exploran el deseo y reflexionan sobre él. El deseo es pues fundamento de la existencia. Se experimenta desde lo corporal y desde lo sensorial. Esto aparece con fuerza en Luzbel, primer y único poemario de Reynoso. Se trata de un poemario intimista, cargado de simbolismo. Se refiere al deseo mediante pistas: el lenguaje metafórico es sutil. Así se inicia el poemario:

Azul
Verde
Amarillo
Blanco
Blanca la tarde
la lluvia
los cerros
el viento oloroso
Que incendia los cuerpos
(...)

(Reynoso, 2010, p. 5)

Pasa de la vista al olfato, y luego a la piel. El deseo entonces se expande en el cuerpo, lo toma, lo posee. Ahora bien, aquí aparece el peligro pero también la promesa de una nueva vida: el deseo deviene en incendio. Destrucción y a la vez renacimiento. El fuego destruye y limpia, quema y transforma. Experimentar los sentidos y el deseo es como entrar un tiempo nuevo, de cosecha, que a la vez es el inicio de una condena o un desarraigo. El placer aparece como desgarró:

El pecado hace del cuerpo un fruto oloroso

El tiempo es llegado
estoy listo para la cosecha
arráncame de mi lecho

y elabora fuego con mi sangre
hasta que mis ojos
se elevan en llamaradas a la luna

(Reynoso, 2010, p. 13)

El título del poemario es claro: Luzbel. Se trata del Ángel caído, el más precioso entre ellos, el que, por soberbia, se rebeló frente a Dios. La experiencia y la conciencia del deseo devienen en pecado, lo que supone el destierro y el desarraigo. En esta línea, Reynoso regresará sobre el tema de la inocencia perdida en sus novelas. El pasado se evocará de manera recurrente, por ejemplo, con el personaje arquetípico de Malte y las playas de Arequipa (Reynoso, 2014, 2016), como una suerte de anhelo, la búsqueda de un tiempo perdido, de un bien esquivo.

El deseo pues es indómito y sensorial: se asocia a frutas, elixires: colores, olores y sabores; pero también a las llamas y al ardor. El cuerpo, lo sensorial y el deseo son aquello que hace que Luzbel caiga, sea desterrado.

Desterrado para siempre de la infancia
llego a tí con mis alas blancas
para beber de tus heridas el fuego que me falta
para que ultrajes mi intocable corazón

Luzbel ángel furioso y triste
que pudres tu inocencia en un lago
no me cansaré de lamer la luna
de poner mis manos en el sol
de quemar mi rostro en el amor
no me cansaré de maldecir la luz
no me cansaré de gritar en el sueño
no me cansaré de decirte
que la niebla es fuego y que la sangre
es fuego que se muerde
hasta que me devuelvas
la inocencia de mis manos

(Reynoso, 2010, p. 25)

El placer y el dolor se experimentan juntos. El vínculo entre deseo y dolor nos remite a la experiencia del erotismo y de lo sagrado (Bataille, 2002 [1957]; Ubillúz, 2006). Esto aparece también en las referencias a personajes bíblicos y

clásicos de la religión católica: Luzbel, San Sebastián (en la portada del poemario en la edición más actual). Así, la relación entre deseo y dolor se da en un encuadre católico en particular en relación con la culpa:

Es tu resplandor
que me destruye

Es tu luz maldita
que desgarrar sueños

Es tu vergüenza de miel
que llora en mi rostro

Eres ídolo de sangre
que aniquila sentidos

¡Oh espejo claro de tu cuerpo
llaga ardiente que me quema!

¡Oh dulce identidad del ser en ti!

(Reynoso, 2010, p. 11)

La referencia a los ángeles caídos aparece también en *Los inocentes*, primera novela del escritor. Este tema: la caída, la expulsión del paraíso de la inocencia, se retomará en las novelas *El goce de la piel* (Reynoso, 2014), *En busca de Aladino* (Reynoso, 1993) y *En busca de la sonrisa encontrada* (Reynoso, 2012):

He caído y el mar ha perdido
su inocencia y la ciudad
se ha convertido en impúdica
durmiente bendecida en el amor.

He caído
un ángel ha quemado
el templo y un niño ha llorado
ahogándose en mi sueño.

He caído cuando dos cuerpos
desnudos
se matan en la noche

(Reynoso, 2010, p. 15)⁶¹

⁶¹ En el libro póstumo esto se hace explícito en el texto *Gloria in excelsis*: “Me saco la sotana y el sobrepelliz. Escojo el cáliz más faustoso y peregrino. Entro al presbiterio. En la catedral no hay nadie. Coloco el copón sobre la alfombra frente al a custodia. Me abro la bragueta. Saco mi miembro. Cierro los ojos. Desde el fondo de la oscuridad aparece el rostro de Malte. Me masturbo y *sanctus sanctus sanctus* el cielo y la tierra están llenos de tu gloria. *Hossana hossana* en las alturas y el semen cae en el cáliz. Lo levanto y con unción en comunión sagrada con el espíritu

El objeto de deseo se perfila claramente: los ángeles malditos “tiran redes a las urbes / Y recogen adolescentes florecidos de pecado”. El deseo y su objeto se mantienen en la obra de Reynoso⁶². Así, poco a poco, el sujeto que desea va tomando más forma en relación con su objeto. Hay un juego recurrente en los niveles del escritor, el narrador (o voz poética) y el personaje que no es casual. Esta estrategia narrativa, que se anuncia en *Luzbel*, se va consolidando poco a poco en sus novelas. Casi todas ellas, luego de *En octubre no hay milagros* (Reynoso, 2003) estarán narradas en primera persona por un escritor / profesor en algunos casos llamado Oswaldo. Así se inicia la novela *El escarabajo y el hombre*, publicada en 1970:

Mire profe, no es que yo me las quiera dar de sabido: la verdad es otra, y si yo le digo es porque se sé, ¿o no?, pero a veces las cosas son así, y qué se le hace, usted me conoce: cuarto y quinto de media mi profesor en la Unidad Escolar y ahora mi amigo, usted ya sabe que estoy en Primero de Letras en la Universidad Villareal, salud, y ya me ve: un muchacho cualquiera de barrio (...) (Reynoso, 2005b, p. 25)

En esta cita la voz del narrador desaparece. Esta estrategia narrativa enfatiza en lo real de la escena. Escuchamos y vemos al universitario hablar y sabemos que su interlocutor está allí por las referencias sobre aquel con quién él conversa: se trata de un profesor. En este texto la estrategia se hace más compleja pues

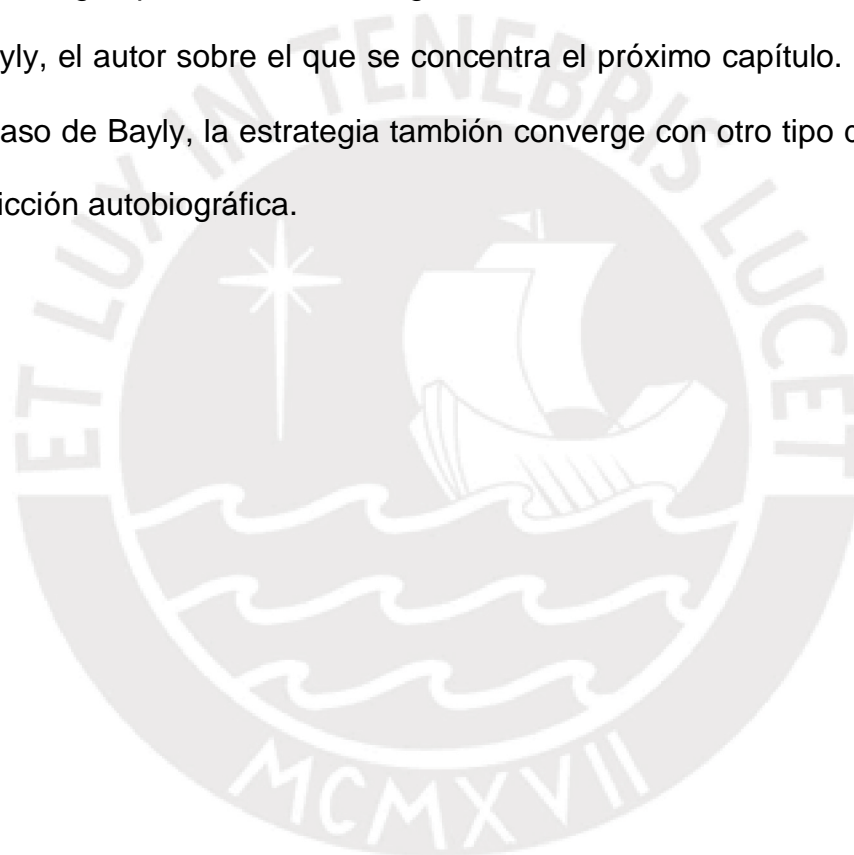
y el cuerpo de Malte bebo gota a gota el semen. Salgo de las tibieblas: *gloria gloria* en la luz terrenal *benedictus benedictus per secula seculorum*. Amén” (Reynoso, 2020 p. 87)

⁶² Escribe su penúltima novela: “Abrí los ojos, me levanté de la cama y caminé hacia la ventana. Calles atiborradas de chibolos descalzos, solo con trusa y un pañuelo rojo ceñido en la frente, y el pecho cobrizo, desnudo, perlado de sudor, que iban y venían empujando carretillas con enormes y pesados costales entre un hormigante gentío y un estruendo de parlante y era hermoso vivir en la intensidad de los sentidos y el calor es denso y los jóvenes, cholos catacaos, en ese bar de La Unión me piden que les cuente algunas anécdotas de mi vida de profesor y narrador y no sé qué decirles. me animan y me sonríen. Y en esa sonrisa, vuelvo a descubrir el destello en su mirada, y su sonrisa es igual a la de los jóvenes que durante medio siglo he advertido en el rostro de los muchachos pobres de los más diversos y diferentes lugares de mi patria: vestigios de una cultura milenaria” (Reynoso 2012, p. 87)

aparece referido un personaje, Oswaldo, que tiene mucho más en común con el escritor:

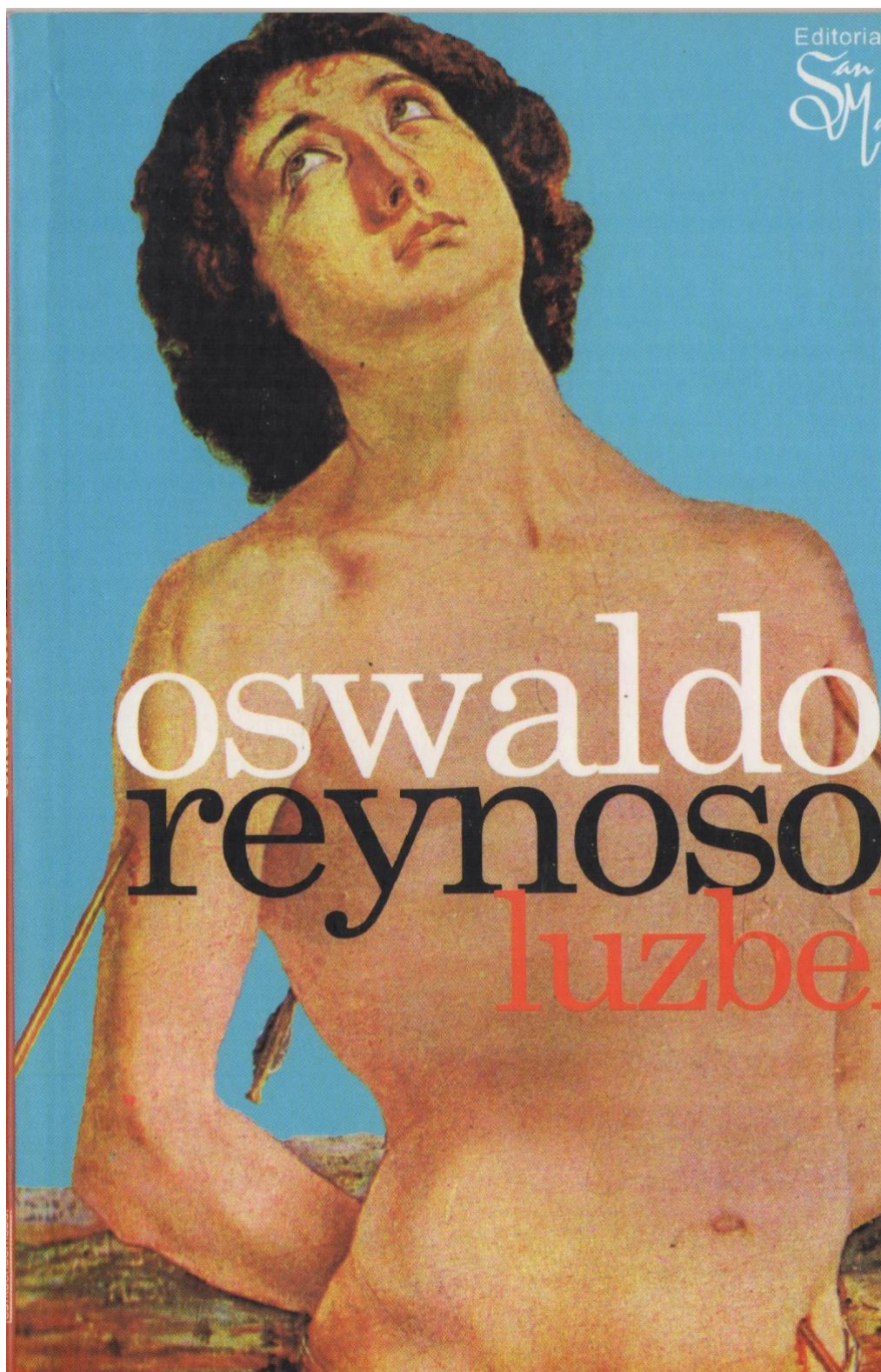
Oswaldo es un escritor que vive por el barrio, gracias; y hay veces que se va con nosotros en plan de chichota, quiere escribir sobre nuestra collera, usted lo debe conocer, ha publicado Lima en Rock⁶³ y otra que creo que se llama así como de Milagros en Lima, no recuerdo y no es bomba, pero yo he conocido a varios de los que aparecen en sus libros, por ejemplo, El Príncipe, patísimo de mi primo que vive en Jesús María y lo he visto en el billar de Secada taquear al choro plantado y hace dos semanas Pisquito en un balín por Isabel la Católica me lo ha enseñado a Caradehumo, un gil de una de sus novelas. Oswaldo es bien carreta del poeta, si chupan juntos hasta las finales. (Reynoso, 2005b, pp. 38-39)

Esta estrategia que coincide con el género de la autoficción será también usada por Bayly, el autor sobre el que se concentra el próximo capítulo. No obstante, en el caso de Bayly, la estrategia también converge con otro tipo de novela del yo: la ficción autobiográfica.



⁶³ Así se llamó Los Inocentes en su primera edición.

Una portada (Luzbel, San Marcos, 2010)



Portada de Luzbel (Reynoso, 2010 [1955])

La portada de Luzbel es una imagen de San Sebastian, ícono de la cultura gay contemporánea. Se trata de un santo católico. Un joven soldado romano que, hacia el siglo III, defendió su religión a costa del martirio y de la muerte. En las representaciones aparece un joven semidesnudo, amarrado regularmente a una columna o a un árbol, el torso atravesado por flechas, en trance de agonía.

En la imagen de la portada sobre fondo celeste aparece la pintura antigua de un joven. El torso desnudo. La pintura está cortada sobre el pubis. A mitad de la cadera se anuncia una tela que cubriría el sexo del personaje. Está con las manos hacia atrás (¿amarradas?), lo que hace que el pecho aparezca en primer plano, expuesto. El joven, de pelo largo, lo que le da un toque andrógino a la representación, tiene la cabeza ladeada, los ojos miran hacia el cielo. Lo atraviesan cuatro flechas, una en el antebrazo derecho, una hacia la axila izquierda y dos en la espalda. Tiene una expresión similar a la de la escultura de Santa Teresa que Bataille analiza en *El erotismo* (2002). Esta experiencia de deshacerse forma parte de la experiencia del erotismo.

El nombre del autor y el título del libro están escritos sobre el pecho del joven. Cual flechas, parecen impresos, enquistados en la piel. Así, la imagen de San Sebastian y su apropiación desde la cultura gay representa la confluencia entre placer y el dolor, y coloca el cuerpo juvenil masculino como el lugar en el que esta confluencia ocurre. Es también una referencia a la cultura católica releída desde el homoerotismo.

2. El deseo de lo social: Los inocentes y En octubre no hay milagros

El libro de cuentos *Los inocentes* y la novela *En octubre no hay milagros* son las obras de Reynoso con más arraigo social, realistas (realismo urbano). Hay un gran esfuerzo del autor por describir el la ciudad Lima de la década de 1960. Se trata de un momento de crisis de la sociedad aristocrática, de facto y en el sentido común. Mientras en *Los inocentes* se concentra en la juventud popular urbana, en *En Octubre no hay milagros* se presentan diferentes estratos, clases y sus relaciones, aunque en el mismo contexto de cambios y de ebullición social. La obra está conformada por diferentes historias de personajes de distintos sectores sociales, cuyas vidas transcurren en paralelo y se cruzan. En ambas obras las calles y los bares del centro de Lima son los escenarios principales. En ambas también Reynoso utiliza la estrategia del narrador omnisciente, característico de la novela total. Esta estrategia narrativa cambiará en sus siguientes trabajos.

En estos textos aparece uno de los principios con los que se pensará y teorizará el deseo homoerótico en el trabajo de Reynoso: como inmanente e inherente a lo social. Si bien Pérez Toledo (2022) considera que Reynoso contrapone las nociones de homosexualidad y homoerotismo, desde nuestra lectura, es el homoerotismo lo que lo que le ocupa, pudiendo manifestarse a través de una identidad homosexual o no.

Así, el homoerotismo constituye lo social, lo atraviesa y permite el encuentro homosocial; es una experiencia pues por la que todos pasamos, un deseo que circula incluso —y tal vez sobre todo— en espacios masculinos como la collera del barrio. Así pues, en *Los inocentes*, la collera y las relaciones entre sus miembros son espacios masculinos donde circula el deseo homoerótico. Los

rituales de masculinidad están cargados de homoerotismo: la pelea es un pretexto para tocarse:

Los dos contendores se quitan la camisa. Colorete, orgulloso, exhibe su pecho moreno y musculoso; cara de ángel, pálido y delgado, se avergüenza. Nuevamente, se trezan. Ahora Cara de Ángel está echado boca abajo y colorete esta jinete sobre él, torciéndole el cuello. Luego deja el cuello y con los brazos le rodea el pecho ajustando fuerte, al mismo tiempo que, ansioso, mete la cara por los sobacos de su rival y aspira con deleite. (Le gusta el olor de mi cuerpo, piensa Cara de Ángel). Voltea el rostro y lo mira. Los ojos de colorete ya no tienen furia, tienen un brillo extraño que asusta. Es el mismo brillo y la misma ansiedad que vio en los ojos de Gilda la noche que casi le toca las piernas (Reynoso, 1997, pp. 32-33)

En consonancia, en la obra de Reynoso hay poca referencia a las identidades homosexual o gay en el marco de algo que se pueda llamar "sexualidad", en el sentido foucaultiano (Foucault, 2002a). Ahora bien, el deseo representado es homosocial en un doble sentido. No solo en relación con el papel del deseo en la constitución de lo social sino a cómo se proyecta lo social. Aquí aparecen dos características más en la forma en que se representa el deseo homoerótico en la obra de Reynoso: la fascinación del narrador y los protagonistas por los cuerpos jóvenes de sectores populares y la construcción de un universo narrativo eminentemente masculino, podría decirse hasta misógino.

Los inocentes y En octubre no hay milagros son los únicos trabajos de Reynoso en que aparecen personajes mujeres o femeninos, y que se desarrolla mas allá del universo homosocial. En Los inocentes aparece "manos voladoras", hombre femenino, así como, de manera indirecta, las madres de los muchachos de la collera o el objeto de deseo de estos jóvenes: las gilas; aunque estos dos últimos personajes aparecen solo referidos, no tienen voz propia. En estas novelas lo femenino no es un atributo relacionado directamente con los sexos, sino un lugar que tanto varones como mujeres pueden ocupar.

La feminidad de manos voladoras se describe en oposición a la masculinidad de Don Lucho, hombre mayor del barrio. El espacio de la

peluquería es femenino y aparece como enturbiado por la presencia de Don Lucho:

Diligente como dueña de casa desplegó un pañuelo blanco, blanco. Limpió acomedido máquinas y tijeras. Abrió un frasco de perfume y aspiró, goloso, y, con disimulo, coquetón, se miró en el espejo. Don Lucho, entre tanto, prendió un inca. La claridad violeta de la peluquería se enturbió con el humo negro del tabaco denso (...). (Reynoso, 1997, p. 38)

Aparentemente, manos voladoras está fuera del circuito erótico entre el narrador y los personajes jóvenes de la collera. No obstante, Manos voladoras desea y sugiere ese deseo, que lo acerca a sus clientes y a los jóvenes del barrio:

Con púdica delicadeza de niña, manos voladoras guardó el dinero y, en una cargada atmósfera de miel de colonia, invitó:

—El que sigue, por favor.

Don Lucho, el dueño del billar La Estrella, quitándose el saco, avanzó al gran sillón, a través de reflejos azulinos.

—Corte alemán, como siempre.

Manos voladoras, con mirada provocativa y gesto resentido, contestó:

—Ya lo se don Lucho. Conozco el gusto de mis clientes.

(Reynoso, 1997, p. 37)

En esta cita aparece también una relación sugerida con un miembro de la collera, El príncipe: “Y mientras Manos Voladoras hablaba con ternura de mermelada de durazno de su pobre Príncipe, Corsario tomó el pulverizador. Palomilla, chisgueteó en los ojos de Manos Voladoras; ágil, arranchó el periódico y, escurridizo, salió a la carrera” (Reynoso, 1997, p. 42).

Ahora bien, estos personajes casi inexistentes en la obra de Reynoso — la mujer y el hombre femenino—, son centrales en *En octubre no hay milagros*. En esta novela se representa así como el homoerotismo, lo femenino en un hombre de clase alta y en una mujer de clase media baja: Don Manuel y Bety. Se trata pues de una novela que explora lo que sucede fuera de ese mundo juvenil, masculino y popular que caracterizará la obra del escritor, pero que

ocurre también en relación con él. Tito, el amante de don Manuel podría ser alguno de los chicos de la collera de Los inocentes⁶⁴.

Los procesos personales, internos, de Bety y Don Manuel, así como el lugar que estos ocupan en sus familias son nudos principales en el tejido narrativo. Ahora bien, la feminidad es compleja y hasta contradictoria. Aparece como posibilidad y como límite, como la evidencia de la potencia y la capacidad del deseo de un hombre de clase alta y como una cárcel para una mujer de clase media baja. Por otro lado, las historias de ambos personajes son también similares, pues sus deseos no se realizan ni se sostienen: la novela da cuenta de amores interclase que no se consuman, y terminan de manera abrupta o violenta.

Don Manuel es pues un hombre afeminado de clase alta, heredero de una familia vinculada desde siempre con la dirección económica y política del Perú. Proviene de la tradición de los “dueños del país”: “Por eso, él, don Manuel, en nombre de las grandes familias del Perú, guardianas y herederas de la tradición patria, y en nombre de las progresistas fuerzas nacionales que tratan de industrializar el país” (Reynoso, 2003, pp. 48-49). Don Manuel impone sus necesidades y deseos a los demás personajes, así como a las grandes mayorías en el Perú. Don Manuel toma decisiones sobre el país entero: su economía, sus gobernantes. Así, el alcance de su deseo es nacional. El poder que ejerce es enorme. Dentro de los guías o modelos que menciona don Manuel se encuentra principalmente su padre, quien le enseñó a despreciar y dominar al pueblo. Para don Manuel hay una estrecha relación entre lo personal y lo nacional, entre la forma de tratar a sus objetos de deseo y a la población:

Sus manos regordetas se prendían fuertes al timón. (...) ya su padre ministro, banquero, industrial y casi presidente de la República le había dicho que la única

⁶⁴ Tiene mucho parecido con el personaje El príncipe de Los inocentes.

manera de gobernar a este pueblo de zambos, indios y cholos era la fuerza: hambre, cárcel y bala, pero dosificados con inteligencia y tacto para mantener tranquila a la plebe. Un solo grito y la amenaza seria, irreductible, de quitarle todo, todo, sin contemplaciones de ninguna especie, y hasta, si las circunstancias lo aconsejaban, mandarlo a la cárcel acusado de robo, habían doblegado la salvaje resistencia de su Tito. (Reynoso, 2003, p. 47)

Don Manuel es visto por la mayoría de personajes de la novela como una figura admirable y poderosa. Nadie lo hace responsable por las decisiones que toma, las que tienen graves consecuencias en la vida de la gente: “¡Qué sería de nosotros sin esta bendita familia! Hay que agradecerle a Manuelito que haya invertido su platita en este país de ladrones y hambrientos. ¡Gracias, gracias, Manuelito! (Reynoso, 2003, p. 244). Tiene una esposa, que es una suerte de "pantalla", que oculta que a Don Manuel le atraen los hombres, particularmente los hombres jóvenes de clase baja.

Él los siente ajenos, pues forman parte de una población a la que él odia y desprecia, pero al mismo tiempo desea. En la novela es central su relación con Tito, joven pobre de la ciudad. El deseo entonces es interclase. Es un deseo entre iguales en una dirección y entre diferentes en otra: hombres, mayores y jóvenes, de clase alta y de sectores populares; pero hombres al fin al cabo.

En la descripción que se hace de don Manuel hay distancia, pero también identificación, empatía. El narrador enfatiza mucho, al igual que en el caso de *Manos Voladoras*, en su cuerpo, sus movimientos, su amaneramiento. Da cuenta de las diversas sensaciones y sentimientos de don Manuel a través de su cuerpo:

Desde el gran ventanal del dormitorio, don Manuel, con bata celeste parisina, y un vaso de gin con hielo y limón en la mano, vio a su tito que, en pantalón de baño, tendido sobre el césped, cerca de la piscina, tomaba sol matutino; don Manuel sintió un ardiente cosquilleo en la sangre que se le agolpó en el rostro: se abría, nuevamente, esa antigua herida, húmeda y quemante, en el corazón en su propio cuerpo (...). (Reynoso, 2003, p. 29)

El poder que ejerce y sus movimientos femeninos, agraciados, aparecen como paradoja: “Con paso firme, bamboleo libre de caderas al viento, voluminoso, y

manos de mariposa inquieta, avanzó rápido, por el largo corredor. Iba con la cabeza erguida; apenas si miraba, de reojo, los grandes cuadros coloniales que adornaban el sobrio pasadizo (...)” (Reynoso, 2003, p. 65).

Para don Manuel, el deseo es como poseer un objeto. Se refiere a Tito, su amante, como “Mi Tito”. Hay una analogía entre la forma de don Manuel de ver al país y a Tito: objetos que poseer y sobre los cuales actuar. Esta es una forma en la que don Manuel, desde su infancia, se refiere a los hombres que desea: “Mario lo había engañado: creyó que Mario era su Mario: que era dueño de Mario como lo era de su rosario, de su misal, de sus ternos que colocaba en la maleta: el padre director tenía mucha razón: no había que confiarse de los plebeyos (Reynoso, 2003, p. 263). En el caso de Tito, se trata de un objeto que puede comprarse. El narrador usa también la metáfora de la cacería para referirse al ejercicio del deseo de Don Manuel:

Luego sus abogados arreglaron la compra de la presa. Hablaron con la madre de Tito: la sacaron del callejón y le dieron un modesto, pero bonito departamento en uno de los edificios modernos de don Manuel; le asignaron una pensión razonable para que ya no gastara los pulmones lavando ropa. La madre de Tito nunca se cansó de darle las gracias al Señor de los Milagros por el repentino cambio de su situación: ‘Es un milagro del Señor’, decía. Rezó mucho por el alma bondadosa de don Manuel. Su único hijo, Tito, ya tenía asegurado un brillante porvenir como empleado de confianza del famoso don Manuel. Le dijeron que por cuestiones de trabajo su hijo tendría que ir a vivir en casa de don Manuel. ‘Mejor –dijo la madre-, antes de tenerlo de vago por el barrio y con malas juntas’”. (Reynoso, 2003, p. 31)

El deseo está orientado hacia lo que no se puede poseer, en este caso Tito, quien lo desprecia, pues solo le interesa su dinero. No obstante, Para Don Manuel, si Tito lo deseara tanto como él lo desea —y esto ha sucedido con otros amantes— no sentiría ninguna atracción por él. Entonces, Don Manuel solo verá su voluntad afectada por Tito. En este juego, Tito no está conforme con esta forma de vínculo. No se siente ni se quiere objeto:

Como en las películas, al comienzo, todo era color de rosa; pero, poco a poco, Tito fue comprendiendo que don Manuel lo usaba como un jabón, como un

whisky: entonces, comenzó a odiarlo. Ya no quiso nada con él: lo rechazaba con asco. Don Manuel, acostumbrado a tomar y a dejar lo que le viniera en gana, al sentir la resistencia de ese zambuto engreído, entró en cólera: quiso botarlo de su casa sin ropa, sin plata; pensó ordenar a sus abogados que le quitaran de inmediato, el departamento y le suspendieran, al instante, la pensión a la madre del malagradecido. Pero su voluminoso cuerpo ansiaba, necesitaba, el reposo y la delicia que le brindaba la limpia y fresca juventud de Tito. Si había derrocado presidentes de la República, lo de menos sería quebrar la voluntad de su indispensable Tito. (Reynoso, 2003, pp. 29-32)

Tito termina huyendo de él, dejándolo:

Tito aprovechando el jolgorio neutro, se fue: se lo buscó por todos los rincones sospechosos de sombra y no se lo encontró; ya de noche, con la diligente dirección de Pepito, viejo canoso, cuerpo de lagartija, se organizaron partidas de caza mayor para el safari de Tito; en expedición bulliciosa de bocinas “peinaron” Chosica, Chaclacayo, Huampaní; pero nadie lo encontró: el río, anoche, los cerros se lo habían tragado. Ya de vuelta a Santa Inés, don Manuel, borracho, histérico, furioso, mando a degollar, en su presencia, cinco palomas de castilla; se cubrió el rostro con sangre de paloma y, cayéndose de ebrio, gritando, rasgándose la camisa, rompiendo lámparas y floreros, se encerró en su alcoba. (Reynoso, 2003, p. 35)

El deseo de don Manuel es leído por otros personajes de distintas maneras. Por un lado, es visto como algo vergonzoso por el hijo de don Manuel, Toño, como algo anecdótico (por el portero del edificio), como algo amenazante (por el editorialista de la biografía del personaje). Es pues algo que no encaja, pero con lo que hay que lidiar.

Don Manuel avanzó furioso por en medio del portal. Toño, en mangas de camisa, con una botella whisky en la mano, excitado, vino a su encuentro. (...) Don Manuel, irritado, enojadísimo, de un manotazo tiro al suelo la botella licor y, rápido, le dio una cachetada. Entonces los ojos verdes, candela, de Toño se oscurecieron extrañamente como carbones encendidos, tristes; se pasó la mano por la mejilla, escupió, y, mirando de frente a su padre, le gritó a la cara: “¡TODOS ME DICEN HIJO DE MARICÓN!”. (Reynoso, 2003, p. 147)

Entre sus múltiples negocios don Manuel posee inmobiliarias. Una de ellas empezará un proyecto de construcción de edificios modernos, para lo cual debe demoler viejas propiedades ocupadas por personas y familias de clase media baja. En una de ellas habitan Bety, sus padres y sus dos hermanos varones. En la novela, el padre de Bety buscará infructuosamente un nuevo lugar que rentar para vivir.

Bety trabaja como cajera en un supermercado. No tiene estudios superiores, y busca tener una relación formal, lo que supone casarse con Coqui, joven de clase alta. Parece que su vida girara en torno a este fin. El argumento en su negociación con Coqui es la virginidad. Ella le ha dicho a Coqui que es virgen, aunque no es cierto. Esto le permite enganchar al joven con la promesa de una futura entrega. Ella accederá finalmente a acostarse con él. Luego de tener relaciones, Coqui se irá, dejándole como regalo de despedida 300 soles en un paquetito, que ella fantaseaba, era un anillo de compromiso.

El personaje de Bety aparece enmarcado en un entorno familiar que ella rechaza, pues le avergüenza. El rechazo es un esfuerzo por diferenciarse de ellos, mostrando distancias: en lo emocional, la limpieza, los gustos, la ropa, los cuerpos, los lugares a los que asisten. Así, sus expectativas de pareja tienen sentido en relación con la clase y la raza. Julio, su ex enamorado del barrio, es descrito como sucio, asqueroso, cochino, indigno. Constantemente es comparado con Coqui, quien es representado como un chico de clase alta, limpio, blanco, adinerado, inteligente, pulcro, ordenado, honorable. Un prospecto de esposo. Bety prefiere a Coqui pero se siente identificada con Julio. Así, el rechazo hacia lo popular, pobre, o cholo, la incluye a ella misma, a su historia y su cotidianidad:

¡Siempre pescado con cebolla! ¿Ya no te he dicho mami que no me gusta? – dijo Bety.

¡Cómo me gustaría que fueras a la paradita para que tú misma te convencieras de lo cara que está la carne!

Que si como pescado todo el santo día tendré ese maldito aliento en la boca y esta noche tengo que oler rico: a Coqui les gusta olerme: está que se muere de ganas, primero iremos a la procesión, luego le diré que me lleve al Embassy: bailaré pegadita a él, después que haga lo que quiera conmigo: y mañana seremos novios y dejaré esta casa que a me tiene aburrida (Reynoso, 2003, pp. 135-136)

Ella aspira pues a pertenecer a una clase social alta, teniendo como sus referentes o modelos a Gladys y a Mery, sus amigas. Gladys le aconseja y le

advierde sobre el posible final de su relación con Coqui, el muchacho de clase alta, que solo querrá acostarse con ella maquillando este objetivo con los cortejos de una relación romántica. Para Bety, sus amigas son mujeres “vivas”, o estratégicas, no inocentes, que buscan engañar a los hombres para obtener su dinero, poder, y estatus. Viven pues del engaño. Sus amigas miran así la relación entre Bety y Coqui:

No, no, no puede hacer eso – dice Bety pensativa y se queda con la mirada fija en el aire, sin pestañar.
Una voz aflautada, por el altoparlante, anuncia la oferta de la mañana en homenaje al Señor de los Milagros.
En la tarde vendrá a buscarme para ir a la procesión –habla Bety bajando los párpados.
No ves, hijita, no me dijiste que él te dijo que después de la proce quería que fueras a su departamento.
Bety levantando los párpados dice:
Sí: quiere estar conmigo.
No ves: si todo esta clarito – contesta Gladis.
Los corredores de los establecimientos se van llenando de gente.
No sé qué hacer –habla Bety y atiende a una señora.
Yo que tú, estoy con él: si después se casa, mejor; sino, de algo te servirá su plata –se arregla el cabello y levantando la cabeza dices-: no hay que ser tonta.
(Reynoso, 2003, pp. 43-44)

Todas las mujeres de la novela aspiran a la movilidad social ascendente. En el caso de Bety, ella imagina su vida a futuro como la de una chica de clase alta, con prestigio social, amistades honorables, blancas, limpias. En este sentido, ascendería socialmente a través de Coqui, quien es descrito como el príncipe azul, el salvador, o el hombre que la sacará de donde está. La relación entre las aspiraciones de Bety y su relación con Coqui están mediadas por la constante negociación del deseo, que tiene pues un horizonte aspiracional. Bety es consciente de ser objeto de deseo de muchos varones, incluidos su hermano Carlos, y Coqui; y de que el deseo es también moneda de intercambio:

¿Qué?

Siguesigue, novoltees, disimula.

Pero, hija, ¿qué?
Un tecló nos sigue.
¿El de azul?

¿Y no?

No está mal. Espera que nos pase.

Un señor de azul pasa rozando el codo de Bety. El rostro pálido de Bety se enciende ardoroso en el frío mañanero. A Mery le brillan los ojos, pícaros, grandes.

Hay que pasarlo.

¡Mery, por favor!

No te hagas.

¡Mery, te digo!

Mery y Bety caminan por delante mismo del señor de azul. Cierran sus tibias piernas. Sus pasos se vuelven menuditos. Sus nalgas mañeras, en matutino bamboleo, en ajustado hábito morado, avanzan en claro reclamo de mirada de macho.

Ahora que nos siga. (Reynoso, 2003, pp. 22-23)

Sus padres ven a Bety como una señorita que debe tener un buen entorno (clase alta) para poder desarrollarse. En este sentido, la manera de ver a su hija es como una pieza en su estrategia de ascenso social o económico.

Carlitos ya está perdiéndose, los vagos de la esquina no me lo dejan tranquilo, lo dejan estudiar, le enseñan malas costumbres. Señor, sácanos de este barrio. Bety ya está señorita y necesita tener otra clase de relaciones: ¡ayúdanos!, que Lucho consiga casa en un barrio decente: un solo Milagros, Señor. (Reynoso, 2003, p. 56)

Por otro lado, ella es vista por su hermano como una “puta” o una mujer que utiliza la sexualidad para estar con “blanquiñosos” para obtener su prestigio y dinero:

Pasapasa sinmirarlo.

Miguel levanta la cabeza: Bety y Mery- serias, con el cuello estirado y los ojos bien abiertos, sin voltear la cara- pasan rozando la mesa. Miguel les dice:

¡Putas! ¡REPUTAS!

Toma de un solo trago la cerveza de su vaso. Se queda mirando a las dos muchachas que apuraditas y serias, se pierden entre la gente que transita por el portal. (Reynoso, 2003, p. 16)

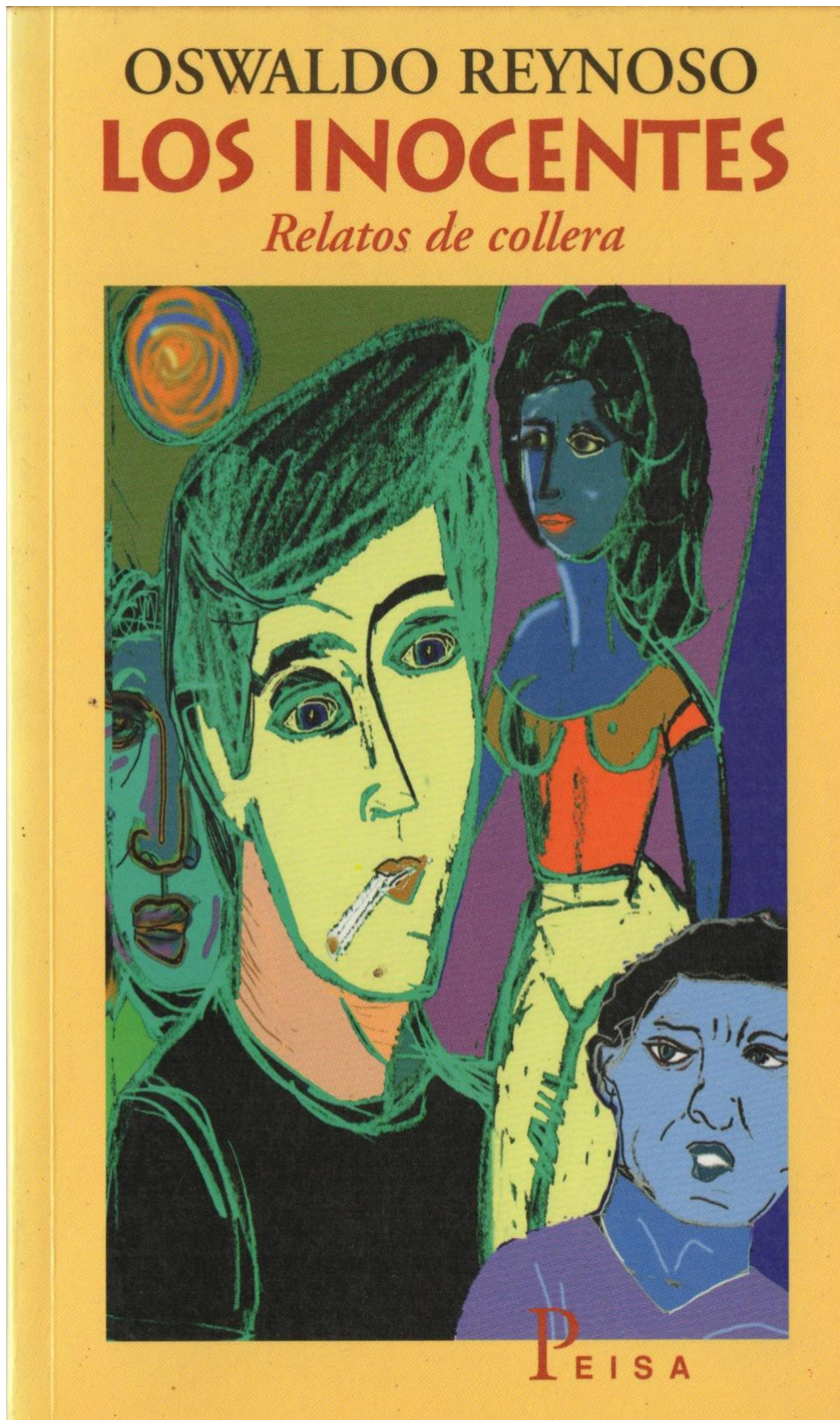
La feminidad se presenta siempre en relación con las jerarquías sociales. En ese sentido, es estructural y contextual a la vez. Por otro lado, las jerarquías no solo reproducen inequidad, sino también alimentan el deseo. Se trata de una suerte de posiciones o lugares desde donde ocurre el deseo.

Don Manuel y Bety se ubican como en dos puntos opuestos pero equidistantes en relación con la feminidad. La feminidad de los varones puede

ocurrir, aunque en conflicto, sostenida en el sexo, la clase y la raza. Así un hombre como don Manuel, blanco, poderoso y adinerado, puede darse el lujo de ser femenino y maricón. Una mujer como Bety, no puede darse el lujo de ser mujer, pues eso la condena al fracaso. No obstante, ambos construyen su deseo en relación con el poder: hacia abajo como don Manuel o hacia arriba como Bety. Los desenlaces también son similares: ambos pierden el objeto de su deseo: Tito y Coqui. En todo caso, se trata también de dos objetos imposibles. Don Manuel necesita que no lo amen, Bety necesita que Coqui actúe en relación a como ella no es, en este caso, virgen. La feminidad atrapa a Bety. No obstante, aunque es conflictiva para don Manuel, él, en base a los otros nodos de su ser social, puede escapar. En este sentido, lo descentra, pero no lo arruina. Es una posibilidad.

Después de En octubre no hay milagros, Reynoso depurará el motivo de su escritura y su preocupación y construirá un universo literario sin mujeres. Aquí se gesta una suerte de homoerotismo misógino. Se construye un universo literario de cuerpos y experiencias masculinas. Se evidencia una suerte de modernidad androcéntrica, que tiene elementos en común con el homoerotismo griego (o lo que se ha construido de él): las diferencias de edad, el binomio profesor / alumno, el erotismo como contemplación. No obstante, hay también diferencias. En el caso del homoerotismo en Reynoso, se trata de relaciones valoradas por el narrador y el personaje principal, pero que se asume que no son legítimas. De otro lado, se trata de relaciones entre hombres de sectores sociales diferentes, interclase.

Portada de Los inocentes



Los inocentes (Reynoso, 1997 [1961])

Cuatro personajes aparecen en la carátula. Están representados en diferentes planos, que se superponen, como el cubismo. Los trazos son duros, violentos, evocan lo emotivo y su expresión. Muchas emociones de por medio.

En el centro, la imagen de un joven con facciones delicadas. El rostro es andrógino, pálido. Lleva un cigarro en la boca. El personaje no mira hacia el observador de la imagen. La mirada parece perdida, el personaje está concentrado, casi ensimismado.

Hacia la derecha, aparece un personaje femenino. Es el segundo personaje en orden de tamaño y centralidad. Luce un polo rojo que permite mostrar los hombros, los senos están muy marcados. Viste también un pantalón amarillo ceñido que evidencia las líneas curvas de las nalgas. Ella luce seria. Resalta también el rojo de sus labios. Tiene así como el personaje central, la mirada perdida, concentrada y ensimismada.

El fondo de la imagen está dividido por tres rayas diagonales que lo parten en segmentos de colores diferentes. Hacia abajo a la derecha aparece un personaje masculino que aparentemente mira de reojo hacia arriba, hacia el personaje principal. La cara, el cuello y lo que se puede ver de la ropa son diferentes tonos de lila. Tiene el ceño fruncido.

El cuarto personaje es perturbador. Aparece solo una parte de su rostro detrás del joven personaje principal, monocromático en tonos de verde. Está como escondido detrás de él. Resaltan su gran nariz y labios gruesos, carnosos. Aparece como una sombra, al asecho.

3. Arquetipos del deseo: El goce de la piel, En busca de Aladino, En busca de la sonrisa encontrada

Reynoso construye en toda su obra dos arquetipos: el del escritor / profesor y el del joven / alumno. Esto permite una suerte de descontextualización de sus obras: pueden ocurrir en cualquier lugar. En tanto aparecen en diferentes novelas y con distintos nombres, los personajes se confunden y se enlazan: Malte (Reynoso, 2014), (Reynoso, 2016) remite a Aladino (Reynoso, 1993), Aladino a Malte. Y a ambos remiten “los jóvenes pobres de mi patria” (Reynoso, 2012), que podría ser una forma de describir a los protagonistas de Los inocentes (Reynoso, 1997)

El deseo es contemplativo, privilegia la mirada, aunque también se remite a otros sentidos como el olfato o el tacto. En todo caso, es como si lo contemplativo supusiera mirar, oler, o saborear a la distancia y a través de mediaciones. En estas novelas, el narrador, a veces personaje principal, observa a los jóvenes y a veces explora y disfruta junto con ellos una bebida, una fruta, una cerveza. Los jóvenes lo miran y lo escuchan. En esta línea. El deseo homoerótico se consuma sexualmente pocas veces. Esto aparece solo sugerido en su penúltima novela: En busca de la sonrisa encontrada:

(...) chifles, chabelo, malarrabia y y cerveza y cerveza y cerveza y cañazo y tomatepaechale hasta que abrí los ojos. La pintura crema del techo y de las paredes estaba descascarada y lucía enormes ojeras de humedad. Al frente, una ventana con vidrios opacos de hollín. Me encontraba echado sobre un delgado colchón de espuma en un catre viejo de hierro. Al lado, vi un cajón de frutas vacío que servía de velador y mis zapatos, medias y toda mi ropa estaban desparramados por el suelo de terraza ocre. Y no sabía dónde me encontraba y recordé que un personaje de la novela En busca del tiempo perdido, de Proust dice “Perderse es un problema, pero encontrarse es una tragedia”. Sin embargo, fue una delicia encontrarme en el cuarto de ese hotelucho de La Parada, pues solo sentía el angelical azufre dulcemente salado del aroma del cuerpo de Nacho. Cerré los ojos y aspiré profundo: leopardos luminosos ágiles y elásticos volaban por la ciudad que ardía en flamas azulinas; y había derrotado para siempre a la muerte y había encontrado también, en el goce del destello de la mirada de Nacho y de su sonrisa terrenal, mis propias raíces milenarias” (Reynoso, 2012)

Reynoso nombrará su proyecto estético y existencial como “la búsqueda de una moral de la piel”. Indica esta idea en *En busca de Aladino*, novela en la que el narrador / personaje principal se mueve en un lugar donde los aromas y las sensaciones abundan, un lugar descrito como exótico: las provincias de China y el cuerpo de un joven descrito de la misma forma. En este lugar exótico y en relación con este joven, el narrador “se reencuentra en lo que siempre buscó”. Recuperar ese erotismo perdido: ese goce perdido. La moral de la piel. La novela desarrolla la perspectiva del narrador, lo que siente en este lugar frente al cuerpo de un joven cuyo lenguaje verbal no comprende. La comunicación se dará pues a través de gestos y sensaciones compartidas.

En esta novela corta —tiene 31 páginas— Reynoso explicitará y empezará a profundizar en los arquetipos. Aquí el arquetipo del joven, primero chino, luego peruano, se perfila. Aladino, el título de la novela, se refiere a la figura arquetípica de un joven bello y en cierta medida peligroso, un ladronzuelo. Reynoso se refiere al encuentro con Aladino de la siguiente manera:

Y tú, ¡oh Aladino!, te reías a carcajadas golpeándome con las manos en las rodillas y luego comenzaste a palmotearme palomilla el pecho. Y tomé un trago de licor y era néctar. Y luego vino el gran banquete de frutas: colores, formas y sabores. Terminamos jugando con las uvas. Bebiste agua de tu cantimplora, restallaste sonoro tu lengua y de tu boca salió un prolongado ah de placer que aleteó blanco en ese medio día caluroso. Echaste un poco de agua al tazón y de tu bolsillo sacaste un paquetito. Juguetón lo abriste era polvo de rosas. Lo vertiste en el agua y te lavaste la punta de los dedos. Con señas me indicaste que hiciera lo mismo. Luego, sin dejar de mirarme, comenzaste a quitarte tus botines de charol y tus medias color berenjena. Sobre la arena resplandecieron tus perfectos pies dorados por travesuras del desierto, y tus uñas destellaban como escamas de pez nacarino (...). (Reynoso, 1993, p. 29)

El arquetipo del joven de sectores populares y el del escritor / profesor se sostienen entre sí. Uno tiene sentido porque existe el otro. Ahora bien, en las novelas que siguen a *En busca de Aladino*, cuyas historias se sitúan en el país, este arquetipo se encarna en Malte, personaje que aparece referido en por lo

menos dos novelas más. Aparece por primera vez en *El goce de la piel* y lo hará también en su libro póstumo. Así se refiere a Malte en la última novela que publicó en vida: *Arequipa, lámpara incandescente*: “Era mi infancia donde inicié la búsqueda inocente y gozosa de la belleza de la palabra y de los cuerpos, es decir, la búsqueda de la limpia moral de la piel y de la imagen faústica de la existencia. ¡Malte! ¡Malte de mi adolescencia! ¡No te mates!” (2016, p. 16).

En *El goce de la piel*, Malte remite a la infancia del narrador y personaje principal. Es un personaje que encanta y a la vez guía al protagonista del texto, un joven arequipeño, que, en la misma época que el autor, pasa su juventud en Arequipa. Malte es pues quien despierta el deseo del narrador, que lo experimenta atormentado y maravillado a la vez.

Y en esa amanecida frente al mar, Malte, de pronto, se quitó la ropa hasta quedar desnudo. Y corrió a la orilla donde morían las olas en espuma blanca. Levantando los brazos gritó: Mi cuerpo es más hermoso que el mar. Y corrió hacia la orilla donde morían las olas en espuma blanca. Levantando los brazos gritó: Mi cuerpo es más hermoso que el mar. Y su esbelta y brutal figura entre la mágica neblina de llamas azules de ese amanecer de alcoholes ardientes ha iluminado hasta ahora mi nostalgia de ciudades de sol aún desconocidas y el mar y el mar y su aroma de pecado y el derrumbe y la búsqueda desesperada de la belleza en los amores de los amores en el disfrute gozoso de la piel infernal y si quieres saber de mi vida anda y pregúntale al mar y el retumbar de las olas y Celina y Reutillo en tambores y maracas y Malte desnudo frente al mar. Y entonces, dejó caer sus brazos a cada lado y le dije al Poeta: Malte es un ángel con las alas quebradas. (Reynoso, 2014)

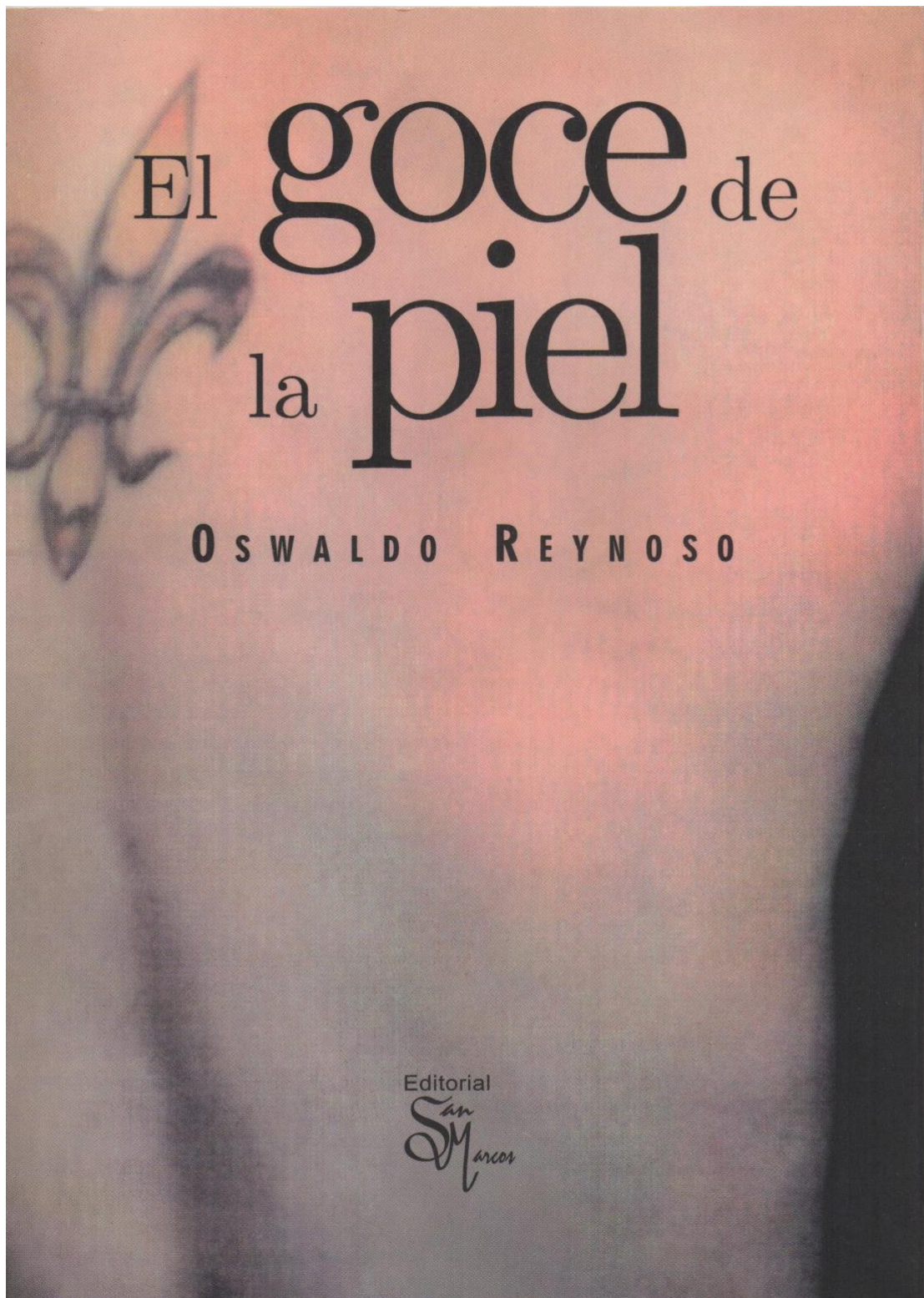
Malte aparece referido, aunque no como personaje central, en otras dos novelas: *En busca de Aladino* y *Arequipa, lámpara incandescente*. Se reafirma la autoficción: juegos complejos entre el autor, el narrador y sus personajes. La aparición del arquetipo nombrado del mismo modo refuerza las similitudes entre el autor, el narrador y el protagonista, personaje también arquetípico: el escritor / profesor.

La relación entre el joven y el escritor es pedagógica y erótica. Los jóvenes cuentan sobre su vida y sus preocupaciones al escritor / profesor, quién responde, comenta y aconseja; y viceversa (esto ocurre en la última novela:

Arequipa, lámpara incandescente). El escenario en donde se desarrolla esta relación es el bar, la cantina, la picantería, la chichería.



Portadas de *El goce de la piel* (PEISA, 2014) y *En busca de la sonrisa encontrada* (Cascahuesos, 2012)



El goce de la piel (Reynoso, 2014)

Se trata de una imagen sencilla. Un *close – up* de un torso desnudo sobre fondo negro. Se ve solo un poco del torso, por encima de la cintura. Hacia el lado derecho inferior, el contorno de la figura contra el fondo negro. La silueta del cuerpo, de la cintura, del inicio del pecho. Hacia el centro superior de la espalda. Entre los omóplatos, un tatuaje: la flor de lis. Tal vez es la referencia a una hermandad secreta, como el caso de los templarios. En título del libro “El goce de la piel”, el énfasis en las palabras goce y piel, que tienen mayor tamaño. Parece también tatuado en la piel, al igual que el sello editorial, que aparece impreso sobre la parte inferior derecha del torso.





En busca de la sonrisa encontrada (Reynoso, 2012)

Se trata de una primera edición. Aparece en primer plano un joven de piel oscura en blanco y negro. Resalta el juego entre la luz y la sombra. Tiene unos 14 – 16 años. El torso desnudo. La fotografía va desde un poco más abajo del pecho. El joven está de semi perfil, la espalda arqueada hacia adelante. Tiene el cuerpo y la cara con arena. El pelo ondulado, corto y descuidado. Los ojos semi cerrados, igual que los gruesos labios que dejan entrever apenas los dientes.

4. Espacios homotextuales I: la cantina

En la obra de Reynoso, la cantina es un espacio importante en la circulación del deseo homoerótico. Aparece de manera recurrente en su trabajo desde Los Inocentes (Reynoso, 1997[1961]) hasta Arequipa lámpara incandescente (Reynoso, 2016[2014]), pasando por El Escarabajo y el hombre (Reynoso, 2001[1970]):

Parece que de propósito se detuviera la madrugada. Nadie juega cacho en la cantina. beben, hablan escuchan radiola. Se toma cerveza y la espuma se bota al suelo cubierto de aserrín húmedo y sucio.

—Esta cantina parece el desagadero de todas las fiestas —dice, por decir algo, el Choro Plantado.

—Es verdad Don Mario aquí todos la rematan —contesta por contestar Carambola. Luego permanecen en silencio hasta que Choro Plantado habla. (Reynoso, 1997, pp. 68-69)

Se trata de un espacio homosocial, habitado casi exclusivamente por varones.

En este espacio se toma cerveza y se conversa. Conforme se ingiere el alcohol los concurrentes se van sincerando. La conversa es siempre de a dos. El narrador - protagonista y algún joven estudiante o interesado en la literatura:

Y le cuento, Profe, el ambiente de La Sevillana: aburrido; situación: nelson y había ganas malditas de no se qué hacer, y la noche, virgen, y uno pudriéndose por las puras huevas ahí sentado; las mesas estaban repletas de chicheros, alharaquientos: cariocas esquineros con casacas de colores, botines y pelucones, de mesa en mesa, gorreando trago, quemando motores para estar en onda a la hora de las ricas; conocidos del billar, obreros lanzas, pescadores

en mangas de camisa, tranquilinos, tirando sus alcoholes y sus dados sabatinos; blanquitos empilchados, gritones que iban o venían de matrimonios o cumpleaños, y esto me recuerda profe (...) (Reynoso, 2001[1970])

El narrador - protagonista escucha y aconseja. La ingesta de alcohol habilita o permite el encuentro a través de los sentidos, incluso más allá del lenguaje. Esto aparece claramente en *En busca de Aladino*, aunque la escena no ocurre en una cantina:

Me miraste abriendo los ojos com diciéndome: ¿no te decía?, ¡qué maravilla! Tomaste con los dedos un trozo de cordero y me lo diste a probar. No había perdido su sabor a carne, pero era ducísimamente dulce. Y tú, ¡oh Aladino!, te reías a carcajadas golpeándome con las manos las rodillas y luego comenzaste a palmotearme palomilla el pecho. Y tomé un trago de licor y era néctar. Y luego vino el gran banquete de frutas, colores, formas y sabores. Terminamos jugando con las uvas (...). (Reynoso, 1993, p. 29)

Arequipa lámpara incandescente, la última novela de Reynoso, se concentra en este espacio. El narrador y protagonista recorre junto a un joven diferentes cantinas y chicherías de la ciudad natal de Reynoso: Arequipa. Se trata de espacios de encuentro. que el joven y el escritor recorren intencionalmente para evocar la memoria y la conversación, sobre el deseo y la escritura. Se trata de espacios llenos de varones donde en principio se toma, pero también se come. El joven y el profesor toman alcohol mientras conversan y se sinceran. Otras veces el encuentro se da en la calle. Conversan sobre la vida, la literatura.

Los altos y espigados vasos relucían en ese medio día de claridad arequipeña y libábamos gozosos el pisco de las uvas ardientes del valle de Majes que durante meses había macerado damascos dorados y tunas verdes. Y ahí, estaba Sergio. De perfil, en contra luz, al borde del barranco que descendía hasta las chacras del río Chili para luego erguirse en las laderas hasta las pampas del Polanco. Allá. Lejos. Al otro lado del valle. (Reynoso, 2016, p. 13[2014])

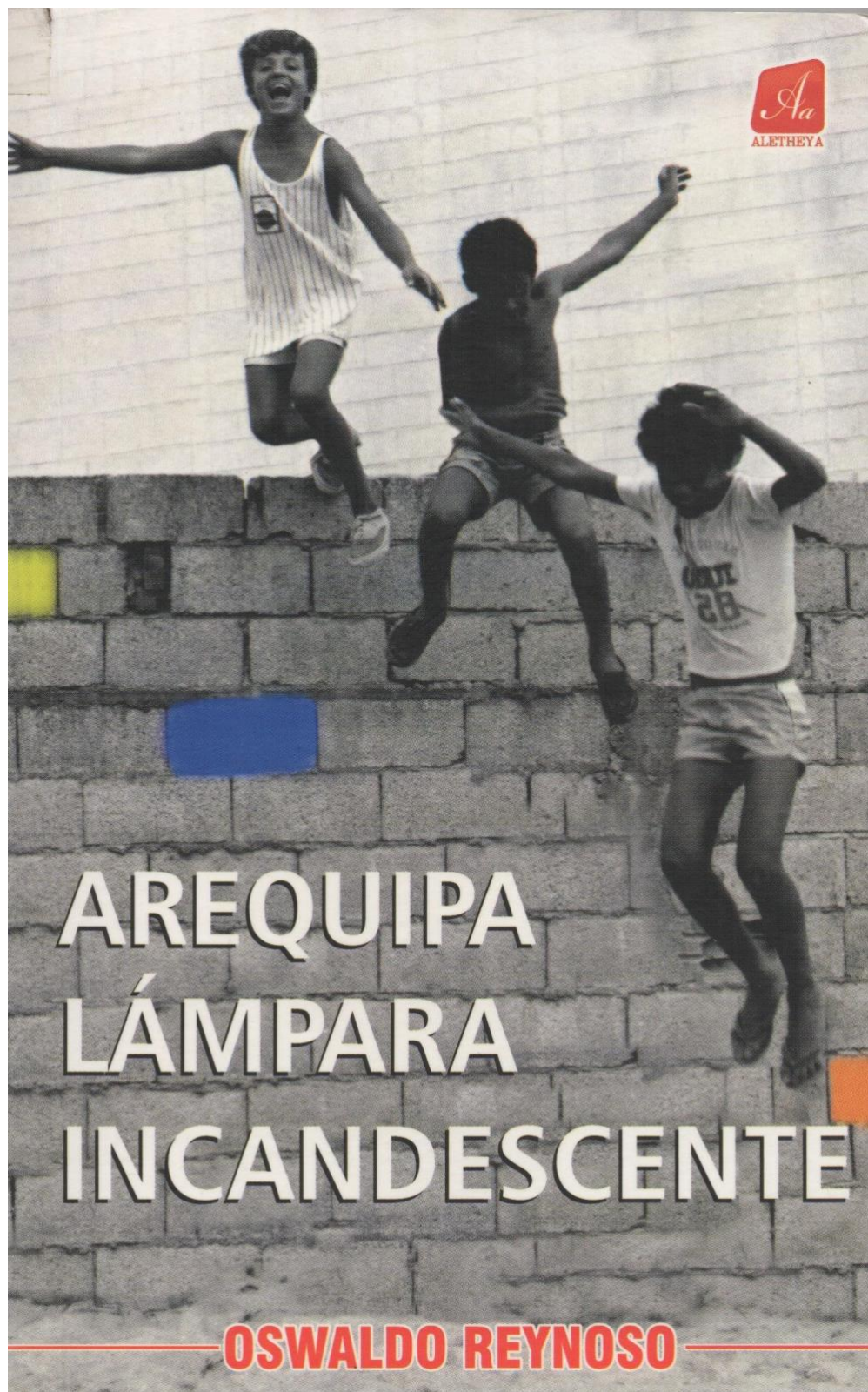
En este espacio el narrador protagonista regresará sobre sus pasos en busca de su infancia y de Malte.

Aunque entregara mi cuerpo a las llamas, si no tengo amor, no me sirve para nada. Salud. Sequé el vaso y cerré los ojos. ¿Y cómo era Malte? Me preguntó Sergio. La imagen corporal de Malte la puedes encontrar en las descripciones de los jóvenes hermosos que aparecen en toda mi obra narrativa. Le gustaba la calle, la cantina y la poesía. Cuando cumplió veinte años y sus padres

descubrieron la verdad, para alejar a la vergüenza de la familia y para que lo curaran de esa abominable enfermedad, lo embarcaron en el tren que llegaba a Buenos Aires. A la semana, Malte se suicidó arrojándose a los rieles. Sergio me sirvió cerveza hasta el borde mismo del vaso, se puso de pie y me dijo: Salud, profe. Por sus ochenta y un años de vida. Yo también me puse de pie y con el vaso alto le dije: Salud en homenaje a todos los Maltes de mi patria herida. (Reynoso, 2016, p. 16)



Portada de Arequipa, lámpara incandescente (Aletheya, 2014)



Arequipa lámpara incandescente (Reynoso, 2016 [2014])

Imagen fotográfica en blanco y negro. Aparecen tres jóvenes de la misma edad que han saltado desde un muro de ladrillos de casi el doble de su tamaño. Los tres están suspendidos en el aire. Las prendas que usan son pequeñas. Un short, un polo sin mangas. El cuerpo se despliega, los brazos y las piernas estirados. Los dos niños cuyas expresiones puede verse, ríen. Lucen felices, sobre todo el que se encuentra en la parte superior derecha de la imagen, que tiene la boca abierta y mira a hacia la cámara mientras cae. Dos ladrillos del muro resaltan en amarillo y azulino.

La pregunta que queda luego de mirar la imagen es qué vendrá luego, cuando los adolescentes hayan caído al suelo, o cómo caerán.

5. Hacia una moral de la piel

Tú no estás solo en este mundo porque algún día
encontrarás un corazón a la altura de tu inocencia.
(Reynoso, 2020)

El deseo es uno de los temas principales en la obra de Reynoso. Escribir sobre el deseo es para el autor un proyecto estético y político que denomina la moral de la piel. Leemos este proyecto como devenir homosocial. Se desarrolla a través de sus novelas y en la construcción de su obra, lo que incluye al autor. En este proceso destacan tres elementos. En primer lugar la relación estrecha entre el sujeto que escribe, el que narra y el personaje de las novelas. Este sujeto complejo, en tanto encadena las tres dimensiones de autor, narrador y personaje, se constituye mientras desea y explora ese deseo a través de la escritura. En el conjunto de la obra de Reynoso vemos que este proceso es de largo aliento. Se trata de la construcción y a la vez develamiento del deseo

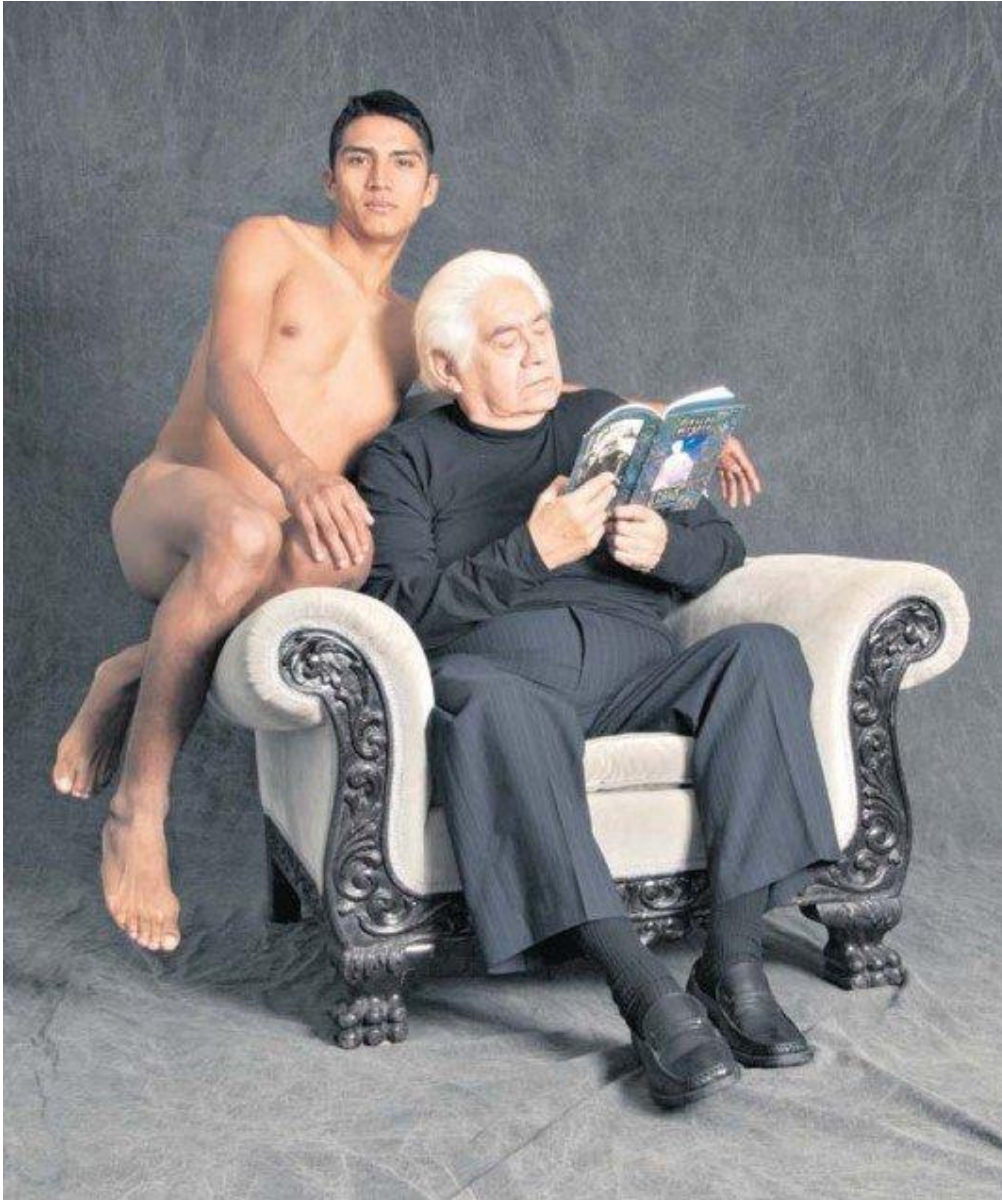
homoerótico que da pie a la construcción de una voz disidente en términos de género y sexualidad.

En segundo lugar, el deseo que se representa y constituye a este sujeto es inherente a lo social. Hay una teoría implícita sobre el deseo que no lo asocia solo con identidades sino como una suerte de fuerza que atraviesa lo social y produce encuentros entre iguales (varones) pero diferentes (jóvenes / mayores, de sectores populares / clases medias – altas, de Lima / otras regiones, entre otras). Este deseo aglutina. Es también motor de la vida y de la escritura. Su búsqueda es infinita, pues es inalcanzable, y habilita o permite la producción de vidas, experiencias, obras. El deseo es pues un bien esquivo. Su persecución nunca termina, y en ese camino inacabado se construye la vida y la realidad.

El deseo se representa partir de la exclusión de lo femenino que en líneas generales no forma parte del universo narrativo desarrollado por el autor, o lo es como marginal al circuito de ese deseo homoerótico inherente a lo social. La moral de la piel tiene de ese androcentrismo característico de occidente, que va desde la época clásica hasta el proyecto moderno. La obra Reynoso puede leerse como la creación, exploración y degustación de un universo varones.

En tercer lugar, la representación del deseo va de la mano de la construcción de arquetipos. Hay en Reynoso una vocación de universalidad que dialoga con lo local, lo nacional, aunque su obra no incluye hitos de la historia ni del país ni de lo LGTBI+.

La imagen póstuma



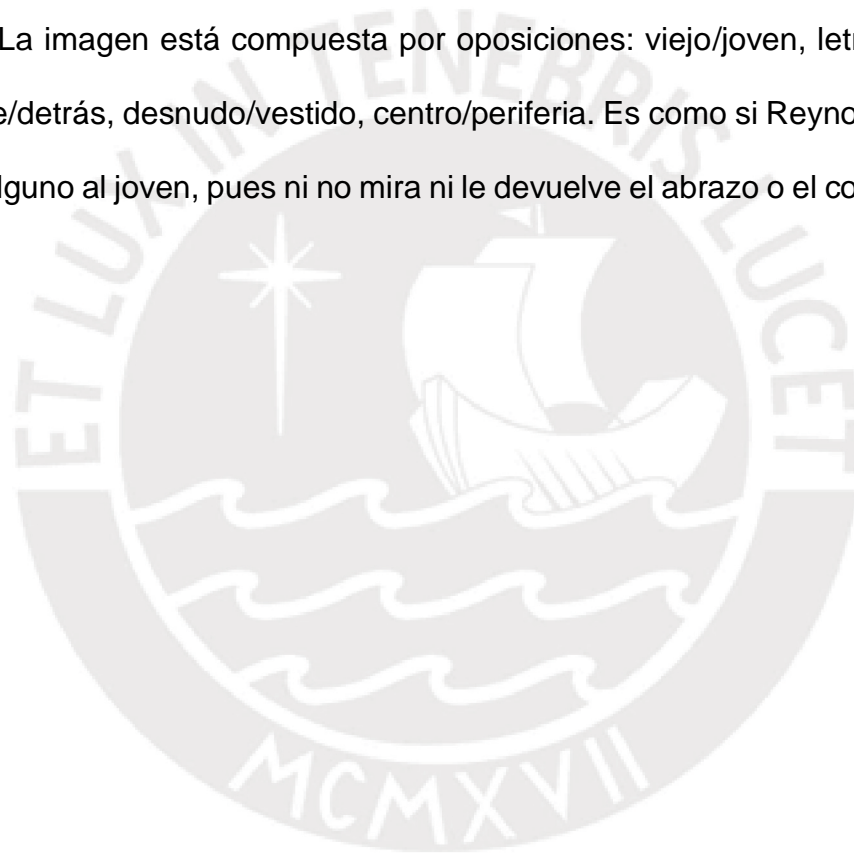
Fuente: Cuenta de *Twitter* de periodista de Beto Ortíz

El periodista Beto Ortiz compartió a través de su cuenta de *Twitter* una fotografía que, indicó, Reynoso había pedido a un conocido fotógrafo tomarla y no publicarla hasta después de su muerte. No sabemos si esta versión es verdad o no. Lo cierto es que en efecto se publicó luego que Reynoso falleciera.

Se trata de una foto del escritor en sus últimos años en la que decidió participar, pues es una foto armada, posada, de estudio. En ella, al centro, sobre fondo gris de una tela opaca y con textura, que cubre hasta el piso, aparece

Reynoso, vestido completamente de negro. Cabellera blanca, está cómodamente sentado en un sillón también gris con estructura expuesta de madera negra tallada. Lee absorto uno de sus libros “En busca de Aladino”. A su lado, sentado sobre uno de los brazos del sillón, un joven desnudo. Tiene las piernas recogidas. Las rodillas hacia adelante cubren sus genitales. Tiene la piel trigueña, y lampiña; mira de frente a la cámara, como retándola. Aparece como inocente y valiente a la vez. Uno de sus brazos reposa sobre las rodillas; el otro rodea los hombros del escritor, abrazándolo.

La imagen está compuesta por oposiciones: viejo/joven, letrado/iletrado, delante/detrás, desnudo/vestido, centro/periferia. Es como si Reynoso no hiciera caso alguno al joven, pues ni no mira ni le devuelve el abrazo o el contacto físico.



VI. Jaime Bayly y la identidad homo – bisexual

Tanta distancia termina sorprendiéndonos: ¿En qué medida y por qué razón ese narrador heterosexual puede ser vocero de un autor homosexual (Marcel Proust) que ha creado una figura heterosexual (el que dice “yo” en la novela y cuyo relato da vida a los otros personajes) para pensar la homosexualidad y hablar de ella con definiciones de alcance general, que sus personajes homosexuales contradicen de diferentes maneras y a las que, en la vida real, a él mismo le hubiese horrorizado que lo redujeran? (Eribon, 2017, p. 20)

Me hice fuerte ahí donde nunca vi
Nadie puede decirme quién soy
Fito Páez, *El amor después del amor* (canción, 1992)

Jaime Bayly nació en Lima en 1965. Estudió la primaria y la secundaria en colegios particulares religiosos y luego derecho en una universidad también privada, carrera que no terminó. Su tío materno, empresario minero, construyó una de las fortunas más grandes del país. Así pues, Bayly proviene de los sectores más privilegiados del Perú, un país profundamente desigual. Ha trabajado como periodista en medios impresos y como conductor de programas de entrevistas en la televisión de Perú, de Estados Unidos (Mega TV y Telemundo), Argentina, Colombia Chile y Ecuador (EFE, octubre de 2017). Actualmente vive en Miami, Estados Unidos y se dedica al periodismo televisivo y en redes. Durante su paso por la televisión peruana, hacia la década de 1990, era conocido como: “El niño terrible de la televisión”. En sus programas solía hacer referencia a su homo o bisexualidad, jugar con ella. En cierto modo se trataba de un personaje irreverente.

Bayly empezó a escribir literatura hacia inicios de la década de 1990. Hasta el momento ha escrito poco menos de 20 novelas que han sido traducidas a diferentes idiomas. En 1997 obtuvo el premio literario español Herralde con su

cuarta novela, *La noche es virgen* (Bayly, 1997). Sus libros han sido editados por casas españolas trasnacionales (Seix - Barral, Anagrama, Alfaguara).

Bayly forma parte de una generación de escritores en la región que tomó distancia del boom latinoamericano (Becerra, 2008). Junto con otros jóvenes de la época, como el chileno Alberto Fuguet, publicó un cuento en la antología *Mc Ondo*, compilación en la que se representa la región como urbana y globalizada (Fuguet et al., 1996). Violeta Barrientos ha llamado la atención sobre las representaciones del homoerotismo en este libro (2001). Se trata de diferentes elementos en los que Bayly y su generación tomaron distancia de los escritores canónicos peruanos del boom como Vargas Llosa, Arguedas, Ribeyro, y Bryce Echenique.

Sus primeras obras se concentran en el tema del homoerotismo y fueron escritas entre 1994 y el 2000. Estas son las que analizaremos en este texto. En orden de publicación son: *No se lo digas a nadie* (1995 [1994]), *Fue ayer y no me acuerdo* (1996 [1995]), *Los últimos días de la prensa* (1999 [1996])⁶⁵, *La noche es virgen* (1997 [1997]) y *Los amigos que perdí* (2000). *No se lo digas a nadie*, además de ser un éxito de ventas dentro y fuera de Perú, dio pie, en 1998, a una versión fílmica en la que aparecieron, por primera vez en el cine nacional, *un beso y una relación entre hombres*⁶⁶.

Las cuatro novelas son de pasaje e introspectivas. En ellas el personaje principal descubre el homoerotismo y pelea por encontrar un lugar en el mundo en relación con él, pues se trata de una dimensión que considera, siente, muy importante en su vida. Y lidia con muchos conflictos en este camino.

⁶⁵ En los últimos días de la prensa (1999 [1996]) el homoerotismo es solo aludido.

⁶⁶ La Película fue dirigida por Francisco Lombardi. La adaptación de la novela a guión cinematográfico fue realizada por Giovanna Pollarolo.

En todas estas novelas Bayly juega con la similitud entre el personaje principal, el narrador y el escritor, confundiéndolos intencionalmente. Podríamos decir que abusa de este recurso. A diferencia de Reynoso, que usa referentes más difusos que vinculan al autor con el narrador y con el personaje, Bayly da muchos referentes concretos que nos llevan a la vida del escritor ocurrida años atrás de la publicación de la novela. Desde la tipificación que hace Alberca de las novelas del yo (2007), esta serie de ficciones de Bayly serían autoficciones que tocan la novela autobiográfica a través de fragmentos o relatos. Como elementos de la autoficción aparecen los nombres propios de las instituciones que formaron parte de la vida del escritor, los razgos de los personajes familiares y amicales. Incluso el juego con la misma imagen de Bayly como portada de la cuarta novela de esta serie, así como la referencia a las novelas publicadas por el autor, entre otras. En relación con la novela autobiográfica, el recurso de nombrar de manera diferente a los protagonistas y personajes vinculados con su vida, así como su insistencia, como narrador y como autor, en la brecha entre la ficción y la realidad.

Esta estrategia narrativa puede explicarse porque Bayly busca hablar fuertemente de lo que no se habla, desenmascarar a la clase alta limeña. Busca denunciar. Se trata de un proyecto similar al de Truman Capote, que aparece en textos como *Plegarias atendidas* (Capote, 2015 [1987]). Es imposible no pensar también en Bayly al leer el siguiente párrafo de Adrián Melo sobre el escritor norteamericano:

En 1948 [Capote tenía 24 años] publicó su primera novela, *Otras voces otros ámbitos*, en donde exorcizó parte de sus temores infantiles: el rechazo de su madre, su anhelo de amor, la aceptación de su sexualidad. Mucha gente atribuyó el éxito comercial de la novela a la insólita fotografía del autor en la sobrecubierta del libro: con su rostro sin atisbos de barba, sus grandes y espectaculares ojos azules, su flequillo pajizo y su aspecto añorado. Truman parecía poco más que un adolescente. Su aspecto de *enfant terrible* se hacía más notorio personalmente. Tenía la voz aguda y chillona y acostumbraba besar y echarse en los brazos de sus amigos como si fuera un niño. También era chismoso y

explosivo, una cualidad (?) Que conservaría el resto de su vida, y que le haría perder no pocos amigos. (Melo, 2005, p. 94)

Adicionalmente, de los cinco libros que analizamos, solo el primero está narrado en tercera persona, todos los demás utilizan la primera persona. La última de estas novelas, *Los amigos que perdí* (2000) regresa sobre situaciones y dialoga con personajes muy similares a los de las cuatro novelas anteriores. Así, nos invita a leerlas como una suerte de proceso en relación con los protagonistas y los conflictos que enfrentan. Desde esta perspectiva, *No se lo digas a nadie* (1995 [1994]) y *Fue ayer y no me acuerdo* (Bayly, 1996 [1995]) se concentran en la niñez y en la juventud de Joaquín, el personaje principal; *Los últimos días de la prensa* (1999 [1996]) y *La noche es virgen* (1997) lo hacen en la adultez temprana de Gabriel y Gabriel Barrios, sus protagonistas. Finalmente, *Los amigos que perdí* (2000) se refiere a la adultez en pleno, desde donde Manuel, el narrador y a la vez personaje principal de la novela, mira con distancia las etapas anteriores de su vida. Hay en este libro un esfuerzo por construir una trayectoria y reflexionar sobre ella como quién revisa el pasado.

Así pues, las novelas pueden leerse por separado o juntas, como proceso. Vistas de esta última manera, pareciera que transcurren casi en paralelo a la vida del escritor. Hay en común una experiencia del deseo desgarrada, tortuosa. Es también dolorosa y violenta. Resalta una suerte de “desdoblamiento” del escritor, sobre todo en *No se lo digas a nadie* (Bayly, 1995 [1994]) y en *Fue ayer y no me acuerdo* (1996 [1995]). Este se coloca en el lugar del agresor y lo hace hablar construyendo personajes homofóbicos como Felipe, el Padre de Joaquín; o Matías, el amigo-amante de Gabriel, quien, junto con su hermano, le dan una paliza. No obstante, el dolor y la violencia, el personaje principal está buscando un lugar. Hay una suerte de agencia de los protagonistas que se evidencia en

sus grandes esfuerzos por construir un camino y un destino diferentes a aquellos imaginables en los entornos en que se desenvuelven. Buscan pues romper o trascender el lugar que les ha sido asignado por la sociedad en relación con su deseo.

El deseo homoerótico es representado como identidad sexual, homo o bisexual, recurso cultural que se consolida con el auge del orgullo gay. El periodo en que Bayly escribe estas novelas, la década de 1990, fue muy importante en relación con la producción de la sexualidad, la disidencia y el homoerotismo masculino en el país y el mundo. Por un lado, se consolida el orgullo gay, vinculado con la hegemonía cultural de los Estados Unidos sobre occidente en general y sobre Latinoamérica en particular (Martel, 2014). Por otro lado, explota la epidemia del VIH SIDA a nivel global, golpeando fuertemente al movimiento LGBTIQ+ y a sus dirigencias —en ese momento concentradas en hombres gay— y haciendo a la vez más urgentes las políticas transnacionales afirmativas y de derechos pensadas en términos de poblaciones particulares y vulnerables⁶⁷. En este contexto, el recurso de la identidad gay se globaliza y se vuelve una alternativa a los por lo menos 100 años de hegemonía del discurso biopiscomédico – sanitario en el país y en la región, que ubicaba el homoerotismo fuera de los límites de lo considerado como natural y deseable (Quiroga, 2010; Salessi, 2000).

Los títulos de las novelas son sintomáticos. Todas dan cuenta de las dinámicas del armario (Sedgwick, 1998): Mostrar / no mostrar, decir /no decir, recordar / no recordar, tener / perder. Se trata de conflictos centrales también en las ficciones autobiográficas (Alberca, 2007). Desde el recurso de la identidad,

⁶⁷ En el Perú el primer caso es diagnosticado en 1984 y para 1990 se trata de una epidemia focalizada en lo que se denominará HSH (hombres que tienen sexo con hombres).

se descubre aquello que se es, nuestra “naturaleza”, y no hay margen para cambiar, construir nuevas y diferentes formas de ser y desear. De manera similar a lo que proponía el feminismo de la igualdad, se trata de ser incorporado en nuestra particularidad en un mundo que no se cuestiona, que se da por sentado. Una tarea importante para el escritor es, entonces, mostrar eso que no se muestra y que forma parte de la naturaleza de ciertas personas y que debemos incluir socialmente en el horizonte de reducir el sufrimiento y malestar que la discriminación generan.

Ahora bien, problematizar el orden tradicional sobre el deseo y la sexualidad a partir de la identidad sexual no supone, en la obra de Bayly, tomar distancia de otras formas de nombrar y de excluir. Si el recorrido de sus personajes tiene que ver con esfuerzos por salir del lugar de lo abyecto desde el punto de vista del deseo, en términos de la clase o raza no se tiene escapatoria, no hay redención. Y los personajes principales asumen que están en la cúspide de la pirámide desde donde miran hacia abajo —a veces con empatía, otras con distancia o franco asco— el mundo de los cholos y de los pobres. En esta línea, en las novelas de Bayly la relación homoerótica solo es posible entre iguales en términos de género, raza y clase. Así, la lógica del descubrimiento de la propia naturaleza, junto con el racismo, pueden ser leídos como las trampas de la identidad sexual como recurso en una sociedad homofóbica, racista, clasista, jerárquica y autoritaria como la peruana.

Otro tema relevante es la aparición y protagonismo de personajes femeninos en relación con el deseo homoerótico. A diferencia de autores que han representado el homoerotismo en espacios exclusivamente masculinos, como Reynoso (2005a, 2005b), Ortiz (2004), De Habich (1999) o Arguedas (1961), Bayly construye personajes femeninos y los ubica muy de cerca a sus

personajes principales: identificamos tres personajes recurrentes, dos de ellos arquetípicos: la madre y la prostituta; además de la amiga - amante. Este último personaje es representado como parte de un triángulo en donde circula el deseo homoerótico (Sedgwick, 2016).

1. Autoficción y relato autobiográfico: No se lo digas a nadie y Fue ayer y no me acuerdo

En las novelas de Bayly el juego entre la realidad y la ficción es muy importante; esto en relación con sus novelas, pero también con su participación en la televisión. El escritor, el narrador, los personajes del texto y de la pantalla, se superponen y se confunden.

Un tipo de autoficción que enfatiza más en la similitud entre la ficción y la biografía es el trabajo de Hervé Guibert quien ficcionalizó su vida usando su mismo nombre (ver Melo 2005). En este caso, se trata pues que el lector identifique al escritor en el personaje, y asuma que la ficción y la vida del autor transcurren muy cerca la una de la otra. En el caso de Bayly, al igual que en el de Reynoso, hay un esfuerzo por lograr la ambigüedad, la duda en el lector sobre la distinción entre realidad y ficción, aunque en el caso de Bayly el peso de los referentes de la vida del autor en las novelas es mayor. En su caso las referencias nominales son mucho más directas que en caso de Reynoso, no obstante Bayly nunca utilizará su nombre (Jaime) para ninguno de sus personajes. Es como si ambos escritores dejaran pistas —unas más claras, otras más difusas— pero no afirmaciones. En todo caso, de acuerdo con Melo (2005), se trataría de un tipo de escritura del yo en la que, la certeza de un vínculo entre la novela y la realidad es central, aunque no se confirma.

Las acentuadas semejanzas entre el escritor, el narrador y el personaje son construidas y manipuladas por el escritor. Si Proust indicaba que en una novela se puede decir cualquier cosa siempre y cuando no se diga en primera persona (Eribon, 2017), pareciera que, para Bayly, solo se puede decir en referencia a la gran primera persona: el autor. Así, Joaquín Camino, personaje principal de *No se lo digas a nadie* (1995), es un joven de clase alta que estudió en un colegio privado del mismo nombre que aquel en donde estudió Bayly: “Cuando Joaquín terminó quinto de primaria, Maricucha, su madre, decidió cambiarlo de colegio. Un día de verano, ella le dijo que lo había sacado del Inmaculado Corazón (...). Entonces él se puso a llorar” (1995, p. 11 [1994]). Su madre, así como la madre de Bayly pertenece a una organización católica conservadora: El Opus Dei. Asimismo, cuando crezca, Joaquín se dedicará al periodismo deportivo y de espectáculos, como Bayly.

Gabriel, personaje principal de *Fue ayer y no me acuerdo* (Bayly, 1996 [1995]), es un joven de clase alta que estudia en una universidad privada, “La Católica”, nombre con el que se conoce a la universidad donde estudió el escritor, la Pontificia Universidad Católica del Perú. Aquí, a diferencia de *No se lo digas a nadie*, Bayly incorpora pequeños cambios en los nombres, que sugieren a la vez que ocultan una semejanza: “Era mucho mejor en letras que en números. Por eso escogí La Católica. Cuando me preguntaban qué iba a estudiar, decía Derecho. Me parecía la opción más segura” (1996, p. 61 [1995]). La estrategia se mantiene en *Los últimos días de la prensa* (Bayly, 1999 [1996]) y *la noche es Virgen* (1997). Así, en esta última novela, Gabriel Barrios trabaja como conductor de un programa de entrevistas en la televisión, canal 5, como

se conocía a Panamericana Televisión, donde Bayly condujo un programa durante varios años en esa época⁶⁸.

El juego será más complejo en *Los amigos que perdí* (Bayly, 2000), pues Bayly utiliza también la intertextualidad. Manuel, el protagonista y narrador de esta novela que está escrita en forma de cartas, las escribe, sabiendo que serán publicadas, para disculparse con los amigos a los que usó como inspiración para escribir sus novelas pasadas. Por ejemplo, le escribe una carta a un personaje referido en una de sus novelas que trata sobre la experiencia de un joven periodista en un periódico nacional. Este es el tema central de *Los últimos días de la prensa* (1999 [1996]), segunda novela de Bayly, que se inspira en la experiencia del autor en el diario *La Prensa*. Así, indica Manuel en *Los amigos que perdí*:

Con excepción de los muchos peluqueros que se han ocupado de arreglar o desmejorar mi apariencia, tú eres el único hombre que me ha dicho como debo peinarme y que más aún me ha peinado bajo los efectos de una resaca: gracias, gracias, gracias. Pero por favor, por lo que más quieras, por Friedman y Von Hayek, por nuestros compartidos ideales libertarios, ¡No vuelvas a peinarme, desgraciado! ¿Y después te sorprendes y te enojas porque yo, a la vuelta de unos años, escribí una historia con ánimo jocoso en la que uno de los personajes se parecía mucho ti y cometía toda clase de extravagancias y de tropelías? ¿No te parece que me asistía el derecho natural de cobrarme la revancha después del severo daño moral que me infligiste aquella mañana? (...) (Bayly, 2000, p. 79)

No obstante, en este mismo texto, Manuel indicará varias veces que no se debe confundir la realidad con la ficción, y que los libros —que publicó anteriormente

⁶⁸ (...) un momentito hijito, y qué gusto me da que mi hijo se haya hecho amigo tuyo, porque yo no me pierdo tu programa, todas las noches te veo por el canal cinco, está de los más gracioso tu programa, oye: tremendo eres, haces cada pregunta que es para morirse de risa, y yo mil gracias señora, mil gracias, ojalá podamos conocernos pronto pero en el fondo siempre pensando ya cállate, vieja mamona y pásame de una vez con Mariano, y entonces ella ¡mariano!, ¡mariano!, ¡mariano!, gritando como una demencial papagayo, y luego a mi un ratito que lo voy a ir a despertar, parece que todavía está durmiendo el bandido este, y yo mil gracias, señora, gusto de saludarla, pues, y ella el gusto es mío, hijito y felicitaciones por tu programa, que está más gracioso, y yo gracias, gracias y en el fondo pon primera y arráncate nomás tía (...)” (Bayly 1997: 31).

a las cartas y que hirieron o fastidiaron a sus amigos que se sintieron aludidos—
no es más que una ficción que se solo se inspiró en ellos:

Fue un gesto de afecto y también una manera de pedirte disculpas porque supe por amigos comunes que cuando conté la historia del periódico que quebramos —ya la poblé de algunos personajes caricaturescos que parecían inspirados en ti y tu tía—, te enojaste conmigo, y tu padre, un caballero intachable con quien tengo una impagable deuda de gratitud, se molestó más aún. (Bayly, 2000, p. 56)

Es decir, en esta novela el narrador enfatiza en la diferencia entre la experiencia del autor y la del narrador. Repite constantemente que hay una distancia entre la experiencia del escritor y las ficciones que crea. Así, aunque en sus primeras novelas recurre mucho a la realidad, en esta que refiere a las anteriores, ponen en duda la relación directa entre estas.

Así, nuevamente, juega con esta relación cuando alude a personajes supuestamente reales a quienes no les gustó que Manuel escribiera sobre ellos. En todo caso, el narrador se refiere a lo complejo del tema pues aparentemente, es una contradicción:

Parecía una contradicción: escribí pensando en ti pero en esos personajes no estás tú, y lo que ellas viven en mis libros no es lo que vivimos juntos. Pero esa es la verdad: no pude evitar la urgencia de escribir sobre las turbulencias de mi pasado, tampoco impedir que tu recuerdo azuzara mis fantasías, sin embargo es cierto que mucho de lo que escribí pensando en tí fueron fantasías y que nunca quise hacerte daño ni cobrarme una revancha. ¿Por qué Melanie, si siempre fuiste tan buena conmigo? (Bayly, 2000, p. 16)

En general, la experiencia que se representa en todas las novelas es conflictiva, desgarrada, aunque el conflicto es más fuerte en las primeras dos: No se lo digas a nadie (1995 [1994])y Fue ayer y no me acuerdo (1996 [1995]). Así, por momentos, el protagonista afirma su homosexualidad; por otros reniega de ella.

El deseo homoerótico es fuerte, inquieta y a la vez genera vergüenza:

Como en las siestas de verano, como en el hostel del Cusco, la presencia de Matías en una cama a mi lado me perturbaba demasiado. No podía dormir. Me quedaba despierto, mirándolo, deseándolo. Tenía que hacer grandes esfuerzos para no pasarme a su cama. Era una batalla contra mis instintos Batallaba por ser como él por no ser homosexual, por dormir tranquilo y despertarme a la

mañana siguiente sin ese deseo que me avergonzaba. (Bayly, 1996, p. 79 [1995])⁶⁹

En sus primeras novelas Bayly se preocupa por representar la homofobia, encarnada en personajes cercanos a los protagonistas. En *No se lo digas a Nadie* destaca Felipe, padre de Joaquín. En la siguiente novela, *Fue ayer y no me acuerdo*, el personaje homofóbico es Matías, amigo y objeto de deseo de Gabriel, el protagonista. En ambos casos las relaciones son difíciles. Joaquín quiere a su padre y Gabriel quiere a Matías, a la vez se sienten queridos por ellos. Sin embargo, también se sienten odiados en relación con su deseo, pues ellos son homofóbicos. Estos dos personajes y las situaciones de violencia son representados con mucho detalle y precisión:

Lucho se tiró encima mío y me derribó. Caí boca abajo. Me raspé feo. Pero eso fue apenas el comienzo: Lucho me tiró uno, dos, tres, puñetazos en el estómago. Me dejaron sin aire.

—Cabro de mierda —grito—. Eso te pasa por meterte con mi hermano.

Luego llegó Matías. Me escupió en la cara y empezó a patearme. Me cubrí la cabeza con las manos, me enrosqué como un feto. Y el siguió pateándome en el pecho, en el culo, en las piernas y en la cabeza.

—¿Pendejo eres, conchatumadre? —gritaba—. ¿Pendejo eres?

Lucho también me pateaba. Yo sentía como si estuviesen apedreándome. (Bayly, 1996, p. 143 [1995])

En la cuarta novela, *La noche es virgen* (1997), el personaje principal adopta cierto cinismo frente a la homofobia. De una u otra manera, sabe cómo lidiar con las tensiones de los personajes anteriores en relación con su deseo. Por ejemplo, asume una bisexualidad de facto, lo que le permite tener experiencias eróticas con mujeres sin cuestionarse o sentirse insuficiente, como en el caso de los personajes de sus novelas anteriores; ello aunque su deseo más auténtico “de verdad”, tal como Gabriel lo indica más de una vez en la novela, tenga por objeto

⁶⁹ Esta forma de representar la experiencia del deseo homoerótico se mantiene hasta *Los amigos que perdí*, la última novela de esta serie. Indica Manuel, el narrador y personaje principal de la novela: “Yo intenté suicidarme aquella mañana en el hotel porque descubrí que me podía gustar un amigo: no me devastó tanto el hecho de que él me rechazara sino la certeza de que me gustaba: eso fue lo que me aterró, por eso quise irme” (Bayly, 2000, p. 240).

a los varones. Por otro lado, el personaje principal asume que hay otras formas de jerarquía que puede utilizar para colocarse en el lugar del dominador y conseguir lo que desea. Así también, desde estos ejes el protagonista puede discriminar y de una u otra manera sentirse poderoso.

Bayly juega en todas las novelas con la idea de destapar: mostrar cómo funciona realmente la sociedad, cómo opera aquello que, como el homoerotismo, se hace y no se dice. Esto también se relaciona con la ficción autobiográfica, pues Bayly apela a la curiosidad de lector. Así, “mostrará” aquello de lo que nadie habla y se olvida en la sociedad limeña: el homoerotismo, la bigamia, el consumo de drogas. Este último punto es también persistente en las cuatro primeras novelas. En todas ellas se representa el consumo de drogas en relación estrecha con el ejercicio del homoerotismo. En *Los amigos que perdí* (Bayly, 2000), Manuel mira estas experiencias como parte de un mal pasado del que ya se distanció.

Hay en los textos de Bayly varias similitudes entre las representaciones del consumo de drogas ilegales y del ejercicio del deseo homoerótico masculino: ambos ocurren de manera subterránea, aunque todos saben dónde encontrarlos; muchos lo hacen, pero nadie lo dice. El narrador hace explícito aquello que se sabe que existe, pero de lo que nadie habla. Al igual que con el sexo, la primera vez que se consume marihuana o cocaína se narra como un hito en la vida de los protagonistas: “Fumé marihuana por primera vez en la honda. Era verano” (Bayly, 1996, p. 96 [1995]).

En las novelas se representa puntualmente el consumo de marihuana y cocaína⁷⁰. Se trata de una suerte de tecnologías para des-hacerse, las que

⁷⁰ La relación entre el homoerotismo y el uso de drogas legales e ilegales aparece a otras novelas desde *Duque de Diez Canseco* (1934) hasta *Cuando los hijos duermen* de Cortazar (2016).

funcionan como lubricante social del homoerotismo, pues afinan los sentidos, hacen mas fuerte el deseo y quiebran los tabúes⁷¹. En un contexto de represión del homoerotismo, estas sustancias facilitan la interacción y permiten el encuentro. En el caso de la marihuana hace que el protagonista sienta fuertemente un deseo que está escondido, que se olvida. Es decir, permite que el deseo homoerótico aflore:

la cosa es que me atrapaste, mariano. yo no se si jimmy se dio cuenta, pero no podía dejar de mirarte. te miraba y me decía tienes que conocerlo, gabrielín, tienes que hablarle como sea. y me sentía bien gay porque tu sabes que cuando fumo marihuana me siento súper gay. no puedo evitarlo. por eso me gusta tanto fumar. porque saca al gay que llevo dentro y me recuerda que me gustan los chiquillos guapos y coquetos y pelucones y descarados como tu, mariano (Bayly, 1997, p. 21)

Hay también referencias a la oralidad: “Sammy sacó un troncho. Yo nunca había visto uno. Era como un cigarro, solo que mas delgado, sin filtro y enrollado a los dos lados. Lo mordió de un extremo y lo prendió del otro. Aspiró varias veces. Retuvo el humo. El olor a marihuana invadió el carro. Olía rico” (Bayly, 1996, p. 23 [1995]). La marihuana es un descubrimiento agradable, erotizado. Dolor y placer se experimentan juntos:

Después de dar varias pitadas, me pasó el troncho. Fumé, tragué el humo y lo retuve. Fue demasiado. No pude contenerlo. Boté el humo tosiendo. Tosí bastante. La garganta me quedó como arañada” (Bayly, 1996, p. 23)

– ¿Qué tal? –Me preguntó

– Buenazo –Le dije

Sentí que había gritado. Escuchaba todo más fuerte: la música, la voz de Sammy, el motor del carro, el silbido del viento.

Tenía la garganta irritada, como si me la hubieran lijado. Sentí sed, mucha sed. Me moría por una coca cola helada. (Bayly, 1996, p. 23 [1995])

La segunda novela de Bayly comienza de la siguiente manera: “Las primeras líneas (de coca)” (Bayly, 1996 [1995]). Esta corta frase es un juego de palabras

Indica Otis, personajes de la novela Roy de Roger Peyrefitte “Todo lo que invierte los valores morales es fascinante, como la droga y la homosexualidad” (2008 [1979]: 350).

⁷¹ Sobre la idea de tecnologías de desubjetivación y su vinculación con el homoerotismo ver el trabajo de Perlongher (1999, 2016) y su correspondencia, en Palmeiro (2016).

que asocia escribir con el consumo de cocaína. Si este consumo tiene también una connotación sexual, tenemos un juego entre deseo, escritura, y consumo. Los tres habilitan el deseo, permiten ejercerlo o representarlo. Permiten salir del orden de género y de sexualidad. En la obra de Bayly el deseo se moviliza a través de la literatura, el consumo de drogas o la transgresión: “La primera vez que aspiré cocaína fue en la casa de los padres de Matías. Era un 31 de diciembre. Matías me había invitado a una fiesta de año nuevo” (Bayly, 1996, p. 9 [1995]). Con Matías fue la primera vez que Gabriel consumió cocaína, con el también consumió su primer contacto sexual.

El consumo de cocaína, al igual que el homoerotismo, ocurre por lo bajo, de manera oculta. Se establece cierta complicidad entre los consumidores de la droga y los practicantes del homoerotismo. Solo algunos tienen acceso a esa dimensión espacio-temporal: los hombres, los maricones y, en el caso de las mujeres, las prostitutas: “Nos metíamos los primeros tiros de coca ya de noche, después de la comida, cuando las chicas se iban a dormir. Era como una ley: en La honda no se jalaba coca ni de día ni con mujeres” (Bayly, 1996, p. 43 [1995]). La referencia a la noche como el espacio de las drogas y el homoerotismo entre varones reaparece con fuerza en el título de la subsiguiente novela de Bayly: *Las noches es virgen* (1997). Ahora bien, esta droga en particular, a la vez que habilita el deseo lo detiene y lo dificulta. Asimismo deja un mal efecto. Permite, a la vez que golpea⁷²:

(...) acelero, bajo la ventana, subo el volumen de la música, miro a mariano y le digo *he pensado mucho en ti*.

chucha, me mandé, pienso después. y es que yo soy así: cuando jalo hablo las verdades. no se si a ti te pasa igual. pero yo, con coca, hablo todo. como dicen en lima, me deschavo. (Bayly, 1997, p. 81)

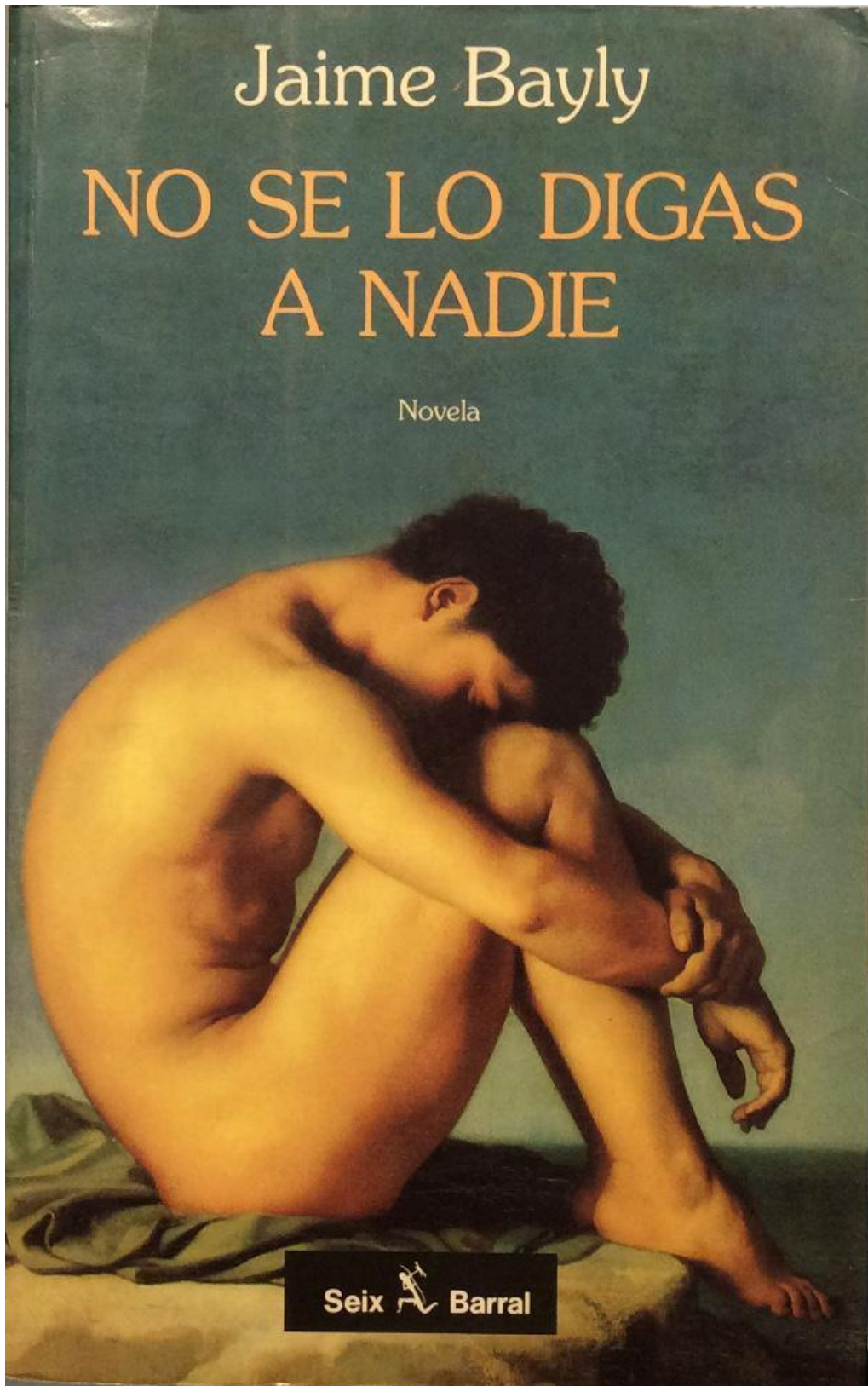
Me sentía muy solo. Mi vida era una mierda. Y se veía peor cuando me bajaba la marihuana, cuando rebotaba con mala coca. Me habían echado de casa del

⁷² Esta idea fue sugerida por Patricia Ruiz – Bravo en una conversación personal en mayo del 2023.

mis papás. De la Universidad, de Casa de Dieguito. Me había quedado solo, sin familia, ni amigos. Y estaba demasiado metido en drogas. Cualquier día me cogía la policía y terminaba preso (Bayly, 1996, p. 125 [1995])



Portada de No se lo digas a nadie (Seix Barral, 1994)



No se lo digas a Nadie (Bayly, Seix - Barral, 1994).

La portada es un fragmento de una pintura de Hypolite Flandrin, artista francés que vivió entre 1800 y 1870. La pintura, titulada *Jeune Homme nu assis au bord de la mer*, se convirtió en el siglo XX en un ícono de la cultura gay. Fue reproducida por fotógrafos como el alemán Wilhelm von Gloeden y el estadounidense Robert Mapplethorpe, referentes centrales en la cultura gay global (Aldrich, 2006).

En un primer plano, sobre fondo celeste y azul grisáceos —el cielo y el mar—, aparece solo un joven, desnudo, sentado sobre una tela en una piedra o peña. Resaltan su piel lampiña, clara y tersa; así como el cabello negro, corto, ligeramente rizado. Tiene las piernas recogidas hacia el pecho. Las abraza y recuesta la cabeza sobre sus rodillas. Su rostro se ve apenas. Tiene los ojos cerrados.

La imagen es bella y triste. Denota soledad. El joven aparenta estar afligido. Muestra cierta vulnerabilidad, incluso un peligro, pues parece estar al borde de algo, una suerte de abismo o acantilado.

2. De la identidad homo a la bisexual: Los últimos días de la prensa y La noche es virgen

En las novelas de Bayly aparecen diferentes formas de nombrar el homoerotismo: maricón, cabro, homosexual, gay. Se evidencia pues una suerte de búsqueda por nombrar este deseo y vincularlo con quiénes lo ejercen. A la vez, esto da cuenta de un contexto y un país en el que conviven distintos tiempos: el colonial (maricón), el republicano (cabro), el moderno (homosexual) y la propuesta reivindicativa de fines del siglo XX (gay). Solo en *No se lo digas a nadie* (1995 [1994]) aparecen a la vez todos estos nombres, usados por

diferentes personajes, para referirse al homoerotismo: “—Yo no quiero ser maricón, Alexandra” (p. 168); “—Pero tu mismo me has contado que de chico no te sentías gay, Joaquín”(p. 170); “—Matemos un cabro, hagamos patria —gritó Juan Carlos, y empezó a patear a la mujer” (p. 230); “Tienes que entender que soy homosexual, mamá (...) (p. 357).

Los personajes de Bayly buscan transitar del lugar de maricón o cabro, al de homosexual o gay. En este sentido, hay una cierta continuidad entre los supuestos sobre la sexualidad que moviliza Bayly y los de Arguedas. Así, todos estos términos tienen en común identificar a aquellos hombres que desean a otros hombres en base a ese deseo. Entonces, el homoerotismo se representa en la obra de Bayly a través del recurso de la identidad sexual, que tiene tres características: (1) es fija, (2) expresa lo más profundo de los personajes, y (3) está marcada por las dinámicas del clóset en términos de Sedgwick (1998). Hacia el final de *No se lo digas a nadie* (Bayly, 1997), Joaquín Camino imagina una conversación con su madre, en la que trata de acercarse a ella y explicarle quién es en relación con su deseo. Se trata de una imagen intensa, de fuertes emociones:

Ahora Joaquín también estaba llorando. Lloraba porque tenía ganas de decirle a su madre ‘Tienes que entender que soy homosexual, mamá, siempre fui homosexual, probablemente cuando estaba en tu barriga ya me estaba haciendo homosexual, pero no por eso soy una mala persona, no por eso dejo de quererte’ (Bayly, 1995, p. 357 [1994])

En la escena se intercambian dos palabras de tiempos diferentes —maricón y homosexual— que tienen en común el supuesto de la estabilidad y la centralidad del deseo homoerótico en relación con la construcción de la identidad. Se es maricón, se es homosexual. En esta línea, Joaquín establece una relación entre el deseo homoerótico y la propia naturaleza: “Si solo pudieras entender que no soy maricón para fregarte, para vengarme de ti, que soy homosexual porque esa

es mi naturaleza y porque yo no la puedo cambiar, y por favor, no veas mi homosexualidad como un castigo de Dios, no la veas como algo terrible, porque no lo es (...)" (1995, p. 357 [1994]).

El joven busca acercarse a su madre y persuadirla. Repasa los argumentos de ella y le ofrece una mirada diferente, que abre posibilidades. Frente a lo sucio y lo malo: el cariño y lo bueno. Usa referentes religiosos para dar cuenta de una esencia homosexual y de ahí el siguiente razonamiento: si Dios lo hizo homosexual, entonces lo homosexual no puede ser malo. El personaje se esfuerza por argumentar desde la perspectiva de su madre —una perspectiva de la que se ha alejado—, aunque relativiza esta distancia pues se trata solo de “caprichos y cucufaterías” y no de discursos violentos:

(míralo como) “una oportunidad para entender que las cosas son más complejas de lo que a veces parecen, que las cosas no siempre son blancas o negras, comprende por favor, mamá, que al final lo único importante es que yo también te quiero, te quiero muchísimo, adoro tus caprichos y tus cucufaterías, pero no puedo dejar de ser quien soy, no puedo ni quiero dejar de ser quien soy, y tengo que aprender a quererme, y a respetarme, y a no traicionar mi orientación sexual, y a decirle a la gente que soy homosexual sin que por eso se me ponga roja la cara, y sin que me sienta sucio, cochino, una mala persona, porque no lo soy, soy tu hijo, te quiero, soy homosexual, y soy una buena persona, y si Dios existe, Él te contará algún día en el cielo por qué le provocó hacerme homosexual”.

(Bayly, 1995, p. 357 [1994])

En el siguiente monólogo de *La noche es virgen* (Bayly, 1995 [1994]), Gabriel Barrios habla imaginariamente con Jimmy, un amigo muy cercano, sobre su sexualidad. Le dice que el homoerotismo es algo profundo “de bien adentro”; también que es central en su vida, pues es lo único que sabe: “Yo solo sé que tu me gustas, jimmy, pero eso no te lo digo. Porque no quiero joderlo todo. Hay cosas de bien adentro que por ahora prefiero no decirte” (Bayly, 1997, p. 16). No obstante sea algo muy importante, central, es algo que no se dice: “Que me fui a Buenos Aires porque no me atrevía a decirte los secretos que te escondía y

me atormentaban, porque no tuve el coraje de decirte tranquilamente: creo que soy bisexual” (Bayly, 2000, p. 21).

Si en las dos primeras novelas de Bayly los personajes principales se definen a sí mismos como homosexuales, en *La Noche es Virgen* y, más adelante, en *Los Amigos que perdí*, se identificarán como bisexuales. El mismo personaje Barrios reflexiona sobre el deseo que siente por los hombres y las mujeres: en sus palabras, “solo los chiquillos guapos (...) me arrechan de verdad” (Bayly, 1997, p. 47). En este caso, aunque el narrador y personaje principal erotiza también con mujeres, el deseo por los hombres es el “verdadero”.⁷³

Si los protagonistas de Bayly buscan la redención en relación con su deseo, afirman la abyección de otros en relación con otros ejes de jerarquización como la clase o la raza. Este será también un tema importante que acompaña a las representaciones del deseo homoerótico estas novelas. Así, en *No se lo digas a nadie*, cuando Joaquín es niño, muestra cierta distancia frente al racismo de su padre, aunque nunca llega a expresar una disconformidad, solo sorpresa —que supone cierta distancia, un alejamiento—:

De pronto, un hombre apareció en la carretera. Tenía la camisa abierta, parecía borracho.

—Mierda — gritó Luis Felipe.

Frenó violentamente y trató de desviar el carro pero no pudo evitar atropellarlo. Se escuchó un impacto fuerte. El tipo voló y cayó en la pista. —Conchasumadre, cholo de mierda —dijo Luis Felipe, y aceleró.

Joaquín volteó, asustado. No pudo ver al tipo que acababan de atropellar. Todo estaba demasiado oscuro. —Mejor paramos, papi —dijo.

—¿Estás huevón? —dijo Luis Felipe—. Yo no voy a recoger a ese cholo borracho. Ya debe estar muerto además. Lo tendríamos que llevar a la clínica y

⁷³ El vínculo entre el deseo y lo verdadero aparece así en *Los amigos que perdí*: “Dejé pasar una oportunidad perfecta para contarte algo que ya entonces me atormentaba: que me podría gustar un hombre. Este silencio mío, esta cobardía, esa incapacidad de abrirte mi corazón fue tal vez lo que minó finalmente nuestra amistad: yo te escondía mi secreto más oscuro y preciado, ¿cómo podíamos ser amigos para toda la vida, si tú ignorabas quién era en verdad?” (Bayly, 2000, p. 240).

nos joderíamos con su familia. Tratarían de sacarme plata los pendejos. Que se joda por imbécil el cholo huevón.
Luis Felipe puso la luces altas y aceleró todo lo que pudo. El carro corría a ciento cincuenta kilómetros por hora.
—¿Tú crees que ya está muerto? —preguntó Joaquín.
—Sí, lo agarré con todo —dijo Luis Felipe—. Ese cholo no queda vivo ni cagando.
Luego prendió un cigarrillo, dio una pitada y botó el humo.
—Así es la vida, pues —dijo sonriendo—. No cacé nada en El Aguerrido, pero al regreso me cargué un cholo. Algo es algo, ¿no?” (1995, p. 93 [1994]).

Más adelante, parece que Joaquín logra sentirse cómodo con el lugar del que se extraña en la cita anterior. Ya adulto, hacia la segunda parte de la novela, indica Joaquín a su madre: “Eso es lo que me gusta de vivir en Miami mami, que hay gente bonita en las calles, no como en Lima, que está llena de huaco retratos” (Bayly, 1995, p. 357 [1994]).

El protagonista comparte esta perspectiva no solo con sus padres. Alexandra, su mejor amiga, indica lo siguiente: “Aj, qué espeso, qué antipático —dijo Alexandra, no bien entró a su carro—. ¿Qué se cree este tipo, ah? ¿Viste con qué aires de superioridad nos miraba? ¿Este cholo blanco se alucina nieta de Freud o qué?” (Bayly, 1995, p. 170 [1994]). El racismo aparece en todos los personajes. Se trata de una suerte de sentido común de clase del entorno del protagonista. Además, por su recurrencia y por la ausencia de personajes o discursos que lo cuestionen dentro del mismo universo narrativo de Bayly, pareciera que fuera un acuerdo tácito entre los personajes, el narrador y el autor. Así el racismo no se mira, no se problematiza, no hay debate ni intercambio de perspectivas diferentes al respecto dentro del texto, como sí lo hay en el caso del homoerotismo.

En *La noche es virgen* (Bayly, 1997) el personaje principal es particularmente racista y discriminador. Aunque reclama un espacio para el reconocimiento de la otredad en términos del deseo, afirma y reivindica la

basurización de los cholos, los pobres o, a quienes se refiere como brownies o marrones:

(...) sonriente, sereno y sin hacer mucho escándalo, llego a la dirección que me dio mariano por teléfono. pues resulta que el condenado vive en plena avenida arco de miraflores. qué ganas de estropearme el día: a quien se le ocurre vivir en esta desangelada avenida donde tanto ruido hacen las combis asesinas y revienta por lo menos un coche bomba a la semana y se pasean todas las escolares aguantadas y los brownies que no pueden ir a miami porque no les dieron la visa y entonces, buenos perdedores, tienen que hacer sus compritas en las boutiques de arco que están bien tizas, primito" (Bayly, 1997, p. 42)

En esta novela, la distancia entre el personaje principal y los otros en términos de clase y raza es mayor que en las novelas anteriores. Así, brecha racial que construye el personaje impide cualquier posibilidad de proximidad. Una identidad sexual compartida o afín no es garantía ni de empatía ni de algún tipo de proximidad cuando hay diferencias raciales:

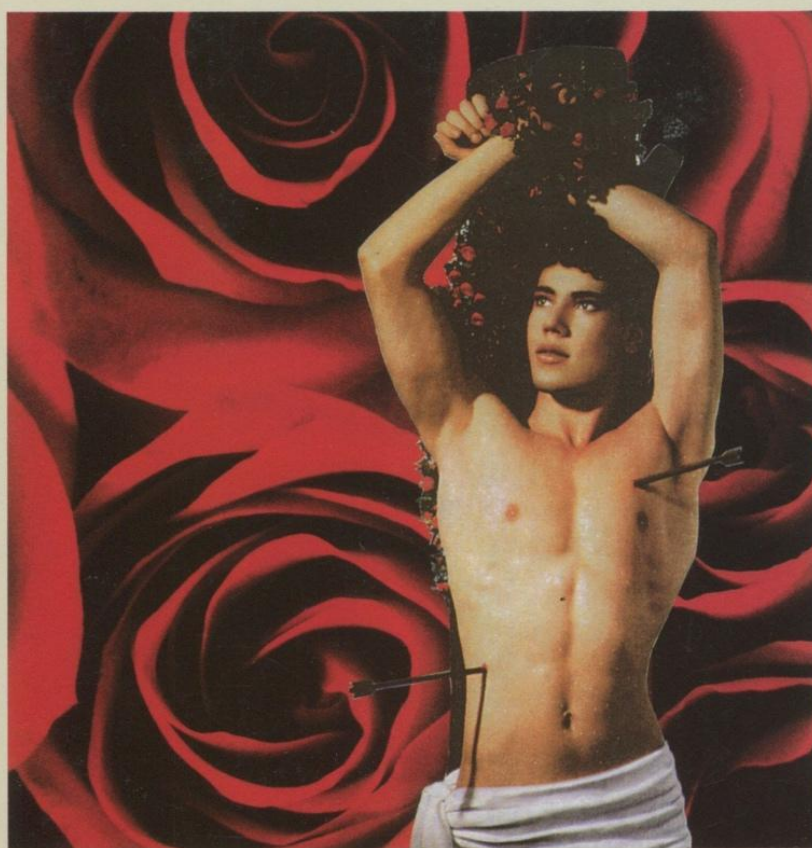
(...) tengo que ir a tommys, la mejor peluquería de lima, para que el mariconcito que siempre está en sandalias y una túnica oriental de los más putona me haga mi cortecito, así con cerquillo y con dos niveles atrás, yo diciéndole así como en la revista, porfa, y no me cortes mucho delante porque sino se me ve el quijadón, y el ay, no te preocupes, Gabrielito, que yo a ti te corto con los ojos cerrados, ya se perfectamente como cae tu pelo que es tan lacio, tan suavcito, y el peluquero cholo-chino me hace cariño en el pelo y mueve su dedito gordo en su sandalia pezuñenta y yo pienso suave, loco kimono, suave que estornudas y me pasas el temido mal del sida. (Bayly, 1997, p. 115)

Portada de *La noche es virgen* (Anagrama, 1997)

JAIME BAYLY

La noche es virgen

Premio Heralde de Novela



ANAGRAMA
Narrativas hispánicas

La noche es virgen (Bayly, 1997).

La portada es un diseño en base a una foto retocada de los artistas franceses Pierre et Gilles. Al igual que en el caso de No se lo digas a nadie, tanto los artistas como la imagen son referentes importantes de la cultura gay global del norte. La fotografía es alusiva a San Sebastian, joven soldado romano convertido al cristianismo y martirizado por defender su religión. En el siglo XX, la imagen de este santo, regularmente representado como un joven atado a un árbol o columna, semidesnudo y atravesado por flechas, se convirtió en ícono gay⁷⁴.

La imagen que se interviene en la portada es ya una intervención. Pierre et Gilles realizan una fotografía colorizada inspirada en las representaciones clásicas del santo. En el fragmento de esta fotografía en la portada del libro de Bayly aparece un joven con el torso desnudo, los brazos atados hacia arriba, axilas sin vello; atravesado en el pecho y cerca a la cintura por dos flechas. El joven mira como extraviado hacia arriba. El fragmento está superpuesto sobre la ampliación de figuras rojas que parecen pétalos de rosas gigantes, asociadas al amor y a la pasión. Esto le da mucha más sensualidad a la imagen, agregan un toque de erotismo a la representación más tradicional que ya había sido erotizada por la cultura gay. Es decir, la imagen es el resultado de una suerte de doble erotización de la imagen católica del santo.

3. Personajes femeninos y triángulo homoerótico: Los amigos que perdí

En la experiencia del homoerotismo de los personajes principales de Bayly el rol de la mujer es muy importante. Aparece siempre cerca de él, a través de personajes recurrentes, arquetípicos: la madre – virgen, la prostituta y la amiga

⁷⁴ La referencia a San Sebastian aparece también en la carátula del libro de cuentos El inmenso desvío de Juan Carlos Cortázar (2018).

- amante. El arquetipo de la madre es muy importante en las primeras novelas, particularmente en *No se lo digas a nadie* y en *Fue ayer y no me acuerdo*. La madre – virgen se caracteriza por no sentir deseo sexual, es más, lo rechaza pues está entregada a Dios. Su lugar es la casa y su ocupación la familia y la religión, espacios de donde Joaquín será expulsado o escapará por su homosexualidad. Ella está de una u otra manera amarrada a estos espacios pues no tiene acceso ni al mundo público ni a la transgresión; espacios en los que los hombres como Felipe, el padre de Joaquín —e incluso el mismo Joaquín— sí tienen acceso. En ese sentido, se trata de un personaje aparentemente tonto, aunque muy tenaz, capaz de vivir en coherencia con sus valores; capaz de perdonar luego de las peleas y la violencia, tanto a su esposo como a su hijo, Joaquín.

Otro personaje importante es el de la prostituta. Se trata de un arquetipo opuesto al de la madre. Si la madre es la Virgen María, la prostituta es Eva o María Magdalena. No tiene familia y conoce el mundo desde otro lugar. Se sirve de su sexualidad y del “pecado” para acercarse a los hombres, incluso a los casados, y atenta contra el hogar que estos últimos formaron junto a la madre-virgen. La prostituta, entonces, comparte el espacio de lo abyecto con el homosexual. Charitine, personaje de *No se lo digas a nadie*, con quien el padre de Joaquín se encuentra en Miami mientras está peleado con su madre, expresa este arquetipo.

Frente a la casa donde habita la madre – virgen, el lugar de la prostituta es la calle: espacio que también comparte con el homosexual. Así, en esta misma novela, cuando Joaquín huye de su casa por su homosexualidad, no tiene a dónde ir. Esta pues en la calle: “Joaquín se despertó sudando y con sed. Bajó

en el parque Universitario, en el centro de Lima. Caminó a ninguna parte entre locos, rateros, putas y mendigos”. (Bayly, 1995, p. 95 [1994]).

Adicionalmente, la prostituta entiende al homosexual, incluso más que él mismo. En esta novela es ella quien anuncia a Joaquín su homosexualidad y lo anima a explorarla⁷⁵:

—¿Te animas o no? —dijo ella.
No, mejor no —dijo él.
Ella se rió.
¿Por qué te ríes? —preguntó él.
Ya te entiendo, papito —dijo ella, y lo acarició en la espalda—. Te gustan las pichulitas ¿no es cierto? Eres una putita como yo.
Nada que ver —dijo él bajando la mirada.
Reconoce, papito —dijo ella—. A mí no me tienes que engañar. Se ve a la legua que se te chorrea el helado.
Él chupó su helado de vainilla con *fudge*, y se quedó callado. Pobre mi papito —dijo ella—. Es loquita pero no quiere reconocer.
Luego terminó de comer su butifarra, se puso de pie y volvió a acariciarlo en la espalda.
Chau papito —le dijo—. Cuando quieras pasa para conversar, nomás. Y te voy a dar un consejito: prueba con las pichulitas, vas a ver que te van a gustar.
(Bayly, 1995, p. 95 [1994])

El tercer personaje es la amiga – amante. Este personaje aparecerá en todas las novelas de Bayly que analizamos. Se caracteriza por pensar en el protagonista como alguien confundido que, a partir de mucho amor y comprensión, podría interesarse en ella eróticamente y enderezar su camino hacia la heterosexualidad. En el caso de Alexandra, ella se explica la homosexualidad de Joaquín porque él habría iniciado su camino erótico sexual con mala mujer, una prostituta. La homosexualidad habría sido producida por un trauma vinculado con esa experiencia:

—Yo la verdad, creo que Joaquín es súper normal, pero está traumatado porque la primera vez lo hizo fue con una prostituta, y lógicamente no funcionó, cosa que a mi me parece de lo más normal, porque si yo fuese hombre (y por si acaso

⁷⁵ Esta convergencia entre el personaje homosexual y la prostituta puede convertirse en un espacio de encuentro político. Indica Giancarlo Cornejo en relación con el trabajo de Gio Infante, un importante activista marica peruano: “Es desde el lugar de las otras memorias que Gio reta a sus lectorxs a pensar de manera creativa las potenciales coaliciones políticas, teóricas y afectivas entre trabajadorxs sexuales, homosexuales, travestis, lesbianas bisexuales, y feministas. Es desde ese lugar que las otras memorias que Gio hace un llamado a preservar las luchas, los deseos e imaginarios políticos de las comunidades de trabajadoras sexuales y LGBTQ” (Cornejo, 2023; p. 130).

no me gustaría ser hombre, no me vaya a malinterpretar, doctor), si yo fuese hombre, le decía, estoy segura, segurísima, que no podría costarme con una prostituta, me daría un asco total —dijo Alexandra. (Bayly, 1995, p. 169 [1994])

La amiga - amante es descrita como inocente y bondadosa. Al igual que el arquetipo de la madre, no conoce (y tampoco quiere conocer) esa parte de la realidad, en la que circulan el sexo con prostitutas, el deseo homoerótico, las drogas. Es la amiga inseparable, que comprende y acoge al protagonista con cariño y con ternura:

En realidad, si algo recuerdo bien de aquel viaje, más que nuestros paseos a pie o la música que escuchamos con un solo walkman compartido, un audífono, para tí y el otro para mí, lo que nos obligaba a caminar bien apretadizos, si algo recuerdo —te decía— es que la marihuana era entonces mi más leal compañera, pues fumaba desde la mañana hasta la noche, en intervalos de tres o cuatro horas, y eso no parecía molestarte sino más bien divertirte, lo que multiplicaba con creces mi cariño por ti y además graba entre los dos una hermosa complicidad hecha del apachurroneo.

Se genera entre los dos un vínculo afectivo, pero también erótico, el cual se frustra. Ella piensa que el protagonista está confundido, puede cambiar su orientación. Él cree también que, a través el cariño y el afecto, se irá gestando un vínculo erótico, que luego de quererla, podrá desearla. Y aunque la desea, algo sucede que la atracción no prende.

Entraron a su cuarto. Se echaron en la cama. Ella estaba en sostén y calzón. Él en polo y calzoncillos.

—Ahora cuéntame todo, pero cuéntamelo bonito —dijo ella.

—Lo que pasa es que me gustan los chicos —dijo él— me odio por eso. Yo no quiero ser así.

—¿Desde cuándo te pasa eso?

— No me acuerdo bien, pero es raro porque antes me gustaban las chicas.

—Pobrecito Joaquín, debes sufrir un montón.

—Yo no quiero ser maricón, Alexandra.

—No te preocupes, Joaquín. No llores. Yo te voy a ayudar a que dejes ese trauma.

Ella lo abrazó y lo besó en la frente. El siguió llorando (Bayly, 1995, pp. 167-168).

La mujer aparece también como un tercero que a la vez estimula, habilita y detiene el deseo homoerótico (Sedgwick, 2016). En algunos casos, ella es la pareja de un chico que interesa al protagonista: “Yo dormía pésimo. Sufría.

Deseaba intensamente a Matías y Micaela me daba unos celos horribles. Sentía que me estaba robando al chico que deseaba. Y me arrepentía a morir de haberla invitado” (Bayly, 1996, p. 56 [1995]); “Fumé un troncho en el balcón. Me excité. Me masturbé pensando en ellos, imaginándome con ellos, los tres haciendo el amor, Matías a Micaela, Matías a mí, yo a Micaela. Lo que me más me gustaba era imaginarme a ellos haciéndolo delante de mí, mirándome” (Bayly, 1996, p. 57). En la noche es virgen, el personaje tiene una pequeña variación. Se trata de la hermana de unos de los amantes de Gabriel, quien asume con cierto cinismo la relación entre Gabriel, ella y su hermano; así también participa de las interacciones entre ellos:

(...) entramos al depa y ella me mira y se ríe sola y yo pienso esta fuma tronchos de todas maneras y me dice con cara de traviesa, de buscapleitos, de chiquilla que ya come con su propia mano, ¿y cómo así eres amigo de mi hermano, ah?, y yo sonrío y pongo cara de yo no se y le digo lo conocí anoche en el cielo, y ella, ¿y qué tal estuvo eso, y yo bacán, bacán, me gustó mucho como canta, y ella sí, pues, conchudazo es el mariano, y los dos nos miramos, y sonreímos y yo pienso estás como quieres chibola, cuando quieras nos agarramos en un cuerpo a cuerpo a ver si se me para, porque para serte franco yo no siempre funciono con las hembritas, si estoy medio zampado o medio estón, no se me para, solo los chiquillos guapos como tu hermano me arrechan de verdad. (Bayly, 1997, p. 47)

Este personaje está muy desarrollado en *Los amigos que perdí*. En esta novela el triángulo amoroso es multidireccional. En este caso, Manuel siente celos por otro amigo gay de Melanie: “Yo no conocía a Mike, solo su voz, pero te confieso que le tenía celos. No quería que tuvieras otros amigos. Yo era tu amigo, ex amante, confidente, y protector, hermano incestuoso, masajista y cosquilleados: ¿para qué necesitabas un amigo afeminado como él?” (Bayly, 2000, p. 32). Pero no es solo competencia. Hay también complicidad. En este caso, ambos, Manuel y Melanie, miran hacia el mismo objeto de deseo. Pueden incluso apoyarse mutuamente para conseguirlo:

Mientras Patrick iba por un jugo y me permitía así la gozosa contemplación de su humanidad, no tardaste en susurrarme que tenía una enamorada, bailarina para más señas, que esa zigzagueante señorita se hallaba por esos días en

Boston, ciudad a la que su natural pujanza la había llevado en busca de mejores horizontes, y que —uso sus palabras— Patrick estaba para comérselo (...) Coincidimos rápidamente, entre susurros y sonrisas, que Patrick no merecía sufrir tan injusta soledad, y que cualquiera de nosotros estaría más que dispuesto a ofrecerle cariño, comprensión, una sana amistad” (Bayly, 2000, p. 34).

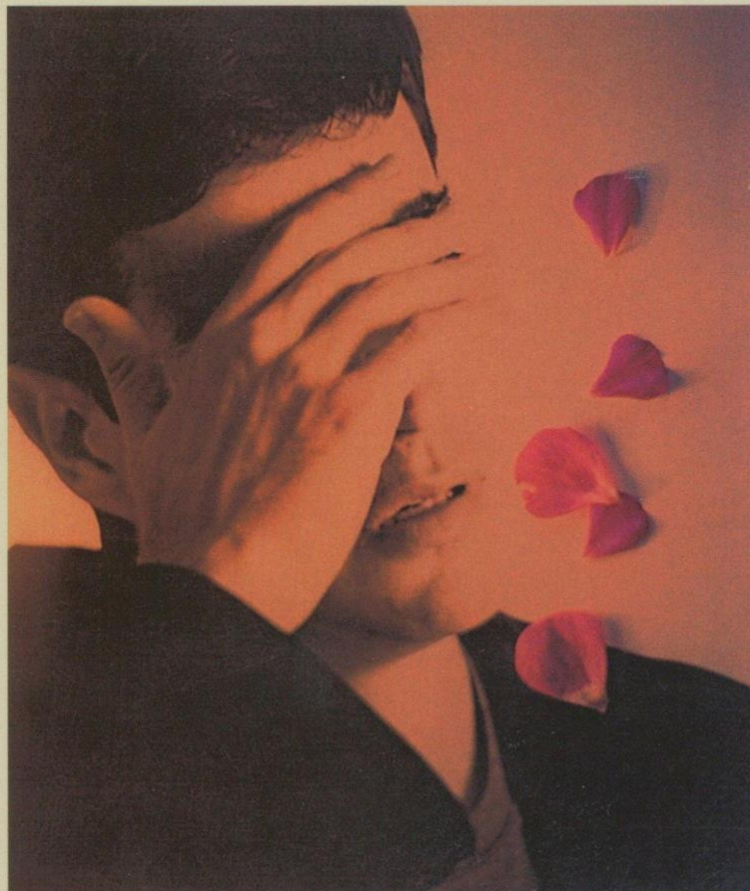
En relación con este mismo personaje, se establece también un triángulo con la futura esposa del protagonista, Mar: “Mar nunca hablaba mal de ti, era incapaz de mezquindades o recelos contigo. Sabía que yo te quería a pesar de todo, y respetaba en silencio esa extraña fidelidad mía —digo extraña porque no he sabido ser leal a nada ni nadie, ni siquiera a mi mismo” (Bayly, 2000, p. 43).



Portada de *Los amigos que perdí* (Anagrama, 2000)

JAIME BAYLY

*Los amigos
que perdí*



ANAGRAMA
Narrativas hispánicas

Los amigos que perdí (Bayly, 2000).

En la portada aparece el mismo Jaime Bayly. El encuadre corta el cuerpo a la altura del pecho. Así, solo se ven los hombros, el cuello y parte de la cara del escritor. Está de semi-perfil. Y se tapa los ojos con una de sus manos, la derecha. Parece avergonzado o apesadumbrado. Resalta la boca, semi abierta, como si algo fuera a decir o si estuviera suspirando o a punto de llorar. Cinco pétalos rosados están superpuestos a la imagen. Parece una fotografía de una fotografía sobre la que han puesto los pétalos, que “caen” a la altura del hombro izquierdo de Bayly.

4. Espacios homotextuales II: huir del Perú

Los protagonistas de Bayly no se sienten bien en el país en el que viven. Algunos solo se sienten incómodos, otros reniegan de él con mucha fuerza. En el Perú, un joven de clase alta no puede ser homosexual ni puede convivir con sus habitantes. Indica Alfonso, amigo y amante de Joaquín en *No se lo digas a nadie*: “—No. En este país hay ciertas cosas que no se deben hablar, y nuestra debilidad por los hombres es una de esas. En el Perú puedes ser coquero, ladrón, mujeriego, pero no maricón” (Bayly, 1995, p. 140 [1994]). Ambos comentan en la misma conversación: —Yo si tuviera plata me iría del Perú mañana mismo. —Yo también hermano — contesta a Alfonso a Joaquín (1995, p. 125 [1994]).

Así, la migración es también un tópico en la obra de Bayly. Indica Didier Eribon que esta es una experiencia común en relación con las vidas gays. El horizonte de la búsqueda de la libertad, el viaje desde el pueblo pequeño al mediano, de ahí a la ciudad, luego a la urbe. Indica Eribon que:

Esta mitología de la ciudad -y de la emigración a la ciudad ha coexistido durante largo tiempo con una mitología mas general del viaje y del exilio, no ya hacia la

capital, sino hacia otros países, otros continentes. Hubo —y sin duda hay todavía— una fantasmagoría del “allende” en los homosexuales, de “otro lugar” que ofrecería la oportunidad de realizar aspiraciones que por tantos motivos parecían imposibles, impensables, en el propio país. Y podríamos evocar a este respecto, entre otros ejemplos, la atracción que ejercía Italia a finales del siglo XIX o comienzos del XX (Von Platen), o Alemania en los años veinte (Isherwood, Auden, Spender...), la estancia en las colonias o los países lejanos (Gide en el Magreb, Forster en Egipto y en la India), o incluso la expatriación profesional (Dumezil en Turquía, Foucault en Suecia). (Eribon, 2001 [1999])

En el caso de los personajes de Bayly, el viaje resuelve dos problemas que sus protagonistas enfrentan en el país: la homofobia y la convivencia con los cholos y los pobres. Ahora bien, se trata de una forma de escape que los protagonistas pueden utilizar pues tienen recursos: dinero y redes. Esto les da también un toque cosmopolita a las historias y a los protagonistas. En las primeras novelas de Bayly, la migración supone un esfuerzo, es precaria. Más adelante, en la noche es virgen, la migración aparece como la escapatoria de una ciudad en la que el protagonista tiene muchos privilegios, pero que siente que lo atrapa, que no le permite ser feliz: *“Soy un gran cojudo. Pienso. Estoy estonazo haciendo un programa en una ciudad que esta apagada. Me tengo que ir de lima. Me tengo que ir de pronto de aqui”* (Bayly, 1997, p. 109). Lima es pues representada como un espacio imposible en relación con el ejercicio del homoerotismo.

Entonces, en las novelas de Bayly que analizamos, el Perú y en particular la ciudad de Lima, son para los protagonistas espacios donde el homoerotismo no debe ser público, pues hacerlo público supondría el fracaso. En esta línea, el extranjero, puntualmente Estados Unidos y algunas ciudades de Europa, aparecen para los protagonistas como espacios en donde el homoerotismo es posible.

Por eso aparece la migración, temporal o definitiva. El protagonista sale del país en la búsqueda de mayor libertad. No obstante, la realidad es otra: en el extranjero vivir el homoerotismo también es difícil, pues en el marco de la

migración los protagonistas se desclasas. El homoerotismo tampoco es posible en un contexto de precariedad económica o de discriminación.

El viaje es la alternativa a aceptar vivir el homoerotismo como una doble vida, que sería la opción de quedarse, pues así funciona Lima. Esto lo vimos también para el caso El Duque a través del personaje de Rigoletto: el cinismo como alternativa. El viaje es pues una metáfora espacial de la búsqueda de un cambio en el que se pasa de la imposibilidad a la posibilidad.

5. Salir del closet en Lima de 1990

La aparición del deseo homoerótico en la narrativa de Bayly es explícita y frontal y no solo se da en términos de lo que se representa en sus novelas sino en la relación entre la ficción producida y la vida del escritor. Con Bayly el monstruo homosexual irrumpe pateando la puerta del clóset.

Hay en las primeras novelas de Bayly un esfuerzo por nombrar, explicitar el homoerotismo. La afirmación gay le da herramientas para representarlo desde un horizonte positivo. En este sentido, el recurso de la identidad sexual es importante pues permite perfilar claramente el tránsito de lo abyecto a lo legítimo, que va del maricón-cabro al homosexual-gay, proceso de afirmación y desanimalización del deseo homoerótico.

Bayly toma distancia de la representación del homoerotismo en universos y espacios solo de varones. En su trabajo, todas las representaciones del deseo homoerótico incluyen a mujeres. El homoerotismo se ejerce en redes complejas, en donde el personaje de la amiga-amante y el arquetipo de la prostituta son importantes en términos su construcción y afirmación. La prostituta habilita el deseo: lo reconoce y lo anuncia, forma parte también del paisaje de lo abyecto

que comparte con el homosexual y los delincuentes. Asimismo, la amiga - amante aparece como parte de triángulos eróticos donde el erotismo se mueve en varias direcciones y formas.

Hay una cuestión fuerte en términos de raza y clase. El racismo y la discriminación son también consustanciales al ejercicio del deseo homoerótico. Es ubicuo en el trabajo de Bayly. En su trabajo las distancias raciales y de clase son insalvables, no pueden ser redimidas.



VII. Avatares del deseo (conclusiones)

Hemos hecho un recorrido por las formas y estrategias de representación del homoerotismo masculino en las novelas peruanas producidas en la segunda mitad del siglo XX e inicios del siglo XXI, y su relación con la construcción de la nación. Lejos de mantenerse uniformes, estas representaciones han cambiado a través del tiempo, en relación con los procesos sociales de la época y los problemas y posibilidades vinculados con ellos

Este trabajo suma a una serie de estudios hechos en la región sobre la representación del deseo homoerótico en la literatura. En el caso peruano, la aparición del homoerotismo y del personaje homosexual en las novelas es tardía en relación con otros países de la región como Argentina, Brasil y México. Asimismo, la hegemonía del modelo tradicional dura aproximadamente 40 años. En este modelo es central la relación entre el homoerotismo, la violencia y su intersección con otros ejes de jerarquización como el género, la clase y la raza.

Nos hemos concentrado en el análisis de estas representaciones en relación con la idea de nación. El vínculo entre la representación del homoerotismo en textos escritos y la construcción de comunidades nacionales tiene sus antecedentes en la colonia y se decanta años antes de la Independencia con el texto Carta sobre los maricones, que aparece en el Mercurio peruano en 1791. En este largo proceso aun inacabado, los movimientos o cambios en las representaciones van desde la invisibilidad a la representación dentro del modelo tradicional como lo innombrable, lo abyecto y lo monstruoso, que impide la construcción y consolidación de la nación; luego estas representaciones cambian hacia su afirmación, ya sea como devenir o como identidad. Estamos dando cuenta entonces de un proceso de construcción

de voces disidentes, maricas o queer / cuir que han disputado las representaciones sobre el homoerotismo desde la literatura y su lugar en relación con la nación peruana.

Como procesos sociales vinculados con la producción de estas representaciones resaltan, en la década de 1960, la construcción de un nacionalismo viril militarizado; y en la década de 1990, el proceso de globalización al que el Perú se integra luego de la crisis económica y social de la década de 1980. En este contexto se promueve una cultura gay global que es apropiada de manera heterogénea por diferentes sociedades y que enfatiza en lo identitario como recurso cultural de producción de subjetividades. Estos procesos son centrales en la producción de representaciones del deseo homoerótico masculino pues suponen cambios en la producción de las estrategias y en las formas de representación. Así, primero se constituye y se consolida la forma tradicional de representación del homoerotismo que tendrá hegemonía hasta la década de 1990 y que hemos denominado tradicional. En la segunda mitad del siglo XX, la forma tradicional de representación del homoerotismo en las novelas se hace profusa y hegemónica y prevalecerá durante aproximadamente cuarenta años.

Este modelo tradicional de representación se consolidará junto con el llamado boom latinoamericano, que incidirá fuertemente en la producción de ficciones literarias en el Perú y en la región. En este marco, la necesidad de afirmar las comunidades nacionales latinoamericanas irá de la mano con la necesidad de identificar, en personas y comunidades concretas que son aquello que las frena o las pone en riesgo. Aquí la representación del homoerotismo se narra en tercera persona y se concentra en el personaje homosexual; personaje

consistente en relación con su lugar como antihéroe o monstruo y con su destino funcional a una narrativa trágica.

La narrativa trágica está presente en casi todas las novelas peruanas del siglo XX en las que aparece representado el homoerotismo. Puede rastrearse hasta fines del siglo XVIII en la Carta sobre los maricones y puede identificarse ya claramente en el cuento Lorenzita de Manuel Atanasio Fuentes. Esta narrativa aparece más adelante en diferentes novelas como Los cachorros de Mario Vargas Llosa, donde el personaje principal, Pichulita Cuellar muere en un accidente de tránsito consecuencia de su vida arriesgada y disidente como maricón.

El personaje homosexual está marcado por la clase y por lo racial y ejerce el homoerotismo contra la voluntad de un otro que, en el mejor de los casos, es seducido y; en el peor es obligado por aquel. En este sentido, en el modelo tradicional, el homoerotismo se vincula con la experiencia de la violencia y de la violación. Así, el personaje homosexual puede ser un hombre blanco con dinero o el capo afro de una cárcel, pero ambos tiene en común su lugar de poder y que consiguen tener relaciones con quienes ellos quieren a pesar de su negativa inicial o “de conciencia”. Sus parejas sexuales son a la vez sus víctimas, pues son obligados a tener relaciones con ellos. La relación entre homoerotismo y violación aparece con mucha fuerza y claridad en la novela El Sexto de Arguedas. La cárcel aparece como un espacio de deshechos, donde el mundo funciona al revés. En el Sexto, por lo tanto, dominan los delincuentes y el homoerotismo es la moneda de intercambio que se concreta a través de la violación. En esta novela el homoerotismo está vinculado con una condición natural similar a la de los delincuentes desde una mirada lombrosiana.

Ahora bien, la profusión de las imágenes del modelo tradicional abre también posibilidades de transgresión o de la aparición de otras perspectivas dentro de las mismas novelas; así como de nuevas miradas disidentes o queer / cuir que problematizan el modelo tradicional y constituyen otras formas de representación posibles en esos mismos textos. En la repetición compulsiva de un sistema que ordena y jerarquiza el género y el deseo a partir de los binomios masculino / femenino y homo / hétero, aparecen también inconsistencias, diferencias con el referente imaginado. Ello pues ninguna repetición es idéntica al modelo. Se abren así espacios para lo nuevo, se producen virtualidades, líneas de fuga.

En este marco, la novela de Arguedas, *El sexto* es la única entre la vasta producción del autor en que el homoerotismo es uno de los temas centrales. Si bien la representación se inscribe en el modelo tradicional, donde el homoerotismo es naturalizado y ubicado en el espacio de la cárcel y vinculado directamente con la abyección y lo monstruoso; la sofisticada y compleja sensibilidad de su autor le permiten incluir en la representación elementos que no encajan y exceden el modelo tradicional. Así, en esta novela hay, más allá de una mirada al homoerotismo desde la heterosexualidad, una suerte de sorpresa o curiosidad sobre un personaje homosexual que además de tener relaciones con otros varones, tiene una performance de género femenina. El protagonista puede identificar en ella varias cualidades. Rosita canta muy bien y el canto es el lenguaje de los afectos, ella cuida a los débiles y no forma parte del circuito de la violación, forma en que se ejerce el homoerotismo en esta novela sobre la cárcel y en la mayoría de representaciones producidas entre 1950 y 1990.

Por otro lado, *los Cachorros* de Vargas Llosa es también representativa del modelo tradicional. En esta novela el homoerotismo está vinculado con la

mutilación del pene del protagonista, la castración. Se trata pues de una diferencia en relación con *El Sexto*, donde el homoerotismo está asociado a una naturaleza. Aquí, la explicación del homoerotismo tiene que ver con fallas en el proceso de socialización de género / sexualidad. En consonancia, aparece también claramente el destino trágico del personaje homosexual producto de su comportamiento desordenado y antisocial. No obstante, en esta novela el modelo también tiene fisuras. En esta representación, al ser el homoerotismo expulsado del circuito productivo regular, vinculado con la familia, el trabajo y el éxito, el personaje homosexual es liberado de los mandatos vinculados con el lugar del varón. La pérdida del lugar del heterosexual es también un espacio de libertad, lo que es visto con nostalgia o cierta envidia por los personajes que encarnan el lugar de hombres logrados y la perspectiva heterosexual. A la vez, en este texto se evidencia la fascinación y el pánico homosexual como una suerte de paradoja. El repudio coexiste con la fijación en el personaje, lo que es consistente con la profusión de representaciones del homoerotismo en las novelas de la época. En este caso, el personaje homosexual moviliza también el deseo del narrador y de los otros chicos de la patota. Entonces, la novela constituye una suerte de ritual en el que se produce, se examina y se observa con deseo, —la mirada del narrador se acerca al cuerpo de Cuéllar, lo recorre— para luego tomar distancia en relación con su muerte trágica, la que es evocada desde la mirada heterosexual de la patota. Se trata pues de una suerte de ritual en donde se muestra el proceso de constitución de la melancolía de género.

De manera un poco solitaria y sutil, conectando con el rastro de Moro, Oswaldo Reynoso es el primer escritor peruano que problematiza las formas tradicionales de representación del homoerotismo en textos narrativos que publica hacia la década de 1960. No obstante, es recién hacia la década de 1990

que este autor construye una forma particular de representación del homoerotismo desde la primera persona; ello utilizando el recurso de la autoficción, forma de representación que será central en este periodo no solo en el país sino en la región. Así, Reynoso consolida un estilo narrativo en el que el homoerotismo se convierte en el eje central y se enuncia en primera persona. Poco a poco este estilo se consolida y luego se explicita. Asimismo, luego de la década de 1990 Reynoso incluirá en todas sus novelas como sujetos de deseo homoerótico a personajes muy parecidos a él como autor. Ya en su texto póstumo, *Capricho en Azul*, escribirá explícitamente sobre el papel del homoerotismo en su trabajo y en relación con su propia vida. En este marco, en el trabajo de Reynoso el homoerotismo se devela poco a poco y se le representa como devenir homosocial. En este modelo el homoerotismo es consustancial a la experiencia humana y puede vincularse o no con lo identitario.

Hacia la década de 1990, Jaime Bayly utiliza también el recurso de la autoficción, utilizando muchos referentes de su vida como escritor, junto con mucho ruido mediático. A partir de los recursos del orgullo y la identidad gay, Bayly habilita rápidamente en sus novelas espacios subjetivos y sociales que buscan hacer más habitable la experiencia del homoerotismo. Bayly irrumpe en la televisión y en el campo literario asumiendo y representando en sus novelas el homoerotismo de manera muy explícita así como estableciendo una relación entre su vida como autor y su narrativa. A diferencia de Reynoso, que poco a poco devela el deseo homoerótico tanto en su obra como en su performance como escritor, Bayly empieza su carrera como escritor explicitándolo. El recurso de la identidad es central tanto en sus novelas como en la relación que establece públicamente con sus obras.

Las diferencias de clase y la racialización son transversales a las representaciones de todos los autores trabajados, desde los antecedentes, en las representaciones coloniales a través de las crónicas, pasando por los inicios de la República, la modernización del país, los gobiernos militares y la reinserción del Perú en las redes y la economía globales hacia fines de la década de 1990. En este marco, en Reynoso lo racial aparece además de campo de producción de jerarquías, como posibilidad. Las relaciones homoeróticas son en su mayoría interclase, e intergeneracionales. Aparecen también relaciones interraciales. En el caso de Bayly, lo que aparece en relación con la clase y la raza es siempre la discriminación y la exclusión. Los personajes homosexuales de Bayly son blancos y de clase alta. Su experiencia de discriminación o exclusión como homosexuales no implican empatía con otras variables u otras poblaciones discriminadas. Los personajes de Bayly pues discriminan y cholean y no problematizan las relaciones que establecen con los otros a partir de esas prácticas. Por otro lado, las relaciones homoeróticas viables que aparecen en sus textos son entre iguales en términos de clase y raza.

El papel de de la mujer es muy importante en ambos casos, como ausencia o como afirmación. La representación del homoerotismo en Reynoso excluye a las mujeres. Es decir, los universos narrativos de la mayoría de sus novelas son homosociales. En Bayly, más bien, las mujeres juegan papeles muy importantes en relación con el deseo del personaje. La madre - virgen lo sanciona, la prostituta lo descubre, la amiga - amante, lo habilita.

Hemos visto entonces algunas formas y estrategias de representación del homoerotismo masculino características de gran parte del siglo XX e inicios del siglo XXI. Tienen en común una ruta en relación con la producción de narraciones sobre la nación que va desde el lugar de lo abyecto hacia el

reconocimiento. No obstante, no son las únicas que existen ni tampoco las únicas posibles. Indicar el carácter social de la producción del deseo, en este caso homoerótico, supone una apuesta por pensar, en términos de Foucault, no aquello que es la homosexualidad (o en este caso el homoerotismo) sino aquello que podría llegar a ser. Así, la producción de representaciones del deseo homoerótico masculino estará siempre inacabada. Ni el homoerotismo ni la nación son esencias sino más bien fenómenos que están en constante producción y disputa.



Epílogo: sobre mi relación con las novelas

El autor nunca está —nunca escribe— solo
Molloy (2018, p. 17)

-Piense en algo personal. Siempre haga algo personal.
Tengo que morir todas las noches (Serie de Netflix, 2024)

Una de las primeras imágenes que tengo del homoerotismo masculino o de una suerte de personaje maricón u homosexual aparece en mi niñez. Yo tendría unos siete u ocho años. Estaríamos entonces en la segunda mitad de la década de 1980, un momento terrible para la sociedad peruana pues confluían el Conflicto Armado Interno y una fortísima crisis económica y social. En este momento empezaba también a desplegarse la pandemia global del VIH. El primer caso reportado en Perú fue en 1983. Tres años después, en 1986, se produce el crimen de Las gardenias: 10 homosexuales y trabajadoras sexuales fueron asesinadas por Sendero Luminoso, en un bar en Aucayacu, Huánuco (Cornejo 2023; McCullough, 2016; Infante, 2013). Era pues una época de una gran violencia que evidenciaba de manera obscena su carácter homotransfóbico (Cornejo, 2023).

Estábamos en una reunión familiar. Había, en casa de mi abuela —donde se reunía regularmente la familia extensa— mas gente que de costumbre. Estábamos todos en la sala de estar, en una conversación amena y trivial. Uno de mis tíos comentó que había escuchado que homosexuales infectados con VIH iban por las calles con jeringas contaminadas buscando pinchar a la gente para contagiarla. También lo hacían dejando agujas infectadas en las butacas de los cines. Había pues que estar atento y tener mucho cuidado. Escuché sobre esto varias veces más durante los primeros años de la epidemia en distintos

lugares: un programa de radio, un reportaje en la tv, la conversación de algún familiar con un taxista.

Gonzalo Portocarrero escribió sobre uno estos mitos populares en la década de 1990 (Portocarrero et al., 1991). Para Portocarrero, en contextos de crisis y angustia, estas historias emergen como herramientas que nos permiten procesar la forma en que nos sentimos, encontrar una explicación y orientar nuestro miedos y angustias, entre otros. Estos mitos, en muchos casos, ubican a un otro sobre quién descargar esas emociones desagradables, dónde focalizar la ira, el miedo o el dolor. En el caso que referido, se decía que doctores blancos se paseaban por distritos de sectores populares y eran una suerte de sacaojos o pishtacos⁷⁶. Iban en ambulancias secuestrando gente pobre para quitarles la grasa y venderla en el extranjero. Ahora bien, el mito de los sacaojos ocurría en el mundo popular. En esa misma época, para el caso de la clases medias, circulaba el mito de la trabajadora del hogar que era en verdad una militante terrorista. Como en este caso, el mito que escuché en esa tarde sobre los homosexuales y la infección por VIH se estaba reproduciendo en mi espacio próximo clasemediero.

Recuerdo que la imagen me dejó muy inquieto. Primero, me asustó, pues en ese momento el VIH era una enfermedad terrible, mortal. No se sabía mucho de él y los medios más que informar reproducían prejuicios, hacían eco de ellos

⁷⁶ El pishtaco o nakaq es una suerte de demonio andino cuyo origen se rastrea hasta la época colonial (Morote en Portocarrero et. al., 1991). Indica Portocarrero citando a Morote: “Los cabellos y las barbas largos y ensortijados, casi del mismo color del rostro. Lleva un lazo de cuero humano entretejido... Tiene, pendiente de un cinturón ancho y fuerte, un afilado cuchillo de larga hoja. Lleva amarrada la tela roja de la cabeza y viste burdo sayal de arpillera de una sola pieza, apretado en la cintura. Espero a los viajeros nocturnos, a los transeúntes y a quién desacierte pasar por debajo de las naves o arcos e los puentes o los recodos de los caminos. En cuanto oye las pisadas de los que transitan sale de su escondrijo y, sin dar tiempo a proferir un grito, degüella a sus víctimas en pocos instantes, le sustrae la grasa del organismo y los restos los hace desaparecer... sin dejar huella... la grasa o sebo usa para fundir campanas que de este modo adquieren gran sonoridad” (Morote en Portocarrero et. al., 1991, p. 38)

y azuzaban la histeria colectiva en un momento tan crítico para la sociedad peruana. Recuerdo que, luego de ese momento, cuando caminaba por lugares con mucha gente, miraba las manos de los personajes que asumía, podían ser homosexuales. Buscaba en ellas las jeringas. Así, pues, trataba de ubicarlos para poder protegerme. En esa época tenía también la costumbre de mirar bien las butacas del cine antes de sentarme a ver una película.

No fue el peligro de lo que imaginaba podría ser un contagio aquello que más me inquietó en ese momento, sino la imagen de ese personaje que buscaba infectar a la gente. Me costaba entender como personas que pasaban por una situación tan terrible podrían querer hacer daño (infectar) a otras. Elaboraba entonces que estos homosexuales serían algo así como malas personas, a quienes había que temer. Sujetos peligrosos para todos.

Ahora me llama más bien la atención la distancia y la falta de empatía de estas narrativas que ven en diferentes grupos sociales a tributarios del mal. Si en ese momento las personas homosexuales eran particularmente vulnerables a adquirir una infección que no tenía cura, lejos de entender o acoger su dolor, se les expulsaba definitivamente de cualquier posibilidad de identificación o empatía. Ricardo Llamas (1995) indica que la epidemia del VIH llegó para instalarse sobre un cuerpo homosexual sentido ya como peligroso. Así, en la cabeza de mucha gente, la epidemia vino a confirmar aquello que “ya se sabía” sobre estas personas: que había que tener cuidado con ellas. Esta imagen es consecuente con la forma en que se ha representado el homoerotismo en las novelas en lo que he identificado como el modelo tradicional o conservador. El personaje homosexual atenta contra el orden y la sociedad como tal. Busca destruirla. La comunidad es entonces puesta en peligro por estos personajes.

Por ello, para que la comunidad exista, ellos deben ser exterminados pues su naturaleza los hace poco confiables y, claro, muy peligrosos.

Varios años después de esta escena familiar, se publicó la novela *No se lo digas a nadie* de Jaime Bayly (1995). Fue un revuelo en Lima. En ese momento, Bayly era un conductor muy conocido de la televisión nacional, que era un referente importante para quienes tenían acceso a ella (en esa época la televisión por cable era incipiente en el país). Bayly era un joven entrevistador exitoso, blanco, con dinero y guapo. Recuerdo haber leído con avidez su novela y haber sentido por primera vez que me identificaba con un personaje gay que era el héroe de la narración y estaba enfrentado a diferentes conflictos vinculados con la posibilidad de asumir el homoerotismo como parte importante de su vida. Aunque en este momento siento mucha distancia en relación con Bayly y los personajes de su universo literario, en esa época fue un referente importante que me permitió imaginar que, en relación con el homoerotismo, otros mundos eran posibles. Entonces, sin proponérmelo, empecé a leer todas las novelas en que sabía o me enteraba que aparecían personajes homosexuales. De la literatura nacional canónica, la primera novela en que pude encontrar a este tipo de personajes fue *Conversación en la Catedral* de Mario Vargas Llosa.

Más adelante, conocí la obra de Reynoso. *Los inocentes* fue, para mí, una suerte de epifanía. Primero, en este conjunto de cuentos, el homoerotismo no aparecía vinculado con un personaje homosexual, sino que lo atravesaba todo, a personajes homosexuales y heterosexuales, haciendo quebrarse esta distinción. El homoerotismo estaba en la mirada del narrador, en los vínculos entre la collera, en la relación entre los jóvenes y los adultos en la cantina. Así mismo, no había un final trágico, ni un cierre en relación con la afirmación o negación del homoerotismo. El deseo aparecía como una suerte de flujo

incesante. Con Reynoso también el aprendí que había mucho espacio para vivir el homoerotismo más allá del modelo de gay blanco que en la década de 1990 era el recurso principal alternativo al modelo tradicional.

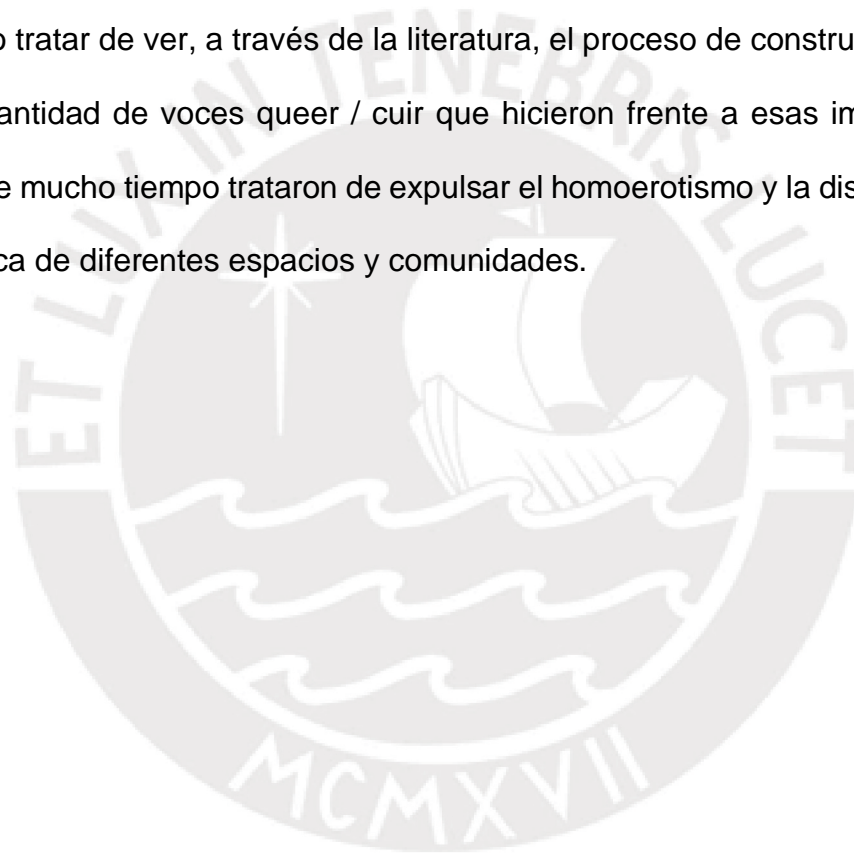
Desde ese momento empecé a juntar y leer con voracidad todas las novelas que pudiera en donde se elaboraran deseos homoeróticos. Leí clásicos “universales” como Platon, Proust, Genet, Wilde, así como autores de la región y el país que en ese momento escribían sobre el homoerotismo masculino, como Mario Bellatín, Pedro Lemebel, Juan Pablo Sutherland, Carlos Monsvaís, entre otros.

Creo que esta ruta personal de una lectoría empezó como el abrazo a un salvavidas. Luego se convirtió en un hábito o hobby. Me llamaba la atención las diferentes formas en que el homoerotismo se podía experimentar. Las diferentes voces y contextos en que los personajes vivían su deseo. Puedo decir que he conversado con muchas personas de diferentes épocas y condiciones. A través de las novelas las pude conocer y pude dialogar con ellas. Esta tesis es también un intercambio con muchas generaciones de hombres que sintieron la necesidad de vivir y escribir sobre el homoerotismo.

Hace ya algunos años vi por primera vez la performance *Negra soy*, de Victoria Santa Cruz, en un documental de Eugenio Barba. El video me tocó. Narra el tránsito de ser nombrado por otros a nombrarse uno mismo. Usar las técnicas del dominador: en este caso, la nominación “negra” y darle otro sentido, vinculándola con la afirmación y el orgullo. Un proceso similar es el que encuentra Didier Eribon en *Reflexiones sobre la cuestión gay*: la ruta que va desde la injuria hacia el orgullo. Mi lectura de los textos se concentra en este proceso, en este tránsito. Este ha sido también un trayecto personal que se dio casi de la mano con este cambio en las novelas peruanas. He tratado pues de

reconstruir y acompañar procesos que transcurrían en paralelo y cruzándose en diferentes niveles y dimensiones, una de ellas claro, es la dimensión personal, de mi experiencia como lector queer / cuir, marica o disidente.

Cuando era joven encontré en las novelas espacios donde refugiarme y mirarme. Ahora, ya adulto, estas novelas me están permitiendo construir una voz para habitar más cómodamente mi deseo. Durante varios años, he conversado con muchos hombres que desean a otros hombres de distintos momentos de la historia y de muy distintos lugares. Ha sido un ejercicio difícil pero también gozoso tratar de ver, a través de la literatura, el proceso de construcción de una gran cantidad de voces queer / cuir que hicieron frente a esas imágenes que durante mucho tiempo trataron de expulsar el homoerotismo y la disidencia sexo genérica de diferentes espacios y comunidades.



Bibliografía

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.
- Ahmed, S. (2021). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Caja Negra. (2020).
- Ahmed, S. (2014). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México. (2004)
- Aldrich, R. (2006). *Gays y lesbianas. Vida y cultura. Un legado universal*. Nerea.
- Alegre, M. (2022). *De marimaricas a maricón. Textos sobre afeminados en el Perú, siglos XVIII y XIX*. Crónicas de la diversidad, 6-12.
- Álvarez, R., Ferrari, V., & Carlos, J. (2023). *Estampas maricas de Lima*. Gafas Moradas.
- Alonso, P. (2006). *El primer invierno de Diana Frenzy*. Ricardo Céspedes Jordán.
- Angvik B. (1992). *Del significante textual al referente real: la crítica en Lima frente Duque de Diezcanseco*. In Centro Virtual Cervantes. AIH. Actas XI.
- Arenas, R. (2015). *Antes que anochezca*. Tusquets. (1992)
- Arguedas, J. M. (2015). *El Sexto*. Juan Mejía Baca. (1961)
- Balderston, D. (2004). *El deseo, enorme cicatriz luminosa: ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Beatriz Viterbo Editora.
- Balderston, D. (2015). *Los caminos del afecto*. Instituto Caro y Cuervo. Imprenta patriótica.
- Balderston, D., & Quiroga, J. e. (2005). *Sexualidades en disputa*. Universidad de Buenos Aires.
- Balderston, D. C. Z. J. R. V. D. e. (2021). *Vidas escandalosas. Antología de la diversidad sexual en textos literarios latinoamericanos de 1850 a 1950*. Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana.
- Barrientos, V. (2001). "¿Qué pasa en Mc Ondo? Avatares de la homosexualidad a partir de sus representaciones literarias actuales". In J. Bracamonte (Ed.), *De amores y luchas. Diversidad Sexual, Derechos Humanos y Ciudadanía* (pp. 213-230). Programa de Estudios de Género Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.
- Barrientos, V. (2022). *Novelas sobre sexualidades transgresoras en los años 20 y 30*. Crónicas de la Diversidad, (12), 13-18.

- Bataille, G. (2002). *El erotismo*. Tusquets Editores. (1957)
- Bayly, J. (1995). *No se lo digas a nadie*. Seix - Barral. (1994)
- Bayly, J. (1996). *Fue ayer y no me acuerdo*. PEISA. (1995)
- Bayly, J. (1997). *La noche es virgen*. Anagrama.
- Bayly, J. (1999). *Los últimos días de la prensa*. PEISA. (1996)
- Bayly, J. (2000). *Los amigos que perdí*. Alfaguara.
- Becerra, E. (2008). “¿Qué hacemos con el abuelo? La materia del deseo, de Edmundo Paz Soldán”. In J. M. Juárez & Á. Esteban (Eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990 – 2006)* (pp. 165 – 181). Iberoamericana Vervuert.
- Bellatín, M. (2014). *Efecto invernadero*. Ediciones Copé. (1992)
- Bellatín, M. (2015). *Salón de belleza*. Magreb Producciones. (1994)
- Brizuela, L. (2000). *Historia de un deseo. El erotismo homosexual en 28 relatos argentinos contemporáneos*. Planeta.
- Bryce Echenique, A. (2012). *Un mundo para Julius*. Cátedra. (1970)
- Butler, J. (2018). *Cuerpos que importan*. Paidós. (2001)
- Butler, J. (2021a). “Género melancólico / Identificación rechazada”. In J. Butler (Ed.), *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías de la sujeción* (pp. 147-180). Ediciones Cátedra. (1997)
- Calligos, J.C. (1996). *Sobre héroes y batallas. Los caminos de la identidad masculina*. Escuela para el desarrollo.
- Campuzano, G. (2008). *Museo travesti del Perú*. Institute of Development Studies.
- Capote, T. (2015). *Plegarias atendidas*. DEBOLSILLO. (1987)
- Carta sobre los maricones. (1791). In *Mercurio Peruano*, 3 N94, 230-232.
- Cavafis, C. (2019). *Poemas*. Penguin Random House.
- Cornejo, G. (2011). La guerra declarada contra el niño afeminado: Una autoetnografía “queer”. *Íconos*(39), 79-95.
- Cornejo, G. (2023). “Las otras memorias de Gio Infante: repensar la homotransfobia y la violencia política en el Perú contemporáneo”. *Revista de Estudios Sociales*, 83(1), 121-137.

- Cortázar, J. C. (2016). *Cuando los hijos duermen*. Animal de Invierno.
- Cortázar, J. C. (2018). *El inmenso desvío*. Estación La Cultura.
- Cortázar, J. C. (2020). *Como si nos tuvieran miedo*. Estación La Cultura.
- Cortázar, J. C. (Ed.). (2021a). *El acento está en la diferencia*. Escribir en el Perú desde una mirada LGBTIQ. Campo Letrado.
- Cortázar, J. C. (2021b). *Tantos Angelitos / Cortarse las manos*. Paracaídas.
- Cortázar, J. C. (2024). *Un festivo ardor*. Animal de invierno.
- Cosme, C., Merino, A., Jaime, M., & Rosales, J. L. (2007). *La imagen indecente. Diversidad sexual, prejuicio y discriminación en la prensa escrita peruana*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Dávila, A. (2023). *Historias kabras*. Alza el Vuelo Ediciones.
- De Habich, E. (1999). *El monstruo sagrado*. Editorial San Marcos. (1964)
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1998). *El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Paidós (1978).
- Deleuze, G. (2007). *Dos regímenes de locos: textos y entrevistas (1975-1995)*. PRE-TEXTOS.
- Del Toro, J. C. (2015). *El cuerpo rosa. Literatura gay, homosexualidad y ciudad. Los espacios de entretenimiento de la Ciudad de México a través de la novela*. Editorial Verbum.
- Della Porta, D., & (Eds), K. M. (2013). *Enfoques y metodologías de las ciencias sociales*. AKAL. (2008)
- Demaría G. (2020). *Cacería. Una historia real*. Buenos Aires. Planeta.
- Diez - Canseco, J. (2021). *Duque*. Editorial Gafas Moradas. (1934)
- Dioses, C. (2020). *Los desplazamientos de la(s) masculinidad(es) en Duque de José Diez – Canseco (1934)*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- Domínguez - Ruvalcaba, H. (2019). *Latinoamérica queer. Cuerpo y política queer en América Latina*. Ariel. (2016)
- Eielson, J. E. (2018). *El cuerpo de Giulia-no*. Editorial Planeta.
- Eribon, D. (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Anagrama. (1999)
- Eribon, D. (2004a). *Herejías. Ensayos sobre la teoría de la sexualidad*. Ediciones Bellaterra. (2003)

- Eribon, D. (2004b). *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Anagrama. (2001)
- Eribon, D. (2015). *Regreso a Reims*. Libros del Zorzal. (2009)
- Eribon, D. (2017). *Teorías de la literatura: sistema del género y veredictos sexuales*. Waldhuter Editores.
- Espinoza Vigil, A. (2021). *El colector de orgasmos*. Lima, Gato viejo.
- Falconí, D. (2016). *De las cenizas al texto. Literaturas andinas de las disidencias sexuales en el siglo XX*. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Foucault, M. (2001). *Los anormales*. Ediciones AKAL. (1999)
- Foucault, M. (2002). *Historia de la Sexualidad. 1. La voluntad del saber*. Siglo XXI Editores. (1976)
- Foucault, M. (2011). "De la amistad como modo de vida". In Michel Foucault. *Sexualidad y política. Escritos y entrevistas*. El cuenco de plata. (1981)
- Fuentes, M. A. (1974). "Lorenzita". In *Tradiciones desconocidas*. Pp. 54 - 63. PEISA. (1878)
- Fuguet, A., Gómez, S., & (ed.). (1996). *McOndo*. Grijalbo - Mondadori.
- Galdo-González, D. (2021). Lima: *City of Maricones. Understanding the Meanings of Maricones' Sexual Behaviors in Lima, Peru from an Intersectional Perspective (1950s-1970s)*. Amsterdam.
- Galdo-González, D. (2022). "Lima: ciudad de maricones. El significado de las prácticas sexuales maricas en Lima, Perú desde una perspectiva interseccional (1950-1980)". *Argumentos Revista de Ciencias Sociales*: 65-73.
- Galdo-González, D. (2023). "The ball of La Laguna. Class, Race, and Gender in a Mid-Twentieth-Century Cross-Dressing Ball in Lima, Perú." *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 29(3): 353-385.
- García-Godos Salazar, R. (2024). *No te enfades conmigo, por favor*. Paracaídas.
- García Cruz, M. c. (2015). *Mañana hablarán de nosotros. Antología del cuento cubano*. Dos bigotes.
- Gil Calvo, E. (2006). *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Anagrama.
- Giorgi, G. (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Beatriz Viterbo Editora.
- Gutiérrez, L. G. (2016). *Literatura mexicana de temática gay del siglo XIX al XX*. Universidad Veracruzana.

- Halberstam, J. (2018). *El arte queer del fracaso*. Editorial EGALES. (2011)
- Hernandez, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw Hill / Interamericana Editores.
- Hocquenghem, G., & Preciado, B. (2009). *El deseo homoexual con terror anal* de Beatriz Preciado. Melusina. (2000)
- Horswell, M. (2001). "Un sacrificio fundacional: El Inca Gracilazao y los "sodomitas" de los Comentarios Reales". In J. Bracamonte (Ed.), *De amores y luchas. Diversidad sexual, Derechos Humanos y ciudadanía* (pp. 81-103). Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.
- Horswell, M. (2010). *La descolonización del "sodomita" en los andes coloniales*. Ediciones Abya-Yala.
- Infante, G. (2013a). "Las otras memorias". Persecución, tortura y muerte de homosexuales durante el conflicto armado interno. *La Mula*. Publicado el 28 de agosto de 2013.
- Infante G. (2013b). "Erradicación de homosexuales para dummies". *La Mula*. Publicado el 07 de marzo de 2014.
- Joly, M. (2003). *La imagen fija*. La Marca.
- Joly, M. (2009). *Introducción al análisis de la imagen*. La Marca.
- Lemebel, P. (2013). *Poco hombre*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- Leonardo-Loayza, R. (2022). "La expulsión de lo distinto. Disciplinamiento, higienización y enfermedad en "Lorenzita" de Manuel Atanasio Fuentes." *Literatura y lingüística* (45): 149-169.
- Llamas, R. (1995). "La reconstrucción del cuerpo homosexual en tiempos de SIDA". In *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de la pandemia* (pp. 153-189). Siglo XXI Editores.
- Luy de Aliaga, K. (2019). *Compórtense como señoritas*. Paracaídas.
- Maa, N. (2022). *Cuando muere la niebla*. Editorial Trotamundos.
- Marreros, J. (2022). *Homogénesis. Una historia del Movimiento Homosexual de Lima en los años 80*. Gafas Moradas.
- Martel, F. (2014). *Global gay. Cómo la revolución gay está cambiando el mundo*. Taurus. (2013)
- Melo, A. (2005). *El amor de los muchachos. Homosexualidad & literatura*. Lea Ediciones.

- Melo, A. (2011). *Historia de la literatura gay argentina. Representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria*. Ediciones Lea.
- Mérida Jiménez, R. (2002). *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Icaria.
- McCullough, R. (2016). "¿Puede ser travesti el pueblo?: Testimonio subalterno y agencia marica en la memoria del conflicto armado". In F. Denegri & A. Hibbett (Eds.), *Dando cuenta: Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980 - 2000)* (pp. 121-153). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Molina, F. (2017). *Cuando amar era pecado. Sexualidad, poder e identidad entre los sodomitas coloniales (Virreinato del Perú, siglos XVI y XVII)*. Instituto Francés de Estudios Andinos Plural Editores.
- Molloy, S. (2018). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Eterna Cadencia. (2012)
- Monsiváis, C. (2010a). "Los que tenemos unas manos que no nos pertenecen" (a propósito de lo queer y lo raro). In *Que se abra esa puerta. Cónicas y ensayos sobre la diversidad sexual* (pp. 49 - 75). Paidós. (2000)
- Monsiváis, C. (2010b). Los iguales, los semejantes, los (hasta hace un minuto) perfectos desconocidos (A cien años de la redada de los 41). In *Que se abra esa puerta* (pp. 77-107). Paidós. (2001)
- Monsiváis, C. (2010c). *Que se abra esa puerta. Crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*. Paidós.
- Montenegro, C. (2009). *Hombres sin mujer*. Lectorum. (1931).
- Moro, C. (2016). *Obra poética completa I, II, III*. Sur Librería Anticuaría Academia Peruana de la Lengua.
- Muñoz, J. E. (2020). *Utopía queer*. Caja negra. (2009).
- Ollé, C. (1994). *Las dos caras del deseo*. PEISA.
- Ollé, C. (2017). *Halo de Luna*. PEISA.
- Ortiz, B. (2004). *Maldita ternura*. Alfaguara.
- Ortega, J. (1968). "Sobre Los Cachorros". *Cuadernos Hispanoamericanos* (224-225), 543-551.
- Otta, T. (2020). *Lxs niñxs de oro de la alquimia sexual*. Penguin Random House.
- Oviedo, J. M. (1970). "Los Cachorros: fragmento de una exploración total". *Revista Iberoamericana*, 36(70), 25-38.

- Pamo, Ó. (2015). "El travestismo en Lima: de la colonia a la República". *Acta Herediana*, 56, 26-38.
- Pease, Franklin (2024). *Sujetos deseantes: una aproximación teórica a las dinámicas del deseo gay*. Texto sin publicar. Lima
- Peralta, J. L. (2017). *Paisaje de varones. Genealogías del homoerotismo en la literatura argentina*. Icaria.
- Pérez Toledo. (2022). "Leopardos luminosos, ágiles y elásticos: homoerotismo entre hombres en la obra de Oswaldo Reynoso". *Debate Feiminista*, 64, 122-143.
- Perlongher, N. (2016). "Los devenires minoritarios". In *Prosa Plebeya* (pp. 65-75). Ediciones Colihue. (1990)
- Planas, E. (2018). *Orquídeas del Paraíso*. Seix Barral.
- Ponce Gambirazio, J. (1998). *Amapola. Imposible ser feliz*. Jaime Capodónico.
- Ponce Gambirazio, J. (2003). *Un trámite difícil*. PRE-TEXTOS.
- Ponce Gambirazio, J. (2006). *Una vida distinta*. PRE-TEXTOS.
- Ponce Gambirazio, J. (2012). *El chico que diste por muerto*. Zut Ediciones.
- Ponce Gambirazio, J. (2018). *El cine malo es mejor*. Testigo13.
- Ponce Gambirazio, J. (2019). *Lo tenemos levantado hacia el señor*. Testigo13.
- Portocarrero, G. (1996). "La lucha por el amor: testimonio de la poesía peruana reciente". In P. Ruiz - Bravo (Ed.), *Detrás de la puerta: hombres y mujeres en el Perú de hoy*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Portocarrero, G. (2015). *Imaginando al Perú: Búsqueda desde lo andino en arte y literatura*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Portocarrero, G., Valentín, I., & Irigoyen, S. (1991). *Sacaojos. Crisis social y fantasmas coloniales*. Tarea.
- Preciado, P. B. (2021). *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*. Anagrama. (2020)
- Proust, M. (2014). *En busca del tiempo perdido 4. Sodoma y Gomorra*. Alianza Editorial. (1922)
- Puig, M. (1994). *El beso de la mujer araña*. Vintage Books. (1976)
- Quiroga, J. e. (2010). *Mapa Callejero. Crónicas sobre lo gay desde América Latina*. Eterna Cadencia.

- Rapley, T. (2014). *Los análisis de la conversación, del discurso y de documentos en investigación cualitativa*. Morata. (2007)
- Reynoso, O. (1993). *En busca de Aladino*. PEISA.
- Reynoso, O. (1997). *Los inocentes. Relatos de collera*. PEISA. (1961)
- Reynoso, O. (2001). *El escarabajo y el hombre*. Editorial San Marcos. (1970)
- Reynoso, O. (2003). *En octubre no hay milagros*. Editorial San Marcos. (1965)
- Reynoso, O. (2005a). *Narraciones 1*. Universidad Ricardo Palma.
- Reynoso, O. (2005b). *Narraciones 2*. Universidad Ricardo Palma.
- Reynoso, O. (2010). *Luzbel*. Editorial San Marcos. (1955)
- Reynoso, O. (2012). *En busca de la sonrisa encontrada*. Ciudad Editorial.
- Reynoso, O. (2014). *El goce de la piel*. Editorial San Marcos.
- Reynoso, O. (2016). *Arequipa, lámpara incandescente*. Aletheia.
- Reynoso, O. (2020). *Capricho en azul*. Alfaguara.
- Rimachi, G. (2022). *La casa de los vientos*. Lima, Casatomada.
- Ruiz - Bravo, P. (2001). Sub-versiones masculinas: imágenes del varón en la narrativa joven. Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.
- Salazar Jiménez, C. (2018). *La sangre de la aurora*. Animal de Invierno. (2014)
- Salessi, J. (2000). *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la contrucción de la nación argentina (1871 - 1914)*. Beatriz Viterbo Editora.
- Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura*. Fondo de Cultura Económica. (2014)
- Sarrocchi, A. (2014). *Erotismo y homosexualidad en la narrativa chilena*. Piso diez ediciones.
- Sedgwick, E. (1998). *Epistemología del armario*. Ediciones de la Tempestad. (1990)
- Sedgwick, E. (2002). "A (queer) y ahora". In R. Mérida Jiménez (Ed.), *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer* (pp. 29-54). Icaria Editorial.
- Sedgwick, E. (2016). *Between men. English literature and male homosocial desire*. Columbia University Press. (1985).

- Sobrevilla, D. (1992). "Surrealismo, homosexualidad y poesía el caso de César Moro". In J. Alonso, D. Lefort, & J. A. Rodríguez (Eds.), *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina* (pp. 167-188). Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Sutherland, J. P. (2009). *Nación marica. Prácticas culturales y crítica activista*. Ripio Ediciones.
- Sutherland, J. P. c. (2001). *A corazón abierto. Cartografía literaria de la homosexualidad en Chile*. Editorial Sudamericana.
- Taylor, S., & Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Paidós. (1984)
- Trujillo, G., & Abril, E. (2020). *Maternidades cuir*. Egales.
- Ubillúz, J. C. (2006). *Georges Bataille. La exigencia de lo sagrado*. Benvenuto Editores.
- Valcárcel, M. (2019). "Configuraciones del cuerpo homosexual en dos narraciones modernas de Manuel Atanasio Fuentes y Ricardo Palma". In C. Rosas (Ed.), *Género y mujeres en la historia del Perú* (pp. 317 - 316). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Valencia, S. (2022). *Capitalismo gore*. Booket. (2010)
- Vargas Llosa, M. (2015). *La ciudad y los perros*. Penguin Random House Grupo Editorial. (1962)
- Vargas Llosa, M. (1996). *Conversación en La Catedral*. PEISA. (1969)
- Vargas Llosa, M. (1997). *Los jefes / Los cachorros*. PEISA. (1967)
- Vargas Llosa, M. (2003). *El paraíso en la otra esquina*. Alfaguara.
- Vargas Llosa, M. (2010). *El sueño del celta*. Santillana.
- Vargas Llosa, M. (2018). *Historia de Mayta*. Penguin Random House. (1984)
- White, E. (2019). *Estados del deseo*. Blatt & Ríos. (1980)
- Woods, G. (2001). *Historia de la literatura gay*. Akal.
- Yuval-Davis, N. (2004). *Género y nación*. Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.
- Yrigoyen, J. C. (2020). *Mejor el fuego*. Penguin Random House.

Anexo 1

Lista de novelas identificadas 1934 - 2024

Item	Novela	Autor	Año primera edición	Editorial primera edición	Año edición revisada	Editorial edición revisada
1	Duque	Jose Diez-Canseco	1934	Editorial Ercilla	2022	Gafas Moradas
2	Luzbel (*)	Oswaldo Reynoso	1955	s/d	2010	San Marcos
3	El Sexto	José María Arguedas	1961	Juan Mejía Baca	2015	Editorial Horizonte
4	Los inocentes (**)	Oswaldo Reynoso	1961	La Rama Florida	1997	PEISA
5	El monstruo sagrado	Edgardo de Habich	1964	Populibros	1999	San Marcos
6	En octubre no hay milagros	Oswaldo Reynoso	1965	Ediciones Wuaman Puma	2005	Universidad Ricardo Palma
7	Conversación en La Catedral	Mario Vargas Llosa	1969	Seix Barral	1996	PEISA
8	Un mundo para Julius	Alfredo Bryce Echenique	1970	Seix Barral	2012	Cátedra
9	El escarabajo y el hombre	Oswaldo Reynoso	1970	Universidad Nacional de Educación	2006	Universidad Ricardo Palma
10	El cuerpo de Giulia-no	Jorge Eduardo Eielson	1971	Joaquín Mortíz	2018	Seix Barral
11	Historia de Mayta	Mario Vargas Llosa	1984	Seix Barral	2018	Penguin Random House
12	Efecto invernadero	Mario Bellatín	1992	Jaime Campodónico	2014	Ediciones Copé
13	En busca de Aladino	Oswaldo Reynoso	1993	San Marcos	1993	Peisa
14	Salón de belleza	Mario Bellatín	1994	Jaime Campodónico	2015	Santuario Editorial
15	No se lo digas a nadie	Jaime Bayly	1994	Seix Barral	1995	Seix Barral
16	Fue ayer y no me acuerdo	Jaime Bayly	1995	Seix Barral	1996	PEISA
17	Los eunucos inmortales	Oswaldo Reynoso	1995	PEISA	2006	Universidad Ricardo Palma
18	Orquídeas del paraíso	Enrique Planas	1996	Ediciones Los Olivos	2018	Seix Barral
19	La noche es virgen	Jaime Bayly	1997	Seix Barral	1997	Anagrama
20	La música que no escuchamos (***)	Javier Ponce Gambirazio	1998	Jaime Campodónico	1998	Jaime Campodónico
21	Amapola: imposible ser feliz (***)	Javier Ponce Gambirazio	1999	Jaime Campodónico	1999	Jaime Campodónico
22	Los amigos que perdí	Jaime Bayly	2000	Anagrama	2020	Alfaguara

23	La mujer de mi hermano	Jaime Bayly	2002	Planeta	2002	Planeta
24	Un trámite difícil	Javier Ponce Gambirazio	2003	PRE-TEXTOS	2003	PRE-TEXTOS
25	El paraíso en la otra esquina	Mario Vargas Llosa	2003	Alfaguara	2003	Alfaguara
26	Maldita ternura	Beto Ortiz	2004	Santillana	2004	Alfaguara
27	El huracán lleva tu nombre	Jaime Bayly	2004	Planeta	2007	Planeta
28	El goce de la piel	Oswaldo Reynoso	2005	San Marcos	2014	San Marcos
29	Una vida distinta	Javier Ponce Gambirazio	2006	PRE-TEXTOS	2006	PRE-TEXTOS
30	El primer invierno de Diana Frenzy	Paul Alonso	2006	Ricardo Céspedes Jordán	2006	Ricardo Céspedes Jordán
31	El canalla sentimental	Jaime Bayly	2008	Planeta	2011	Planeta
31	Morirás mañana	Jaime Bayly	2010	Alfaguara	2011	Alfaguara
33	El sueño del celta	Mario Vargas Llosa	2010	Santillana	2010	Santillana
34	El chico que diste por muerto	Javier Ponce Gambirazio	2012	ZUT	2012	ZUT
35	El amante uruguayo	Santiago Roncagliolo	2012	Punto de Lectura	2012	Punto de lectura
36	En busca de la sonrisa encontrada (**)	Oswaldo Reynoso	2012	Ciudad Editorial	2012	Ciudad Editorial
37	Arequipa: lámpara incandescente	Oswaldo Reynoso	2014	ALETHEYA	2016	ALETHEYA
38	Cuando los hijos duermen	Juan Carlos Cortázar	2016	Animal de invierno	2017	Animal de Invierno
39	El cine malo es mejor	Javier Ponve Gambirazio	2018	Testigo13	2018	Testigo13
40	Lo tenemos levantado hacia el señor	Javier Ponce Gambirazio	2019	Testigo13	2019	Testigo13
41	La casa de los vientos	Gabriel Rimachi	2022	Casatomada	2022	Casatomada
42	Cuando muere la niebla	Nilton Maa	2022	Trotamundos	2022	Trotamundos
43	No te enfades conmigo, por favor	Rafael García-Godos Salazar	2024	Paracaídas	2024	Paracaídas

(*) Se incluye en el corpus analizado este poemario.

(**) Se incluye en el corpus analizado este libro de cuentos.

(***) No se logró tener acceso a ejemplares de estos textos.