



*Brújula*  
Volume 15 • 2022

## Enfoques

---

*Heteronormatividad y masculinidades subversivas  
en Contracorriente de Javier Fuentes-León  
y Retablo de Álvaro Delgado Aparicio*

**Arcadio Bolaños\***  
University of California, Davis

Durante décadas, la presencia de personajes queer en la ficción peruana fue sumamente escasa, por no decir inexistente. En el ámbito de la literatura se publicó, en 1961, *Los inocentes* de Oswaldo Reynoso, primer libro que abordaba sin tapujos otras formas de sexualidad que escapaban de lo heteronormativo y que, a la vez, no encajaban del todo con el concepto de la homosexualidad. Por otro lado, en el cine peruano, habría que esperar muchos años más para encontrar obras con una temática similar. Es precisamente en años recientes que los cineastas han explorado con mayor profundidad el significado de la masculinidad hegemónica en el Perú en contraste con las sexualidades disidentes y con identidades que no

---

\* © Arcadio Bolaños 2022. Used with permission.

son fácilmente clasificables. Como se muestra en este ensayo, en las películas *Contracorriente* (2009) de Javier Fuentes-León y *Retablo* (2017) de Álvaro Delgado Aparicio, los protagonistas son hombres cuya sexualidad entra en conflicto directo con las demandas de la sociedad. Aunque ninguno de ellos se define a sí mismo como homosexual, lo cierto es que tampoco pueden ser considerados cabalmente como heterosexuales; es justamente ese factor lo que permite que estas masculinidades subvientan, o intenten subvertir, el orden social pre establecido.

El cine peruano no se destaca por la presencia de masculinidades alternativas. De todos modos, pueden encontrarse algunos personajes no heterosexuales en películas como *Los amigos* (1978) de Francisco Lombardi, *Alias La Gringa* (1991) de Alberto Durant y *Anastasha* (1994) de Antonio Fortunic, aunque usualmente se trata de papeles secundarios y estereotipados. Recién en 1998, Francisco Lombardi dirige *No se lo digas a nadie*, la primera película peruana en la que el protagonista es homosexual. Dicha producción adapta la novela homónima de Jaime Bayly publicada en 1994. Tanto la película como la novela tuvieron un éxito masivo. Sin embargo, ambas se centran en las tribulaciones de la clase alta limeña y, en este sentido, son una mirada al centro, a la capital peruana, a la gran urbe, y cuestionan poco la dinámica política, socioeconómica y racial.

*Contracorriente* y *Retablo* son así películas de gran interés, pues ambas transcurren no en el centro sino en la periferia, no en la capital sino en las provincias, no en la gran urbe sino en pueblos pequeños. El alejamiento de la capital es un elemento sumamente relevante, ya que determina la sensación de estancamiento, casi aprisionamiento, en la que viven los personajes de las películas. Ciertamente, la vida en Lima, una ciudad de diez millones de habitantes, no garantiza en lo más mínimo la protección de ciertos derechos básicos. De hecho, un estudio del 2020 concluyó que la discriminación a la comunidad LGBT tiene consecuencias negativas para el país, ya que un gran número de profesionales altamente calificados se van del Perú; y la gran mayoría no tiene intenciones de

retornar a causa de las severas limitaciones “al ejercicio del derecho de la identidad [...] en el acceso y atención en servicios de salud [...] a los derechos de acceso al empleo y acceso a la justicia” (Sánchez Hinojosa 27-28), además de la “Ausencia de reconocimiento del matrimonio civil entre parejas del mismo sexo” (Sánchez Hinojosa 27). Al no existir protecciones ni garantías legales de ningún tipo, los sujetos queer optan por reubicarse en otros países, en donde estos derechos básicos sí son reconocidos.

No obstante, la posibilidad de migrar exitosamente a otro país solo existe para aquellos limeños que tienen los recursos necesarios para acceder a una educación superior. La realidad fuera de Lima es bastante más difícil. Como veremos, los protagonistas de estas dos películas viven en la pobreza y, por lo tanto, no ven como una opción viable mudarse a una gran ciudad ni mucho menos a otro país. Están firmemente insertados en una cultura tradicional; y esto es tanto una cuestión de apego y dependencia emocional como una consecuencia directa de la escasez de recursos para cambiar esa situación. En ambos casos, además, sus vidas giran en torno a sus familias y, aunque participen en actos sexuales con otros hombres, se sienten obligados a permanecer al lado de sus respectivas esposas.

*Contracorriente*, desde la costa y en idioma español, y *Retablo*, desde los andes y en quechua, elaboran un cuestionamiento profundo de la normatividad heterosexual que se ancla firmemente en las costumbres, tradiciones y realidades de sus respectivos espacios geográficos. *Contracorriente*, por ejemplo, describe la vida de un pescador en un pueblo costero donde la población practica con fervor los rituales y actividades de sus antepasados, mientras que *Retablo* muestra con honestidad el mundo andino y sus tradiciones. En ambos casos vemos pueblos con un fuerte sentido de comunidad, pero al mismo tiempo con una fuerte religiosidad, una fe ciega y una obediencia absoluta a un modelo de sociedad patriarcal y heteronormativo.

El director peruano Fuentes-León ya había realizado trabajos en los que cuestionaba la normativa heterosexual en un contexto latinoamericano. Un ejemplo es su cortometraje “Géminis”, que se estrenó el 2004 en el Outfest (festival de cine de temática LGBT que tiene lugar anualmente en Los Ángeles). De manera similar, con su cortometraje “El acompañante” (2012), Delgado Aparicio exploró la relación de codependencia entre dos homosexuales, en donde se hace notar la gran diferencia de edad así como de estilos de vida. “El acompañante” concursó en el Sundance Film Festival, el Rhode Island International Film Festival y el Festival de La Habana.

*Contracorriente* es la película más importante de la carrera de Fuentes-León y su proyecto más ambicioso como cineasta. El Consejo Nacional de Cinematografía del Perú eligió a *Contracorriente* para representar al país en los premios Óscar del 2010, un año decisivo para consolidar el prestigio de Fuentes-León. En el 2010, *Contracorriente* ganó el Premio Sebastiane en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián; asimismo, recibió el World Cinema Audience Award y el Gran Premio del Jurado en el Sundance Film Festival. Por su parte, *Retablo* ganó como mejor película en el Festival de Cine de Lima y recibió diversos reconocimientos en el Berlin International Film Festival y en el Festival de La Habana.

En América Latina y, por lo tanto, también en Perú, se puede observar una tradición de “rigid gender definitions and a system of censorship that banned artistic and academic productions that offered alternative views of sexuality and gender” (Irwin 223). Como consecuencia de esta realidad particular, para realizar la película *Contracorriente*, a Javier Fuentes León le resultó virtualmente imposible obtener apoyo en su tierra natal. De hecho, el cineasta ha comentado en diversas entrevistas la dificultad para encontrar financiamiento; es por ello que recién pudo empezar con este proyecto luego de haberse mudado a California.

*Contracorriente* muestra la vida cotidiana de Miguel y la relación que entabla con Santiago, un forastero que es visto con malos ojos por los habitantes del pueblo. Nadie en este poblado pesquero acepta la presencia de Santiago, y los habitantes a menudo intercambian rumores o bromas obscenas sobre la orientación sexual de este citadino que, por cierto, hace muy poco por mantener las apariencias; los más atrevidos, incluso, en más de una ocasión intentan vandalizar la casa que Santiago alquila. Desde el comienzo, por lo tanto, se ve la importancia que se le otorga a una masculinidad tradicional y hegemónica.

Históricamente, en Perú ha prevalecido esta masculinidad hegemónica y como consecuencia se han rechazado las formas de masculinidad que no se ajustaban a esa normativa. Podemos definir la masculinidad hegemónica de acuerdo con lo que plantea R.W. Connell, quien percibe el género como una estructura social, una en la que hay siempre un desbalance de poder: "Hegemonic masculinity can be defined as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women" (Connell 77). En las películas hay también un intento por desestabilizar diversos aspectos de la cultura patriarcal.

Miguel y Santiago definen de manera muy distinta el concepto de masculinidad. Para Miguel, un pescador humilde y de escasa o nula educación, el hombre debe portarse como un macho, debe ser fuerte, dominante y bajo ninguna circunstancia involucrarse abiertamente en actividades que pongan en duda su heterosexualidad. Para Santiago, un joven citadino, artista y proveniente de una familia adinerada, asumir su homosexualidad no representa mayores dificultades, y evidentemente este personaje entiende "lo queer como lo no heteronormativo: lo que atenta contra, o no cuadra del todo con, los paradigmas de la conyugalidad, matrimonio, la reproducción de la familia nuclear, la heterosexualidad obligatoria" (Lugo Bertrán 670). Estos elementos, el matrimonio y la reproducción,

son los pilares de la estructura social del pueblo y de la vida de Miguel; para este pescador, la homosexualidad representa lo abyecto, pero a su vez es también una amenaza inminente al rol que desempeña como líder de la comunidad, como hombre casado y como futuro padre. La masculinidad hegemónica y la subalterna se encuentran inicialmente en este escenario y entran en conflicto.

En *Retablo* podemos encontrar un paralelo: Noé es un esposo trabajador y un padre ejemplar, es respetado y querido no solamente por los miembros de su comunidad sino también por otros poblados. Además, a diferencia de sus vecinos, que son campesinos, Noé es un maestro retablista, un artesano reconocido que vive de la venta de sus obras, los retablos, esas cajas de madera que tradicionalmente retratan, mediante pequeñas y coloridas figuras, escenas religiosas católicas, alegorías a la cosmovisión andina e incluso imágenes de la vida cotidiana.

En los primeros minutos de *Contracorriente*, el espectador es testigo de los encuentros furtivos entre Miguel y Santiago. A pesar de la intimidad que los une, sus posturas ideológicas son diametralmente opuestas. Miguel se avergüenza por tener sexo con otro hombre, mientras que Santiago subraya su condición de adúltero y su constante empeño por mentir (a otros y a sí mismo), negando a rajatabla su sexualidad verdadera. Una y otra vez, Miguel se esforzará al máximo para seguir representando, ante los ojos de su comunidad, el papel de hombre fuerte y esposo fiel. “Gender reality is performative which means, quite simply, that it is real only to the extent that it is performed” (Butler 527). La performance de Miguel consiste en resaltar los clásicos rasgos de la virilidad, demostrando así un fuerte apego hacia el concepto tradicional de lo masculino. Por lo tanto, Miguel se alegra cuando descubre que su esposa, que tiene varios meses de embarazo, tendrá un hijo varón. Evidentemente, existe una “diferencia de género y de sexo, producto del contrato social heterocentrado” (Preciado 18) y, en el caso de Miguel,

nuevamente, la superioridad valorativa de lo masculino frente a lo femenino se pone de manifiesto.

En *Retablo*, también hay una preeminencia de lo masculino que es, sin duda, consecuencia directa del hecho de que en las comunidades campesinas el liderazgo es siempre asumido por el hombre de la casa. De hecho, a lo largo de los ochenta y noventa, este machismo se hace evidente en el reducido protagonismo de la mujer andina en diversas películas peruanas: “the female characters have no identity” (Dettleff 15). A esa falta de identidad se añade otro factor: “They are always silent” (Dettleff 15). Ese silencio subraya la sumisión femenina y la falta de voz, metafórica y literalmente. No obstante, aunque *Retablo* transcurre en un ambiente machista y en una sociedad patriarcal y tradicional, el personaje de Anatolia, la esposa de Noé, resalta por su asertividad, por su firmeza y por su carácter fuerte.

Si se asume que el “sexo es una tecnología de dominación heterosocial que reduce el cuerpo a zonas erógenas en función de una distribución asimétrica del poder entre los géneros” (Preciado 22), entonces, la relación entre Miguel y su esposa Mariela ejemplifica esa distribución asimétrica de poder, que está amparada sobre todo en “las actividades de reproducción” (Preciado 32). Ahora que Mariela ya está embarazada, su función como esposa ha sido cumplida, pero eso también significa un cambio de status en su condición de mujer.

Hay un momento en el que la esposa de Miguel le ruega que tengan relaciones sexuales, pero él se rehúsa; pareciera que el embarazo la ha despojado de su posición como objeto de deseo. Ella misma parece darse cuenta de aquello, al referenciar su panza de embarazada. Lo que Mariela ignora es que los “roles y las prácticas sexuales, que naturalmente se atribuyen a los géneros masculino y femenino, son un conjunto arbitrario de regulaciones inscritas en los cuerpos que aseguran la explotación material de un sexo sobre el otro” (Preciado 22). El cuerpo de Mariela, en efecto, ha sido explotado materialmente: ahora carga en su vientre

al primogénito de Miguel. Por ello, desde el momento en el que el embarazo se concreta, Miguel pierde todo interés sexual en Mariela y decide más bien obedecer a su verdadero deseo; es decir, el vínculo sexual pero también romántico con Santiago.

Desde luego, el sexo como tecnología de dominación está también presente en *Retablo*. Anatolia ha cumplido cabalmente con sus obligaciones como esposa y ha concebido a un hijo varón, Segundo, el mismo que ahora es un adolescente que ayuda en todo lo posible a su padre en la elaboración, distribución y venta de los retablos. La relación entre Noé y Anatolia a simple vista parece ser funcional, en la medida en que se apoyan mutuamente y coinciden sobre la manera de educar a su hijo. Sin embargo, es en los silencios entre la pareja en donde se puede atisbar el indicio de un conflicto incipiente. Allí están las noches en las que Noé regresa a su humilde casa, en completo estado de ebriedad, y empieza a llorar. Al ser una casa tan pequeña Segundo es testigo del llanto inconsolable de su padre así como de los infructuosos intentos de Anatolia por consolar a su marido. La madre y el hijo ignoran a qué se deben estos exabruptos emocionales, pero es evidente que a pesar del cariño que Noé siente por su familia, hay un gran malestar y una profunda insatisfacción que tal vez ni él mismo podría verbalizar. De ahí que en la escena del llanto su lenguaje es entrecortado e incoherente, en parte debido al alcohol, pero en parte debido a su incapacidad para explicarse a sí mismo el motivo de su desazón.

La vida sexual de Noé y Anatolia está en pausa; hasta una noche en la que ella, ansiosa, le exige al esposo hacer el amor. Aunque él no tiene ganas, acepta a regañadientes, y ella le da indicaciones, le ordena qué hacer y le dice las palabras que considera necesarias para animar la virilidad de Noé. Aunque usualmente se ve al sujeto masculino como el más activo en una relación sexual, aquí es la mujer quien lleva las riendas y se impone en todo momento. En la consumación del acto sexual queda en evidencia que Noé ya no tiene interés por su esposa, pero ella

sigue aferrándose a la posibilidad de despertar en él una pasión que hace mucho dejó de existir, si es que existió realmente alguna vez.

Miguel constantemente se define a sí mismo como heterosexual, pero claramente ese término no refleja la realidad. El protagonista pertenece a un universo “Donde había solo dos grandes sexos molares (serás A o B, serás hombre o mujer)” (Perlongher 131), y no es capaz de comprender que fuera de su cosmovisión habrá lugar para “mil pequeños sexos moleculares” (Perlongher 131). Ante los demás, Miguel representa adecuadamente su papel como heterosexual, pero en la práctica es bisexual; y, conforme se desarrolla el argumento de la película, los espectadores podrán comprobar que, para él, la relación más importante es de naturaleza homosexual. Se puede hablar, entonces, de un “devenir homosexual” (Perlongher 134), a pesar de que Miguel nunca se defina como miembro de la comunidad LGBT.

De manera similar, la única alternativa de Noé es presentarse ante los demás como heterosexual. Sin embargo, el secreto de Noé es que tiene relaciones sexuales con otros hombres. En ningún momento se sugiere que Noé se enamore de otro hombre, pero lo que sí resulta claro es que él tiene múltiples encuentros clandestinos en los que da rienda suelta a una sexualidad prohibida y denigrada por la sociedad. En este sentido, la fortaleza de ambas películas reside en “la representación de sexualidades disidentes e identidades de género” (Quispe Alarcón 1); o, en otras palabras, en esos devenires homosexuales que se contraponen diametralmente a la heteronormatividad sin llegar a declararse abiertamente como tales.

En *Contracorriente*, Santiago expresa su hastío frente al carácter secreto de la relación, mientras que Miguel se refugia en su papel de esposo y futuro padre: “sabías que tengo una esposa y que venía un niño... y además yo no soy así”. Ese “no ser así” indica la urgencia con la que el protagonista pretende asumir que la

única identidad válida es la heterosexual; ciertamente, esa necesidad sintomática de definirse a partir de una postura netamente heterosexual enerva a Santiago.

En *Retablo* Noé no tiene la oportunidad de discutir de esta manera, ya que sus amantes son pasajeros y, más allá del acto sexual, no existe ninguna cercanía con ellos. Pero sí habrá un desacuerdo y un conflicto entre padre e hijo. En uno de los frecuentes viajes que ambos deben emprender para vender los retablos, Segundo, gracias a la casualidad y al descuido, es testigo de un encuentro íntimo entre su padre y un hombre anónimo. El adolescente, en ese momento, se siente asqueado por lo que ha visto y pierde el respeto por su progenitor, figura a quien tanto admiraba inicialmente. Lo que sigue es una larga confrontación, siempre silenciosa, en la que, por días y semanas, el padre intenta comprender por qué su hijo está portándose de manera tan desobediente y hostil.

Es en estos momentos en los que Segundo debe oponerse totalmente al padre para reafirmar su propia masculinidad. Es evidente que la “cultura masculina transmitida por el grupo de pares enseña a los jóvenes a ser agresivos, competitivos e insensibles” (Fuller 119); esa insensibilidad y agresividad es más que evidente en el grupo de amigos de Segundo. Al inicio de la película, Segundo es un adolescente que, aunque pasa tiempo con otros muchachos, no comparte del todo con ellos esta cultura de la agresividad; no obstante, cuando se produce el quiebre en la relación con el padre, él intenta interiorizar dicha cultura: “El grupo de pares está a cargo del lado no domesticado de la hombría. Tiene que ver con la agresión, con la sexualidad y la transgresión de las reglas domesticas representadas por los padres” (Fuller 117). Aquí lo transgresor ocurre solamente en el campo heterosexual, pero va de la mano con la desobediencia a las normas de casa. Por ello, es significativa la escena en la que Segundo irrumpie sin autorización en el cuarto de Felícita: para el adolescente, interiorizar el mandato heterosexual será demostrar su virilidad a toda costa, incluso si eso significa aprovecharse de esta mujer dormida. A pesar de la necesidad que tiene por

distanciarse del padre y demostrar su hombría, aceptando los códigos de conducta de sus compañeros, en una última instancia Segundo no toca a la mujer y se aleja silenciosamente.

Tanto Miguel como Noé se ven obligados a reconocer como fuente de placer aquello que en sus mentes encaja en la categoría de lo abyecto. Sus vidas sexuales están en el espacio de lo interdicto, pero la problemática va más allá de lo que la sociedad prohíbe y consiste precisamente en “la erotización del ano” (Preciado 26), en el órgano que justamente “no apunta a la reproducción” (Preciado 27). Ambos personajes se sienten avergonzados por sus prácticas sexuales y además están atemorizados ante la posibilidad de que alguien los descubra, ya que las consecuencias serían terribles tanto en el pueblo costero como en el andino.

El último encuentro entre Miguel y Santiago termina en una amarga discusión. Santiago desaparece súbitamente, dejando todas sus pertenencias en la casa que alquilaba. Al día siguiente, Miguel regresa a casa después de pescar. Parece ser una mañana como cualquier otra, hasta que ve a Santiago al interior de su casa. Asustado, nervioso, preocupado, Miguel le exige que se vaya. Sin embargo, cuando Mariela sale de su habitación para saludar a Miguel es incapaz de ver o escuchar a Santiago. De hecho, tal como lo explica él mismo, nadie en el pueblo puede verlo o escucharlo; ha pasado de ser un forastero vilipendiado a un fantasma anclado en el lugar donde está su cuerpo sin vida.

Miguel comprende que el alma de su amante no podrá descansar en paz hasta que el cuerpo sea encontrado y se le ofrezcan los respectivos ritos fúnebres. Según la teoría propuesta por Jacques Lacan, los ritos fúnebres son parte indivisible del concepto de muerte simbólica: “Cuando alguien muere se inscribe en el tejido, es decir en el texto, de la tradición simbólica. Un funeral, entonces, cumpliría con la función de suministrar una narrativa de cierre” (ctd en Bolaños 21). El protagonista no puede encontrar el cuerpo de Santiago y por lo tanto está imposibilitado de suministrar esa narrativa de cierre. Desesperado, Miguel se

sumerge en el mar e intenta encontrar el cuerpo de su amante, pero la costa es amplia y las posibilidades de hallar el cadáver son exigüas.

Mientras *Contracorriente* nos muestra claramente las motivaciones y las reacciones de su protagonista, *Retablo* opta por un acercamiento más sutil. Noé es un personaje hermético, poco comunicativo, que encuentra su forma de expresarse principalmente a través de la elaboración de sus retablos. Nada sabemos sobre el pasado de Noé ni sobre sus intereses amorosos más allá de su matrimonio con Anatolia. Tampoco sabemos si además del sexo alguna vez ha estado (o ha deseado estar) involucrado en una relación de pareja con otro hombre. Lo que vemos, en cambio, es la exteriorización de un malestar oculto, que surge inicialmente con las constantes borracheras y con el aire de tristeza, frustración y derrota que a veces manifiesta el personaje y que fácilmente podría atribuirse a los obstáculos que le impiden progresar y a sus escasos recursos económicos. No obstante, esta frustración también obedece a las falencias emocionales del personaje, quien se ha acostumbrado a una vida en la que la escasez afectiva es incluso más apremiante que la económica. Al mismo tiempo, la imposibilidad de poder explorar su verdadera sexualidad genera sentimientos contradictorios: por un lado, produce desasosiego; pero, por otro, es también una herida interna de la que se avergüenza y que preferiría invisibilizar.

El hecho de que Noé es un maestro retablista no es algo fortuito sino un elemento fundamental para entender al personaje y su entorno. Por un lado, la sensibilidad artística de Noé lo ha llevado a dedicarse a la elaboración de este tipo de artesanía; y su trabajo meticoloso e inspirado le ha granjeado incontables ovaciones, a tal punto que recibe encargos particulares de clientes andinos con poder adquisitivo que le piden un retablo no religioso sino mundano, en el que se retrate a la familia del cliente. De hecho, la película empieza de esta manera, mostrándonos cómo Noé y Segundo toman nota, a manera de una fotografía, de los integrantes de la familia del cliente, sus características y la ropa que llevan, las

mismas que serán reproducidas con gran detalle. El retablo, entonces, constituye una imagen congelada en el tiempo, con lo que ello conlleva de idealización. Es curioso, entonces, recordar que, en el cine peruano, el mundo andino a menudo se presenta como una imagen congelada, como el “estancamiento del pueblo en un tiempo-espacio al margen de la modernidad” (Ubilluz 137). El pueblo de Noé quizás se encuentra “al margen de la modernidad” y, al dedicarse a sus retablos, el protagonista subraya esta sensación de inmovilidad que él mismo inadvertidamente alterará. Y es que esta imagen congelada e idealizada nada tiene que ver con la realidad, porque los encuentros clandestinos de Noé demuestran no solamente su propia disidencia sexual sino también la de los otros sujetos con los que interactúa.

Como se puede ver en el documental *El pecado social*, durante los años ochenta y noventa, los grupos terroristas Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) asesinaron a homosexuales y travestis en diversas zonas del país, sobre todo en la sierra y en la selva. En una sociedad ya de por sí homofóbica, estos crímenes pasaron desapercibidos, ya que sus víctimas eran sujetos considerados indeseables por la comunidad, por el gobierno y por los grupos terroristas que luchaban contra el estado peruano. Es decir que sin importar cuáles eran las divisiones socioeconómicas, políticas, geográficas e ideológicas en aquellos años, todos parecían estar de acuerdo en que la comunidad LGBT no tenía derecho a existir.

En la costa no llegaron a suceder tales matanzas como en los andes. Pero no por ello la vida del protagonista de *Contracorriente* era más fácil o llevadera. Pasan los días y el fantasma de Santiago sigue acompañando a Miguel. Inicialmente, el protagonista siente miedo ante la presencia sobrenatural de su antiguo amante y, aunque resulta invisible para todos los demás, sus apariciones en la casa o en la iglesia lo ponen muy nervioso. Para el alma de Santiago, la situación es igualmente desesperante: “ahora nadie me ve. Nadie me escucha. Trato de irme y no puedo.

Es como si estuviera atrapado aquí. *Contigo*”. Con lágrimas en los ojos, Miguel promete ayudar al alma de Santiago: “hay que encontrar tu cuerpo y ofrecerlo. Si no, no vas a descansar”. Aunque físicamente el sujeto esté sin vida, su recuerdo perdura en la memoria de Miguel; paradójicamente, su ausencia física solo magnifica su presencia fantasmal.

No obstante, de manera paulatina, la extraña relación entre el hombre y el fantasma se normaliza. Ambos pasan tiempo juntos a diario. “Santiago estando muerto, es visible para Miguel quien puede aprovechar el hecho de que nadie más ve a su compañero para establecer con él una relación más serena, una proximidad liberada de la mirada vigilante de sus familiares y vecinos” (Ospina Álvarez 126). En una escena particularmente conmovedora, Santiago convence a Miguel para salir a caminar juntos por el concurrido malecón, pues su invisibilidad lo permite. En esa breve caminata, se produce una transformación en Miguel. Al dar los primeros pasos, estaba tenso y preocupado; pero conforme sigue avanzando al lado de Santiago, su rostro e inclusive su expresión corporal cambian por completo: el protagonista se encuentra sonriente, alegre, lleno de una confianza en sí mismo que no había experimentado antes. Y en ese hecho radica una gran paradoja: ahora que por fin Miguel está preparado para expresar su afecto por otro hombre, dicho vínculo no puede concretarse ya que Santiago es un fantasma.

Al inicio de ambos films, Miguel y Noé son personajes escindidos, que oscilaban en una u otra dirección, incapaces de enrumbar sus vidas. Uno de los motivos es “the specificity of being torn by and reconciling sexual orientation and national or ethnic identity” (La Fountain-Stokes 11). La identidad étnica de estos hombres sigue siendo la misma, pero luego de grandes esfuerzos, deben reconciliar su orientación sexual con dicha identidad.

Para Noé es especialmente difícil este proceso, ya que en su vocabulario no existen palabras que le permitan describir sus anhelos. Sin embargo, en uno de sus encuentros clandestinos con otro hombre, Noé es descubierto. Como castigo, es

apaleado y golpeado brutalmente. Sangrando y tambaleándose, Noé logra con las justas llegar a su casa. Allí, Anatolia se desespera al ver cómo han maltratado a su marido y le exige a Segundo que hable con los otros comuneros, en especial con los que organizan las rondas de protección. Es en ese momento cuando Segundo entiende por qué su padre ha sido atacado de esta manera. De hecho, allí se entera de que Noé ha tenido suerte, ya que en la época del terrorismo lo hubiesen matado por acostarse con otro hombre. Curiosamente, cuando Segundo era el único que conocía la vida secreta de su progenitor, estaba lleno de ira y desilusión. Ahora que todo el pueblo sabe la verdad, el hijo cambia de perspectiva. En los próximos días, Segundo es insultado por sus antiguos amigos y humillado por el hecho de tener un padre homosexual. En un momento, incluso, es acorralado y amenazado por un grupo de muchachos, quienes afirman que el hijo de un homosexual necesariamente también debe ser homosexual; queda sobreentendido que si Noé es violado por ellos, no habrá repercusión alguna por este crimen.

Aunque Anatolia ama a su esposo, es incapaz de perdonarlo. En un arrebato de ira, ella destruye el taller y todos los retablos que estaban allí. Finalmente, decide abandonar a su marido. Pero se sorprende cuando Segundo se niega a acompañarla. A causa de la golpiza, Noé está en cama y no puede moverse, así que Segundo decide quedarse y cuidar a su padre, aun a sabiendas de que a partir de ese momento será el hazmerreír del pueblo y que será insultado por los demás y acusado de ser homosexual.

Tanto en los andes como en la costa, la presión social es fuerte. Cuando se revela la naturaleza de la relación entre Miguel y Santiago empieza el problema. El líder de la comunidad, el esposo, el futuro padre, ha sido infiel a su mujer, pero también ha caído en lo abyecto. Nadie en el pueblo perdona la homosexualidad. Mariela decide abandonar a Miguel, mientras sus amigos cercanos y otros familiares le dan la espalda, lo insultan y le dicen que no merece ejercer la paternidad ya que es un “maricón”. En ambas películas, el hombre es abandonado

por su esposa y es insultado y humillado por los mismos vecinos que antes lo trataban con respeto y admiración.

Al mismo tiempo que Miguel se entera de que el cuerpo de su amante ha sido encontrado llegan al pueblo la madre y la hermana de Santiago. Ambas mujeres piensan llevarse el cadáver y enterrarlo en Lima, pero Miguel sabe que, para que el alma de Santiago descance realmente, su cuerpo debe ser sepultado a la usanza del pueblo, siguiendo las mismas ceremonias y ritos que se observaron en las primeras escenas de la película. Armándose de valor, Miguel decide hablar con la madre de Santiago y reclamar el cuerpo de su amante. Miguel afirma que ese era el deseo de Santiago y finalmente la madre cede. Entones, Miguel debe limpiar el cadáver él solo y envolverlo en el fardo mortuorio. Luego, cuando sale de la comisaría, nadie en el pueblo se ofrece a ayudarlo a cargar las andas que sujetan el cuerpo.

Mediante este acto, Miguel está aceptando públicamente que la relación entre él y Santiago fue real. Esa caminata, de la comisaría hasta el promontorio donde se realizará la misa del difunto, es la más difícil para Miguel. Se expone, vulnerable por vez primera, ante las miradas inquisitorias y desaprobatorias de los habitantes del pueblo. Pero, sin importar el costo, Miguel se ve impelido a cumplir con su promesa, del mismo modo que Antígona, en la tragedia griega de Sófocles, sacrifica su vida para darle sepultura a su hermano. Durante mucho tiempo, Santiago ha estado atrapado, como él mismo decía, entre dos muertes. Miguel comprende ese sufrimiento y, por eso, está dispuesto a sacrificarlo todo para concederle a Santiago esa muerte simbólica que es solamente posible mediante los ritos funerarios.

Para Miguel, la muerte de Santiago lo fuerza a reevaluar su vida y a reinterpretar su masculinidad, ya no en términos hegemónicos sino más bien en relación con ciertos devenires minoritarios. La última escena del film muestra a Miguel en su bote, mirando nostálgicamente hacia la orilla: aunque quiera regresar

a su hogar, ello ya no es posible, solamente lo espera una casa vacía; aunque quiera retornar, ese pueblo ya no es ni puede volver a ser su refugio.

En ambas películas constatamos que “no existe ninguna protección de los derechos de la comunidad LGBT” (Incio 5); y aunque esto sucede en todo el país, es evidente que fuera de Lima la situación es mucho peor. Aunque parezca contradictorio, “el Perú fue uno de los primeros países en la región que despenalizó la homosexualidad en 1924, sin embargo, un siglo después, los legisladores votan mayoritariamente en contra de otorgar derechos legales y firmar acuerdos internacionales de protección a la comunidad” (Quispe Alarcón 2). Sobre todo en *Retablo*, se ve una ausencia absoluta del Estado (motivo por el cual los comuneros deben organizar sus propias rondas de protección para evitar el robo de ganado). No hay leyes ni costumbres que garanticen el trato justo hacia la comunidad LGBT, por lo que incluso Segundo, que no es homosexual, experimenta en carne propia el rechazo y la hostilidad de sus homofóbicos vecinos.

Devastado tras la partida de su esposa y sin ninguna esperanza en su futuro, finalmente Noé se suicida. Cuando Segundo encuentra el cadáver de su padre, experimenta no solamente tristeza a causa de la pérdida sino también una enorme frustración. En pocos días, Segundo ha cambiado completamente. De ser tan intolerante como los otros campesinos, ha entendido finalmente que la opción sexual de su padre era válida y no tendría por qué ser atacada. Segundo también comprende que ya no tiene futuro en el pueblo en el que ha vivido desde que nació. Y con las herramientas e insumos que logra rescatar, elabora un retablo, tan hermoso como los que hacía su padre, y lo deja junto al cuerpo sin vida de Noé. También aquí dar sepultura al cuerpo es generar una narrativa de cierre, una inscripción simbólica, un epitafio en la tumba. La muerte simbólica, nuevamente, es la única forma en la que los vivos pueden reconciliarse con la pérdida y aceptar la muerte real. Aunque para el padre los retablos exemplificaban la inmovilización

de las tradiciones y la de su propia vida, el hijo resignifica el arte del retablo y apuesta por la movilidad; se marchará y probará suerte en otro lugar.

El contacto sexual entre hombres tiene severas repercusiones en la costa y en la sierra, aunque no sean las mismas. En la costa, Miguel es víctima del rechazo y del ostracismo social, pero su integridad física no está en peligro. El mayor sacrificio de Miguel al final no es Mariela sino su hijo, que acaba de nacer. Esta renuncia voluntaria a la paternidad va en dirección contraria a las exigencias patriarcales, pero a la vez es una decisión alineada con la posibilidad de una mayor independencia. Acaso libre de todo compromiso, Miguel podrá redireccionar su vida. En la sierra, Noé es brutalmente golpeado por los mismos comuneros que tanto lo respetaban antes, no existe aquí una discusión ni un diálogo entre el infractor y aquel que juzga, lo único que hay es una respuesta violenta, visceral, física (esa ausencia de palabras, además, se complementa con el propio hermetismo del protagonista).

Asimismo, se observa cómo el deseo homoerótico entre Miguel y Santiago termina convirtiéndose en una relación sentimental que le da al personaje la valentía suficiente para asumir sus actos frente a los demás. Sin embargo, en el caso de Noé no existe una relación afectiva con otros hombres, solamente un intercambio sexual. La única relación afectiva que existe es entre el padre y el hijo, pero mientras un personaje como Miguel verbaliza lo que entiende como masculinidad y cambia su postura a lo largo de la película, para Noé no hay verbalización posible, ni tampoco la posibilidad de discutir sobre la forma en que podría evolucionar la masculinidad.

A diferencia de las películas de los años noventa, centradas en la salida del closet, el nuevo cine queer peruano apuesta por problematizar la identidad masculina, matizándola según las influencias culturales pero también según los propios deseos de los personajes. En *Contracorriente* y *Retablo* podemos ver que la intolerancia de las comunidades andinas y costeras puede ser bastante destructiva

para aquellos hombres que no encajan en el molde de la heterosexualidad hegemónica. El descubrimiento de la propia sexualidad es a menudo un proceso complicado y doloroso que entrará directamente en conflicto con los valores comunales y tradicionales. Por eso, a diferencia de lo que reza el poema de Marco Martos, Perú lamentablemente todavía no es ese espacio que uno elegiría de nuevo para construir ahí todos sus sueños (Martos, “El Perú”). Todo lo contrario, es un espacio que aplasta y aniquila con violencia los sueños de sus sujetos queer. Acaso por este motivo, el exilio se presenta como única alternativa, aunque sea un privilegio de pocos.



## Obras Citadas

- Bolaños, Arcadio. "La presencia de la muerte en *Banderas detrás de la niebla* y otros poemas". Tesis de licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Routledge, 1993.
- Connell, R. W. *Masculinities*. University of California Press, 1997.
- Contracorriente*. Dir. Javier Fuentes-León. Perf. Cristian Mercado, Manolo Cardona, Tatiana Astengo. Elcalvo Films, Dynamo, La Cinéfacture, 2009.
- Dettleff, James. "Andean Female Representation in Peruvian Films from the Internal Armed Conflict". *Mediaciones*, vol. 14, no. 21, 2018, pp. 1-16.
- Fuller, Norma. *Identidades masculinas: varones de clase media en el Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.
- Incio Segovia, Daniella Zoraida. "Representación de la homosexualidad masculina: película *Retablo*". Tesis de bachillerato. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, 2021.
- Irwin, Robert; y Mónica Szurmuk. "The Gender and Sexuality Turn". *New Approaches to Latin American Studies: Culture and Power*. Juan Poblete, ed. Routledge, 2017, pp. 223-234.
- La Fountain-Stokes, Lawrence. "Gay Shame, Latina -and Latino- style: A Critique of White Queer Performativity". *Gay Latino Studies: A Critical Reader*. Michael Hames-García, ed. Duke University Press, 2011, pp. 8-29.
- Lugo Bertrán, Dorian. "Fortunas y adversidades del revisionismo: cine queer y *Contracorriente*". *Estudios feministas*, vol. 22, no. 2, pp. 667-674.
- Martos, Marco. "El Perú". *Cabellera de Berenice*. Editorial Caja Negra, 1990.
- Ospina Álvarez, Juan Sebastián. "Masculinidades contracorriente". *Bagoas*, vol. 9, no. 12. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015, pp. 117-133.

Perlongher, Néstor. *Los devenires minoritarios*. Diaclasa, 2016.

Preciado, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Editorial Opera Prima, 2002.

Quispe Alarcón, Alberto Gianfranco. “El cine como medio de representación queer en el Perú: de *No se lo digas a nadie* a *Retablo*”. Tesis de bachillerato. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, 2021.

*Retablo*. Dir. Álvaro Delgado Aparicio. Perf. Amiel Cayo, Junior Bejar, Magaly Solier. Siri Perú, Catch of the Day Films, DHF, 2017.

Sánchez Hinojosa, Mayra; Alex Hernández Muro; et al. “Migración internacional calificada de peruanas/os LGBTQ+. Discriminación y fuga de talentos”. Embajada de Canadá en Perú, 2020.

Ubilluz Raygada, Juan Carlos. “¿Nuevos sujetos subalternos? ¡No en la nación cercada! Del ‘Informe sobre Uchuraccay’ de Mario Vargas Llosa a *Madeinusa* de Claudia Llosa”. *Iberoamericana*, no. 37, 2010, pp. 135-154.