



**AUTORIZACIÓN DEL AUTOR PARA CONSULTA Y  
PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TRABAJO DE  
GRADO**

Código: FOR-F-2  
Versión: 1.0  
Página 1 de 1  
Fecha: 17/03/2022

**BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI**

**INFORMACION DEL TRABAJO DE GRADO**

1. Trabajo de grado requisito para optar al título de: **Magíster en Literatura y Cultura**
2. Título del trabajo de grado: **Representaciones del amor en relaciones homoeróticas en *Los hombres no van juntos al cine***
3. **Autoriza la consulta y publicación electrónica del trabajo de grado:**

Sí autorizo , No autorizo  a la biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Facultad Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para usos de finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Socialice la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo con la comunidad académica en general.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "**Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su autor.

**4. Identificación del autor**

Firma: *Jhon A. Bustamante D.*

Nombre completo: Jhon Alexander Bustamante Díaz

Documento de identidad: 1061751399 de Popayán, Cauca

## DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

### AUTOR

Apellidos	Nombres
Bustamante Díaz	Jhon Alexander

### DIRECTOR (ES)

Apellidos	Nombres
Rivas Arrieta	Luz Marina

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: MAGÍSTER EN LITERATURA Y CULTURA

TÍTULO DEL TRABAJO DE GRADO: REPRESENTACIONES DEL AMOR EN RELACIONES HOMOERÓTICAS EN *LOS HOMBRES NO VAN JUNTOS AL CINE*

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

CIUDAD: BOGOTÁ AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2024

NÚMERO DE PÁGINAS: 121

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones \_\_\_ Mapas \_\_\_ Retratos \_\_\_ Tablas, gráficos y diagramas \_\_\_ Planos \_\_\_ Láminas \_\_\_ Fotografías \_\_\_

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: \_\_\_\_\_ Minutos.

Otro. ¿Cuál? \_\_\_\_\_

Sistema: Americano NTSC \_\_\_\_\_ Europeo PAL \_\_\_\_\_ SECAM \_\_\_\_\_

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención especial):

---

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES: Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. (En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar a la dirección de biblioteca en el correo electrónico [biblioteca@caroycuervo.gov.co](mailto:biblioteca@caroycuervo.gov.co)):

## ESPAÑOL

---

Amor, homoerotismo

---

Imaginarios/representaciones sociales

---

Literatura homoerótica colombiana

---

Estudios de género y *queer*, Latinoamérica

---

## INGLÉS

---

Love, homoeroticism

---

Social imaginaries/representations

---

Colombian homoerotic literature

---

Gender and *queer* studies, Latin America

---

### RESUMEN DEL CONTENIDO Español (máximo 250 palabras):

En los años 90 las luchas por la visibilidad y los problemas de equidad de género no cesaron y diferentes teóricos concentraron sus estudios en explicar lo que significaba ser de otro género diferente al heterosexual y qué implicaba mantenerse marginados, invisibilizados y excluidos socialmente. A partir de esto, estudiamos un autor de narrativa latinoamericana, quien plantea en su obra problemáticas relacionadas con la homosexualidad: Manuel Valdivieso, autor de *Los hombres no van juntos al cine* (2014). Esta obra literaria tiene como punto esencial de estudio la construcción del amor entre personajes homosexuales. Más que analizar cómo se comporta la sociedad heteronormativa con dichos personajes, se estudia cómo entendemos las relaciones amorosas que estos sujetos construyen y qué incide en que el amor contenga caminos hacia un final trágico en parejas homoeróticas. La pregunta que guía la investigación desde los estudios queer y de género en Latinoamérica en relación con el concepto de amor es: ¿cuáles son los imaginarios que se construyen sobre el amor en parejas homoeróticas en la novela colombiana en mención y qué elementos destaca para la reimaginación del proyecto queer latinoamericano?

### RESUMEN DEL CONTENIDO Inglés (máximo 250 palabras):

In the 1990s, the struggles for visibility and gender equity issues did not cease and different theorists focused their studies on explaining what it meant to be of a gender other than heterosexual and what it meant to remain marginalized, invisibilized and socially excluded. From this, we study a Latin American narrative author, who raises in his work issues related to homosexuality: Manuel Valdivieso, author of *Los hombres no van juntos al cine* (2014). This literary work has as an essential point of study the construction of love between homosexual characters. More than analyzing how heteronormative society behaves with these characters, it studies how we understand the love relationships that these subjects build and what influences love to contain paths towards a tragic end in homoerotic couples. The question that guides the research from queer and gender studies in Latin America in relation to the concept of love is: what are the imaginaries that are built on love in homoerotic couples in the Colombian novel in question and what elements stand out for the reimagining of the Latin American queer project?



**INSTITUTO CARO Y CUERVO**

**Representaciones del amor en relaciones homoeróticas en *Los hombres no van juntos al cine***

**Trabajo de grado para optar por el título de  
Magíster en Literatura y Cultura**

**Presentado por:**

Jhon Alexander Bustamante Díaz

**Director (a):**

Luz Marina Rivas Arrieta

**Bogotá, 2024**

## **Dedicatoria**

*A mi familia, por sus múltiples bondades y su infinito cariño.*

*Para Mamá, por su enorme sacrificio, pues ser mujer en Colombia supone un verdadero reto.*

## TABLA DE CONTENIDO

Representaciones del amor en relaciones homoeróticas en <i>Los hombres no van juntos al cine</i>	4
Resumen.....	4
Palabras claves.....	4
Introducción .....	5
Marco teórico.....	17
Translingüística y cronotopo novelesco de Mijaíl Bajtín .....	18
Estudios de género y postgénero desde Judith Butler.....	27
Teoría <i>Queer</i> .....	28
El sexo y el género: un enfoque interdisciplinar.....	29
La performatividad del género.....	31
Estudios de género en América Latina .....	34
El amor: fundamentos teóricos entre la tragedia y la decadencia.....	41
La experiencia del amante desde <i>Fragmentos de un discurso amoroso</i> .....	47
Apuntes sobre imaginarios y representaciones sociales .....	53
Capítulo 1. La construcción del amor en: <i>Los hombres no van juntos al cine</i> .....	58
Capítulo 2. El uso transindividual de los hablantes en <i>Los hombres no van juntos al cine</i> ....	83
Capítulo 3. El cronotopo novelesco: Del amor a la indolencia en <i>Los hombres no van juntos al cine</i> .....	101
Conclusiones: <i>¿performatividad escrituraria</i> en Manuel Valdivieso? .....	117
Bibliografía .....	120

## Representaciones del amor en relaciones homoeróticas<sup>1</sup> en *Los hombres no van juntos al cine*

### Resumen

En los años 90 las luchas por la visibilidad y los problemas de equidad de género no cesaron y diferentes teóricos concentraron sus estudios en explicar lo que significaba ser de otro género diferente al heterosexual y qué implicaba mantenerse marginados, invisibilizados y excluidos socialmente. A partir de esto, estudiamos un autor de narrativa latinoamericana, quien plantea en su obra problemáticas relacionadas con la homosexualidad: Manuel Valdivieso, autor de *Los hombres no van juntos al cine* (2014). Esta obra literaria tiene como punto esencial de estudio la construcción del amor entre personajes homosexuales. Más que analizar cómo se comporta la sociedad heteronormativa con dichos personajes, se estudia cómo entendemos las relaciones amorosas que estos sujetos construyen y qué incide en que el amor contenga caminos hacia un final trágico en parejas homoeróticas. La pregunta que guía la investigación desde los estudios *queer* y de *género* en Latinoamérica en relación con el concepto de amor es: ¿cuáles son los imaginarios que se construyen sobre el amor en parejas homoeróticas en la novela colombiana en mención y qué elementos destaca para la reimaginación del proyecto *queer* latinoamericano?

### Palabras claves

Amor, homoerotismo, imaginarios/representaciones sociales, literatura homoerótica colombiana, estudios de género y *queer*, Latinoamérica

---

<sup>1</sup> En principio, hablar de homoerotismo implica establecer la diferenciación con el término: homosexualidad, ya que este último, en los términos de la performatividad puede ser limitado. Por lo general, homosexualidad es una categoría que es poco conveniente usar, ya que limita cualquier posibilidad de ver en el otro su diversidad. Durante mucho tiempo, la homosexualidad fue definida dentro de los parámetros normativos “naturales” como una anormalidad, desviación, enfermedad, etc. Es por ello, que tiene más ventajas utilizar el término homoerotismo, ya que describe mejor la diversidad de prácticas y deseos de los hombres que gustan del mismo sexo.

## Introducción

“Me gustan los amantes furtivos.  
El amor negro de la cárcel, el sexo malandra sin bendición.  
No soy loca de argolla”

*Pedro Lemebel*

La literatura ha sido un soporte determinante para la lucha que ha ido gestándose con mayor fuerza en los últimos dos siglos por la inclusión y la equidad. Las mujeres, así como la comunidad LGBTIQ, mediante diferentes luchas y manifestaciones dentro de las *Olas del feminismo* y los estudios de género-*queer* han obtenido un posicionamiento en la sociedad, rompiendo paradigmas y tabúes desde diferentes ámbitos socioculturales. En los años 90 las luchas por la visibilidad y los problemas de equidad de género no cesaron y diferentes teóricos concentraron sus estudios en explicar lo que significaba ser de otro género diferente al heterosexual y qué implicaba mantenerse marginados, invisibilizados y excluidos socialmente. Actualmente las propuestas de inclusión están gestándose en casi todo el mundo y las personas que se mantienen fuera del régimen heterosexista han alcanzado grandes logros como el matrimonio y la adopción infantil, derechos patrimoniales y parte de su civilidad como sujetos sociales. Teniendo en cuenta el marco contextual anterior, estudiamos un autor de narrativa latinoamericana, quien plantea en su obra problemáticas relacionadas con temas de la performatividad y subversión del *género*: el homoerotismo. Este es Manuel Valdivieso, escritor cucuteño con la obra *Los hombres no van juntos al cine* (2014).

En Colombia hay una particularidad, a diferencia de otros países o regiones del mundo, es un país que se ha abierto a la aceptación e inclusión de la comunidad LGTBIQ; no obstante, existen contextos en los que aún se mira con extrañamiento y señalamiento la homosexualidad. Es por ello que estudiamos la manera como se construyen las relaciones homoeróticas en una obra colombiana cuyo fragmento de realidad refleja vínculos amorosos, sexuales y sociales a menudo complejos, pues se entiende que el desconocimiento, la desorientación y el sojuzgamiento no vienen solo desde afuera, sino que desde los mismos sujetos homoeróticos (nos remitimos solamente a esta categoría, puesto que no se hará estudio en amplitud sobre la



comunidad LGTIBQ), se viven relaciones de tensión y poder, elementos que serán de interés para abordar la problemática en la novela seleccionada con temática *gay*.

La obra tiene como punto en común con otras narrativas colombianas y latinoamericanas la construcción del amor entre personajes homoeróticos. Más que analizar cómo se comporta la sociedad heteronormativa o tradicional con dichos personajes o cómo se desenvuelven estos en medio del contexto en el que crecen y mueren –porque la mayoría terminan muertos–, nos interesó analizar cómo se entienden las relaciones amorosas que estos sujetos construyen y que inciden en que el amor tenga caminos difíciles en parejas homoeróticas. *Los hombres no van juntos al cine* se ambienta en un contexto en el que los sujetos marginados se enfrentan a instituciones heteronormativas y a una lucha interminable con grupos sociales tradicionales, machistas y excluyentes: la Iglesia, la familia de corte conservador y colectivos en los que aflora la violencia y el conflicto armado; no obstante, en la investigación de los antecedentes sobre el tema y el corpus literario seleccionado, los trabajos encontrados analizan a sus personajes y sus dinámicas desde la problemática de la sociedad restrictiva frente al libre desenvolvimiento de la homosexualidad. Nuestra investigación analiza la concepción que se tiene sobre el amor desde un imaginario en el que este se entiende en las relaciones homoeróticas como algo ‘superficial’ y ‘trágico’.

Aunque *Los hombres no van juntos al cine* pareciera tocar en conjunto y conexión un lugar común que es el tema de la homosexualidad y su relación conflictiva con las instituciones sociales restrictivas, esta obra contiene algo particular y es el concepto del amor que construye. Profundizamos en su lectura y análisis para desmitificar la percepción que se tiene del amor entre parejas homosexuales desde afuera como desde adentro, pues a menudo se concibe el amor como una falsedad y un sentimiento que no existe o es ‘superficial’. La obra literaria nos muestra personajes desolados y vacíos, que por lo general terminan en finales trágicos: asesinatos sin piedad, muerte por VIH-SIDA, suicidios y soledad en la vejez. Uno de los puntos orientadores que nos permitió llegar a algunas conclusiones, es que, al explorar al sujeto homosexual en la obra de análisis, se muestra un sujeto que se opone a la sociedad, que tiene

un conflicto entre el *YO* y el código ético vigente, ya que existe un destino ‘fatal’ prescrito para este teniendo en cuenta que los problemas de género se relacionan con otros problemas como: la discriminación racial, la xenofobia, el rechazo del otro, etc. Así, el desenlace de los personajes principales de la obra escogida nos llevó a la siguiente cuestión: ¿existe un destino que está marcado con unos valores inamovibles?, pues podríamos pensar que existe una ética en que se envía al homosexual a un círculo dantesco. De aquí partió nuestro problema de investigación.

El tema del amor en relaciones homoeróticas nos llevó a problematizar, desde los estudios literarios y culturales, la manera cómo se abordan los estudios sobre el género en Latinoamérica, pues tomando como referencia el texto de Arboleda Ríos (2011) “¿Ser o estar "queer" en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas”, este nos plantea que al igual que los estudios de la mujer, las relaciones de género han sido estudiadas bajo postulados teóricos y modelos norteamericanos y europeos; así, se han sentado imposturas occidentales y norteamericanas mediante las cuales se pretenden estudiar las realidades de los sujetos del colectivo LGTBIQ de Latinoamérica, aun cuando las realidades difieren y no responden a dichas imposturas. De su trabajo, tomamos como referencia un aspecto relacionado con el tema tratado en nuestra investigación: la reivindicación social del amor como estrategia para reimaginar el proyecto *queer* en Latinoamérica.

Así para nuestro problema, fue importante considerar la manera en que ha sido aplicada y estudiada la teoría *queer* en Latinoamérica, fundamentalmente porque hay contextos diferentes y en las regiones del Sur, por ejemplo, se asocia con los estudios decoloniales. Tomamos como referencia la teoría de género que, inicialmente había sido estudiada en torno a los problemas de la mujer como sujeto social y político. Ahora es transferida a otros colectivos marginados y periféricos, como la comunidad LGTBIQ –Lesbianas, gays, transexuales, bisexuales, intersexuales y *queers*–, concibiendo la intersección entre la teoría de género y la teoría *queer*. Disponemos como ejemplo, el hecho de cómo la mujer hoy ha alcanzado un posicionamiento social como sujeto que merece respeto y libertad, pero que, a la

vez en medio de esas luchas, ha tendido a perpetuar las categorizaciones heteronormativas que están arraigadas aún en la sociedad actual, propiciando actos de violencia. De la misma manera, ha sucedido con los sujetos homoeróticos. Para ilustrarlo tenemos las relaciones en las que se sienta una supremacía por parte de sujetos de clase social alta, mal llamados de raza 'blanca' o aquellos que se sienten más "hombres" que otros, etc.

Arboleda Ríos (2011) entiende la homosexualidad en Latinoamérica como un *devenir* minoritario, un *convertirse en* a partir de la enunciación política y las estrategias teórico-discursivas para forjar resistencia a realidades injustas en Latinoamérica. Así, dichas estrategias y discursos parten del *amor*, que pasa de ser un sentimiento subjetivo para convertirse en una herramienta objetiva frente a instituciones de opresión, que a menudo sientan una omnipresencia que paralizan las mentes heteronormativas en la sociedad y condenan eventualmente a quienes se comportan por fuera de la norma. El *amor* como principal elemento de análisis en las relaciones homoeróticas según Lemebel en su trabajo artístico, político y cultural *Mariconaje guerrero*, contiene dos vertientes que pueden ser opuestas; por un lado, el amor es el impulso que conduce a la acción homosexual, política, intelectual, etc., pero a la misma vez, dentro de una sociedad heteronormativa se convierte en una condena ineludible, pues la búsqueda del amor en sociedades construidas bajo lazos patriarcales es una tarea difícil.

Partiendo de la idea de Arboleda Ríos (2011), formulamos el problema de investigación: cómo en el análisis de *Los hombres no van juntos al cine*, cuyos protagonistas son homosexuales se pueden revisar imaginarios que permitan entender cómo se realiza y construye el amor entre parejas homoeróticas, lo cual nos lleva a cuestionar hasta qué punto o de qué forma la narrativa de Manuel Valdivieso (2014) constituye discursos transgresores y qué rasgos *queer* puede contener en sus construcciones narrativas para consolidarse como novela que pueda ser partícipe del proyecto de reimaginar una Latinoamérica *queer*, o si por el contrario construye una narrativa que continúa reproduciendo discursos sexistas, homofóbicos y esencialistas.

La pregunta que direccionó nuestra investigación desde un marco contextual de los estudios *queer* y de género en Latinoamérica en relación con un análisis del concepto de amor fue: ¿cuáles son los imaginarios que se construyen sobre el amor en parejas homoeróticas en la novela colombiana: *Los hombres no van juntos al cine* y qué elementos se destacan para la reimaginación del proyecto queer latinoamericano? Pregunta que deriva de un análisis sobre la visión de cómo el homosexual se encuentra inmerso en un contexto el cual prescribe para este un desenlace trágico. Para ello fue importante comprender las estrategias narrativas y discursivas de Manuel Valdivieso desde sus relaciones con otras obras literarias satélite y el contexto en el que emergen. Además de esto, nos hemos formulado la siguiente pregunta: ¿la homosexualidad naturalmente conlleva a un desenlace trágico o es la sociedad la que a través de la historia de la humanidad ha decidido esto para los homosexuales? Así consideramos, una breve reseña del autor a estudiar, para encontrar obras satélites y puntos en común con el corpus seleccionado, desde un rasgo particular del autor: nace en la periferia de un país absolutamente centralista.

Manuel Valdivieso, escritor nacido en Cúcuta, Norte de Santander, pero formado en Bogotá, manifiesta en algunas entrevistas que fue esencial salir de Cúcuta, alejarse de su lugar de nacimiento para poder escribir sobre esta y organizar piezas para la comprensión de una cultura de la cual en principio no podía percibir grandes problemáticas socio-culturales. Manuel Valdivieso es un autor poco reconocido, pues solo ha creado dos novelas: *Escuela para perros confidencial* (2022), una apuesta totalmente diferente a su primera obra, pues relata la vida de un detective al estilo de *black mask*, utilizando elementos de la novela policiaca negra pero con un matiz cultural latinoamericano: prostitución, desamor, violación y drogadicción; y la segunda novela, objeto de nuestro análisis: *Los hombres no van juntos al cine* (2014), en la cual se retrata la historia de dos jóvenes homosexuales en la ciudad de Cúcuta quienes se convierten en portavoces frente a las injusticias y maltratos que viven sujetos marginados de la sociedad por su orientación sexual. Valdivieso ilustra lo difícil que es vivir para un homosexual u otros sujetos marginados en una sociedad que además de ser machista conservadora, está

asediada por el conflicto armado y el narcotráfico; no obstante, de manera alterna, aunque no periférica construye una historia de amor entre Arturo y Emilio, que al final nos devela un desenlace cruel y nostálgico, que bien hemos decidido llamar: del amor a la indolencia.

En relación al estado del arte del corpus seleccionado en una búsqueda de autores de literatura LGTBIQ, respecto a Manuel Valdivieso, escritor cucuteño que retrata en su obra la mirada que tiene el nortesantandereano de la homosexualidad, tenemos los siguientes antecedentes: su obra *Los hombres no van juntos al cine* (2014) ha tenido muy pocos estudios, debido a que es un texto literario reciente. En principio, nos encontramos con una entrevista realizada por *El País* en la cual el autor habla superficialmente de su libro, nos cuenta que las historias están entrelazadas con problemas que han aquejado a Colombia desde hace décadas, como lo son el narcotráfico y el conflicto armado, en particular, el paramilitarismo. Además de esto, expresa cómo le tomó ocho años escribir su obra, pero lo hizo estando en Bogotá, pues sentía que, alejado de su ciudad natal, podía tener una mejor visión del machismo y la homofobia que se vive en Norte de Santander. Interesó de este autor y de su entrevista revisar por qué en la región del norte de Colombia existe en gran medida repulsión por las personas del colectivo LGTBIQ. En su obra, Valdivieso (2014) ilustra y rompe con algunos imaginarios que tiene la sociedad sobre las relaciones entre hombres, por ejemplo: ver dos hombres ir al cine necesariamente se cataloga como una conducta homosexual.

En la relación que se establece entre el fragmento de realidad que utiliza el autor para crear su obra y la narración, encontramos otra entrevista realizada por *La Opinión*, en la cual se le pregunta a Manuel Valdivieso cuál fue su interés por novelar el tema de la homosexualidad y transexualidad, ¿qué relación tiene con su vida personal y social? Así, en primera medida anota que no es homosexual y no creó la obra a partir de una experiencia sobre conflictos con su sexualidad o construcción del género. Escribió la obra, por una cuestión personal de reivindicarse, pues manifiesta que estudió en un colegio tradicional religioso y participó en gran medida del matoneo que se realizaba a otros compañeros con señalamientos y burlas por sus conductas sexuales, pues concluye que con su libro busca hacer un llamado a la sociedad

cucuteña o nortesantandereana a respetar la diversidad: los heterosexuales deben aprender a comprender y reconocer la diversidad.

Como textos académicos sobre la obra *Los hombres no van juntos al cine*, tenemos un artículo publicado en *Íkala*, Revista de Lenguaje y Cultura de la Universidad de Antioquia por Hincapié García “Responder al desprecio. Nietzsche y la genealogía de la literatura de temática homosexual en Colombia” (2018), creado como parte de la investigación “Modelo de atención de la diversidad”. En este, se hace mención de la novela, pues es un artículo que explora la narrativa con temática homosexual en Colombia a partir de los postulados del filósofo alemán Nietzsche y su interpretación sobre la genealogía, desde la cual analiza cómo las concepciones del bien y el mal son utilizadas para manipular e imponer la preservación del poder por disciplinas como la filosofía, la ciencia, el lenguaje, la religión, etc. En este caso, estudia la escala de valores creada por instituciones como la Iglesia, el Estado y la familia que terminan en un desprecio hacia la homosexualidad; así, la literatura se convierte en una forma de *respuesta* y *fuga*, hacia el desprecio con el cual son representados los homosexuales en Colombia.

La obra *Los hombres no van juntos al cine* aparece en el tercer apartado del artículo llamado “La literatura como respuesta”, que analiza de manera superficial obras publicadas entre 1932 y 2016. Este artículo propone dos formas de respuesta al *desprecio* contra las construcciones sociales del homosexual en Colombia: “la literatura como respuesta” y “fuga” para analizar de qué manera pueden existir a partir de las narrativas nuevas formas de visibilidad y buen vivir para los homosexuales. En respuesta al desprecio que ha construido la Iglesia y la familia contra las formas de deseo sexual y carnal entre homosexuales imponiendo el deseo por el cuerpo de las mujeres o heteronormativo, Hincapié (2018) reseña la novela *Los hombres no van juntos al cine* para analizar de manera superficial cómo esta novela constituye una forma de reivindicación frente a esa represión y la censura que ha tenido el deseo carnal homosexual.

Otro texto académico en el cual aparece la novela es en una monografía de grado para optar al título de magíster en sociología de la Universidad del Valle por el autor Álvaro Hernán Plazas (2017): *Pasar el rato y ver qué pasa: interacciones entre hombres en salas de vídeo de adulto masculino*, en el cual se aborda un estudio sobre cómo diferentes sujetos estructuran y comprenden las interacciones sociales y simbólicas que se dan en un contexto de cuatro salas de video adulto masculino desde la etnometodología. En su estudio, si bien no analiza o reseña la obra *Los hombres no van juntos al cine*, sí la nombra para ejemplificar como esta constituye desde la literatura, un ejemplo de los sesgos sobre la sexualidad que se construyen en las interacciones sociales, en su apartado: “Aquí no se consigue más que sexo, pero uno se entretiene: el sesgo sexual en la interacción social” (59). El autor expresa que la novela constituye un referente nuevo e importante para dar cuenta de cómo esas realidades son llevadas a la ficción. Concluye así que los sujetos en sus interacciones sociales construyen reglas y protocolos en donde se imponen comportamientos apropiados y no apropiados diferenciando acciones correctas e incorrectas. Por esa misma corriente, encontramos reseñas sobre el libro *Los hombres no van juntos al cine* en las que a menudo se realizan críticas literarias sobre el final de la novela, abogan por un cambio en el nudo de la historia o solicitan que la historia sea contada del otro lado, por el personaje que tiene menos voz: Emilio Vanegas.

Para finalizar, encontramos la monografía de grado para optar al título de Licenciado en Literatura y Lengua Castellana de Víctor Hernán Londoño: *Amor y transgresión. La figura del sacerdote en tres novelas homoeróticas colombianas contemporáneas* (2020). En este trabajo se analizan tres obras que retratan el suceso fatídico del 2011, en el que fueron asesinados dos sacerdotes: Richard Píffano y Rafael Reátiga, en la ciudad de Bogotá. A partir de esto, nacen las obras: *La misa ha terminado* (2014) de Gustavo Álvarez Gardeazabal, *Ruega por nosotros* (2015) de Alonso Carvajal y *Como esta tarde para siempre* (2018) de Jaime Manrique. Si bien la novela de Sepúlveda (2014) no es analizada, sí es tomada como ejemplo y nombrada en la monografía para consolidar el primer capítulo que se llama “Invertidos, maricas y gais en la literatura colombiana: perspectivas diacrónicas”, en el que se realiza un

recorrido de las obras literarias que tocan el tema del sujeto homoerótico en Colombia en el siglo XXI. Finalmente, en el trabajo, el tesista propone analizar y estudiar en estas obras cuáles son los factores ideológicos y culturales a partir de los cuales hay una deslegitimación de los homosexuales en una sociedad heteronormativa, católica y conservadora. Frente al anterior panorama, revisando trabajos y estudios alrededor del tema del amor en las relaciones homoeróticas, nos damos cuenta de que no ha tenido mayor tratamiento y los estudios de la obra se han realizado en relación a temas como las instituciones de poder y las trasgresiones sexuales desde los personajes. Así, se presenta la necesidad de continuar un análisis crítico de la obra en relación con el amor homoerótico y que tenga en cuenta la manera como son aplicados los estudios *queer* en Latinoamérica.

Manuel Valdivieso (1988) ha sido de interés especial para abordar los análisis de estudio en clave de género o *queer*, pues desde la construcción de sus personajes y sus lugares de enunciación, representa la forma como se conciben los imaginarios o representaciones del amor en Colombia desde ciertas relaciones o categorías que se tornan periféricas: la homosexualidad y la transexualidad. Alternó a esto, se realizó una relación de los problemas del género con otros conflictos que en ocasiones juegan un papel importante en la educación que se tiene sobre la mirada y comprensión de lo que es el *género*. Se exploró en esta novela, no solamente las miradas que existen desde afuera, sino también las miradas propias, pues la comprensión y aceptación no siempre viene solamente del exterior, sino que, por el contexto social/cultural y la falta de educación, los conflictos internos abundan en sujetos que a menudo son invisibilizados, marginados y maltratados, hasta por sí mismos, esto desde la categoría de los imaginarios sociales, que funcionan como esquemas construidos culturalmente que permiten explicar, percibir e intervenir la realidad. En este sentido los discursos, las prácticas sociales y los valores reflejados en *Los hombres no van juntos al cine* desde sus personajes ayudan a confrontar la dialéctica: aceptación o rechazo de las conductas sociales.

La investigación tuvo como punto de partida una relación entre los estudios sociales-culturales y los estudios literarios dentro del énfasis de la Maestría en Literatura y Cultura del



Instituto Caro y Cuervo en el estudio de las literaturas latinoamericanas que tiene como eje central el estudio de la literatura en sus relaciones con la cultura. Así, para llevar a cabo nuestro análisis, fue importante no solo tener en cuenta el análisis literario a través del enfoque teórico escogido, sino también, un marco teórico desde los estudios culturales. En primera instancia, se realizó un marco referencial sobre la obra literaria seleccionada, esto fue, enmarcar la obra en un contexto de realidad en la que su autor ha tomado como referencia fragmentos para crear sus poéticas verbales. Para el análisis estético y discursivo se tomaron los postulados de Mijaíl Bajtín quien entiende el texto literario como una forma especial de enunciado en lo histórico social, el cual establece diálogo histórico puntual con el lector y un diálogo poético virtual con las demás obras literarias.

El libro *Estética de la creación verbal* (1982) nos ayudó a determinar cuatro categorías de análisis que colocan en juego las conexiones entre el exterior e interior de la obra literaria. Uno, en el proceso de construcción estética de la obra *Los hombres no van juntos al cine* expongo y analizo la visión del panorama general de la novela, donde convergen las relaciones de autor real – fragmento de realidad y autor real – narrador. Dos, en la manipulación discursiva de la obra, el principal elemento a estudiar fue el lenguaje. Determinamos cómo hablan los personajes, qué intencionalidad poseen al hablar, mediante qué elementos lingüístico-discursivos lo hacen, asociando los temas con la hipótesis de la monografía, que es la modelización de la teoría *queer* y el análisis del amor en las relaciones que se dan entre los protagonistas de la novela. Tres, en el cronotopo novelesco construimos el héroe, desde su relación entre espacio y tiempo, que permite ubicarlo como un sujeto carácter o tipo en virtud de los postulados teóricos socio-culturales. Finalmente, en la valoración estética abordada en el epílogo retomamos al autor analizándolo ya no como sujeto social sino como categoría estética partícipe de la creación artística, para realizar una valoración de la totalidad de la obra como concluida y conclusiva en términos de forma, contenido y material.

Se realizó un análisis literario de la obra *Los hombres no van juntos al cine*, en cuanto a las estrategias discursivas y narrativas que utiliza el autor para determinar cuál es la

construcción del amor que se da en los protagonistas de su novela y cómo esto nos permite entender los imaginarios representados sobre las relaciones homoeróticas para responder a la pregunta de si es la sociedad quien prescribe o interpone un destino cruel, fatal y trágico para los homosexuales o hay una naturaleza que subyace a la orientación sexual de la homosexualidad. Para este análisis, fue importante considerar referentes teóricos desde los estudios culturales, tales como: teoría sobre el género o postgénero desde Norteamérica como Latinoamérica, teoría de las representaciones e imaginarios sociales con Serge Moscovici y su libro *Social Representations: Explorations in Social Psychology* (2001), así como la interpretación del mismo hecha por Mireya Lozada (2000), y la teoría sobre el amor con Erich Fromm y Roland Barthes quienes abordan el tema desde dos perspectivas diferentes. Mientras que Barthes aborda el amor desde una concepción más filosófica y cultural, explorando sus múltiples significados y representaciones en la sociedad; Erich Fromm lo examina desde una perspectiva psicológica y emocional, centrándose en las necesidades humanas fundamentales y las dinámicas emocionales del amor, con sus obras respectivamente: *El arte de amar* (1956) y *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977). Finalmente, *Los caminos del afecto* (2015) una compilación de ensayos sobre la exploración de la literatura homoerótica en Latinoamérica, que nos sirvió como referencia para conocer los postulados bajo los cuales se realiza un debate crítico de la producción artística de temática homosexual en la América hispana y lusófona.

En seguida a los dos anteriores análisis, se continuó con un estudio cultural de las temáticas de postgénero, para ello fue importante considerar a la filósofa Judith Butler. No obstante, se hizo una confrontación con la manera en que ha sido aplicada la teoría *queer* en Latinoamérica; así estudiamos teóricos con algunos ensayos de la obra: *Todos me miran: América Latina y el Caribe desde los Estudios de género* (2017), para determinar y concluir cuáles son los contrastes y tensiones entre las propuestas norteamericanas-europeas con las propuestas decoloniales del género en Latinoamérica. Esto nos permitió realizar un análisis de la obra y determinar cuáles eran los rasgos *queer* presentes en esta y de qué manera dichas narrativas podían contribuir a la reimaginación de un proyecto *queer* en Latinoamérica.

Manuel Valdivieso dentro del contexto colombiano se une como aporte a las propuestas llevadas a cabo por teóricos y escritores latinoamericanos que han abordado y reivindicado el tema gay en sus obras, desafiando las normas sociales y culturales dominantes, como Pedro Lemebel (Chile) que trastoca temas de identidad sexual, marginalidad y resistencia política; Reinaldo Arenas (Cuba) escritor conocido por su lucha contra la opresión política y sexual en Cuba. Néstor Perlongher (Argentina) poeta, ensayista y activista cuya obra abordó temas de sexualidad y marginalidad. Su poesía y sus ensayos exploran las experiencias de las personas LGBTIQ en América Latina y critican las estructuras de poder dominantes. Se suman Manuel Puig (Argentina), cuya obra a menudo incluye personajes LGBTIQ y explora temas de identidad sexual y género; José Donoso (Chile), novelista chileno cuya obra exploró temas de identidad, sexualidad y poder, y Fernando Vallejo (Colombia) cuya obra a menudo explora temas controvertidos y tabúes sociales que presentan una relación homoerótica entre los personajes principales y aborda temas de violencia, marginalidad y desesperanza en la sociedad colombiana.

Finalmente, las conclusiones de esta investigación permitirán comprender desde las narrativas homoeróticas cuáles son los imaginarios que se tienen sobre el amor y de qué forma se entiende el amor desde las mismas relaciones homoeróticas, sobre todo aportará en la construcción de una mayor comprensión de la relación que se establece con otros factores sociales en Latinoamérica.

### Marco teórico

“Como relato (romance, pasión), el amor es una historia que se cumple, en el sentido sagrado: es un programa que debe ser recorrido”.

“Intentar escribir sobre el amor es hacer frente a la suciedad de la lengua: la región de histeria donde el lenguaje es a la vez demasiado y demasiado poco, excesivo y pobre.”

*Roland Barthes*

Debido a las condiciones particulares de la investigación, se requirió analizar y estudiar la obra seleccionada: *Los hombres juntos no van al cine* desde diversas perspectivas tanto literarias como socio-culturales. Esto implicó una aproximación interdisciplinar entre la sociología, la psicología, los estudios literarios y los estudios culturales. En primer lugar, tomamos como principal referente teórico para el análisis de la obra en cuestión de estructura, forma y contenido, a Mijaíl Bajtín con su obra *Estética de la creación verbal* (1982) y *Teoría y estética de la novela* (1989), para determinar la estructura estética de cada obra literaria y establecer conexiones con las teorías socio-culturales. La obra literaria es susceptible de estudiarse bajo los postulados del filósofo y lingüista ruso Mijaíl Mijáilovich Bajtín, ya que este considera en su teoría que la literatura como producto social entreteje una red de relaciones que tienen como consecuencia la construcción estética de la obra literaria en su totalidad y conclusividad. Para Bajtín en un enunciado la voz es el punto de vista con el que se expresa el mensaje. Este elemento: la voz, se encuentra vinculada con el ambiente social en el que dicho enunciado surge y a través de este podrán manifestarse valores, rasgos de la cultura y demás aspectos que pueden percibirse a través no sólo de las palabras utilizadas sino también del tono con que son dichas.

Mijaíl Bajtín realiza sus estudios con el fin de refutar las concepciones lineales y normativas de la lingüística tradicional. En tal sentido, considera que el autor real de una obra literaria tiene gran importancia en la semiótica textual en la medida en que una obra no puede explicarse solo con su materialidad interna, ya que todo producto literario es una representación de la sociedad; de esta manera, el autor como sujeto histórico y social es el mediador entre esa

relación sociedad y obra literaria. De igual manera, destaca en la construcción estética la manera cómo convergen las relaciones de autor real – fragmento de realidad, autor real – narrador, narrador – personajes; la manipulación discursiva en la cual el principal elemento a estudiar es el lenguaje, para determinar cómo hablan los personajes, qué intencionalidad poseen al hablar, mediante qué elementos lingüístico-discursivos lo hacen.

### **Translingüística y cronotopo novelesco de Mijaíl Bajtín**

El análisis de la materialidad lingüística en la obra *Los hombres no van juntos al cine* implica comprender la posición de los hablantes, teniendo en cuenta los postulados del crítico literario, teórico y filósofo ruso Mijaíl Mijáilovich Bajtín (1895-1975), comprendidos en su texto *La estética de la creación verbal* (1982). Bajtín entiende la literatura como un proceso social; en esa medida contempla dos corrientes analíticas del proceso creativo. Una es el *subjetivismo individualista* que le da mayor importancia al autor creador, respondiendo a la pregunta ¿quién es? La otra es el *objetivismo abstracto* cuyo objeto de estudio es la obra eludiendo la importancia del creador; ambas posturas consideradas en las estéticas materiales son cuestionadas por Mijaíl Bajtín, pues entiende que tanto el autor como sujeto creador y el lenguaje como materialidad de la obra deben correlacionarse para entender su relación semiótica con la cultura.

Su propia área de estudio la define M. Bajtín como “estética de la creación verbal” [...] En el centro de sus intereses está ahora la teoría de la novela elaborada de una manera extendida: forman parte de ella problemas tales como la evolución de la imagen del hombre en la literatura, el tiempo y espacio como coordenadas principales de la representación artística del mundo (teoría del cronotopo), los destinos históricos de la palabra en diversas esferas de la cultura y en los géneros literarios y los profundos originarios folklóricos de la imagen literaria (10)

En otros estudios literarios, en los que la obra literaria estaba aislada del autor, para Mijaíl Bajtín cobra gran importancia y sentido semiótico al ser analizado como sujeto socio-

cultural, con un estrato familiar y cultural, y con una ideología que determinan su identidad en el contexto novelizado. En dicho contexto histórico, al que Mijaíl Bajtín ha decidido llamar fragmento de realidad, la comprensión del autor creador parte de la construcción de su *etnobiografía*<sup>2</sup> que comprende el conocimiento de su biografía y la ubicación estético cultural en la historia literaria. Al respecto Bajtín (1982) dice sobre el arte y la responsabilidad del autor: “la personalidad debe ser plenamente responsable: todos sus momentos no solo tienen que acomodarse juntos en la serie temporal de su vida, sino que también deben compenetrarse mutuamente en la unidad de culpa y responsabilidad” (11). La vida del autor, su historia y el contexto en el que se encuentra debe influir en que el autor tenga conciencia de lo que crea y, por ende, se debe crear con conciencia, un elemento que influye en el otro y por ello no debería estar vacío de contenido, sino al contrario ser capaz de afectarse el uno al otro aportando algo significativo.

En el acontecer estético, como primera medida, sabemos que el autor real no tiene actuación dentro de la novela; sin embargo, tiene un compromiso ético-estético con esta, puesto que entretiene la relación sociedad – obra. Es por eso que, el autor real escoge una fracción de la realidad para plasmarla en su obra literaria, para darla a conocer no como totalidad, sino una parte de ella, pues el autor real no puede abarcar todos los problemas de la sociedad, sino la fracción, que Mijaíl Bajtín le llama *fragmento de la realidad*. A partir de esto el autor real puede construir una visión positiva o una visión crítico negativa de la realidad. Esta postura forma parte de su *etnobiografía*, pues el autor es un sujeto social inscrito en la historia de la cultura ya que pertenece a una raza, ideología, presiones sociales, cultura e identificación. En la etnobiografía nos colocamos en una tarea rigurosa como lectores cooperativos, ubicando al autor en una cultura, en el contexto social, en una ideología relacionados con los presupuestos de la historia.

---

<sup>2</sup> La etnobiografía es un concepto tomado de las ciencias sociales y utilizado por la profesora, escritora y crítica literaria Aura Cecilia Erazo Dorado de la Universidad del Cauca en Popayán, Colombia. Se ha dedicado durante años a estudiar y reseñar la cátedra teórica bajtíniana dentro del Departamento de Lengua Castellana y Literatura, así ha determinado el uso de este término para ampliar la comprensión biográfica del autor creador.

Dentro de la responsabilidad del autor, este como sujeto histórico es determinado por su cultura, la sociedad debe reconocer la importancia de su hacer creativo. Para que ocurra este reconocimiento, el autor debe evidenciar en su producción literaria ser poseedor de unas condiciones intelectuales y artísticas que definen su rol como escritor, a esto Bajtín le llama competencias, traducidas en el *excedente de visión*, que es la competencia poseída por el escritor dentro de las categorías cognitivas, éticas, lingüísticas y estéticas. Entre ellas tenemos:

1) *Competencia verbal* que hace referencia al saber de las formas lingüísticas y gramaticales del idioma con el cual escribe. El autor debe poseer habilidad en la construcción de mensajes con sentido y coherencia utilizando imágenes literarias que le dan un matiz de doble direccionalidad al lenguaje. Sin embargo, el autor no está exento de presentar algunas falencias en su actividad escrituraria que pueden notarse: es el uso reiterativo de ciertas categorías gramaticales o usos figurativos del lenguaje.

2) *Competencia enciclopédica*, referente al dominio y manejo conceptual que tiene el autor de las disciplinas como la historia, geografía, antropología, de las cuales requiere en el acto de escribir y plantear los datos en su obra. Estudios alternos en otras áreas fuera de las humanidades se convierten en referentes importantes para documentar sus obras; los autores poseen los conocimientos genéricos en el campo en que trabajan sus novelas.

3) *Competencia idiomática*, a menudo nos encontramos con frases o párrafos escritos en un idioma diferente al que ha sido escrito la obra en general; de ahí que el autor debe tener dominio al menos de otros idiomas diferentes a su lengua nativa. Esta competencia también la asociamos al dominio que el autor hace de su propio idioma.

4) *Competencia axiológica*, como escritor plasma en su obra un *fragmento de la realidad* que posee los valores relacionados con la ética, entendida como la responsabilidad y el compromiso social. Cada autor, por muy ajeno que quiera estar de su contexto, siempre tiene el compromiso de modelizar algún problema social, cultural o político. La responsabilidad de un escritor como creador de su obra es siempre axiológico, por el compromiso ético que asume con la cultura y con la capacidad de respuesta que debe poseer para darle sentido al fragmento

de realidad modelizado y que influye en el proceso de creación. Al respecto de las competencias, Bajtín afirma en su apartado de “Arte y Responsabilidad”:

La vida y el arte no solo deben cargar con una responsabilidad recíproca, sino también con la culpa. Un poeta debe recordar que su poesía es la culpable de la trivialidad de la vida, y el hombre en la vida ha de saber que su falta de exigencia y de seriedad en sus problemas existenciales son culpables de la esterilidad del arte. (11).

Una segunda categoría de análisis es el narrador, a quien Bajtín considera como el primer hablante, que hace parte integral del proceso de manipulación discursiva de la obra, considerado como un hablante y no como un artificio abstracto de la escritura. Con la delimitación del fragmento de realidad, Mijaíl Bajtín establece otra relación, del autor real con el narrador, eje de la materialidad de la obra. Esta última adquiere autonomía y quien comienza a contar es el narrador. El narrador lo podemos definir como el artificio estético, que permite al autor real distanciarse de la obra de arte y colocar toda la carga axiológica, ética y cognoscitiva en lo que Mijaíl Bajtín llama autor contemplador que es diferente del autor creador: “una cosa es el autor creador, que pertenece a la obra, y el autor real que es un elemento en el acontecer ético y social de la vida” (18). De acuerdo a esto, siendo el narrador la voz de la novela, este posee dos caracterizaciones diferentes: puede ser protagonista o puede ser testigo, esto último de acuerdo al voluntarismo del autor real: “Por biografía o autobiografía entendemos la forma transgrediente más elemental mediante la cual yo puedo objetivar mi vida artísticamente”. (133) Así la relación entre autor real y narrador puede adoptar dos posturas:

a) Solidaria, cuando entre el autor real y el narrador existen coincidencias, como compartir el nombre, el género, la ideología y la profesión. b) Conflictiva, cuando el autor real y la narradora no comparten los mismos ideales, tales como el género, las ideologías, las orientaciones sexuales, entre otros datos.

Lo que inicialmente se estudia en las obras literarias, es el *ser* del narrador o autor contemplador, después de esto, viene el estudio de su *hacer*, dirigido al tipo de narración. El



narrador puede adoptar tres tipos de narraciones, en primera, segunda o tercera persona. En primer lugar, *el discurso en 1º persona*, es un discurso autobiográfico, que es la forma más sencilla de estilizar mi vida, de ponerme de modelo frente a los demás. Siendo el discurso en 1º persona, siempre va a ser solidario ya que ningún autor va hablar mal de su vida. En este caso podemos encontrar tres direcciones:

1) *el personaje o héroe se apropia del narrador*, en palabras de Bajtín, es cuando: “la orientación volitiva y emocional del personaje, su postura ética y cognoscitiva posee tanto prestigio para el narrador, que éste no puede dejar de ver el mundo de objetos sin usar la visión de la vida del personaje” (24), entonces el personaje se posesiona del narrador. En el segundo caso, 2) *el narrador se posesiona del personaje* y tiene cierta dirigibilidad del mismo haciéndolo decir, haciéndolo hacer, haciéndolo ser, manejándolo como él desea. Bajtín entiende esta dirección cuando: “el personaje o héroe comienza a autodefinirse, el reflejo del autor está en el alma o en el discurso del héroe” (26), y finalmente el caso tres, 3) *el personaje es su propio narrador*, aquí el narrador comprende la propia vida estéticamente del personaje o héroe.

*El discurso en 2º persona*, es la narración menos usada y difícil de encontrar en una obra; sin embargo, es donde la responsabilidad es compartida, ya que el narrador y el que escucha están en el mismo plano de responsabilidad; en este caso predomina un discurso objetivado y el uso del pronombre tú en el relato, y el *discurso en 3º persona* es la narración donde podemos encontrar una estilización o una parodización. Si se estiliza hay solidaridad y si se caricaturiza hay parodia, aquí el narrador es un espectador y al colocar la verdad en la voz de diferentes personajes tiene menor responsabilidad. En términos de Mijaíl Bajtín, esta es una de las formas ideales del relato, ya que encontramos dos conciencias en conflicto, la del narrador y la del héroe, y podemos establecer con mayor facilidad las posturas axiológicas e ideológicas del narrador.

Otro elemento del proceso construcción estética, es el de la *extraposición*, esta nos ayuda a determinar en gran parte en qué dirección se encuentra la narración en la obra. La

*extraposición* es la capacidad del personaje de tomar distancia de la trama novelesca y de los personajes y siempre va estar presente en la obra, porque es imprescindible la existencia de un narrador, en esa medida nos encontramos con dos tipos: a) *extraposición mínima*, cuando yo como narrador estoy más cercano a los hechos ocurridos y se narra en primera persona. b) *extraposición máxima* cuando nos distanciamos de los hechos ocurridos narrando en tercera persona. La extraposición conlleva a una segunda relación dentro de la construcción estética, y es la del narrador – héroe o personaje principal, relación que es importante en la construcción del cronotopo novelesco, donde prevalece como centro la figura del héroe sobre quien reposa toda la verdad novelada. En esa medida, por reposar toda la verdad en él, en su hacer y ser, este se caracteriza por ser construido mediante tres totalidades.

En primera instancia, la *totalidad espacial* del héroe se configura a partir del momento en que determinados espacios de la obra afectan de manera positiva o negativa la exterioridad de este, “un poeta crea una apariencia, una forma espacial del héroe y de su mundo, mediante el material verbal; su falta de sentido interno y de su facticidad cognoscitiva externa son comprendidas y justificadas por él estéticamente, al volverla artísticamente significativa”. (89). De esta manera, el espacio condiciona la conducta del sujeto, ya que siendo el cuerpo el mediador de sus actos, este entra en relación con los otros. La construcción del héroe, debe hacerse desde la mirada de los otros, ya que no sólo basta con reconocerse a mí mismo para formar una totalidad, puesto que mientras yo ocupe un espacio existo para el otro. En segunda instancia, tenemos la *totalidad temporal* que hace referencia a la interioridad –es el ser del héroe vistos desde su alma–, no como un problema religioso, moral, ético o metafísico sino estético “también el alma como algo *dado*, como una totalidad de la vida interior del héroe vivenciada artísticamente, transgrede su orientación vital semántica, su autoconciencia” (92). Siendo una totalidad más individual, el alma controla las vivencias y experiencias del héroe desde la subjetividad, con lo que el héroe siente, crea y experimenta.

Y en tercera instancia, tenemos la *totalidad de sentido o semántica*. Mijaíl Bajtín dice que no basta con ubicar las coordenadas espacio-temporales del héroe, sino que este debe ser

concluido como totalidad de sentido, que es una totalidad también significativa en cuanto trata la orientación semántica del héroe. El héroe se puede interpretar desde mi parecer particular o universal, donde teniendo en cuenta que el hacer de alguien siempre afecta la vida de otros, el héroe puede tomar dos orientaciones: a) *tipo*, cuando el hacer y ser afectan solo el entorno familiar y privado; es decir, mi entorno particular y b) *carácter*, cuando el hacer y ser afectan a la sociedad –en un sentido más universal– y generalmente se produce cuando el héroe muere y transforma el mundo de los demás. Teniendo en cuenta que la totalidad espacio–temporal confluye con el cuerpo del héroe, en sus espacios, en sus actos y en sus relaciones con los demás, y que esto comprende un análisis tanto de la exterioridad como de la interioridad del personaje, sobre este entonces, se fijan las siguientes miradas:

*Mirada propia.* Aunque sea imprescindible la visión del otro, yo desde mi postura puedo construirme interiormente, porque sé que es lo que deseo y lo que pienso, y eso en últimas es lo que yo reflejo externamente. Básicamente en lo que hace énfasis Mijaíl Bajtín: “todo fragmento de cuerpo dado externamente debe ser vivido por mí desde el interior, y sólo de este modo puede ser atribuido a mi persona y a mi unicidad” (41). *Mirada ajena.* Tanto el narrador, como los otros personajes desde su posición fuera del héroe, logran dar una proyección o visión más exterior que interior de este mismo, la cual puede darse de manera solidaria o conflictiva. En consecuencia, el héroe construido con las tres miradas descritas, representa la totalidad del objeto de representación artística y, consecuentemente, de la arquitectónica verbal de la obra. De este modo, la cronotopía semántica construida en la novela adquiere el doble valor de construcción formal y de contenido lingüístico semántico, dos condiciones que Bajtín determina como componentes imbricados en todo proceso de creación artística: “La contemplación estética y el acto ético no pueden ser abstraídos de la unicidad concreta del lugar dentro del ser ocupado por el sujeto de este acto y de la contemplación artística” (29).

Una tercera categoría de análisis es la manipulación discursiva de los hablantes y los tipos de discursos que prevalecen, relacionados con los campos semánticos. La translingüística

propuesta por Mijaíl Bajtín ha considerado elementos constitutivos de la comunicación discursiva, que la lingüística tradicional había omitido dentro de su análisis del lenguaje. En la concepción bajtiniana lo importante no es la oración o la palabra dentro de los parámetros normativos de la lengua, sino la vida de la palabra en el enunciado, siendo este último la unidad principal de la comunicación discursiva. La translingüística comprende los aspectos de la vida de las palabras, negando que el oyente o el receptor tienen una posición pasiva dentro del proceso de comunicación, puesto que todos los sujetos son hablantes activos en el proceso, ya que siempre una enunciación va a requerir la respuesta (diferenciando del tipo de participación que se dé) y todo emisor tiene un destinatario. Entonces, el lenguaje de los hablantes determina las relaciones dialógicas inscritas en la praxis social. En esa medida, el narrador y los personajes son sujetos sociales dentro de la novela los cuales son tomados todos como hablantes y es necesario explicar cómo se comunican, qué dicen y con qué intencionalidad lo hacen.

La concepción bajtiniana formula tres elementos de la pragmática lingüística. Primero que el hablante y la palabra son el objeto de representación verbal y artística en la novela; la palabra no es lineal ni abstracta como lo formulaba la lingüística general, sino que viene dada artísticamente; segundo, el hablante en la novela es un sujeto social, históricamente determinado y concreto, por lo tal su palabra es social; y tercero, el hablante es un ideólogo y sus palabras son siempre ideogramas. A partir de lo anterior, asumimos que lo que cobra representación en la novela es la palabra, teniendo esta validez dentro del enunciado como unidad de la comunicación discursiva. El hablante en la novela es portador de un enunciado particular influenciado por la palabra ajena. Tales elementos los incorpora a su visión y los transforma en su propio enunciado. Es de gran relevancia entonces, configurar el ser y el hacer de los personajes, para comprender su posición ideológica dentro de la ficción y cómo sus palabras ayudan a configurar la estratificación del discurso imperante en la novela y determinan la manera como se manifiesta el plurilingüismo en la trama narrativa. De acuerdo a esto, nos cuestionamos ¿cuál es la dirección prevalente en el discurso de *Los hombres no van juntos al cine* de semántica homoerótica a analizar?

La manera más factible de percibir la direccionalidad discursiva, es teniendo en cuenta los diálogos reales en los cuales se comunican los hablantes; sin embargo, el cambio de sujetos

discursivos siempre se da dependiendo de las intenciones del hablante y del contexto de la comunicación. No siempre vamos a percibir dentro de la novela, como género literario, el cambio de sujetos discursivos tan fácilmente; esto depende de la dirección del discurso, si es *monológico* o *dialógico*. El *diagrama de los hablantes* es la representación de la voz del narrador y los demás personajes que resume los cambios de los sujetos discursivos, en el diagrama de la dirigibilidad discursiva, teniendo como eje de la esfera comunicativa: el narrador. En esa medida, de acuerdo al *problema de los géneros discursivos*, apartado en el que Bajtín analiza las diferentes direcciones que pueden tener los discursos, nos encontramos con que la palabra siempre tiene una doble direccionalidad o sea es bivocal, los fenómenos artísticos discursivos tienen una doble orientación hacia el objeto del discurso como hacia la palabra ajena: la estilización, la parodia, el relato oral, el diálogo, etc. Por ejemplo, tenemos el *discurso objetivado de doble dirección*: se refiere al tipo de discurso, cuando existe una doble intención con lo que se dice. Según Mijaíl Bajtín (1982), el discurso de doble dirección es aquel que se compone de una construcción híbrida, ya que integra dos estilos y dos acentos en un mismo hablante; en esa medida, las voces siempre entran en conflicto porque se tiende a contrariar la dirección del discurso oficial u original, mediante imágenes del lenguaje como las de la parodia, donde los diálogos pueden estar permeados de ironía, humor o sátira.

Finalmente, fue importante analizar *Los hombres no van juntos al cine* desde su contenido, forma y materialidad, para definir el cronotopo novelesco y de qué manera se relaciona con las temáticas del amor y la sexualidad. La *praxis* literaria configura la percepción de la dinámica artística entre el tiempo y el espacio según los roles enunciativos, dados simultáneamente desde el narrador y el lector. De tal modo, la unidad novelesca es justificada por una relación visible entre las coordenadas temporales y espaciales que definen la imagen del hombre en la literatura, que es el fin de uno de los discernimientos propuestos por Mijaíl Bajtín, con el nombre de cronotopo literario. En *Teoría y estética de la novela* (1991), el crítico ruso expone:

Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa “tiempo-espacio”) a la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales

asimiladas artísticamente en la literatura. Este término se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido y fundamentado en la teoría de la relatividad (Einstein). A nosotros no nos interesa el sentido especial que tiene el término en la teoría de la relatividad; lo vamos a trasladar aquí, a término en la teoría de la literatura, como una metáfora de la cultura (casi, pero no del todo); es importante para nosotros expresar el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como cuarta dimensión del espacio)". (237).

El problema del tiempo y el espacio en el acontecer artístico se configuran bajo el umbral del cronotopo bajtiniano, entendiéndolo no como categorías asociadas a lo científico o a las ciencias exactas, sino a la arquitectónica de la novela, representada en el héroe como eje cronotópico del acontecer artístico. La totalidad cronotópica, entonces es definida tanto por la exterioridad del héroe que comprende los rasgos físicos, como por su interioridad que alude al alma como conciencia e ideología, a partir de la cual se define la relación semiótica del protagonista con el compromiso ético-estético del autor. Del mismo modo, la corporeidad del héroe la configuran tres totalidades: la espacial, la temporal y la semántica, las cuales son construidas bajo tres miradas: una mirada propia, que es el reconocimiento que hace el héroe de sí mismo; otra, la mirada ajena, que es la visión que tiene el narrador del héroe; ya que la forma espacial y temporal del personaje la define el *excedente de visión* que está determinado por la extraposición adoptada por el narrador al contemplar la exterioridad, la interioridad y el entorno donde se desarrollan los actos del héroe y, finalmente, la mirada de los otros personajes, ya que al ser todos hablantes, determinan la construcción espacio temporal del héroe.

### **Estudios de género y postgénero desde Judith Butler**

Si bien, nuestra principal categoría de análisis es el *amor*, es importante, considerar los estudios de género y postgénero que hacen énfasis en la *performatividad*, como pilar fundamental para analizar las obras desde la manera en qué se construyen los personajes desde los patrones restrictivos de la sexualidad. Para esto, estudiamos a Judith Butler con algunas de sus obras *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad* (1990) y *Deshacer*

*el género* (2004) que tocan temas referentes a cómo se piensa el género, qué es lo natural y esencialista, por qué el modelo heteronormativo es el imperativo en la sociedad, cuál es el lugar que ocupan las minorías en este caso el colectivo *LGTBIQ* y cómo el discurso se convierte en una estrategia importante para contrarrestar lenguajes de poder. De Butler, tomamos algunos referentes de su pensamiento para analizar la obra en cuestión, ya que toca un tema importante y es el amor como elemento estructurante para el respeto a la vida de ‘cuerpos que también importan’, algunos de estos son: la interdisciplinariedad del género, ya que se necesitan diversas perspectivas para poder comprender la realidad histórica y política de este; la desnaturalización de lo dado: sexo, género y heterosexualidad; la importancia de los cuerpos y el discurso; y por último, la performatividad del género y teoría *Queer*.

### **Teoría *Queer***

La inclusión de las nuevas teorías de género cumple con un rol decisivo, por lo que la base conceptual es la teoría *queer* propuesta por la escritora, filósofa y postestructuralista estadounidense Judith Butler. A partir de la historicidad normativa del heterosexismo vigente, la autora cuestiona la definición de sexo y género planteando la necesidad social y cultural de visibilizar la presencia de otros grupos, catalogados como minorías sexuales, que junto a las mujeres, eran y continúan siendo excluidos, segregados, discriminados por el binarismo del género excluyente. Frente a esto, surge la resignificación de la palabra *queer*, ser *queer* supone vivir sin identificarse con categorías tradicionales con respecto a la sexualidad, se trata de salirse de los binarios, y simplemente hablar de personas. Cuando se habla de *queer*, se trata de personas que rechazan todo tipo de clasificaciones hegemónicas del sistema binario varón/mujer. ¿En la construcción de los personajes en la novela de temática homoerótica *Los hombres no van juntos al cine* se puede hablar de una performatividad del género? ¿se construyen personalidades que trascienden a lo *queer*?

La teoría *queer* rechaza la clasificación de los individuos en categorías universales y fijas, como: varón, mujer, heterosexual, homosexual, bisexual o transgénero, pues considera que están sujetas a restricciones impuestas por una cultura en la que la heterosexualidad es

obligatoria, así como la heteronormatividad y el heteropatriarcado. Estas categorías son ficticias y esconden un número enorme de motivaciones políticas apoyadas por la sexología, una ciencia que no ha sido ampliamente teorizada. La sexualidad contiene un dispositivo que está determinado por las prácticas sociales y el poder que las atraviesa, a través de formaciones discursivas y no discursivas. En el caso del sexo y del deseo, existen mecanismos de poder que al producir sexualidad engendran sistemas represivos.

En las décadas previas al trabajo de Butler se comenzaba a cuestionar la idea del *sexo* como una esencia natural del ser humano. Una de las contribuciones más destacadas del trabajo de Butler es su teoría de la *performatividad del género* y la *sexualidad*. En sus obras se pregunta acerca de la formación de la identidad y la subjetividad, trazando el proceso por el cual nos convertimos en sujetos cuando asumimos el género. Sugiere que el *género* se construye por la acción y el habla, por el comportamiento en el que las disposiciones y rasgos del género se exhiben y actúan; marca una tendencia posestructuralista al plantear que estos rasgos de los seres humanos se pueden entender por medio de una estructura moldeada en una lingüística estructural que intermedia la 'realidad material' y las 'ideas abstractas'. Plantea que el género no es una naturaleza subyacente de que se crea el comportamiento de género, sino una serie de actos cuya repetición crea una ilusión que da lugar a una apariencia naturalizada. Sus preguntas acerca de las categorías de identidad y sus formas de pensar al sexo, la sexualidad, el género y el lenguaje influyeron sobre diversos campos y continúan desafiando las ideas tradicionales de estos conceptos a través de “repensar al sujeto”.

### **El sexo y el género: un enfoque interdisciplinar**

Butler sostiene que el género se percibe mejor como *performativo*, lo que sugiere que tiene una audiencia social. Para Butler, el ‘guion’ de la interpretación de género se transmite sin esfuerzo de generación en generación en forma de “significados” socialmente establecidos, por lo que el género no es una elección esencial, tampoco es impuesto o inscrito en el sujeto. Lo que Butler se propone, en definitiva, es la desnaturalización de conceptos como sexo, género y deseo, en tanto que son construcciones culturales de normas que violentan a aquellos sujetos



que no participan de las mismas. Para subvertir los conceptos que oprimen al individuo, se propone, como opción, la creación de actos performativos en torno a la identidad, es decir, una serie de prácticas paródicas con base en su teoría performativa que acaban creando nuevos significados y se reproducen más allá de cualquier sistema binario.

Butler plantea una propuesta para mostrar que las normas de género no son “causas” sino “efectos” de una serie de actos performativos que, a partir de la reiteración estilizada de los mismos, se constituyen como “naturales” dentro del discurso de poder. Afirma que mediante la visibilización de estas normas de género a través de actos performativos se logra subvertir el discurso hegemónico dominante. En un inicio, el término *queer* era referente a lo “raro”, para después significar actos que desequilibran y exponen lo falso; señala cómo el término se utilizaba para discriminar, remarcar las diferencias al degradar a los individuos y como luego surge una búsqueda por resignificar el término de manera positiva por medio de la performatividad. Butler analiza cómo se “realiza” el género sin que uno sea consciente de ello, pero dice que eso no significa que esa performatividad sea “automática o mecánica”. Argumenta que el humano tiene deseos que no se originan en su personalidad, sino más bien en las normas sociales. También debate las nociones de “humano” y “menos que humano” y cómo estas ideas impuestas culturalmente pueden impedir que alguien tenga una “vida viable”, ya que las mayores preocupaciones suelen ser sobre si una persona será aceptada si su o sus deseos difieren de la normalidad.

En *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (1990), Butler ofrece sus primeros estudios y análisis sobre la desnaturalización del género. Este libro constituye una propuesta como fundador de la teoría *queer*. Así, se cuestiona: “¿es la disolución de los binarios de género, por ejemplo, tan monstruosa o tan temible que por definición se afirma que es imposible, y heurísticamente quede descartada de cualquier intento por pensar el género?” (11) Los postulados de Butler dentro del texto plantean cómo las prácticas sexuales no normativas cuestionan la estabilidad del género como categoría de análisis: “¿cómo ciertas prácticas sexuales erigen la pregunta: qué es una mujer, qué es un hombre? Si el género ya no

se entiende como algo que se consolida a través de la sexualidad normativa, entonces ¿hay una crisis de género que sea específica de los contextos *queer*?” (13) El género se delimita por oposición al concepto de sexo –concebido como un hecho biológico–. El género ha sido concebido estrictamente por el conjunto de significados que diferencian a hombres y mujeres. En contraste con esto, el sexo refiere a los cuerpos de hombres y mujeres, en tanto fijos, inmutables y naturales. Pero para Judith Butler, el género no es más que una construcción social, en donde el sujeto, a expensas del espacio y las condiciones que lo rodea, puede llevar a cabo un cambio performativo y desligarse de su sexo.

Una noción importante de considerar, es la manera cómo opera la presunción del género. Las instituciones restrictivas y el poder sobre la sexualidad han concebido que ciertas formas del género son verdaderas u originales, mientras que otras, son falsas o carentes de originalidad, detrás de esto, se esconde una jerarquía del género, “¿hasta qué punto la jerarquía del género sirve a una heterosexualidad más o menos obligatoria, y con qué frecuencia la vigilancia de las normas de género se hace precisamente para consolidar la hegemonía heterosexual?” (14), pues se entiende que una es mujer o uno es hombre siempre y cuando funcione como mujer u hombre en la estructura heterosexual dominante, al juzgar o poner en tela de juicio dicha estructura estaríamos perdiendo algo de nuestro sentido del lugar que se ocupa dentro del género.

### **La performatividad del género**

Al respecto de la normatividad del género, Butler indica que “practicar la subversión del género no implica necesariamente nada acerca de la sexualidad y la práctica sexual. El género puede volverse ambiguo sin cambiar ni reorientar en absoluto la sexualidad normativa.” (16) En referencia, a que el hecho de que el género se convierta en algo ambiguo no necesariamente conlleva a una práctica subversiva, puesto que por el contrario puede llevar a conservar intacta la sexualidad normativa. Un acto subversivo es aquel que reta a la autoridad, se rebela y pretende no acatar la legalidad u órdenes que le han sido dictadas. Por ejemplo, si una aldea se niega a pagar un tributo, esta está realizando un acto subversivo contra la autoridad en el plano económico. Pero, ¿cómo entendemos un acto subversivo desde Butler?, la

subversión del género permitirá establecer una acción transformadora que tenga la capacidad de crear las condiciones para acabar con la opresión, en este caso, el régimen sexual binario y opresivo; sin embargo, para que esto se dé, deben existir unas condiciones especiales que la hagan posible y se desmitifique sobre todo la naturalización que se ha hecho tanto de la división de los humanos en géneros y de la heterosexualidad. Lo primero a tener en cuenta, es que la actuación y personificación del género se inicia en las normas que ya están establecidas, pues en el mismo registro simbólico en donde se sitúan las identidades binarias está el germen de la disolución de las mismas, en últimas, como la heteronormatividad se ha perpetuado desde el lenguaje, desde ciertas narrativas imperativas, de igual manera la subversión se realiza partiendo del lenguaje: los actos del habla se convierten en subversivos cuando devienen de la identidad. La identidad se configura narrativamente y emerge en el discurso cuando se plantea una interrelación con el otro.

A partir de la ampliación de las ideas de John Austin (1969) sobre la *Teoría de los actos de habla*, de la concepción ideológica y aparatos ideológicos de estado de Louis Althusser (1974), de la visión construccionista de la sexualidad de Michel Foucault (1976), de la teoría de la deconstrucción de Jacques Derrida (1982), del psicoanálisis lacaniano; así, como de los planteamientos feministas de Simone de Beauvoir (1949), Judith Butler expone su teoría de la *performatividad del género*, en el marco del paradigma de la política de la deconstrucción antiesencialista. En síntesis, Butler apunta a dismantelar tanto la concepción sujeto/a universalista que sustenta la política liberal actual, como los procesos de esencialización, naturalización e identificación de las teorías de las políticas de la diferencia con relación al sector LGTBIQ. Así, para esta teoría, la orientación sexual, la identidad sexual y la expresión de género son el resultado de una construcción-producción social, histórica y cultural, y por lo tanto no existen papeles sexuales o roles de género, esencial o biológicamente inscritos en la naturaleza humana.

En términos de lo humano, la única naturaleza es la cultura, todo lo natural constituye una naturalización de la construcción cultural. Para esta teoría él/la sujeto/a perteneciente al

sector *LGTBIQ* (sujeto/a innombrable, abyecto, ininteligible, anormal) es el efecto y resultado de la producción de una red de dispositivos de saber/poder que se explicitan en las concepciones esencialistas imperantes actualmente del género y la diferencia sexual. Dichos dispositivos establecen lo normativo, que en términos de Butler es todo aquello que puede ser “sinónimo de ‘concerniente a las normas que rigen el género’; sin embargo, el término ‘normativo’ también atañe a la justificación ética, cómo se establece, y qué consecuencias concretas se desprenden de ella”. (24) En relación, a la performatividad del género, Judith Butler se hace algunas preguntas:

¿Qué constituye una vida inteligible y qué no, y cómo las suposiciones acerca del género y la sexualidad normativa deciden por adelantado lo que pasará a formar parte del campo de lo “humano” y de lo “visible”? ¿Cómo actúan las suposiciones del género normativo para restringir el campo mismo de la descripción que tenemos de lo humano? ¿Por qué medio advertimos este poder demarcador, y con qué medios lo transformamos? (26)

De esta forma, el género y el sexo son actuaciones, actos performativos que son modalidades del discurso autoritario; tal performatividad alude en el mismo sentido al poder del discurso para realizar (producir) aquello que enuncia y, por lo tanto, permite reflexionar acerca de cómo el poder hegemónico actúa como discurso creador de realidades socioculturales. Para la teoría de la performatividad de género, la lucha por el reconocimiento político, jurídico y social del sector *LGTBIQ* no sería una lucha de carácter identitario; tampoco una lucha por la normalización o el reclamo de tolerancia (pues se tolera lo que no se soporta, lo que no se desea que exista: se tolera el dolor, la guerra, la enfermedad, etc.), sino una lucha por el respeto pleno (se respeta lo que se le concede calidad de digno), lo que se reconoce pleno (se respeta lo que se le concede calidad de digno, lo que se reconoce como respetable), por el reconocimiento de la diferencia y la diversidad sexual —derecho a la diferencia, no diferencia de derechos—, y por su desnaturalización: posiblemente una lucha ardua y prolongada por la construcción de un nuevo orden simbólico.

## Estudios de género en América Latina

En el 2017 diferentes teóricos de la cátedra de estudios de género en la Universidad del Atlántico realizaron una compilación del libro *Todos me miran: América Latina y el Caribe desde los Estudios de género*, del cual consideramos fue importante tomar algunos apuntes teóricos aplicados a los contextos latinoamericanos, sobre todo en lo que respecta a los estudios del homoerotismo en la literatura latinoamericana. El análisis de la obra *Los hombres no van juntos al cine* se hace en función de la siguiente pregunta problema: ¿de qué forma las expresiones del amor reproducen la heterosexualidad normativa o, por el contrario, son portadoras de ideas transgresoras acerca de la feminidad y masculinidad en un intento por romper los estereotipos o los moldes impuestos? Para ello, tomamos como referencia algunos ensayos que analizan textos desde las categorías de: sexualidad, transgresión, identidades *queer*, masculinidades y homoerotismo. En el contexto latinoamericano es importante revisar cómo al igual que la feminidad que ha sido repensada en la modernidad, la masculinidad también se ha puesto en crisis, ya que ha desplazado al hombre blanco, heterosexual, machista, violento, proveedor, seguro de sí mismo como modelo masculino obligatorio y exclusivo, por formas no hegemónicas ni tradicionales, de portar la hombría en Latinoamérica.

Llaman la atención, en especial en nuestro trabajo, las identidades *queer* como una categoría que siempre se contrapone frente a lo hegemónico. Algo importante para analizar en nuestra obra, es la manera en que se disciplinan los cuerpos y las mentes, ¿qué estrategias subversivas puede contrarrestar esto? ¿qué dinámicas se utilizan para disciplinar los cuerpos? ¿qué es lo que hace que el género se performe en la obra a analizar? Al respecto, tenemos como primer ensayo “Hansel/Hedwig, la Casa Empleada y el entundamiento. Transculturaciones y decolonialidades literarias *queer*, cuir, cuy(r) en América Latina” de Diego Falconí Trávez, del cual es importante anotar la referencia de cómo se concibe el espacio *queer* de manera general, para transferirlo a Latinoamérica: “el espacio *queer* es un lugar donde la gente y los personajes *queer* accionan y crean referencias contraculturales para la diversidad sexual en un tiempo compartido y fragmentado” (46). Los espacios que se “convierten” supuestamente en *queer*

son aquellos donde se posibilita realizar una crítica a las instituciones heterosexistas, disciplinarias y cercanas a la limitación sexual; no obstante, lo *queer* se ha asumido desde Occidente como una categoría universal, como concepto aplicable a identidades y críticas en diferentes tiempos y lugares.

Para ejemplificar lo anterior, Falconí analiza el cuento de Alexander Obando *Madera de troles* (2012) en el que se cuenta la historia de un hombre jubilado el cual construye una casa que poco a poco se va volviendo pequeña. La cuestión aquí es que la casa ha sido construida con madera traída de Finlandia y al final la casa termina devorando al protagonista. Así Finlandia representa la teoría *queer* transferida de Europa y el personaje llamado Alekis representa a Latinoamérica, el cual no se puede adecuar a las teorías impuestas. Al respecto, Falconí concluye “símil que enseña que los cuerpos no siempre pueden llevar a buen puerto los diálogos transnacionales sobre la subjetividad y que obligan a desconocer esa mirada riesgosa e ingenua que aplica el concepto *queer* de modo universal”. (47) Del ensayo, es importante resaltar la noción de dialogo ético. Falconi explica que este se logra cuando hay un respeto por las formas y las subjetividades del otro, en este caso lo *queer* ha sido una impostura que en ciertos espacios no ha correspondido a las problemáticas diversas de Latinoamérica del género:

(...)la Casa Emplayada no es solamente un espacio, sino un personaje complejo que [...], agrupa metafóricamente lugares y épocas, lo cual sirve para plantear como ciertos términos importados (como el *queer*) tienen mayor potencial de oprimir al sujeto que deja de ser el agente ético y se convierte en un personaje secundario. (51)

El espacio *queer* también es traducido al espacio latinoamericano desde el análisis de una cuento llamado *La entundada* (2003) del ecuatoriano Adalberto Ruiz, en el que Falconí a partir de la construcción de un personaje que él reconoce como no-binario explica cómo la

tunda<sup>3</sup> (se convierte en una figura que representa las disidencias sexuales en Latinoamérica sin tener que acudir a la categoría *queer*: “la Tunda es sexualidad y cuerpo, es fuerza y masa; es, nuevamente, un personaje/ambiente/lugar que no se puede explicar a partir de los modelos subjetivos binarios: mujer/hombre, bueno/malo/, cultura/naturaleza” (54). Con la resignificación del término “entundar”, se pretende repensar la retórica globalizante de la teoría *queer*. Así es importante considerar o analizar desde la colonización del género cómo algunas concepciones decoloniales y nativas perpetúan prácticas tradicionales ancestrales que en ocasiones son mezcladas con prácticas coloniales, al final se propone la categoría *entundar* sobre *queering* pues los verbos tienen mayor posibilidad de agencia y performatividad. Dos conclusiones se pueden establecer de la transferencia de lo *queer* en Latinoamérica: toda categoría debe problematizarse en tensión con las relaciones subjetivas poscoloniales de clase, género, raza, etc. La segunda, el sujeto puede caer en la no-resistencia cuando el espacio/tiempo/personaje *queer* del Primer Mundo prima sobre el sujeto diverso del Tercer Mundo, quizá sea enriquecedor en la ficción, pero en la praxis política puede tener problemas.

“Queer trash argentino, euforia de género y contra-epistemología de la jovialidad” de Thérèse Courau es el tercer ensayo del libro y de este es importante resaltar el término *queer trash*. Este término resulta de una circulación de obras que comenzaron a publicarse por parte de sujetos de minorías sexuales a finales de los años noventa gracias a la difusión del pensamiento *queer*. En Argentina hacia la década de 1990 existía una elite de escritores, así, algunas autoras como Fernanda Laguna aducen cómo el pensamiento *queer* permitió generar ideas para una antiestética de lo *trash*, en la que diferentes escritores contrarrestaron el canon creando uno más pequeño a partir del proyecto cartonero en el que participaban personajes de la calle en la edición y creación del material, esto daba un aporte significativo y nuevo a la relación que se establecía entre literatura y política. Courau analiza la novela *Durazno reverdeciente* (2003) de Dalia Rosetti (Fernanda Laguna) para comprobar la categoría *trash*

---

<sup>3</sup> La Tunda es, en la mitología de la región del Pacífico sur colombiano y Pacífico norte ecuatoriano, especialmente entre la comunidad afrodescendiente, una mujer monstruo con similitudes con un vampiro que atrae a las personas hacia los bosques y los retiene cautivos allí. La Tunda embruja a sus víctimas con un hechizo llamado "entunde" y las mantiene encantadas. Para salvarse de la Tunda, las personas deben darse cuenta de que ella tiene una pata de palo.

como forma de contra-textualidad de la contrasexualidad. La contrasexualidad explica cómo el pensamiento *queer* permite que en los sujetos haya una transición entre la distopía disfórica a la utopía eufórica. Entendemos la primera como el sentimiento de melancolía, nostalgia, tristeza y disgusto que se siente porque el género difiere del sexo asignado al nacer; por el contrario, la euforia se relaciona con la felicidad que se siente por la correspondencia con la identidad sexual esperada.

La transición de la disforia de género a la euforia de género se evidencia en el papel de la protagonista, quien es una mujer que en principio no ha logrado mucho, vive sola, amargada y mantiene una constante frustración por su identidad sexual. La melancolía del género se evidencia porque presenta confusión de una identidad y sexualidad que ella mira como fuera de la norma; no obstante, es al final que esa disforia pasa a ser euforia de género, ya que la protagonista traza un proyecto de vida más organizado, consigue pareja, se enamora y sobre todo, define su identidad sexual saliendo del closet: “Dalia Rosetti cienciaficcionaliza en efecto su experiencia personal, proyectando su *coming out* en un futuro ficcional y da cuenta en presente de un futuro anterior en que la euforia contestaria, la jovialidad crítica supera el diagnóstico del sufrimiento del género” (77). La afirmación de la transición a la euforia se puede demostrar con la resemantización de una categoría de las relaciones personales: el amor, Fer termina enamorada y con un hijo de Asilana, lo que refleja una afirmación de figuras lésbicas post-identitarias, que al final pueden reapropiarse del amor, del cuidado y la ternura sin que necesariamente se relacionen como residuos o rasgos esencializados de lo femenino.

Un cuarto ensayo a considerar es “Decir la diferencia. Violencias de género y representaciones literarias en Centroamérica” de Sergio Cotto-Rivel, en el que se hace un énfasis especial en las formas de violencia de género representadas en una selección de narrativa centroamericana (1998-2011): *Paisaje con tumbas pintadas en rosa* (1998), *El gato de sí mismo* (2005), *Heterocity* (2009) y *Arias de don Giovanni* (2009). Una categoría de análisis importante, será la de violencia y las derivaciones en relación al lenguaje y la acción violencia que se ejerce contra sujetos que no se reconocen bajo los parámetros heteronormativos, estas



son: violencia subjetiva y violencia objetiva. Cotto-Rivel nos dice que existe una diferenciación entre la violencia subjetiva es la “que produce el impacto mediático y es claramente visible” y la violencia objetiva, que “es inherente al sistema social dentro del cual se vive.”

Una violencia subjetiva se puede ver en las instituciones sociales como la Policía Nacional, la Iglesia, las instituciones de educación; mientras que la violencia objetiva se puede mirar de forma más amplia en todos los niveles de la sociedad desde la estructura discursiva. La pregunta es, ¿de qué manera se pueden contrarrestar dichas violencias desde las narrativas homoeróticas? Cotto Rivel argumenta que la reivindicación de discursos de género no solo basta con relatos que ponen de manifiesto la organización militante, el cambio ideológico o las luchas sociales, sino que es importante también, considerar otras estrategias tales como la representación del cuerpo desde el espacio privado, poner en evidencia el erotismo y el deseo, las inquietudes personales y la construcción de la subjetividad. Este último estudio sobre la intimidad y la confesión como formas de subversión hacía las instituciones de poder y heterosexistas son analizadas desde las novelas *El gato de sí mismo* de Uriel Quesada y *Arias de don Giovanni* de Arturo Arias, nociones que, al ser transferidas a nuestro objetivo de estudio, nos permiten comprender de qué manera el amor como una categoría íntima se convierte en un elemento de subversión en la novela analizada.

En el segundo capítulo de la compilación titulado: “Masculinidades: Permanencias y Rupturas”, resultó interesante revisar el ensayo: “Espacio y homoerotismo en *Los invertidos* (1914) de José González Castillo” de José Luis Peralta, en la cual se analiza la obra teatral *Los invertidos* que data del año 1914 para examinar la manera como se conforman los espacios de interacción entre varones de comienzos del siglo XX en Argentina. Si bien es un ensayo que presenta un contexto histórico que se aleja de nuestra obra a analizar, consideramos la noción de espacio homoerótico. Al respecto Peralta explica que: “la noción de espacio homoerótico remite a un lugar reapropiado y/o transformado por los sujetos a través de sus prácticas, muchas veces en abierta oposición al uso o significado original/oficial” (125). El espacio y el tiempo como categorías resignificadas desde Michel Foucault son susceptibles de cambios y

reapropiaciones de acuerdo al sentido que los sujetos socio-culturales quieran darle, por lo general en los casos de los estudios de género se hace de manera contradictoria y subversiva, esto quiere decir que los espacios homoeróticos se tornan heterotópicos al impugnar y contradecir los espacios normativos.

Las dinámicas homoeróticas borran los límites entre el espacio público y privado, así la confesión, el erotismo, lo íntimo y la sexualidad se convierten en actividades en las que se construye el espacio homoerótico: “la existencia de espacios homoeróticos dependería entonces, de la actividad realizada por hombres que se relacionan con otros hombres en determinados enclaves, algunos de ellos particularmente propicios a sus intercambios.” (126) De aquí que sea más conveniente utilizar la categoría de homoerótico puesto que lo homosexual o gay tienen la impronta de implicaciones identitarias complejas, confusas o discriminatorias; además, define de mejor manera la interacción entre hombres y favorece su intimidad. Según Henri Lefebvre (1991) explica que la producción del espacio se da desde tres dimensiones interconectadas: “las prácticas espaciales”, las “representaciones del espacio” y los “espacios de representación”.

Peralta utiliza estas nociones para explicar desde el análisis de sus novelas cómo el espacio siempre es dotado de un significado, así las prácticas espaciales se refieren a “una dimensión material empírica: consisten en determinar cómo las actividades cotidianas en locaciones específicas producen especialidades también específicas” (126). Las representaciones del espacio “concernen al orden del discurso: abarcan definiciones y conceptualizaciones elaboradas desde diferentes disciplinas como el urbanismo, la arquitectura y la geografía”. (126) Finalmente, los espacios de representación “implican el espacio directamente vivido a través de símbolos e imágenes asociados a él. Se trata del espacio de los habitantes y los usuarios, pero también de artistas y algunos escritores y filósofos”. (126) En la interconexión de estas tres dimensiones se manifiesta la imaginación como una facultad que permite apropiarse del espacio y transformarlo: en últimas le permite conferir significado. No obstante, es importante preguntarse, ¿cómo Peralta utiliza estas dimensiones para el análisis de

la obra *Los invertidos* y de qué manera su propuesta del espacio contribuye al análisis de nuestra obra?

Peralta hace un recorrido histórico parcial de la Buenos Aires “marica” de 1900, en el que explica cómo inicialmente la migración del campo a la metrópoli estuvo intensificada en su mayoría por jóvenes varones, lo cual tuvo consecuencias en las formas de sociabilidad homosocial. Este grupo de jóvenes se caracterizó sobre todo por tener muchos problemas internos y de identidad; además de esto, tuvieron que luchar contra la homofobia y la “regulación” por parte de médicos y científicos quienes se empeñaron en estudiar sus conductas. De aquí, resulta interesante revisar como eran sojuzgados doblemente, uno, por las “elites” científicas y dos por la comunidad en general plebeya; no obstante, mientras que los médicos aducían que este grupo de jóvenes con orientación sexual homoerótica representaban una amenaza para el orden social, la comunidad plebeya los terminaba aceptando y convivía con ellos. En este análisis, Peralta resalta como recurso iniciador de subversión las prácticas espaciales en las que comienzan a confluír esa minoría que va asaltando la sociedad argentina de los años 1900. Estos espacios comienzan a ser los parques, los quioscos, las plazas, en las que los sujetos homoeróticos buscan al otro. Poco a poco esas prácticas espaciales van configurando lugares de transgresión y subversión que se convierten en espacios de representación; en últimas esto se logra cuando el espacio normativo puede ser reapropiado para crear ambientes favorables a la socialización homoerótica.

Pensar lo *queer* en Latinoamérica supone varios desafíos, ya que el contexto difiere de las dinámicas de su resignificación y apropiación en Norteamérica. No obstante, teniendo en cuenta el marco anterior, esos desafíos han servido para debatir ciertas categorías y problematizar otras que sugieren una disidencia sexual, pero nacen en Latinoamérica. Los anteriores trabajos arrojan categorías que ayudan a analizar *Los hombres no van juntos al cine* desde una lectura problematizadora y nos permiten vislumbrar categorías que, aunque no se definen dentro de lo *queer* pueden actuar como disidencias sexuales.

### **El amor: fundamentos teóricos entre la tragedia y la decadencia**

En un tercer lugar, puesto que el tema móvil de nuestra investigación es el análisis de las construcciones del amor en relaciones homoeróticas, tomamos como principal referente desde los estudios psicológicos al alemán Erich Fromm (1956) con su libro *El arte de amar*, que pese a ser una obra de mediados del siglo pasado, interesa tomar algunos elementos claves como, por ejemplo: la naturaleza del amor. Fromm nos explica qué significa amar y cómo desprendernos de nosotros mismos para experimentar ese sentimiento. Fromm afirma que el amor no es solo una relación personal, sino un rasgo de madurez que se manifiesta en diversas formas: amor erótico, amor fraternal, amor filial, amor a uno mismo. Asegura también que el amor no es algo pasajero y mecánico, sino que es fruto de un aprendizaje, por ello, si queremos aprender a amar debemos actuar como lo haríamos si quisiéramos aprender cualquier otro arte, premisas que nos permitirán analizar la obra y los discursos de los personajes en las construcciones del amor. También fue importante, tomar como referente a Roland Barthes con su obra *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977), si bien no es un libro sobre teorías del amor, contiene algunos pasajes provenientes de la ficción o textos filosóficos, que relaciona tópicos del amor, pero a la vez analiza históricamente algunas construcciones sobre mitos del amor. Interesa el análisis de dichos fragmentos como fundamentos teóricos, puesto que nos ofrece relatos en los que prevalece la perspectiva del amante.

En primera instancia, Erick Fromm (1956) entiende el amor como un arte, del que se necesita cierto esfuerzo para poder aprenderlo, pues a menudo entendemos el amor como un sentimiento que llega espontáneamente y que no requiere de una reflexión introspectiva para comprender que se debe fortalecer y nutrir de diferentes elementos: en conclusión, para los seres humanos de muchas culturas se nos ha hecho difícil la capacidad de amar, se trata sobre todo del otro. El problema está en el imaginario que nos creamos de cómo esperamos que el otro nos ame y sentamos una forma en la que queremos que nos amen: aprendemos del amor, cuando tenemos la capacidad de mantenerlo vivo. Hay una experiencia inicial que resulta muy excitante puesto que se rompe la barrera entre dos personas que se gustan, pero no se conocían;

es mucho más maravilloso en aquellas personas que han mantenido aisladas por completo del sentimiento del amor. Ese amor se vive de manera intensa, se consume en el acto sexual, pero pierde el carácter milagroso y decanta en un antagonismo, aburrimiento y desilusión hacia el otro. Una de las falencias respecto al amor, es que lo intentamos vivir sin aprenderlo, dejamos que fluya como un sentimiento, sin comprender de qué se trata. Erich Fromm (1956) postula que, como cualquier otro arte, el amor requiere de un aprendizaje que pasa por la teoría para luego llevarlo y comprenderlo en la práctica.

Erich Fromm formula que el hombre desde muy pequeño no tiene plena conciencia de su ser y aunque ha emergido del reino animal presenta unas capacidades naturales que le permiten razonar. Su enmienda hacia el futuro será forjar y perfeccionar ese razonamiento, viene del reino animal, pero tendrá que dejarlo para ir hacia adelante desarrollando su razón. Con esto encuentra una nueva armonía humana que le permite dejar atrás una prehumana que ya estaba pérdida. De Fromm será importante considerar lo siguiente en referencia a que el hombre siempre necesita del *otro*, se hace imperativo su relación con los otros dentro de la sociedad:

El hombre está dotado de razón, es vida consciente de sí misma; tiene conciencia de sí mismo, de sus semejantes, de su pasado y de las posibilidades de su futuro. Esa conciencia de sí mismo como una entidad separada, la conciencia de su breve lapso de vida, del hecho de que nace sin que intervenga su voluntad y ha de morir contra su voluntad, de que morirá antes que los que ama, o éstos antes que él, la conciencia de su soledad y su 'separatidad', de su desvalidez frente a las fuerzas de la naturaleza y de la sociedad, todo ello hace de su existencia separada y desunida una insoportable prisión. (10)

De acuerdo a esto, para Fromm el hombre es un ser que tiene la necesidad de superar la separatidad, o sea abandonar la prisión de la soledad. La 'separatidad' se refiere a que el hombre siempre ha buscado estar en relación con los demás, sea cual fuera la edad y la cultura. El problema siempre será superar la separatidad, lograr la unión con los otros y a través del

amor trascender de la vida individual a la compensación. En ese sentido, la ‘separatidad’ es la causa de muchos conflictos que han afectado a la humanidad, pues esta no solamente acaba con nuestras relaciones interpersonales, sino que acaba consigo mismo y nuestra esencia. Según Fromm la ‘separatidad’ significa división, separación, dicotomía y desencuentro, pero no solamente con el otro sino consigo mismos. Hoy somos producto de una sociedad industrializada, en referencia a los temas valóricos y políticos, en la que afloran los problemas sociales desde las interrelaciones diarias: las injusticias sociales, las conflictivas relaciones generacionales, el control del pensamiento, la intromisión de falsos valores en el trabajo, en la familia, en los centros de estudios y la existencia cotidiana. Todo esto conlleva a que el amor no pueda aflorar y los individuos fácilmente decanten en: estrés, falencias emocionales y mentales, desaliento, mal humor, desesperanza, pesimismo, angustia, carencia de sentidos existencial y, por último, depresión.

Frente a lo anterior, Fromm formula que el amor constituye una fuerza que desde la teoría puede ser enseñado y aprendido. Para Erich Fromm (1956) el amor es “como poder activo en el hombre; un poder que atraviesa las barreras que separan al hombre de sus semejantes y los une a los demás; el amor lo capacita para superar su sentimiento de aislamiento y separatividad” (22); es una fuerza que permite al ser humano cuidar de su integridad y la de los demás. La ‘separatidad’ es darnos cuenta de nuestra individualidad, de nuestro aislamiento, en últimas de no sentirnos satisfechos o cómodos de nuestra vida: ese desencuentro del hombre consigo mismo y con los demás conlleva a que muchas personas busquen diferentes maneras ‘inapropiadas’ de pretender lograrlo, las cuales más que fortalecer al ser humano, terminan por enajenarlo (sacarlo fuera de sí) lo cual conlleva a que el sujeto se vuelva torpe o tenga turbación en sus sentidos o su razón. Según Fromm (1956):

La vivencia de la separatidad provoca angustia; es, por cierto, la fuente de toda angustia. Estar separado significa estar aislado, sin posibilidad alguna para utilizar mis poderes humanos. De ahí que estar separado signifique estar desvalido, ser incapaz de aferrar el mundo, las cosas y las personas activamente;

significa que el mundo puede invadirme sin que yo pueda reaccionar. Así, pues, la separatidad es la fuente de una intensa angustia. Por otra parte, produce vergüenza y un sentimiento de culpa. (10)

En consecuencia, de lo anterior, la ‘separatidad’ nos aleja de nosotros mismos, pero sobre todo de lo mejor que cada uno de nosotros puede tener; además nos separa del otro y de la relación armoniosa con quienes nos rodean. Es por eso, que Fromm considera el amor como un arte, ya que nos permite encontrar el camino de la transformación, pues al educarnos en amor que es la máxima unidad, nos encontramos con un medio y finalidad de lo más bello de nosotros, como seres personales, humanos y universales. Hay que entender al amor como una ‘actividad’ que tiene dos significados: primero, el uso de energía para lograr fines exteriores, y segundo, usar poderes consustanciales al hombre, así el amor es una acción que consiste fundamental en el *dar*, y no recibir; no obstante, la humanidad ha creado un imaginario en el que *dar* significa sacrificarse por el otro y renunciar a cualquier cosa, y de esta forma da más alegría dar que recibir; sin embargo, para Fromm cuando una persona da lo mejor de sí misma por otra, no sufre, ni sacrifica su vida, sino que comparte lo que está vivo en sí mismo. La premisa importante para el arte de amar será: el amar consiste en dar, pero teniendo en cuenta otros elementos como: cuidado, responsabilidad, respeto y conocimiento por el otro.

En relación a los objetos amorosos, y entendiendo el amor como una ‘actividad’, el ser humano comete el error de ver el amor esencialmente como una relación con una persona específica. Esto quiere decir que la gente supone que el amor está constituido por el objeto y no por la facultad. Cuando el ser humano no entiende el amor como una actividad o un poder del alma, aspiran a encontrar solamente un ‘objeto’ adecuado y que lo demás viene de manera espontánea sin pensar que esto debe construirse. Fromm utiliza un buen ejemplo: es lo mismo cuando un hombre que quiere pintar. En vez de aprender el arte de la pintura espera solamente que el objeto adecuado llegue y que de acuerdo a esto pintará maravillosamente cuando lo encuentre. En ese sentido, para Fromm es importante amar a todas las personas, amar el mundo y a la vida misma.

De acuerdo a esto, hay diferentes tipos de *amor*. Según Erich Fromm (1956) decir que el amor es una orientación que se refiere a todos: familia, sociedad, naturaleza, Dios y a uno mismo, implica que hay diferencias entre los diversos tipos de amor. Dependiendo del tipo de objeto amoroso, el amor será de un tipo o de otro. Así, ¿cuál es la relación que se puede establecer entre las sociedades contemporáneas y la construcción del amor? Al respecto Fromm afirma que el amor se ha desintegrado y ha perdido su esencia en la sociedad actual contemporánea de Occidente. En la sociedad capitalista, el hombre se convierte en un objeto. Cualquier cosa no tiene valor si no hay demanda, y todo está basado en el trabajo. Por esto, el matrimonio feliz está considerado como un equipo que trabaja en armonía, y la felicidad sexual, como el resultado del amor. Sin embargo, hay personas que creen que el amor es el resultado de la felicidad sexual. Se cometen muchos errores a la hora de amar. Uno de ellos es evadirse de los problemas propios y concentrarse en los defectos del otro. Otro error es pensar que en el amor no hay ningún conflicto, pero no es así. El último error aquí comentado es el de pensar que el amor es superficial, siendo éste sólo posible si se realiza desde el centro de la propia existencia.

Después de examinar la teoría del arte de amar, se pasará a examinar la práctica, pero no se enseñará a amar, porque eso sólo puede hacerlo uno mismo, no existen recetas. Según Erich Fromm todas las artes en común necesitan unos factores para su práctica: disciplina, concentración, paciencia y preocupación. De esto también depende una vida tranquila y libre en lo posible de muchos males. Así amar es “una experiencia personal que solo podemos tener por y para nosotros mismos; no existe nadie que no haya tenido esa experiencia, por lo menos en una forma rudimentaria, cuando niño, adolescente o adulto” (103). Amar implica unos requisitos que todo ser humano conoce en su uso pleno de la conciencia. En primer lugar, está la *disciplina*. Al respecto Fromm enuncia que esta es complicada de desarrollar para un arte, porque un individuo común gasta la mayor parte del día disciplinadamente en su trabajo para otros, y cuando tiene tiempo para él, no le apetece actuar disciplinadamente, pero lo necesita. En segundo lugar, la concentración es indispensable para la práctica de un arte, pero en esta



sociedad somos consumidores desconcentrados, que nos tragamos todo. En tercer lugar, la paciencia es muy necesaria, ya que la práctica del arte no es algo rápido, sino lento. Lo más rápido suele ser considerado lo mejor, pero en un arte es al revés. Y, la preocupación es realmente importante, si no se preocupa uno por el arte que quiere desarrollar, no lo desarrollará, y no pasará de ser un simple aficionado. También hay que tener en cuenta que primero se deberán aprender cosas no relacionadas con el arte, para luego profundizar en él.

Para practicar la disciplina, esta tiene que salir del interior, no debe imponerse desde fuera, considerado como algo bueno para uno mismo. Así mismo, practicar la concentración es realmente difícil. La mejor forma de practicarla es aprender a estar sólo consigo mismo sin realizar ninguna actividad. Hay que aprender a concentrarse en todo lo que uno hace, siendo la actividad lo único que cuenta en ese momento. En el caso del amor, concentrarse en la relación con otros quiere decir escucharlos. La mayoría de gente oye sin escuchar realmente al otro, sin tomarse en serio las palabras de la otra persona. Para aprender a concentrarse, hay que ser sensible a uno mismo, siendo capaz de notar los propios cambios corporales y buscando soluciones a ellos. Fromm expone las condiciones que a su manera de ver son importantes para la práctica del arte de amar. La condición fundamental es superar el narcisismo. Debemos superar la visión del mundo exterior como una consecuencia de nuestro propio mundo interior, mirando todo de forma objetiva. Si el amor depende de la falta de narcisismo, necesita la humildad, la razón y la objetividad.

La capacidad de amar depende de la capacidad de superar el narcisismo. Para esto se necesita fe; así existen dos tipos de fe: la *fe racional* es la basada en la certeza y firmeza que poseen nuestras convicciones, mientras que la *fe irracional* está basada en creer porque lo dice una autoridad o la mayoría. Tenemos fe en nosotros mismos y también tenemos que tener fe en los demás, y esto culmina en la fe en la humanidad, lo cual conlleva a que tener fe supone tener valor. La práctica de la fe y el valor empieza con pequeños detalles en la vida diaria, fijándose cuándo se pierde la fe y/o el valor e intentando corregirlo. Finalmente, volviendo a la idea del amor como actividad, esta es indispensable en el arte de amar. Si soy perezoso, no

podré relacionarme con la persona amada. El amor deberá estar presente en todas las relaciones sociales, y se deberá tener en cuenta que todos somos iguales. Erich Fromm termina su libro expresando que es necesario que haya un cambio en la sociedad, para que la naturaleza social y amorosa se una a la existencia social, y la necesidad fundamental del hombre, el amor, se convierta en un fenómeno social. Así, en nuestro análisis tratamos de responder, de qué manera en la construcción del amor en personajes homoeróticos fungen estos principios y hasta qué punto se puede hablar del amor en los términos de Erich Fromm en las relaciones que sostienen los personajes principales o héroes de la novela de Manuel Valdivieso.

### **La experiencia del amante desde *Fragmentos de un discurso amoroso***

Roland Barthes ha tomado fragmentos de diferentes textos literarios, como acto subversivo, lo cual indica que es un libro sobre el amor, pero no en el sentido romántico sino más bien, sobre la trivialidad y la radicalidad del amor. Al respecto pronuncia en sus primeras páginas: “el discurso amoroso es hoy de una extrema soledad. Es un discurso tal vez hablado por miles de personas (¿quién lo sabe?), pero al que nadie sostiene; está completamente abandonado por los lenguajes circundantes: o ignorado, o despreciado o escarnecido por ello”. (11). Resulta interesante que se constituye como un relato de aprendizaje, frente al discurso amoroso asfixiado de erotismo, sexualidad, pornografía, publicidad, cuidado del cuerpo y consumo mediático. Barthes propone de manera subversiva analizar el deseo, el amor, la soledad, los celos y la respiración agitada, así, toma fragmentos de textos literarios de diferentes épocas y cada sujeto amoroso emite un discurso que construye un imaginario especial de acuerdo a su cultura.

Barthes concibe el amor como un discurso (todo es discurso y/o se manifiesta a través del discurso) que ya pocos hablan y que es abrumado, si no ahogado, por otros discursos. De manera que el texto en general es un intento por reivindicar y afirmar el discurso amoroso (eso tan sublime, eso tan doloroso). Roland Barthes asume el rol que otros callan: hablar del amor, ese que habita entre nosotros y que callamos. En ese sentido construye a través de sus textos, figuras que hacen alusión a la manera cómo se representan esas direcciones del amor hacia el

otro, así para nuestro análisis tomamos algunas que fueron importantes como marco teórico para revelar las diferentes situaciones del amor en relación a lo trágico o lo melancólico en las relaciones amorosas homoeróticas en *Los hombres no van juntos al cine*.

Barthes crea un marco teórico del vínculo amoroso en todos sus estadios, pues leerlo es comprender que el amor siempre es un tema cubierto de lugares comunes que le dan adorno filosófico y lingüístico a las acciones que los seres humanos activamos en su nombre. Según Barthes (1977), el discurso del amor atraviesa varias etapas: el amor no es una suerte de negociación entre dos individuos. Es la creación de una idea poderosa que puede devenir, finalmente, en una idea política; en una relación amorosa cada uno será víctima y verdugo de manera alterna; el amor conlleva a la falta y la carencia, la revelación de alcanzar en el otro algo que no se tiene, así, encontramos referencias al margen sobre Proust, Lacan, Kierkegaard, Goethe, entre otros, quienes acompañan las reflexiones sobre el amor: celos, dolor, desasosiego, anhelo, ilusión, deseo, locura, elevación, entrega, egoísmo, privación, grandeza, angustia, melancolía, excitación. El amor se manifiesta a través de una carta, un poema, una canción, un regalo, una obra de arte, pues el deseo por el *otro* siempre es impulsor de creación y sublimación, el discurso del amor no puede ser por sí mismo, necesita recurrir a otros significantes que lo saquen a flote de su latencia sin distinción alguna.

El análisis se ordena y compone por *figuras* en las que más que un estudio se forjan retratos, que dan lugar a alguien que habla en sí mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado) que no habla. Según Barthes (1977) “las figuras se recortan según pueda reconocerse, en el discurso que fluye, algo que ha sido leído, escuchado, experimentado. La figura está circunscrita (como un signo) y es memorable (como una imagen o un cuento)”. (14) Cada figura lleva consigo no una descripción o concepto como pareciera ser, sino que lleva un argumento de ser y lo acompaña una especie de versículo o refrán, es importante resaltar que la frase, fragmento amoroso o argumento no constituye un mensaje acabado, pues quedan en suspenso para ser ampliadas: “Pero el que sostiene este discurso y desglosa los episodios no sabe qué se hará con ellos un libro; no sabe tampoco como buen sujeto cultural no debe ni

repetirse, ni contradecirse, ni tomar el todo por la parte.” (14). Al respecto de las figuras, no hay una lógica o razón de contigüidad entre ellas, como dice Barthes (1997) algunas se agitan, otras se esquivan, otras se apaciguan, vuelven, se alejan y no hay orden, no se trata de organizarlas de tal manera que sean distributivas, sino más bien son integrativas puesto que permanecen siempre en el mismo nivel y es un discurso horizontal. Así, se han tomado algunas que fueron referencia para analizar el discurso amoroso en la novela estudiada:

- I. **Abismarse:** ataque de anonadamiento que se apodera del sujeto amoroso, por desesperación o plenitud. Barthes, a través de fragmentos de Goethe, Sartre, Tristán e Isolda, dibuja unas imágenes en las que el sujeto amoroso desea la desaparición de sí mismo, a voluntad, pero no lo logra. El sujeto amoroso se ‘abisma’ ya sea por extrema felicidad o por alguna herida, entonces sucumbe y surgen en él ideas de suicidio, desaparición o abandono.
- II. **Abrazo:** el gesto del abrazo amoroso parece cumplir, por un momento, para el sujeto, el sueño de unión total con el ser amado. El abrazo del sujeto amoroso con su enamorado (a) rememora los brazos de la madre, este le ofrece tranquilidad y protección. A la vez, con el abrazo del otro se sumerge en un sueño, en una especie de anonadamiento y el sujeto amoroso logra colmar y saciar el deseo de estar con el otro.
- III. **Anulación:** en ocasiones el sujeto amoroso debe renunciar al amor por el otro, para amarse a sí mismo. Se trata de la explosión del lenguaje en el curso del cual el sujeto llega a anular al objeto amado bajo el peso del amor mismo: por una perversión típicamente amorosa lo que el sujeto ama es el amor y no el objeto: “Y si un día llega en que me es necesario renunciar al otro, el duelo violento que me embarga entonces es el duelo de lo Imaginario mismo: era una estructura querida y lloro su pérdida del amor”. (39) Con respecto a este proceso sucede algo interesante, el sujeto amoroso se siente tranquilo al saber que el otro estando ausente ya no le puede herir; sin embargo, sufre al ver el otro disminuido, reducido y excluido de un sentimiento inicial.
- IV. **El ausente:** todo episodio de lenguaje que pone en escena la ausencia del objeto amado – sean cuales fueren la causa y la duración– tiende a transformar esta ausencia en prueba de

abandono. Sucede que siempre está el que permanece inmóvil, el que no se va y, por otro lado, está el que se va, emprende la huida, la aventura y debe dejar al otro, entonces queda: “la ausencia amorosa va solamente en un sentido y no puede suponerse sino a partir de quien se queda –y no de quien parte–: yo, siempre presente, no se constituye más que ante tú, siempre ausente”. (45) Se establece un paralelo entre quién ama más que el otro. Por otro lado, en ocasiones se aprende a soportar bien la ausencia, se queda uno en un estado de quietud y se soporta la partida de una persona querida. Hay que aprender a soportar la ausencia, convertir en olvido al otro, puesto que si no se olvida se muere por fatiga y tensión de memorias. Otro dato interesante: “la ausencia del otro me mantiene la cabeza bajo el agua; poco a poco, me ahogo, mi aire se rarifica: en esta asfixia reconstruyo mi “verdad” y preparo lo Intratable del amor”. (50) Del sujeto amoroso, depende cuál es el límite sobre el extrañamiento de la ausencia del otro.

- V. La catástrofe: crisis violenta en cuyo transcurso el sujeto, al experimentar la situación amorosa como un atolladero definitivo, como una trampa de la que no podrá jamás salir, se dedica a una destrucción total de sí mismo. Para Barthes existen dos regímenes de desesperación: la desesperación lenta, la resignación activa, en la que se espera con paciencia al objeto amado aún con desesperación, o está la desesperación violenta, en la que el sujeto amoroso se encierra, rompe en llanto, se humilla y al final, está perdido.
- VI. Encuentro: la figura remite al tiempo feliz que siguió inmediatamente al primer rapto, antes que nacieran las dificultades de la relación amorosa. Hay amantes que nunca se abandonan, que no se suicidan o que salen del túnel; mientras que otros hacen el siguiente proceso, la jornada amorosa parecer seguir tres etapas: está en primer lugar, la captura o el rapto, luego vienen toda la serie de encuentros (citas, conversaciones telefónicas, cartas, pequeños viajes, etc.), al inicio está la dulzura del comienzo, el idilio, luego vienen las secuelas que son un largo camino de sufrimientos, heridas, angustias, desamparos y sentimientos.
- VII. El exilio de lo imaginario: cuando se decide renunciar al estado amoroso, el sujeto se ve con tristeza exiliado de su Imaginario. El sujeto amoroso busca exiliarse, renunciar a todo

o suicidarse. Exiliarse del amor que se le tiene a una persona puede resultar difícil pero en ocasiones necesario, tomando como ejemplo a Werther y Carlota, Barthes describe como Werther desde lo ficticio renuncia a Carlota, pero no alejándose de ella sino de su imagen, para esto se sumerge en un largo insomnio porque aduce que es la muerte de la imagen o su propia vida que va en declive, poco a poco se va perdiendo el lenguaje amoroso: “el duelo de la imagen, si lo pierdo, me angustia; pero, si lo logro, me pone triste. Si el exilio de lo Imaginario es la vía necesaria de la “curación” debemos convenir que aquí el progreso es triste.” (128). En ocasiones, esa persona que habíamos olvidado vuelve momentáneamente a nuestras vidas, pues lo Imaginario arde por debajo, como cuando el carbón queda mal apagado; se inflama de nuevo y aparece, lo que ha sido abandonado resurge, emite un grito fuerte.

- VIII. **Objetos:** todo objeto tocado por el cuerpo del ser amado se vuelve parte de ese cuerpo y el sujeto se apega a él apasionadamente. En este, abundan las acciones fetichistas, por ejemplo, besar o acariciar algo especial del otro, el ser amado produce una fuerza que no se puede detener y que impregna todo aquello que toca y mira del otro, así, hay ciertos objetos o elementos que se han convertido en sagrados para el sujeto amoroso.
- IX. **Ocultar:** el sujeto amoroso se pregunta no si debe declarar al ser amado que lo ama (ésta es una figura de declaración), sino en qué medida debe ocultarle las “perturbaciones” (las turbulencias) de su pasión: sus deseos, sus desamparos, en suma, sus excesos. El sujeto amoroso a menudo siente vergüenza, desánimo, decepción por contarle al otro sobre las perturbaciones alrededor de la relación, pues en esa medida, se podría sentir que la relación tendría más éxito. Por ejemplo, al sujeto amoroso lo atormentan ciertas actitudes del otro o acciones que lo hacen sentir intranquilo, pero antes que decírselas al otro este prefiere encontrar los mecanismos y la manera ‘inteligente’ de ocultarlas. La pregunta, ¿el otro estará esperando que le cuente mi intranquilidad o por el contrario le molestará? Al respecto Barthes desde su experiencia personal ejemplifica: “estoy condenado a ser un santo o un monstruo: santo no puedo, monstruo no quiero: por consiguiente, tergiverso: muestro un

poco de mi pasión”. (197) El sujeto amoroso se siente mejor cuando se coloca una máscara de la discreción.

- X. El raptó: episodio considerado inicial (pero que puede ser reconstruido después) en el curso del cual el sujeto amoroso se encuentra “raptado” (capturado y encantado) por la imagen del objeto amado (flechazo, prendamiento). De inicio el flechazo representa una hipnosis, en el que el sujeto amoroso queda fascinado, sacudido, electrizado, mudado, trastornado. La imagen del otro llega y el sujeto queda inmóvil tal cual las imágenes de la Antigua Grecia, por ejemplo: Menón y Sócrates. Antes del raptó tenemos a un sujeto vacío, carente de amor, de entusiasmo, de estremecimiento, el raptó lo sacude y lo sorprende, lo hace sentir la vida. Barthes no concibe al sujeto a quién se rapta como un agente pasivo, feminizado o pormenorizado, más bien una forma o bien le llama un “fetiche coloreado”, pues con lo que se encuentra en el raptó el sujeto amoroso es con una voz, una caída de hombros, una esbeltez de silueta, una tibieza de la mano, el sesgo de una sonrisa, etc. En el *raptó* hay algo interesante: el que procede busca en el otro los signos de la indiferencia, de su necesidad y ausencia, entre más sea notorio, más existe la posibilidad de caer en el enamoramiento.
- XI. Recuerdo: Los objetos, las situaciones y los espacios constituyen elementos de remembranza, los cuales pueden forjar imágenes ya sean de felicidad o de tristeza/melancolía. El recuerdo se consolida como una rememoración feliz y/o desgarradora de un objeto, de un gesto, de una escena, vinculados al ser amado, y marcada por la intrusión de lo imperfecto en la gramática del discurso amoroso. Barthes utiliza el concepto de *anamnesis* referente a la evocación del pasado, el conjunto de recuerdos que devienen como un desgarramiento o una melancolía. Desde el presente la escena ya se coloca en el pasado, pues el sujeto amoroso la visualiza como una situación que, con el tiempo, al recordarla traerá desazón, melancolía o desgarramiento. Al final Barthes expone: uno se acuerda del pasado no para comprender, sino para sentir, para ser feliz o infeliz.

XII. Unión: la esperanza o la acción a la que todo sujeto amoroso quiere que se llegue, es a la perfección del amor, que sería: la unión. El único y simple placer es la consumación total del amor, y que de alguna manera la llama siga viva; cuando hace referencia a total, es que haya una armonía y compensación en todos los sentidos. Tomando como ejemplo a Lacan, no se trata de un deseo en el que hay un suplemento, sino que se trata de carecer y dar de lo que no se tiene; cuestión de suplemento más no de complemento. Barthes puede creer en ese sueño de unión total, pese a que se mire como utópico e imposible, con el argumento de que al ser mortal se puede creer, “lo único imposible es la inmortalidad” (248)

Barthes en su obra explora el fenómeno del amor analizando las diversas facetas del amor romántico, desafiando las convenciones culturales y sociales que lo rodean. En primera instancia, presenta el amor como un discurso estructurado y codificado, lleno de significados y simbolismos. Así, examina cómo el amor se comunica a través del lenguaje, los gestos, los símbolos y las acciones, y cómo estas formas de comunicación pueden ser interpretadas y comprendidas. En relación al sujeto enamorado, destacada su vulnerabilidad, ansiedad y deseo de ser amado. Describe cómo el sujeto enamorado se encuentra en un estado de constante búsqueda y deseo de reconocimiento y validación por parte del objeto de su amor. Una conclusión importante es que el amor tiene una naturaleza efímera y transitoria, tiende a transformarse o desaparecer con el tiempo. El amor puede morir o desvanecerse, dejando al sujeto enamorado con sentimientos de vacío y pérdida.

### **Apuntes sobre imaginarios y representaciones sociales**

Estudiamos la teoría sobre los imaginarios sociales, con relación a cómo la sociedad estructura un conjunto de valores, instituciones, leyes, símbolos y mitos comunes a un grupo social más o menos concreto y, en parte, a su correspondiente sociedad, que a menudo sirve para sentar bases de poder. Para ello tomamos el ensayo de Mireya Lozada “Representaciones sociales: la construcción simbólica de la realidad” (2000), un estudio en torno a cómo se organizan en la sociedad los símbolos que ordenan las formas de pensamiento social y cómo estas representaciones dan cuenta de los saberes sociales, del conocimiento corriente, de



sentido común, cuyos lenguajes y creencias llevan a los seres humanos a vivir y actuar conjuntamente, publicado en la revista *Apuntes filosóficos 17*, esto relacionado con las representaciones del amor que confluyen en la obra *Los hombres no van juntos al cine*.

En primer lugar, revisamos el concepto de representaciones sociales, el cual refiere a todas las formas de pensamiento social con relación a la comunicación, comprensión y el dominio del ambiente social, material e ideal. Las representaciones sociales establecen relación con el conocimiento del sentido común que es la manera de razonar predominante en un colectivo humano. Es un conjunto de conocimientos, creencias y explicaciones, fundamentados en la experiencia personal o la sabiduría popular, esto se pone a disposición de la experiencia cotidiana que sirven como una guía para la lectura de la realidad; hace referencia también a sistemas de significación que permiten interpretar el derrotero de los acontecimientos y relaciones sociales; explican la relación que tienen los individuos con el mundo y los otros; sobresalen a partir de la interacción y contacto con los discursos del espacio público; tienen una función simbólica predominante. Las representaciones sociales fluyen en la medida en que dependen directamente del sistema de valores de un grupo en específico, de sus ideologías y sus normas. Los individuos son sociales por naturaleza, necesitan del otro para interactuar, forjar ideas y pensamientos, es por ello que las representaciones sociales dependen de las creencias, valores, tradiciones e imágenes del mundo y del ser. Estas juegan un triple rol: (1) otorgan sentido a la realidad, (2) incorporan nuevas nociones o hechos a los sistemas conocidos y (3) aseguran el sentido común en los cuales se reconoce una colectividad dada.

Las culturas son completamente diversas, forjan diferentes pensamientos, ideologías, patrones de conducta, mitos y cosmovisión alrededor de sus creencias, las cuales generan un *espacio simbolizado*, este funciona a través de una actividad mental que es indisociable y tienen doble aspecto: como producto-constituido y como proceso-constituyente. En primer lugar, los productos en referencia a lo constituido se relacionan con los ideales, imaginarios y símbolos de una determinada cultura los cuales se localizan mediante los diferentes soportes que nos ofrece la humanidad: producciones individuales o colectivas de tipo discursivo, icónico,

dispositivos materiales y se reproducen en la sociedad a través de canales como: las conversaciones, los medios, las instituciones, el Estado, etc. Las representaciones se dan como fenómenos que mantienen niveles de complejidad variable, por ejemplo, pueden partir tan solo de una palabra o figura que conforman ideas y significados hasta un sistema organizado de imágenes, informaciones, nociones, actitudes, opiniones, las cuales constituyen una visión de mundo o realidad. Existe una triangulación que explica las características específicas de las representaciones sociales y cómo se forman estas, esos tres elementos en conflicto resaltan la interpretación de la realidad: el *ego* que es el sujeto ya sea individual o colectivo, el *alter* como sujeto social y que se relaciona con una historia, tradición, biografía, contexto socio-cultural y el *objeto* que puede ser real o simbólico, que tiene un significado social.

Existen tres tipos de ambientes: social, ideal y material. Según Moscovici, citado por Lozada (2000) la realidad social puede entenderse a través de tres niveles interrelacionados: el ambiente social, que es la realidad vivida; el ideal, que es la presentación deseada de la sociedad; y el material, que son las condiciones materiales que conforman la realidad social. Dentro de estos se circunscribe un objeto que mantiene relación con un sujeto ya sea individual o colectivo puesto en relación con otros sujetos que pertenecen a un mismo grupo, participación o comunicación social. La organización y estructuración de la realidad social se da a partir de ciertas actividades mentales tales como: *la objetivación* y *el anclaje*, las cuales permiten la transformación de un saber (la ciencia) en otro (sentido común), estos regulan la interdependencia que existe entre la actividad representativa y sus condiciones sociales de expresión:

1. **Objetivación:** el pensamiento objetiviza, concretiza o naturaliza la realidad. Es la tendencia a convertir algo abstracto en un objeto, volver intangible algo y materializar una idea. Lo que se conoce sobre el objeto interviene mediante una operación imaginante y estructurante traducido en un lenguaje común, un campo de significaciones, un universo de códigos, de sentidos sobre los cuales se apoya y organiza la representación.

2. El anclaje: se trata de la unión entre lo social y lo cognitivo del objeto, lo cual contribuye a darle valor funcional a la representación como elemento de lectura de la realidad y guía de acción en el centro de las relaciones sociales. El anclaje es el proceso de significación y utilidad que le es atribuida a la representación dentro de un sistema de pensamiento que ya existe. Mediante el anclaje se instrumentaliza el saber, todo lo que tiene que ver con atribución de significados, de valores, de informaciones preexistentes, etc. En cada grupo social las representaciones adquieren un sentido que se relaciona con el arraigo a la vida colectiva y sus lazos con la cultura global. Los significados que se generan permiten utilizar la representación como sistema interpretativo que guía nuestra conducta. Según Moscovici (2000), que es el autor que toma Lozada para construir su ensayo, existen dos procesos relacionados con la subjetivación y el anclaje, respectivamente la faz figurativa entendido como lo literal y directo; y la faz simbólica como lo simbólico cargado por diferentes representaciones, significados y asociaciones.

De acuerdo a lo anterior, el objeto sobre el cual se gestan ciertas representaciones sociales en nuestro análisis literario es el *amor*, por tanto, fue importante tener en cuenta las siguientes conclusiones del estudio de representaciones efectuado por Moscovici (2000) para determinar cómo se producen las representaciones del amor homoerótico en la obra seleccionada:

- La idea de representación ha sido asociada a muchas nociones psico-sociológicas, tales como una actitud, prejuicio, imagen opinión o ideología. En este sentido, la noción de opinión implica una reacción de los individuos ante un objeto dado desde afuera, independientemente del actor social, de su intención comunicativa o sus características; el juicio u opinión se refiere al objeto o el estímulo que constituye un anuncio o un doble interiorizado de la futura acción.
- El concepto de *imagen* se ha utilizado para designar una organización más compleja o más coherente de juicios o de evaluación. Las imágenes son sensaciones mentales, impresiones que los objetos y las personas dejan en nuestro cerebro, elementos que mantienen vivas las

huellas del pasado, ocupan espacios de nuestra memoria para protegerlos contra el movimiento del cambio y refuerzan el sentimiento de continuidad del entorno y de las experiencias individuales y colectivas. La imagen tiene como función seleccionar lo que viene del interior, pero sobre todo del exterior.

- El concepto de representación social atraviesa varios dominios del saber, de la historia a la antropología, atravesando la lingüística, puesto que se trata de la comprensión de las formas prácticas de saber y de saber práctico que estructuran nuestra vida social o nuestras existencias ordinarias; esos saberes se inscriben en las experiencias o situaciones vividas por los individuos, pero compartidas socialmente. Son saberes prácticos porque se constituyen en un conocimiento popular, que reformula otros discursos: el de élite, el de los expertos, profesional, o poseedores de un conocimiento científico. El concepto de representación social contribuye a la construcción de una antropología del mundo contemporáneo, puesto que tiene interés en el sentido común, hacia los saberes sociales en los que el lenguaje y las creencias llevan a los seres humanos a vivir conjuntamente.

## Capítulo 1. La construcción del amor en: *Los hombres no van juntos al cine*

Aún hoy, después de aproximadamente veinte años,  
al recordar aquel apretón, suave pero firme,  
me estremezco tal y como lo hice ese día.

*Manuel Valdivieso*

Manuel Valdivieso, un escritor cucuteño, ha querido fusionar en una obra que tiene como contexto su ciudad natal, dos tópicos y estructuras literarias diferentes: el tema del homoerotismo y la novela policiaca. Por una parte, relata una relación amorosa difícil y efímera entre dos estudiantes de secundaria; por otro, entreteje una trama narrativa desde la estructura del tema policiaco, pues la narración desemboca en un crimen y desde el inicio el narrador nos va ofreciendo pistas para visualizar o presentir que ese amor tenso y caótico tendrá un desenlace trágico: “se lo llevarían a la correccional de menores en Bogotá, el dolor causado por verlo abandonar el colegio y no tener su cuerpo otra vez junto al mío, se quedaría clavado por muy pocas semanas en mi corazón”. (16) Desde aquí, partimos para entender que el interés particular de Valdivieso como autor real dentro de su compromiso estético es el de novelar lo difícil que resulta el amor entre personas con tendencia homoerótica en un país como Colombia y, sobre todo, en una ciudad machista y misógina como lo es Cúcuta, esto aunado con su estilo narrativo que es el de la trama policíaca utilizado también en su segunda obra: *Escuela para perros confidencial* (2022). Valdivieso utiliza algunas de las características de novela negra o policíaca para desarrollar un tema polémico y trasgresor en el marco de una narrativa predominante sobre la Violencia y el conflicto armado en Colombia.

Valdivieso ha construido una novela con temática homoerótica, pero con trama de novela negra policiaca. Lo particular es que trasfiere ese concepto de novela negra que nace en EE.UU. para darle un matiz particular latinoamericano. En general, la novela o cuento policíaco comparte ciertos rasgos con la novela negra respecto a ser un subgénero literario que se centra en la narración de crímenes, investigaciones y resolución de misterios, con la gran diferencia

de que la novela negra incursiona en un tópico especial que es la crítica social. A menudo la novela negra no solo se enfoca en el crimen en sí, sino que también proporciona una crítica social de la sociedad en la que se desarrolla la historia. Temas como la corrupción, la injusticia, la desigualdad y la violencia pueden estar presentes en estas obras. En el caso de Valdivieso, resulta interesante la relación que establece entre homoerotismo y novela negra, para construir la historia de un crimen en la que fungen elementos importantes como la homofobia, la discriminación, pero a la vez el amor constituye una salida o una fuga a esas formas que no permiten que ciertas expresiones sentimentales o maneras de vida puedan tener un desenvolvimiento normal. *Los hombres no van juntos al cine* en relación a la crítica ha sido muy poco concebida como novela negra, sobre todo porque se hace impensable para ciertos sectores o dentro de los imaginarios sociales que se construyen, que un subgénero narrativo de corte americano, blanco burgués y convencionalmente masculino pueda tener relación con el homoerotismo.

La crítica colombiana ha catalogado la obra de Manuel Valdivieso como atrevida en el buen sentido de la palabra, sobre todo por arriesgarse a realizar una alegoría de la cultura machista y tradicional de Cúcuta, ya que, con todo esto, ha desafiado a través de su mismo título “Los hombres no van juntos al cine”, los espacios convencionales y tradicionales para resignificarlos como espacios heterotópicos, concepto acuñado por el filósofo francés Michel Foucault en su obra *Otros espacios* (1967) mediante el cual se explora los conceptos de espacialidad y lugares en la sociedad moderna. Heterotópico se refiere a espacios que representan realidades alternativas o contradictorias en relación con el espacio social dominante. Una de las características que definen a un espacio heterotópico es, por ejemplo, la capacidad de emanar una pluralidad de significados. Los espacios heterotópicos pueden tener múltiples significados y funciones, a menudo en contradicción con el espacio social dominante o una coexistencia de elementos diversos, en los que a menudo coexisten elementos que normalmente no se encuentran juntos en el espacio social tradicional, y para agregar, tienen

una función de crítica o subversión predominante, lo que indica que los sujetos parte de estos espacios desafían las normas y convenciones establecidas.

Con lo anterior, explicamos cómo el espacio en *Los hombres no van juntos al cine* se convierte en un espacio heterotópico y que a la vez desafía las normas convencionales con las cuales se construye la novela policíaca. Algunos lectores no podrían percibir los rasgos de novela policíaca negra presentes en una narrativa de tema *gay* como esta, sobre todo por los prejuicios que existen. Se podrían preguntar, ¿existen novelas policíacas que construyan historias de amor en parejas homoeróticas? Las hay. Por ejemplo, existe un antecedente: *Plata quemada* (1965), de Ricardo Piglia, una novela negra con personajes homosexuales. Circuló mucho y se hizo una película, pero por lo general debido a los imaginarios y representaciones sociales que se gestan de acuerdo a lo que debe ser una pareja sexual o el amor normativo, son narrativas que no circulan con facilidad. En el caso de Manuel Valdivieso, él desafía esos espacios convencionales representando una historia de amor entre dos chicos homosexuales en una ciudad altamente machista y con rechazo por las personas que se sienten atraídas por alguien del mismo sexo. Al igual que Manuel Valdivieso, un escritor novato y clandestino, hoy por hoy, han surgido escritores que han querido asociar el tema del homoerotismo con la novela negra; prueba de esto pueden ser las novelas: *No se lo digas a nadie* de Jaime Bayly, *El fuego secreto* de Fernando Vallejo, *Fantasías eróticas* de Cristina Peri Rossi, *Una pasión prohibida* de Evohé, entre otras.

En el ensayo “Espacio y homoerotismo en *Los invertidos* (1914) de José González Castillo” de José Luis Peralta parte del grupo de ensayos sobre los estudios de género desde Latinoamérica, Peralta analiza la sociedad homoerótica de la primera y segunda década de Argentina a través del concepto de espacio homoerótico. Peralta refiere que en una cultura marcada por el machismo y por la predominancia de la familia tradicional de corte católico, los homosexuales o sujetos con tendencia a la relación homoerótica debían resignificar y reapropiar el espacio convencional para poder llevar a cabo acciones de subversión y resistencia frente a la homofobia imperativa en la época. Las dinámicas homoeróticas borran

los límites entre el espacio público y privado; así la confesión, el erotismo, lo íntimo y la sexualidad se convierten en actividades en las que se construye el espacio homoerótico. Ejemplo de esto, es la manera como Valdivieso en su construcción arquitectónica desafía las normas sociales colocando pensamientos y acciones transgresivas en sus personajes, como cuando Arturo se imagina de manera utópica que todos sus amigos hombres podrían participar de una orgía o de un beso múltiple, sin que hubiera escándalo o estos se negaran a ello, o cuando su padre lo lleva por primera vez a un prostíbulo y se imagina dándole un beso al portero que a su parecer está muy simpático:

No me sería difícil suponer que aquella fue la última vez que disfruté de un partido de fútbol. A veces me gusta pensar que, durante los abrazos y las vueltas en círculo, como tenía tan cerca sus caras y sus labios, les doy besos a mis compañeros. Imagino que no hubieran hecho nada, que habrían sido capaces, emocionados y borrachos de seguirme la corriente. (74)

Así, la relación entre la novela negra policíaca y el homoerotismo puede ser compleja y variada, y puede manifestarse de diversas formas en diferentes obras y contextos. Existen múltiples maneras en la que algunos autores relacionan estas dos temáticas. Una de ellas es por ejemplo la de los subtextos homoeróticos, en la que se tejen tensiones sexuales no resueltas o hay dependencia emocional entre personajes del mismo sexo; por otro lado, hay autores que se interesan por incursionar en personajes *LGTBQ* para enfrentar desafíos específicos relacionados con su orientación sexual o identidad de género, y sus historias pueden explorar temas de discriminación, violencia o marginalización. La relación que se establece entre novela policíaca y el homoerotismo puede variar ampliamente dependiendo del autor, el contexto cultural y las intenciones temáticas de la obra en cuestión; así, algunas obras pueden explorar el tema de manera sutil y subyacente, mientras que otras pueden abordarlo de manera más explícita y directa, como en el caso de Valdivieso: un amor que no es ideal y estático, sino diverso en el que en cierto momento pudieron estar muy bien los protagonistas pero de un tiempo a otro, tuvieron que alejarse por completo. Dos personas que se tenían que encontrar



para poder afrontar ese lado homosexual y ser libres en medio de la homofobia y el machismo. En esa creación de espacios heterotópicos Valdivieso desafía los convencionalismos del género con respecto a la novela negra que tiene sus propias convenciones en cuanto a trama, personajes y ambiente, sobre todo porque podría alejar a algunos lectores tradicionales del género, que no están familiarizados o no se sienten cómodos con esos temas.

En *Los hombres no van juntos al cine*, Manuel Valdivieso teje una historia de amor y tragedia en el contexto de una sociedad colombiana marcada por el machismo y la violencia. Arturo y Emilio, dos jóvenes estudiantes de secundaria en Cúcuta, se enfrentan a un entorno hostil donde la homosexualidad es rechazada y estigmatizada. A medida que su relación se desarrolla en secreto, Arturo y Emilio se ven obligados a enfrentarse a la discriminación y la intolerancia de sus compañeros de clase; sin embargo, su amor les proporciona un refugio en medio del caos y la adversidad que los rodea. La trama da un giro trágico cuando Nicolás, un compañero de clase homofóbico, quien continuamente los amenazaba con exponer la relación de Arturo y Emilio, desborda los límites y arremete de manera discriminatoria en contra del ya fallecido tío de Emilio, un personaje que había sido importante para Cúcuta, la comunidad LGTBIQ y para la formación personal de Emilio. En un acto desesperado por proteger el buen nombre de su ser querido y de pedir respeto por la relación que sostenían, los dos jóvenes se ven envueltos en un violento enfrentamiento que resulta en la muerte de Nicolás. La narración devela las complejas emociones de culpa, miedo y desesperación que experimentan Arturo y Emilio después del crimen, que nos ofrece un final trágico y desolador en el que Arturo se queda con todo el amor y Emilio marcha para siempre a una correccional de Bogotá.

La obra literaria en sus aspectos formales contiene tres partes, la primera parte llamada *Viernes* consta de nueve capítulos nombrados con los números cardinales. La segunda parte llamada *Veníamos los dos de estar muertos* contiene seis capítulos denominados: sábado, domingo/lunes, martes, miércoles, jueves y viernes. Y la tercera parte llamada *Quiero arrancar pedazos de mi corazón* contiene tres capítulos denominados: Uno, Dos y Tres. De acuerdo a esto, evidenciamos cómo el narrador se sitúa en principio en el presente para devolverse al

pasado y recordar los siete días más bellos, pero a la vez trágicos de su vida. El héroe principal de nuestra obra, Arturo, se ha enamorado profundamente de Emilio Vanegas, un chico que ingresa al colegio cuando Arturo cursaba octavo grado. A través de una serie de sucesos que viven tanto felices como hostiles, el amor que se construye ¿se construye o se realiza espontáneamente en los términos de Erich Fromm? Pues entendemos que el amor para Fromm al ser un arte requiere de ciertos elementos que ayudan a mantenerlo sólido, de otra manera se debilita y vuelve frágil. Así, el amor homoerótico entre estos dos personajes no se da de la mejor manera y se desenvuelve en un desenlace trágico: a Emilio se lo llevan para la cárcel y Arturo se queda con los brazos cruzados recordándolo para toda la vida.

Atendiendo a que el incipit de una novela es crucial para el análisis literario, ya que establece las expectativas del lector y puede influir en su percepción y comprensión de la historia, es importante partir del epígrafe de la novela: “El pasado late en mí como un segundo corazón (John Banville – El mar)” (09), con lo cual, formulamos la siguiente pregunta: ¿Qué importancia cobra el papel del pasado o el recuerdo en la obra *Los hombres no van juntos al cine*? John Banville es un aclamado novelista irlandés, que ha explorado el tema del pasado en muchas de sus obras, destacando la manera en que la memoria moldea la identidad y cómo el pasado sigue influyendo en el presente. Banville tiende a abordar el pasado desde una perspectiva compleja y eventualmente melancólica, revelando capas y contradicciones a través de la voz de sus personajes y el lenguaje poético. En su novela *El mar* (2005) Banville examina cómo el pasado sigue resonando en la vida de un hombre llamado Max Morden, quien regresa al lugar de sus vacaciones de infancia después de la muerte de su esposa. A medida que Max reflexiona sobre su juventud y los eventos que marcaron su vida, el pasado se convierte en un filtro del cual interpreta su presente doloroso. ¿Cómo funge el recuerdo en la novela para recordar lo vivido con Emilio? ¿Es un recuerdo nostálgico, caótico o positivo?

Durante mucho tiempo no sería consciente del efecto que Emilio Vanegas causaría en mí. Después de lo ocurrido en los billares la noche en que se lo llevarían a la correccional de menores de Bogotá, el dolor causado por verlo

abandonar el colegio y no tener su cuerpo otra vez junto al mío, se quedaría clavado por muy pocas semanas en mi corazón. (16)

De acuerdo a lo anterior, la relación con el libro *El mar* es profunda, puesto que el recuerdo en la novela de Valdivieso constituye un elemento fundamental, ya que es sobre un recuerdo mediante el cual se construye la historia. El recuerdo se entreteje con otros temas que son: el amor, el olvido y la indolencia. Arturo vacila continuamente entre olvidar por completo el término de los siete días en que se enamoró de Emilio o continuar fortaleciendo su labor como cronista de viajes para mantener en la remembranza tal experiencia. Desde aquí entendemos cómo Arturo se constituye como un personaje u héroe frágil, débil y sin carácter, ya que si bien en algún momento, asume su sexualidad con normalidad y responsabilidad, después de que Emilio parte hacia la cárcel queda con una decepción que no le permite seguir asumiendo su sexualidad como algo normal. Ese desenlace trágico lo lleva a pensar que en sí la homosexualidad es un pecado y que en general conduce a un destino fatal. Siempre mantiene la desesperanza, la decepción y la culpa, de cómo haber hecho abierta su relación y su sexualidad, condujo a un final trágico con la muerte de Nicolás. El narrador nos cuenta, cómo pasó todo a partir de un suceso en el cine:

Y eso es todo lo que recuerdo de él de aquella época primera. Estuvimos siempre en los mismos cursos, por lo tanto, tuvimos que rozarnos muchas veces, pero aparte de ciertos encuentros insignificantes no recuerdo nada más. No obstante, unos cuantos grados después, con dieciséis años y cursando once de bachillerato, tuvo lugar lo que he decidido llamar ‘el incidente de la película’, suceso que habría de grabarse en mi corazón. (22)

La narración intercala momentos en los que el narrador desde el presente relata lo que pasó en el término de una semana, pero también narra los sucesos y recuerdos que había vivido poco antes de enamorarse de Emilio. El recuerdo es un elemento importante puesto que en los términos de Roland Barthes (1977) con su obra *Fragmentos de un discurso amoroso*, este puede mantener viva a una persona o, por el contrario, hacerla infeliz durante el tiempo. El

recuerdo juega un papel importante, ya que contribuye a la complejidad emocional y psicológica del amor. Barthes presenta el recuerdo como una fuerza poderosa que puede evocar tanto alegría como dolor en el sujeto enamorado, y que sigue influyendo en su experiencia del amor incluso después de que la relación haya terminado. Arturo Vanegas narrador protagonista presenta una crisis incierta que nunca se revela ni siquiera hasta el final de la narración. Desde el presente tiene la necesidad de recordarlo, de mantenerlo vivo, pero a la vez, el sentimiento de pérdida y desolación lo llevan a querer desterrarlo por completo de su memoria. Esto lo contrarresta acudiendo a la imagen de Matilde su novia de la secundaria a quien dejó por ir a los brazos de Emilio. Lo que intentamos explicar y comprender es: ¿a dónde se va todo el amor que tenía Arturo por Emilio?, ya que hay dos momentos que determinan la decepción y el odio de Arturo hacia Emilio, ¿pero es odio lo que siente Arturo? Cuando todo termina y Emilio es llevado a la cárcel de Bogotá, Arturo no hace nada por ayudarlo, se queda contemplando la escena, anonadado como si fuera a un completo desconocido al que estuviera mirando. En los sucesos que relata durante toda la narración podemos evidenciar cómo Arturo nunca sintió la más mínima intención de visitar o volver a buscar a Emilio.

Según Barthes, el recuerdo dentro del contexto del amor, entrelaza discursos como el de la nostalgia del recuerdo. Aquí el sujeto enamorado puede recordar momentos felices o experiencias pasadas con el objeto amado, lo que despierta emociones intensas y agrisadas: “Últimamente, [...] me sorprende pensando en él. Cada día que pasa, esta observación empieza a ser más frecuente y debo detener lo que está haciendo para dedicarme, aunque sea durante veinte minutos, a pensar en Emilio.” (15) Arturo se enfrenta a recordar y no querer recordar, expresa que lo hace con la intención de no olvidarlo por completo, pero nos preguntamos ¿qué hace que Emilio se quiera mantener siempre distante de él, que no haya hecho nada por poder ayudarlo y que lo quiera mantener por ciertos lapsos de recuerdo del tiempo? En este caso, la persistencia del recuerdo nos permite reflexionar cómo el recuerdo del amor perdura muchos años después de que la relación haya terminado y lo paradójico que es mantener en vilo un recuerdo que se forjó en la experiencia de tan solo una semana, pues entendemos que el

comienzo, clímax y consumación de amor se dio en el término de siete días. Arturo describe cómo los recuerdos del objeto amado siguen vivos en su mente, se mantienen lúcidos y le crean una sensación de conexión continua con Emilio a pesar de la separación física.

La narración contiene tres momentos importantes de la vida de Arturo Vanegas y su relación amorosa con Emilio. Estos se pueden comprender a la luz de una de las figuras de Barthes en sus *Fragmentos de un discurso amoroso*: el rapto, en el que se explica cómo el amor o la relación amorosa intensa suele pasar por tres momentos decisivos. En principio está la experiencia emocional intensa que acompaña el enamoramiento, donde una persona se siente arrebatada por los sentimientos hacia otra. Barthes explica que por lo general los casos de complicidad y congruencia amorosa son escasos. Siempre hay uno que ama primero y ama mucho más que el otro. Este rapto inicial, puede ser tanto emocional como físico, ya que el amor puede llevar a una pérdida temporal de control sobre sí mismo. Uno puede ser arrebatado por la pasión y el deseo: “en sus brazos se marcan unos músculos que en muchos de nosotros aguardan escondidos. Estos pensamientos que Emilio suscita en mí son importantes porque para esa época casi ninguno de nosotros ha alcanzado tales señales de madurez física”. (19) Es el caso de Arturo, quien en un principio se enamora de Emilio sin haber compartido con él. Todo gesto y acción de Emilio conllevan a que Arturo se sienta complacido con verlo, apreciarlo y aplaudir todo lo que este hace. El amor en este caso es experimentado como un rapto en el que se pierde la identidad individual en favor de la unión con el ser amado. Arturo pierde el control sobre sí mismo y esto le genera en algunos momentos angustia y en otros, placer.

A ese primer momento del rapto en los términos de Barthes (1970) se le llama “estadio del enamoramiento”, hay una euforia y exaltación emocional. El sujeto enamorado se encuentra completamente absorbido por la presencia del ser amado, experimentando una sensación de plenitud y felicidad. Esto se puede evidenciar en cómo Arturo, a pesar del desconocimiento que tenía Emilio sobre él, mantenía la ilusión de poder ser más que su compañero de clase, de

querer ser su amigo y guardaba la ilusión de que Emilio se fijará en él de una forma diferente o en la manera como Arturo lo miraba y percibía:

Lo seguí, tomando consciencia de que a partir de ese instante sería incapaz de decirle ‘no’. Su voz actuaba como una droga. Las partículas de su cuerpo venían a mí y yo me acercaba a ellas, y no había un perfume, no había un sonido transportado por el viento que se moviera a la misma velocidad con la que mi alma se abalanzaba en pos de la espalda y el espíritu salvaje y sibilítico de Emilio. (60)

Esta etapa de embriaguez amorosa, cuando el amante se siente completamente consumido por el objeto de su afecto, la podemos evidenciar en Arturo y Emilio como efímera y nostálgica, pues a pesar de que se cumple el sueño de Arturo al estar con Emilio y que sea el objeto amoroso el que haya tomado la iniciativa después de todas las claves y señales que le daba Arturo, es muy poco el tiempo que esta embriaguez dura pues la decepción llega pronto. El segundo momento del sujeto enamorado es la “fase de angustia”, en la que el sujeto enamorado experimenta una serie de angustias y ansiedades relacionadas con el amor. Esta fase está marcada por la incertidumbre, los celos, la inseguridad y la preocupación por la reciprocidad de los sentimientos del ser amado. En el caso de Arturo, sus angustias y ansiedades se deben a que no es capaz de encontrar las mejores acciones o palabras para poder llegar a Emilio, siente miedo o se abruma por ser rechazado o por no ser correspondido por Emilio, así que prefiere ocultar sus emociones y parecer lo más neutral posible.

Un tercer momento es el “estadio del discurso amoroso”, en el que el sujeto busca establecer un discurso o lenguaje que le permita expresar y comunicar sus sentimientos amorosos. El sujeto amoroso intenta codificar y dar sentido a la experiencia del amor a través de palabras, gestos y acciones. Este recurre a diferentes estrategias lingüísticas y discursivas, también a diferentes acciones para expresar su amor y mantener viva la relación con el ser amado: en el caso de Arturo y Emilio se logra, pues ambos en una semana de consumación de amor logran experimentar diferentes emociones, sensaciones, intercambiar objetos y vivir

experiencias que ninguno de los dos había vivido antes con otra persona. No obstante, llega el momento del abismo o del “abismarse” como expresa Barthes, el momento de la decepción o caída, así en la trama narrativa sucede en dos ocasiones. Arturo vive la experiencia emocional intensa de sumergirse completamente en el amor o en la relación con el ser amado, así, existe una sensación de caída o pérdida de control, donde Arturo se sumerge profundamente en los sentimientos amorosos y se entrega por completo a Emilio. No obstante, esto conlleva a acciones inaceptables en la escala de valores del mismo Arturo. Pese al amor que siente por Emilio, hay ciertos elementos que lo decepcionan, por ejemplo: Arturo es ajeno y alejado de las drogas, tiene una repulsión profunda por el narcotráfico, pues siente que esto es lo que mantiene en decadencia a Cúcuta, aun así, por amor a Emilio prueba y accede a acompañarlo a todo tipo de fiestas clandestinas en las que se consume droga por doquier.

La segunda decepción de Arturo es el crimen de Emilio, cuando mata a Nicolás. Es una sensación compleja, pues se describe cómo Arturo continúa amando a Emilio, pues está en la experiencia emocional de perderse en el amor, de entregarse sin reservas a la pasión y al deseo. Arturo piensa que todo está bien y aun así continúa acompañado a Emilio a fiestas clandestinas en las que corre peligro, pues este mantiene relaciones de tensión con la policía, con narcotraficantes, con personas que se relacionan negativamente o de manera discriminatoria con sujetos homosexuales o transexuales; no obstante, pierde la batalla con un sujeto que ni siquiera pertenece a ninguna de estas esferas: Nicolás, un compañero de clases, el cual cumple un papel importante en la novela, pues constituye el personaje más homofóbico, y la antítesis de lo que busca la novela, que es la reivindicación de la comunidad *LGTBIQ*. Emilio termina matando a Nicolás, pues cansado de su discurso homofóbico y de sus injurias hacia Arturo y sobre todo hacia su tío, que había sido una figura importante para la reivindicación de la comunidad *LGTBIQ* en Cúcuta, lo apuñala sin intención. Se comprueba que dentro de las intenciones de Emilio no estaba hacerlo, pero le ganaron sus impulsos y la rabia por la no aceptación e irrespeto de la diferencia:

Para un homofóbico, la más mínima señal de compañerismo o amor fraternal es un signo inequívoco de homosexualidad. Retirar la botella del sobaco de Emilio para permitirle encender el cigarro, beber margaritas en un bar con otro hombre, orinar sentado mientras se caga, e incluso; sobre todo, asistir con otro hombre juntos al cine, revela de manera inmediata la inclinación sexual de las personas. (192).

De ese “abismarse” no solo surgen acciones negativas, pues según Barthes esa experiencia emocional de entregarse sin reservas a la pasión y al deseo, puede ser una experiencia abrumadora y vertiginosa, ya que implica una pérdida de la individualidad y una fusión con el objeto de amor. Al abismarse, Arturo también entra en un estado de plenitud y conexión emocional con el ser amado, aunque a la vez experimenta sensaciones de vulnerabilidad y riesgo; no obstante, en este caso el abismarse le ayuda a Arturo poder ver de cerca o con un lente, las problemáticas sociales y culturales por las que pasan sujetos que son marginados o desplazados por la sociedad, tales como los homosexuales o transexuales. El amor que sentía Arturo por Emilio le permite apreciar el sufrimiento que llevaban personas como aquellos que trabajaban para él en la discoteca que había heredado de su tío, pues la misión de Emilio era salvaguardar, proteger y pelear por los derechos de sus trabajadores, pero también socios: “completamente desconocida para mí, un fragmento maravilloso e irreal, como sacado de una novelita de ciencia ficción. Un grupo de travestis armados hasta el pescuezo se encerraban a planear venganzas en el sótano de una discoteca gay en Cúcuta [...]” (129)

El amor de Arturo hacía Emilio no solamente le permite encontrarse y comprender la vida caótica o marginal que llevan los otros, sino también entender su propia condición. Antes de conocer a Emilio, Arturo reprimía y escondía su homosexualidad. En múltiples pasajes dentro de su discurso refiere la obligación de tener novia y de aparentar amarla, de decirle a sus compañeros y amigos que tenía sexo con ella, cuando nunca era así. Su primera vez fue con Emilio. Es por ello, que después de enamorarse de Emilio comprendió cuáles eran sus gustos y poco a poco moldeó su identidad. El amor permitió reconocer la diferencia de los otros



y de sí mismos, no como algo aislado o anormal a lo que en los términos de la naturalización del género se ha dictado como normal y posible, sino como sujetos de la diferencia y que también importan. Roland Barthes, al final de su obra comprende cómo el discurso amoroso está lleno de contradicciones y paradojas, como el deseo de fusión y separación, la necesidad de posesión y libertad, y la búsqueda de la individualidad y la identificación con el otro. Lo anterior, respecto a cómo el amor le permite a Arturo encontrarse consigo mismo y con los otros. Lograr una empatía tanto en su individualidad y colectividad supone esa complejidad y paradoja del amor, nos puede abismar, pero a la vez puede sacar lo mejor de nosotros mismos:

A lo mejor, siempre corro a trabajar cuando me llaman porque en el fondo lo que escudriño es el corazón de las ciudades, sus intimidades y misterios, sus historias ocultas. Y de esta manera lo vuelvo a encontrar a él, a Emilio quiero decir, refugiado en el subsuelo de todas las ciudades a las que voy. (129)

A diferencia de Roland Barthes, Erich Fromm concibe el amor desde un término más romántico y con una visión más positiva, esto quiere decir, entiende el amor como un arte que permite a los seres humanos sacar lo mejor de sí mismos cuando lo saben practicar, lo construyen y lo mantienen a través del tiempo. En su teorización sobre el amor, Fromm concibe la 'separatidad' como un término opuesto a la 'fusionabilidad' y se refiere a la capacidad de mantener la individualidad y la autonomía dentro de una relación amorosa. Fromm argumenta que el amor genuino implica un equilibrio entre la unión y la separación. Mientras que la fusión completa con el otro puede llevar a una pérdida de identidad y autonomía, la completa separación puede resultar en la soledad y el aislamiento. Por lo tanto, la separatidad implica la capacidad de estar cerca del otro sin perder la propia identidad, de compartir experiencias y emociones sin fundirse completamente con el otro. Así, concluimos cómo para Fromm el amor muere al alejarse de todos, de sus amigos, de su madre y cuando se abisma en sí mismo. En últimas, no hay una trascendencia del amor, cuando nos alejamos de nosotros mismos, pero sobre todo de lo mejor que cada uno de nosotros puede tener; además nos separa del otro y de la relación armoniosa con quienes nos rodean.

De acuerdo a lo anterior, Arturo no logra el arte de amor, puesto que la premisa importante para el arte de amar será: el amar consiste en dar, pero teniendo en cuenta otros elementos como cuidado, responsabilidad, respeto y conocimiento por el otro. Cuando el ser humano no entiende el amor como una actividad o un poder del alma, aspira a encontrar solamente un ‘objeto’ adecuado y que lo demás viene de manera espontánea sin pensar que esto debe construirse. En este sentido, de acuerdo al final trágico de la novela, podemos evidenciar que hay una construcción del amor frágil sobre todo por la edad de los enamorados y la falta de experiencia sobre la vida. Aun así, el concepto de ‘separatidad’ nos ayuda a entender, porque al final Arturo decide olvidar a Emilio. En el contexto del *arte de amar*, Fromm sugiere que la ‘separatidad’ es una habilidad crucial para desarrollar relaciones amorosas saludables y satisfactorias. Es la capacidad de mantener la individualidad y la autonomía dentro de una relación, lo que permite una conexión genuina y significativa con el otro sin perderse a uno mismo en el proceso. De acuerdo a esto, ¿cómo podemos entender el desvanecimiento del amor? Arturo y Emilio, dos hombres que se enamoran, pero al final terminan separados por completo, puesto que Emilio mata a uno de los compañeros de clases, Nicolás, ya que este hacía bromas y burlas hacía su relación. ¿Se puede considerar este amor en los términos de Erich Fromm?

Yo no lloro. Debería llorar. Pero no lloro. ¿Llorará él? Con el rabo de ojo me cercioro de que siga allí, estirado de cara al piso. Está muerto. Lo mataron, lo lincharon. No se conforman con arrancármelo de los brazos. Lo desaparecen, ya no está, y entonces una necesidad de arrancar pedazos de mi corazón para ofrendárselos surge, crece dentro de mí. (194)

La situación entre Arturo y Emilio involucra elementos que pueden ser analizados a la luz de los conceptos de Erich Fromm sobre el amor, particularmente en relación con la ‘separatidad’. Fromm argumenta que el amor auténtico implica un equilibrio entre la unión y la separación, donde cada individuo conserva su propia identidad y autonomía mientras establece una conexión significativa con el otro. Sin embargo, en el caso de Arturo y Emilio,

el desenlace violento y la separación abrupta sugiere que no se ha alcanzado ese equilibrio. La acción de Emilio de matar a uno de los compañeros que en algún momento pudo tener un vínculo especial con Arturo, revela una falta de respeto por la vida y la integridad de los demás, así como una incapacidad para manejar conflictos de manera constructiva. Este comportamiento violento sugiere que Emilio puede haber estado más enfocado en proteger su propia relación con Arturo a expensas de la vida de otras personas, lo que va en contra del amor genuino que enuncia Fromm; además, el hecho de que el amor entre Arturo y Emilio se desvanezca como resultado de la violencia y el conflicto también sugiere que la conexión entre los dos no estaba basada en una verdadera comprensión y aceptación mutua, sino más bien en una dependencia emocional o en la necesidad de controlar al otro.

La situación entre Arturo y Emilio no puede ser representativa del tipo de amor que sugiere Fromm. En lugar de una relación caracterizada por la 'separatidad' y el respeto mutuo, parece haberse desarrollado en una dinámica destructiva y desequilibrada que culmina en violación y separación. No obstante, existe una salvedad, Emilio no tenía la intención de hacerle daño a nadie, aun así, decepciona a Arturo porque tiempo atrás, en el que habían compartido juntos y Arturo le había preguntado acerca de una navaja canaria que tenía, Emilio le había dicho que era solamente por si su vida se encontraba en grave peligro: “-No la uso para nada... la tengo de adorno -responde e interrumpe mis pensamientos.” (94) Emilio termina usando la navaja en contra de Nicolás, pues la acción de Emilio es impulsada por la rabia en lugar de un deseo premeditado de hacer daño, así, la situación desde Erich Fromm se puede entender de manera diferente. La rabia es una emoción poderosa que puede nublar el juicio y llevar a acciones impulsivas y destructivas. En este caso, la relación violenta de Emilio podría interpretarse como una manifestación de su incapacidad para manejar conflictos de manera constructiva, pues se entiende que por su edad no tiene una madurez emocional y hay una falta de habilidades comunicativas efectivas.

Desde la perspectiva de Fromm, el amor auténtico implica la capacidad de manejar conflictos y desafíos dentro de la relación, de manera que se respeten los derechos y la

integridad de todos los involucrados; lo sugiere en su apartado de la “práctica del amor”. Si Emilio no pudo controlar su rabia y recurrió a la violencia como respuesta, esto sugiere una falta de la capacidad de mantener la ‘separatidad’ y el respeto mutuo en la relación. Aunque la acción de Emilio puede haber sido impulsada por la rabia en lugar de la intención maliciosa, todavía plantea preguntas sobre la naturaleza de la relación entre él y Arturo y si realmente se basaba en los principios de un amor saludable y genuino según Fromm. Es por esto, debido a la inmadurez de ambos, Arturo y Emilio, la construcción del amor fue más susceptible de analizarse de acuerdo a *Fragments de un discurso amoroso*, pues Barthes sugiere a diferencia de Fromm que el amor es una experiencia profundamente paradójica debido a varias razones, tales como la búsqueda de fusión y separación, la necesidad de posesión y libertad y la experimentación del placer y sufrimiento. Para Barthes el amor es paradójico porque involucra la coexistencia de deseos y sentimientos opuestos que generan tensiones y contradicciones en la experiencia amorosa.

La acción negativa de matar a Nicolás aparentemente la hizo Emilio por una cuestión de amor y respeto, pues Nicolás atentaba contra la relación que mantenía Emilio con Arturo y hacía injurias a la memoria del tío. La acción de Emilio de matar a Nicolás puede ser interpretada como un acto motivado por un sentido distorsionado de protección y lealtad hacia Arturo y la memoria de su tío, en lugar de ser un acto de odio o violencia sin motivación. No obstante, aunque Emilio pudo haber actuado con la intención de proteger la relación entre él y Arturo, así como la memoria de su tío, la naturaleza violenta de su respuesta plantea preguntas sobre la naturaleza del amor. En el amor genuino según Fromm, la conexión entre dos personas debería basarse en el respeto mutuo, la comprensión y la capacidad de resolver conflictos de manera pacífica y constructiva. En su apartado de la “práctica del amor”, el amor implica un compromiso activo y consciente hacia el respeto mutuo, la comprensión profunda, el cuidado, la confianza y la responsabilidad dentro de las relaciones interpersonales. Estos principios forman la base de las relaciones saludables y satisfactorias que promueven el crecimiento y la

felicidad tanto de uno mismo como del otro, pero entendemos que en *Los hombres no van juntos al cine* no se da de esta forma.

Imaginamos un escenario, en el que, siguiendo las pautas y los pasos de Fromm para el arte del amor, Emilio en una disposición por amar a los otros, por amarse así mismo, por amar a Arturo, por honrar la memoria de su tío de forma justa y decorosa, hubiera abierto un diálogo con Nicolás o en un acto de transformación le hubiera hecho caer en cuenta a través de otros medios, que la burla, la parodia y la discriminación hacía la orientación sexual desemboca en prácticas normativas que no permiten que ciertas vidas puedan ser inteligibles o llevar una vida tranquila o aceptable dentro de la sociedad. Por el contrario, el amor se quedó limitado y aun concluida la obra nos cuestionamos si en realidad existió amor por parte de Emilio hacia Arturo. No obstante, desde Barthes entendemos que el amor romántico es un constructo cultural que está influenciado por las normas y expectativas de la sociedad en la que se desarrolla; así el desenlace trágico no sugiere una culpa netamente por parte de Emilio, responde a una serie de deseos y fantasías inconscientes de Emilio, así como de las presiones sociales y culturales para conformarse a ciertos ideales románticos.

La desmitificación de la naturalización sobre los desenlaces trágicos en el amor o la experiencia romántica de parejas homoeróticas se hace a partir de entender cómo las relaciones homoeróticas igual que las heterosexuales, constituyen experiencias melodramáticas en las que funcionan elementos como el sacrificio, la pérdida y la redención. Para explicar esto acudimos al análisis del discurso amoroso por Roland Barthes. Las parejas homoeróticas como es el caso de Arturo y Emilio, al igual que las heterosexuales, pueden condenarse debido a las complejidades del amor y el entorno en el que se viva. Desde ambas situaciones la experiencia del amor puede ser dolorosa y contradictoria, en la que los amantes viven una relación marcada por la pérdida, la ausencia y la falta, así como puede estar relacionado con el sufrimiento emocional y la tensión entre el placer y el dolor. En *Los hombres no van juntos al cine* vemos cómo la influencia de la religión católica es marcada. Arturo y Emilio estudian en el Salesiano, una institución restrictiva y en la que eventualmente sus directivos y profesores discriminan a

los estudiantes que se salen de la norma: “No veo a Emilio por ningún lado y pienso en el regaño que el profesor puede darle por su demora. Probablemente va a tratarlo de afeminado o de marica, como acostumbra hacer.” (18) En el caso de la obra, la representación de un desenlace trágico de Arturo y Emilio sirve como crítica o desafío a las normas sociales y religiosas que condenan la homosexualidad. Al presentar a una pareja homoerótica como víctima de la intolerancia y opresión, la obra cuestiona las estructuras de poder y los valores tradicionales que perpetúan la discriminación contra las personas LGBTIQ.

Ese desenlace trágico en la obra puede explicarse bajo algunas figuras del discurso amoroso de Barthes, en el que desde el discurso se forjan tensiones y complejidades del amor. Por ejemplo, el ‘abismarse’ cuando Arturo decide irse, dejando atrás todo el pasado, el ‘abrazo’, referente a los momentos en los que Arturo se acerca a Emilio, y que mediante un abrazo se siente protegido, amado, querido. Nos cuestionamos, ¿hay ‘alteración’ en Arturo? Al final, cuando Emilio mata a Nicolás, no se sabe si existe una alteración o no, puesto que para Arturo deja de ser importante Emilio, se cae el pedestal en el que lo tenía. También podemos encontrar ‘anulación’ cuando Arturo decide irse, olvidar todo y enfocarse en sí mismo. El ‘ausente’, en el caso de Arturo es importante considerar que quien se va es Emilio, pero sin que este así lo quiera, nos quedamos en la incertidumbre de saber qué pasó con el amor entre los dos, al llevar a Emilio para la cárcel, ¿por qué Arturo siente que el amor muere allí? ¿por qué no hay una lucha por ese amor? A pesar de que Emilio se constituye como el ausente, porque es él quien se va sin intención, Arturo también decide convertirse en ausente, porque él también se va para olvidar todo, no se quedará en Cúcuta recordando los espacios, los momentos y los objetos que tanto le recuerdan a Emilio. Emilio se va, pero Arturo también se convierte en un ausente.

En definitiva, la figura que nos ayuda a interpretar ese desenlace trágico en la relación de Arturo y Emilio, es la de ‘catástrofe’. Para Barthes la catástrofe presenta dos regímenes de desesperación: la desesperación lenta, la resignación activa, en la que se espera con paciencia al objeto amado aún con desesperación, o está la desesperación violenta, en la que el sujeto amoroso se encierra, rompe en llanto, se humilla y al final, está perdido. En este caso Arturo

se ubica en la desesperación lenta, ya que se trata de una resignación activa en la que durante mucho tiempo se queda esperando a su objeto amado: Emilio. Una de las figuras que mejor se puede revisar en Arturo como héroe, es la del exilio del imaginario. Cuando se decide renunciar al estado amoroso, el sujeto se ve con tristeza exiliado de su Imaginario. El sujeto amoroso busca exiliarse, renunciar a todo o suicidarse, en este caso lo podemos interpretar cuando al final dice Arturo que no quiere convertirse en una estatua de sal. Sin embargo, como ese imaginario no muere, entonces vuelve a aparecer, en este caso se manifiesta para que Arturo pueda contar la historia de amor con Emilio: en ocasiones, esa persona que habíamos olvidado vuelve momentáneamente a nuestras vidas, pues lo Imaginario arde por debajo, como cuando el carbón queda mal apagado; se inflama de nuevo y aparece, lo que ha sido abandonado resurge, emite un grito fuerte. Lo anterior revela, que la dificultad en las relaciones amorosas no está determinada por la orientación sexual de las personas, sino por la variedad de factores individuales y contextuales. Las relaciones amorosas, ya sean entre parejas homosexuales o heterosexuales, pueden enfrentar desafíos similares y únicos.

Al contrario de Erich Fromm que aboga por la construcción de un amor ‘genuino’, cuya base reside en la autenticidad, respeto, comprensión, apoyo incondicional, confianza, entre otros valores, Roland Barthes propone la visión del amor desde una mirada más compleja y ambigua. Según este autor, el amor romántico es una construcción social y cultural que está mediada por una serie de convenciones, estereotipos y expectativas sociales. El amor se articula a través de discursos culturales y cómo estos discursos influyen en la forma en que experimentamos y entendemos el amor. Así, encontramos un punto en común con la teoría sobre las representaciones sociales de Sergio Moscovici (2001) quien propone que la realidad social puede entenderse a través de tres niveles interrelacionados: el *ambiente social*, que es la realidad vivida; el *ideal*, que es la representación deseada de la sociedad; y el *material*, que son las condiciones materiales que conforman la realidad social. Estos niveles interactúan y se influyen mutuamente en la construcción de la experiencia social y las representaciones compartidas, lo cual determina unas creencias, valores, tradiciones e imágenes del mundo y del

ser. En la construcción del amor de la obra *Los hombres no van juntos al cine* podemos evidenciar ciertas representaciones en torno al amor, que como decíamos anteriormente no vienen solamente del exterior de los personajes como familiares, amigos, compañeros de trabajo o escuela, sino también viene de sí mismos, se espera comprensión desde afuera, pero en algunos casos no se tiene comprensión ni por lo que se siente o por lo que sé es.

En el caso de *Los hombres no van juntos al cine*, de acuerdo a la teoría de las representaciones sociales, existe un ambiente social que es aquel en el que confluyen los personajes, el cronotopo novelesco hace referencia a la ciudad como construcción heterotópica de ciertas dinámicas que se salen de la norma o son subversivas: las relaciones homoeróticas en la escuela, la compañía de dos sujetos que comienzan a amarse en un espacio íntimo como es el cementerio central de Cúcuta para visitar la tumba del tío de Emilio, los cine clubs en donde se promocionan y visualizan películas de temática y ciclo 'rosa', los prostíbulos y bares de travestis y transexuales, entre otros. Ese *ambiente social* o realidad vivida de los sujetos homoeróticos hace referencia a una sociedad en la que la homosexualidad puede ser percibida de diferentes maneras según el entorno social en el que se vive. En este caso, el amor entre parejas homoeróticas confluye en Cúcuta, una ciudad periférica, pero a la vez de corte tradicional, lo cual no trasciende a lo urbano progresista, por lo que la homosexualidad no es aceptada y visible fácilmente.

Al igual que en muchas ciudades colombianas, en Cúcuta tampoco se generan espacios seguros para las personas LGTBIQ. Cúcuta se construye como una ciudad conservadora, religiosa y tradicional, en la que la homosexualidad es estigmatizada y enfrenta discriminación y prejuicios. De acuerdo a esto, hay un ambiente social que no favorece el desenvolvimiento con libertad y normalidad de las parejas homoeróticas. Un ejemplo de esto, lo revela el mismo título de la obra, que a la vez determina el argumento de *Los hombres no van juntos al cine*. Se podría pensar que quienes van al cine son los protagonistas, pero no es así, es el protagonista y uno de sus mejores amigos. Para la sociedad cucuteña que dos hombres vayan al cine implica



una imagen homosexual, pues pareciera que es el lugar donde libremente se pueden besar o bueno, a escondidas:

No fui el primero en entrar al salón esa mañana. Las luces estaban encendidas y los ventiladores traqueteaban lanzando un aire efímero desde el techo. Los pupitres se encontraban organizados en filas de a cinco y el escritorio de los profesores estaba puesto sobre un escalón, junto al tablero. En el blanco y permanente, una suerte de silogismo: Los maricas van a besarse al cine/Nicolás y Arturo van juntos al cine/Nicolás y Arturo se besan en el cine. Los enunciados reflejaban el prejuicio que mis compañeros de colegio, y que gran parte de los cucuteños, tenían con respecto a la oscuridad en las salas de cine. (29)

El segundo nivel de las representaciones sociales es el de *ideal*, referente a las representaciones mentales y simbólicas que las personas tienen sobre cómo debería ser la sociedad. Esa representación deseada de la sociedad, en relación al amor entre parejas homoeróticas de ser aceptado como normalidad, a pesar de la diversidad de opiniones y actitudes hacia la homosexualidad, se relaciona con la idealización de una sociedad donde la orientación sexual no sea motivo de discriminación ni de marginalización. El ideal es una sociedad inclusiva y respetuosa que valora la diversidad sexual y promueve la igualdad de derechos para todas las personas, independientemente de su orientación sexual o identidad de género. Esto lo podemos percibir en la obra *Los hombres no van juntos al cine* en la manera como el protagonista y su amante Emilio imaginan una sociedad más inclusiva, más respetuosa, en relación al amor entre parejas del mismo sexo. En definitiva, esto no se cumple, cuando Emilio por defender su amor con Arturo y hacer respetar la memoria de su tío termina matando a Nicolás. La discriminación puede ser una práctica tan dañina e hiriente, que una sociedad que no educa hacia la diversidad termina generando violencia.

Finalmente, el tercer nivel es el *material*, que son las condiciones materiales que conforman la realidad social. En el caso del amor entre parejas homoeróticas constituye las condiciones materiales, como las leyes y políticas gubernamentales, las normas sociales y

culturales, y la disponibilidad de recursos y apoyo que influyen en la realidad social de las personas LGTBIQ. Por ejemplo, las leyes que protegen contra la discriminación laboral y el acceso a la atención médica culturalmente sensible pueden mejorar la calidad de las personas LGTBIQ, mientras que la falta de tales protecciones puede perpetuar la marginalización y la desigualdad. Se espera de estos tres niveles que exista una interacción e influencia mutua, ya que al interactuar los tres entre sí en la experiencia de las parejas diversas, puede mejorar la realidad vivida en contra de la discriminación para la aceptación social de acuerdo a una sociedad más inclusiva y respetuosa. Sin embargo, nos damos cuenta de que Cúcuta aun siendo una ciudad machista y homofóbica, poco a poco ha ido construyendo programas que promueven la inclusión y la diversidad, como es el caso en la novela de la referencia al cine club con temática rosa, en el que Emilio besa por primera vez a Arturo:

En medio de nuestro derroche, nos habíamos olvidado por completo del director del cine club. Estaba de pie, con una mano en la puerta del auditorio como a punto de huir para no contagiarse. Antes de regresar a la oscuridad del salón, dijo en voz alta para sí mismo: –Maricas. El mismo hombre que venía de lanzar un discurso en contra de la homofobia en el cual profetizaba la importancia del ‘cine rosa’ en una sociedad como la cucuteña, era el mismo que nos insultaba con su cara de repulsión.” (pág. 147)

De acuerdo a esa materialidad de las representaciones sociales, existe una doble moral de la sociedad cucuteña, esto referido a que Emilio y Arturo asisten a ver una película en el cineclub, pero están pasando una película del ciclo rosa, que presenta películas sobre diversidad, en este caso del homoerotismo. Aquí, hay un pasaje importante, en el cual el director del ciclo ofrece una charla sobre la importancia del cine rosa, pero por dentro se constituye como una persona homofóbica. Esto refleja la incoherencia de un discurso que quiere promover la inclusión y la diversidad, como programa de alcaldías y gobernaciones para quedar bien con sujetos LGTBIQ, pero que a la vez trae enmascarados o escondidos discursos de odio y discriminación. Con esto, concluimos y respondemos a la pregunta, sobre si es la sociedad la

que prescribe un desenlace trágico para el amor entre parejas homoeróticas o hay una naturaleza subyacente a la homosexualidad que no permite que la vida de sujetos homosexuales llegue a un desenlace en buenos términos. En este sentido, de acuerdo a la teoría de las representaciones sociales, existen unas creencias, valores, tradiciones e imágenes que se fijan en el mundo, las cuales no permiten que ciertas formas de amor puedan desarrollarse libremente, lo cual desencadena actos de violencia tantos internos como externos, y eventualmente condena a sujetos homoeróticos a permanecer en soledad, en llegar a una vejez desoladora y abrumadora, en cometer suicidios o asesinatos en contra de quienes no reconocen otras vidas y formas posibles de sexualidad, como lo miramos en *Los hombres no van juntos al cine*.

Esos imaginarios, según Moscovici (2001) que son representaciones colectivas compartidas por los miembros de una sociedad sobre cómo es el mundo, cómo debería ser y cómo funciona, nos permiten entender que también se forjan unos imaginarios que desembocan en tabúes sobre el sentido que tiene el amor homoerótico en la sociedad. La asociación entre el final trágico de las parejas homoeróticas guarda relación con el círculo dantesco, como referencia a una estructura o concepto derivado de la obra *La Divina Comedia* escrita por Dante Alighieri en el siglo XIV, en el que desde el Infierno Dante describe nueve círculos concéntricos que representan niveles de pecado y castigo. Cada círculo está destinado a aquellos que han cometido ciertos tipos de pecados, y las penas varían en severidad de acuerdo con la gravedad del pecado. Así, utilizamos el concepto de “círculo dantesco” para explicar cómo la sociedad en este caso el contexto de Cúcuta forja un imaginario sobre lo que decide la religión cristiano católica para las parejas homosexuales, pues este se utiliza en la cultura popular para hacer referencia a la idea de una jerarquía de castigos y sufrimientos, donde los individuos son asignados a diferentes niveles de acuerdo con la gravedad de sus acciones o pecados. En el caso de *Los hombres no van juntos al cine* y otras narrativas de corte homoerótico, se puede utilizar metafóricamente para describir situaciones en la que los sujetos enfrentan consecuencias graduales o escalonadas en función de sus acciones o decisiones, para desarrollar libremente su amor.

En la última parte *Quiero arrancar pedazos de mi corazón* de la obra, se desenvuelve el clímax de la novela, Emilio termina matando a Nicolás pues no aguanta más sus burlas y ofensas contra él y Arturo. Pero antes de esto, Arturo y Emilio se dan su último beso, debido a que Arturo presiente que algo malo va a pasar. Ese beso no le causa excitación, lo coloca melancólico, triste, es como si sospechara o intuyera lo grave que va a suceder instantes después:

Mi corazón late con fuerza, un vacío en el esófago se mueve como en un sube y baja. ¿Es esto una declaración de amor? Emilio me acerca la llave a la nariz, en la llave un copo de perico un miligramo de amor. La próxima a mi cara, provocador, y después la retira para sostenerla alejada. La llave tiembla en su mano. Pega su boca con la mía. Las duras cerdas de su labio superior se sienten ásperas y el sabor dulce del whisky es un brebaje adulterado con saliva. Su lengua se mueve pesada y gruesa, efecto de la droga, y golpea la mía con suavidad, con tristeza. Esta vez no me excito, mi pene no responde al beso que nos damos. El deseo se ha transformado y ya no atiendo a las caricias de mi muchacho tan solo desde el plano sexual. Es mi núcleo, mi espíritu el que reacciona. Emilio finaliza el beso acercando la llave de mi nariz. Yo inhalo el polvo, en mi nariz un arrullo químico de amor. (185)

Lo anterior ejemplifica, cómo las relaciones amorosas homoeróticas aparentemente tienen un desenlace trágico. Eventualmente la sociedad dicta: las parejas homosexuales van en contra de la voluntad de Dios, la religión católica juzga y castiga a todo aquel que va en contra de la normatividad heterosexual, pues Dios solo creo a Adán y Eva. Así desde las representaciones sociales, el amor entre parejas del mismo sexo se dibuja como algo pecaminoso, ilógico, anormal y aberrante. Esa discriminación y poca comprensión de la sexualidad no viene solamente desde el exterior, sino también desde la misma confusión que tienen los sujetos homoeróticos sobre su sexualidad y el libre desenvolvimiento del amor. En *Los hombres no van juntos al cine*, ese castigo divino no viene solamente desde afuera, sino

que Arturo también lo piensa así, cuando siente que todo va a terminar de forma trágica, piensa que todo aquello que ha hecho con Emilio estuvo mal y, por ende, va a recibir un castigo divino. No obstante, el desenlace trágico no subyace a una naturaleza de la homosexualidad, sino más bien, que está asociado a factores como el estigma y la discriminación, pues se han creado imaginarios o narrativas trágicas en las que los homosexuales enfrentan obstáculos insuperables y desenlaces lamentables, debido a la intolerancia y el prejuicio de la sociedad. También, a las normas culturales y expectativas sociales que determina la sociedad sobre el amor, en algunas culturas, por ejemplo, la cucuteña o de algunas ciudades ‘periféricas’ de Colombia las relaciones entre personas del mismo sexo han sido consideraras tabú o moralmente condenables, lo que ha llevado a la representación de desenlaces trágicos.

## Capítulo 2. El uso transindividual de los hablantes en *Los hombres no van juntos al cine*

“La impresión pasada que callo y que soy incapaz de pronunciar llega a enervarme al punto de producir dolor y tormento en mi corazón. Tal vez, narrándola por última vez conseguiré desprenderme de ella”.

*Manuel Valdivieso*

La representación del amor en *Los hombres no van juntos al cine* es susceptible de analizarse bajo los postulados de Mijaíl Bajtín para determinar ciertas relaciones que se establecen en la construcción social del homoerotismo en la novela, la transindividualidad de los hablantes en referencia a los significados y el discurso prevalente en la novela, el cronotopo y la performatividad escrituraria de Manuel Valdivieso como autor real. La homosexualidad es mucho más que una tendencia sexual homoerótica. Al tener en cuenta la normatividad que rige los comportamientos sociales y culturales respecto a la sexualidad, se ha hecho impensable que los hombres con orientación sexual hacia el mismo género rompan con los esquemas de la heterosexualidad. Así, Manuel Valdivieso dentro de su compromiso ético-estético con su narrativa intenta romper el paradigma heterosexista como reto para la inclusión y la aceptación de la diferencia de género. El narrador construye la historia de dos adolescentes, en la cual ambos a través del amor reafirman su homosexualidad, pues amor y deseo son tópicos novelizados en la historia que definen a Arturo y Emilio como sujetos desviados en un mundo normativo en que familia, religión y la sociedad censuran dicha postura de género.

En el homoerotismo es importante destacar la teoría *queer* propuesta por Judith Butler en su obra *Deshacer el género* (2004) quien ofrece una nueva alternativa a la concepción de género y sexo. Según Butler, tópicos como el homoerotismo son construcciones sociales performativos, es decir, que están sujetos al cambio. Define entre otras cosas “la no heterosexualidad” que rompe con la normatividad de lo que es considerado como ‘heterogéneo’. Así rechaza la clasificación de los individuos en categorías universales y fijas, como varón, mujer, heterosexual, homosexual, bisexual, transexual y propone el término *queer* como sinónimo de inclusión, planteándose un nuevo nombre para la comunidad LGTBIQ. De

acuerdo a lo anterior, Mijaíl Bajtín nos permite entender a través de su teoría cómo Manuel Valdivieso ha construido un mundo dentro de su fragmento de realidad en el que convergen diferentes problemas, siendo el amor el principal; no obstante, desde la historia de Emilio y Arturo ha dejado entrever cómo el homoerotismo es más que una tendencia cerrada, limitada u homogénea; por el contrario, la variabilidad entre hombres homosexuales es amplia y los hay de todos los tamaños, formas y tipos de personalidad, igual que entre los heterosexuales.

La homosexualidad no es una categoría homogénea, pues se ha formado una idea superficial a partir del gusto erótico sentimental entre dos hombres; al contrario, existe diversidad y heterogeneidad dentro de la categoría. En el caso de *Los hombres no van juntos al cine* Manuel Valdivieso ha construido la historia de dos adolescentes inexpertos, inmaduros e iniciales en las cuestiones del amor y de la sexualidad. Por ello el proceso de su identidad indica una construcción social. El protagonista Arturo Valdés cuenta la historia en primera persona haciendo uso de un discurso objetivado de doble dirección, en el que funcionan imágenes de estilización y parodia, un ejemplo de ello lo podemos encontrar cuando el narrador hace alusión a las estructuras sociales normativas e inquisidoras que funcionan en la novela, en contra del libre desenvolvimiento de la sexualidad de los personajes. Es el caso del colegio Salesiano de Cúcuta donde estudia el protagonista y su enamorado. El narrador utiliza imágenes de parodia para contrarrestar esa normatividad que coarta a sus alumnos de una libre expresión del género:

Los enunciados reflejaban el prejuicio que mis compañeros de colegio, y que gran parte de los cucuteños, tenían con respecto a la oscuridad en las salas de cine. Hoy pienso que a muchos hombres solo los incomoda la penumbra y la cercanía de otros cuerpos. Esto se debe a que, si otro hombre se les insinúa en medio de dicha oscuridad, se mostrarán incapaces de rechazar los juegos de seducción. (28)

Dicho discurso en doble direccionalidad determina la linealidad de los hechos que configuran la arquitectónica de la novela, al tener como *leitmotiv* el amor dentro del

homoerotismo. Tipográficamente la novela está dividida en tres partes en las que se narra, inicialmente, el presente inmediato del protagonista y el recuerdo de la semana más hermosa, pero a la vez hostil que vivió a lado de Emilio; luego se adentra en relatar lo que pasa específicamente con Emilio y las imágenes de amor entre los dos. Posteriormente, narra un desenlace trágico y una ruptura de relación, en la que el uno no vuelve a saber del otro hasta el presente de la narración.

El análisis de la infancia y adolescencia de Arturo, y de Emilio como coprotagonista nos permite entender cómo se construye su sexualidad y qué patrones en común resaltan para el proceso de enamoramiento. En la infancia de Arturo hay una ausencia del padre; hasta determinada edad vivió con sus dos padres, pero con el tiempo, el padre decidió abandonar la casa pues había conocido una mujer más joven. De acuerdo a esto, tenemos una relación solidaria con la madre, pues para Arturo es una mujer muy importante, quien está siempre presente en sus momentos más caóticos y más alegres, con la excepción de que las cuestiones en relación a su sexualidad se las guarda para él. Por el contrario, lleva una vida conflictiva con el padre, ya que lo reconoce como un ser grotesco, ordinario y mala gente. De acuerdo a teorías psicoanalíticas, las relaciones que forjan los personajes homoeróticos con sus padres son determinantes en la formación y construcción de su personalidad. En este caso, la ausencia del padre puede tener un impacto significativo en el desarrollo de un hijo homosexual, al igual que en el desarrollo de cualquier hijo sin importar la orientación sexual. No obstante, la homosexualidad no está determinada únicamente por la ausencia del padre u otras experiencias familiares. La orientación sexual es compleja y está influenciada por una variedad de factores biológicos, psicológicos y sociales. El que su interpretación dependa de la ausencia del padre es hablar de una representación social que se ha forjado en la sociedad con respecto a la homosexualidad.

En el caso de Arturo Valdés se puede desmitificar esa representación o imaginario social que dicta cómo la ausencia del padre puede incidir de forma única o negativa en la formación sexual de un niño. Es importante tomar la referencia de la relación con el padre de



Arturo, que en el caso de la homosexualidad es un lugar común el abandono del padre. De acuerdo a esto, la ausencia del padre contribuye a la orientación sexual hacia la homosexualidad o, al contrario, según los imaginarios sociales. Al respecto refiere cuando su padre los abandonó y en vez de causarle malestar o tristeza, siente una profunda tranquilidad:

Nunca fui capaz de contarle lo que vi esa tarde a Mamá, en parte porque no quería verla sufrir y en parte porque las cosas se revelaron antes de que me fuera necesario hacerlo. Una maleta gira por las escaleras: Mamá y yo permanecemos sentados en la sala mientras él la recoge del suelo. Él nos dice: -Me voy -y se queda de pie. Y luego vuelve a decir: -Me voy. Pero no se va, y entonces mi Mamá se pone de pie y abre la puerta y le dice: -No somos tontos, ya sabemos que se va. Y entonces esta vez él sí que se va al ver que nosotros no estamos tristes, ni le rogamos porque se quede. Cuando se larga no hay lágrimas, tan solo una alegría, una especie de alivio. (112)

De acuerdo a los apuntes teóricos sobre la homosexualidad, la ausencia del padre en la construcción de la sexualidad es un tema que ha sido explorado por varios teóricos y psicólogos, especialmente en el contexto del psicoanálisis y el desarrollo humano. La ausencia del padre puede tener diversas implicaciones en la construcción de la sexualidad, desde el desarrollo de la identidad de género y la orientación sexual hasta la formación de relaciones íntimas y la autoestima. Sin embargo, es importante tener en cuenta que el impacto de la ausencia del padre puede variar según el contexto cultural, las experiencias individuales y otros factores contextuales: “Mi papá tenía la leve sospecha de que yo era marica. Igual, nunca me tomé la molestia de contarle que tenía novia y que se llamaba Matilde. Fue debido a este distanciamiento que me sorprendí tanto aquella tarde.” (43) En el caso de Arturo hay dos registros importantes: su padre no es determinante en la formación de su sexualidad, tampoco refiere en algún momento que su desequilibrio emocional o sexual, su falta de carácter sea debido a esto. Se puede desmitificar el imaginario social, pues en primer lugar para Arturo da igual si su padre está o no. Al contrario, se siente más tranquilo ante su ausencia; además de

esto, vemos la importancia que tiene la madre, mientras que su padre es escrito con ‘p’ minúscula: papá, el nombre de su mamá durante toda la narración es con ‘m’ mayúscula: Mamá.

La figura del padre no solo se relaciona con la desmitificación en la formación determinante de la sexualidad del hijo hombre, sino que, en los estudios del género respecto a la trama novelesca, se relaciona con el *falogocentrismo*<sup>4</sup> imperativo en ella. El poder falogocéntrico ejercido por el padre, se complementa con el de otros personajes como Nicolás uno de los compañeros más cercanos de estudio a Arturo, quien termina siendo el antagonista de la trama novelesca. El falogocentrismo en el relato se relaciona con las representaciones o imaginarios sociales que se gestan sobre cómo deben ser las conductas de los hombres en la sociedad cucuteña. Ejemplo de ello es cómo para el padre una experiencia determinante en la iniciación de la sexualidad de su hijo es ir por primera vez a un prostíbulo para perder su virginidad.

Las imágenes de machismo en la trama novelesca son imperativas por diferentes personajes: el padre de Arturo, el padre de Emilio, los compañeros de clases de ambos protagonistas, los directivos y algunos profesores del Colegio Salesiano, entre otros: “Le dije que sí, pero que como antes había quedado de verme con Matilde, cabía la posibilidad de que llegara tarde. Él me respondió con el mismo comentario de siempre: Espero que si se demora, al menos sea porque le chupó una teta”. (pág. 40) En la categoría homoerótica, se forjan unos imaginarios sociales en los que al homosexual se le enseña al igual que a las mujeres a agrandar, hay que hacerse objeto porque a diferencia del ‘macho’, este carece de masculinidad, así renuncia a su autonomía y con el fin de ver felices a los demás, se rehúsa a su libertad, lo cual lleva a una no afirmación de su identidad como sujeto, pues el círculo vicioso no permite que capte, comprenda o descubra el mundo diverso que lo rodea.

En la construcción social e identitaria de Arturo, nos damos cuenta de cómo en un principio tiene una postura de sumisión y coarta su libertad haciendo lo que su padre, sus

---

<sup>4</sup> *Falogocentrismo*: es un neologismo con origen en la Deconstrucción acuñado por Jacques Derrida (y explicado en su texto *La farmacia de Platón*) y utilizado hoy en lingüística y sociología, que hace referencia al privilegio de lo masculino en la construcción del significado.

compañeros y Nicolás su amigo más cercano le prescriben, con tal de ocultar su sexualidad, pues se enfrenta a una sociedad recriminatoria y a un ambiente escolar en el que la orientación sexual puede llegar a ser un detonante para el *bullying* hasta el punto de lastimar físicamente al otro. Lo vive Emilio, coprotagonista del relato cuando se enfrenta a Nicolás por las múltiples injurias, maltratos y hasta amenazas físicas que recibe por su presunta homosexualidad. En el caso de Arturo su sexualidad y personalidad se van endureciendo y va forjando carácter gracias al amor que comienza a cultivar por Emilio. En principio el amor entre ambos personajes es correspondido y este le permite a Arturo desarrollar una independencia y carácter para asumir su homosexualidad, para no permitir que los demás lo lastimen o pasen por encima de él, también para decidir contarle a su madre la verdad sobre su sexualidad. El amor de Emilio, el amor de su Mamá y la intransigencia, machismo y homofobia del padre de Arturo y sus compañeros juegan un papel determinante en su iniciación sexual, creando su propio comportamiento erótico que define su identidad de género y los cambios que Judith Butler expone en la teoría *queer*, *Deshacer el género* (2004) como la construcción social del género:

Considerar al género como una forma de hacer, una actividad incesante performada, en parte, sin saberlo y sin la propia voluntad, no implica que sea una actividad automática o mecánica. Por el contrario, es una práctica de improvisación en un escenario constrictivo. Además, el género propio no se «hace» en soledad. (13)

En efecto, la creación de la orientación e identidad sexual o de género del protagonista Arturo, fue el resultado de una construcción colectiva, que dio como resultado un hombre pleno, sexual y afectivo en el homoerotismo, pues siendo adulto recuerda y recrea la manera como amó profundamente a un hombre llamado a Emilio. La niñez y la adolescencia del protagonista las marcó su negación por la repetición de esquemas familiares y sociales homofóbicos y machistas, algo que logra el narrador con excelencia, construir un personaje que a su corta edad de adolescente pueda comprender y aprobar su sexualidad. Lo que marca definitivamente la

ruptura, es la tensión final en la relación entre Matilde y Arturo. Se acaba la relación, pues Arturo no siente nada por ella, ya que ha comenzado a sentir emociones fuertes hacia Emilio.

Matilde no me interesaba ya e incluso, mi mente le había despojado de toda su sensualidad. Sus brazos, delgados y flácidos, no eran nada comparables con los de Emilio. Abrazarla a ella era como aferrarse a una escoba, si la contrastaba con la rigidez de la espalda de Emilio. (118)

Tal idea madura en la adultez con sus comportamientos sociales y su decisiva elección de ser homosexual rompe sus lazos con la heterosexualidad normativa pues, aunque no hable de haber conocido a alguien de nuevo, mantiene la imagen de Emilio intacta y su amor a través del tiempo. Aunque hayan existido momentos de flaqueza en las que quiso acudir a su ‘novia’ de escuela para formar una familia e intentar una relación, se da cuenta de que es imperativo cerrar ese ciclo pues sabe que su orientación y gusto sexual se ha definido hacia los hombres. Ya ha pasado alguna vez en su adolescencia cuando decide cortar definitivamente con Matilde porque sabe que se ha enamorado de Emilio. Esta parte de la novela configura una de las líneas argumentativas del ser y el hacer del protagonista, en tanto que significa la nueva construcción de su identidad sexual y su ruptura definitiva con las mujeres. En consecuencia, el protagonista responde con voz determinante no solo a sus 16 años sino también en su adultez, después de haber dudado, negado y fracasado en el proceso de reconocimiento de su sexualidad. Confirma al final de la historia cómo a pesar de no tener a Emilio más en sus brazos, lo mantiene en el recuerdo, confirma como en realidad lo amó y le permitió superar sus crisis emocionales, sus dudas a través de la satisfacción de sus deseos sexuales definiendo su condición de género.

Después del análisis en los términos del amor y la sexualidad desde los estudios de género, el análisis translingüístico de los hablantes desde Mijaíl Bajtín (1982) nos permite confirmar cómo el amor en la trama novelesca no trasciende: Arturo nunca vuelve a ver a Emilio, pues este ha sido encarcelado y es condenado a una larga temporada de prisión por el homicidio de Nicolás. Para ampliar esto, es importante considerar las redes y relaciones que entreteje la obra literaria según Mijaíl Bajtín. En primera medida, el autor cobra sentido

semiótico al ser analizado como sujeto social, con un estrato familiar y cultural y con una ideología que determinan su identidad en el contexto novelizado. En este contexto teórico, la comprensión del autor creador parte de la construcción de su *etnobiografía* que se refiere al conocimiento de su biografía y la ubicación estético cultural en la historia literaria. Según algunas entrevistas encontradas en la *web* Manuel Valdivieso es un escritor cucuteño y joven que nació en 1988, estudió Licenciatura en Humanidades e Idiomas en la Universidad Libre de Bogotá y desde que terminó la secundaria emigró a Bogotá para comenzar sus estudios universitarios. Realizó una maestría en Escrituras Creativas en la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá y su tesis fue la novela en mención *Los hombres no van juntos al cine* por la que obtuvo tesis meritoria.

Desde niño, Manuel Valdivieso cuenta cómo su madre y su tía fueron mujeres determinantes en su formación literaria, pues le regalaban libros de todo género para leer. Ha escrito dos obras narrativas: *Los hombres no van juntos al cine* (2011) y *Escuela para perros confidencial* (2022); y una obra poética *El lápiz de lluvia* (2023). De acuerdo a algunas entrevistas tanto escritas como audiovisuales se pueden registrar algunos datos respecto a lo que quiso construir y decir en su obra *Los hombres no van juntos al cine*. Su novela tipifica al homosexual liberado, que huye y deja todo atrás, para empezar de nuevo y que se convierte en protagonista de su propia vida. Valdivieso deja por sentado en sus entrevistas que no es homosexual, simplemente sintió solidaridad por ciertos sectores marginados y maltratados de la sociedad cucuteña, maltrato del cual hizo parte él cuando estaba en la secundaria. Valdivieso refiere cómo practicó el matoneo y las burlas a compañeros que se percibían como ‘diferentes’ en la escuela. De alguna manera lo negativo que hizo en el colegio lo trata de reivindicar con su obra: un llamado a aceptar la diferencia desde jóvenes y adolescentes. De esta manera, Manuel Valdivieso asume que como escritor no necesariamente se debe ser homosexual para escribir sobre el homosexualismo. Al respecto refiere que su orientación es la heterosexualidad, pero eso no limita su posibilidad de crear ética y estéticamente una obra sobre dos adolescentes homosexuales enamorados. La crítica hacia su novela ha dicho que se hace imperativo ser

homosexual para sentir y construir a personajes del mismo corte; no obstante, Manuel Valdivieso sugiere que la literatura debe ser un ejercicio de ética, más que de estética y en un intento de honestidad jamás escribiría sobre algo que no sabe y no siente, en este caso, vivió de adolescente y como docente en la actualidad el *bullying* que se ejerce hacia la comunidad LGTBIQ.

En lo que respecta al *fragmento de realidad* en los *Hombres no van juntos al cine* Manuel Valdivieso permanentemente ha mantenido una crítica constructiva hacia su ciudad natal Cúcuta, contexto en el que se desarrolla su trama novelesca. Le tocó vivir de pequeño los años de paramilitarismo y narcotráfico que imperaba en la ciudad, que de alguna manera forjaron un imaginario y una forma de ser de los ciudadanos cucuteños. Así, en su obra tanto narrativa como poética ha escrito sobre los problemas que han aquejado a Cúcuta y cómo el narcotráfico y el paramilitarismo volvieron a Cúcuta una ciudad machista y misógina. Dentro esta misma línea está el fútbol como un tópico importante en la narrativa de *Los hombres no van juntos al cine*, ya que el machismo y el falogocentrismo se nutren de imaginarios alrededor del fútbol. Valdivieso describe en su obra y a la par comenta en algunas de sus entrevistas, que la mala comprensión de lo que es el fútbol como deporte ha generado imaginarios sobre la masculinidad: esencialmente ir al cine es una práctica para mujeres y homosexuales, el fútbol es para los ‘machos cabríos’. De igual forma, el fútbol atrae masas y una práctica bien vista es tomar cerveza en grupos netamente conformados por hombres y después ir a disfrutar de algunas chicas a los prostíbulos o billares:

En la novela *Los hombres no van juntos a cine*, quise criticar la intolerancia y ese miedo a lo diferente en el que había crecido cuando estudiaba en el Salesiano. Desafortunadamente, en parte porque el libro tiene problemas en su ejecución formal y porque la editorial también lo quiso así, la novela fue encasillada en el género de la literatura homosexual. Mi intención inicial era trascender la historia de los dos personajes para narrar la uniformidad de la ciudad. Una uniformidad marcada por la narcocultura, la cultura del atajo y la violencia. Sin lugar a dudas,

durante los últimos años, Cúcuta ha ganado en diversidad, gracias a las universidades que empiezan a fortalecer los programas de Humanidades (incluyendo programas de Ciencias de la Educación) y Artes. (s.p)

Si bien el autor como sujeto histórico es determinado por su cultura, la sociedad debe reconocer la importancia de su hacer creativo. Para que ocurra este reconocimiento, el autor debe evidenciar en su producción literaria ser poseedor de condiciones intelectuales y artísticas que definan su rol de escritor. Una competencia que debe poseer es la competencia verbal, que apunta al manejo adecuado de las formas lingüísticas empleadas en su obra. Manuel Valdivieso hace uso del castellano en su novela, con un manejo estándar de la lengua pero a la vez para dar a entender que hay una crítica hacia Cúcuta, el autor recurre a un manejo sencillo del idioma, que también podría ser interpretado de acuerdo a la ideología que tiene sobre su propia novela, que sea accesible a cualquier lector, sin importar la condición geográfica a la que pertenezca, entendiendo a Cúcuta como una ciudad tradicional y periférica frente al cosmopolitismo y centralismo de Bogotá. Para esto en su proceso de creación novelesca añade el uso de la jerga y modismos cucuteños. La competencia enciclopédica de Manuel Valdivieso la sostienen sus conocimientos que posee sobre los estudios literarios, sobre la antropología, la sociología y las lenguas extranjeras. Se reconoce como un gran estudioso de la pedagogía y la educación, pues ejerce una crítica en sus entrevistas hacia los currículos educativos. La competencia enciclopédica se puede evidenciar también en la cantidad de referencias a escritores y títulos literarios, los cuales sirven como referencia para el desarrollo de sus tópicos en *Los hombres no van juntos al cine*, sobre todo en referencia al tema homoerótico, por ejemplo, la referencia al tópico del amor en la poesía de un escritor de Risaralda, Colombia del siglo XX: Bernardo Arias Trujillo:

Aunque no eran ni las ocho y media de la noche, le avisé a Mamá que me iría a dormir. La marihuana había obrado como un narcótico. Esto último, por supuesto, no se lo dije. Mientras yo devolvía los platos a la cocina, retomó la lectura del libro haciéndolo en voz alta. “Lo conocí estando yo borracho de

copas de champaña y sorbos de heroína; era un pobre pilluelo, era un lindo muchacho de hampa libertina... Y besando su cuerpo de palidez divina que tenía la eucaristía anemia de las rosas le dije tembloroso en un dulce clamor: un gramo de heroína y dos gramos de amor.” (133)

Por último, una de las competencias más importantes, la responsabilidad del autor como creador de su obra es axiológica, por el compromiso ético-estético que asume con la cultura y con la capacidad de respuesta que debe poseer para darle sentido al fragmento de realidad modelizado y que influye en el proceso de creación. Desde el inicio, Manuel Valdivieso plantea que *Los hombres no van juntos al cine* es una novela homosexual, asumiendo la responsabilidad que conlleva escribir sobre algo más que el homoerotismo, a pesar de que la crítica y en diferentes entrevistas la novela sea encasillada en la literatura homosexual de Colombia. Valdivieso prefiere no encasillarla en una corriente o categoría limitante, pues le interesa a su vez tocar otros temas como el narcotráfico y el paramilitarismo; no obstante, no niega que principalmente su obra es de temática *gay*. En algunas entrevistas se le pregunta a Manuel Valdivieso, ¿por qué escribir sobre homosexualismo? A lo que él responde que primero por honestidad como escritor. A pesar de que no es homosexual le interesó el tema por su experiencia en el colegio y porque solo en su adultez tuvo conciencia de la lucha que viven sujetos marginados por la sociedad debido a condiciones de raza y género. Valdivieso expresa: un escritor debe escribir sobre lo que sabe, lo que vive y lo que experimenta, de lo que conoce, es un intento por hacer visibles todas las partes oscuras que nos han impedido ver la diversidad sexual de la comunidad **LTBIQ**:

Me tomó muchísimo tiempo porque el trabajo de observación sobre qué es Cúcuta lo pude hacer estando en la capital. Quería hablar sobre mi ciudad y lo primero que se me vino a la cabeza fue la homofobia y el machismo que se vive allá. Me di cuenta que yo también hacía parte de ese ‘bullying’, pero al llegar aquí (a Bogotá) reflexioné y eso me llevó a transformarme en la manera de ver a las personas. (s.p)



La responsabilidad recae en el hecho de imprimirle su propia visión a esta realidad e incluso sin tener la misma orientación sexual del personaje principal. En sus entrevistas Valdivieso expresa que la literatura debe ser un soporte para liderar luchas en las que la identidad de género y sus problemas tengan un reconocimiento masivo, ya que las agresiones aumentan y la libertad puede convertirse en un arma de doble filo. En una entrevista de *La Opinión* (2014) le preguntan: ¿todavía hay homofobia y machismo en la ciudad? ¿cómo la ve reflejada? “Lo mismo con la homofobia. En la medida en que “marica” siga siendo utilizado para insultar al otro, significa que no hemos avanzado en nada en cuanto al respeto hacia los homosexuales.” (s.p) En una sociedad en la que a nivel mundial todavía no se asimilan estas realidades, darles respuesta a sus propios planteamientos ha sido la tarea de Valdivieso en la arquitectónica composicional de su obra. Para afirmar esto, es importante tener en cuenta el análisis de los hablantes. De acuerdo a Mijaíl Bajtín el primer hablante que considera como parte integral del proceso de manipulación discursiva de la obra es el narrador, considerado como un hablante y no como un artificio abstracto de la escritura. En este caso, el narrador de la novela es un hablante en primera persona que determina un carácter autobiográfico, en este sentido existe una extraposición mínima entre el narrador, el héroe y el autor real, por el carácter de cercanía que transfiere la primera persona.

Si bien el narrador hace uso de la palabra, como parte activa de su identidad como hablante y que, en muchos casos determinan los datos de nombre, edad, profesión y género, condiciones que lo poseionan de su hacer narrativo, en el caso de Manuel Valdivieso, de acuerdo a la relación que se establece entre autor-real y narrador, nos podemos dar cuenta cómo Arturo, siendo el mismo narrador de la historia, comparte algunos rasgos en común con Manuel Valdivieso quien es el autor real. Entre ellos hay en común la profesión de escritores y su residencia en Bogotá. Al igual que Arturo, Manuel Valdivieso tuvo que emigrar a Bogotá muy joven pues sentía que solo estando afuera de Cúcuta su ciudad natal, podía percibir mejor los problemas que aquejaban a la ciudad; además de esto, se fue escapando de muchos problemas tanto personales como sociales que tenía. Esto lo podemos descubrir en algunas de sus

entrevistas. En el caso de Arturo, escapó de Cúcuta para olvidar a Emilio Vanegas. Un registro importante, para la relación que se establece entre el autor-real y el narrador, son ciertos rasgos que comparten Manuel Valdivieso y Arturo héroe y narrador de la novela. En este caso, de acuerdo a Mijaíl Bajtín, la narración en primera persona permite que haya una extraposición mínima:

Creo que Cúcuta, así hayan pasado tantos años desde que decidí abandonarla para no volver, late en mí. La siento dar cabezadas contra mi vientre, como si fuera una tenia que quiere salir por el camino más corto. Gracias a mi profesión, escribo crónicas para las guías y revistas turísticas, he tenido la oportunidad de estar en ciudades de edificios enormes, he caminado por calles que parecen no terminar nunca pero que al final desembocan, como ríos, en el mar. Mis pies se han calentado en desiertos, han pisado la sombra de los mil soles. He dormido en ciudades que no duermen y he pasado en vela la noche en ciudades que nunca despiertan. Mis ojos han visto mares, islas al atardecer cuando las ballenas vienen a golpear con sus resoplillos los costados de los barcos. He visto tantas ciudades, tantos paisajes y, sin embargo, Cúcuta sigue dentro de mí, en donde quiera que me encuentre escucho su voz, que es magnética, llamándome. (67)

Hay un dato interesante, la extraposición es mínima ya que la narración es en primera persona, por tal, existe una relación solidaria y cercana entre el autor real y el héroe. Hasta aquí la comparación de las dos biografías porque Bajtín propone ir más allá de las limitaciones estéticas de la vida, por lo que el uso del 'yo' significa el acercamiento a una colectividad, esa que trasciende en la familia, la nación, la humanidad y el mundo en general. Es aquí en donde las concepciones ideológicas, políticas o religiosas cobran sentido y el autor adquiere relevancia en lo que escribe.

Al mismo tiempo, el héroe como lo ha denominado Mijaíl Bajtín, constitucionalmente es el eje que justifica la arquitectónica de la novela, pues sobre él recae el concepto de 'verdad' (hablar de verdad implica también revisar el termino verosímil), por lo que es construido bajo

tres miradas. En nuestro caso, el héroe es Arturo Valdés, protagonista de la novela que cuenta la trama desde el presente recurriendo a analepsis para recordar los pocos días que pasó junto a Emilio. En primer lugar, tenemos la mirada del narrador respecto al héroe, que como ya el autor lo ha planteado, es un hombre conflictivo por lo que la relación narrador-héroe también es conflictiva. Dentro de esta mirada, al ser en primera persona nos encontramos con dos posiciones sobre el tópico principal de análisis en la novela: el amor. Hay un dato interesante, sobre la construcción de la personalidad de Arturo. A menudo la homosexualidad en la escuela se convierte en un gran problema, puesto que ser homosexual implica tener una coraza muy grande o venir bien armado de casa, con el amor de los padres y de los amigos, para sobrellevar una sociedad machista, misógina y homofóbica, que construye imágenes en las que el homosexual o la mujer representan debilidad, fragilidad o falta de firmeza. Por lo general, según los apuntes teóricos sobre la homosexualidad, los sujetos homoeróticos presentan mayor dificultad en las relaciones personales, pues al presentar conflicto con un código “ético” que prescribe la sociedad, estos comienzan a tener diferentes problemas de sociabilidad y conflictos consigo mismos, pues se sienten diferentes, anormales, anómalos, etc., lo podemos evidenciar en la personalidad de Arturo:

Me planté en el balcón del pasillo. Me gustaba hacerlo, desde allí divisaba la vida que se desarrollaba en el coliseo y en la otra mitad del colegio. Los niños de cursos inferiores que se corretean y persiguen a lo largo y ancho del patio; los muchachos más grandes, empujándose o lanzándose cosas; los profesores, alzando la voz por sobre el griterío, tratando de callarlos y de organizarlos. Y los solitarios, que caminan con las manos en los bolsillos, inseguros melancólicos, atrapados en la ordalía de su juventud. “Como yo, como yo”, solía decirme en silencio. (37)

Arturo tanto en el inicio y en el acercamiento al final de la novela cuando pierde a Emilio, atraviesa por dos etapas decisivas en su hacer. Por un lado, está la incertidumbre y el miedo de no saber qué hacer después de la ruptura con Emilio, pues había proyectado un futuro

a su lado, había comenzado su amor y ha sucedido que como lo indica el nombre del último capítulo: “le han arrancado pedazos de su corazón”. Esta es una de las imágenes más desgarradoras porque justo en el momento que todo iba bien, surgen situaciones las cuales conducen al destino trágico del amor en personajes homoeróticos. Nos habíamos planteado la pregunta si es la sociedad quien prescribe o interpone un destino cruel, fatal y trágico para los homosexuales o hay una naturaleza que subyace a la orientación sexual de la homosexualidad; de acuerdo a la mirada ajena, nos podemos dar cuenta cómo existen valores y situaciones inamovibles, permeadas y estructurantes en la sociedad, las cuales conllevan a que el desenlace tanto de la vida como el amor de los sujetos homoeróticos no finalice en buenos términos, sino que sea un final fatal. En el caso de Arturo, sus compañeros de colegio, estructurados con un pensamiento machista y homofóbico no permiten que el amor entre él y Emilio se manifieste, por el contrario, se quiebra en el mejor momento de la relación. A pesar de que Arturo en un segundo momento reafirma su inclinación sexual, camina con una desilusión que no le permite adaptarse socialmente.

La mirada propia nos ayuda a complementar el gran dilema y problema de identidad que tiene Arturo consigo mismo, pues forma parte de la construcción del héroe como totalidad de la obra. Aquí el uso del ‘yo’ adquiere un valor de introspección mayor al permitir que la configuración del ser adquiere relevancia en la escritura performativa homoerótica, ya que concede al relato un grado mayor de verosimilitud al enfatizar los pensamientos, propósitos y sueños del personaje. Al respecto Mijaíl Bajtín (1982) entiende el acto y la confesión como rendirse cuenta a sí mismo. Estas son las mejores formas mediante las cuales se puede expresar la orientación emocional y volitiva que tengo yo sobre la percepción del mundo, la postura vital desde el interior, sin tener que aportar valores extrapuestos a esa postura vital. En este caso el héroe actúa, se arrepiente y conoce más de sí mismo. Para el protagonista hablar de sí mismo significa un proceso identitario que no se define en un solo momento, inicia con críticas hostiles y reacios a lo que es él: la imposibilidad de ser como sus amigos, la melancolía por no poder ser ‘normal’ al igual que sus compañeros de clases, por lo cual debe estar fingiendo el

noviazgo con una chica del colegio femenino, pero cuando están a solas la imposibilidad de poder estar juntos, pues el amor solo es un sentimiento que encuentra cuando acepta y afirma su verdadera sexualidad. Los registros verbales conforman un discurso que demuestra la descripción de extensión y profundidad no solo de la corporalidad del protagonista, sino de su devenir mostrando al lector sus más íntimos pensamientos que lo reafirman como homosexual, pero a la vez en su vida adulta como profesional.

La vida de Arturo Valdés como héroe se divide en dos, antes y con Emilio; y después de Emilio. De acuerdo a que el desenlace del amor entre los dos personajes es trágico, de igual manera, la trascendencia de Arturo como héroe y totalidad de la obra no trasciende en los términos del amor y la sexualidad, pues si bien Arturo continúa sin Emilio, ya que este ha sido trasladado para la cárcel, puede tener un buen desenvolvimiento en los términos profesionales y educativos, por tanto continúa una carrera, se vuelve un escritor y cronista exitoso, con la contradicción de que lleva un peso encima tanto emocional como sentimentalmente. El hecho de que no trasciende se debe principalmente a un problema con la identidad de género:

Todo ha vuelto a la normalidad, solía decirme encerrado en mi habitación, desnudo y con el pene enrojecido de tanto forzarlo para que se endureciera, con el aire del ventilador golpeando mis genitales, tratando de pensar en otra cosa que no fueran sus ojos y sus brazos. Imaginando, por ejemplo, a Matilde, quien a pesar de todo siguió siendo mi novia. Por eso, al abandonar Cúcuta, al alejarme del lugar que había sido, en cierto modo, el artífice de nuestra derrota, creí que las cosas volverían a la normalidad o que por lo menos sería capaz de fingir una nueva vida. Una vida nueva en la que mi pene se levantara al fantasear con los pezones erectos y la vagina húmeda de una mujer. Y lo había conseguido, hasta hace unos pocos días en los que, como ya he dicho, he vuelto a pensar en él.

(16)

En este fragmento, podemos hacer alusión a Judith Butler (2004) y su teoría de la performatividad del género, nos damos cuenta cómo se construye la figura de un héroe con

múltiples problemas de identidad. Al principio pareciera que la identidad sexual es bisexualidad, pero con el paso de la narración, Arturo prefiere continuar su vida en una aparente “normalidad” al pensar que su vida debe estar al lado de una mujer, construir una familia y tener hijos; para él, Matilde su primera novia ha sido un escape a la homosexualidad reprimida. Existe un registro, en el cual por momentos se puede evidenciar que el héroe Arturo no tiene ningún problema con mostrar su sexualidad. Es el caso cuando se le olvida la película que debía llevar para la clase, y busca como excusa a su compañero Nicolás, pero este le pide que por favor no lo involucre, pues no se quiere ver envuelto en chistes sobre homosexualidad por parte de sus compañeros. Este registro es importante, porque demuestra cómo Arturo estando en el colegio ya asume su sexualidad:

Nicolás me hacía señas y muecas para que me callara y no progresara en la justificación. Si lo involucraba en la mentira, apelando al único hecho verdadero en ella, que él y yo habíamos visto juntos la película la tarde anterior en mi casa, nuestros compañeros de curso, sin excepción alguna, se entregarían a especulaciones acerca de los maricas que éramos. Llevándolo todo más lejos, diciendo que a lo mejor, Nicolás y yo éramos novios y nos tocábamos de tal y tal forma en el colchón de mi cama. Porque, como ya dije, en Cúcuta los hombres no van juntos a cine, ni lo ven juntos, a menos que, eso dicen, el grupo esté conformado por una dos o tres mujeres. Me tenía sin cuidado lo que pudieran llegar a decir mis compañeros de mí, pero a Nicolás no, y yo no tenía ganas. (32)

Sin embargo, nos cuestionamos si en el desenvolvimiento de Arturo prevalece una postura autocrítica o en algún momento existe un aire renovador de su ser, en el que se afirma y asume como homosexual, sin ningún prejuicio. La respuesta la podemos complementar con la última mirada hacia el héroe, la mirada de los otros o el reconocimiento del que Mijaíl Bajtín habla al mencionar la existencia de la alteridad, puesto que para que esta se efectúe es vital que exista otro sujeto que me reconozca. De tal modo, el registro verbal predominante en la mirada

ajena la realiza Nicolás como su supuesto amigo y compañero de colegio, que en el mayor de sus términos es conflictiva. La mirada de Emilio hacía Arturo también es importante, con la diferencia de que el tiempo que llegan a compartir íntimamente es muy poco, por lo que si bien es corta se puede reconocer como solidaria. Dentro de un suceso, en el que Emilio se pelea con Nicolás –uno de los amigos de Arturo–, el martes que este no va al colegio, hay una alusión a la naturaleza de amor entre Emilio y Arturo. Emilio no aguantando las chanzas de Nicolás en relación a Arturo, lo golpea, Arturo trata de ver esto como amor por parte de Emilio hacía él; no obstante, han pasado los años y nunca pudo saber qué tipo de sentimiento era o si en realidad había amor:

Le gritaban frases que apuntaban a su ‘creciente homosexualidad’ y que además hablaban de mí como el peor de los partidos seleccionados para salir del closet.

Emilio, aburrido de oír la palabra marica como si fuera un agravio, caminó hasta Nicolás y le dijo que ya estaba bueno. (129)

La mirada de los otros, en este caso la de Nicolás hacia Arturo, se contraponen a la mirada de Emilio. Decimos que, si bien Arturo mantiene lapsos de confusión y desdén por su condición sexual, por la presión social y al ver cómo sus amigos todos aparentemente son ‘machos’, hay otros momentos en los que afirma su sexualidad homosexual, pero esto lo logra poco a poco cuando se va enamorando de Emilio. De aquí podemos extraer una conclusión, es que de alguna manera el amor es un arma que, como dijo Pedro Lemebel, el sujeto homosexual necesita para poder llevar a cabo su sexualidad, el amor es la coraza que permite a sujetos marginados poder asumir su sexualidad con normalidad. Nos damos cuenta, cómo Arturo mientras está con Emilio, se siente protegido, respaldado y forja un carácter que le permite afirmar su sexualidad. Cuando Emilio va a la cárcel, Arturo flaquea y vuelve a sentir confusión respecto a su género, no porque naturalmente sienta que está mal ser homosexual, sino porque la sociedad así lo prescribe. En consecuencia, el héroe construido con las tres miradas descritas, representa la totalidad del objeto de representación artística y, consecuentemente, de la arquitectónica verbal de la obra.

**Capítulo 3. El cronotopo novelesco: Del amor a la indolencia en *Los hombres no van juntos al cine***

“No lloré, ni siquiera sentí angustia o desesperación. Me dije en voz alta, ‘ya ves Arturo, ahora las cosas han vuelto a la normalidad, lo lograste’. Pero el deseo estaba dentro de mí y ya no habría forma de represarlo.”

*Manuel Valdivieso*

La arquitectónica composicional de la novela *Los hombres no van juntos al cine* está constituida por 3 partes: *Viernes*, *Veníamos los de estar muertos* y *Quiero arrancar pedazos de mi corazón*, en los cuales existe una evolución del sentimiento amoroso que construye Arturo Valdés hacia Emilio Vanegas. La trama novelesca está precedida por una alternancia del tiempo donde la narración en primer lugar es autobiográfica y en segundo lugar contiene el uso reiterativo de la analepsis, como técnica para alterar la secuencia cronológica de la historia, conectando momentos distintos y trasladando la acción al pasado, con la finalidad de recordar eventos del pasado y desarrollar profundamente el carácter del personaje. El problema del tiempo y el espacio en el acontecer artístico se configuran bajo el umbral del cronotopo bajtiniano, entendiéndolo no como categorías asociadas a lo científico o a las ciencias exactas, sino a la arquitectónica de la novela, representada en el héroe como eje cronotópico del acontecer artístico. La totalidad cronotópica es definida tanto por la exterioridad del héroe que comprende los rasgos físicos, como por su interioridad que alude al alma como conciencia e ideología, a partir de la cual se define la relación semiótica del protagonista con el compromiso ético-estético del autor.

El concepto de cronotopo proviene del análisis literario y semiótico desarrollado por el crítico ruso Mijaíl Bajtín. Se refiere a la interconexión entre el tiempo (cronos) y el espacio (topos) en una obra literaria o en cualquier tipo de discurso. Un cronotopo no es simplemente un escenario donde ocurren los eventos de una historia, sino que implica una relación dinámica y significativa entre el tiempo y el espacio, que influye en la configuración del significado y la experiencia del lector o espectador. La obra literaria es comprendida como una totalidad



inteligible que determina la configuración de estos dos tópicos en función del héroe. En uno de sus cuestionamientos teóricos Bajtín propone en *Estética de la creación verbal* citando al escritor ruso Fiódor Dostoievski (1821-1881) una valoración a los descubrimientos del rol del escritor, proponiendo una reelaboración de tal construcción, de modo que habla sobre la importancia de la representación del acto literario en la vida real:

El segundo descubrimiento es la representación (más bien, la recreación) de una idea con desarrollo propio (inseparable de la personalidad). La idea llega a ser objeto de representación artística y se manifiesta no en el plano de sistema (filosófico o científico), sino en el plano del acontecimiento humano. (325)

En el caso de la novela *Los hombres no van juntos al cine*, el cronotopo lleva por título *Del amor a la decadencia: la performatividad fallida desde la construcción del amor en Arturo Valdés* que es la alegoría del argumento novelesco, en el que, al contrario de haber un avance en los términos performativos del género, existe es un retroceso. La dialéctica que sustenta la tesis es amor – tragedia, en los términos del homoerotismo que es presentado desde la no correspondencia del género del autor con el héroe, pero sí el de novelar un tema que le hacía eco desde su adolescencia y que de acuerdo a su compromiso estético decide construir. El autor define un héroe con nombre propio, sin anonimidad, que tanto en su adolescencia como adultez verifica su deseo sexual por los hombres, oculto desde su infancia y camuflado con la presentación de su novia en la vida, pero que más adelante cuando aparece Emilio, lo reta a salir de su conformismo sexual y adquiere un valor importante en su posterior desempeño, pero que lamentablemente se frustra cuando Emilio mata a Nicolás y esa performatividad del género que estaba logrando no trasciende y hace una especie de retroceso en la cual en su adultez vuelve a reprimir.

La tesis propuesta, *la imposibilidad de la trascendencia del amor como producto del desenlace trágico en parejas homoeróticas*, se relaciona con la dialéctica planteada: amor – tragedia, que en otros términos es la transición del amor a la indolencia en la novela, de ahí que surjan cuestiones de la relación entre Arturo y Emilio: ¿por qué después de Arturo haber amado

tanto a Emilio, lo abandonó, lo dejó ir, así como si nada? ¿Dónde quedó el amor que sentía por él? ¿Qué hizo que se volviera tan fuerte, que no quisiera buscarlo nunca más? Barthes nos habla en sus figuras de los objetos. Estos son muy importantes para la demostración del amor, un objeto constituye algo valioso porque tiene que ver con ese otro que se ama, en este caso, Arturo en el recuerdo de su narración rememora una camisa que le regaló Emilio, por haberlo acompañado el otro día en la noche a visitar la tumba de su tío. Puesto que fue muy significativo para él pensó en que debía darle algo especial a Arturo; además de esto, le entregó un papel que decía: “Cuando te conocí venía de estar muerto”. No obstante, con el tiempo Arturo pierde el papel y también la camisa, ¿qué pasó con el amor que sentía por Emilio?, ¿por qué si este asesinó a Nicolás por las continuas burlas que les hacía a ellos, Arturo terminó abandonándolo?

Lamento mucho haber extraviado ese papel, aunque estoy seguro de que no lo perdí, sino que debí arrojarlo a la basura cuando todo terminó y se llevaron a Emilio para Bogotá. Si tan solo pudiera tenerlo en mis manos una vez más y leerlo, mentalmente y en voz alta; acariciar las arrugas del papel como si fueran las de su rostro; pasear los dedos por sobre la letra.” (151)

Tocar el tema del homoerotismo en esta novela no es solo hablar del contacto entre dos hombres, sino también de cuestionar hasta qué punto Manuel Valdivieso autor real toma como pretexto la novela de corte homosexual, para argumentar el ser y hacer de los personajes principales, pues cuando aparece Emilio desencadena un relato fluido que permite construir al protagonista Arturo sin reservas morales de género en la historia de la homosexualidad, presentando el lado irreverente, libre y determinante de un hombre sin tapujos ni miedos de su sexualidad. En el protagonista se da una especie de afluencia, la cual se emplea para describir lo que sintió Arturo después de su primera experiencia homoerótica, percatándose de que no era el inicio de una etapa, sino de la reafirmación de su condición sexual que necesitaba ser aclarada, pues se encontraba en una constante confusión, por ejemplo, al creer amar a su novia Matilde, pero no poder estar con ella sexualmente. La imposibilidad del narrador de estar con una mujer es un rasgo común de la homosexualidad y por el cual pasan muchos hombres:

Cuando supuse que me sería imposible penetrar, me puse en pie de un salto para vestirme. Matilde permaneció acostada, tapándose los senos con las manos y con los cachetes rojos de ardor o de pena. Una punzada abatió mis testículos. Abandoné el cuarto sin hablar con ella. En la puerta de la casa, con el sol rojo y enfurecido de Cúcuta, tampoco hablé, ni siquiera para despedirme, y me largué, dejando a Matilde sola con su tristeza y desolación. (52)

En *Los hombres no van juntos al cine*, la corporeidad central es Arturo como héroe. En primer lugar, es un hombre que en un principio no se define como homosexual, pero cuando conoce el amor determina una identidad sexual, y que al final, retrocede para reprimir su propia sexualidad junto al recuerdo de un amor fallido. En primera instancia, Arturo forja una relación con Matilde, una chica que conoce a través de su compañero de clases Nicolás. La chica estudia en el colegio femenino. En segundo lugar, construye una relación con Emilio, un chico que entra a grado octavo al Colegio Salesiano donde estudia Arturo y logran llegar a grado undécimo. En los estudios de género, surgidos en los últimos años, Judith Butler postula que el problema de la mujer se ha transferido al problema de las marginalidades periféricas, como son los sujetos homoeróticos. La autora expone, que si el feminismo ha luchado en contra de la violencia sexual y no sexual de las mujeres, esto debe ser el punto de partida para un encuentro con otros movimientos que luchan contra la violencia fóbica de los cuerpos. En la trama novelesca, encontramos la figura de Emilio en constante relación con otros sujetos periféricos, como los transexuales o travestis, representados por el personaje Heliogábalos, un antiguo amante del tío fallecido de Emilio. ¿Cómo se da esta relación?

Cronotópicamente, hay una doble dirección en la figura de Arturo como sujeto homoerótico. Existe una relación profunda de amor entre él y Emilio, lo cual le permite reconocer su sexualidad y sus gustos; no obstante, Arturo siente una dificultad para comprender esas otras formas de sexualidad en la sociedad, quizá por su edad, a diferencia de Emilio que las ve con total normalidad pues por un legado de su tío, siente respeto y admiración hacia ellos. Por el contrario, el desconocimiento y la poca cercanía de Arturo con estos sujetos, conlleva a

una fijación de las normas restrictivas frente al género, con las personas que se mantienen fuera de lo normativo. Poco a poco, en la construcción del amor con Emilio, Arturo va cambiando esa mirada conflictiva. El amor por Emilio, le permite ver desde otra óptica la vida precaria que llevan estas personas. Por el contrario, Emilio si se define como un personaje en solidaridad con personajes que se sitúan por fuera de la norma, en este caso, se habla de que el tío de Emilio fue una persona influyente en la ciudad de Cúcuta, pero a la vez muy criticado y en vista de todo mundo, pues era homosexual. El siguiente apartado marca un momento decisivo y establece un suceso de tensión entre la relación de Emilio con su padre. Este último un sujeto homofóbico y machista, desdeña y maltrata a su hermano hasta el punto de no saberse si es él quien lo ha mandado a matar, frente a esto se puede percibir en los términos de Judith Butler, en relación a la vida precaria y otros cuerpos que importan, que realmente en la sociedad se ha construido un imaginario en el que ciertas vidas importan más que otras, en ese sentido la vida del tío de Emilio importa poco o menos, por el hecho de ser homosexual:

El tío de Emilio era, a pesar de tener una esposa y una amante, aquellas que se peleaban por su dinero en la funeraria, homosexual. Había sido el copropietario de una de las discotecas gay más famosas de Cúcuta y también de un motel, prestigioso porque la mayoría de sus asiduos eran maricas o lesbianas. Así que el padre de Emilio veía en su hermano una figura negativa para su hijo, una figura retorcida y anormal. Lo había acusado, me contó Emilio esa semana, de haber manoseado a su hijo cuando era niño. Emilio defendió a su tío hasta el final y cuando la familia se enteró de la noticia de su asesinato, su padre no sintió pena, ni dolor. (91)

Como Arturo permanece bajo el umbral de la normatividad sexual, su postura no se enmarca dentro del proceso performativo, hipótesis que se desarrolla con el retroceso que realiza en la determinación de su identidad sexual. La performatividad propuesta por Judith Butler critica las concepciones heteronormativas del género, desde un programa de deconstrucción antiesencialista de lo sexual. La performatividad aboga por la deconstrucción

del sexo y el género como categorías construidas bajo estructuras esencialistas naturales, y que deben ser convertidos en actos performativos con el fin de derribar el discurso autoritario que rige los parámetros de ser y hacer, de las culturas de hoy, en el caso de Arturo difícilmente logra reconocerlo. Entonces, la temporalidad espacial referida a la exterioridad del cuerpo, se mira en Arturo desde dos instancias, hay espacios donde él se puede sentir tranquilo y puede asumir su sexualidad en paz porque son espacios que de alguna manera le pertenecen a su ser y hacer cotidiano –en lo regular los encuentros con Emilio o aquellos que está con su madre en casa–; sin embargo, hay otros espacios donde difícilmente camina con tranquilidad porque no los reconoce o no se siente libre de asumir su sexualidad, como el colegio, el prostíbulo al que lo lleva su padre o las celebraciones por los partidos de fútbol.

En *Los hombres no van juntos al cine* es importante analizar los topos y el contexto en el que convergen las acciones, puesto que ayudan a construir tanto la espacialidad como la interioridad del héroe. En esa medida, Cúcuta capital del Norte de Santander en Colombia, es la ciudad expresamente descrita por Arturo por su importancia para su ser y hacer. Aunque es una ciudad medianamente grande, se ha caracterizado por ser una ciudad en constante conflicto por la presencia del narcotráfico, el paramilitarismo y el conservadurismo católico imperativo de Colombia. La mirada de Arturo sobre Cúcuta describe el significado de su gente, de sus calles, por ende, es una visión conflictiva de los topos. Por un lado, está la Cúcuta oscura, donde coexiste el *lumpen*, el lugar para las clases bajas, para los travestis, para los sectores más marginados como los homosexuales y los viciosos, que no son bien vistos por la sociedad como es el bar del tío de Emilio: *Heliogábalos*. Y, por otro lado, los lugares “no corrientes”, como aquellos donde se celebran las fiestas después de los partidos, en los que abundan camionetas de último modelo, restaurantes finos, bares y jovencitos a la moda rondando por la ciudad en grupos acompañados de licor y drogas, con la contraposición de que esto está permeado por la corrupción política, el narcotráfico y el paramilitarismo.

En su mirada propia, Arturo se reconoce como un individuo ajeno a todo lo anterior, pues manifiesta desde pequeño haber sido un buen estudiante, juicioso de casa, haber obtenido

las mejores notas y no fallar nunca en el colegio; además de esto, ser un hombre de casa, acompañando siempre a su madre. Para él su lugar seguro está en casa, o también era un lugar seguro la casa de su exnovia Matilde, lo cual deja entrever que la relación homoerótica es construida por el narrador en la novela, con una visión negativa, puesto que por ejemplo Arturo cuenta cómo hacía planes sanos y tranquilos con su novia Matilde: iban a cine, miraban películas en casa, escuchan música, les gustaba ir a comer un helado al parque y charlar; por el contrario, la vida homoerótica que comienza con Emilio está cargada de libertinaje, consumo excesivo de drogas, visita frecuente a bares, billares y discotecas en general para personas mayores, pero visitadas por Emilio por la presunta “madurez” que pretendía él. A diferencia de la casa de su madre y su cuarto, descrito por Arturo como espacios cerrados donde puede descansar, estudiar y disfrutar de su soledad, se contraponen los espacios abiertos del *lumpen*, donde es factible conseguir todo tipo de drogas, goce y libertinaje. Vemos como estos no tienen una carga valorativa positiva, pues si bien son importantes porque Arturo comienza a depender de ellos para estar cerca de Emilio y porque siempre han servido como fachada para esconder su homosexualidad, no son especiales puesto que establecen una relación conflictiva con ellos, ya que no puede ser él y no hacen parte de la construcción de su personalidad.

En torno a estos contextos espaciales, entonces Arturo como héroe no trasciende ni tampoco presenta un nuevo sentido de la vida, ya que su libertinaje en drogas y salidas termina llevándolo al suceso más oscuro de su vida: la muerte de Nicolás por parte de Emilio. Henri Lefebvre, un destacado filósofo y sociólogo francés, desarrolló una teoría integral del espacio en su obra *La producción del espacio* (1974). En esta argumenta que el espacio no es simplemente contenedor de vacío en el que ocurren eventos, sino que es producido socialmente y está imbricado con las relaciones de poder y las prácticas sociales. De ahí que podamos explicar a través de la teoría del espacio social, cómo Arturo produce, percibe y vive ciertos espacios en la obra. ¿Los espacios trascienden a un heterotópico homoerótico? Hay ciertos espacios que efectivamente rigen una norma, por parte de instituciones sociales que asienta un poder, como hay otros que a partir de las acciones transgresoras de sujetos homoeróticos se

resignifican o se reapropian de ese espacio normativo para crear ambientes favorables a la socialización homoerótica. Un elemento interesante en la narración, para demostrar que hay muy poca trasgresión respecto a la resignificación de espacios homoeróticos, es la importancia que se le da al fútbol como noticia sobre otras informaciones, por ejemplo, al ser una ciudad machista existe una relación estrecha con el fútbol y lo poco que interesa que estén matando unos travestis:

El tipo de la radio terminó de hablar acerca de las continuas muertes de travestis y de policías en las madrugadas de Cúcuta, y luego, aleatoriamente, empezó a discutir, emocionado, del partido de fútbol que se libraría esa noche en la ciudad. Mi mamá desconectó la radio. Sabía lo mucho que molestaban los programas que a ella le gustaba escuchar. (25)

A partir de esto, se responde la pregunta sobre si hay disidencia sexual en la obra o no, la respuesta es que tres situaciones son las que determinan un imperativo más normativo en la obra, con poca alusión a un despertar performativo del género en que el espacio homoerótico se resignifique o trascienda para permitir una mejor sociabilidad y visibilidad de los derechos de sujetos que se han mantenido marginados o por fuera la 'norma'. La primera situación, es la mirada despectiva y el desconocimiento que se tiene hacia la comunidad trans o travesti en la obra. En la narración, se manifiesta cómo estos sujetos deben permanecer bajo los suburbios más escondidos y marginales de Cúcuta. Arturo los describe como personas que habitan los subsuelos más profundos de la ciudad. Así mismo, la mirada que este tiene sobre ellos hasta el final continúa siendo despectiva y con extrañamiento, incluso cuando es adulto y visita de nuevo Cúcuta:

Sigo sin dormir. Afuera no amanece. En el baño el agua es fría, es el agua de las madrugadas en tierra caliente, el agua se ha enfriado con los rayos grisáceos de la luna. Salgo a la calle. La minifalda y los tacones de plataforma de las prostitutas. El bulto en los bluyines de los travestis. Para que estén todavía en las calles no debe ser muy tarde, ¿o temprano? No llevo puesto mi reloj,

tampoco voy a detenerme a preguntarle la hora a uno de ellos. ¿Por qué no?  
(199)

Una segunda situación es que el amor que viven Emilio y Arturo debe ser siempre a escondidas: aunque se dan su primer beso a las afueras de un cineclub en el que están socializando una película *queer* terminan siendo rechazados y maltratados verbalmente por el mismo moderador de la discusión sobre la película, lo cual los obliga a subir a la parte más alta de Cúcuta para poder consumir su amor. Finalmente, el desenlace trágico de la novela y la visión negativa sobre la homosexualidad en la adultez de Arturo sugieren una mirada homofóbica lo cual no conduce a una disidencia sexual. En Arturo encontramos dos caminos de su ser y hacer que determinan la totalidad semántica y se constituye como un personaje *tipo*. En primer lugar, Arturo no trasciende a la performatividad del género, pues desde su mirada propia nos damos cuenta de cómo hay una confusión de su sexualidad, mientras que Emilio el personaje que aparentemente en principio podría llegar a ser el más homofóbico, es quien termina siendo el ser más abierto a cualquier forma de vida. Esto se comprueba en la conexión positiva que tiene Emilio con la comunidad trans o travesti. Su tío que era homosexual le dejó una discoteca:

Emilio avanzó hacia el escritorio, el marica se levantó y se saludaron con dos besos en la mejilla. Entonces el travesti volvió hablar: -Mataron a otro -dijo, y señaló la página del periódico que atraía su atención. -Yo lo conocía, vivía en Atalaya y hacía poco se había unido al grupo. No llevaba el arma de dotación cuando lo cogieron. - ¿Por qué se empeñan en vivir allá si Atalaya siempre ha sido un barrio duro para ustedes? Dijo Emilio con tristeza y descontento (124)

En las micronarraciones finales Emilio manifiesta una solidaridad con un sector que es maltratado, asesinado y marginado a diario por las personas de la ciudad o del común, que al no poder aceptar la diferencia terminan matándolos o agredidos. Se evidencia en un momento en el que la ex pareja del tío de Emilio le dice que han matado a otro y este le responde, pero por Dios, por qué se internan en lugares que representan un peligro para ustedes. Así, el



extrañamiento y la poca aceptación de Arturo por la comunidad trans demuestra que no hay una trascendencia performativa. Él sigue concibiendo a ciertos sujetos y a sí mismo dentro de los parámetros heteronormativos, por tal permanece bajo las reglas normativas del género y de la sexualidad, desarrolladas a lo largo de la construcción de la totalidad espacio-temporal. Por otro lado, Arturo tampoco trasciende como sujeto homoerótico en los términos del amor o la liberación sexual, ya que si bien en algún momento rompe con el tabú del homosexual reprimido al ampararse en los brazos de Emilio, después de la muerte de Nicolás existe un retroceso y ese amor que había construido se va convirtiendo en una decadencia en la que presenta un afán de olvidar el tiempo vivido con Emilio, para en su adultez volver a mirar con extrañamiento y desdén su propia condición sexual. Por lo anterior, Arturo se constituye como un personaje *tipo*, porque además de esto al no trascender no tiene importancia en términos universales, sino solo para su contexto más inmediato.

De suerte a lo anterior, a través de algunas micronarraciones la tesis propuesta como interpretación de esta novela acerca de *la imposibilidad de la trascendencia del amor como producto del desenlace trágico en parejas homoeróticas*, se afirma porque en la trama novelesca, la solidaridad desde el mismo héroe y otros personajes con los parámetros normativos de la sexualidad, el sexo y el género, y su hacer no constituyen un salto a actos performativos del género, pues continúan produciendo marcos binarios del sexo. Aunque Arturo es la corporeidad central del cronotopo, su papel homoerótico no da el salto a la performatividad y tampoco, a la liberación del amor homoerótico, haciendo la salvedad de que en lo económico y profesional sí logra convertirse en un gran escritor de crónicas. En Arturo el amor y la sexualidad se construyen como especie de un laberinto formado por calles y encrucijadas, en el que se confunde comúnmente. El laberinto representa la búsqueda del centro personal, del sí mismo del ser humano y para ese encuentro de aquel hallazgo se requiere de una ritual iniciático que implica la superación de distintas etapas de una prueba.

El laberinto asociado a la corporeidad de Arturo Valdés representa su recorrido social, individual y sexual; y la vivencia de sus experiencias que buscan la salida para que su ser y

hacer lleguen al descubrimiento y afirmación de su sexualidad. El inicio está precedido por las primeras experiencias sociales de Arturo, en las que fungen como personajes principales Matilde y sus compañeros del colegio. En el inicio de este laberinto hay confusión y no se encuentra rápidamente el camino. Arturo se queda estancado, pues lleva una vida de apariencias en las que asegura y cree amar a Matilde, pero sexualmente no puede estar con ella. El camino que va recorriendo Arturo es tranquilo, pero sin encontrar soluciones a sus conflictos internos, por eso la segunda micronarración está precedida por el encuentro con Emilio, que para Arturo es un avance, pues pensaba que nunca iba a encontrar un gusto o enamoramiento por otro hombre, en principio Arturo se obstina a pensar que Emilio pudiera prestarle atención, pero vemos cómo en ese laberinto poco a poco va avanzando, pues se va forjando una amistad con este. Emilio representa en la vida de Arturo una seguridad y equilibrio frente a las cuestiones sexuales y las decisiones de su vida. Aunque Emilio no sea ese personaje proyectado académicamente, juicioso o un chico de casa, para Arturo es su primer amor.

Lo anterior se demuestra con un momento importante, en el que al parecer hay un cuadro de amor. Es el primer cuadro en el que hay una unión entre Emilio y Arturo en los términos del amor y Arturo se siente muy feliz de tener esa proximidad. Este relato constituye un espacio determinante, ya que esa amistad, unión o relación de Arturo con Emilio surge a partir de algo que para Emilio es muy importante, la muerte de su tío y la visita a su tumba. Al hacerlo con Arturo supone que es una persona especial, ya que no a cualquier persona podría llevarla ahí, a un ritual tan personal para él. Hay una paradoja interesante, Emilio ya tiene unos amigos con los cuales ha forjado una relación cercana, para tomar, para salir de fiesta y para drogarse, porque algo que une a Emilio y a sus amigos son las drogas; no obstante, es curioso ver cómo Arturo llega para representar algo diferente. En la misma narración se cuenta que Emilio no quiso llevar a sus amigos a que lo acompañaran al cementerio a ver la tumba de su tío, pero a Arturo que apenas lo estaba conociendo sí lo llevó, esto tiene que ver con las relaciones sentimentales y emotivas que surgen entre las personas:

Aún hoy, después de aproximadamente veinte años, al recordar aquel apretón, suave pero firme, me estremezco tal y como lo hice ese día. Con esta sujeción Emilio y yo franqueábamos un umbral de amistad y confianza que jamás habíamos experimentado antes y, que, al menos por mi parte, jamás tornaría a experimentar. (90)

Así, Emilio representa para Arturo la esperanza y la afirmación de su sexualidad, una especie de protección que no ha tenido debido a la ausencia de su padre y el *bullying* que tenía que soportar en el colegio. La temporalidad que alterna el pasado y el presente, se conjuga con el laberinto avanzando y retrocediendo. En esa medida Arturo comienza su primera exploración sexual con Emilio. La tercera micronarración, es la aproximación de Arturo a la vida de Emilio, en la que este vive la experiencia de conocer el pasado de su tío, entonces dentro del laberinto se lanza a una supuesta performatividad del género, en el que Arturo va reconociendo su sexualidad y tiene cercanía a otras formas de vida como lo son las personas del colectivo trans o travesti. No obstante, llega el momento en el que el exceso de drogas y el libertinaje por parte de Emilio y Arturo terminan en un suceso caótico, que es la muerte de Nicolás y Arturo se estanca dentro del laberinto. La dialéctica en la novela *amor – tragedia* entendidas en los términos del discurso amoroso de Roland Barthes, la sostiene por un lado Arturo ya que al experimentar situaciones personales y sexuales con Emilio, adquiere ciertos rasgos *queer* y de liberación homoerótica en la novela, sobre todo cuando se enamora y se reconoce como un hombre libre de tabúes y de una mentalidad de reconocer su sexualidad; sin embargo, Arturo contraría ese proceso y retorna al punto inicial sin encontrar ninguna salida, pues termina despreciando algo que supuestamente ya había aceptado.

Mijaíl Bajtín (1991) propone la solución argumental como la confluencia entre lo que dice el autor, el héroe y el contexto, así, cuando vamos al autor intentamos darle una respuesta a la tesis que se planteó desde la dialéctica. La solución estética propuesta, es la imposibilidad del héroe para trascender a la performatividad del género y una trascendencia en los términos del amor. Arturo como héroe de la novela, no tiene una trascendencia del amor que le permita

reconocer su identidad sexual y definirse como alguien homosexual. Él logra cierta identidad sexual cuando se enamora de Emilio. Y esa otra persona le permite a él reconocer su sexualidad y la de los demás como algo normal, viable en los términos de Judith Butler. Pero cuando ese amor llega a la decadencia (amor – tragedia), entonces hay un retroceso, esa identidad que se había logrado a través de la construcción del amor retrocede y decae, por el impacto de lo que causa la tragedia en Arturo, quien ve a Emilio ir a una cárcel, a cadena perpetua, y al no verlo nunca más, él se queda con todo el amor entre sus manos. Él se abisma en los términos de Barthes y se abisma para poder olvidar eso. La solución argumental es que no hay trascendencia a la performatividad del género desde la construcción del amor, porque en realidad lo que él había logrado retrocede, ya que cuando él es adulto él ve como mala la homosexualidad, por la decepción.

La solución argumental explica la ambivalencia que marca al protagonista por enfrentarse a las novedades de su propio mundo, lo cual nos ayuda a responder la siguiente pregunta: ¿cómo podemos entender el conflicto del género o la sexualidad en el que el narrador coloca como personaje principal a su novia llamada Matilde sabiendo que la historia está construida sobre la homosexualidad? Para Arturo es difícil hacer públicas ciertas situaciones, puesto que entiende la sociedad o las demás personas, como familiares y amigos no las aceptarían como parte de la “normalidad”. Mientras que él acepta con mucha inteligencia, pese a que tenía una edad en la que no había mucha experiencia y maduración de ciertas situaciones, tenía definido y claro que era lo que le gustaba y lo acepta como parte de la normalidad:

En gran medida porque, como ya dije, el alcohol había hecho mella en mí, ya no solo bebíamos cerveza, también aguardiente. ‘Extra caliente’, y, además, porque existen experiencias que, aunque aceptemos dentro de nosotros mismos con total normalidad, es a la hora de hacerlas públicas que reparamos en lo mucho que lastima hablar o referirse a ellas. Tal vez ese dolor sea la razón por la cual he aplazado durante tanto tiempo reseñar este suceso. (72-73)

Esa ambivalencia también se puede evidenciar cuando Emilio y Arturo tienen por primera vez un encuentro amoroso o sexual. Emilio es quien toma la iniciativa, después de que salen del cineclub a donde Emilio ha invitado a Arturo. En este pasaje, revisamos la inestabilidad con la que describen a Emilio, pues en ocasiones lo muestran muy abierto a todo, a su sexualidad y la mirada que tiene sobre la homosexualidad; pero, por otro lado, en ocasiones lo muestran cómo alguien que huye de dicho contexto:

Emilio se puso a darme codazos y a comentar con socarronería las situaciones en las que se veían inmersos los actores. Como no podíamos parar de reír la gente empezó a callarnos. Nos levantamos y abandonamos el auditorio, tratando de no pisar los pies y de chocar con las piernas, de las personas que permanecían en las sillas de plástico. (146)

Sin embargo, esa ambivalencia se puede contrastar, con la definición de un proyecto académico y profesional en el futuro de Arturo, evidenciado en el momento en que él inicia su proceso como escritor de crónicas. El tiempo que se abstuvo de escribir le permitió descubrir que escribir, más que una oportunidad de redimir su situación económica, que tanto le preocupaba por la ausencia de su padre y la aproximación de su madre a la vejez, fue un modo de autoconocimiento. Para Arturo el arte de la escritura fue una presión propia, de la exigencia forzada de escribir crónicas para relatar y no dejar morir el recuerdo de su amor adolescente, que al final fue la respuesta a su postura como escritor y tiene concordancia en la relación que se establece con el autor real. No obstante, la solución argumental de Manuel Valdivieso a partir de la tesis planteada sobre la dialéctica: amor – decadencia se halla en las últimas páginas de su novela: “Abro los ojos, pero no me atrevo a mirar por la ventana hacia atrás, ni siquiera hacia abajo. No quiero convertirme en una estatua de sal”. (209)

¿Qué significado tiene la frase final de la novela? ¿qué significa que Arturo no quiera convertirse en una estatua de sal? La novela termina cuando Arturo se va definitivamente de Cúcuta: pareciera no quiere regresar a esa ciudad, su mamá se ha devuelto al pueblo natal: Girón, Santander; así, sugiere que la única razón por la cual Arturo visitaba Cúcuta era para

recordar los momentos bellos que pasó al lado de Emilio en el término de una semana, pero ahora que él ya no está, que no ha vuelto a saber nada de él, entonces Arturo decide marcharse. La "estatua de sal" es un término que hace referencia a una historia bíblica del Antiguo Testamento, específicamente del libro de Génesis, capítulo 19. En esta historia, se relata la destrucción de las ciudades de Sodoma y Gomorra debido a su gran maldad y corrupción. Según el relato, dos ángeles visitan a Lot, quien vivía en Sodoma, para advertirle sobre la inminente destrucción de la ciudad. Lot, su esposa y sus hijas son instruidos a huir sin mirar atrás. Sin embargo, durante la huida, la esposa de Lot desobedece y mira hacia atrás para presenciar la destrucción. Como resultado de su desobediencia, se convierte en una "estatua de sal".

La historia de la estatua de sal se ha interpretado de diversas maneras a lo largo de la historia. En el contexto más amplio, la historia de la estatua de sal puede ser vista como una lección sobre las consecuencias de la desobediencia, la importancia de la fe y la necesidad de dejar atrás lo que nos ata al pasado. Además, se ha utilizado como un símbolo de advertencia contra la tentación de mirar hacia atrás en momentos de cambio o crisis, enfatizando la necesidad de seguir adelante con valentía y determinación. Así lo anterior se relaciona con el final de la novela, en la que Arturo se siente arrepentido y ve la detención de Emilio como una escapatoria al mundo homosexual, revela que no hay una reivindicación sobre los derechos de la comunidad LGBTIQ:

Frente al espejo recité en susurros, como en una especie de plegaria, estas palabras: todo volverá a la normalidad, todo volverá a la normalidad. Y seguiría repitiéndolas durante días, cuando, con el pene enrojecido de tanto forzarlo para que se levantara, intentaba masturbarme pensando en el cuerpo desnudo de Matilde y no en el de Emilio Vanegas. (204)

El afloramiento homoerótico del protagonista le permitió sentir amor por Emilio Vanegas, encontrando en esto la afirmación de su identidad sexual; no obstante, es al final cuando eso tiene un retroceso y el Arturo decae al recordar su amor por Emilio. Aunado con

retroceso de la incapacidad por reconocer con normalidad su sexualidad y una incapacidad para volver a amar a otro hombre. El problema expuesto en la tesis, la dialéctica y la solución argumental, plantean un cuestionamiento valorativo de la novela: ¿cuál fue la intencionalidad de Manuel Valdivieso al escribir su novela? Dentro de las posibles respuestas a esta inquietud, resultaría sencillo remitirse a las entrevistas hechas al autor y a las reseñas críticas de su novela; sin embargo, el deber-ser del lector como cooperante textual ofrece un análisis que va más allá de los límites estéticos de la novela. De tal manera que en *Los hombres no van juntos al cine* considerando que el autor plantea las relaciones homoeróticas como posibilidad de cambio frente a la normatividad, caracteriza al protagonista como un sujeto que, aunque en su adultez vuelve a reprimir el deseo homoerótico, durante su adolescencia sí lo afirma, por lo que la novela constituye una crítica de género heterosexista y la respuesta a los que huyen de su imaginario como algo desviado de la norma.

Pese a la performatividad fallida de Arturo como héroe, existe una crítica dentro de la obra literaria dándole sentido equitativo a otros problemas socioculturales tales como la pobreza, la corrupción, la violencia con los problemas del género, que ayudan a desplazar esa presencia imperativa falocéntrica que da visibilidad al espacio el cual propone Judith Butler: el *Buen Vivir*. El cronotopo novelesco de *Los hombres no van juntos al cine*, es una representación dinámica del tiempo y el espacio en la obra según la funcionalidad del héroe como una construcción totalizada. De tal modo que, el objetivo de esta elaboración es hacer inteligibles las ideas comunicativas que el autor real propone, en la medida en la que la significación simbólica del cronotopo apunta a que todos los elementos que en apariencia son abstractos hallados en la novela, tienen una justificación estética que da cabida a lo que Mijaíl Bajtín denomina *translingüística*, que entiende la palabra no como una abstracción de la normatividad lingüística, sino como un enunciado de carácter sociolingüístico que materializan los hablantes.

### **Conclusiones: ¿performatividad escrituraria en Manuel Valdivieso?**

En el vasto paisaje literario y cinematográfico contemporáneo, las representaciones del amor en relaciones homoeróticas han emergido como un tema central y profundamente significativo. En particular, una obra como *Los hombres no van juntos al cine* (2014) ofrece una exploración detallada y matizada de este fenómeno. A través de la lente de estas obras, se desentrañan complejas dinámicas emocionales, se desafían las normas sociales y se presentan perspectivas únicas sobre el amor y la identidad en el contexto de la diversidad sexual. Esta investigación se propuso analizar y contextualizar las representaciones del amor en relaciones homoeróticas presentadas en esta obra, explorando cómo contribuye al diálogo cultural sobre la sexualidad, el género y las relaciones humanas en la sociedad contemporánea.

El discurso amoroso en la novela, se planteó en los términos de Barthes como una subversión a aquellos sujetos e instituciones que no permiten que la consumación del amor entre dos personas se dé. En este caso, el lenguaje amoroso es una forma de rebelarse frente a esa imposibilidad de que dos personas homosexuales puedan vivir felices su amor. Dentro de este contexto homoerótico, todo el discurso es de resentimiento, de odio, no solamente hacia los demás, sino también hacia el sujeto amado. Solo narrando a través de ese discurso amoroso, que requiere sacar de adentro todo sentimiento que se lleva, es que Arturo pudo deshacerse del rencor que sentía:

Pero no soy capaz, por mucho que hayan pasado los años no consigo hablar de esta última imagen con voz serena. La impresión pasada que callo y que soy incapaz de pronunciar llega a enervarme al punto de producir dolor y tormento en mi corazón. Tal vez, narrándola por última vez conseguiré desprenderme de ella. Para eso debo continuar, seguir con el relato al que he dedicado tantos días de fiebre. (155-156)

Pese a que existe una construcción estética por parte de Manuel Valdivieso, en el que su héroe fue representado en los términos de un destino fatal en relaciones homoeróticas, en *Los hombres no van juntos al cine* la novedad escrituraria de Valdivieso es la performatividad



escrituraria, en el sentido en el que hay una correspondencia solidaria del autor por la analogía de los rasgos de tipo biográfico que hay entre ambos y que cumple un rol importante en la identificación del tipo de discurso. Como autor, Manuel Valdivieso forma parte de los escritores de la novela homoerótica contemporánea, pues su obra caracteriza lo que otros autores proponen en sus narrativas: una novela de formación que se concentra en las experiencias de los sujetos homoeróticos antes de llegar a asumir dicha identidad, el estudio de la infancia y adolescencia vistas positivas o negativamente, sobre todo la denuncia a instituciones de poder: el ambiente de los colegios religiosos en el que desde la experiencia infantil sirve como el primer paso a la desilusión, el descubrimiento, la pérdida de fe y la confianza.

Respondiendo a la pregunta ¿de qué forma las expresiones del amor reproducen la heterosexualidad normativa o, por el contrario, son portadoras de ideas transgresoras acerca de la feminidad y masculinidad en un intento por romper los estereotipos o los moldes impuestos? Concluimos, que ese desenlace trágico en las relaciones homoeróticas, más que deberse a los otros, se debe a uno mismo. Por lo general, hay sojuzgamiento desde afuera, críticas, pero a la vez existe una tensión continua por la mirada que ejercen los otros sobre nosotros. Por tal, la homosexualidad como una supuesta “condición” que se mira como un problema sociocultural, no está mediada solamente por lo externo, sino por lo interno. A menudo, existe una incompreensión y una falta de aceptación por parte de los mismos sujetos homoeróticos que generan relaciones de poder en las que se colocan dentro de la misma comunidad barreras. Esto se logra sustentar con un recuerdo que trae Emilio a la mente sobre su iniciación sexual. Hace referencia en principio, a una escena en la que juega con un vecino mientras ven a dos niñas jugar con un balón de voleibol. En esta escena están desnudos y tocándose los penes. Su amigo le pide que se voltee mientras le frota el pene sobre la cola. Todo está bien, a Arturo le gustó, le atrajo el placer que le causó estar con otro hombre. No obstante, esto presenta una ruptura. Cuando sus padres se dan cuenta lo obligan a abandonar la amistad con el vecino, le coartan de su gusto y su sexualidad. Arturo termina repudiando la homosexualidad, luego conoce a

Emilio y logra enamorarse de él, permitiéndose explorar y expresar con libertad su sexualidad, pero cuando sucede el asesinato de Nicolás por parte de Emilio, esto vuelve a generar una desazón y repudio de Arturo hacia la homosexualidad:

A lo mejor fueron mis padres quienes me prohibieron reunirme otra vez con mi compañero al descubrir lo que hacíamos detrás de las cortinas. Imagino a mi papá, erguido y dispuesto a dar pelea, discutiendo a grito entero con el padre de mi vecino, tildando a su hijo de perverso. Condenando nuestra amistad, mis padres ahogaban el deseo homosexual, limpio, primigenio e instintivo de la niñez. Y años después, esta ciudad, arrebatándome a Emilio de las manos, terminaba de aniquilar el poco deseo que había surgido en mí durante la semana que pasamos juntos. Deseo que había encontrado trabas a la hora de renacer, enfrentándose al asco y la desesperación. (179)

En definitiva, Arturo se construye como un sujeto homoerótico normativo y con ciertos problemas de aceptación y comprensión de su sexualidad, lo cual no le permite aflorar con normalidad su amor por Emilio. Siempre está en el vaivén de si lo que está haciendo con Emilio y su amor hacía él es correcto o no. Es por ello, que al contrario de esas acciones finales lo ayudaran a aflorar y amor y sexualidad con normalidad, por el contrario, lo llevan a continuar reprimiéndola: “El asco que me provocó el morbo con el cual contemplé a la mamá de Nicolás, lentamente se convirtió también en repulsión hacia lo vivido con Emilio la única semana que pasamos juntos. Me había convertido en un anormal para mí mismo.” (207) Si bien Manuel Valdivieso se propuso crear una obra literaria que contrajera y discutiera la homofobia presente en una ciudad conservadora, tradicional y católica como Cúcuta, en la construcción del personaje principal nos damos cuenta cómo hasta el final de la novela hay una constante confusión sobre lo que significa la performatividad del género.

### Bibliografía

- Arboleda Ríos, Paola. "¿Ser o estar "queer" en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas." *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 15, no. 39, 2011, págs. 111-122
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. (Bubnova, Trad.) México D.F: Siglo XXI, 1999
- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. (Kriukova, H. S., & Cazcarra, V. Trads.) Madrid: Taurus, 1989
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Medellín: Fondo de Cultura Económica, 1986
- Balderston, Daniel. *Los caminos del afecto*. Buenos Aires: Editorial Saraza, 2021
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI Editores, 2014
- Butler, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2015
- Butler, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2015
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*. (Armiño, M. Trad.) Madrid: Taurus Ediciones, 1981
- Fausto-Sterling, Anne. *Sexing the body: gender politics and the construction of sexuality*. New York: Basic Books, 2020
- Fromm Erich. *El arte de amar: una investigación sobre la naturaleza del amor* (1a ed.) Buenos Aires: Paidós, 2008
- Hincapié García, Nelson. "Responder al desprecio. Nietzsche y la genealogía de la literatura de temática homosexual en Colombia." Colombia: Universidad de Antioquia, 2018
- Kosofsky, Eve. *Epistemología del armario*. España: La Tempestad, 2018
- Kosofsky, Eve. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Duke University Press: 2003
- Lemebel Pedro. *Incontables*. Colombia: Planeta Colombiana, 2021

- Lozada, Mireya. "Representaciones sociales: la construcción simbólica de la realidad". *Apuntes filosóficos*, No. 17 (2000), p.p. 119-132
- Londoño, Víctor Hernán. "Amor y transgresión. La figura del sacerdote en tres novelas homoeróticas colombianas contemporáneas". Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira, 2020
- Manrique, Jaime. *Maricones Eminentes: Arenas, Lorca, Puig y yo*. Madrid: Síntesis, 2000
- Massimiliano Carta. "Ortega Gonzalez-Rubio, Mercedes Y Penenrey Navarro, Julio, Editores. *Todos me miran: América Latina y El Caribe desde los estudios de género*. Barranquilla: Sello Editorial Universidad del Atlántico, 2017. 396 Pp." *Perífrasis: Revista de Literatura, Teoría Y Crítica*, vol. 10, no. 19, 2019, pp. 111–13
- Moscovici, Serge. *Social Representation: Explorations in Social Psychology*. New York University Press, 2001
- Plazas Bermúdez, Álvaro. "Pasar el rato y que ver qué pasa" interacciones entre hombres en salas de vídeo adulto masculino. Cali: Universidad del Valle, 2017
- Preciado, Pablo. *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- Valdivieso, Manuel. *Los hombres no van juntos al cine*. New York: BookBaby, 2014.