

CALEIDOSCOPIO





# Caleidoscopio

De Quetzalcóatl al dictador. Representación de la masculinidad  
en el cine contemporáneo latinoamericano

*Daniel Toro Zamora y José Antequera Ortiz*

La influencia de la cultura china en el grabado de Alirio Palacios

*Edwin García Maldonado*

Gloria Martín. Convicciones y contradicciones  
del canto revolucionario venezolano

*Isaac López*

# De Quetzalcóatl al dictador Representación de la masculinidad en el cine contemporáneo latinoamericano

**Daniel Toro Zamora**  
UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA  
VALPARAÍSO - CHILE  
danieltoro@gmail.com

**José Antequera Ortiz**  
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES  
MÉRIDA - VENEZUELA  
joseantequeraortiz@gmail.com

## Resumen

Considerado como un ser errabundo, el *ethos* del héroe cinematográfico está marcado por el desarraigo. En el caso latinoamericano, se funden el mito de Quetzalcóatl con el arquetipo del dictador para construir la representación de la masculinidad, siendo el vaso comunicante la figura del cacique. Este artículo busca reconocer como se refleja lo anterior en las películas *La ley de Herodes* y *Tropa de élite*, identificando en los protagonistas de las cintas las características del arquetipo del dictador. Ambos filmes son representativos por cuanto provienen de los dos extremos geográficos (Mesoamérica y Brasil) que abarca el mito de Quetzalcóatl.

**Palabras clave:** Cine latinoamericano, masculinidad, Quetzalcóatl, cacique, dictador.

## From Quetzalcoatl to the dictator. Representation of masculinity in contemporary Latin American cinema

### Abstract

Considered as a wandering being, the *ethos* of the Latin American cinema hero is determined by the uprooting. In the Latin American case, there is a connection between the Quetzalcóatl myth and the archetype of a dictator that seeks to build the representation of masculinity by using the cacique figure. This article seeks to recognize how it is reflected in the movies "La ley de Herodes" and "Tropa de élite", by identifying in their main characters the traits of the dictator archetype. Both films are quite significant because they come from two important geographic locations in the region in which the Quetzalcóatl myth is well-known, Mesoamerica and Brazil.

**Keywords:** Latin American cinema, masculinity, Quetzalcoatl, cacique, dictator.

## 1. Arqueología del padre

En *La bicicleta de los Huanca* (Bolivia, 2007), dirigida por Roberto Calasich, uno de los ejes narrativos corresponde al romance que se genera entre Jimmy, *The champion of the world* en ciclismo, y Marcelina, cholita presentada en medio de un rebaño que exalta su fecundidad. En un principio la joven indígena teme al extranjero confundiénolo con el Cari Cari, el legendario ladrón de grasa de la mitología contemporánea boliviana, pero el carismático Jimmy, con su medalla de oro que reluce los rayos del sol, termina por enamorarla. La figura del extranjero revestido de sol remite en su esencia a Quetzalcóatl, el dios mesoamericano prehispánico que a través del comercio, las migraciones y la guerra desperdiga su mito hasta llegar al área amazónica que en la actualidad forma parte del territorio brasileño, mutando en forma pero manteniendo su esencia hasta nuestros días. Por lo anterior, Henry Lafaye lo denomina *el dios de los mil espejos*: “Llamado Zumé en Paraguay y en Brasil, Viracocha en Perú, Bochica en Colombia, Quetzalcóatl en México, Kukulcán entre los mayas” (Lafaye, 2002: 260); esta deidad conjuga en sí los roles de gobernador y sacerdote, combinación que también posee el dictador, padre absoluto que reviste su mandato sobre la patria bajo el enmascaramiento de una condición divina al utilizar los mecanismos psicoanalíticos del mito sobre el inconciente colectivo de la población. Estas dos figuras, Quetzalcóatl y el dictador, configuran al sujeto masculino latinoamericano a partir de la crisis de la presencia de poder del padre, relación que el cine retrata en obras que nunca dejan de lado el contexto social, pues la violencia, el miedo, la memoria reprimida y la resistencia pasiva son consecuencias de lo anterior.

En este sentido, la hipótesis de esta investigación se centra en la posibilidad de identificar en la construcción de la figura masculina en el cine latinoamericano, los elementos que forman el arquetipo del dictador, tomando como base del análisis la figura mitológica de Quetzalcóatl, el dios que nace en Mesoamérica y es institucionalizado religiosamente por la cultura maya, para, desde esa plataforma, influenciar a la mayoría de las potestades paternas en su viaje histórico de ida y de retorno desde Centroamérica hasta el Cono Sur por las diferentes culturas latinoamericanas a través de una serie de mutaciones:

Disperso en toda América estaba el mito del dios civilizador que, después de su reinado benevolente, desaparece misteriosamente, prometiendo a los hombres que un día volverá. En México, fue Quetzalcóatl quien partió hacia el este, y en los Andes, Viracocha quien desapareció en los mares

del oeste. Se suponía que Quetzalcóatl retornaría en un año, ce-acatl (una caña), basado en el ciclo de 52 años, mientras que para el Estado inca el fin vendría durante el reinado del duodécimo emperador. En México, los españoles llegaron desde el este, y el 1519 era sin duda un año ce-acatl; en Perú vinieron del oeste y Atahualpa era, sin duda, el duodécimo inca. Por lo tanto, la conmoción tomó para los indios una forma específica: ellos percibieron los acontecimientos a través de la estructura del mito y, al menos en ciertas circunstancias, concibieron la llegada de los españoles como el retorno de los dioses. (Wachtel, 1990: 171)

Este recurso, en principio, fue utilizado en la construcción de la identidad latinoamericana durante la Conquista y será también utilizada en los periodos independentistas en la construcción de las identidades nacionales, en cuanto “la ‘nación’ expresaba el lazo de sangre y la patria el del terruño; lo mismo ocurría con los adjetivos correspondientes: ‘nacionales’ y ‘compatriotas’” (Lafaye, 2002: 162); incluso Simón Bolívar hizo eco de “las ideas de fray Servando relativas a una evangelización apostólica de América por Quetzalcóatl” (Lafaye, 2002: 194). El mito propagado también fue utilizado por el cristianismo, que vio un mecanismo de renovada predestinación proselitista en el sincretismo entre el sacerdote azteca y Santo Tomás. “Había que vincular a los indios con la historia del único mundo posible, el mundo judeocristiano, mediante las profecías, las creencias, los sistemas de valores” (Lafaye, 2002: 226). El proceso sincrético llegó incluso a atribuirle “un origen judaico a Quetzalcóatl” (Lafaye, 2002: 234). El gran conflicto al que se busca solución es la integración del indio al modelo sociopolítico europeo, al que también responde el proceso de modernización de los Estados nacionales latinoamericanos: “La identidad cultural nacional y la identidad cultural étnica no se excluyen necesariamente una a otra si no es en momentos de reestructuración socioeconómica (marginación, en el caso de los indios de América) o política sistemática de erradicación de las culturas étnicas por parte del Estado nacional” (Lafaye, 2002: 509).

Quetzalcóatl, en ese sentido, es un dios que permite la suplantación en cuanto dios cíclico: la constante promesa del regreso mantiene la incertidumbre en la sociedad y condesciende en el ascenso al poder de hombres que asuman las características del dios, herencia del Estado hispánico, forjado a través de la fuerza por “los caciques regionales seguidos por sus clientelas respectivas (Lafaye, 2002: 532). El cacique es el vaso comunicante entre Quetzalcóatl y el dictador latinoamericano, en cuanto producto arquetípico del mestizaje. Arquetipo que es utilizado por el cine para la construcción

del sujeto masculino latinoamericano, lo que genera la necesidad de analizar la producción cinematográfica, pues “la industria cinematográfica y la industria televisiva son industrias prioritarias en términos de identidad” (Subercaseaux, 2002: 65). El sujeto masculino latinoamericano se asimila a la visión del héroe del *western* norteamericano en cuanto sujetos forasteros, errabundos y cíclicos; en ellos “su estampa es digna y patética a la vez, atemorizante y risible” (Vidaurre, 2002: 14). Son, en definitiva, figuras renegadas de la comunidad.

Los nuevos depredadores están conformados por la sensibilidad del desgarro, ausentes de vínculos, carentes de reales nexos amorosos, e indiferentes a toda dinámica colectiva que no sea puramente accidental. Pertenecen a la raza de los sobrevivientes o del mito; al traidor como gran renegado de los supuestos valores de la civilización, o a la figura del obseso, aquel testafierro de las pulsiones apocalípticas que trasuntan subrepticamente en las grietas de una sociedad aprisionada por sus propios engaños. (Vidaurre, 2002: 22)

Con lo anterior queda en evidencia el rol que toma la mitología en la construcción del arquetipo en la representación de la masculinidad cinematográfica, la que en el caso del cine latinoamericano contemporáneo está marcada por el mito de Quetzalcóatl. Para explicar esto se toman como muestras representativas las cintas *La ley de Herodes* (México, 1999) y *Tropa de élite* (Brasil, 2007). La primera es dirigida por el mexicano Luis Estrada y protagonizada por Damian Alcanzar. El film retrata la degradación de un alcalde mexicano en 1948, la época dorada del PRI.

En los filmes de Luis Estrada, podemos observar los imaginarios de patrones de comportamiento machistas. A través de la representación y narrativa fílmica podemos también observar la forma en que se representan los cuerpos, la sexualidad, la relación con lo femenino, los personajes que atraviesan los conflictos propios de la migración, del desarraigo, de la supervivencia en tiempos de la crisis económica, social y política que viven nuestros países. (Puente, 2016: 65)

En este contexto marginal, la sociedad se ordena en prácticas basadas en estereotipos en torno a la figura del padre: “políticos, curas y narcos” (Puente, 2016: 69). El medio social agreste en que les toca gobernar los hace tomar las características de una masculinidad satirizada. Lo absurdo de la situación que se plantea en estos casos requiere más de un bufón que de un reformador; la prometida modernización no es más que un

poste empotrado en medio del pueblo por el que nunca pasarán las líneas eléctricas.

La violencia en Brasil, producto de una profunda desigualdad social, es representada en el film *Tropa de elite*, dirigido por José Padilla y protagonizada por Wagner Moura. De 120 minutos de duración, contó con un alto nivel de producción al estilo hollywoodense, logrando una cuidadosa fotografía, como el *travelling* aéreo al Morro que muestra la invasión que realiza el BOPE a la favela, a la vez que destaca la belleza de los enormes espacios naturales. El montaje también ha sido cuidadosamente elaborado, como el fundido con base a las luces de un túnel sobre las caras de los personajes principales Neto (Caio Junqueira) y Matías (André Ramiro) que da continuidad entre la planificación y la ejecución del robo de las coimas a la policía para comprarle repuestos a las patrullas de la delegación. Los sonidos aportan veracidad al film, tanto las armas de fuego como los gritos y, especialmente, los tonos de los parlamentos, la parca voz militar, confirman la violencia que muestran las imágenes. La historia se basa en una novela homónima de Luiz Eduardo Soares, doctor en Ciencias Sociales, escrita gracias a la asesoría de Rodrigo Pimentel y André Batista, dos altas jerarquías del Batallón de Operaciones Especiales (BOPE) de la Policía Militar, confirmando que los textos literarios y los textos cinematográficos se relacionan en cuanto poseen una finalidad estética y construyen su discurso a través del lenguaje figurado, donde las inferencias van más allá de la mera representación concreta.

## 2. Disección de la masculinidad

El modelo masculino que implantaron los españoles a partir de la manipulación del mito de Quetzalcóatl generó al cacique, sujeto adecuado para la dominación del continente gracias a su capacidad de someter cruelmente a los desvalidos, a la vez que es sumiso con los poderosos.

En teoría, los caciques de estas unidades —con los títulos de tlatoani en México y curaca en Perú, y con otras denominaciones en otros lugares— heredaron sus posiciones de acuerdo con las normas de sucesión indígenas. Pero incluso en los inicios del período colonial, fue frecuente que algunos de estos caciques fueran intrusos. Esto ocurría porque las normas de sucesión eran flexibles y manipulables, ya que las dinastías locales llegaron a su fin con la conquista o en el período inmediatamente posterior a ella, y porque los encomenderos y otros españoles tuvieron interés en introducir a sus propios indios «protegidos» como autoridades locales. Cacique, término arawak

originario de las islas occidentales, progresivamente fue reemplazando a las diversas denominaciones locales del continente para tales jefes. La nueva costumbre pudo ser favorecida por las muchas usurpaciones de cargos dinásticos locales, ya que un aspirante podía asumir más fácilmente el título de cacique, del que se había apropiado, que el título local al que no tenía derecho a reclamar propiamente. Por supuesto, según las normas aborígenes, no todos los caciques eran gobernantes ilegítimos. Sin embargo, hay una cierta ironía, desde el punto de vista español, en que los caciques regionales fueran identificados como «señores naturales». (Gibson, 1990: 164)

La traición es intrínseca al cacique. Si bien los aztecas realizan la lectura del regreso de Quetzalcóatl, también “podían haber pensado en atraer a Cortés hacia el interior, les sería mucho más fácil acabar con él, si fuera necesario” (Elliott, 1990: 150). El líder latinoamericano mantendrá este modelo desde el conquistador, pasando por el cacique hasta desembocar al punto de este estudio, el dictador, e incluso puede reconocerse en los actuales gobiernos populistas. Según indica Francisca Noguerol Jiménez en su artículo “El dictador latinoamericano (aproximación a un arquetipo narrativo)”, las “características emblemáticas de la personalidad del déspota se pueden sintetizar en los siguientes puntos: mesianismo, patrioterismo salvacionista, megalomanía, tanatofilia y misantropía” (Noguerol, 1992: 93). Estas características concuerdan a nivel psicológico con el paradigma del padre latinoamericano y determinan el análisis de las películas seleccionadas, *La ley de Herodes* y *Tropa de élite*, como muestras representativas al tratar la temática explícitamente, dando la posibilidad de comprobar cómo estas características del dictador arquetípico dan las pautas para la construcción del sujeto masculino en nuestro contexto cultural.

### **2.1. Mesianismo**

El carácter mesiánico le da rasgos divinos al dictador. “La increíble vanidad de estos personajes se ve reflejada en su intención de codearse «de igual a igual» con Dios” (Noguerol, 1992: 93). Tanto la adquisición del poder divino como el derecho a ejercerlo sobre el prójimo, provienen de la revelación, por lo que si “el Dios de quien decimos que se nos revela no es un Dios que viene desde fuera, sino un Dios que se revela desde dentro” (Ramírez 201), entonces los poderes divinos se adquieren a través de la imposición del yo. El dictador confiere un amparo mágico a sus seguidores y condena a los opositores a los más diversos castigos tomando el rol de un profeta, un hombre capaz de mantener comunicación con Dios. Quetzalcóatl



es en un principio Topiltzin, “gran Señor, el único juez supremo de todos los reinos, aquel que le dio las insignias del reino y todos sus distintivos” (Popol Vuh, 1974: 142); un gobernante que tomará el rol de sacerdote y desde esa plataforma terminará por convertirse en un dios sumamente integrado al inconsciente colectivo latinoamericano, tanto que “el mesianismo quetzalcoatlino sobrevivió, pues, a la conquista y a la evangelización” (Lafaye, 2002: 216). Por esto, la recomendación teológica al problema es una invitación a cerrar los ojos, en cuanto “podemos concluir que para ver a Dios es necesario aprender a cerrar y a abrir los ojos, y para escuchar a Dios se necesita aprender a agudizar nuestra capacidad de oír de tal manera que se haga posible percibir la palabra y el silencio” (Ramírez, 2012: 213): la palabra del profeta es sagrada y el silencio es la respuesta por parte de los fieles al acatar sus órdenes.

El sacrificio que impone a la sociedad el dictador a través de su condición mesiánica se observa en *La ley de Herodes*, en cuanto vemos el proceso de degradación de un sujeto que repite el patrón de comportamiento político propio del México de 1949, durante la pugna de los partidos PRI, PAN y el PRD, además de la Iglesia, y la casta dirigente. “El filme cuenta la historia de Juan Vargas, un politiquillo de tercera que es nombrado presidente municipal de San Pedro de los Saguaros, pueblo de miseria, sin carreteras, con construcciones de adobe semidestruidas, con pocos habitantes de mayoría indígena” (Puente, 2016: 70). Así también, *Tropa de élite* tiene como centro temático la formación de la identidad paterna en el protagonista, el capitán del BOPE Roberto Nascimento, la que evoluciona siguiendo el modelo arquetípico del mito de Quetzalcóatl tanto en etapas como en personajes y símbolos, pues la misión que mueve al BOPE es la visita del Papa Juan Pablo II a Río de Janeiro. Esto, además, hace que ambos personajes de la historia de la película estén bajo la marca del padre, pues Juan Vargas también ejerce el poder en nombre de una entidad en tinieblas, revelada sólo en cargos: el diputado, el secretario, el presidente.

## ***2.2. Patrioterismo salvacionista***

El dictador se basa en la comunicación con la masa para su manejo del poder. “Sí existe un rasgo externo que identifique a los dictadores de novela éste es el de su común afectación a la hora de elaborar discursos, por los que sienten verdadera devoción” (Noguerol, 1992: 61). Los protagonistas de los films estudiados, hacen uso de la palabra para imponerse: Juan Vargas reescribe la Constitución y Nascimento quiebra la cuarta pared con su mo-

nólogo en *focalización cero*. Una de las primeras versiones de Quetzalcóatl (Gucumatz), hace su entrada junto a la palabra: “Llegó aquí entonces la palabra, vinieron juntos Tepeu y Gucumatz, en la oscuridad, en la noche, y hablaron entre sí Tepeu y Gucumatz. Hablaron, pues, consultando entre sí y meditando; se pusieron de acuerdo, juntaron sus palabras y su pensamiento” (Popol Vuh, 1974: 23). La finalidad de la comunicación es hacer masiva la figura del dictador. Por esto utilizará el carnaval como medio para mantener el orden social, práctica introducida durante la Conquista.

Desde aquel entonces el carnaval se ha convertido en una de las festividades más llamativas de la cultura popular; una fiesta que está anclada en un bosquejo inicial que parece repetirse en todas las versiones de este particular rito: la fiesta y el deseo de liberar todas aquellas energías guardadas dentro de la productividad de los cuerpos que se mueven sin parar, al son de las comparsas y la música, liberando la euforia que se impregna en la piel de todo aquel que participe en esas renovadas versiones locales de las viejas bacanales europeas. (Díaz y Said, 2011: 57)

Esta puesta en escena, sin embargo, evidencia las imposiciones del poder. Ese proceso de reconfiguración tempranamente dio frutos, como se desprende de las palabras del comandante del regimiento Carampangue N° 5 de Iquique, el cual felicita al coronel de carabineros tras el carnaval nortino por “el servicio de vigilancia prestado en el desfile de las comparsas, velando la policía por el cuidado de los cánones morales y evitando los actos de incultura que la prole acostumbraba” (Díaz y Said, 2011: 61). Esto separa las clases sociales, pues se dividen los espacios de la cultura canónica y los de la popular.

En *La ley de Herodes*, Juan Vargas

cree que su función es traer: “la paz, el progreso, la modernidad y la justicia social”, y se propone trabajar realmente por ello; al poco tiempo se da cuenta que no puede hacer nada contra la corrupción de los principales poderes del pueblo: la Iglesia y el burdel. La cúpula de su partido pronto lo desilusionará y le dirá que debe gobernar a punta de pistola con la Constitución en la mano. (Puente, 2016: 70)

La revelación del dictador promete la salvación frente a los enemigos de la patria, pero el ejercicio del poder requiere de dichos enemigos para sustentar la lógica del discurso dictatorial. Desde esta perspectiva, el carnaval,

en cuanto llamado total a la liberación de las energías sociales individuales reprimidas, es también un llamado a reunirse en torno a la figura del dictador como “mediador” absoluto de las fuerzas contenidas en torno a la celebración popular.

En *Tropa de élite*, la visita del Papa es un éxito como suceso propagandístico. “Durante más de tres horas el Maracanã se convirtió en una fiesta” (Ossandón, 1998: 116). El Papa en este sentido se asimila a la figura de Mixcóatl, el padre de Quetzalcóatl, un dios ausente que mira desde el cielo como sus hijos trabajan en la conformación de un pueblo para su adoración, tal como el BOPE cumple la misión de pacificar la favela del Morro do Turano, en la búsqueda de un pueblo ideal que sólo se dedique a la adoración. La lógica del carnaval, en este sentido, se expande a eventos masivos como festivales, mundiales de fútbol, visitas de figuras públicas, políticas y religiosas.

### 2.3. *Megalomanía*

La traición ha sido la mejor herramienta que posee el dictador para conseguir sus deseos. “La figura del «general felón», el que maquina en la oscuridad la traición contra su benefactor de toda la vida, aparece reflejada en casi todas las novelas del dictador” (Noguerol, 1992: 102). Los mecanismos de conservación del poder por parte del dictador tienen en común, junto con la traición, el silencio que desencadenan dichas traiciones. Así la figura del padre se convierte en un vórtice que absorbe tanto las fuerzas de la mujer como las del hijo, imponiéndose como un absoluto. “Todo esto te pertenece, y si hay algo que esté guardado u olvidado, tuyo será también” (Popol Vuh, 1974: 73), es el mandato mítico a las figuras celestiales. Ejemplo de esto, es que Rafael Leónidas Trujillo

redondeó su actuación política imponiendo a las calles de la capital (por entonces denominada Ciudad Trujillo) los nombres de su padre, madre, esposa e hijos, erigiendo bustos de su persona en número superior a mil ochocientos y diseminando por toda la república placas como la que colocó en un terraplén construido cerca de Santo Domingo y en donde se leía: «Trujillo, hacedor de esta tierra.» (Noguerol, 1992: 95)

El ser el padre total posibilita controlar la incertidumbre de la comunidad.

En la mitología precolombina la fecundación no es un acto de placer, sino de dolor. Quetzalcóatl corta su falo y con la sangre producida baña

los huesos primordiales, generando una masa con la que forma a los seres humanos (Código Chimalpopoca, 1975: 18). Nascimento, por su parte, debe realizar un enorme baño de sangre para lograr asumir su paternidad; así, mientras vigila una entrega de armamento a los narcotraficantes por parte de policías corruptos escucha el latir del corazón de su hijo a través de su celular. Tras este acto de amor filial ordena la muerte de los narcotraficantes y de los policías, pues ambos son sus enemigos. La sangre continúa presente en el film hasta la escena final: Matías, pese al ruego de Baiano por conservar su rostro para tener un funeral digno, dispara con una escopeta calibre 12 sobre la cara de éste. El sacrificio genera el hijo simbólico de Nascimento, Matías. Con este acto, se acepta la violencia heredada como vital, pues la mera razón no es suficiente para sobrevivir en el mundo de lo masculino, dominado por la fuerza. El sacrificio que el padre supremo puede requerir gracias a su mesianismo para proteger la patria de un enemigo inserto en su núcleo social tiene como finalidad ser un rito iniciático para el ejecutor del sacrificio, el que pasa a ser cómplice de la traición y posteriormente será absorbido por el vórtice del poder paterno con el silencio culpable.

En *La ley de Herodes* vemos como Juan Vargas, a medida que va ascendiendo en la escala partidista, radica su satisfacción sexual en la objetivación del otro. La lógica de la megalomanía radica en la subordinación del hijo, en lo que podríamos pensar como la etapa mitológica previa a la muerte freudiana del padre, donde éste aún acapara las mujeres, por lo que el dictador retiene para sí el placer a través de severas éticas sexuales que promocionan la procreación, a la vez que los integrantes de los círculos superiores del poder practican el libertinaje. De allí que la sumisión de la mujer sea indispensable para el control absoluto.

En cuanto a la relación de la masculinidad del protagonista con los personajes femeninos, podemos observar cómo también se modifica a lo largo de la cinta. Mientras al principio Juan Vargas aparece como un esposo condescendiente e influenciado, conforme avanza la trama y se constituye como una figura de poder, que es lo que ella buscaba, Vargas comenzará a relacionarse con las mujeres en general y con su esposa en particular desde una posición de privilegio. Las mujeres comenzarán a ser objetos sexuales a disposición de Vargas por tratarse del presidente municipal. Es posible observar cómo las construcciones de género atraviesan otros factores como raza, clase y edad, ya que las mujeres explotadas sexualmente en el burdel del pueblo son jóvenes con rasgos étnicos, mientras su proxeneta es una mujer de edad avanzada con rasgos masculinizados, quien tiene tratos

con las autoridades civiles y eclesiales y forma parte del microsistema de corrupción. (Puente, 2016: 71).

Juan Vargas comprende y asume el sistema, toma una actitud cínica y procura ascender políticamente, pese a no buscar esto en un principio. Esto no ocurre con el capitán Nascimento, víctima de la angustia que le genera la proximidad de la muerte mientras espera el nacimiento de su hijo, a la vez que abandona su rol de padre social para entrar en la esfera familiar y convertirse en un hombre corriente. La imposición de la masculinidad entendida según los parámetros del dictador genera la crisis del padre en Latinoamérica. Es así como la angustia de Nascimento radica en la imposibilidad de aplicar sus principios al interior del núcleo familiar; imposibilidad de cumplir con la exigencia social del actuar masculino, situación que lo perverte y lo lleva a aplicar la traición como mecanismo de control familiar hasta destruir el hogar y ser abandonado por su esposa. La mecánica del control ejercido por el dictador, entonces, se articula en el juego entre carnaval y violencia. En esto radica la traición de Nascimento a su familia, en cuanto el abandono y las promesas incumplidas no tuvieron un contraste que los validara como mecanismo de control familiar.

#### *2.4. Tanatofilia*

El dictador se empodera en su cargo sobre la base de la sangre que es capaz de obtener de los sacrificantes. La tanatofilia del dictador responde a “la atracción que siente el tirano iberoamericano hacia la muerte como su más efectivo instrumento de poder” (Noguerol, 1992: 95), éste no se sacia solamente con la muerte en sí misma, sino con su ejecución. La muerte de los demás asegura su propia existencia por medio del sacrificio. La mitología precolombina se emparenta, especialmente en este punto, con la judeocristiana: el llamado a los sacrificios de Tohil, el antecedente quiché de Quetzalcóatl, “traeréis su sangre y sus sustancias ante nosotros” (Popol Vuh, 1974: 126) y el sacrificio de Abraham. Ambos sacrificios implican una paradoja: “¿hay alguna diferencia entre matar y sacrificar? ¿Entre comer o consentir el homicidio y dar la muerte?” (Jerade, 2010: 104). La consecuencia de esta paradoja es la separación entre sujeto y realidad. De esta separatividad el hombre no podrá huir a su propia culpa, pese a actuar obedeciendo órdenes, implicado en la continuidad del modelo a través de la economía de la violencia con que actúan las leyes: “Hay una violencia en la justificación y en la comparecencia ante la ley, así como hay una vio-

lencia intrínseca a la ley que el acto de Abraham desafía. La ley tiene una historia, mientras que el secreto de Abraham está desprovisto de genealogía” (Jerade, 2010: 123). Los pactos son inquebrantables, en ellos se justifica el simbolismo patriótico del Padre, del dictador, quien reconstruye a partir de la muerte sociedades que se mantendrán fragmentadas.

Quetzalcóatl para lograr la creación de los seres humanos debe realizar un viaje al infierno, al Mictlán, en donde deberá superar las pruebas del inframundo (Código Chimalpopoca, 1975: 17). En *Tropa de élite*, el Mictlán está representado por la favela, espacio que posee las características de un infierno, en el que se producirá el enfrentamiento entre Nascimento y Baiano, el capo criminal de la favela. En *La ley de Herodes*, Juan Vargas descenderá a San Pedro, pueblo marcado por la anarquía, donde asumirá como antagonista a la dueña del burdel y tendrá como misión generar institucionalidad social en el pueblo. Es a partir de estos descensos a los infiernos que se comenzará la conformación de la identidad paterna en los casos tratados, que nace marcada por una representación de la muerte. En el relato mítico, Quetzalcóatl baja a rescatar los huesos primarios de los que nacerá la raza humana, Nascimento en el film tiene la misión de encontrar el cadáver de un fogatero, un vigilante que ha sido asesinado por su culpa, movido por un sentimiento de empatía filial con la madre de éste, y Juan Vargas, por su lado, someterá el pueblo a través del asesinato impune. La consecuencia final de estas búsquedas será la muerte y la resurrección de los héroes. Quetzalcóatl, cuando regresa de los infiernos con los huesos primordiales, sufre un atentado por parte de Mitlantequhtli, señor del Mictlán, que lo hace tropezar y caer en un abismo. Al momento de resucitar se dará cuenta de que ha roto los huesos en su caída (Código Chimalpopoca, 1975: 17). En el caso de Nascimento la muerte es simbólica y está representada por el severo caso de angustia que sufre. La angustia es descrita de la siguiente manera por Gustavo Pittaluga:

La hostilidad [la oposición del medio a los deseos de la libido] crea aristas y rasgos batalladores en caracteres que se asientan incluso sobre temperamentos nativos apacibles y los deforma con daño evidente, no sólo de las convivencias, sino de las vivencias personales. Hemos visto que por otra parte, puede provocar trastornos orgánicos consecutivos a reacciones emocionales repetidas. Las complicaciones de la vida social de nuestro tiempo multiplican las disyuntivas y exigen al hombre común decisiones que contribuyen a aumentar la tensión interna y se reflejan en variaciones del carácter. La expresión más grave de estos estados de tensión interna, de orden espiritual, es el estado de la angustia. Lo más singular de la angustia

es que no parece ofrecer relación alguna con el carácter; en este sentido, que personalidades humanas dotadas de un carácter bien definido y entero pueden caer en un estado de angustia, en que suelen estar mezclados estados emocionales previos y preocupaciones de orden trascendente, que tocan a la religiosidad del sujeto, considerada como una tendencia del espíritu. Quizás no haya ningún carácter que durante el curso de su vida no haya caído o esté próximo a caer en un estado de angustia. Pero éste –como en Kiekgaard– excede de la depresión pasajera en los caracteres dados a la meditación. (Pittaluga, 1966: 111)

La angustia de Nascimento puede ser identificada con la misma inmersión en el infierno en cuanto abismo insondable. De esta muerte simbólica representada en el no-ser, sólo podrá escapar quebrando en un acto de sangre su relación con sus futuros hijos, al igual que Quetzalcóatl en el mito. En *La Ley de Herodes* Juan Vargas construye un infierno a su medida en San Pedro, donde se convierte en un tirano corrupto que somete a una población rural marginal, principalmente indígena.

Se trata de una población sobre la que se construyen discursos de modernización y progreso, los que justifican infraestructuras y planes de desarrollo, que se tornan posibilidades de negocio. Una población en realidad relegada y marginada por las autoridades del Estado, que sólo se relacionan con ellos en términos de ejercicio del poder y de obtención de recursos. (Puente, 2016: 70)

Vargas no sólo busca el capital económico, sino también hacer un camino hacia las altas esferas del poder político.

### **2.5. Misantrópía**

El padre que se niega a morir es también un prisionero del sistema al que encadena al hijo y deviene en un ser monstruoso, que puede llegar a los extremos del patetismo en su afán de vivir con base a la vida del otro, en su condición misántropa. “El desprecio generalizado hacia quienes le rodean lleva al déspota a ser un individuo eminentemente solitario” (Noguerol, 1992: 96). Pesé a generar un reemplazo en Matías, hijo simbólico, Nascimento no puede regresar con su familia, a su mundo privado, repitiéndose, así, el fin trágico del mito. Debido al engaño de Tlahuizcalpantecuchtlí, Quetzalcóatl consume el pulque, la bebida espirituosa de los mayas, por lo que se emborracha, cometiendo actos en contra de la moral y llegando incluso a mantener relaciones sexuales con su hermana Quetzalpétatl, que

hacia penitencia en el cerro de los nonohualcas. Tlahuizcalpantecuchtli, en tanto ayudante de Quetzalcóatl en la generación del mundo y dios de los vicios, tiene su paralelo en la figura del capitán Fabio, un policía corrupto que regenta prostíbulos, quien, gracias a su corrupción, logra colocar en el camino de Nascimento a Neto y Matías. Incluso ambos perderán su pie, Tlahuizcalpantecuchtli al ofrecerlo como carnada a Cipactli, diosa primigenia de la que nacerá la tierra, mientras que Fabio sufrirá una severa dolencia en su pie que le obliga a retirarse del curso de entrenamiento del BOPE, generando una ruptura en el lazo que lo une a Neto y Matías.

Nascimento, por su parte, debido a la angustia que sufre, comenzará a consumir ansiolíticos, un sustituto moderno del antiguo pulque. Las crisis lo llevarán a consecutivas peleas con su esposa, Rosane (María Ribeiro). El fin de ambos héroes vuelve a tomar un mismo camino: ambos pierden a sus familias y deben regresar al camino de la nada. Quetzalcóatl renuncia a continuar dirigiendo a su pueblo y se embarca hacia un destino desconocido, Nascimento es abandonado por su mujer y regresa a la favela. En *La ley de Herodes*, el protagonista ingresa en un vórtice de degradación moral: “Hacia el final de la película, encontramos a un personaje principal convertido hacia prácticas de corrupción y violencia contra mujeres y hombres subalternos; su masculinidad ha adoptado rasgos de las masculinidades hegemónicas dentro de un sistema patriarcal que reserva las posiciones de privilegio a unos cuantos” (Puente, 2016, 71). Por esta razón es expulsado de la comunidad, pese a lo cual alcanzará el éxito político.

### 3. El legado de los hijos

En *La bicicleta de los Huanca*, la confusión de Marcelina no es casual si consideramos que el Cari Cari o Kharisiris es un ser legendario que roba la grasa de los seres humanos con ayuda de una maquinita y que asecha desde su inicio en la figura de un cura hasta nuestros días, transfigurado, ahora, en médico o empresario. En consecuencia, el Cari Cari es un enemigo de la sociedad indígena.

La moraleja que emana de la amenaza del Kharisiri en las sociedades aymaras del altiplano es que resulta contraproducente y peligroso alejarse de la “madre”, tal y como recomendaban en su tiempo los “sacamantecas” hispanos, de la tierra, de la memoria colectiva, de los usos tradicionales que tan buen resultado han dado a los campesinos aymaras, quizá no



para prosperar individualmente según las pautas occidentales, pero sí para defender sus intereses comunes. (Fernández, 2006: 58)

La confusión añade estas características al ciclista, quien finalmente es un narcotraficante de cocaína, equiparable a la grasa en cuanto alegría de la explotación del indígena por el extranjero y al abandono en que deja a Marcelina, similar al abandono de Quetzalcóatl:

A actuar aquí, ¡o a marchamos!  
Por eso tengo que irme.  
Para vivir plenamente,  
sin principios ni fin.  
Para poder poseerme  
en un modo total y perfecto  
es menester ir más allá  
de este absurdo torrente del tiempo. (León Portilla, 2001: 89)

El sujeto masculino latinoamericano, entonces, construye su identidad a partir de la revelación de su propio poder, impuesto a partir de leyes de carácter divino que son reguladas a través de lo carnavalesco y lo violento, e imponen la traición para la ejecución de dicho poder. Como consecuencia de este deseo de control, el sujeto se pervierte y termina siendo expulsado de la comunidad, desarraigado independiente de si conquista el poder o se sume en la angustia. En ambos casos la negación al acto sexual es una condena de muerte.

El privilegio masculino no deja de ser una trampa y encuentra su contrapartida en la tensión permanente, a veces llevada al absurdo, de imponer a cada hombre el deber de afirmar en cualquier circunstancia su virilidad. Ésta, entendida como una capacidad reproductora, sexual y social, pero también como aptitud para el combate, y para el ejercicio de la violencia, que puede llegar a ser una pesada carga. Todo contribuye así a hacer del ideal imposible de la virilidad, el principio de una inmensa vulnerabilidad. (Puente, 2016: 66)

Por esto, la masculinidad es una trampa que absorbe al sujeto en un vórtice donde podrá ejercer el poder pero no podrá alcanzar la madurez plena del ser adulto, en cuanto siempre estará subordinado a un poder mayor que no puede determinar. Tanto de *Tropa de élite* como de *La ley de Herodes* puede desentrañarse esta conformación del padre a partir del mito

precolombino de Quetzalcóatl, haciendo un paralelo entre la figura de estos dios y los personajes principales de los films, el capitán Roberto Nascimento y el alcalde Juan Vargas. Este paralelo se logra a través de los núcleos, en términos barthianos, que en ambas historias son parecidos. Los motivos, las acciones y los personajes se repiten tanto en el mito como en la narrativa del film. Quetzalcóatl, Nascimento y Vargas son padres ausentes, que se limitan a crear un mundo en el que no hay lugar para la inocencia y la infancia, los cuales, más bien, son espacios peligrosos: Quetzalcóatl muere debido a la distracción que le genera un grupo de codornices enviadas por Mitlancuhtli, Neto muere mientras le regala lentes a un niño. Es la ausencia del padre, propia de las sociedades latinoamericanas, lo que genera la relación entre inocencia y violencia. La infancia vive en un espacio comandado por un dios infernal, al no presentarse una figura castradora que limite las pulsiones del yo.

#### 4. A modo de conclusión

La búsqueda de la paz es el factor disruptor que destruye el nexo del padre con la sociedad y genera su caída en un círculo de violencia. Los dioses permiten la caída de Quetzalcóatl pues éste ha suspendido los sacrificios humanos que les eran ofrendados. Nascimento al alejarse del BOPE también desea alejarse del derramamiento de sangre que se le ordena ejecutar por seres superiores a él y es eso lo que lo hace entrar en un estado de angustia, de sentir la hostilidad del espacio que hasta ese momento era su vida. La utopía no es el sino de la sociedad latinoamericana y el disparo final de Matías es una alegoría de una eyaculación que engendrará la misma violencia de la que proviene.

#### Referencias

- Códice Chimalpopoca. Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles* (1975). México DF: UNAM.
- Díaz Araya, Alberto y Said Barahona, Jorge (2011). Del ruido de la euforia al silencio del simulacro. Instrumentalización del carnaval en el norte de Chile (1929-1939). *Aisthesis* 50: 54-71.
- Elliott, J. H. (1990). La conquista española y las colonias de América. En *Historia de América Latina 1. América Latina colonial: la América precolombina y la Conquista*. Ed. Leslie Bethell. Barcelona: Editorial Crítica. Pp. 125-169.
- Fernández Juárez, Gerardo (2006). Kharisiris de agosto en el altiplano aymara de Bolivia. *Chungara* 38: 51-56.

- Gibson, Charles (1990). Las sociedades indias bajo el dominio español. *Historia de América Latina 4. América Latina colonial: población, sociedad y cultura*. Ed. Leslie Bethell. Barcelona: Editorial Crítica. Pp. 157-188.
- Jerade Dana, Miriam (2010). Violencia y responsabilidad: releer el silencio de Abraham. *Acta Poética* 31: 101-134.
- Lafaye, Jacques (2002). *Quetzalcoatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- León Portilla, Miguel (2001). *La huida de Quetzalcóatl*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Noguerol, Francisca (1992). El dictador latinoamericano (aproximación a un arquetipo narrativo). *Philologia Hispalensis* 7: 91-102.
- Ossandón, Magdalena (1998). Viaje del Papa Juan Pablo II a Brasil: una defensa de la familia y la vida. *Humanitas* 9: 116-121.
- Pittaluga, Gustavo (1966). *Temperamento, carácter y personalidad*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché* (1974). México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Puente Vázquez, Claudia (2016). Masculinidad y violencia en el nuevo cine mexicano. Las películas de Luis Estrada. *La Palabra* 28: 61-74.
- Ramírez Z, Alberto (2012). La palabra y el silencio. Categorías antropológicas para desentrañar el fenómeno de la revelación y de la fe. *Cuestiones Teológicas* 92: 197-214.
- Subercaseaux, Bernardo (2002). *Nación y Cultura en América Latina. Diversidad cultural y Globalización*. Santiago: Lom.
- Vidaurre, Miguel Ángel (2002). *El Héroe y el umbral. Breve poética del héroe en el western moderno*. Santiago: Facultad de Artes Universidad de Chile. Departamento de Teoría de las Artes.
- Wachtel, Nathan (1990). Los indios y la conquista española. *Historia de América Latina 1. América Latina colonial: la América precolombina y la Conquista*. Ed. Leslie Bethell. Barcelona: Editorial Crítica. Pp.170-202.

