

EL CAMP LATINOAMERICANO Y LA MANIFESTACIÓN DEL EXCESO EN  
TRES CASOS: JOSÉ ASUNCIÓN SILVA, COPI Y ARTURO RIPSTEIN

by

SERGIO A. MACÍAS

B.A., Metropolitan State University, 2006

M.A., University of Colorado Boulder, 2009

A thesis submitted to the  
Faculty of the Graduate School of the  
University of Colorado in partial fulfillment  
of the requirement for the degree of  
Doctor of Philosophy  
Department of Spanish and Portuguese

2017

This thesis entitled:  
El camp latinoamericano y la manifestación del exceso en tres casos: José Asunción  
Silva, Copi y Arturo Ripstein  
written by Sergio Macías  
has been approved for the Department of Spanish and Portuguese

---

Leila G. Gómez

---

Nuria Silleras-Fernández

Date\_\_\_\_\_

The final copy of this thesis has been examined by the signatories, and we  
find that both the content and the form meet acceptable presentation standards  
of scholarly work in the above mentioned discipline.

Macías, Sergio A. (Ph.D., Spanish and Portuguese)

El camp latinoamericano y la manifestación del exceso en tres casos: José Asunción Silva, Copi y Arturo Ripstein

Thesis directed by Associate Professor Leila G. Gómez

At the end of the 19<sup>th</sup> Century, a unique style associated with homosexuality known as Camp arrived in Latin America. Despite previous statements explaining Camp aesthetics as a postmodern cultural manifestation, this study argues that Camp can be traced in Latin America to the end of the 19<sup>th</sup> Century with the founding text *De sobremesa* (1894) by José Asunción Silva. This novel shows similarities with the literary work of Oscar Wilde, who was facing trial for being a sodomite at the time. Camp semiotics are employed in *De sobremesa* to articulate both gay identity and desire through the figure of the dandy, his dress codes, and his sensibility towards interior design. Nevertheless, these aesthetic manifestations are interpreted as manifestations of excess, resulting in an apparent case of homosexuality, explained at the time as a disease. In the 1940s, Eva Perón, through the use of Camp is able to legitimize herself and claim a spot in the political arena as a diva. To archive this, Eva implements high end clothing and accessories to become a brand, a fashion, and a trend consumed by the masses. For the first time in Latin American history, style and politics intersect. In the 1960's, Peron's image is re-appropriated by the LGBTQ community and transformed via drag in the play *Eva Perón* by the Argentinian playwright Copi. In 1978, Latin American cinema shows a new attitude toward homosexuality. Mexican film-artist Arturo Ripstein became a pioneer in using Camp to change the perception of homosexuality through his film *El lugar sin límites*, based on José Donoso's novel. The fictional characters, like la Manuela, a drag queen, implement Camp as a strategy to blur the lines between sex, body and gender. Through these different

cases, we see the manifestation of Camp in countries like Argentina, Colombia and Mexico.

## CONTENTS

CAPÍTULO 1: El camp .....	1
La homosexualidad en occidente .....	12
Óscar Wilde y América Latina.....	25
Sentimentalidad y homosexualidad .....	31
Camp y exceso .....	37
Los capítulos .....	45
Sensibilidad gay en De sobremesa .....	54
Médicos, maleantes y maricas .....	61
Conclusión .....	82
CAPÍTULO 2 Eva Perón y el estilo camp .....	84
Diva y actriz.....	95
Copi: Eva como personaje literario camp. ....	105
El teatro camp .....	108
Eva Perón, de Copi .....	112
La pose de Eva Prón.....	122
CAPÍTULO 3 El camp y El lugar sin límites, de Arturo Ripstein.....	124
Kinsey: escalas sexuales .....	125
El lugar sin límites y el desplazamiento de la identidad.....	128
El camp y los movimientos de liberación sexual.....	142
El lugar sin límites y la cinematografía camp .....	145
(Homo)sexualidad e higiene.....	169
Conclusión .....	176
CONCLUSIONES: Mis apuntes sobre el camp.....	178
BLIBLIOGRAFÍA .....	185

## CAPÍTULO I

### INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XIX y a lo largo del XX surgen nuevos estilos en América Latina. Algunas de estas nuevas tendencias estéticas desafían determinados valores éticos y estéticos establecidos por una corriente dominante o *mainstream*. En ocasiones, también, ciertos estilos son reapropiados por algunos grupos e implementados en la lucha y el reclamo por el reconocimiento de identidades minoritarias. Asimismo, estas manifestaciones estéticas son interpretadas o leídas como una forma de exceso. ¿Qué realmente es lo que una sociedad (post)moderna define como *excesivo*, desde un punto de vista estético/artístico, y quién(es) determina(n) qué es *excesivo* y qué no? ¿Qué principios estéticos son tomados en cuenta para asignar a una obra artística –llámese novela, filme o cuento – la etiqueta de *excesivo*? ¿Cuál es la relación entre homosexualidad, estética y exceso? Estas interrogantes conducen el tema central de mi disertación: el estudio del camp en América Latina. Analizo el caso de tres países en concreto en los que se manifiesta la estética camp: Argentina, Colombia, y México, también en los mismos se puede apreciar un panorama de la evolución del camp en tierras americanas.

#### El camp

Hoy por hoy, y a pesar del esmerado intento de la crítica, no se ha llegado a un consenso sobre lo que es el camp. No existe una definición satisfactoria, desde mi punto de vista, que abarque la diversa gama de manifestaciones estético-

culturales del camp. Quizás de entrada, habría que plantear el camp como un fenómeno estéticocultural híbrido. La crítica tampoco ha logrado precisar con exactitud el origen del camp o idear un método de estudio para el mismo. Por tales motivos, el camp es declarado desde el presente como, “an impossible object of discourse” (Cleto 3), y “one of the hardest things to talk about” (Sontag 53). Sin embargo, lo que sí parece ser una constante es su estrecha relación con lo homosexual. Para la homosexualidad el valor del camp es y ha sido fundamental en la articulación de su identidad. Así para la comunidad LGBTQ, el camp “is a precious jewel” (Cleto 3). Críticos como Garry McMahon, señalan la dificultad de aproximarse al camp debido a que “its historical range is epic and amorphous” (10). Por su parte, el escritor inglés Christopher Isherwood, cuya obra narrativa es considerada camp, comenta que a pesar de que el término pudiera parecer “elastic”, para nada lo es (52); el camp “is terribly hard to define. You have to meditate on it and feel it intuitively” (52). Otros investigadores, como Philip Core, sostienen que: “Anyone or anything can be camp. But it takes one to know one. Camp is in the eye of the beholder, especially if the beholder is camp” (80). McMahon defiende apasionadamente el camp como un proceso de lectura, una interpretación, y asegura que la dificultad para entender este fenómeno estético radica en el mismo silencio y la censura de la academia en la que aún predomina el clasismo y el falocentrismo:

Many critics enforce a puritanical set of aesthetics, with unbending measurements of what is art and what is base, and base their reviews on a mistranslation. [Camp] is a style that has not been validated by classical or realist or academic aesthetics. To appreciate and criticize a crafter work, adopt its pose, assume its attitude, step into the author’s rhythm before engaging your critical faculty has been avoided by many critics. (6)

La primera definición textual sobre este peculiar estilo aparece en un diccionario de jerga victoriana, *Passing English to the Victorian Era* de Thomas Ware, publicado en 1909. Allí el término *camp* es definido como: “Actions and gestures of exaggerated emphasis. Probably from the French. Used chiefly by persons of exceptional want of character.” (Ware 7). Más tarde, el escritor inglés Christopher Isherwood haría una subdivisión entre “Low camp” y “High camp”. El primero, es un tipo de *camp* de mal gusto, “an utterly debased form”, asociado con el kitsch (Sedgwick 210)<sup>1</sup>. Como ejemplo del *low camp*, Isherwood refiere a un “swichy little boy with peroxide hair, dressed in a picture hat and a feather boa, pretending to be Marlene Dietrich”. Por el contrario,:

High camp is the whole emotional basis of the Ballet, for example, and of course of Baroque art. You see, true High camp always has an underlying seriousness. You can't camp about something you don't take seriously. You are not making fun of it. You are making fun out of it. You are expressing what is serious to you in terms of artifice and elegance. (Isherwood 51)

Críticos como Anne Pellegrini argumentan que el *camp* ha sido una estrategia de supervivencia homosexual y, como tal, podemos ver rastros sincréticos, desde épocas antiguas (169). Para Michael Border el *camp* es una estrategia de lectura. En la antigua Roma, dice Border, se pueden identificar, por ejemplo, elementos del

---

<sup>1</sup> Las principales diferencias entre el *camp* y el kitsch, según Eve Kosofsky Sedgwick, se pueden resumir de la siguiente manera: el kitsch carece de un componente de ironía, el *camp* es siempre irónico; el kitsch refiere al “mal gusto”, “low camp”, como veremos en la próxima cita de Isherwood, converge con el kitsch, “high camp”, por el contrario, connota un tipo de gusto refinado, asociado con la alta cultura; el kitsch generalmente circula en un mercado de consumo como un producto reproducido masivamente, el *camp*, es único en su tipo pues no hay dos obras *camp* idénticas; el *camp* tiene de trasfondo, por lo general, lo queer; el kitsch carece de este elemento; el kitsch florece en conjunto con la clase obrera, a partir de los años treinta, cuando la clase obrera se integra a un mercado de consumo; y por último, el *camp* antecede al kitsch (Sedgwick 210-218).

camp en la poesía de Catulus (20). Ésta, presenta ironía y humor al tocar el tema de la homosexualidad como práctica entre los militares romanos (Border 20). Pat Raymond concuerda con Border y Pellegrini en cuanto a la longevidad del camp y comenta que:

Must be either from fight or field, the two concurrent in the field of battle –a Latin campus, Greek kepos –garden. Any army would pitch on this site, the fight itself being on a *campania*, plain, which gave us ‘camping’. Camp in Middle English was battle, kampf in German. Champagne as an area is named from the Italian for plain and we get everything from champagne itself to champion to champing at the bit. And quait and akimbo –crooked. So, camp is a bubbly, emotive word for something quaint and (still legally) crooked. (29)

Para otros críticos, el camp es más moderno, como lo presenta McMahon, quien declara que: “camp roots are at least Shakespearean” (10). El camp, declara Mark Booth, se manifiesta como una idealización del siglo XVII, en Francia – particularmente con el estilo rococó. Booth define el camp como “se camper, is to be present oneself in an expensive but flimsy manner, with overtones here of theatricality, vanity, dressiness, and provocation” (76). El Edén camp es la figura de Luis XIV, controversial por ejercer públicamente tendencias y prácticas homosexuales. Según Booth, el decorado del palacio de Versalles encarna la esencia del estilo camp. Booth además plantea el camp como estrategia estética para distraer a la nobleza de asuntos políticos a través de la diversión, los disfraces, el exhibicionismo y los escándalos como las prácticas sexuales (orgías) que tenían lugar en Versalles” (76). De acuerdo a Core, Jean Cocteau fue el primero en implementar el uso del vocablo “camp” refiriendo abiertamente a la homosexualidad. El vocablo fue utilizado por primera vez por Jean Cocteau en una serie de aforismos publicados por *Vanity Fair* en 1922. Philip Core, define el vocablo

“camp” como una encrucijada entre la marginalización del homosexual por parte del sistema hegemónico y el mismo deseo de por parte del homosexual por pertenecer:

This phrase encompasses not only specific homosexuals who behaved exaggerated because of social displacement, but also those figures whose solecism were not necessarily sexual but whose desire to conceal something and to reveal it at the same time made their behavior bizarre to our way of thinking. (Core 81)

Sería el mismo Balzac, quien además aludiera al camp al postular cuatro factores a través de los cuales el mismo crea significado: la postura o pose; la gesticulación; el disfraz; y el lenguaje (5).

En 1963, la revista *The Partitian Review* publica el ensayo titulado “Notes on Camp”, por Susan Sontag. El ensayo causó gran revuelo en los lectores quienes a través de cartas enviadas a los editores, consideraban que el camp era “outrageous” y que no era digno de figurar entre las páginas de una revista como *The Partitian Review* (Cleto 15). Sin embargo, la publicación de Sontag de alguna manera legitimaría el camp. Para los seguidores del camp, el ensayo “Notes on Camp” se convertiría en el manifiesto de este peculiar estilo, y su autora, en la madre fundadora del movimiento camp. Sontag alude al camp como un “culto” y como una sensibilidad, y comenta que:

A sensibility (as distinct from an idea) is one of the hardest things to talk about; but there are special reasons why Camp, in particular, has never been discussed. It is not a natural mode of sensibility, if there be any such. Indeed, the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration. And camp is esoteric, something of a private code, a badge of identity even, among small urban cliques. (53)

Más allá de las polémicas declaraciones de Sontag sobre lo camp (referido como una estética que no es exclusivamente homosexual) el mérito de este estudio radica en

valorar lo camp como una “sensibilidad,” (54). La dificultad del camp, dice Sontag, radica en el mismo hecho de ser una sensibilidad y/o un gusto y aclara que:

Taste has no system and no proof. But there is something like a logic of taste: the *consistent* sensibility which underlines and gives rise to a certain taste. A sensibility is almost, but not quite, *ineffable*. Any sensibility which can be crammed into the mold of a system, or handled with rough tools of proof, is no longer a sensibility at all. It has hardened into an idea (54). [El subrayado es mío]

Como movimiento político-cultural, el camp prolifera internacionalmente a partir de la década de los setenta, años significativos que coinciden con el reclamo por el derecho a ejercer libremente una identidad *queer*<sup>2</sup> en varios países occidentales. Así, entre lo camp y lo queer hay una estrecha relación. La comunidad queer retoma “Notes on Camp”, a pesar de que Sontag lo pensó apolítico y como un estilo no exclusivamente homosexual. Serían las drag queen arrestadas en la redada de Stone Wall quienes portarían la máscara camp y las que darían visibilidad a las manifestaciones *queer* en 1968, encarnando a las grandes divas del cine Hollywoodense.

Críticos como José Amico, en su estudio Camp y Posvanguardia –el único estudio dedicada enteramente al camp latinoamericano –comenta el crucial papel político que desempeñó el camp al servir como estandarte durante los movimientos de liberación sexual de los famosos *sixties*, particularmente en los Estados Unidos (9). Asimismo, el camp ha sido repudiado, por el hecho de ser percibido como una

---

<sup>2</sup> Lo queer como identidad se caracteriza por “la ruptura de roles tradicionales de género; la liberación de quienes se involucran en prácticas homosexuales respecto del sistema de parentesco; la posibilidad de asumir una homosexualidad exclusiva; y el establecimiento de una red social en función de intereses homosexuales compartidos, esto es, una formación social autónoma y autoconsciente capaz de exigir reivindicaciones sociales” (Laguarda 174).

forma de desprestigio para la comunidad *queer* al “reproducir” estereotipos que históricamente han estigmatizado la homosexualidad en un ensayo titulado “Notes Against Camp” (Britton 43). Lo sorprendente de todo esto es que, de alguna u otra manera, sea como una imagen positiva o negativa de la homosexualidad, ambas posturas sólo confirman al camp como una forma de identidad *queer*. Otro hecho que otorga visibilidad al camp es la cinta *Pink Flamingos* que se estrena en 1977, del director estadounidense John Waters. La cinta mostró un lado obscuro y grotesco del camp, lanzando al estrellato a la drag Divine. Además de lo absurdo, a lo que Waters lúdicamente recurre, lo que en realidad causó tanta controversia fueron las escenas explícitas de sexo, incesto, violaciones, fetiches, sacrificios de animales, e inclusive prácticas escatológicas como en la escena final en la que Divine se come el excremento de un perro. *Pink Flamingos* fue, sin embargo, un éxito de taquilla a la par que la película pornográfica *Deep Throats* (1972). A pesar de que las autoridades intentaron censurar dichas cintas y varios grupos religiosos se lanzaron a las calles para manifestar su inconformidad, *Pink Flamingos* logra cuestionar en la época la escurridiza frontera entre arte y pornografía.

Actualmente, esta película es considerada como el máximo ejemplo de la estética camp. Para críticos como Richard Dyer, Jack Babuscio y Anne Pellegrini, por mencionar algunos, el camp es “the only style, language and culture that is distinctively and unambiguously gay” (Dyer 110). En el pensamiento crítico occidental, lo camp no sólo ha despertado pasiones y producido polémicas reacciones (Cleto 11), sino que además ha inspirado a artistas e inclusive a los mismos críticos. Hoy en día el concepto “camp” es más abarcador. Lo camp se define como: “Un object de discourse impossible [. . .] un mot – et, sous cela, une éthique, une esthétique, un savoir- vivre – qui transit la description, qui renvoie à une certaine

violence” (Cleto 3). Lo camp, por lo tanto, no es únicamente estética, es también una actitud, una filosofía de vida y consecuentemente, es una identidad.

Existe una estrecha relación entre el camp y el género a pesar de la problemática que el camp ha representado para la crítica estadounidense en su búsqueda de una definición congruente para este fenómeno estético-cultural. No obstante, un factor en el que sí parecen coincidir la mayoría de los críticos que se han ocupado del camp (Sontag, Newton, Babuscio, Core, Beaver, Cleto, Muñoz y Amícola, entre otros) es en el binomio camp-gender/gender-camp. En el estudio *Camp y posvanguardia*, José Amícola define el llamado *gender* como “el estatus social del sexo” (14). Será a partir de los movimientos de liberación sexual de Occidente que toman lugar durante la década de los sesenta, que el camp alcanzará su auge popularizándose particularmente entre la *cultura underground gay*<sup>3</sup>. El camp se configura así, señala Esther Newton, como una filosofía de la transformación para los *drag queens* y el proceso de travestismo (102). Para Amícola, el camp, como un gesto lúdico posvanguardista –es decir, un fenómeno estético subversivo de una generación– vendrá a parodiar el género en clave kitsch; éste último, entendido como algo “cursi” y “de mal gusto” (16-17). Dentro de este contexto de renovación sexual de los años sesenta, el camp se presentará como “una tensión estética” a través del disfraz y la transformación. Representará una

---

3 Felipe Zámamo comenta en “De underground a mainstream: La cultura gay globalizó al mundo”, que la cultura underground gay refiere a prácticas clandestinas de carácter homosexual que tomaban lugar en bares encubiertos durante periodos de represión homosexual, como generalmente durante los disturbios de Stone Wall. Las prácticas iban desde performances drag, hasta los llamados “cuartos oscuros” en los que toman lugar las relaciones sexuales entre desconocidos, particularmente entre hombres. Fue popular este tipo de sincretismo previos a los años setenta. Otros nombres que designan este tipo de prácticas son Leather Bars, Arcades y Bath Houses (Zámamo 1).

contestación (transgresiva) a la heteronormatividad revelando la artificialidad del género y cuestionará las etiquetas de “masculino” y “femenino” (Amícola 18). Así, el camp implementará los mismos mecanismos de control y represión (utilizando los términos de Foucault) para representar el género valiéndose del performance y el ornamento estético que llevará lo “masculino” y lo “femenino” a tal grado de exageración, logrando el llamado *gender fuck* (Newton 103).

El drag, como la versión iconográfica del camp, viene a representar para Newton una deconstrucción simbólica del género que se opone a la noción de interioridad y exterioridad del mismo. La primera, evoca a una “subjetividad auténtica” y la segunda, infiere a un “ser social”; sin embargo, dicho “ser social” en la figura del drag es ya un acto premeditado y calculado, pues ocurre sobre el escenario (Newton 98). Las prendas y accesorios que en sí constituyen el disfraz en los performances drags implica un acto controlado en la medida en que la vestimenta lleva simbólicamente (circu)inscrita determinados roles de género, a esto Newton aludirá como “the santorial system” (98102). Por ejemplo, un vestido es una prenda confeccionada (tradicionalmente) para una mujer y por ello, “alude” a lo femenino. De esta manera, sostiene Newton, mientras que los “Anthropologists say that sex-role behavior [el género] is learned, drag says that sex-role behavior is an appearance, it is only outside. It can be manipulated at will” (101). Butler, décadas más tarde, usará lo postulado por Newton en *Mother Camp* para delatar la artificialidad del género a través de la figura del drag:

The performance of drag plays upon the distinction between the anatomy of the performer and the gender that is being performed. But we are actually in the presence of three contingent dimensions of significant corporality: anatomical sex, gender identity and gender performance. If the anatomy of the performer is already distinct from the gender of the performance, then the performance suggests a dissonance not only between sex and performance, but sex and gender, and gender and performance. (364)

La disonancia del travestismo, para Butler, hace del género un acto mimético de representación, pero no en el sentido de imitar un original, sino como parodia de la misma noción de “original”, como tradicionalmente se había concebido el género:

The replication of heterosexual construct in non-heterosexual frames brings into relief the utterly constructed status of the so-called heterosexual original. Thus, gay is to straight not as copy is to original, but, rather, as copy is to copy. The parodic repetition of ‘the original,’ reveals the original to be nothing other than a parody of the idea of the natural and the original. (31)

La parodia, según Linda Hutcheon en *The Politics of Postmodernism*, es definida como, “a value-problematizing, de-naturalizing form of acknowledging the history (and through irony, the politics) of representations” (94). Según lo establecido por Hutcheson, la parodia es entonces una estrategia de representación para resemantizar aquello que históricamente se ha definido como “original” (95), no como el “simulacro” de un “original” tal como lo describen Jean Baudrillard y Paul Virilio. Entonces, el camp es una copia de varias copias, como las capas de una cebolla que carece de semilla. Sin embargo, ésta no representa una mirada nostálgica del pasado, sino su cuestionamiento en tanto a principio se refiere. De esta manera, la parodia postmoderna implementará la ironía como una alternativa para dissociarse con el pasado. Es además una paradoja: simultáneamente constituye una separación y una continuación del pasado, de la misma forma que subvierte y confirma el poder de la representación histórica del género; aunque genuinamente la parodia postmoderna deja entrever el anhelo de un cambio:

While feminism may use postmodern parodic strategies of deconstruction, they never suffer from this confusion of political agenda, partly because they have a position and a truth that offers ways of understanding aesthetic and social practices of the production of –and challenge to– gender relations. Leav[ing] the individual in the position of either narcissistic identification or some kind of psychic crossdressing. (Hutcheon 151)

Cleto verá una interconexión o bisagra entre el camp y lo postmoderno siendo la cultura popular o cultura de masas el punto de cruce y que en cierta medida representará un acto de oposición o resistencia a la alta cultura. Por extensión, el camp del posmodernismo será un gesto de rechazo hacia “the whole social class hierchy, inscribed in the very idea of High Culture” (Cleto 19), es decir, la alta burguesía que históricamente, había “monopolizado” el arte, haciendo de éste un recinto exclusivo al que sólo tenían acceso unos cuantos, es decir las clases privilegiadas (Cleto 20-21). La contribución del camp a la cultura popular, observo, será el factor queer, como acto de resistencia. Cleto aludirá a la parodia camp como “a system of subjectivation of queer visibility, challenging the ontological, epistemological and the political” (17).

La disonancia del género en el acto de travestismo será entonces producida por la incongruencia en base a la triangulación de la identidad que Butler establece y que puede ser explicada de la siguiente manera: 1) el cuerpo social-género, 2) el cuerpo anatómico y 3) la identificación de género (preferencia sexual). En este sentido, la parodia de género o “gender fuck” figura como un acto de mimetismo que parodia la misma noción de origen, es decir, el género como principio estructurante. El travestismo o proceso de camuflaje queda constituido como un acto premeditado y la vía estética por medio de la cual se confecciona lo que Newton plantea como “sartorial system”, va a representar el género con la manipulación de la vestimenta –la cual está circunscrita por determinados roles de género – y el performance de lo que determinada sociedad establece como “masculino” / “femenino”. Aquel tercer espacio en el que se posiciona el alma-aura según Foucault, “around” (alrededor) en referencia al cuerpo anatómico, será definido por Newton como “social self” y por Butler como “surface significación”. Este tercer espacio, público y visible, será un

lugar de contestación y representación del género, manipulable, representable revelando con la figura del drag y el proceso de travestismo, que el género es un constructo/artificio; siendo el camp “a lie [el disfraz] that tells the truth” (Cleto 14). Finalmente, estudios más recientes como el de José Muñoz, entienden el camp como una estrategia de reapropiación de la identidad queer a través de un proceso dual y contradictorio que se describe como (des)identificación (14). En el siguiente apartado hago una breve sinopsis de la homosexualidad en Occidente, y en América Latina. Mi objetivo es demostrar la arbitrariedad con la que se ha entendido la categoría homosexual (y sus derivados) a lo largo de la historia en las sociedades occidentales, como además ha ocurrido en América Latina.

#### La homosexualidad en occidente

En el segundo volumen de *La historia de la Sexualidad* (1978), Michael Foucault declara que hacia finales del siglo XIX surge en Occidente un nuevo discurso sobre la sexualidad, se identifica así “the birth of the homosexual” alrededor de 1870 (5). Según Foucault, previo a esta fecha, el término “sodomía” era simplemente un concepto genérico, “a category of forbidden acts whose perpetrator was nothing more than a juridical subject of them. [...] The sodomite, thus, was only a temporary aberration [...], not solely pertaining to homosexuality” (5). A partir de 1870, el término “sodomía” pasó exclusivamente a connotar actos de carácter homosexual por lo que el sujeto homosexual, “was now a species” (Foucault 6). Foucault atribuye este hecho a una publicación de 1869 titulada, *Contrary Sexual Sensations* de Karl Friedrich Otto Westphal. Este artículo, de carácter médico y psiquiátrico, según Foucault, reproduce el discurso positivista de higiene que circulaba durante la época y es responsable de que la homosexualidad

comenzara a ser entendida como: “a type of life” o “a life form”, y para que el sujeto homosexual se convirtiera en, “a personage with a past”, “a case history”, “a morphology, with indiscreet anatomy [...] and a possibly mysterious physiology (7-10). A partir de este momento, comenta Foucault, la homosexualidad masculina fue descrita “less by a type of sexual relations than by a certain quality of sexual sensibility” (6), y también como “a way of inverting the masculine and feminine in himself” (Foucault 5). Por esta razón, a finales del XIX no sólo la homosexualidad masculina (sino también la lésbica) sería concebida como una especie de “interior androgyny or hermaphroditism of the soul” o un tipo de sexualidad que posteriormente sería interpretada científicamente como: *inversion theory* (Foucault 7).

David Halperin declara en *One Hundred Years of Homosexuality* que: “inversion theory was a stage in the history of male sexuality that, in effect, preceded ‘homosexuality’ as we presently understand it” (18). Halperin asevera que: “the word ‘homosexual’ did not enter English, or any other modern language, until 1892, and prior to this date” (17). En esa misma fecha, 1892, Carl Heinrich Ulrich, un médico y filósofo inglés, impartió varias conferencias alrededor de Europa en las que determinó la homosexualidad masculina como un proceso de inversión: “a woman’s soul trapped inside a man’s body” (8). Otro evento que sería culminante en la difusión de “the inversion theory” fue la popularidad que alcanzan las teorías de Sigmund Freud sobre el subconsciente y la sexualidad. Para Freud (quien además implementó el concepto de “inverted subject” o “uranian” para designar al sujeto homosexual masculino), la homosexualidad es básicamente “a psyche state”, un trauma de la infancia no superado (9). Declara Freud en los *Nueve Ensayos* que integran su tesis que: “[Homosexual males] identify themselves with a woman and

take themselves as their sexual object. That is to say, they proceed from a narcissistic basis, and look for a young man who resembles themselves and whom they may love as their mother loved them” (11). El historiador Jason Edwards arguye que el imperio británico desempeñó un papel importante en la consolidación de ese nuevo discurso sexual que emerge en Europa a partir de la segunda mitad del XIX, y del cual forma ahora parte “homosexuality as a new category of desire” (3). De acuerdo a Edwards, la expansión geográfica, económica y político-cultural a la que asciende el imperio británico durante el reinado de la reina Alexandra Victoria sirve de modelo global en la edificación de los roles de género (4-7). En *Victorian Masculinities*, Herbert Sussmann examina el lapso histórico entre 1830 y 1860, y declara que este periodo es “a relatively unexamined moment in the history of masculinities [...] in which relations between male artists were characterized and informed by the homoerotic” (129). Para Sussmann, las relaciones entre artistas (por ejemplo, la de los prerrafaelitas y otros grupos o cofradías de artistas) reflejan el verdadero tipo de relaciones masculinas que eran practicadas durante este periodo por la aristocracia victoriana (123). Reitera Sussmann que dichos nexos representaban: “a community of bonded men consciously negotiating the homosocial/homosexual boundary [...] in which the management of homoerotic desire was a central concern” (14). Fiona MacCarthy comenta que, por ejemplo, el círculo de Rossetti y los prerrafaelitas se distinguió por: “an intense male tenderness and self-conscious[ness] of each other’s physicality through bear and sometimes naked fights, hugging one another and imitation wrestling matches” (75). Al igual que Sussmann, MacCarthy concuerda que dichas prácticas homoeróticas ejemplificaban la doble moral de la sociedad victoriana y describe esta época histórica como: “a social paradox [...] characterized by hypocrisy” (77). Según MacCarthy, el modelo victoriano de masculinidad tuvo

como sustrato el modelo clásico<sup>4</sup>, particularmente, fue regido por el concepto de amor platónico (77). En éste, las relaciones entre hombres eran vistas como nexos inquebrantables (MacCarthy 81). Los valores victorianos promovían el respeto y la admiración entre hombres, pero sólo de la misma clase social (MacCarthy 90). Estos vínculos masculinos representaban una vía en la que el intercambio de ideas y el compañerismo fueron una norma didáctica (MacCarthy 78). Este tipo de “homoerotic male-bonding” pasó desapercibido, por decirlo de alguna manera, en tanto representó: “mentorship between men” (MacCarthy 79). A través de estadísticas, MacCarthy demuestra cómo en la época victoriana prevaleció la segregación tradicional de géneros (77). También, se manifestó un incremento en: “brotherhoods, artistic and non-artistic [...], that by today’s gender norms, they would be viewed as homosexual behavior” (MacCarthy 83). Según MacCarthy, entre 1850 y 1905, proliferan los espacios públicos designados exclusivamente para hombres (como los *pubs*) pero sobre todo, las congregaciones exclusivamente masculinas que tenían lugar en el seno del hogar (MacCarthy 79). Otros críticos, por el contrario, entre los que se destacan André Cuir, Christopher Lane y Cathleen McDougall, arguyen que existe una larga tradición literaria de escritura de resistencia que se inicia en el XIX y que estaba en función de: “the restrictions on same-sex desire, particularly between men, that gradually emerge and later dominated medical and legal discourses by the century’s end” (Cuir 7). William Brewer, Richard Dallamora y Jonathan Gross comentan que en este periodo

---

<sup>4</sup> Se caracterizó por ser un tipo de relación en el que el contacto físico entre hombres era común, fuera como una forma de pederastia, iniciación cívica y sexual, táctica militar, o interacción entre iguales o por la cantidad de tiempo destinado a este tipo de relaciones ya que el amor entre hombres significaba una prioridad, inclusive por encima de la familia.

histórico surge una compleja intersección de discursos que comienzan hacia finales del XVIII que chocan y colapsan, pero que en esencia logran: “validate desire between men in terms of friendship, elegiac, classical, Christian, Jewish, aristocrat, bourgeois, and working class” (Brewer 15). Richard Dellamora examina en su estudio *Masculine Desire: The Sexual Politics of Victorian Aestheticism*, la quiasma de discursos sobre la experiencia masculina. Dellamora se enfoca en la literatura de lo que describe como: “men who appear recognizably homosexual and who were engaged in the production of revisionary masculine discourses by enlarging masculine capacities for relationships while respecting the boundaries of conventional patterns of middle and upper-class patterns of career, including marriage” (3). Por su parte, el análisis de Elizabeth Prettejohn reitera que: “if ‘homosexuality’ is too strong a term to describe these manly relationships, then ‘romantic friendship’ is too weak to allude the ‘strong bonds of affection’ between manly circles” (16). En *In Between Men: Literature and Male Homosocial Desire*, Eve Kosofsky Sedgwick analiza este periodo y propone el término “homosocial” para designar: “same-sex relations [...] within the context of heterosexual experience” en las que se permitía públicamente expresar cierto grado de homoerotismos en una especie de “blurry bonds of affection between men” (23). Este tipo de “camradery”, expone Sedgwick históricamente: “exist[ed] as a military practice between soldiers that experienced the crucible of combat together”, tal como tropas espartanas (23).

En *Anxious Flirtations: Homoeroticism, Art and Aestheticism*, Jason Edwards incluye varios casos legales como aquel detonante que propicia “the breakdown of accusations of homoeroticism and effeminacy” (3, tales como el arresto en 1870 de los travestis, Ernest Boulton y Frederick William Park, mejor conocidos como Fanny y Estela, dos travestis (18-19). Otro sonado caso fue la acusación que

enfrenta el círculo de Rossetti en 1871, caso que se conoce además como “the Fleshly School Controversy” (Edwards 20). Asimismo, en 1873 el arresto de Simeon Solomon en un baño público por cometer “actos sodomitas” se convierte en toda una polémica avivando el pánico que ya se vivía (Edwards 21). Posteriormente, en 1885 el Parlamento británico promulgó una serie de enmiendas que sancionaba: “outlawing acts of so-called indecency between men, such as, the subsequent Cleveland Street Scandal of 1889” (Edwards 23). Foucault comenta también que en la medida en que el homosexual pasa a ser una especie, se inicia así una cacería estrictamente basada en signos visuales: [M]ale homosexuals were imagined to have a visible morphology with an indiscreet anatomy, in which their sexual secrets always gave [themselves] away” (26). En relación a la supuesta morfología homosexual, Foucault reitera que en el mismo acto de vigilancia, paradójicamente, se reflejó el mismo deseo homoerótico la sociedad victoriana:

Contemporaries were constantly seeking to find visible signs through monitor[ing], sp[ying], bring[ing] to light and insistent observation, and through caressing with their anxious gazes and searching eyes the various lesion[s], symptom[s], more intens[e] areas and electrifying surface to be found in the depths of the organism, on the surface of the skin and among all the signs of modern male homosexual behavior. (25-26)

Jonathan Shirlan se interesa por estudiar aquellos signos visuales analizando concretamente “artists self-fashioning” (33). Para ello, Shirlan documenta la moda y el estilo en la forma de vestir en eventos sociales tales como: “[A]t fancy-dress balls in this period, for images by an eclectic array of artists as sources of potential masquerade. These included Dürer, Rembrandt, Holbein, Rubens, Van Dyck, Watteau, Hogarth, Reynolds, Gainsborough, Millais and Rossetti” (13). James Stephenson examina, también, la figura del dandy cuya sofisticación fue blanco de sospecha. Según Stephenson, para 1894: “the bodily signifiers of male dandyism were in flux,

such that the interpellation male fashionability and pronounced cosmetics attempted to read an ‘effeminate homosexual stereotype’, such as Oscar Wilde” (33); a quien volveré más tarde ya que es una pieza clave para entender el camp y su llegada a América Latina. El estudio de Neil Bartlett y Ed Cohen, *Who Was that Man? A Present for Mr. Oscar Wilde* se centra además en signos visuales estéticos, pero desde el ángulo de lo que los autores proponen como la naciente subcultura homosexual que emerge en Londres durante estas fechas. Dichos signos visuales de carácter estético tenían como propósito el auto-reconocimiento entre homosexuales y para fines sexuales. Este tipo de “crossing” permite que: “contemporary queer men would have been able to recognize each other by signs such as the wearing of white lilies or green carnations” (Bartlett y Cohen 27). Bartlett y Cohen consideran que: “These recognizable aesthetic signs went from the subtle (handkerchief) and a lily to the flamboyant, over the top. The incorporation of feminine items into the expression of male homosexual desire” (27). Los autores además proponen a Oscar Wilde como un ícono estético homosexual estipulando que: “popular representations of the Wilde trials produced the Aesthete as the visual embodiment of male homosexuality” (28). De una u otra forma, al igual que Foucault, Edwards entiende que los supuestos signos homosexuales que además circulaban entre homosexuales como códigos de auto identificación sólo constatan un hecho: “heterosexual men were part of same sex desire” (28) y a la vez, estos signos arbitrarios que proliferan en la sociedad victoriana como una manifestación de ansiedad masculina, “failed to specify what constituted an act of gross indecency or how one would know a male homosexual by sight” (Edwards 32).

La historia de la homosexualidad en América Latina presenta varias dificultades, asevera Mark D. Jordan, pues: “Unfortunately, the scarcity of extant

sources and the nascent quality of its historiography render the study of homosexuality in Latin America difficult” (20). Según Jordan, la actitud de América Latina hacia la homosexualidad estuvo basada en la escolástica medieval, por lo menos hasta el siglo XVIII (21), en particular, la filosofía de Santo Tomás de Aquino. Aquino implementó el término “lujuria” para designar prácticas tales como: “fornication, adultery, lust between married persons, stupro (deflowering a virgin or rape), incest, sacrilege (sex with a priest), and the pecado contra natura” (Jordan 15). La homosexualidad, en América Latina era vista entonces como una violación del sexto mandamiento y, por lo tanto, era considerada un pecado contra natura, comenta Jordan. En 1543, el obispo Juan de Zumárraga escribe en *Doctrina breve y muy provechosa* que la homosexualidad es un “pecado nefando” (8). Zumárraga es uno de los primeros en hacer uso de la palabra “sodomía”, la cual describe gráficamente como: “[A] very abominable placing of the virile member in the dirtiest and ugliest part of the body of the person who receives the man; that part is delegated for the expulsion of feces.” (17). En “The Complicated Terrain of Homosexuality in Latin America”, Martin Nesvig señala que gran parte del siglo XVI: “is the most opaque and uncertain period for the history of homosexuality in Latin America” (35). Nesvig atribuye esto a que “sodomy was always considered the sin that cannot be named” (35). Historiadores como Vainfas, Gruzinski, Higgs, y Lee Michael Penyak interpretan los vacíos del siglo XIX como clara evidencia de que homosexual men “did not established their own subculture” (Penyak 93). En *Criminal Sexuality*, Penyak que explica la supuesta carencia de una subcultura homosexual latinoamericana durante el periodo histórico en cuestión ocurrió por dos causas: La primera, “homosexual men led furtive lives with little contact with a broader homosexual community”, y la segunda, la homosexualidad “was considered

such a heinous offense and was often punished by burning at the stake, sodomy was difficult to prove” (Penyak 93-93). Asimismo, Higgs atribuye este hecho a creencias religiosas de la Iglesia católica: “Cases and documents may themselves have been burned or destroyed in symbolic destruction of the sin” (2). A diferencia de la situación británica y los juicios legales de acusaciones a homosexuales, en América Latina, “many cases were never taken to the stage of full prosecution for lack of evidence” (Higgs 3). Nesvig documenta un par de acusaciones hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX constatando que: “Exile was a punishment for a sodomy conviction intended not only to punish the sinner but also protect the community by banishing the evil that could potentially harm it” (43). Vainfas explica que la actitud de América Latina hacia la homosexualidad más es solo un reflejo de cómo: “mentalities are long-enduring traditions deeply embedded in social consciousness” (48).

Nesvig destaca un punto sumamente importante que marca un supuesto “quiebre” entre Europa y América Latina en torno a la homosexualidad durante el XIX y principios del XX:

In most of the Western world such a shift occurred in this period, and it is possible that such a shift did not occur in Latin America until later. Nevertheless, by the early twentieth century homosexuality garnered a reputation as a behavior associated with an identity and social consciousness of being ‘different’. (36)

Rudi Bleys asevera en *Geography of Perversion* que: “First and foremost, the source material base shifted fundamentally in this period. Whereas for the colonial period one relies on theology, law, and criminal investigations of sodomy, the modern period possesses a different range of sources. This shift is not unique to Latin America” (99). A diferencia de Nasvig, Bleys considera que durante el XIX América Latina concibe la homosexualidad de la misma manera que el resto de Occidente: “the modern

period saw the proliferation of medical and sociological explanations for homosexuality, even in Latin America” (99). Al igual que Salessi, Donna Guy observa una doble moral: “in a way, homosexuality was officially protected, [but] causing public scandal was still illegal” (102). Por ejemplo, en Argentina, reitera además Guy, las leyes permitían la prostitución, pero otras leyes criminalizaban el escándalo y la indecencia: “there lies the irony of the legal status of homosexuality vis-à-vis homosexuality as social practice” (100).

Randolph Trumbach y George Chauncey proponen que durante el periodo en el que la homosexualidad emergía en Occidente, el mismo cambio de paradigma ocurrió en Latinoamérica o por lo menos parcialmente. La homosexualidad fue vista entonces tanto en Latinoamérica como en Europa: “as an inherent characteristic or a physiological defect. Despite these changes some conceptions of sodomy did remain” (15). Uno de los estudios más completos sobre la homosexualidad en Argentina durante el período positivista es el de Jorge Salessi, *Médicos, maleantes, y maricas*. Salessi hace lecturas detalladas de las teorías sobre la homosexualidad de autores como José Ingenieros. De esta manera, Salessi indaga en la psicología para mostrar cómo los médicos trataban la homosexualidad como una enfermedad. la homosexualidad asegura Salessi, era concebida como una enfermedad. Además, implicaba una amenaza para el orden social y por lo tanto tenía que ser tratada. Esta visión reproducía el progreso positivista que se vivía durante la época en Argentina, así como en el resto de América latina. Similarmente otro estudio que aborda la construcción de la homosexualidad en Latinoamérica es el trabajo de Daniel Bao. Analizando también el caso de Argentina, Bao se centra en la construcción de las diferentes actitudes sobre la homosexualidad y examina discursos médicos y populares que, durante la época,

enfaticaban una gran estratificación de los roles de género. De esta manera, Bao demuestra cómo los homosexuales eran vistos como perversos ya que violaban el orden natural de los sexos, haciendo además eco de las teorías de inversión que proliferaban en forma de tratados médicos y psiquiátricos sobre la homosexualidad en Europa (17).

Rob Buffington en *Los Jotos: Contested Vision of Homosexuality in Modern Mexico*, contribuye a la discusión de la llamada construcción de la homosexualidad a principios del siglo XX en México. Apoyándose en la teoría criminológica, Buffington argumenta que sólo los agentes pasivos fueron estigmatizados por la concepción moderna de masculinidad en México. El argumento de Buffington al igual que de otros críticos como Trexler, es que la dicotomía activo / pasivo constituye el principio estructural de la homosexualidad latinoamericana y concluye que: “if Octavio Paz is correct, the inmates’ gendered construction of homosexuality was typical, even archetypical, of Mexican society in general” (38). En algunos casos de homosexualidad, el macho no era necesariamente considerado más que un hombre, “The ‘female’ partner, however, is a puto (bitch, punk, or queer)” (Trexel 33). Según James Green, los hombres desempeñaban una de dos funciones, masculino o femenino: “Even in situational samesex, the active partners in Latin America were none too apt to admit their activities. This contrasts with the modern North American evidence where the male partners seem to display minimal or no guilt for having engaged in such sexual activity” (717). Otros estudios relevantes que han aportado al campo, como el de David William Foster, *Sexual Textualities: Essays on Queering Latin American: Writing Bodies and Biases: Sexualities in Hispanic Cultures and Literatures*, colaboración de Foster y Roberto Reis, así como *Hispanisms and Homosexualities* de Silvia Molloy y Robert McKeen Irwin, y el más

reciente *Sexuality in Latin America* de Daniel Balderston y Donna J. Guy, reflexionan sobre la historia literaria, político y socio-cultural de América Latina en torno a la representación de la homosexualidad y la construcción del cuerpo y el género. Estos estudios coinciden en varios temas como la escritura en cuanto representación de un *yó*; los problemas que enfrentan las subjetividades minoritarias excluidas de los discursos oficiales de identidad; y en lo que Foster alude como: “the linkage of sexual discrimination to authoritarian societies and those in power” (Foster 141). Los trabajos de Foster y Balderston denuncian la homofobia en América Latina: “manifested in countries where censorship and repressive public morality may inhibit cultural expression” (Foster 141). La censura de la homosexualidad, según Balderston, resulta en el despliegue de “traditional disciplinary boundaries” en un esfuerzo por lidiar con “the social limits of sexuality” (1-2). Por su parte, McKean Irwin comenta sobre la problemática de representación que la homosexualidad y el homoerotismo han tenido en América Latina y concluye que: “the issue is less sexual identity and more sexual power” (4). Al respecto, Óscar Montero presenta una discusión sutil del poeta nicaragüense Rubén Darío. Montero relata lo complicado que resulta para hombres como Darío (y otros poetas modernistas latinoamericanos) aceptar abiertamente al poeta francés Paul Verlaine. De acuerdo a Montero:

Darío could not ignore Verlaine’s association with the so-called “decadent” school and his affair with Arthur Rimbaud. As a result, Darío felt it necessary to condemn Verlaine’s “lifestyle” choices when defending the Frenchman’s poetry to other Latin American critics [...] felt it necessary to condemn homosexuality as a pernicious vice. This laid bare the ambivalence writers like Darío and Rodó felt toward homoeroticsm especially since one of their primary influences came from a homosexual, Verlaine. (Montero 200)

Montero pone en evidencia la conexión entre homofobia y homoerotismo, y el rol que la élite intelectual desempeñó como un tipo de autoridad cultural incapaz de separar arte e identidad. El caso más polémico de homosexualidad que ocurre en América Latina durante este periodo represivo tuvo lugar en la Ciudad de México, el 18 de noviembre de 1901. Esa mañana, las autoridades hicieron una redada y ingresaron en un lujoso domicilio ubicado en la Calle de la Paz, allí encontraron a un grupo de hombres vestidos de mujeres y presuntamente homosexuales. Según Herbert Brandt, quien fue uno de los primeros críticos que trató sobre este incidente, el arresto se convirtió en todo un escándalo nacional:

El Universal placed front-page editorials denouncing the affront to public decency and social morals, describing the ball as a “disgusting ulcer”; La Patria and El Tiempo (the Catholic newspaper) also carried articles on the arrests. In all the discussions, the refrain was that this was a violation of public order and of the natural order of the sexes. (Brandt 115-116)

Este incidente fue memorable en las letras ya que se publica una novela anónima llamada *Los 41*, la cual tenía como objetivo criticar fuertemente “la degeneración social provocada”, según el prólogo de Carlos Monsevais en una de las reediciones más recientes, “los vicios de la carne y la lujuria de estos señoritos” (7). Se dice que originalmente fueron 42 arrestados, pero que al final sólo fueron sentenciados 41 (de ahí el título) ya que uno de los supuestos arrestados era Ignacio Mier, nada menos que el cuñado del entonces presidente Porfirio Díaz. Brandt relata que al final: “The 41 young men were exiled to the Yucatán and sentenced to hard labor cutting henequen. Such a fate was nothing less than a death sentence since they were subjected to brutal treatment in addition to the already exhausting nature of henequen cutting” (7). Como veremos a continuación, la figura camp de Óscar Wilde, quien posa como homosexual, va a encarnar lo anteriormente señalado por la crítica.

Asimismo, José Asunción Silva se presenta como un caso paralelo a Wilde y por lo tanto, encarna el arquetipo del dandy camp.

### Óscar Wilde y América Latina

Una de las figuras claves para entender el género literario camp finisecular es el escritor Irlandés Oscar Wilde. Al igual que José Asunción Silva, Wilde se desplazó entre distintas ciudades importantes como Nueva York, París y Londres, centros importantes en el mundo de la moda. Oscar Wilde es quizás la figura más emblemática del camp. Es preciso señalar que el “Camp influenced Wilde before Wilde influenced camp; gay culture is the vanguard of camp” (McMahon7). En efecto, el camp no nace con Wilde, sin embargo, Wilde sí fue un elemento clave para que el camp adquiriera proyección internacional. Esto sucede gracias a que el personaje que Wilde confecciona de sí mismo se convierte en su obra maestra, más que cualquiera de las piezas literarias que escribió (Belford 43). El mismo Wilde declaró que “One should either be a work of art or wear a work of art” (McMahon 117). Fue durante su juventud que Wilde se toparía con el camp: “It was in Oxford that Wilde embrace an aesthetic movement, an attitude that conceptualized that the beauty of objects would improve one’s quality of life. Wilde adopted an aesthetic pose. He traded in his plaid wool suits for silk and velvet and grew his hair” (Belford 45). Wilde inicia un proceso de transformación estética creando una nueva imagen de su persona a través de llamativos conjuntos de ropa. Implementaba una serie de ornamentos como plumas, diferentes texturas de telas, colores y accesorios, y que aunados a su peculiar personalidad –caracterizada por cierto “flair and refinement, of theatrical proportions” –haría de éste un personaje exuberante en lo que podría llamarse “a process of narcissistic identification and edification of the self through

style” (Ewe 50). En 1879, habiendo terminado sus estudios en Oxford, Wilde se traslada a Londres haciéndose llamar “Professor of aesthetics” (Ewe 51). El pintor Frank Mills, con quién Wilde tenía una cercana amistad, lo introdujo al círculo artístico-intelectual de Londres. Wilde se daría a conocer como un innovador de la moda alcanzando gran popularidad entre las élites aristocráticas hasta el punto que el Príncipe de Gales llegó a declarar, “Not knowing Mr. Wilde is not knowing anyone” (McMahon 117).

La presencia de Wilde colisionó con los valores conservadores de la sociedad victoriana. Wilde causó revuelo y dio mucho de qué hablar. Según Barbara Belford, la figura de Oscar Wilde corroboraría la hipocresía de la era victoriana y la doble moral en la que públicamente se repudiaba cualquier tipo de cambio contra lo establecido. Wilde, quien encarnaba cierto “flamboyance, carried mannerisms susceptible of double interpretation”, problematizó la noción de masculinidad de su época. A pesar de ello, mientras que para los más conservadores Wilde era una figura repudiable, otros reconocerían en él “an aesthetic innovation that would be imitated” (Belford 46). El estilo de Wilde que algunos describirían como “afeminado” problematizaba los roles de género de la época. Wilde sería además acusado por la iglesia anglicana de amoral (Belford 47). Con respecto a la doble moral de la sociedad victoriana, Belford manifiesta que, “This paradox exposes truth in the opposite of a truth position ... undoubtedly the decay of lying, confirmed nothing more than social pleasure” (47). En 1882, Wilde viaja por un año a Nueva York, donde dictaría conferencias de moda y hablaría de tendencias estéticas. La popularidad y la fortuna económica de Wilde iban en ascenso. En 1883 se traslada a París y pasa por una nueva fase estética en la que no abandonaría la excentricidad, sino que simplemente la refinaría. El mismo Wilde

comentó de sí mismo: “The Oscar of the first aesthetic phase is now dead. The new Oscar is much more” (McMahon 118). Wilde impondría una tendencia en la moda, así se comenzaría a usar una flor en el costado del traje, se llevarían cigarrillos perfectamente empacados en estuches de plata, así como los guantes blancos y el característico bastón. Para Wilde, el cometido primordial de lo estético era solo: “amuse people, shock people [through] clothing, language, and one’s own style [...] all of these components must be inseparable”.

A su regreso a Londres, Wilde se convierte en editor de la prestigiosa revista de moda *Lady’s World* que daba a conocer las últimas tendencias de moda femenina que las mujeres de la alta sociedad vestían, aunque poco después también incluiría artículos sobre moda masculina. A pesar de que Wilde nunca se refirió a su estilo como camp, éste sí llegó a declarar, “Because of my extravagant and eccentric style, I am like a bell, or perhaps I should use the verb ‘camper’, from the French. I am loud anywhere I step foot, many would say” (McMahon 117). Wilde confeccionaría un estilo estético que muchos han pasado a referir como la figura del dandy, aquel personaje excéntrico, refinado, y que se caracterizaba por cierta feminidad, y una actitud de vida en la que “Life imitates Art, that Life is in fact the mirror, and Art the reality” (McMahon 119). Como ejemplo del dandy latinoamericano, Molloy incluye al personaje José Fernández de la novela *De sobremesa* del escritor colombiano José Asunción Silva:

José Fernández indeed appears to be, on the one hand, a Latin American version of the “feminized” male subject common to turn-of-the-century literature, a tropical collectionneur whose private, heavily ornamented interior smacks of artifice, hypersensibility, and pose. A dandy, an aesthete, a poet (whose genius is suitably exhausted), he too can be said to be voic[ing] a protest against prevailing bourgeois values that associate masculinity with rationality, industry, utility, and thrift. (Molloy 21)

Wilde como la personificación de la obra de arte camp se convierte en la primera celebridad moderna con proyección internacional, imponiendo tendencias, rompiendo paradigmas, apareciendo en las portadas de las revistas más importantes de la época, ganándose el repudio de unos y la admiración de sus seguidores. Belford comenta que Wilde llega a darse cuenta del poder de la estética como medio para acaparar la atención: “Oscar Wilde figured out that celebrity should come first rather than celebrity being the ends of years of work” (Belford 47).

En vida, Wilde enfrentó una serie acusaciones graves por su homosexualidad, motivo por el cual se vio en la necesidad de sentarse en los tribunales y pagar una condena de dos años en prisión al ser encontrado culpable. Fue juzgado por sodomía y por atentar en contra de los valores y la moral de la época victoriana. El caso lo inició el Marqués de Queensberry en contra de Wilde, quien sospechaba de la relación amorosa que Wilde sostenía con su hijo, Lord Alfred Douglas. En abril de 1894 Queensberry redacta una carta que tiene como destinatario a Wilde. En ésta, Queensberry lo identifica como homosexual, acusación basada únicamente en meras interpretaciones y observaciones sobre la persona de Wilde, particularmente su manera de vestir, hablar, y actuar: “I do not say you are it but you look it, and you pose as it, which is just as bad” (Hayde 73). En otra correspondencia, esta vez dirigida a su hijo Douglas, Queensberry declara, “To me, to pose as a thing is as bad as being it [...] If I was quite certain of the thing, I would shoot the fellow at first sight, but I can only accuse him of posing [...] posing as a sodomite” (Hayde 76). El encarcelamiento de Wilde fue controversial. La noticia se propagó como pólvora en todas partes, quien para mediados de 1890 se había consagrado como una de las celebridades más conocidas globalmente. El juicio y veredicto fueron seguidas de cerca en Latinoamérica, dando bastante de qué hablar, particularmente dentro de

la comunidad intelectual latinoamericana donde destacaban Rubén Darío, José Martí, y Julián del Casal (Molloy 14). En “The Politics of Posing”, Silvia Molloy analiza una serie de declaraciones que posteriormente hace el poeta nicaragüense Rubén Darío sobre la figura de Wilde, con motivo de su muerte en 1904.

Textualmente, Darío declara:

No sería prudente a los espíritus jóvenes conversar mucho con ese hombre espectral, siquiera fuese por bizarría literaria o gusto de un manjar nuevo. Hay un juicioso consejo de la Kábala: No hay que jugar al espectro, porque se llega a serlo [...] ese triste Wilde jugó al fantasma y llegó a serlo [...] mártir de su propia excentricidad y de la honorable Inglaterra. (Molloy 150)

El que Rubén Darío haya aludido a la homosexualidad de Wilde veladamente recurriendo a la figura del fantasma reproduce lo que Derrida entiende como “el espectro.” Para Derrida, el fantasma se constituye como una paradoja filosófica: existe como ausencia. El fantasma o espectro es una presencia que simboliza la ausencia de una identidad y que además alude a distintas temporalidades desplazando así su referente ontológico. El fantasma alude a un pasado inexistente, que paradójicamente existe en el presente como recuerdo o memoria de un evento o un individuo (Derrida 77). La aparición del fantasma toma lugar desde un presente de enunciación y por tal es materia sin materialidad (Derrida 79). El fantasma además se proyecta hacia un futuro ya que como aparición o lo que el mismo Derrida llama “revenant,” retornará y se hará presente. Lo innombrable —es decir la homosexualidad —como un fantasma, aplicando lo postulado por Molloy, existe como un acto de (in)visibilidad. Molloy retoma las palabras de Darío para desarrollar el concepto de “pose” como una estrategia estética de provocación y transgresión. Durante el siglo XIX, Molloy sostiene, la pose representa una práctica oposicional en la que se desestabilizan discursos de identidad políticos y culturales: “It subverts categories, questions reproductive models, proposes new

modes of identification based on recognition and desire more than on cultural pacts, and offers (and plays at) new sets of identities” (147). Molloy además señala que desde una perspectiva hetero-centrada, la pose se ha entendido en directa correlación con el concepto de masculinidad (Molloy 147-8). Es decir, en Latinoamérica el acto de posar se entiende como algo anti-masculino, y en el menor de los casos como una forma de masculinidad conflictiva (17). Por esta razón, el acto de posar ha sido entendido tradicionalmente como lo afeminado asignándosele valores como el de artificial y teátrico (Molloy 158). La pose también atenta contra la noción de masculinidad y por ello se ha definido como una forma de degeneración al ser asociada con la homosexualidad y con lo que ella misma denomina *amaneramiento*, “the uncontrolled gesturing of excess associated with the feminine.” (159). La intelectual argentina retoma esta noción y hace una importante distinción: pose no es lo mismo que homosexualidad y tampoco son intercambiables. Posar de manera amanerada, reitera Molloy, no es necesariamente patológico de la homosexualidad, aunque durante el XIX así fue entendido. Analizando la figura de Oscar Wilde, Molloy llega a la conclusión de que la pose está constituida por dos premisas fundamentales:

Posing reffers to the unnamed, to the thing the inscription of which, as Wilde’s case made clear, is posing itself; thus, posing represents, is a significant posture. But (2) the unnamed, once named and rendered visible, may be now dismissed, in a specific Latin American context, as ‘just posing’; thus, posing once again represents, but this time as a masquerade, as a significant imposture. To put more simply: posing points to a fleeting identity, states that one is something; however, to state that one is that something is ‘to pose,’ that is, to pretend to be that something while not really being it. (Molloy 15)

Wilde, quien es considerado como un emblema camp, incita la mirada pública, incluyendo la de la élite intelectual latinoamericana. La sensibilidad (homosexual)

de Wilde será en definitiva lo que causará el desasosiego y lo que será interpretado como un “exceso”. El camp, como hemos visto, es una sensibilidad, una actitud hacia la vida, una pose que, frecuentemente, tiene de trasfondo, una identidad homosexual. En las siguientes secciones analizo la sentimentalidad en relación a la homosexualidad, fuerza generadora de lo que la heteronormatividad traduce y lee como “excesos”.

### Sentimentalidad y homosexualidad

La *sentimentalidad*, comenta Winneberg, no es una cualidad cotizable dentro del discurso heteronormativo; según este autor, tampoco es digna de ser emulada (350). Richard Howard describe el término de la siguiente manera: “excessive feelings”; “overwhelming”; “emotion over the top”; “hyper-reactive”; “conflictive and misleading”; “irrational”; “dysfunctional”; y “out of place” (59-63). Por lo anterior, la sentimentalidad bien pudiera ser conceptualizada como una cualidad emocional excesiva. Según G.J. Barker-Benfield no existe un consenso estético ni filosófico sobre el tema, esto, a pesar de la longevidad de la discusión del tema (9). Destacables críticos de arte, como Robert Hughes, se refieren a la sentimentalidad de manera despectiva, describiéndola como un tipo de exceso en cuanto a desperdicio (1-2). Para Hughes, las expresiones artísticas que poseen un alto componente emotivo, como el camp, “are nothing in the world of fine art, but a compilation of waste” (2). Deborah Knights señala que: “Sentimentalism has fallen out of favor, because [...] it is taken as a mark of decline in moral and aesthetic sensibility [...] it does not does not connote good taste, however, over the last fifty years, it maintains certain relevance in popular expressions of culture” (411). A pesar de estas declaraciones, en la crítica, también existe otra línea de pensamiento en

pro de la sentimentalidad. Robert Solomon comenta que: “sentimentality is not only excluded from most discussions of ethics but, when discussed at all, is condemned as a serious or a laughable ethical defect” (Solomon 227). Solomon pretende “rescatar” la sentimentalidad planteándola como un tipo de humor peculiar el cual implementa como principio generador de valor (en todos los sentidos de la palabra), los excesos: “Sentimentality can be seen as the mocking of feelings and emotions [...] excess as the laughable” (Solomon 228).

Dentro del campo de los estudios literarios, donde destacan las investigaciones de Windried Herget, “sentimental texts”, –o lo que en español podríamos aludir como *textos emotivos* o *melodramáticos*–, son descritos como: “tear-jerking in their quest to arouse sympathy for unfortunate or victimized characters or that paint too rosy a picture of the world” (13). Herget añade que la sentimentalidad, “[is] often used in the sense of attributing undue importance to sentiments in opposition to reason (38). El lector que disfruta de un texto con este tipo de características, explica R.C Malcolm, emprende una lectura interactiva ya que este tipo de textos exigen, “too great demands on the reader’s emotions, in order [for him/her], to engage and create some sort of meaning” (4). Según Malcolm, este tipo de lectura requiere que el lector se desprenda de su propia realidad y de sus emociones para, así, poder asimilar las que propone el texto: “sentimental texts lead the reader to a particular state of mind [...] achiev[ing] sympathy through the realm of feelings and emotions” (Malcolm 9). En oposición, Robert C. refuta parte de las ideas de Malcolm. Alega que el texto melodramático “need[s] not be an escape from reality or responsibility; quite the contrary, it may provide the precondition for ethical engagement, not an obstacle to it” (226). Agrega asimismo

que: “Feelings and emotion, in whatever flavor they come, are simply an act of honesty, trust, and vulnerability” (226).

En “From Sentiment to Sentimentality: A Nineteenth-Century Lexicographical Search”, G.J. Baker-Benfield explica cómo la sentimentalidad, durante el XIX, representó estéticamente una vía por la cual la condición humana fue glorificada en la exaltación de los sentimientos (9). Lo emotivo y lo emocional, comenta Baker-Benfield: “Was originally a neutral or even positive term, used to signify something that was valued highly, namely, something characterized by sentiment [...]. The chief sense of ‘sentiment’ was a thought or reflection colored by or proceeding from emotion” (12). Una vez que las élites de lectores comienzan a desfavorecer el Romanticismo, lo sentimental da un giro de ciento ochenta grados:

The word sentimentality, apparently coined in the nineteenth century to suggest falseness of emotion or shallowness of judgment, seems to have been more readily fixed. The history of the word sentiment as revealed in its eighteenth and nineteenth century dictionary definitions, suggests a movement away from a predominantly rational or intellectual concept, involving mental states and moral judgments, to a term increasingly imbued with feeling, sensation or emotion that is linked to sensibility rather than distinct from it. (Baker-Benfield 13)

*Sentimentalidad* y *sensibilidad* se convierten en sinónimos ya que el significado de ambos términos se posiciona en directa oposición a la razón. A partir de este momento, el concepto adquiere cualidades negativas. Algunos escritores como Henry MacKenzie, en la novela *The Man of Feeling* (1871), salen a la defensa de la *sentimentalidad/sensibilidad*. MacKenzie atribuye este declive y/o desfavorecimiento de lo emotivo a los escritores que, según Mackenzie, decidieron implementar los excesos como un recurso en su producción literaria: “Their shallowness and effusiveness distort sentimentality. We are left with sentimentality as the vice of easy virtue [...] whereas sentimentality signified sensibility, [is now] put in

the service of falsehood by the way of dishonesty and excess” (16). En años recientes, ha surgido una vertiente intelectual que pretende redimir la sentimentalidad/sensibilidad. Entre los nombres más representativos de este movimiento se encuentran, Charles Wolfe, Andrew Gibson y Eve Kosofsky Sedgwick. Para Gibson, la sentimentalidad/sensibilidad debería replantearse: “Not [as] a new valuation of sensibility nor its rethinking in a cognitive space [...] but precisely, as a new abstraction of sensibility, and thereby, a decisive gain for the cognitive intellect within modernity and postmodernity” (163). Asimismo, para Charles Wolfe, la sentimentalidad/sensibilidad es una parte integral del ser humano y comenta que: “In the living body, sensitivity and sensibility are the property of certain parts [designated] to perceive impressions of external objects, [which] produce meaning as a consequence of movements proportional to the degree of intensity of that perception” (18). Una de las reflexiones más relevantes sobre la sentimentalidad es el estudio de Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, en particular, uno de los ensayos que lleva por título “*From Wilde, Nietzsche, and the Sentimental Relations of the Male Body*”. En este texto, Sedgwick, reflexiona sobre la sentimentalidad/sensibilidad pero desde una perspectiva de género y sexualidad. De acuerdo a Sedgwick: “It would be hard to overestimate the importance of vicariousness in defining the sentimental” (215). Para Sedgwick, la clave para entender la complejidad de este concepto se encuentra en el desplazamiento de la semántica (215). La sentimentalidad/sensibilidad, en un principio, es una cualidad positiva, y como tal, la heteronormatividad no repara en implementarla en la creación de los roles de género, en particular, en la edificación de la masculinidad occidental (215). Posteriormente, hay un desencanto. La heteronormatividad redefine el término y entonces, aquello que había representado

un atributo positivo de la masculinidad, es no sólo utilizado, sino impuesto para describir minorías (Sedgwick 215). Vemos entonces un cambio de paradigma histórico-cultural de la sentimentalidad/sensibilidad y que Sedgwick resume de la siguiente manera:

The strange career of sentimentality, from the later 18<sup>th</sup> century when it was a term of high ethical and aesthetic praise, to the 20<sup>th</sup> when it can be used to connote, beyond pathetic weakness, and actual principle of evil —and from its origins when it was a male attribute, through the feminocentric Victorian version, to the late 19<sup>th</sup> and all along the 20<sup>th</sup> century one with its complex and distinctive relation to the male body —is a career that displays few easily articulable consistencies; and those few are not, as we have seen, consistencies of subject matter. Rather, they seem to inhere in the nature of the investment by a viewer in a subject matter. (215)

El teatro y el performance son dos aspectos importantes en el análisis de Sedgwick. En el teatro, comenta la autora, se produce una relación de poder desigual, y que puede ser entendida como un tipo de explotación sexual y económica, entre actores y espectadores:

Most obviously, the position of sentimental a spectatorship seems to offer coverture for differences in material wealth (the bourgeois weeping over the spectacle of poverty) or sexual entitlement (the man swooning over the spectacle of female virtue under siege) — material or sexual expectations that might even be perpetuated or accelerated by the nonaccountable viewer satisfactions that made the point of their rehearsal. (Sedgwick 215)

La sentimentalidad/sensibilidad, en sí, dice Sedgwick, representa un acto de degradación puesto que las subcategorías del término denotan, “the prurient”, “the morbid”, “the wishful”, “the snobbish”, “the arch”, todas imposiciones vicarias, “to the extent that each involves a covert reason for, or extent or direction of, identification through a spectral real route” (Sedgwick 215). El machismo o “putative gentleness”, como lo llama Sedgwick, ha definido la

sentimentalidad/sensibilidad, entonces, como un tropo y locus femenino (208) y comenta que:

Poised between shame and shamelessness, this regime of heterosexual male self-pity has the projective potency of an open secret. It would scarcely be surprising if gay man, like all woman, were a main target of its scapegoating projections-viciously sentimental attributions of a vitiated sentimentality. [...]. If the sentimental, as we have been taught, coincides topically with the feminine, with the place of women, then why the foregrounded male physique be an indicative to it?. (208-211)

Para Sedgwick, el análisis de la sentimentalidad/sensibilidad es revelador puesto que: “A very specific association of heterosexual male sexuality (and desire) with homosexuality, but the structure of its articulation is densely grounded in centuries of homoerotic and homophobic intertextuality through sentimentality” (Sedgwick 210). El camp, como expresión estética, posee un gran valor, señala Sedgwick; es “an important gay male project [...] the rehabilitation of the sentimental” (210). El camp, como una forma de sentimentalidad y/o sensibilidad, “has long been the place of gay males”, afirma Sedgwick, además de constituir una estrategia, a través de lo estético, que prácticamente representa: “a sentimental appropriation by the larger culture of homosexuality as a spectacle” (210). La sentimentalidad-sensibilidad es una vía que permite la desestabilización del cuerpo, el género y la sexualidad. En este sentido, el camp representa la adquisición de una consciencia a partir de las emociones y lo estético: “The knowing activations of ambiguities and contradictions [in which] the embodied male figure is a distinctive thematic marker for the potent and devaluated category of the sentimental” (209). La masculinidad, la heterosexualidad y el cuerpo masculino, como tema y metáfora, serán, para el camp, emocionalmente, un espacio de articulación de la identidad homosexual. Para lograr este cometido, Sedgwick distingue dos técnicas que pone en práctica el

camp: 1) “the use of the male first-person singular in the mode of descriptive self-definition”, y 2) “that the framing and display of the (figurative) male body be placed in the explicit or metaphorical context” (213). Sedgwick llega a la conclusión de que el “camp, suggests, perhaps, something about how the formation of modern gay identities has intervened to reimagine these potent audience relations. [...] Camp, typically involves the (gay) author —or audience— “y es un espacio en el que “the epithet ‘sentimental’ is brought onto the scene” (218).

### Camp y exceso

Hablar de “excesos” es una labor sumamente compleja. A simple vista la semántica del término conduce a un terreno ambiguo y movedizo. Al igual que el gusto estético, lo que una sociedad denomina “excesivo” varía en términos socio-culturales, económicos, políticos y está sujeto a una temporalidad determinada. El exceso estético, como el camp, refiere a un extremo y a una polaridad. Es una frontera estética escurridiza y por lo tanto implica un corte o ruptura. Pero también puede llegar a ser ambiguo y ambivalente. El exceso ha brindado alternativas para innovar estéticamente, desde el asombro hasta la repugnancia. El barroco español del siglo XVI y el neobarroco latinoamericano de los setenta son algunos ejemplos de algunas tendencias estéticas que optaron por la excesiva ornamentación del lenguaje. Es de esta manera que el exceso estético puede ser entendido según Vernon Theiss y Harriet Hawkins como uno de los recursos más favorecidos por el arte y presente principalmente en la literatura, la arquitectura, la escultura y recientemente en la cinematografía. El exceso, como gusto estético, es un péndulo que gravita en un constante vaivén. Propongo entonces el exceso estético camp de los textos literarios y cinematográficos latinoamericanos de finales

de los setenta y a lo largo de los ochenta, como una voz de protesta: un tipo de lenguaje especializado cuyo referente es identificable y marginal. Su primordial objetivo, como demuestran los mismos textos, es de-construir lo oficialmente establecido o *mainstream* en la lucha y el reclamo por el reconocimiento de identidades y culturas alternativas *queer*. El *leit motiv* de estos textos camp latinoamericanos es la pose visceral de un cuerpo homosexual en crisis: decadente, escatológico y sexualmente grotesco. En este apartado analizo primero la noción de exceso estético vinculado a la homosexualidad. Después estudio el camp como un fenómeno de hibridación que permite la creación de un espacio alternativo para la construcción de una identidad *queer*. Finalmente, me preocupo de la pose visceral de un cuerpo homosexual en crisis como foco del exceso estético en todos estos textos.

El exceso estético como forma de expresión y lenguaje especializado ha sido analizado por distintos críticos. Para Carlita P. Greene, el exceso como estilo “has always been used as a form of personal expression,” siendo un lenguaje retórico de capital simbólico (205). Gary McMahon en su controversial estudio sobre el camp en la literatura propone el exceso estético –refiriendo específicamente a la ornamentación– como un modo de expresión artificial, pomposo y exhibicionista que busca diferenciarse de lo demás (9). Cuando su referente es un grupo marginal – como la homosexualidad– el exceso estético, indica McMahon, es un lenguaje extraoficial, bastardo y no reconocido por el puritanismo de las instituciones que han determinado la manera de interpretar las diversas formas de expresión (10). Kristin Stimpson plantea el exceso estético como excentricidad y desviación de la norma: “To speak of eccentricity is to speak about difference [it] can refer to

either a constructed or inherent identity that breaks from convention, tradition, norms, and the status quo. [It is] a cultural construct, a departure from the familiar, nonsensical, innovative [. . .] and unique” (226). La medida en que el exceso estético es aceptado o rechazado por las sociedades permite comprender la intensidad con la que se vive ciertos cambios culturales (Stimpton 227). Lo señalado por todos estos críticos permite entender la estética del exceso como una voz en la constricción y representación de identidades individuales y/o colectivas cuya expresión queda consolidada a partir de cambios de paradigmas culturales. Por tanto, referir a excesos estéticos es aludir en cierta medida a un cambio y/o cuestionar límites identitarios. Es por esta razón que las sociedades han mostrado cierta renuencia y rechazo hacia distintas formas de exceso, cuando éste proviene desde una subjetividad marginal como la homosexual.

Georges Bataille fue uno de los primeros en realizar un análisis del exceso desde una perspectiva marxista y en términos del ciclo de mercado capitalista en su estudio *Visions of Excess*. Bataille hace una distinción entre lo que él mismo entiende como el “mundo del trabajo” –cuya base es la producción, reproducción y consumo de bienes materiales o infraestructura y el de las instituciones sociales o superestructura–, y el “mundo del juego” –los placeres–. Ambos términos son puestos en relación con el exceso: “[E]xcess is cursed by a production-oriented society because it *will never be productive* [. . .] It sits alongside *waste*, the formless, amorphous, and base materialism [. . .] it implies no ontology” (1927), [el subrayado es mío]. De esta manera la improductividad pasa a equivaler, según Bataille, una forma de exceso.

Al registrar el exceso en prácticas como la muerte, el sacrificio y el erotismo, Bataille argumenta que es improductividad y desperdicio. En primer lugar, porque

es una abstracción simbólica, y segundo porque queda fuera del ciclo productivo y por tanto es marginal pues toda forma de exceso transgrede la noción de identidad establecida por el sistema capitalista basado en la producción. Lo señalado por Bataille es fundamental para explicar otredades identitarias y culturas alternativas. Si la homosexualidad ha sido interpretada y leída tradicionalmente en Latinoamérica – al igual que en otras partes del mundo– como algo fuera de los valores éticos-morales, entonces su vinculación con el exceso es esencial para justificar el repudio hacia ésta. Consecuentemente, ha dado lugar para la articulación de un discurso identitario despectivo sobre todo aquello que pasa al terrero de lo extraoficial. La marginalidad como forma de otredad es en este sentido, asociada con el desperdicio, la basura, la suciedad y la enfermedad, entre otros estados de decadencia e improductividad. La homosexualidad se ha concebida como una forma de exceso porque “atenta” contra de valores éticos y morales tradicionales, y es explicada como “anti-natural,” anómala y decadente (Beaver 3).

Para críticos como Maria Heim en “The Aesthetics of Excess,” el exceso estético inevitablemente está ligado a cuestiones morales y éticas desde dos perspectivas diametralmente opuestas: sea para transgredir o reafirmar convencionalismos –aunque este último, según Heim, está presente en la estética en menor grado (531). Lewis C. Frank en “Pleasures of Excess” define el exceso estético en relación a la moralidad hegemónica y lo entiende como “Anything that is extraneous to progress or anything that confuses the fixity and absoluteness of that meaning [. . .] and is view as disruptive” (20). El exceso estético es además un acto deliberado y premeditado, el artista detrás de la obra ejerce cierto “control” sobre lo que desea plasmar. Heim propone el concepto de *ethics of intention* para referir a la intencionalidad específica del artista que opta por el exceso como forma de

expresión. En dicho proceso, normas y valores éticos salen inevitablemente a la luz en la medida en que, si el exceso es un acto deliberado, “moral values of an act rest on the intention or volition underlying it. [Like excess,] moral acts are not simply external events but have an internal component of choice and will” (Heim 531).

Lewis indaga en lo atractivo que puede resultar el exceso estético para el artista que opta por este tipo de lenguaje expresivo. Tanto para Heim como para William Harper, el exceso estético es un fenómeno de la contemporaneidad, “a postmodern attitude toward production” (Harper 37).

Como acto de provocación, exceder equivale al cruce de fronteras éticas y estéticas y traspasar demarcaciones establecidas por la cultura dominante:

Marginalized cultures also often seek the confusion of excess, the slipping of boundaries, which contentiously challenge the strict and often inflexible definitions of the controlling culture. Such critical practice engages the extremes of behavior and material, employing exaggeration to disrupt social codes. (Lewis 22)

La provocación del exceso estético implica el desplazamiento hacia extremos radicales entre lo aceptable y lo ilegal. Asimismo, dicho acto de expresión es ambivalente, movedizo y confuso. Éste tiene como objetivo producir incomodidad y desorientación en el espectador que contempla la expresión artística:

One feels led down false paths. Elements remain inexplicable, bothersome, some prickly itch, that does not give in to a remedy. We may feel we have given too much to the work of art and it fails to satisfy, or that the work gives us more than is needed and gives us unsure of the proper resolution. (Lewis 23)

El exceso estético constituye entonces un premeditado acto de provocación. Produce inseguridad y decepción. Se encuentra en constante movimiento, no es fijo sino escurridizo. Tiene que regenerarse, desplazarse constantemente para producir el efecto deseado: la incomodidad. Heim concluye que el exceso se manifiesta a partir

de la emoción o el sentimiento artístico, ya que se trata de flujos simbólicos y abstractos de sensibilidad individual (532). Las anotaciones de Heim conducen a una aproximación del exceso estético –siguiendo a Bataille– como una trayectoria desplazable cuyo referente (artista creador) es identificable. Los textos culturales latinoamericanos analizados tienen un referente *queer*, no sólo en cuanto a la temática sino además porque el artista ejerce abiertamente una identidad homosexual y es seguido por grupos que se identifican con él. De esta manera, el exceso estético adquiere dimensiones políticas ya que no sólo recurre a una voz individual que plasma cierta sensibilidad artística, sino que, a finales de los setenta y a lo largo de los ochenta, constituye una voz representativa de una minoría marginal. El exceso estético trae a colación cierta agencialidad política. El camp, en la actualidad es entendido como política queer (Pellegrini 171). Todos estos artistas latinoamericanos que estudio –José Asunción Silva, Raúl Damonte Botana o Copi y Arturo Ripstein – logran expresar una identidad alternativa *queer* por medio de la estética del exceso camp que para ese entonces comenzaba a configurarse además como una cultura. Es un acto político no sólo como reclamo social, sino además porque transgrede la misma arma de subyugación.

Para Pierre Bourdieu, “Culture is a field [. . .] any site or region within a group acts, communicates and evolves its *characteristic knowledge and identities*” [el subrayado es mío] (Bourdieu 15). La cultura entonces como forma de comunicación se genera en identidades colectivas pertenecientes a un grupo. Asimismo, puede ser entendida como un espacio o territorio de enunciación. Las diferentes manifestaciones culturales en ocasiones son compatibles y en otras chocan por ser extraoficiales. Es factible conjeturar por lo tanto la cultura es un “sitio” o “espacio” de enunciación y el exceso estético pasa a ser entendido como un

tipo de lenguaje con un referente trazable al que denomino *territorio simbólico*. Así, los choques culturales ocurren a raíz de la demarcación y dominio de territorios simbólicos de enunciación por control de una cultura sobre otra. Entre las distintas identidades marginales, lo que incluye sus variadas manifestaciones culturales, y la cultura oficial existe una interacción conflictiva basada en el exceso:

Western cultures have conflicted schizophrenic in relationship to excess [ . . . ] indulgence crosses economic boundaries: from the lawn elves, plastic flamingos, and bathtub virgins of trailer parks and cheap track housing to the brocades, snuff boxes, and Louis Quatorce armoires of Long Island mansions [ . . . ]. Excess has often been relegated to the cultural boundaries: i.e. both the extremely wealthy and the poor are allowed a kind of excess of behavior and material that is eschewed by the majority. Marginalized cultures also often seek the confusion of excess, the slipping of boundaries, which contentiously challenge the strict and often inflexible definitions of the controlling culture. Such critical practice engages the extremes of behavior and material, employing exaggeration to disrupt social codes. (Lewis 21-22)

La anterior cita da cuenta de un encuentro conflictivo entre la cultura oficial, la extraoficial y las clases sociales en relación con el exceso estético. La disrupción “esquizofrénica” a la que Lewis refiere, por un lado, deja ver la alteración de un orden hegemónico, y por otro, los distintos productos culturales cuyo referente es una determinada clase social. Esta última premisa apunta hacia la reutilización del exceso estético por distintos sectores económico-sociales. Es interesante observar cómo distintos grupos sociales se han reapropiado del exceso y construido una identidad. La expresión de los grupos sociales a través de la cultura ha recibido a lo largo de la historia distintas lecturas y determinado el grado de aceptación de los productos culturales emergentes.

Lo que Lewis deja de lado en su estudio es el desplazamiento del exceso estético a través del tiempo. Mientras que la tendencia o moda del exceso estético como forma de expresión ha pasado de la clase alta a la baja, la consolidación de

éste en un producto cultural artístico y su intencionalidad también ha sufrido una metamorfosis. A finales del siglo XIX en Europa y Latinoamérica<sup>5</sup> surge una nueva tendencia estética en las clases altas, basada en el exceso. Dicha moda se consolidada con la acumulación de objetos artísticos, pero también a partir de performances extravagantes como forma de expresión de un estatus privilegiado y como una alternativa para distinguirse de los demás. En la actualidad, la excesividad estética ha sido reapropiada por sectores de clase media-baja y por grupos marginales. La reproducción masiva de productos y el mercado de consumo son el medio que facilita a dichos sectores la expresión de un gusto y consolidar así una identidad. En la actualidad términos como “kitch” y “trashculture” –como formas de exceso– son utilizados para denominar este particular fenómeno cultural de “mal gusto.” Los grupos marginales han buscado alternativas a través del exceso estético para la reapropiación y transformación de nociones despectivas, en motivo de orgullo. La estética camp es una forma de ejercer un orgullo *queer* a través de la redefinición (Dollimore 221). El exceso estético pasa de ser “desperdicio” y “suciedad,” para representar a las identidades marginales, como la homosexualidad y en la (post)modernidad, esto se logra a través de la circulación y el consumo de productos estéticos.

La crítica sobre el exceso estético nos permite comprender esta forma de expresión como una tendencia o moda que prolifera en el tiempo y que en ocasiones marca un corte o ruptura con lo hegemónico. Esta nueva modalidad fue aceptada por las clases altas y en la actualidad, ha sido reapropiada por las clases bajas y

---

<sup>5</sup> Europa ha sido el modelo cultural para Latinoamérica, particularmente para las clases altas que a través de sus viajes sobre todo en el siglo XIX, internalizaron una tendencia estética y la importaron a Latinoamérica.

marginales. El exceso estético se ha interpretado y leído como “desperdicio,” “basura,” y como lo no productivo, también ha sido definido como una frontera que delimita aquello que es puesto en los límites o márgenes de lo oficial, lo residual. Como forma de expresión artística, el exceso presenta un referente identificable, un agente responsable de dicha creación. Asimismo, se trata de un acto deliberado, premeditado y provocativo. Como síntoma de la marginalidad, el exceso estético atenta contra lo oficialmente establecido y por lo tanto genera conflicto; finalmente, por su carácter ambivalente confunde, desorienta y es incómodo. Los capítulos que brevemente presento a continuación examinan la relación entre exceso, lo estético y la homosexualidad a través del camp.

### Los capítulos

En el primer capítulo trazo los orígenes del camp y su llegada a Latinoamérica a través del estudio de la novela *De sobremesa* del escritor colombiano José Asunción Silva. Parto de la problemática que ha representado *De sobremesa* para la crítica literaria que ha concebido la obra como simple ejemplar de la narrativa modernista latinoamericana, y no como un texto camp. A raíz de esto, *De sobremesa* ha despertado una serie de opiniones divididas entre los críticos. Propongo *De sobremesa* como el texto fundador de la narrativa camp latinoamericana y a su autor, José Asunción Silva, como el responsable de importar el estilo literario Camp desde Europa, Londres concretamente, inspirado en la figura y obra de Oscar Wilde. En este capítulo, enumero las premisas del estilo literario camp y las identifico en *De sobremesa*. El excentricismo que refleja la estética de *De sobremesa* causa una reacción negativa en la recepción de la obra durante la época puesto que es vista como una forma de contagio que atentaba

contra la “buena literatura”. Dentro de la ficción, sucede algo peculiar, Asunción Silva retoma la noción de excentricismo a través del protagonista José Fernández para codificar una serie de signos homosexuales camp que terminan por corroborar la homosexualidad del personaje, la cual tácitamente se encuentra articulada a través de la exacerbada posesión de objetos y obras de arte, el cultivo de ciertas actividades y prácticas sexuales, su refinado gusto y sensibilidad, su vestimenta a la moda, y el decorado de su lujosa mansión. De esta manera, Fernández es entendido por los que lo rodean –en particular dos personajes médicos – como un caso clínico y patológico: un homosexual, reproduciendo así el discurso médico positivista del XIX que concebía la homosexualidad como una enfermedad. En este sentido, el excentricismo de Fernández –y por extensión el de José Silva, como autor del texto, puesto que el protagonista ha sido interpretado como alter ego del escritor colombiano – es entendido como sintomático de la homosexualidad y como una forma de perversión. La figura del dandy, emblemático del camp finisecular, es encarnada por José Fernández y José Asunción Silva. En este primer capítulo, me centro en el carácter sincrético del camp como estrategia para ejercer una identidad sexual camp.

En el segundo capítulo examino la figura histórica de Eva Perón, en concreto, me enfoco en la retórica estética que presente en su vestimenta. En esta sección de mi tesis, me refiero a Eva Perón como una diva camp, capaz de desarrollar un peculiar estilo de glamour portando exclusivas marcas de los diseñadores más importantes de la época como Christian Dior, Coco Channel y Fath. Es por esta vía estética que Eva Perón, actriz de formación, confecciona su identidad, exhibe un estilo e instaura una tendencia de moda que fue tachada como excesiva. Por encima de las diferentes lecturas que a lo largo de la historia han surgido sobre Eva Perón,

en esencia, ella es mera estética, y estilo, y como tal, todo estilo “is subject to individual taste and likings” (Sontag 54). Confeccionó una etiqueta camp, “la descamisada de la patria” que fue consumida por una fanaticada y a través de ello, legitima su origen bastardo. Posteriormente, en este capítulo analizo la controversial obra teatral “Eva Perón” del escritor argentino Raúl Damonte Botana, mejor conocido como Copi. La puesta pone en escena, exageradamente, las últimas horas de vida de Eva Perón, quien además es interpretada por un travesti. Presento también los orígenes del teatro camp y sus principales características. La obra propone que ser es sencillamente vestirse de algo, y como tal, ponerse y desprenderse de una identidad es un acto de travestismo, por lo menos en el escenario. Es de esta manera que Eva Perón, muda de “piel” siendo capaz de desprenderse de su propia identidad. Mientras que su existencia histórica, la actriz, crea la identidad por medio de la vestimenta y el ornamento estético, la Eva Perón ficcional que nos brinda Copi se desprende de su identidad.

En el último capítulo, examino la película *El lugar sin Límites*, del director mexicano Arturo Ripstein, largometraje basado en la novela del escritor chileno José Donoso que lleva el mismo título. Estudio asimismo la cinematografía camp y sus principales características. Con un bajo presupuesto y una serie de altercados, *El lugar sin límites* termina siendo una cinta camp. En este capítulo analizo la relación homosexual entre la Manuela, travesti y prostituta, y uno de sus clientes, el Pancho. Una relación basada en la violencia articulada en el cuerpo del travesti que recibe las palizas de su amante, con el objetivo de ocultar su homosexualidad. Además, la Manuela con su danza y vestido de baile flamenco actualiza una metáfora estética camp en el burdel. En este tercer capítulo, reflexiono sobre la violencia, la masculinidad, el cuerpo y el género. A través del camp, las etiquetas

homosexual y heterosexual son desplazadas, de la misma manera que la identidad, el cuerpo y el género. Los personajes son un claro ejemplo de un signo nómada camp. A través de mi tesis doctoral pretendo examinar el camp en América Latina: trazar sus orígenes; precisar una definición; presentar sus distintas manifestaciones y *poses*. Reconozco, así, la trascendencia del camp como parte integral de la cultura popular latinoamericana, género que a finales del siglo XIX y a lo largo del XX se manifiesta, aunque marginalmente, en países de la región como Argentina, Colombia, y México.

## CAPÍTULO II

### *DE SOBREMESA Y EL CAMP*

*De sobremesa*, de José Asunción Silva: la fundación del camp latinoamericano. A mediados de los ochenta, la novela *De sobremesa*, de José Asunción Silva, acapara la atención de la crítica literaria sobre América Latina en EE. UU. La primera vertiente de académicos Juan Loveluck, John I. Smith, Clara Fortun, Héctor Ojuela y Rafael Gutierrez Girardot, por referir algunos nombres— examina el texto desde un ángulo autobiográfico, logrando identificar puntos de contacto entre el personaje ficticio, José Fernández, y su autor de José Asunción Silva. El paralelismo entre Silva y Fernández surge en virtud de una serie de semejanzas autobiográficas —nombre, edad, nacionalidad, pasatiempos, el oficio (truncado) de escritor y el hábito de la lectura. Posteriormente, en la década de los noventa, una nueva generación de académicos — Cristóbal Pera, Peter Elmore, Rafael Maya y Elsy Crespo Rosas, entre otros—retoma la novela posicionándola como un ejemplo destacado de la narrativa modernista latinoamericana. Ven en Fernández el arquetipo del coleccionista, en todos los sentidos de la palabra: coleccionista de objetos, de experiencias y sensaciones, de discursos filosóficos y corrientes artísticas y literarias. Se inicia asimismo un acalorado debate. Mientras que, para algunos críticos, la sensibilidad estética en *De sobremesa* “transmite como ningún otro texto el enrarecido intelectualismo imperante en el fin del siglo”, “enriquece el idioma”, y “llevaba en la imaginación nuevas músicas y nuevos colores” (Loveluck 245-246); para otros, representa una “monstruosa mezcla sicológica, cuya fórmula derivó Silva de todos los novelistas a

quienes había leído, desafortunadamente” (Maya 93). Otro asunto en el que la crítica no coincide es determinar el género literario al que pertenece *De sobremesa*: ¿*novela de intelectual o de artista*?. En las últimas dos décadas, además, Silvia Molloy, Nubia Amparo Ortiz y Kelly Confort se han aproximado al texto desde los estudios de género. Ortiz, por ejemplo, arguye que Fernández es un casanova que en su “afán de poseerlo todo [...] colecciona también orgasmos” (3). Todas las “compañeras efímeras” de Fernández, sostiene Ortiz, son prueba de la “pasión brutal sexual” e hiper-masculinidad del personaje (4). Para Confort, por el contrario, tanto Silva como Fernández problematizan el modelo de masculinidad heteronormativa. Dicha problemática, señala Confort, al ser vista dentro del contexto histórico latinoamericano en el que se desenvuelven Silva y Fernández, constata un hecho:

[E]l yo artístico se construye como miembro de una cofradía artística en un mundo estético homosocial y privado; e inspirado por mujeres espirituales y asexuales. En otras palabras, presenta a los artistas varones como lo contrario al concepto dominante de la masculinidad: como seres improductivos. (46)

Por su parte, el argumento de Molloy, desde mi parecer, resalta por su originalidad. Molloy propone que la idealización que expresan Fernández y Silva por la pintora y poeta rusa Marie Bashkirtseff puede explicarse como un caso de *voice-snatching*, al igual que en los espectáculos *drag* en los que típicamente se personifica a un ídolo femenino (21). En los *performances drag*, además del vestuario, el maquillaje, las pelucas, la pose, los gestos, el baile y los movimientos, la imitación depende enormemente del movimiento de los labios (Molloy 21). Esta mimesis labial a la que se refiere Molloy se conoce como *lip sync* en la jerga *queer*. En este sentido, la voz proyectada en *De sobremesa*, concluye Molloy, no es más que un *play back*, un *lip sync* de Marie Bashkirtseff (23). No obstante, y pese a las discrepancias, la

crítica parece coincidir en lo siguiente: 1) el carácter excesivo del texto: el estilo de la prosa, la construcción de personajes, los espacios, en fin, la novela como proyecto en sí; 2) la interconexión entre Silva y Fernández; y 3) catalogar *De sobremesa* como parte de la narrativa modernista. Precisamente, Rafael Maya condensa bien los tres puntos señalados con anterioridad:

En Silva culmina [la prosa modernista], pero culmina con exceso, pues lleva la reacción al extremo. Hay demasiado adorno y fantasía en ella, demasiada música, demasiado color, artificialidad, [...] quiso reflejarse en José Fernández [...] su prosa es un resumen de todas las bellas artes. (Maya 105-106)

En este primer capítulo, mi objetivo es examinar la novela *De sobremesa* desde un ángulo distinto, que nos permita discernir otros niveles de significado que aún no han sido completamente explorados por la crítica. Por ejemplo, analizar *De sobremesa* bajo la óptica del camp. Si bien Molloy es pionera en identificar el componente *queer* en *De sobremesa*, en ningún momento se refiere a la novela como un texto *camp*, incluso al escribir: “The role of females impersonators is directly related to both the drag queen *and camp roles in the homosexual subculture*” (Newton 98) [el subrayado es mío]. En mi análisis, empiezo retomando los puntos señalados por la comunidad crítica de *De sobremesa* para luego, aportar a la discusión sobre la novela de Silva desde una perspectiva de género. En este sentido, alego que el camp no llega a América Latina con la posvanguardia de los setenta; tampoco que este fenómeno estético fue un resultado directo de los movimientos de liberación sexual que se manifestaron en Estados Unidos durante los icónicos *sixties* y que más tarde se propagan hacia América Latina —tal y como asevera José Amícola en el único estudio que existe hasta hoy sobre el camp latinoamericano: *Camp y posvanguardia. Manifestaciones de un siglo fenecido* (2000) —. Más bien, sostengo que el camp emerge en América Latina con

anterioridad, medio siglo antes. Llega en la última década del siglo XIX, con la burguesía adinerada que se desplazaba entre el viejo y el nuevo continente, importando no sólo obras de arte, discursos u objetos, sino también tendencias de moda, estéticas y alternativas para interpretar y expresar identidades subalternas como la homosexualidad. Planteo así *De sobremesa* como el texto fundador del camp latinoamericano, y a José Asunción Silva como una figura clave para entender este movimiento estético. El binomio Silva-Fernández viene a representar, entonces, una bisagra entre América Latina y la Inglaterra victoriana —sede desde la cual América Latina importa el camp.

No considero que el camp latinoamericano sea una copia del camp anglo finisecular; ni siquiera en el caso hipotético de que Silva hubiera tenido como intención hacer una réplica exacta o hubiera decidido crear una parodia: en el camp, “the parodic repetition of the original [...] reveals the ‘original’ to be nothing other than a parody of the idea of the natural and the original” (Cleto 20). El camp que prolifera en América Latina hacia finales del XIX, más bien, toma como inspiración el camp inglés, específicamente la obra y figura de Oscar Wilde, que se reconocen como arquetípicas del camp. Además, *De sobremesa* refleja otra visión: una realidad e identidad latinoamericana, subalterna. Es preciso señalar que mientras Wilde, consciente y deliberadamente, incurre en la exageración para provocar una reacción en sus lectores, Silva, por el contrario, es *naïve* en esto: “One must distinguish between naïve and deliberate Camp. Pure Camp is always naïve. Camp which knows itself to be Camp (‘camping’) is usually less serious” (Sontag 58). Por ello, la sensibilidad del binomio Silva-Fernández es un tipo de camp naïve. En éste: “[T]he essential element is seriousness, a seriousness that fail. Of course, not all seriousness that fails can be redeemed as Camp. *Only that which has the proper*

*mixture of the exaggerated, the fantastic, the passionate, and the naïve*” (Sontag 59) [el subrayado es mío]. Otro rasgo camp presente en *De sobremesa*, además de la fallida seriedad a la que aspira el texto, es lo esotérico, que Sontag define como: “a private code, a badge of identity even, among small urban cliques” (53). Es decir, en la novela se inscribe la homosexualidad en códigos estéticos — los muebles y el decorado, pero también la vestimenta de Fernández— susceptibles a la interpretación, lo que denomino la semiótica camp. El cuerpo homosexual se representa entonces de manera paradójica y ambivalente, como lo confirmaré con mi análisis del texto.

En este primer capítulo, lo que específicamente me interesa analizar en *De sobremesa* es la sensibilidad camp, que funciona como un espacio de focalización desde el cual se articula —mediante la semiótica del camp— el “llamado” *cuerpo homosexual*, desde dos ángulos. Observamos cómo en el texto se yuxtaponen dos discursos paralelos que resultan en una doble lectura sobre la homosexualidad: 1) como una patología cuyos síntomas o señales son “evidencia” de un cuerpo homosexual en estado de crisis y decadencia; y 2) como la materialización del deseo (homo)sexual —plasmado en la decoración de interiores— y a través de objetos y ornamentos se crea una metáfora del cuerpo homosexual masculino. De una u otra forma, ambas posturas y puntos de vista tienen como referente la sensibilidad camp de Fernández. Aunque mi enfoque es el estudio de la novela *De sobremesa* y el personaje de Fernández, resulta inevitable e imprescindible aludir a Silva también. Este capítulo está estructurado de la siguiente manera: primero, trazo la evolución histórica y filosófica de sensibilidad y sentimentalismo, identificando los motivos que han influido para que dichos conceptos fueran distanciados de la masculinidad y vistos como un signo de homosexualidad. En el caso de Fernández, su exacerbada

sentimentalidad se manifiesta en su gusto por lo excéntrico, sobre todo en la decoración y diseño de su hogar. Posteriormente, expongo el discurso clínico positivista del XIX, que prolifera tanto en Europa como en América Latina y que se encuentra presente en *De sobremesa*. Luego, identifico dicho discurso en el texto, examinando los signos homosexuales que “constatan” el cuerpo enfermo homosexual de Fernández. Finalmente, a manera de conclusión, retomo los puntos que desarrollo, reiterando que *De sobremesa* es el texto fundador del camp latinoamericano.

### Sensibilidad gay en De sobremesa

*De sobremesa* presenta como trama la lectura del diario de José Fernández, en el que narra sus peripecias durante su estadía en Europa, y que íntimamente comparte con Óscar Sáenz y Juan Rovira, los únicos personajes presentes. La lectura adquiere un tono “melancólico” cuando se nos revela la desesperada búsqueda que Fernández emprende para dar con el paradero de Helena, una joven que despierta su interés, convirtiéndose en una obsesión. Se nos informa, además, que Helena ha muerto. El único recuerdo de la misteriosa joven son las memorias de Fernández y la copia del cuadro de la madre de Helena. El parecido entre madre e hija es tal “como si se tratara de la misma Helena” (Silva 346). Asimismo, Fernández narra en el diario sus encuentros amorosos con otras mujeres, las orgías en las que participa y sus problemas de salud. La sentimentalidad camp es definida por Jack Babuscio como “a gay sensibility”:

A creative energy reflecting a consciousness that is different from the mainstream: heighten awareness of certain human complications of feeling that spring from the fact of social oppression: in short, perception of the world

which is colored, shaped, directed, and defined by the fact of one's gayness.  
(118)

Dicha sentimentalidad homosexual se percibe en distintos niveles del texto, principalmente a través del personaje de Fernández, y en menor grado reflejada también en la voz del narrador. Vemos cómo en la novela *De sobremesa* hay dos niveles narrativos. El primero, una voz omnisciente que cumple una función descriptiva y que nos sitúa en la escena en la que transcurre la lectura del diario, que tiene como sede el hogar de Fernández, en Colombia. La segunda —más extensa— es la voz de Fernández, que da lectura al diario. En múltiples ocasiones en *De sobremesa*, el narrador omnisciente homoerotiza el texto cuando describe el espacio textual aludiendo al cuerpo masculino: “Una mano de hombre se avanzó sobre el tupido terciopelo de la carpeta que se deslizaba entre los dedos [...] frotó una cerilla y encendió las seis bujías erectas puestas en pesado candelabro de bronce cercano a la lámpara, cuyo grosor de la base proyectaba robusta sombra” (Silva 267). La omnisciencia del narrador añade al texto un aura de misterio. Desconocemos la identidad del narrador; sin embargo, intuimos que se trata de la voz de Silva. La descripción hace pensar en la anatomía masculina. Por ejemplo, el “tupido terciopelo” evoca el vello corporal. El narrador omnisciente cumple otra función: recrear el hogar de Fernández, su intimidad, el cuerpo metafórico masculino que habita. A través de estas descripciones, apreciamos la sensibilidad con la que Fernández ha decorado su entorno. El narrador nos invita a recorrer los distintos salones —partes del cuerpo— que conforman la totalidad de este cuerpo masculino metafórico. El narrador transmite con gran detalle los colores, las texturas, el iluminado, el tipo de objetos que decoran las salas, y los muebles por medio de los cuales Fernández crea dentro de su hogar atmósferas suntuosas, eróticas y melancólicas a la vez, las mismas que revelan el gusto excéntrico del protagonista.

El espacio en el que se encuentran presentes Fernández, Rovira y Sáenz resalta por “el rojo de la pared”, que contrasta con la “penumbra de sombría” de la sala, y “el humo de dos cigarrillos, cuyas puntas ardían”, que “producían un “aromático olor enervante y dulce” (Silva 295-296).

En la descripción física de los tres personajes masculinos presentes es notable el concepto de belleza masculina del narrador:

Con el aumento de luz fue visible el grupo que guardaba silencio, intercambiando una que otra mirada: el fino perfil árabe de José Fernández, realzado por la palidez mate de la fina tez y la negrura rizada de los cabellos y de la barba; la contextura hercúlea y la fisonomía plácida de Juan Rovira, tan atrayente por el contraste que en ella formaban los ojazos de expresión infantil y las canas del espeso bigote sobre lo moreno del cutis atezado por el sol; la cara enjuta y grave de Oscar Sáenz que, con la cabeza hundida en los cojines del diván turco y el cuerpo tendido sobre él, se retorció la puntiaguda barbilla rubia y parecía perdido en una meditación interminable. (267)

En otro fragmento, Rovira expresa admiración, y cierta atracción, por la fisonomía de Fernández, a quien describe como “delgado”, con “una marcada cintura” y músculos “tonificado[s]” (Silva 245). El diario de Fernández muestra cómo “the relation of camp sensibility to the past is extremely sentimental” (Sontag 57), la misma que queda plasmada en las memorias que contiene el diario. El estilo de la escritura del diario transmite asimismo el estado de ánimo de Fernández, que implementa como técnica narrativa la sentimentalidad. Lo percibimos en la escena culminante en la que Fernández descubre que Helena ha muerto:

Al bajar los ojos hacía el suelo alfombrado por las hojas marchitas, cuyo olor melancólico estaba respirando en la tristeza del paisaje tropezó mi mirada con una rama que pendía, toda, de rosal vecino y cuyas tres hojas se agrupaban en la misma disposición que tienen las del camafeo de Helena. Una mariposilla blanca se detuvo sobre ellas un instante, y levantando el vuelo vino a tocarme la frente. (Silva 348)

Fernández se describe como un ser extremadamente sentimental cuando declara que siente “emociones tan profundas como lo son todas las mías”, sensaciones y sentimientos “dentro de mí” y que “se impregnaron de mi sensibilidad” (Silva 303). Fernández es, además, consciente de la función que cumple su cuerpo, no sólo como transmisor de la tristeza que lo invade, sino además como receptor de todo tipo de sensaciones intensas, particularmente el goce: “¡Ah!, ¡vivir la vida!, emborracharme de ella, mezclar todas sus palpitaciones con las palpitaciones de nuestro corazón antes de que él y el cuerpo se convierta en ceniza helada; sentirla en todas sus formas” (Silva 310). Llama la atención la manera en la que Fernández establece una distinción entre el corazón y el cuerpo masculino; el corazón, como símbolo de la sentimentalidad, ocupa para Fernández un lugar excluyente, y por ello debe ser separado del resto de la anatomía.

Aparte de la rusa Marie Bashkirtseff —a quien describe como “Nuestra Señora del Perpetuo Deseo” (Silva 338)—, sus otros modelos de inspiración tienen como claro referente la sensibilidad homosexual, la cual le provoca “amorosa contemplación ante las obras de mis artistas predilectos como el Sodoma y el Vinci” (Silva 309). La sensibilidad de Fernández, que tiene como referente e inspiración a dos artistas homosexuales, el Sodoma y DaVinci, queda constituida como una fuerza sensual y, por tal, representa una relación homosexual. Fernández manifiesta en sus deseos, ambiciones y aspiraciones un tipo de sensibilidad insaciable. Está motivada por “mi aspiración más secreta, mi pasión más honda: el deseo de sentir la vida, de saber la vida, de poseerla. Eso es lo que quiero, sentir todo lo que se puede sentir, saber todo lo que se puede saber, poder todo lo que se puede” (Silva 308). Se establece así en el texto una correlación entre la sensibilidad y el deseo. En otro fragmento, Fernández expresa que aquello que realmente

admira de sus artistas predilectos es su estilo de vida y considera que es lo que estimula la verdadera sensibilidad artística. Por este motivo, cuando Fernández hace mención a la obra de Max Nordau *Degeneración*, la describe como pseudo-científica. Según Fernández, la sensibilidad de aquellos artistas es vivo reflejo de estilos de vida no convencionales, clave para la gestación de las obras maestras del arte occidental. Fernández tacha la sensibilidad de Nordau como miope, ya que solo es capaz de percibir la deformación de estos artistas:

Escoge un hombre que dar a la supuesta enfermedad del artista que la produjo y pega el tiquete clasificativo [...] es Rossetti un degenerado y un idiota, Swinburne un degenerado superior, Verlaine un medroso degenerado de cráneo asimétrico y cara mongoloide, vagabundo, impulsivo y dipsómano; Tolstoi, un degenerado místico e histérico; Baudelaire, un maniático obsceno; Wagner, el más degenerado de los degenerados, grafómano, blasfemo y erotómano. (Silva 322-23)

Vemos cómo el término “degenerado” se refiere principalmente al cuerpo homosexual enfermo. A juicio de Fernández, Nordau ha impactado negativamente en la percepción social de la sentimentalidad, pues “turba a los sensitivos de hoy con el enigma cautivador de sus líneas y de sus medias tintas” (Silva 323). Es sugerente la percepción que otros personajes masculinos tienen de Fernández, particularmente las opiniones de Rovira y Sáenz. Para Rovira, por ejemplo, el refinado estilo de vida que lleva Fernández es la fuente de su excesiva sentimentalidad: “¡No!, ¿qué sé yo de esas cosas? [...] un hombre de gusto que tiene caballos como la pareja de muros de tu victoria y el árabe en que montas, y una casa como esta y tanto cuadro y tantas estatuas y cigarros de esta calidad” (Silva 313). La sentimentalidad de Fernández es descrita como un abuso: “Lo que yo llamo abuso es para ti lo estrictamente necesario” (Silva 310). Rovira se distancia del concepto de sentimentalidad al declarar que desconoce los refinamientos a los que

está acostumbrado Fernández. Esto será clave en el texto, porque marca una diferenciación entre Fernández y el universo masculino que lo rodea, y conceptualiza su sentimentalidad como una singularidad, una anomalía. Se percibe también la sentimentalidad de Fernández como un goce improductivo. Rovira atribuye la esterilidad literaria de Fernández a los refinamientos. Asimismo, la poesía, como una expresión de la sentimentalidad, figura en *De sobremesa* como la única actividad que es permisible a los varones. Rovira también contrasta los sentimientos con la razón:

No son tus complicaciones intelectuales las que no te dejan escribir, ni tampoco son tus grandes facultades críticas que te requerirían que produjeras obras maestras para quedar satisfechas, no, no es eso: son las exigencias de tus sentidos exacerbados y la urgencia de satisfacerlas que te domina [...] ¿quieres saber qué es lo que no te deja escribir? El lujo enervante, el confort refinado de esta casa con sus enormes jardines llenos de flores y poblados de estatuas, su parque centenario, el vernáculo donde crecen, como en la atmósfera envenenada de los bosques nativos, las más singulares especies de flora tropical. (Silva 311)

Los objetos no producen la esterilidad de Fernández, sino las sensaciones que provocan en él. No son los objetos los que necesariamente afectan la productividad creativa de Fernández, sino su sensibilidad:

No son tanto las tapicerías que se destinan en el vestíbulo, y los salones suntuosos, ni los bronces, los árboles y los cuadros de la galería, ni el gabinete del extremo oriente y sus símbolos extravagantes, ni las colecciones de armas y de porcelanas, ni mucho menos tu biblioteca ni las aguafuertes y dibujos que te encierra saber por semanas enteras, no. Es lo otro. Lo que estimula el cuerpo, las armas, los ejercicios violentos, tus cacerías salvajes con los Merizaldes; tus negocios complicados; el salón de hidroterapia, la alcoba y el tocador dignos de una cortesana. Son los vicios nuevos que dices que estás inventando, esas joyas en cuya contemplación te pasas las horas fascinado por su brillo, como se fascinaría una histérica; el té despachado directamente de Cantón, el café escogido grano por grano que te manda Rovira; el tabaco de Oriente y los cigarrillos de Velta Abajo, el kummel ruso y el krishabar sueco, todos los detalles de la vida elegante que llevas, y todas esas pollerías que

han reemplazado en ti al poeta por un acosador que a fuerza de gozar corre al agotamiento. (Silva 311-312)

La feminización de Fernández se ve reflejada en su hogar, en los refinamientos, en las actividades que practica y en la esterilidad literaria. La vestimenta de Fernández — aquella materialidad que cubre el cuerpo— es otro espacio de articulación. Su estilo de vestir queda descrito en una de las escenas, cuando Fernández entra a su clóset:

Al entrar al cuarto de vestirme veo el traje negro frac, los brodequines de charol, la resplandeciente camisa con pliegues, los calcetines de seda, los pañuelos de batista, los guantes blancos y las gardenias para el ojal puestas en vasitos de electroplata, frente al enorme espejo claro enmarcado de bronce. Me sonrío y visto amplio vestido de franela. (Silva 406)

Vemos que su esmerado arreglo personal y estilo de vestir levanta sospechas. Sáenz no solo se refiere a la vestimenta de Fernández como afeminada y llamativa, sino que además describe sus amaneramientos. Viste “con otro casacón blanco, con un chaleco de seda bordado de colores y con medias y zapatos femeninos para hacer piruetas de maromeros y grotescos dengues” (Silva 348). Por medio de estas descripciones, nos percatamos cómo en *De sobremesa* la sentimentalidad camp articula una metáfora del cuerpo masculino a través de signos estéticos susceptibles a la interpretación; también, que la sentimentalidad de Fernández es asociada con la homosexualidad. El texto presenta de esta manera el contrapunteo de dos discursos: el cuerpo homosexual como receptor de goce (como ya he expuesto) y como una patología.

## Médicos, maleantes y maricas

En *The Birth of the Clinic: An Archeology of Medical Perception*, Foucault propone que “the human body defines the space of origin and of distribution of disease”, estableciendo de esa manera cómo “the ' body' of the disease and the body of the sick man is no more than a historical, temporary datum” (16). De acuerdo con Foucault, el cuerpo enfermo “is not only flesh” (15), presenta, antes que nada, una dialéctica discursiva compuesta por dos campos semióticos: “The *space of configuration* of the disease and the *space of localization* of the illness in the body [that] have been superimposed, in medical experience” (17). El cuerpo como discurso y espacio de focalización, “far from being a self-evident organic whole, is at best a nominal construct and a phantasmatic space, imagined very differently over time and across various cultural contexts” (Foucault 33).

Según las observaciones de Foucault, en ningún periodo histórico anterior al XIX se perciben tan nítidamente las dinámicas de poder que se producen entre “the privileges accorded” —o sea, aquellos que poseen la palabra y la autoridad para decidir y definir los límites de una patología— y los menos afortunados que se convierten en “the pathological anatomy” (17). La arbitrariedad con la que se determinan las patologías hacen del XIX:

[T]he period that marks the suzerainty of the gaze, since in the same perceptual field, following the same continuities or the same breaks, experience reads at a glance the visible lesions of the organism and the coherence of pathological forms. The 'glance' has simply to exercise its right of origin over truth. (Foucault 19)

La mirada se convierte entonces en el estamento que dictamina el *cuerpo enfermo*, o “The gaze as the anatomo-clinical method” (Foucault 20). Jaqueline Urla y Jennifer Terry analizan este discurso positivista de higiene al que refiere Foucault,

examinando una serie de casos médicos y psiquiátricos de “anatomías patológicas”. Según las autoras, esta obsesión por sistematizar el cuerpo enfermo es solo evidencia del deseo social por el cuerpo; lo “patológico” es la vía para edificar “some model of normal body”, sano, apetecible, deseable, “because the normal body is an unmarked figure that gains meaning mainly in residual contrast to various deviant bodies” (4-5). Siguiendo las ideas de Foucault, Urla y Terri, establecen el concepto de “deviant body” y lo definen como:

[T]he historically and culturally specific belief that deviant social behavior (however that is defined) manifests in the materiality of the body, as a cause and effect, or perhaps merely a suggestive trace. In short, embodied deviance is the term we give to the scientific and popular postulate that the bodies of subjects classified as deviant are essentially marked in some recognizable fashion. (Urla y Terry 2)

Mientras que para Foucault, la mirada (de quienes poseen el poder y la autoridad) pasa a convertirse en el método empírico por excelencia para localizar y configurar la enfermedad, para Urla y Terri, la enfermedad es interpretada básicamente como una marca sobre el cuerpo que tiene el propósito de diferenciarlo de aquello que por oposición se construye como un modelo de cuerpo sano.

Ludmilla Jordanova da un paso más y observa una paradoja en el discurso clínico del XIX. Esta paradoja es descrita por Jordanova como una dinámica colonialista en la que simultáneamente se produce la fascinación y la repulsión:

[At] a time when the discrete object [el cuerpo enfermo] is being theoretically deconstructed, technologically fragmented, and politically reterritorialized, it becomes an object of intense intellectual fascination, and indeed, a grounding point of social anxiety. (15)

En cualquier caso, la representación (y fabricación) del cuerpo enfermo, como discurso, no es otra cosa, como bien indican Catherine Gallagher y Thomas Laqueur, que “effects, products, or symptoms of specific techniques and regulatory

practices” (7). Tal y como lo entiende Foucault, Gallagher y Laqueur también perciben los procesos de representación del cuerpo saturados de ideología: “they are never innocent but always tie bodies to larger systems of knowledge production and, indeed, to social and material inequality” (2). Donna Haraway se suma al diálogo y dice: “bodies are means for generating dynamic cultural meanings, structuring complex social relations, and establishing flows of power” (122).

A pesar de que el estudio de Stephen Jay Gould no refiere en ninguna instancia a la mirada como “the anatomo-clinical method”, como sí lo plantea Foucault, para Gould las técnicas que se implementan en la clasificación y sistematización del cuerpo durante el XIX son tomadas, principalmente, de la historia natural, la anatomía comparativa y la biología evolutiva (17). Esto se debió, comenta Gould, a la necesidad de delinear “clearcut distinctions between men and women, rich and poor, and between racial types, in order to underscore European male superiority” (Gould 18). Es así que “the illness is articulated exactly on the body, and its logical distribution is carried out at once in terms of anatomical masses”, sostiene, además, Stuart Marchall (109). Según éste, el cuerpo enfermo no es otra cosa que “points on which and from which the disciplinary power of scientific investigations and their popular appropriations is exercised” (107).

Rober Proctor precisa que el principal objetivo del discurso clínico del XIX fue excluir del sistema, marginalizar e incluso erradicar las subjetividades minoritarias: “lives not worth living’, a category flexible enough to encompass an array of people deemed to be physically or morally degenerate” (Proctor 1). En la mayoría de los casos, el diagnóstico clínico estaba arbitrariamente basado, declaran Urla y Terri, haciendo eco de lo observado por Foucault, en “sings of deviance [that] prioritized sight above the other senses and measurements over other kinds of evidence” (18).

Este “método clínico”, mencionan Urla y Terri, pone en evidencia las limitaciones de la ciencia y la medicina de la época (19). Foucault expande este punto y declara:

The restraint of clinical discourse (its rejection of theory, its abandonment of systems, its lack of a philosophy; all so proudly proclaimed by doctors) reflects the non-verbal conditions on the basis of which it can speak: the common structure that carves up and articulates what is seen and what is said. (132)

La imperiosa “necesidad” de trazar un mapa patológico de anatomías “anómalas” pertenecientes a subjetividades minoritarias como personas de color, homosexuales, prostitutas, criminales, personas con alguna discapacidad mental o deformidad física, marcaba el avance, progreso y superioridad de Occidente (Laqueur 15).

América Latina no solo fue objeto del discurso clínico positivista, sino que además contribuyó a éste, precisa Jorge Salessi en *Médicos, maleantes y maricas*. El estudio de Salessi examina la intersección entre el discurso médico de higiene y la criminología finisecular. Esta confluencia, según Salessi, fue lo que generó, tal y como en Europa, un estado de paranoia en la sociedad de la época (9). A raíz de esto se implementan una serie de regulaciones de las que surgen nuevas leyes: “[That] aimed at controlling a set of fears created by those same clinical sciences: the fear of epidemics, the fear of uncontrolled criminality, and the fear of increasing homosexuals and anarchist activity” (Salessi 5).

Salessi demuestra que los casos fueron documentados a través de anotaciones basadas en observaciones, pero a diferencia de Europa, el caso latinoamericano condujo además entrevistas a los supuestos “transgresores”, para poder de esa manera instaurar un sistema de sanción y segregación que finalmente permitiera el control de “criminales homosexuales” (34). Curiosamente, Salessi concluye que no aparecen muestras de lesbianismo en toda la documentación registrada, solo de homosexualidad masculina (13). Ante la necesidad de conducir estas entrevistas,

los “investigadores” tuvieron que visitar los espacios urbanos en los que se manifestaba la homosexualidad, como burdeles, teatros, incluso las mismas calles:

The activities of defiant transvestites and male prostitutes caused great anxiety for scientists, influencing their research and discourse [...]. Criminologists and scientists not only interviewed homosexuals, but also corresponded with them and attended their parties. Such ‘research’ produced important ‘results’: doctors constructed homosexuality as a moral disease, both congenital and acquired. (Salessi 66-67)

La sociedad, corrobora Salessi, atraviesa entonces por un proceso de limpieza y depuración y, consecuentemente, se define la homosexualidad masculina como “perverse practices of dangerous, contagious and immoral conduct” (Salessi 93). El cuerpo homosexual, indica Salessi, “could be considered as a locus of infection no different from the sewage system” (Salessi 69). Este nuevo “conocimiento científico” del positivismo concibe la homosexualidad como una patología, un caso clínico de contagio y contaminación (Salessi 70). La psique homosexual es clasificada durante el XIX como un tipo de enfermedad mental, un caso de perversión. El cuerpo homosexual, a partir de ese momento, al igual que el excremento, según Salessi, equivale a la suciedad, pero además es un fetiche (74). En oposición a la homosexualidad, América Latina consigue instaurar un modelo aséptico de higiene moral y, con éste, también se fabrican las categorías “normal”, “natural” y “saludable” (73).

De acuerdo a Salessi, la homosexualidad se concibe en América Latina (a diferencia de Europa) esencialmente como una enfermedad contagiosa. Esta visión será clave para entender el contexto y el círculo en el que se desenvuelve Silva —y que comparte con Fernández en *De sobremesa*. La literatura y la persona de Silva fueron catalogadas por sus contemporáneos, y décadas después también por un sector de la crítica, como las de un sujeto *aculturado*:

Ese José Fernández, de la novela, no tiene de (latino)americano más que el haber nacido en Bogotá, pero es un europeo decadentista y anormal, lujurioso y ateo, medio filósofo, medio artista, medio político, medio negociante, medio soñador y sentimental, medio práctico, medio utópico y medio escritor. (Maya 93)

Otros verán en Silva un ejemplo de transculturación, como Loveluck, quien hace el siguiente comentario sobre los viajes de Silva a Europa:

A su regreso de Europa y en edad tan temprana, ya Silva, que había leído casi toda la literatura francesa de ese tiempo –la edad de oro del modernismo-- conocía bastante bien la inglesa y la alemana, se mostraba muy perito en cuestiones de arte, hablaba con desenvoltura de los filósofos y de los hombres de ciencia, y era erudito del francés y del inglés. (Loveluck 492)

De una u otra forma, lo que resalta de las opiniones anteriores es la tremenda influencia de Europa en Silva (en particular Londres y Oscar Wilde), esto es una muestra de la sensibilidad y la sentimentalidad camp que se exporta a América Latina durante el siglo XIX. Para Sontag la sensibilidad y sentimentalidad camp representan un acto genuino (59), lo cual implica que Silva, sinceramente, tuvo como objetivo y/o intención escribir una novela original, pero al final *De sobremesa* termina convirtiéndose, sin intención (y de manera naïve), en otra cosa, en una obra camp: el mismo exceso en la novela hace de ésta una parodia de la narrativa modernista o, si se prefiere, una parodia del género de la novela de intelectual o artista. Algo indiscutible e innegable es la pluralidad de discursos y de voces presentes en *De sobremesa* que quedan unificados bajo el camp. La influencia de la figura de Oscar Wilde, el dandy decadentista camp, su estilo de vida y su obra literaria son, sostengo, el eje de la novela.

A pesar de esto, lo que me interesa examinar en *De sobremesa* es la semiótica del camp, aquellos signos homosexuales que presentan al binomio Silva-Fernández con una sexualidad ambigua, sospechosa, como un caso de homosexualidad.

Asimismo, identifico que *De sobremesa* reproduce el discurso clínico positivista de higiene. La novela de Silva y el diario de Fernández, como expresiones de una sensibilidad y sentimentalidad camp que incurre en los excesos, simbolizan el cuerpo literario homosexual. El binomio Silva-Fernández también posa a través de la semiótica del camp como un cuerpo homosexual. Tanto el cuerpo literario como el cuerpo masculino, dentro y fuera de la ficción, son concebidos como una patología por mostrar y manifestar signos (o síntomas) homosexuales, y, como tal, son traducidos como el desperdicio, lo corrupto y lo contaminado. En el caso de la enfermedad de Fernández (su improductividad), su talento es desperdiciado al inmiscuirse en el cultivo de “exacerbados sentimientos”, que yo planteo como una manifestación de la sensibilidad camp a través de objetos, prácticas y relaciones. En el caso del texto literario, *De sobremesa* se juzga como un desperdicio en tanto a exceso, como ha señalado la crítica. También recordemos que la novela fue publicada a destiempo, treinta años después, por considerarse “un desliz narrativo” de su autor y que, cuando finalmente es publicada, pasa desapercibida. Algo similar ocurre con el talento de Fernández, éste es desperdiciado al no publicar su poesía y además, por las distracciones que le impiden enfocarse en actividades productivas que son asociadas con la masculinidad.

#### De sobremesa y la fundación del camp latinoamericano

En *De sobremesa* se presenta una serie de referencias médicas a cargo de varios personajes, tales como Juan Rovira, quien comenta: “Hace media hora que estamos callados como tres muertos. Esta media luz que te gusta a ti, Fernández, ayuda al silencio y es un narcótico [...] Bonita sobremesa para la comilona rociada con ese borgoña. ¡Si ya me sentía con principios de congestión!” (297). Como ésta,

habrá otras referencias articuladas en la novela que comprueban la presencia del discurso médico finisecular. Las principales voces que articulan este discurso son las de Óscar, el doctor Rivington y el mismo José Fernández. El reproche de Juan Rovira (“Óscar nos ha contagiado; le comieron la lengua los ratones del hospital”) marca el preámbulo del discurso clínico que es desarrollado a lo largo de la novela desde diferentes aproximaciones. Ante el señalamiento de Rovira, Óscar replica con lo que pareciera una especie de justificación:

Pero suponte Juan [...] que por un hábito profesional observas siempre la fisonomía del interlocutor como buscando en ella el síntoma o la expresión de una oculta dolencia [...] paso la semana entera en las filas frías del hospital y en las alcobas donde sufren tantos enfermos incurables; veo allí todas las angustias, todas las miserias de la debilidad y el dolor humano en sus formas más tristes y más repugnantes; respiro olores nauseabundos de desaseo, de descomposición y de muerte. (297)

Óscar describe a un cuerpo enfermo en estado de corrupción, nauseabundo y desaseado, un cuerpo que alude indirectamente a distintas enfermedades que se compaginan bajo el dictamen de “incurabilidad” y “moribundo/ desahuciado”. Óscar después contrasta esta imagen del cuerpo en crisis con la excéntrica decoración de la casa de Fernández, descrita como:

Llego aquí a encontrar el comedor iluminado a giorno por treinta bujías diáfanas y perfumado por la profusión de flores raras que cubren la mesa y desbordan, multicolores, húmedas y frescas, de los jarrones de cristal de Murano [...] las frágiles porcelanas decoradas a mano por artistas insignes, los cubiertos que parecen joyas, los manteles delicados, el rubio jerez añejo, el ambiente suntuoso de este cuarto, el café aromático como una esencia. (297-298).

Después de la larga lista de objetos, reliquias y arte que constituyen el gusto excéntrico de José Fernández, y a la que irónicamente alude Óscar, éste hace la

siguiente declaración, como expresión de las sensaciones que le producen las posesiones de Fernández:

Junta a la impresión de todos esos detalles materiales la que me causa a mí, acostumbrado a ver moribundos, el exceso de vigor físico y la superabundancia de vida de este hombrón –dijo señalando a Fernández, que se sonrió con una expresión de triunfo–; junta eso con mis quehaceres habituales y con el ambiente mezquino y prosaico en que vivo y comprenderás mi silencio cuando estoy aquí. Por eso me callo, y por otras cosas también. (298)

Ese cuerpo enfermo al que en principio aludió Óscar contrasta con el cuerpo saludable y fornido de Fernández, que, sugerentemente, es interpretado en síntesis con el decorado de Villa Helena, la residencia de Fernández. Vemos así en *De sobremesa* un paralelismo entre artificio –como ornamentación y decorado– y la anatomía de Fernández. Las palabras finales de Sáenz, “Por eso me callo, y por otras cosas también” (298), despiertan la curiosidad de Fernández, el cual pregunta: “¿Cuáles son esas cosas?” (299). Es aquí donde Sáenz, como médico y representando un discurso clínico de higiene en torno a la homosexualidad, responde: “Son tus aventuras amorosas, que todos te envidiamos en secreto, y que por el lado antihigiénico preocupan a este don Pedro Recio Tirteafuera” (299). Hay un grado de humor en las palabras de Sáenz. Primero, por la ambigüedad de las “aventuras amorosas” a las que se refiere; segundo, porque Sáenz expresa cierta envidia, modificada por la preocupación que declara sentir antes las prácticas sexuales de Fernández; y tercero, por la alusión al personaje de ficción Pedro Recio Tirteafuera, personaje de la segunda parte del Quijote y que es sinónimo de mal médico. Puestas en contexto, las palabras de Sáenz parecen sugerir que Fernández participa en prácticas homosexuales, sobre todo si se toma en cuenta el carácter “antihigiénico”. El primer signo homosexual codificado en el texto revela que la

homosexualidad será inferida como aquello de lo que no se puede hablar; aquello que está inscrito en las excentricidades de Fernández; y aquello que es antihigiénico. Para examinar el caso clínico de José Fernández y retomar la idea del cuerpo homosexual como un cuerpo enfermo, me apoyo en el estudio de Jennifer Terry “Anxious Slippages between ‘Us’ and ‘Them’: A Brief History of the Scientific Search for Homosexual Bodies”. Terry analiza el vínculo entre cuerpo y deseo homosexual y sostiene que “homosexuality was conceptualized in relation to the body” (130). La autora señala que antes de 1869 la degeneración se pensaba como predominante en las clases sociales bajas. El cuerpo –particularmente el cerebro y el sistema nervioso– de mujeres, pobres, criminales y personas que no eran blancas y de una posición económica elevada “were assumed to be primitive, fundamentally degenerate, or neurotically diseased” (Terry 131). Fueron los estudios del médico alemán Karl Westphal los que añadieron al homosexual a la lista de degenerados, arguyendo que había una estrecha correlación entre el cuerpo y los individuos que manifestaban un deseo sexual “invertido”:

The homosexual invert was a living sign of modern degeneracy who suffered from an underlying nervous disorder that could

manifest in certain kinds of physical stigmata as well as in sexually invert personality traits. This creature’s tainted body was not only a necessary precondition for the expression of homosexuality; it also inclined the individual toward even more degenerate acts and moral dissipation.

Homosexuality was only one of an array of signs, albeit among the strongest, of defective development. Those who expressed it inherited some degree of neuropathic taint that could manifest in a number of other biologically based deviations, including neurasthenia, eccentricity, imbecility, and even artistic brilliance. (Terry 131-132)

El gusto excéntrico de Fernández –que se pensaba homosexual en tanto degenerado y perverso, de acuerdo al estudio de Terry– ya ha quedado documentado a través de

la descripción estética de sus pertenencias y el decorado de su hogar; asimismo, por manifestar una conducta repentina que según Óscar, su médico, “daría que pensar en un principio de incoherencia a cualquiera que te conociera menos de lo que te conozco” (301). Óscar dirige un reproche a Fernández a través de una pregunta retórica: “¿Tú sí crees que aunque vivas cien años alcanzarás a satisfacer los millones de curiosidades que levantas dentro de ti a cada instante para alcanzar por el mundo como una jauría de perros hambrientos, a la caza de impresiones y excentricismos nuevos?” (302). Se indaga así en prácticas y actividades excéntricas en las que participa Fernández, expuestas como formas de degeneración y perversidad (311). Entre estos “vicios nuevos” que “estimulan el cuerpo” de manera maligna, según Óscar, se encuentran:

Los ejercicios violentos, el salón de hidroterapia, la alcoba y el tocador dignos de una cortesana ... esas joyas en cuya contemplación te pasas las horas fascinado por su brillo, como se fascinaría una histérica; el té despachado directamente de Cantón, el café escogido grano por grano; el tabaco de Oriente y los cigarrillos de Vuelta Abajo, el kemmel ruso y el krishabar sueco, todos los detalles de la vida elegante que llevas, y todas esas gollerías que han remplazado en ti al poeta por un gozador que a fuerza de gozar corre al agotamiento. (313-312)

Todas las actividades y prácticas de las que últimamente participa Fernández se caracterizan por su “delicadeza”, “elegancia” y “gollería” (312), pero particularmente por aislar a Fernández de los demás, ya que dichas actividades requieren de soledad. Algunas de estas prácticas y objetos –como joyas, tocadores, alcobas y salones de hidroterapia– son también asociadas con lo femenino. Se presenta así la feminización de Fernández, al que además se alude como “una cortesana” y “una histérica” (313). Según el diagnóstico médico de Óscar, Fernández sería un invertido en estado degenerativo y con un comportamiento perverso: “Homosexuals were an inherently different type of person, endowed with somatic and

characterological features that distinguished this creature from normal people” (Terry 137). Y las recomendaciones médicas sugeridas por Sáenz para combatir el mal quedan resumidas de la siguiente manera:

Mira, si en mis manos estuviera te quitaría todos los refinamientos y las suntuosidades de las que te rodeas, te debilitaría un poco para tranquilizarte, te pondría a vivir en un pueblecito, lejos de los refinamientos de Europa y la vida urbana, te prohibiría viajar, te pondría en un ambiente pobre y tranquilo donde conversaras con gente del campo y no vieras más cuadros que las imágenes de la iglesia, no consiguieras más libros que el Año Cristiano prestado por el cura. A los seis meses de vivir en ese ambiente serías otro hombre y te pondrías bueno. (Silva 312)

Con respecto al expediente médico de Fernández, según el diagnóstico y tratamiento sugeridos por Sáenz, Terry postula que el discurso clínico de la época manifestaba que el homosexual:

Signified cultural complexity taken to the point of biological sterility. The alleged preponderance of homosexuality among intelligent women and artistic men of the upper class was supporting evidence that this contrary sexual instinct was a troublesome side effect of European cultural refinement. (132)

Cabe aclarar dos puntos claves sobre el diagnóstico de Sáenz. El primero hace mención a la perfecta condición física de Fernández y su cuerpo anatómico “sano como una manzana” (312) y “repleto de fuerza” (309). El segundo indica que el mal que aqueja a Fernández es de tipo psicológico, manifestado a través de sus impulsos, arrebatos, excesos, vicios y cambios radicales en su estado de ánimo. En suma, la perversidad y degeneración que padece Fernández se ajusta al perfil de un “afeminado”, el caso clínico de un invertido que patológicamente cultiva la perversidad. Planteado de otra manera, el decorado, los objetos, las reliquias y el arte son una extensión corporal de Fernández; en ésta se difumina la brecha entre anatomía y artificio-ornamento para constituir una totalidad llamada cuerpo

estético camp. De este modo, las excentricidades que cultiva Fernández se identifican en un plano simbólico con el cuerpo de Fernández. En este cuerpo estético se conjugan además una serie de elementos, como, por ejemplo, el estilo de vida y la sexualidad. Por ello, cuando los personajes aluden a la “perversidad” de Fernández, como veremos, el referente es lo estético, y viceversa. En este sentido, la homosexualidad que es conceptualizada como una forma de perversión por el discurso clínico de fin de siglo, trasciende a José Fernández y se extiende a la artificialidad del ornamento estético. Dicho en otras palabras, las excentricidades son síntoma de la homosexualidad, de ahí su cura y su contagio, y la necesidad de interpretar signos homosexuales codificados en lo estético. Inversamente, el cultivo de lo excéntrico produce en Fernández un tipo de placer erótico. Fernández percibe así el potencial orgásmico de objetos, decorados, reliquias y obras de arte, que como materialidad configuran un cuerpo estético. Además, por el hecho de tener un referente perverso –en tanto a autoría– representa entonces un cuerpo estético homosexual. En el proceso de contemplación, el cuerpo anatómico de Fernández experimenta de manera visceral placer y goce cuando interactúa de manera sensorial con el cuerpo estético homosexual. Dicha interacción puede verse como una relación erótica homosexual. Y por lo tanto, el cultivo de excentricidades produce una tecnología del placer, que articula el ejercicio de la sexualidad camp abriendo nuevos espacios simbólicos de enunciación a través de códigos o signos homosexuales inscritos sobre lo estético. El modelo de cuerpo enfermo al que aludió Óscar inicialmente, contrasta con el cuerpo saludable y fornido de Fernández, el mismo que equivale al decorado de la casa de Fernández. Hay un paralelismo entre lo artificial de la decoración y el cuerpo físico de Fernández. El gusto excéntrico de

Fernández pasa entonces a ser la interconexión entre cuerpo estético –todas las excentricidades materiales– y el cuerpo anatómico de Fernández.

El segundo diagnóstico clínico en *De sobremesa* está a cargo del médico inglés Sir John Rivington, un erudito en “la psicología experimental y en la psicofísica” (412). Dentro de las obras que ha publicado se destaca “La higiene moral”, estudio que “lo coloca a la altura de los grandes pensadores contemporáneos, de Spencer y de Darwin” (412-413). Fernández expresa admiración por Rivington y menciona que “conocía yo los libros de Rivington de tiempo atrás y los leía y releía con gran entusiasmo” (413).

Cabe la siguiente interrogante: ¿por qué Fernández considera la investigación de Rivington “directa y precisa” y sus argumentos “sólidos como una cadena de hierro” y sus conjeturas “la lógica perfecta de los raciocinios” (413) a pesar de que sus investigaciones en gran parte se desprenden del estudio de Max Nordau – particularmente en la creencia de que existe una correlación entre la anomalía del cuerpo anatómico homosexual y la manifestación de una conducta perversa y degenerativa–? Los estudios de Rivington son innovadores pues, como parece indicar, para éste la homosexualidad puede ser tratada y curada, a diferencia de Max Nordau, quien tenía la creencia de que la homosexualidad como una forma de perversidad y degeneración era una enfermedad irreversible.

Previo a la consulta con Rivington, Fernández experimenta algunos síntomas como fatiga, falta de motivación, falta de apetito, pesadillas, desmayos, pérdida de la concentración, explosiones repentinas de apetito sexual, seguidas de periodos de abstinencia: “Me gritaban los glóbulos de la sangre encendida por el deseo, los nervios tendidos por la continencia de tres meses, los muslos vigorizados de la castidad” (411). La conducta perversa de Fernández se traduce en ataques de

violencia. Por ejemplo, el ataque en contra de Liela Orloff, quien es apuñalada ante un arrebató de furia de Fernández. En ocasiones, se le describe como “con ojos de loco” (411). Preocupado por su condición, Fernández narra que su profesor de griego fue quien le recomendó consultar a su amigo, el doctor Rivington. Es así como Fernández logra “una conferencia nocturna en que conversamos largamente por horas enteras” (413). La primera impresión que tiene Fernández del doctor Rivington es de tipo estético, particularmente de sus rasgos y su fisionomía:

La primera impresión que produce mi médico, con la frescura casi infantil de sus mejillas sonrosadas y llenas que contrastan con la barba rizada y gris, y la singular vitalidad que revelan sus miradas

y los ágiles movimientos del cuerpo recio y membrudo no

debilitado por los sesenta y cinco años que lleva gallardamente [...] sonrisa de inteligencia ilumina aquella fisionomía grave, masculina, y desde el primer momento experimenté cerca de él la impresión de

confianza que inspira un hombre. (Silva 413-414)

A pesar de los síntomas físicos, Fernández los omite, y se auto identifica como “un enfermo curioso que, en perfecta salud corporal, viene a buscar en usted los auxilios que la ciencia puede ofrecerle para mejorar su espíritu” (414). Inmediatamente queda claro que el tipo de servicio solicitado es psicológico y no fisiológico, aunque, como veremos más adelante, el cuerpo anatómico de Fernández desempeña un papel crucial en el diagnóstico de Rivington. Fernández también se identifica como un ateo “falto de toda creencia religiosa” y, curiosamente, declara que, “falto de un sacerdote de la ciencia”, viene a solicitar los servicios de Rivington (314). Éste, a su

vez, responde asumiendo su papel de sacerdote de la ciencia, “exigiendo de antemano, como los ministros del noble culto, contrición por los pecados contra la higiene que usted haya cometido y el firme propósito de la enmienda” (414). Es aquí donde, sutilmente y a través del lenguaje, se establece una retórica en la que se codifican signos homosexuales a través del doble sentido, particularmente por medio de la verbalización y la adjetivación, muy al estilo camp: “The duplicity of camp lies in the use of self as language; and instrument at once revealing through the use of codes homosexuality disguised through language” (Cleto 9):

Con la ingenuidad de adolescente abrí mi alma como se abre una flor, sin acentuar nada, ni mis ímpetus idealistas, ni mis desmedidas ambiciones de saber, de gloria, de riquezas, excentricidades y placeres, ni las crapulosas orgías, los mujeriles desfallecimientos y las miserables inacciones que me postran por temporadas. Le conté los últimos seis meses con sinceridad quizás

que he empleado en estas notas escritas para mí mismo. (Silva 414)

La apertura --“como se abre una flor” --a Rivington, a quien además se refiere Fernández como “un filósofo griego” (413), parece sugerir los rituales de iniciación sexual que se implementaban durante la época clásica, en los que un hombre maduro tomaba a un joven bajo su cargo durante algún tiempo y lo instruía no sólo en los deberes cívicos y conocimientos de las artes, la filosofía y las ciencias, sino además en la sexualidad, ya que ambos sostenían relaciones sexuales. Otro punto importante de esta cita es la sinceridad de Fernández al revelar todo en torno a sus “perversidades” y excentricidades, sinceridad que no aparece del todo reflejada en las notas a las que se refiere, aludiendo al diario. Este hecho sugiere que las

prácticas homosexuales han sido omitidas en el diario, y aludidas indirectamente a través de códigos estéticos. En el diario solo consta referencia de sus encuentros sexuales con mujeres; no obstante, al aludir a “mis perversos secretos” y “orgías” se intuye un componente homosexual, especialmente si consideramos que en las orgías participan miembros de ambos sexos.

La homosexualidad de Fernández queda además reafirmada por aquello que él mismo declara: “desprecio en el fondo a las mujeres y nunca tengo el tiempo de dos aventuras amorosas para que las impresiones de una y otra se contrarresten” (425). Queda la interrogante ante el lector de qué es exactamente lo que sus aventuras amorosas con dos mujeres a la vez pueden contrarrestar, ¿será acaso su homosexualidad? En “Concepción del amor y la mujer en *De sobremesa*”, Nubia Amparo Ortiz postula: “Y todo ese afán de poseerlo todo, no solo hace adquirir obras de arte, sino que colecciona orgasmos; y sus compañeras efímeras también son coleccionadoras de sensaciones” (Ortiz 3). Cada una de las mujeres con la que Fernández se involucra sexualmente, según Ortiz, encarna un arquetipo femenino mitológico: “María Lagandre o Lelia Orloff, la divina Afrodita; Nelly será la Diana Cazadora; la baronesa alemana, Olga, será una Venus de Ticiano; la italiana Julia Musellaro será una exquisita figura estatuaria; las demás serán las exquisitas porcelanas que adornan sus grandiosas salas de lectura y de pasión brutal sexual” (Ortiz 3). Sin embargo, lo que Ortiz pasa por alto es que cada una es descrita masculinamente, ya que sus cuerpos presentan, además de “voluptuosidad”, rasgos anatómicos masculinos; por lo tanto, se trata de mujeres masculinas. Por ejemplo, Lelia Orloff, según lo reiterado por Fernández, en sus relaciones lésbicas “finge aberrantemente la función masculina” (359); Nelly, “muslos firmes y musculosos” (457), y Olga tiene una “voz grave” (377). Finalmente, otra de las referencias a la

homosexualidad de Fernández es cuando éste se queda estupefacto ante la pregunta de Rivington: “¿Usted tiene intenciones de casarse?” A lo que Fernández no sabe qué responder: “No pude darle yo respuesta porque me quedé confuso y como avergonzado por aquella pregunta” (415).

El examen médico cuenta además con un componente intelectual en el que Fernández debe “buscar la incógnita de una ecuación y traducir por escrito un texto de Aristófanes” (415). La referencia a Aristófanes es simbólica ya que este pensador griego escribió sobre la homosexualidad. El resultado de la traducción que elabora Fernández presenta algunos errores: “estos adjetivos se refieren a la acción que denota el verbo y no al sujeto de la frase”, emite Rivington. La omisión de sustantivos en el fragmento que Fernández debe traducir es clave para entender su homosexualidad. Es muy probable que Rivington haya elegido deliberadamente algún fragmento que aludiera a la homosexualidad y que, consciente o inconscientemente, Fernández decidiera omitir

los sustantivos –entidades homosexuales– sustituyéndolos por adjetivos, una de las peculiaridades de la literatura camp, como he señalado en las secciones anteriores (McMahon 13). Da inicio otro examen anatómico que consta de una serie de mediciones en las que Rivington utiliza “una cinta métrica ... Y entonces comenzó otro examen de todo mi cuerpo, completamente desnudo” (415). Las medidas anatómicas de Fernández no revelan ninguna anomalía, a tal punto que Rivington hace el siguiente comentario: “Sería usted un modelo fisiológico... si fuera un poco más amplia su cavidad torácica y si no existiera cierta desproporción entre su desarrollo muscular y su fuerza nerviosa” (416). El discurso patológico en torno a la homosexualidad revelaba que la presencia de una voz aguda y la falta de tono muscular en el cuerpo masculino eran indicadores de homosexualidad (Terry 148); asimismo, “the common presence of broad shoulders and narrow hips in both the female and male subjects was described as an immature form of skeletal development” (150). Aunque leves, Fernández presenta ciertas “anomalías” o “deformaciones” que en parte, de acuerdo a la época, eran posibles indicadores de homosexualidad.

Finalmente, Rivington incluirá la herencia familiar y el ambiente en el que se desarrolló Fernández en su examen: “Cuente ahora usted los antecedentes de su familia, descríbamela, pínteme usted su país, la ciudad donde usted se formó, dígame usted cuanto crea que pueda ilustrarme” (OC 389). Después de la petición de Rivington, Fernández solo responde: “lo hice sencillamente” (389). En la viñeta posterior en la que Fernández, ya en la privacidad, hace una “plancha de anatomía moral” (427). Fernández recuerda principalmente las palabras de su abuela materna ante su lecho de muerte: “¡Sálvalo Señor, sálvalo! ¡Oh, tú, inmaculada, tú, purísima, todo te llama, ven a salvar el alma manchada y débil que siente flotar sobre ella las alas negras de la locura!”

(426). Fernández hace un breve recuento de sus antepasados. Por el lado materno, Fernández describe a los Andrade con “violento vigor físico”, “deseos intensos”, “sensualismo gozador”, familia en la que “tendían a dominar los hombres” (427-428). Por el lado paterno, los Fernández de Sotomayor, se destacan por ser “raza de intelectuales de débiles músculos, delicados nervios, y empobrecida sangre, cuyos glóbulos desteñidos corren por los ramales azulosos de mis venas” (429). Dichas referencias reproducen el discurso clínico que atribuía la herencia como un factor determinante por el cual ciertos individuos incurrían en prácticas degenerativas y perversas:

All sex variants had inherited constitutional deficiencies, troubled family relations and a lack of social opportunity for heterosexual development...In addition, certain character weaknesses among ancestors and family members were interpreted as factors contributing to homosexuality, and were charted in classical pedigree diagram. Effeminate uncles, dominating grandmothers, spinster aunts, alcoholic mothers, suicidal siblings, tubercular fathers, and even artistic cousins were taken to be indicators that the germ of homosexuality could, like other manifestations of degeneracy, be inherited. (Terry 149)

Las recomendaciones de Rivington a Fernández para tratar su homosexualidad y, con el tiempo, curarla abarcan distintas áreas. Rivington prohíbe tajantemente todo tipo de excesos y “excentricidades que estimulen los sentidos y la carne” (419). Comienza por lo cultural y sugiere a Fernández evitar la contemplación de arte, particularmente la de “la cofradía de los prerrafaelistas, el grupo de pintores ingleses que se propusieron imitar a los primitivos italianos hasta en sus

amaneramientos menos artísticos”, así como “hábitos de lujo excesivo” (419). En lugar de dichas prácticas, recomienda que Fernández concentre su inteligencia en producir algo, como abrir una fábrica (420). Le prohíbe visitar museos, asistir a conciertos y obras teatrales, participar de banquetes y cenas de gala; inclusive, evitar a toda costa hablar sobre arte y cultura, leer lo menos posible. En cuanto a nutrición, Rivington sugiere que “no tome usted más que una taza; debe medirse usted en el uso de excitantes. Una taza de té por la noche, nada más, y una taza de café, a la comida. Disminuya usted el vino, reemplácelo por cerveza, suprima poco a poco los licores y los condimentos, haga comidas abundantes pero sin refinamiento alguno”. En el ámbito físico, Fernández debe cambiar “ejercicios fuertes como la equitación y la esgrima que son existentes musculares, por decirlo así, haga extensivas caminatas de pie por el campo” (420). Rivington sugiere que sería óptimo que Fernández abandonara la ciudad y viviera una larga temporada en el campo, ya que la vida urbana es la vía para acceder a malas amistades y “vicios de todo tipo” (421). Principalmente, Rivington recomienda que Fernández busque a Elena, aquel amor platónico suyo, que se case con ella y forme una familia, “solo así estará usted salvado” (423). En pocas palabras, son las “ambiciones desmedidas” que “revelan una sensibilidad exagerada, una especie de hiperestesia que lo imposibilita para resistir el dolor y los impulsos antihigiénicos”. Sólo así Fernández podrá corregir “el peligroso futuro que le depara de seguir con el estilo de vida que hasta ahora lleva” (423). Rivington entabla un paralelismo entre Fernández y Da Vinci: “esa quimera de dominarlo todo, de gozar con los sentidos, y siendo al tiempo mundano, artista, sabio, guerrero y conductor de hombres, es el supremo absurdo” (423).

## Conclusión

El camp no es un fenómeno estético reciente en la historia cultural latinoamericana. *De sobremesa* es el texto fundador del camp latinoamericano. Esta sensibilidad se inicia con Silva, se instala en América Latina —y como veremos en los siguientes capítulos, prolifera en otros países, a lo largo del siglo XX—. La semiótica del camp se desarrolla en América Latina a finales del XIX a través de signos homosexuales inscritos de manera esotérica. Durante el XIX, se pensaba que la homosexualidad, como supuesta patología, se reflejaba en el gusto y en la sensibilidad de las personas. Por ejemplo, el excentricismo y otras formas de comportamientos, manifestados por algún hombre, no sólo levantaban sospechas sino que también eran evidencia suficiente para identificar y diagnosticar su homosexualidad; juicios como el que he señalado eran emitidos exclusivamente en base a la observación y al criterio de personas que reproducían los discursos heteronormativos, clínicos y “positivistas” de la época. En el XIX, por primera vez en la historia de Occidente, el gusto y la sensibilidad son puestos en directa correlación con los roles de género, la orientación sexual y, en particular, con el cuerpo. En *De sobremesa*, no sólo la improductividad de Fernández levanta sospechas. Otros signos o “síntomas” también despiertan suspicacias, como el profundo estado de sentimentalidad en el que se encuentra Fernández traducido como una poderosa fuerza sensual, incontrolable; el estilo de vida que lleva; su soltería; las actividades en las que se inmiscuye —desde orgías hasta el cultivo de orquídeas—; su fascinación por los objetos y la decoración de su hogar; el refinamiento que lo diferencia del resto del mundo; su manera de vestir; y la manera de relacionarse con su entorno. La sensibilidad de Fernández (y Silva) coincide con la siguiente definición: “The term camp describes those elements in a

person, situation, or activity that express, or are created by, a *gay sensibility*. Camp is never a thing or person per se, but a relationship between activities, individuals, situations and gayness" (Babuscio 11). En suma, la sensibilidad camp en *De sobremesa* queda consolidada en una palabra, "*pose*"; la manera en la que posa Fernández y, por extensión Silva, como autor del texto.

## CAPÍTULO 2 Eva Perón y el estilo camp

Más de sesenta años han transcurrido desde la muerte de una de las figuras más controversiales en la historia cultural de Latinoamérica. Eva Perón fue de las figuras más representativas del periodo político conocido como peronismo, además, del general Juan Domingo Perón. Eva es clave para el éxito de este movimiento popular que marca un cambio de paradigma en la escena política argentina. Debido a la popularidad de Eva y la proyección que alcanza, muchos la consideran como la cara de la primera fase del peronismo (1945-1955)<sup>6</sup>. Con motivo del sesenta aniversario de su trágica muerte, el 18 de junio de 1952, varios actos públicos de carácter cívico fueron organizados en Buenos Aires para rendir homenaje a la memoria, obra y legado de Eva Perón. De esta manera, y en palabras de la ex

---

<sup>6</sup> El peronismo ocurre en dos vertientes of fases. La primera inicia el 17 de octubre de 1945, fecha importante ya que se movilizan miles de obreros, simpatizantes de Perón, que se desplazan a la Plaza de mayo para exigir la liberación de Perón. Para esas fechas, Perón ya era una figura importante en la escena política y, como tal, representaba un peligro para la presidencia en curso y para la oposición. El Jefe de la Guarnición del Campo de Mayo, el General Eduardo Ávalos y el presidente en turno, Edelmiro Julián pactan un acuerdo para destituir a Perón de los tres cargos que ocupaba (Ministro de Guerra, Secretario del Trabajo y Vicepresidente de la Nación). Perón aprovecha las circunstancias y pronuncia un feroz discurso de despedida desde la Secretaría del Trabajo que es transmitido por la cadena nacional de radio. Consecuentemente es tomado como prisionero y encarcelado en la isla de Martín García, el 13 de octubre de 1945. Perón es liberado y en 1946 forma el partido peronista y gana las elecciones del 24 de febrero de 1946. El peronismo intentó pactar un acuerdo entre el capital y la fuerza obrera, garantizado a través del poder del estado. El peronismo vio grandes resultados durante los primeros años del gobierno de Perón, en parte, gracias al boom económico de Argentina hacia finales de los cuarenta. Perón instaura el plan económico conocido como Quinquenal, el cual pretendía cambiar el perfil económico argentino. Transformarlo de un modelo de exportación agraria a una economía industrial. Para ello, es necesario

presidenta argentina Cristina Fernández de Kirchner, Eva Perón es oficialmente declarada “un auténtico ícono histórico y cultural de todos los argentinos”<sup>8</sup>. Entre los actos conmemorativos celebrados se destacan tres, que desde un plano político-cultural legitiman la figura de Eva Perón. El primero fue la inauguración del buque petrolero “Eva Perón” en el Astillero del Río Santiago, fabricado para la empresa PDVSA (Petróleos de Venezuela). El segundo homenaje consistió en plasmar el rostro de Eva Perón en el nuevo diseño del billete de cien pesos, que entró en circulación en junio del 2012. El tercer acto conmemorativo –y quizás el más relevante– fue la exposición del famoso cuadro presidencial<sup>9</sup> que en 1947 pintó el expandir el mercado interno e incorporar al consumo a los sectores obreros. La popularidad de perón crece a tal punto que gana de nuevo las elecciones de 1952, año en el que muere Eva. Finalmente, en 1955, se da un golpe de estado que obliga a Perón a exiliarse por más de veinte años en Madrid. En 1973, resurge el peronismo, la segunda vertiente, y perón regresa a Argentina victorioso. Ese mismo año, muere y su entonces esposa, Isabel Perón, asume el poder hasta que se da el golpe militar de los setenta, derrocando así de nuevo al peronismo<sup>9</sup>. El pintor oficial de Eva Perón fue Numa Ayrinhac (1881-1951), un francés radicado desde niño en Pigüé. Sus dos obras más destacadas son el *Retrato de Eva Perón* de 1950, reproducido en la tapa del libro *La razón de mi vida*, cuyo original fue destruido en 1955, y el *Retrato de Juan Perón y Eva Perón* (1948), único retrato oficial de la pareja, actualmente propiedad del gobierno nacional y expuesto en el Museo de los Presidentes de la Casa Rosada artista franco-argentino Numa Ayrinhac, exhibido en el *Salón de las mujeres argentinas* de la Casa Rosada. A sus veintisiete años, Eva Perón se convierte en la primera mujer que posa, como primera dama, al lado de un presidente. Junto al cuadro presidencial, se exhibe también su famoso vestido blanco de pedrería, diseño exclusivo del modista francés Jacques Fath. La

confección del vestido tardó cerca de seis meses y fue valorado en la época en veinticinco mil dólares. Pero lo realmente significativo de dicha exhibición, considero, es que ambos, *retrato* y *vestido*, se fusionan en una sola pieza de arte, lo que permite concebir a Eva Perón como un signo estético.

Eva Perón ha sido objeto de un gran número de productos culturales. Por ejemplo: novelas, como la de Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita*; cuentos, como el de Jorge Luis Borges, *El simulacro*, o el de Rodolfo Walsh, *Esa mujer*; documentales, como el de Eduardo Meilij, *Permiso para pensar*; investigaciones académicas y películas, como *Evita*, el film hollywoodense que protagonizaron Madonna y Antonio Banderas, o la de Eduardo Mignogna, *Evita, quien quiera oír que oiga*; musicales, como el que se estrenó en Broadway, *Evita*; obras teatrales, como *Eva Perón*, de Copi; y más recientemente, telenovelas, series de televisión, dibujos animados y compilaciones que documentan la vida de Eva Perón a través de fotografías inéditas. En vida de Eva Perón, se publica su biografía, *La razón de mi vida*, un texto en el que es definida como una “chusma”, “grasita” y “descamisada” (3). La autobiografía básicamente ensalza la figura de Juan Domingo Perón y el partido peronista<sup>10</sup>, por eso muchos consideran *La razón de mi vida* como propaganda política de la época, pues representa también un ataque a la oligarquía, descrita en el texto como “culebras ponzoñosas”, “bichos”, “alimañas” y “ratas”, entre otros adjetivos despectivos (23). En la biografía se hace una denuncia de las más de quinientas familias adineradas que habían controlado el país a través de plagios electorales, manteniendo nexos políticos y económicos con el imperio británico que, lejos de beneficiar al pueblo, lo explotaban para mantener sus propios intereses.

Entre la amplia gama de estudios académicos que en los últimos cinco años han sido publicados sobre Eva Perón, se destaca el trabajo de Valeria Grinberg Pla, *Eva Perón. Cuerpo, género, y nación* (2012). Grinberg retoma el concepto de saber

histórico, de Foucault, y las ideas de cuerpo y género, de Butler, para, así analizar la figura de Eva Perón desde dos perspectivas. La primera, como objeto de *saber* histórico: “conocimientos, símbolos y representaciones que desempeñan un papel fundamental en la producción de identificaciones e imaginarios tanto culturales como políticos”, que en las últimas seis décadas han contribuido a la configuración de la nación argentina (Grinberg 13). Y segundo, Eva Perón como un “sujeto-cuerpo”: “el significante Eva Perón encarna un lenguaje desalineado”, pero desde el cual es posible “asumir una mirada crítica de los juegos de la ideología en la construcción de los saberes sobre la historia” (Grinberg 408). Grinberg analiza una serie de iconografías, textos literarios, obras cinematográficas y discursos académicos que conciben, a juicio de la autora, el significante Eva Perón desde una amplia gama de posturas y posiciones. A partir del análisis de esta documentación, Grinberg clasifica a Eva Perón de acuerdo a cuatro arquetipos: el de santa o mártir, el de prostituta, el de figura política feminista y el de ícono internacional. Entre las conclusiones de Grinberg destaca una en particular —que a simple vista parecería obvia pero que, sin embargo, es mucho más compleja—, a la que los estudiosos de Eva Perón se han referido muchas veces, sin llegar a indagarla del todo: “Eva Perón suscita pasiones que dividen” (Grinberg 418).

En este segundo capítulo, retomo la afirmación de Grinberg y la convierto en uno de los ejes estructurales de mi investigación: ¿por qué Eva Perón suscita pasiones encontradas? Asimismo, conceptualizo a Eva Perón como un estilo. Desde mi punto de vista, antes de cualquier interpretación ideológica, Eva Perón es, esencialmente, un *estilo*. Como bien acierta en señalar Michael Maffesoli: “Style is that which an epoch defines itself, writes itself, and describes itself” (XV). Otro de los puntos en los que también indago es el de proponer a Eva Perón como un signo estético, concretamente, un ejemplar del estilo camp latinoamericano que prolifera a

finales de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta, pero que, a partir de ese momento, se seguirá reproduciendo en décadas posteriores. ¿Cómo y por qué el estilo Eva Perón origina pasiones tan intensas y diametralmente opuestas? Para lograr mis objetivos, analizo particularmente los vestidos y el ornamento que en vida la caracterizaron. A lo largo de mi investigación, concibo a Eva Perón como diva de la moda. Sucesivamente, me concentro en la obra teatral *Eva Perón*, de José Damonte Botana —más conocido por el seudónimo “Copi” —, en la que Eva Perón es representada por un travesti y en la que se alude constantemente a sus vestidos y ornamento. La obra revela a Eva Perón como un signo estético mutable, reiterando la idea de que Eva Perón es simple y sencillamente un estilo camp. En la conclusión, retornaré a las reacciones tan divididas que provoca este estilo camp Eva Perón, en los extremos de amor y odio.

### Eva y la bastardía

María Eva de los Ángeles Ibarguren nace el 7 de mayo de 1919 en los Toldos, Argentina, provincia situada al norte de Buenos Aires. Es la quinta hija ilegítima de un acaudalado rancharo del Chivilcoy, Juan Duarte, quien reconoce a los cuatro hermanos mayores de Eva, pero nunca a ella. A pesar de no ser reconocida oficialmente, Eva utilizó el apellido de su padre y abrevió su nombre a Eva Duarte. Pero su condición de bastarda es una marca inscrita sobre ella, incluso después de su muerte. Para el filósofo alemán Martin Heidegger, la posición que ocupa el bastardo en el mundo corresponde a un “estar de más” (21). El bastardo no sólo es inexistente dentro de un espacio simbólico, sino que además carece de semántica (identidad) y etimología (origen): “Es el desposeído”, dice Heidegger (13), y es además “inauténtico” (21). El bastardo no “es”, sostiene Heidegger, porque carece

de linaje (17); no tiene un pasado, ni propiamente un origen. Sin embargo, Heidegger también reflexiona en lo que podríamos llamar la antítesis de la condición del bastardo. Heidegger reconoce que la bastardía también puede ser una manera de ser y existir en el mundo; es decir, el bastardo se construye como un sujeto existente implementando su misma condición de inexistencia; en otras palabras, existe como “carencia” y “ausencia” (6-7). Más tarde, Jean Paul Sartre retoma este mismo concepto postulando que un sujeto “es todas las cosas que hace” (172). Desde su presente de reafirmación, el bastardo articula “la enunciación del ser” y se arroja asimismo hacia un “futuro de posibilidades” (Sartre 175). Sartre explica que el bastardo no “es” porque no tiene nada detrás que le permita ser — corroborando lo que postula Heidegger—, pero tiene un presente y con éste la posibilidad de llegar a ser (87). Al carecer de pasado y linaje, el bastardo tendrá que inventarse desde un presente, sirviéndose de todas las opciones que brinde el futuro (Sartre 91-92). A diferencia de la legitimidad, la bastardía ofrece una alternativa para la auto-edificación del ser (Sartre 93). Esto implica la adquisición de lo que Heidegger y Sartre llaman una “conciencia ontológica”, el saberse bastardo y la posibilidad de actuar y auto-edificarse para poder existir. Paralelamente, el camp, reitera Gary McMahan, es un ejemplo de un tipo de estilo bastardo. Pese a que el camp fue adoptado por ciertos círculos aristocráticos en la Inglaterra victoriana, nunca fue completamente “digno” como para ascender a los cánones clásicos del arte. Este peculiar estilo tiene entonces que circular como un código secreto, un lenguaje homoerótico asociado con la sexualidad del dandy, como expuse en el capítulo anterior. Hoy en día, comenta McMahan, la existencia del estilo camp se debe justamente a su condición bastarda: “Camp is a style that has not been entirely validated by classical or realist or academic aesthetics” (6).

En *The Politics of Style and the Style of Politics*, Barry Brummett propone que el estilo es una vía para la auto-edificación del ser, en la medida en que representa un sistema de comunicación, un lenguaje semiótico:

We use style to make claims about ourselves and others so as to bring about desired results. When we put our jeans we are not just clothing our nakedness, we are speaking a language formed in cloth. Style is a complex system of *actions*, *objects*, and *behaviors* that is used to form messages that announce who we are, who we want to be, and who we want to be considered akin to. It is therefore also a system of communication with rhetorical influence on others. And as such, style is a means by which power and advantage is negotiated, distributed, and struggled over in society. (xxviii)

En este sentido, la identidad, como un tipo de estilo, se expresa a través de la ornamentación estética, por ejemplo, en la vestimenta. Por medio del estilo se transmiten enunciados que reafirman o refutan los discursos de identidad políticoculturales instituidos. En referencia al estilo camp, Andrew Britton comenta: “Clothes and decour, for example, can be means of asserting one’s identity, as well as a form of justification in a society which denies one’s essential validity. By such means as these one aims to become what one wills [and] to exercise some control over one’s environment” (139). En “The Roots of Style: Hair, Cultural Politics, and Epideictic Rhetoric”, Teresita Garza analiza las implicaciones sociopolíticas y culturales de ciertos estilos o tendencias estéticas, por ejemplo, del cabello. Lucir cierto peinado, corte o tinte se adhiere a lo que, en gran medida, una sociedad acepta o rechaza históricamente. El cabello como vehículo de expresión se conforma a ciertas normas estilísticas o se rebela en contra de ellas. Muestra de esto son los códigos de vestimenta y estilos de cabello en instituciones escolares, religiosas o gubernamentales, regulaciones que dictaminan lo permitido y lo que queda excluido. En otras ocasiones, los criterios de moda y las tendencias estéticas

son determinadas por factores de edad, raza, religión, género, sexualidad y clase socioeconómica:

Often cultural politics take the form of a self-policing hegemony whereby we willingly adopt dominant or popular styles of hair. However, the cultural politics of hair also include the ways in which official or dominant expectations are resisted, challenged, and contested through style. (Garza 119)

La visibilidad del cabello hace de éste un espacio de creación y rebeldía hacia los discursos hegemónicos de identidad. Bajo esta premisa, el tinte rubio del cabello de Eva Perón sugiere una lectura que, puesta en contexto, nos revela una amplia gama de significados. El cabello de este polémico personaje histórico se construye como una narrativa dirigida a “those who define what hair means and legitimize or deny identities” (Garza 120). Transgrede al mismo tiempo nociones tradicionales que vinculan el concepto racial con el estatus económico y social en América Latina. Brummett también incluye el factor temporal para la enunciación de un estilo. Es decir, desde un presente de enunciación estética, se alude a un pasado, sea para revelar o encubrir nuestro origen. Desde el presente, nos situamos o posicionamos sobre determinado contexto. Y desde ese mismo presente, visualizamos un futuro que revela nuestros deseos y anhelos, dentro de los que se destaca, dice Brummette, el deseo de pertenecer a un grupo a través de una afiliación estética; en este caso, implementado determinado estilo de moda (xx).

En “The problems and Promises of Rhetorical Style”, Vivian Bradford propone la praxis de ciertos estilos estéticos como un acto mimético y premeditado (190). Para Bradford, entonces, la adopción de cualquier estilo estético es una toma de conciencia estética y, como señalé anteriormente al citar a Heidegger y Sartre, también la toma de una conciencia existencial. Bradford describe este proceso como “the awareness of the consequences in one’s choice”, y como el conocimiento del valor

y el poder de lo estético (195). La conciencia estética a la que se refiere Bradford coincide con lo propuesto por Emma Pérez: “Decolonial imaginary, an interstitial space in which political and social dilemmas are negotiated and deconstructed, a space in which one navigates between and among one’s identities to favor the identity that is most viable for the political, historical moment” (195). La edificación de la identidad a través de la adopción de un estilo, como el camp, se traduce en una correlación bilateral entre individuo y multitud:

Style in late modernity is personal and therefore political, albeit [...] in the interpersonal identity politics of daily multicultural society, [...] affinities for a given style suggest degrees of communal belonging and commitment. Even discreet enactment of style – whether in speech, gestures, dress, ritual, or consumer activity– signal one’s membership in a community. (Bradford 16-20)

Inversamente, también a través de la confección de cierto estilo, determinado individuo puede instaurar una tendencia de moda, seguida por los miembros de un grupo que se identifican estéticamente con él. No obstante, los signos articulados semióticamente están sujetos a distintas interpretaciones y lecturas. En pocas palabras, “style is subject to taste [...] the realm of purely subjective preferences, those mysterious attractions, mainly sensual [...] they play part in reactions to people and to works of art” (Sontag 54). En este sentido, Eva Perón se auto edifica a través de la confección del estilo camp. Se reconoce como bastarda, “rasca” y “descamisada”, como ella misma se definió, e instaura un estilo que exalta este tipo de existencia, seduciendo a las masas que como ella se identifican como los “desposeídos de la patria”, los “olvidados” y los “ilegítimos” (Perón 17). Asimismo, produce una reacción inversa de rechazo y odio por parte de la oligarquía, los militares y la iglesia católica, quienes se veían amenazadas por la retórica estética camp del estilo Eva Perón. “Camp is the spirit of glamour and extravagance”, comenta Favio Clate (5); “Camp is a woman in a dress of a million feathers”,

describe Mark Booth (57); y “Camp is not necessarily [understood] in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice”, reitera Sontag (59). Todas estas alusiones al camp parecen invocar el estilo Eva Perón. En una primera fase, Eva Perón derrochará exceso y glamour vistiendo los exclusivos diseños de las casas de moda más prestigiosas, como *Christian Dior*, *Ferragamo*, *Channel*, y del diseñador rioplatense, Paco Jamandreu, quien se convertiría en su asesor de imagen personal. En una segunda fase, Eva Perón dejará de lado el glamour para vestirse de militante peronista, portando sus trajes sastres, faldas, y el pelo recogido en coletas. Esta será la Eva Perón que pronunciará sus feroces discursos en contra de la oligarquía, reflejando una imagen más austera. Tras su muerte, esta legendaria figura se convertirá en mito estético, a través de su cuerpo momificado y su legado estético.

#### Eva, la revista *Times* y los descamisados

Gran parte del signo Eva Perón no sólo es articulado como un estilo sino que, literalmente, quedará plasmado en lo estético. Ejemplos de ello son: el cuerpo momificado de Eva Perón; la obra social que lleva su nombre; la gran cantidad de representaciones iconográficas; y, en particular, el estilo glamoroso que Eva Perón logra confeccionar a través de vestidos, joyas y accesorios de moda que en vida la caracterizaron. Curiosamente, entre 1947 y 1951, la revista *Times* le dedicó dos portadas. La primera con motivo del viaje diplomático que emprendió Eva Perón en 1947 como parte de un plan de subsidio económico llamado *Arcoíris*, que la Argentina peronista aportaba en la reconstrucción de Europa después de la Segunda Guerra Mundial. La segunda portada de *Times* estuvo motivada por la sorprendente designación de Eva Perón a la vicepresidencia para la candidatura de

Juan Domingo Perón a la presidencia, y a la que Eva Perón renunció dos semanas después. Interesantemente, en ambas publicaciones de *Times* se alude a Eva Perón como una diva de la moda caracterizada por el derroche de glamour:

And without a doubt, the triumphal tour of Argentina's berylliumbright First Lady to the musty corners of the Old World had its miraculous aspects. For sleek, 28-year-old Doña María Eva Duarte de Perón was no ordinary tourist. There was scarcely a capital where her iridescent progress had not been reported inch by inch, scarcely a newspaper from the Times of London to New York's Daily Worker which did not wonder out loud over the significance of the trip [...]. Evita, a 5 ft. 2, pale-skinned, dark-eyed, dazzling blond, shimmering, reveals a glamorous sense of fashion [...] coruscating with glittering jewels, flawless makeup [...] Shapely figured, brown-eyed Eva [...] always making a fashion statement. (*Times* 18)

En la portada de 1951, *Times* también menciona al cuantioso presupuesto anual que recibía la primera dama argentina, que en la época representaba una cuantiosa cifra. Esta suma era destinada a la confección de exclusivos diseños de las marcas de moda más prestigiosas:

Evita spends \$40,000 or more a year just for dresses from Paris' top designers. In 1950, she ordered gowns from Balmain, Dior, Fath and Rochas. She has the furs of a czarina, the jewels of a maharani. Last year Perón took a fancy to a U.S. visitor and volunteered to show him around the presidential mansion. While displaying roomful after roomful of Evita's clothes the President guffawed: "Not exactly a descamisada, eh?" Evita herself is not a bit abashed. She is quite likely to appear at a streetcleaners' rally dressed in a Paris frock and glittering with jewels. She is well aware that in the eyes of many, a descamisada, she is Cinderella in the flesh. (*Times* 37)

Para la opinión pública internacional, las publicaciones de la revista *Times* sirvieron como plataforma global en la que Eva Perón figuraba como toda una diva de la moda. No obstante, el glamour con el que se refería a Eva Perón era en cierta medida opacado por su condición de bastarda.

Eva Perón seduce a las masas a través de una retórica visual construida a partir de prendas y ornamentos estéticos. Los descamisados, como llamó a la clase

proletaria, se vieron representados en ella y en su causa social. La condición de bastardía servirá entonces como una seña de identificación entre Eva Perón y las masas. Pero el vínculo sentimental que realmente definirá dicha comunión será el fanatismo, como la misma Eva Perón afirma: “Solamente los fanáticos —que son idealistas y son sectarios— no se entregan. Los fríos, los indiferentes, no deben servir al pueblo. No pueden servirlo, aunque quieran. Para servir al pueblo hay que estar dispuestos a todo, incluso a morir. Los fríos no mueren por una causa, sino de casualidad. Los fanáticos sí. Me gustan los fanáticos y todos los fanatismos de la historia” (31).

En una segunda fase, de 1949 a 1952, es decir, hasta su muerte, Eva Perón transitará por una segunda transformación estética. Mostrará una imagen sobria y más sencilla, vistiendo el traje de militante peronista, “con pequeños sombreros y trajecitos sastre” y las coletas, “trabajando y ayudando a la gente en la Fundación, donde el berrido de los críos, el sudor y la mugre de los más pobres enrarecían el aire creando un ambiente de sordidez” (Jamandreu 39). Esta imagen armonizará más con su activismo en el que dejará las “joyas de Ricciardi, brazaletes de Van Cleef & Arpels, esplendorosa entre sedas y encajes Chantilly, modelos de Balenciaga y Jacques Fath, vestidos de Maggie Rouff, tafetas de Balmain” (Jamandreu 40).

#### Diva y actriz

En *The Diva's Mouth: Body, Voice, Prima Donna Politics*, Susan J. Leonardi y Rebecca A. Pope conceptualizan la imagen de la diva como una significativa bisagra. Según las autoras, la diva se posiciona entre: “two conflicting strands of counter-discursive representations” (17). Por un lado, es “an icon of powerful womanhood” (Leonardi y Pope 17). Y por otro, representa también una lectura

imitativa: "a queer reading of womanhood as an icon of performativity" (Leonardi y Pope 20). Los orígenes de dicha figura se remontan al siglo XV, a la "divinidad" del castrato (Leonardi y Pope 9). El castrato era un varón que representaba los roles protagónicos femeninos en las grandes óperas. Al igual que en el teatro clásico, en la ópera las mujeres no podían pisar el escenario. Los *castrati* eran vocalmente sopranos y podían alcanzar notas agudas. Ocupaban un espacio privilegiado dentro y fuera del escenario, y formaban parte de lo que actualmente entendemos como el estrellato (Leonardi y Pope 7). Los castrati consagraban su vida al canto. Aunque eran varones, lograban imitar la voz femenina, manteniendo el tono de voz agudo, típico de los varones durante la niñez, a través de la castración. Antes de alcanzar la pubertad y pasar por el cambio de voz, se les sometía a procedimientos quirúrgicos para extirparles los testículos. En algunos casos, incluso, eran castrados sólo unos cuantos días después de nacer. El castrato era concebido como una figura híbrida fuera del escenario, era un ente masculino y femenino, mas no así durante su performance. Sobre el escenario se transformaba en mujer, lo que significaba una exhibición glamorosa de ropaje, maquillaje, pelucas y ornamentación femenina. A través del ornamento estético y de su voz, el castrato extirpaba simbólicamente cualquier signo restante de masculinidad para convertirse en "a fictitious women [...] framed by the aura of the penis" (Leonardi y Pope 23). En este sentido, el teatro, señalan Leonardi y Pope, equivale a un espacio semántico de "gender, sexual and genital transfiguration" (27). Posteriormente, cuando las mujeres fueron integradas a la ópera, se produjo una especie de mimesis: "Women singers seem to have inherited the prima donna stereotypes from castrati just as they inherited many of their roles both operatic [...] and cultural, as transgressive figures who blur boundaries and refuse discipline" (25). Asimismo, "the diva's voice motivates another woman to discover and use her own" (Leonardi y

Pope 73). Leonardi y Pope concluyen que el castrato “links diva to its gayness” (167). Y añaden: “like the multiple roles and figures of the diva, gender itself is a role, a 'performance'“(135). La trascendencia de la diva queda fijada en la medida en que “the figure of the diva always reveals the fissures of a culture's gender ideology” (Leonardi y Pope 141). Brett Farmer acierta al ubicar la figura de la diva en una relación y una posición de poder (189). También la describe como una imagen ficticia, pues se asemeja a la fantasía del espectáculo y se erige en torno a mitos y fábulas, posicionándose en el firmamento como las divinidades (Farmer 121-125). Al igual que para Leonardi y Pope, para Farmer la diva es un signo estético transgresor: “Of generation, sexuality, race ethnicity, class, and nationality [...] are disrupted in practices of diva worship, as are the even more vital ontological binarisms of self/other, subject/object, image/reality, and identification/desire” (172) Según Farmer, “diva is a mode of androgyny that calls attention to its own artificiality” (Farmer 169). Como modelo de androginia, la diva se edifica como un signo frívolo y artificial “that calls attention to its dependence on accessories” (Farmer 170). Logra instaurar un estilo a través del cual marca su individualidad, es decir, aquello que la separa de lo mundano para reafirmar su individualidad (175). Farmer indaga en la adoración de esta figura y comenta: “Without doubt, it is the enormous potential of diva worship for the transgression and disorganization of various categorical boundaries that marks much of its transcendent sublime effect” (Farmer 173). La diva trae consigo, dice Farmer, la esperanza de un cambio articulado a través del mismo “exceso” que la constituye:

The moments of hysterical excess, of extreme passions and outrageousness, so integral to cultural definition of the diva, constitute powerful points of transcendence where the constraints of sexual, social, and textual normativity are refused and space is opened, however partially, for alternative visions and structures of meaning. (185)

En *Camp y posvanguardia*, José Amícola concibe el camp como una estrategia de producción y recepción. Señala que los géneros hollywoodenses clásicos generaron personajes ficticios fuera de la pantalla grande. Por ejemplo, las grandes divas de Hollywood de los años cuarenta y cincuenta como Mae West, Elizabeth Taylor y Judith Garland. Para Amícola, estas luminarias desempeñan un papel importante en la transformación de la llamada cultura de masas. Las grandes divas de Hollywood se convierten en símbolos sexuales y, como tal, íconos merecedores de culto (Amícola 52). A través del glamour, la diva seduce a las masas y, por otro lado, logra desafiar los códigos morales, asimismo cuestiona la llamada “alta cultura”, señala Amícola, y “lo hará en los mismos términos de esa cultura” (Amícola 52-53).

El estudio *Who Do You Think You Are, Sarah Bernhardt?*, Carol Ockman examina a la actriz Sarah Bernhardt y explora la manera en que los íconos son creados, recordados y reinventados. Ockman propone que los íconos populares — como vendría a ser la figura de la diva— son una especie de personaje sagrado, figuras públicas cuya visibilidad les permite funcionar como pantallas de proyección en las que se transmiten los amores, los miedos, las ansiedades y los sueños del imaginario colectivo (2-6). Según Ockman, un punto clave en la génesis de estos íconos es el culto. Mientras que las masas idolatran y siguen de cerca a estas figuras de la ficción, con las que además se identifican, los íconos, como personajes sagrados “give audiences repeatedly what they want and expect while simultaneously rendering it new” (55). Para ello, divas como Sarah Bernhardt seducen a las masas en la medida en que logran “create a demand” (Ockman 79), explotando recursos tales como “the female sexuality she was suppressing” (Ockman 83). Ockman considera que “dichotomies lie at the heart of icons” (62), y se resiste a

hacer una distinción entre la alta y la baja cultura. En opinión de la autora, "multiple identities [...] enhance the possibilities for identification and desire" (83).

Durante el siglo XX, la imagen de la diva cobra fuerza en Occidente, particularmente en la comunidad gay. En *The Death of Camp: Gay Men and Hollywood Diva Worship*, Daniel Harris, al igual que Leonardi y Pope, contextualizan la figura de la diva desde una mirada *queer*: "diva worship provided effeminate men with a paradoxical way of getting in touch with their masculinity" (190). Harris propone que:

Because of our fiercely fetishistic involvement with diva worship, the star was masculinized. She, even in a sense, traded places with her gay audience, who used her as a naked projection of their frustrated romantic desires, of their inability to express their sexual impulses openly in a homophobic society, and to seduce and manipulate the elusive heterosexual. m(167)

La diva, según Harris, pasó entonces a convertirse en un disfraz, un cascarón estético en el que ésta "was voided of both her gender and her femininity and transformed into the homosexual's proxy, a transvestite figure, a surrogate through which gay men lived out unattainable (Harris 173). De esta manera, se extirpa a la diva su glamour de estrella "in order to achieve a glorified self-portrait of the gay man himself" (Harris 177). Dicho proceso implica "to use the celebrity's strength as a therapeutic corrective of his own highly compromised masculinity" (Harris 178). Por un lado, la imagen de la diva es fundamental, ya que es el primer modelo que funciona como vehículo de expresión para la comunidad queer en la movilización militante de los sesenta y setenta (Harris 189). Por este motivo, "Camp and diva worship also served a more narrowly personal function than just providing us with a repository of subcultural narratives that became our own private language" (Harris 193). Posteriormente, la figura de la diva, según Harris, se vuelve obsoleta a partir de la década de los sesenta. La encarnación travestida de las grandes divas

en las décadas previas comienza a desaparecer en la comunidad gay. Lo que alguna vez se idolatró, es ahora ridiculizado:

As time went on, however, the note of facetiousness implicit in many gay men's treatment of Hollywood became louder and louder, until the wry smile of camp became the cackling shriek of the man who could no longer take seriously the divas he once adored. By the early 1960s, some gay men had begun to express an element of revulsion from our obsequious fawning over celebrities. (Harris 198)

Philip Core, por su parte, indica que el proceso camp se caracteriza no como un “either or”, por el contrario, “is a simultaneous contradictory process of rendering cult and mockery [...]. You cannot camp about something you do not take serious” (82). Reina Lewis opina al respecto:

Yet the way in which Diva handles or "manages" the terms of the underlying double bind of ideological contradiction will be less surprising when we consider that one of the more persistent functions of art has been, not to sharpen contradiction or to force a painful self-consciousness about irresolvable conflicts, but rather very precisely to evolve imaginary resolutions of real contradictions. (117)

Para Michael Broder, el proceso camp de imitación drag de determinada diva se resume de la siguiente manera: “You are not making fun of it, but making fun out of it [...] and in the process, reappropriating thorough the inscription of the self” (17).

### Diva y pose

“Yo hice a Eva Perón” (23), declaró Juan Domingo Perón en una entrevista concedida al escritor argentino, Tomás Eloy Martínez, en 1970. La entrevista tomó lugar en la residencia de Perón, durante su exilio en Madrid. Si bien es cierto que Perón fue contundente en la edificación del signo Eva Perón, inversamente, Eva Perón desempeñó un papel decisivo durante la primera vertiente del peronismo, que aconteció a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta. El carisma de Eva,

que se vio reflejado a través de sus apasionados y energéticos discursos pronunciados desde el balcón de la Casa Rosada, además de sus coloridas frases, manera de vestir y elocuencias, fue por lo que sedujo a la fanática, los descamisados. Un hecho contundente que corrobora lo anterior fue el deseo del pueblo para que Eva Perón fuera nominada vicepresidente durante las elecciones de 1952, en las que Juan Domingo Perón buscaría la reelección, esto, pese al desinterés de Eva Perón en ocupar el cargo. En un inicio Eva Perón acepta, pero dos semanas más tarde, declina la nominación. Eva Perón fue el puente que conectó el peronismo con el pueblo. Independientemente de las declaraciones hechas por Perón, como autor absoluto del signo Eva Perón, pensemos a Eva Perón como: “The person who invented her own myth, and she was very good at it because she was an actress [...] She knows about stage and about performing, and being something else than what you really are” (*Eva Perón: Intimate Portrait* 00:14:35-00:14:23). Eva Perón asume una pose de diva en la escena política argentina y global. Su carrera de actriz y su condición de bastarda, aunadas a su ambición y sed de triunfo, marcaron el tono excesivo por el que se dio a conocer.

Con tan solo quince años de edad, Eva conoce al famoso cantante de tango, Agustín Magaldi, una figura importante en la época. Como parte de una gira por el interior de la república, Magaldi ofrece una presentación en el pueblo natal de Eva, Los Toldos. Magaldi viajaba por el interior de la república como parte de una gira de conciertos. Aparentemente ambos se enamoran y viaja con Magaldi a Buenos Aires. El romance despertó habladurías pues el cantante de tango le doblaba la edad. La relación no perduró. Eva en un inicio fue cantante de tango, aunque no obtuvo éxito. Ante este fracaso, Eva toma la decisión de dedicarse al modelaje, y logra ser contratada para posar en algunas revistas comerciales; interesantemente, modelando ropa y trajes de baño. Posteriormente, trabaja para la compañía

artística de Eva Franco y Pierina Dealessi, ocupando papeles secundarios en obras de teatro. El 28 de marzo de 1935 fue el debut artístico de Eva, participando en la obra *La señora de los Pérez*, que se estrenó en el Teatro de las Comedias. A los diecinueve años incursiona como actriz de radio, en la Emisora *Mitre*, grabando además algunos comerciales radiales. Poco a poco, Eva Duarte, como se dio a conocer, interpretó los papeles protagónicos de los melodramas radiales. Colaboró, por ejemplo, para *Radio el Grano*, siendo parte del exitoso melodrama *Grandes mujeres de todos los tiempos*. La fama que adquiere le permite a Eva probar suerte en el cine, primero haciendo un pequeño papel en la película *El más infeliz del pueblo*, al lado del conocido actor Luis Sandrini. Después, interpretaría su primer gran papel como la villana en la película *La cabalgata del circo*, compartiendo cámara con la famosa actriz y cantante, Libertad la Marque. La rivalidad entre ambas figuras no se hizo esperar. Eva fue menospreciada por ser una actriz de moral cuestionable moral, pues se decía que Eva escaló la farándula, a través de favores sexuales. El desprecio de Libertad la Marque le costaría caro, pues tuvo que exiliarse en México una vez que Eva llega al poder.

Eva ve en Juan Domingo Perón una vía hacia el poder. Juan Domingo Perón será quien legitimará a Eva, primero, convirtiéndola en su esposa y, posteriormente, en primera dama de Argentina. Eva y Juan Domingo Perón se conocen en 1944, cuando éste ocupaba el puesto de Secretario General del Trabajo y Previsión Social. Ella, al igual que otros artistas, fueron invitados a participar en un acto solidario de beneficencia, en el Luna Park, para ayudar a las víctimas del terremoto de San Juan. En *La razón de mi vida*, el biógrafo de Eva Perón, Pavón Pereira, cuenta que Eva, en un principio rechaza la invitación: “¡Qué festivales ni que ocho cuartos! Esas son gansadas que sólo sirven para justificar la hipocresía. Los *rascas* como yo, y los que quieran venir, vamos a salir a la calle y vamos a pedir sin ofrecer nada a

cambio” (44). Esta pose desafiante, más que causarle un disgusto a Juan Domingo Perón, provocaría su interés. Vemos aquí los indicios de la pose que asumirá Eva una vez en el poder. Finalmente, Eva acepta participar en el evento benefactor. De ahí, iniciaría el romance entre Eva y Juan Domingo Perón.

Eventualmente, Eva se aleja por completo del mundo del espectáculo, para casarse con Perón. Deja de ser Eva Duarte para convertirse en Eva Perón. La legitimación de Eva no solo será a través de un apellido, sino a través del pueblo, con el que Eva se identificaba. En concreto, fue gracias a su labor social y la fundación Eva Perón que su nombre cobra tanta popularidad, pero también, fue lo que despertó el odio de sus opositores. Su nombre, el que antes carecía de valor y existía como ausencia, quedará inscrito en gran parte de la infraestructura y las obras que edificó el peronismo de los cuarenta y cincuentas. Por ello, Eva Perón llegó a declarar: “Viva o muerta no descansaré hasta que cada ladrillo de la Argentina tenga grabado el nombre Perón” (Pereira 55).

Todos los sectores que representaban los “descamisados de la patria” (Pavón Pereira 12), ven en los derroches de exceso de Eva Perón –en particular a través de su vestimenta y lo pomposo de los actos públicos en los que participaría – la promesa de un cambio. Como toda una diva de la moda, Eva Perón posará exuberantes vestidos, joyas, accesorios y un sinfín de lujos, que paradójicamente, representarán, a partir de ese momento, la estética de la bastardía. El exceso estético cobrará otros significados a través del signo estético Eva Perón. Los descamisados, aquel cuerpo simbólico de la nación que había permanecido desnudo, ahora cobra venganza. Al estilo camp, Eva Perón implementará los mecanismos de opresión que la excluyeron por su condición de bastarda. De esta manera, Eva Perón yuxtapone glamur y exceso como un acto de provocación. Por un lado, Eva Perón logra crear una individualidad, es decir, se confecciona a sí misma, como una

marca personal; y por otro, representará un colectivo, las masas. El carácter transgresor de esta diva tendrá, a su vez, una doble lectura. Recibirá el apoyo y fervor del pueblo, pero por otro, se ganará el desprecio de la oligarquía.

Un claro ejemplo de la pose que Eva Perón proyectó globalmente fue durante la visita de Eva Perón a España, el 8 de junio de 1947, con motivo del plan de ayuda económica *Arcoíris*.<sup>7</sup> La gira por Europa duraría un poco más de dos meses. A su llegada, la primera dama de Argentina, como toda una celebridad, fue recibida en el Aeropuerto Internacional de Madrid, por el General Francisco Franco, quien fue acompañado por su familia y otras figuras diplomáticas. Al aeropuerto se presentaron cientos de personas para recibir a Eva Perón. El día fue decretado como día “festivo”, por lo que hubo un paro laboral para que los cientos de trabajadores acudieran a recibir a “Nuestra señora de la Esperanza”, como fue llamada Eva Perón en España. Entre los actos públicos que fueron televisados y transmitidos globalmente, se entregó a Eva Perón la Gran Cruz de Isabel la Católica por su generosidad con el pueblo español, que atravesaba por una fuerte crisis económica. Entre los obsequios que recibió esta luminaria, y diva de la moda, se encontraban prendas y vestimentas de trajes nacionales y una gran cantidad de joya. Interesantemente, Eva Perón demostró también su afecto de manera recíproca, a través de excesos. Por ejemplo, durante su visita a la catedral de la Virgen de la Macarena, Eva Perón se arrodilló ante el altar y ofreció, como un acto de devoción, unos costosos pendientes de diamante que en la época fueron valorados en 250 mil dólares. Este tipo de excesos caracterizaron los actos públicos de Eva.

---

<sup>7</sup> Esta gira por varios países de Europa fue parte de la política exterior que implementó el peronismo, después de la segunda guerra mundial. Argentina ofreció 500 millones de dólares en préstamos a España y a otros países, como Italia y Francia. Brindó además de provisiones alimenticias y ropa.

## Copi: Eva como personaje literario camp

*La obra de Copi está ahí. El que quiera tomarla que la tome, y el que quiera abandonarla que la abandone. El que quiera orinar sobre su obra que la orine y el que quiera montarla sobre un altar que la monte. A Copi, desde su vida o desde su muerte, la crítica siempre le importó poco. Fue un provocador que sólo se tranquilizaba unos instantes bajo los efectos del aplauso.*

*José Tcherkaski*

Raúl Damonte Botana —mejor conocido bajo el seudónimo de Copi— es recordado por los estudiosos de su obra literaria como un “desmesurado personaje de carne y hueso” (Tcherkaski 17). También ha sido catalogado como un “auténtico caos” y una “enigmática contradicción” (Edwards 63). A temprana edad, Copi se destacó como un caricaturista excepcional, difundiendo sus dibujos en publicaciones como *Resistencia popular* y, más tarde, en la revista *Tía Vicenta*. Como dramaturgo demostró cierta innovación, siendo además un actor que fusionaba el escenario del teatro con el travestismo, una de sus grandes fascinaciones. Copi era sin duda “una síntesis de su obra” (23-24), comenta David Tcherkaski, uno de sus amigos más cercanos y el único que tuvo la oportunidad de entrevistarle en vida y lograr que comentara sobre sus creaciones artísticas y literarias, pese a que Copi intentó no reflexionar nunca sobre su obra. Para Tcherkaski, Copi es:

La subjetividad hecha arte que despertó y sigue despertando opiniones divididas entre la crítica literaria. A través de sus creaciones, Copi logra transmitirnos un alto componente de visceralidad consolidando de esta manera un singular estilo. (33)

Para José Amícola, “Copi realiza un gesto camp en la reverberación de imágenes que genera su obra” (69). En mayor o menor grado, en la obra de Copi se distinguen una serie de elementos y temáticas, como la búsqueda de la autenticidad, el erotismo y ciertas prácticas sexuales trasgresoras, por ejemplo, el *bondage*, el sadomasoquismo, la necrofilia y varios fetiches escatológicos. En ocasiones, sus representaciones son

adulteraciones de hechos históricos en los que travestis con rasgos andróginos, difuminan las fronteras del género en una dialéctica de original y simulacro. Sin embargo, sugerentemente, al igual que Eva Perón, Copi se sirve de la vestimenta y el ornamento estético para confeccionar, articular y plantear la identidad como un estilo. De esta manera, lo que ambos personajes históricos nos plantean es la existencia del ser en términos estilísticos. La identidad, lejos de ser una “verdad absoluta”, es un constructo: ser es vestir.

Pese a que Copi no se identificó abiertamente con un estilo en particular, como el camp, la opinión que le merece su propio arte, en particular el teatro, encaja perfectamente con varios elementos del camp:

Soy el primer espectador y el más sorprendido del espectáculo que invento porque no utilizo un estilo dado. Realmente lo que busco es la originalidad; lo que busco es hacer algo sirviéndome, por supuesto de los mismos elementos de los cuales se sirve todo el mundo en el teatro, porque en el teatro no es que un autor de 1980 no es más moderno que un autor de 1820, ni lo es un autor del 2020; son cosas que pasan con extremada lentitud. En el teatro se inventa poco y nada; ¿qué hay de nuevo en el teatro?, ¿la escalera?; a partir de un cierto número de elementos, se trata de buscar una cosa nueva de entre todas las cosas que uno puede decir. (Tcherkaski 34)

El teatro de Copi también se ha descrito como un tipo de teatro experimental (Edwards 63) o del absurdo (Monteleone 9). Considero que su obra teatral se desprende de toda tradición y, en la búsqueda de la originalidad, implementa todos los recursos disponibles —particularmente el disfraz—, distanciándose así de un linaje artístico, por lo que, consecuentemente, su obra puede ser concebida como un tipo de teatro bastardo, el teatro camp que además del travestismo incorpora los excesos. Como bien acierta en señalar Tcherkaski, “el teatro que produjo Copi tiene relación con dos aspectos fundamentales: la desmesura y la ruptura con todo lo permitido” (16). Asimismo, “la aceptación de la cultura francesa de su obra estaba dentro de esa actitud de *outsider*, de esa *marginalización de Copi*, porque los

franceses lo habían integrado, pero esto fue casi al final de su vida” (Tcherskaski 97) [El subrayado es mío]. Sus puestas en escena se caracterizaron por transgredir las fronteras de lo moral, “el discurso de las cosas siempre eran reacciones descabelladas, fragmentadas, que rompían un sistema de constructo clásico de una obra de teatro” (Tcherskaski 98). Copi insistía en que su teatro era reflejo de un proceso eufórico de creación, una catarsis visceral. Para este intrépido dramaturgo “cada espectáculo debe ser como un golpe de dados en el conjunto de todas las posibilidades que el teatro permite, de todo lo que se ha hecho y de lo que se puede hacer en teatro” (Tcherskaski 86). Asimismo, consideraba que la improvisación era clave, pues garantizaba la autenticidad en sus obras: “El acto creativo vale cuando está imbuido de libertad absoluta, cuando no hay condicionamientos no hay errores en el teatro” (Tcherskaski 21). Los guiones que escribió Copi no estaban organizados en actos, se trataba de una serie de guiones y diálogos en los que se describía en detalle el estado de ánimo de los personajes. Jorge Lavelli fue una figura clave en la obra de Copi, pues dirigió la mayor parte de sus obras. En palabras de Tcherskaski, Lavelli: “Estructuró toda la desmesura de Copi en el teatro; en su vida cotidiana Lavelli es un nombre normal, cuidadoso, prudente; es quien capta con mayor inteligencia, con mayor pasión, la desesperación teatral de Copi” (20). En cada representación escénica, Copi veía la oportunidad para travestirse y exhibir situaciones sexuales de manera gráfica que transgredían una ideología heteronormativa. Éste es el punto que me gustaría enfatizar de la obra de Copi, así, desde mi perspectiva, el teatro de Copi se entiende como teatro camp.

## El teatro camp

Precisar los orígenes del teatro homosexual es sumamente complejo. No obstante, “drag and camp are often the most representative and widely used symbols of homosexual theatre” (McMahon 98). Pero aseverar que el travestismo es el único estamento del teatro camp es un tanto problemático. Desde los orígenes del teatro clásico, los hombres eran quienes representaban los roles del sexo opuesto, portando máscaras que simbolizaban lo femenino. Por ello, no había necesidad de recurrir a la transformación total del disfraz, como posteriormente ocurrió a partir del siglo XV. Por este motivo, la crítica identifica un aspecto importante en el teatro camp. Éste emerge como un tipo de teatro queer-moderno —que bien pudiera ser aludido como “teatro camp”— cuando, pese a que las mujeres incursionan como actrices y ocupan un lugar sobre el escenario, se opta por la transformación del travesti para ocupar el rol protagónico. El teatro camp se caracterizó por ser un teatro de humor negro, que también resignificaba el disfraz en un registro de humor. Los temas eran típicamente abordados desde una perspectiva sexual y perversa (McMahon 45-53).

En *Gay Camp as Social Satire*, Herbert J. Brant define el teatro camp como un estilo particular que implementa “a gay sensibility as an instrument to create an ingenious carnivalesque spectacle in which the bourgeois social norms and ideals of the mainstream dominant culture are inverted and ridiculed” (122). El elemento por el que sobresale el teatro camp es justamente su capacidad para combinar una serie de mecanismos semióticos tales como la incongruencia, las yuxtaposiciones, “off-stage theatricality, and incisive humor with a melodramatic plot full of fantasy and excess” (Brant 4). Herbert sitúa el nacimiento del teatro camp entre 1871 y 1910, en Alemania, país que atravesaba por un rápido proceso de urbanización y,

comparado con el resto de Europa, donde se disfrutaba de más libertad sexual (Brant 7). El teatro camp hizo de contrapeso al teatro naturalista, que intentaba representar la realidad sobre el escenario. Por el contrario, el teatro camp era una forma de expresionismo, una novedosa manifestación artística a finales del siglo XIX. El público que lo seguía era reducido. Brant señala que el espacio donde funcionaba el teatro camp en un inicio era la carpa. Consistía en una especie de carnaval circense en el que los actores llevaban disfraces exagerados y que, como el circo, se montaba a las afueras de la ciudad. Algunos dramaturgos novatos de la época, creadores de un teatro no convencional, veían en este tipo de representación escénica la oportunidad para corroborar el efecto que producían determinados temas en el espectador, como: “negativity, baseness, decay, degeneration, brutality, despair, lust, and greed” (Brent 17). Brent comenta que “the plays cannot be taken seriously and should be called a comedy” (19). La mayoría de las representaciones eran cortas y contaban con pocos personajes, por ello, se asemejaban al entremés (Brent 25). Estas obras se caracterizaban por:

Little conflict or suspense —little drama in the conventional sense. Like many later performances of the expressionist circus-like-stage, it consists by contrast of a series of images or situations. The language was highly lyrical and the set visionary, often dream-like and sexual. Men on stage cross-dress while performing. (Brent 32-33)

Durante las primeras décadas del siglo XX, Berlín se convierte en una meca para la homosexualidad masculina, lo que no se traducía en un ambiente tolerante para el ejercicio público de la homosexualidad, sino como una ciudad que brindaba, de manera sincrética, “amenities for entertainments, such as drag shows, and an atmosphere that permitted men to cruise for sex with other men” (Brent 45). El espacio para dichas actividades estaba ubicado marginalmente. Acceder a estos lugares requería dominar un lenguaje sincrético no verbal que sólo los

homosexuales podían descifrar, como parte de una subcultura. Estos signos estéticos, articulados a través de la adopción de un estilo, eran transmitidos entre los miembros del grupo, a la par que eran resguardados de un público heterosexual ante el temor a sufrir represalias como el encarcelamiento, la violencia física y la humillación pública (Brent 55-62). Por tanto, el espacio en el que florece el teatro camp es la taberna *underground*, que se pone de moda en Berlín en las primeras dos décadas del siglo XX. Estos lugares de congregación, en los que se exhibían representaciones camp acompañadas de baile y canto, disponían además de un *dark-room* donde los clientes podían participar voluntariamente en orgías y otras prácticas sexuales alternativas, como el sadomasoquismo y el *bondage* (Brent 70). A estas tabernas se les denominaba “kamper”. La palabra “kamper” —que además de sustantivo era un verbo— se convierte en un código para referirse a lugares en los que las puestas en escena estaban acompañadas de prácticas sexuales:

The erotic dimensions of the kamper -play present multiple challenges to conventional sexuality in Imperial Germany, at least as it could be portrayed onstage [...] it challenged traditional attitudes toward sex and sexuality by depicting alternatives to the heteronormative status quo of their day, sado-masochistic pleasure. (Brent 77)

Una vez que el partido nazi toma el poder, comienzan las redadas y la depuración, no sólo judía, sino además homosexual. A partir de los años cincuenta, resurge en Francia este tipo de performances camp, pero ya no en las tabernas, sino en pequeños teatros. Según Brent, el teatro camp cambia de sede, pero los elementos que lo caracterizan siguen siendo los mismos (80).

Los conceptos que Mijaíl Bajtín (1895-1975) formuló sobre la literatura carnavalesca nos pueden ayudar a entender el teatro camp. Para Bajtín, las imágenes que se crean en la literatura pueden ser vistas como, “pensamientos sensoriales concretos vividos como la vida misma” (23). Se trata, dice Bajtín, de

experiencias verdaderas, tal y como ocurre en el carnaval, por eso, lo que en esencia caracteriza a la literatura carnavalesca es una trasposición del lenguaje del carnaval al lenguaje de las imágenes artísticas (Bajtín 34-38). Bajtín describe una serie de premisas o categorías de este tipo de literatura. La primera es la “familiarización” o la “percepción carnavalesca del mundo” (35). En el carnaval hay contacto libre y cercano entre los participantes, y los papeles se invierten. En las novelas carnavalescas, por ejemplo, no importan las jerarquías que existen y determinan la vida cotidiana: los estratos sociales se disuelven y, en su lugar, se establece una convivencia entre los personajes que no saben de prejuicios. A la familiarización la acompaña también la “excentricidad”, o el exceso; esto permite que las imágenes subliminales de la naturaleza humana se manifiesten y articulen de una forma “sensorialmente concreta”, particularmente, a través de la manera en que se relacionan los personajes (Bajtín 35-36). A través de la excentricidad y toda manifestación de exceso, el teatro camp logra crear significados; similarmente, el carnaval unifica los fenómenos, valores, ideas y demás vicisitudes de la vida humana o “disparidades carnavalescas” (Bajtín 36). Así, señala Bajtín, se puede dar sentido a todos los “rebajamientos” y “obscenidades en la profanación característica de las conductas más naturales y festivas del hombre”(37).

En América Latina acontece algo realmente interesante: el teatro camp no prolifera en suelo latinoamericano, pero sí en el extranjero con temáticas y autores latinos. El caso de Copi es un ejemplo de ello, pues la mayoría de sus obras se estrenaron en París y fueron escritas en francés, aunque sobre temas latinoamericanos. En Francia, la obra de Copi siempre fue entendida como la de un *outsider*. El mismo Copi se refiere irónicamente a la condición de los dramaturgos latinoamericanos en el extranjero y, en su caso en particular, además como exiliado:

“no son franceses, son como yo, son los que los franceses comunistas dicen ‘francés’” (Tcherkaski 36).

*Eva Perón*, de Copi

La producción teatral *Eva Perón* se estrena el 2 de marzo de 1970 en el teatro de l'Epée de Bois, en París, ciudad donde vive la familia de Copi en el exilio desde el primer peronismo. La dirección estuvo a cargo de Alfredo Arias y la obra fue protagonizada por Facundo Bo, aunque en un principio iba a ser Copi quien diera vida a Eva Perón. *Eva Perón* fue originalmente escrita en francés. En el año 2000, Jorge Montevelo traduce por primera vez la obra. En el prólogo de *Eva Perón*, Montevelo declara que a pesar de que la obra está escrita en francés, Copi consigue dar vida, usando como vehículo la lengua francesa, a “un españolargentinizado” (4), es decir, al dialecto que se habla en Argentina. El estreno de *Eva Perón* causó gran revuelo. Un grupo de simpatizantes peronistas se manifestaron el día del estreno y destrozaron la escenografía, lanzaron petardos, amenazaron con incendiar el teatro y agredir a los actores si no se suspendía la función. Pese al escándalo, la obra finalmente se estrenó como se tenía previsto. Durante dos semanas, la policía de París tuvo que resguardar el teatro. Algunos medios de comunicación de la época, como el diario *Le Figaro*, declararon en primera plana que *Eva Perón* era una “pesadilla carnavalesca” y una “mascarada macabra” (Montevelo 8). El escándalo fue tan sonado que a Copi se le prohibió la entrada a Argentina y no pudo regresar a su patria sino hasta 1984, ya en plena democracia. *Eva Perón* se convirtió en un éxito de taquilla, permaneciendo en cartelera 23 semanas, con representaciones diarias y llenos totales (Montevelo 23).

*Eva Perón* se compone de un solo acto. La trama tiene lugar el 26 de julio de 1952, en Buenos Aires, fecha en la que muere Eva Perón a causa de un cáncer uterino. *Eva Perón* es una reescritura del hecho histórico en clave carnavalesca. En escena aparecen cinco personajes. Cuatro son figuras históricas reconocibles: Eva Perón, la madre de Eva Perón, Juan Domingo Perón y la enfermera que la cuidó en su lecho de muerte. Al reparto se integra también un personaje desconocido, Ibiza, el hilo conductor entre los personajes, siendo además un elemento esencial para el desenlace de la trama.

La obra se inicia con una referencia escatológica: “¡Mierda!” (19), dice Eva Perón, quien busca frenéticamente el vestido “de mi retrato oficial. El más sencillo, con las camelias” (19). Copi alude al gusto camp de Eva Perón a través de gestos irónicos y sarcasmo, pues si por algo se distinguió la vestimenta de Eva Perón fue por su extravagancia. Sin embargo, aunque su ropa se caracterizara por ser extravagante y llamativa, Copi se refiere al gusto de Eva Perón como *tone deaf*. Lo que para Eva Perón representa sencillez, para el espectador es sinónimo de exceso: “¿Qué vestido presidencial, querida? Todos tus vestidos son vestidos presidenciales” (19), declara el personaje de la madre de Eva Perón. Además de estatus y poder, los vestidos representan, según su madre, “otra de sus artimañas políticas” (33). La enfermedad de Eva Perón, el cáncer, se proyecta en las prendas y los accesorios de moda que lleva, tal y como si se tratara de un performance estético y las ropas fueran el cáncer que Eva Perón se quita y se pone según su conveniencia: “[Eva Perón] Se levantó muy temprano para probarse sus vestidos. La seguí. La vi hacerlo. Ni siquiera está enferma.” (23). No es casual que Eva Perón, entonces, aluda a su cáncer como “mi cáncer de pelo” (22), cáncer que en cierta medida fue parte de la identidad de Eva Perón mártir. Reitera la obra que la identidad, como

un estilo que se confecciona a partir del ornamento estético, queda plasmada en los vestidos.

Todo el guardarropa de Eva Perón, sus vestidos, están organizados conforme a un sistema en el que “cada vestido tiene un número escrito encima y a cada serie de números le corresponde un baúl diferente” (20). Eva Perón, sin embargo, organiza los vestidos por eventos: “el que utilicé para mi retrato presidencial” (18); “el que utilicé durante mi discurso de dominación” (20); “el más lindo de todos, el que me puse para cenar con Franco e incluso para ver al Papa” (73). O describiendo el color y la textura de los vestidos: “el rojo con camelias”; “el blanco de pedrería” (21). Así, cada vestido, además de equivaler al cáncer, simboliza, por otro lado, un acto político, la seducción de las masas a partir de lo estético: “Estaría en la plaza, millares aclamando, gritando como locos... aclamándome. Les hubiera dado la jubilación a los cincuenta años y el aborto gratis. Me hubiera visto tan linda. Me hubiera puesto...” (50). Pero Eva Perón es incapaz de respetar el sistema numérico con el que están organizados sus vestidos. Es más, lo transgrede: “Me cago en los números” (20). La enfermera que la cuida figura más bien ejerciendo de cosmetóloga: “Enfermera, venga a hacerme las uñas” (53). Más allá de desempeñar un servicio médico, es una asistente de imagen personal de Eva, aunque el desempeño de la enfermera no logra satisfacer a Eva Perón:

MADRE: Y la enfermera no es todopoderosa. No puede pasarse la vida ordenando tus vestidos. Esa pobre chica tiene el derecho de quedarse en su cuarto escuchando la radio cada tanto.

EVITA: ¡Mire mi vestido! [a la enfermera] ¡Me lo manchó de sangre! ¡Y además le dije que me pintara las uñas de negro y usted me las pintó de rojo como una puta! (49)

Comenzamos a ver en la obra cómo los símbolos estéticos adquieren un valor ético, moral y sexual, como el simbolismo del color rojo en contraste con el negro. Según

comenta Montevelo, el habla de Eva Perón, a través de la voz masculina de un travesti, figura en la obra “coloridamente” (Montevelo 13). El comportamiento errático de Eva Perón se plasma en el uso de un lenguaje coloquial que en ocasiones llega a ser obsceno, siendo así reflejo de los *mood swings* o cambios abruptos de temperamento que a lo largo de la obra manifiesta. La personalidad fuerte y explosiva de Eva Perón, en contraste con la oficial y pública, es aprovechada en la obra para crear un mecanismo dialéctico. Así se yuxtaponen radicalmente el lenguaje de la intimidad y la forma oficial de recordar al personaje histórico.

Es Fanny Morelli, la diputada. Hace mucho tiempo que la conozco. Jugábamos en la misma plaza, frecuentábamos los mismos cabarets, incluso fuimos juntas al mismo colegio, sabés. Pero durante años no pude soportarla, me daba miedo y después... algo cambió. ¿Viste? ¿Entendés lo que te digo? Llegó un momento en que yo era las más fuerte...entonces es natural que volvamos a querer a la gente de los primeros tiempos, es natural, incluso si se volvieron monstruos. La hice nombrar diputada. Así, por gusto, me daba gusto verla vestida como yo, a mi lado, como un monito en el palco oficial. (68-69)

Pero lo verdaderamente interesante de *Eva Perón* hace varias alusiones estéticas como referencias al “el diseñador Christian Dior” (62), o a marcas de moda como “Revlon” (43), por referir alguna. Asimismo, Eva Perón conceptualiza el mundo en términos estéticos. Dice de sí misma: “tengo una memoria excelente para los detalles y tengo buen gusto” (61). Todo gira en torno a telas, materiales estéticos, texturas, etcétera, incluso el hecho de que su madre haya sido costurera, o que el lado corrupto de Eva Perón quede explícito a través de lo estético, por ejemplo: “toda la plata del contrato de la lana de los portugueses” (24). Eva Perón se muestra como una experta en el arte de la manipulación y, además, la frivolidad del personaje se encuentra ligada al desarrollo de una conciencia estética. Ésta va más allá de su conocimiento sobre la moda y las tendencias de actualidad. Los planos y círculos en los que se mueve Evita, sobre todo el mundo de la política y los medios de

comunicación, representan pasarelas pasadas de moda, que se sitúan muy por debajo de las últimas tendencias, de las que claramente Eva no sólo es una experta sino también una hábil comentarista:

Los embajadores trajeron a sus mujeres. Todas tienen mismo trajecito, todas. Y todos los ministros la misma corbata. Negra no, azul marino. Solamente las periodistas norteamericanas usan un trajecito rojo. Parece que también hay chicas del liceo vestidas de negro, pero yo no las vi, las ubicaron en el vestíbulo. (70)

La Eva de Copi concibe el mundo en términos de sensibilidad estética, como un gran espectáculo, una pasarela y desfile de modas. Eva Perón es perspicaz a la hora de traducir las ambiciones que mueven a los demás personajes, como a su madre, a quien amenaza con: “No te voy a dar el número de las cajas en las que tengo depositada la fortuna del Estado” (35). Luego, reitera: “Vamos, vieja, si sabés que voy a acabar por darte el número de la caja fuerte. Tené un poco de paciencia. En un mes vas a estar en Montecarlo y te la van a dar los gigolós franceses. Pintame las uñas. Dale, píntame las uñas [...] para las uñas quiero el esmalte granate. El de Revlon. ¿Queda?” (43).

La identidad de Eva Perón se encuentra escindida en la figura pública y la estética. Una permanece en baúles como si se tratara, más que de un disfraz, de una segunda piel; y la otra, la Eva Perón del espacio privado, en su estado fragmentario. El eje estructural de la obra es, de hecho, lo estético. En *Eva Perón*, se implementa un lenguaje retórico estético, signos semióticos del camp por medio de los cuales se da mayor profundidad a la obra: el desarrollo de los personajes, la trama, el humor negro y el estilo carnavalesco que prevalece hasta la última escena. Además de Eva Perón, todos los personajes tienen una filiación o vinculación con lo estético. La identidad de los personajes se construye a partir de su existencia como objetos estéticos y, así, a través del lenguaje metafórico que los define, es posible

explorar sus otros niveles de significado. Por ejemplo, el personaje de Juan Perón –que tiene pocas intervenciones y entra y sale de escena en ocasiones sin articular palabra alguna—: “Vive en el interior de su migraña como dentro de un capullo”, declara Eva Perón. Las migrañas de Perón “son como telas de araña en el interior del cráneo” (45). Telas e hilos de seda constituyen la identidad de Juan Domingo Perón. La madre de Eva Perón, descrita como “cualquiera”, “pobretona” y “puta” por su propia hija, pasa por un proceso de transformación, vistiendo las prendas y ropas que Eva Perón desecha: “el de encaje rojo, que me queda un poco grande. Tomá. Llévalo, te lo doy. Cuídalo. Podés combinarlo con el chal dorado” (23), “ahora si parecés una dama” (45). Eva Perón también establece un paralelismo entre las subjetividades marginales y lo estético: “¡Le dije que me pintara las uñas de negro y usted [la enfermera] me las pintó de rojo como una puta!” (41). Además, la obra implementa un vocabulario “estilístico” como en el siguiente ejemplo, en el que Ibiza le comenta a Juan Domingo Perón los problemas que posiblemente puede ocasionar Eva Perón después del simulacro de su muerte: “No le vas a ver más el pelo [...] es capaz de vender sus memorias a la revista *Life*” (54).

La Eva Perón de Copi cumple diferentes funciones: es quien define a cada uno de los personajes y quien posee la autoridad para atribuirles, asimismo, un valor utilitario. Por ejemplo, Juan Domingo Perón es descrito como un agente pasivo, maleable y además enfermizo: “¿Sabés lo que te pasa? Tenés dos años encerrado en tu escritorio completamente muerto, con un negro que te espanta las moscas como un abanico. Sos un bueno para nada” (86). Eva Perón también emascula a Juan Domingo Perón a través de comentarios como: “¡Andá a esconderte bajo la cama, cobarde, cagón! ¡Impotente! ¡Vos ponete el vestido!” (74), y llamándolo en varias ocasiones “puto” (67), “viejo reseco” (75), o afirmando: “¡Se ve que está drogado!” (57).

De igual manera, se refiere a su madre de manera despectiva. Eva Perón la llama “¡Turra!” (42); “Mentirosa” (43) y “vieja ridícula” porque se consiguió un amante más joven que ella, “una persona que se ocupa de caballos de carrera” (44). A pesar de que la madre de Eva Perón “aprendi[ó] a decir palabras chics” (39) y “juega a ser una dama” (44), en el fondo, “sos una vieja puta” que “hacés la calle” (45), y que “sin mí no sos nada” (42). El pasado ilegítimo de Eva Perón no sólo se ve representado en la promiscuidad de la madre, sino también a través de su memoria:

A los quince años se me fue a la calle y entonces ¿qué quería que hiciera yo? ¡Usted no sabe el sacrificio que hice para mandarla a los mejores colegios! Vivía para ella, Perón, creamelo. Cuando nació yo ni siquiera sabía hablar en español. ¡Qué india! Entonces usted vio todo lo que hice por ella. (56)

La ruralidad, la pobreza y el precario dominio de la lengua son algunos de los elementos que retratan el pasado “lleno de vergüenzas” de Eva Perón (55), y los motivos por los cuales “siempre me trata como si yo fuera de la calle” (56), según comenta la madre de Eva Perón.

*Eva Perón* escenifica una filosofía existencialista en el acto de vestir. De acuerdo con esta filosofía, Copi, al igual que Eva Perón, define la identidad como un estilo y que vestir es existir y el acto de desvestirse equivale a morir. En la obra, la identidad no sólo se articula a través del ornamento estético, sino que también puede ser transferida de un personaje a todo lo que lo rodea o pertenece. Eva Perón es un disfraz, una máscara. Este punto queda reiterado con dos decisiones que toma Copi. La primera, que Eva Perón fuera representada por un hombre; Eva Perón es un travesti. Y la segunda, la transposición de la identidad de Eva Perón a la enfermera, quien es asesinada para que ocupe el lugar del cadáver de Eva Perón. La enfermera es engañada, y hasta seducida, diría, para que paulatinamente se vista y se convierta en Eva Perón, una de las tantas, así, todos son Eva, todos son travesti:

Te gustan las joyas, ¿eh? Toma también. Y el collar. Toma, toma, no me lo agradezcas. A mí ya no me sirve para nada. ¿No tienes frío? ¿Quieres ponerte mi visón? Mira mi anillo. ¿Te gusta? Es una esmeralda, corazón, de perico. Toma, pónelo Toma, te lo regalo. Hay una peluca que combina, está guardada en la bolsa de plástico. Te la coloco. (72-79)

En el proceso de vestirse y desvestirse, Eva Perón se percata del desdoblamiento de la identidad: “Dejáme apoyarme sobre vos [a la enfermera]... con este vestido es como si me apoyara sobre mí misma” (78). Eva Perón ve su muerte como un acto estético, el acto estético que la inmortalizará, y por ello deja estipulado hasta el más mínimo detalle de cómo quiere que se realicen sus funerales:

No quiero estar en un mausoleo. Quiero ser enterrada en la C.G.T. Y con mis vestidos alrededor. Y todo lo que hay lo quiero puesto en vitrinas y rodeándome también. ¡Y todas mis joyas! Y cada año para mi cumpleaños van a agregar otras. Ya elegí los brillantes en Cartier. (52-53)

La enfermera va transformándose en Eva Perón a través del ornamento estético y la vestimenta, de la misma forma en que Eva Perón deja de ser Eva Perón, se vacía de Eva, para convertirse en la enfermera. Copi ejecuta su visión de la edificación de la identidad, a la perfección, la misma que define como un constructo. En otras palabras, para Copi, la identidad, al igual que el género, es simplemente vestir de una determinada manera:

Muchas veces he hecho de travesti, me encanta el traje de mujer, me encanta que me maquillen durante dos horas, me encanta moverme; además tengo el placer de ser muy flaco, uso muy bien el vestido de mujer, tengo un tipo de cosas que hace que en el teatro sea un travesti muy bueno; me encanta en el teatro vestirme de mujer, pero no se me pasaría por la cabeza vestirme de mujer en la vida [...] porque ni las mujeres se visten de mujer [...] ¿A quién se le ocurre vestirse de mujer ahora? A los travestis [...] *porque ser mujer es solamente eso, es vestirse de mujer.* (Tcherkaski 50) [El subrayado es mío]

El personaje drag de Eva Perón es también consciente de que la identidad Eva Perón, o mejor dicho el estilo Eva Perón, posee, además, un valor político-cultural: “Sin mí no eres nada” (62), le echa en cara Eva a su esposo. La identidad que *Eva*

*Perón* presenta sobre el escenario es una identidad fragmentada, compuesta de retazos o piezas. Los vestidos, las joyas, los zapatos, el maquillaje, el peinado y demás ornamento estético son lo que, conjuntamente, integran una identidad total: “Eva Perón”. Cada uno de estos elementos estéticos, por sí solos, carece de valor. Por ejemplo, el valor *camp* se adquiere a través del acto de vestir. Todos estos signos estéticos cobran un significado *camp* en el cuerpo del controvertido personaje histórico —primer nivel *camp* de significancia— y, sobre el escenario, son canalizados por el cuerpo masculino que se traviste —segundo nivel *camp* de significancia —

En la obra, lo estético produce un efecto de placer y goce en Eva Perón, como lo demuestran los comentarios de su madre:

Se levantó muy temprano para probarse todos sus vestidos, como siempre lo hace, tan contenta, como si nada. La seguí, la vi hacerlo. Y encima, ni siquiera está enferma. Es una de sus artimañas. La conozco bien. ¡Qué turra! Y sí: es una turra. (31)

En cierta manera, Eva Perón rinde culto a lo estético. La contemplación de los vestidos, que rutinariamente se prueba, actualiza un ritual. Otro ejemplo que ilustra este aspecto es cuando ella comenta que “los periodistas se masturban bajo sus impermeables sucios” (49).

En la obra, la escena de la violación de la enfermera transgrede los límites del cuerpo, género y sexualidad. Eva Perón, que tras el disfraz es un hombre, viola a la que poco a poco deja de ser la enfermera para transformarse en ella misma, como parte del acto culminante de vestir y desvestirse en el que se cede y traspasan las identidades. Es como si la Eva de los argentinos se violara y asesinara a sí misma, en una escena en la que se fusiona lo sexual, lo estético y lo mórbido:

EVITA: ¿Sos virgen?

ENFERMERA: No, señora.

EVITA: Mucho mejor. Sos muy linda ¿sabes? Tienes un cabello hermoso...No hay que teñirlo ¿eh? A la larga es malo para el pelo, ¿sabes? Déjame hacer, amor mío, permíteme. Dame. No, espera. Espera...No tengas miedo, mi amor, no tengas miedo, mi amor...quédate así...así, está. Te gusta ¿eh? Así... así...así... así. (79-82)

La identidad como disfraz y estilo trasgrede las fronteras de la sexualidad, género y cuerpo. Resulta difícil elegir una etiqueta para describir este acto sexual. ¿Es lésbico, heterosexual, homosexual? ¿O podríamos simplemente llamarlo queer?

Hay un lado macabro en la Eva de Copi. No sólo se muestra la frivolidad y la parte manipulativa de la diva, sino otras perversidades, como que “tuvo un chico y lo ahorcó con la cadena del baño” (60), que se droga y golpea a los personajes, que entra en estado de psicosis:

Ya cayó en la peor bajeza. [...] Se encerró en el placard y no quiere salir. Y antes de eso golpeó a la enfermera con una estatuilla. Se volvió loca. ¿Sabe lo que hizo? Dibujó todas las paredes de su cuarto con el lápiz de labios. Hizo dibujos obscenos. Escribió en todos lados “A la horca con Perón”. (69)

Eva Perón es capaz de seducir a su madre, a la enfermera y al pueblo a través de sus vestidos, joyas y objetos estéticos. Todos quieren ser ella, poseer su glamour, adoptar su estilo. Ser como la diva argentina implica, sobre todo, adoptar el estilo camp de Eva Perón. Imitarla. Rendirle culto: “Yo siempre la admiro” (71), le reitera su enfermera.

Las diferentes identidades o arquetipos de Eva Perón figuran en la obra: puta, santa, figura política y diva de la moda, todas construidas a partir de vestidos y ornamento. Todas bajo un mismo umbral de identidad: su propio estilo. El anuncio de la muerte de Evita que emite Juan Domingo Perón desde el balcón

presidencial a la multitud, que aguarda bajo la lluvia en la plaza, confirma la idea que he venido desarrollando a lo largo de este capítulo:

Aquella que llamamos la madre de los humildes, aquella que sacrificó el tiempo de su vida para aliviar la desgracia [...] Aquella que fue la Patria y también los hombres [...] nuestra compañera infatigable en todos los instantes de nuestra pesada tarea frente a la Patria y que injustamente fue criticada [...] Evita es irremplazable. Eva Perón no está muerta, está más viva que nunca. Su imagen será reproducida hasta el infinito en pinturas y estatuas para que su recuerdo permanezca vivo en cada escuela, en cada rincón de trabajo, en cada hogar. ¡Eva Perón, señores, está más viva que nunca! (85-87)

En la obra de Copi se propone que la identidad es un estilo construido a través del ornamento estético. Asimismo, todo estilo despierta una reacción singular en diferentes personas. Esto explica las lecturas y opiniones tan divididas sobre este enigmático personaje. Eva Perón logra a través del camp edificarse, legitimarse, seducir a las masas, e inmortalizarse a través de su vestimenta.

### La pose de Eva Prón

A través de la figura histórica de Eva Perón y la obra teatral del mismo nombre, vemos cómo la identidad es edificada a través de lo estético: vestimenta, joyas, accesorios y performance. En vida, Eva Perón logra edificar una identidad política implementando los mismos mecanismos y recursos que el peronismo tanto criticó en las clases altas. En esta imagen Eva Perón logra articular un discurso repleto de ambigüedad y contradicciones, particularmente a partir del exceso por el cual, Eva Perón, fue fuertemente criticada. Leer a Eva Perón como un signo estético camp nos permite dar sentido a los sentimientos diametralmente opuesto que en vida, e inclusive después de su muerte, despertó en las masas y en las clases

privilegiadas este personaje histórico. Por encima de cualquier significado, el signo Eva Perón, consigue edificarse y legitimarse a través del camp.

La repercusión que Eva Perón tuvo en la escena político-cultural de Argentina fue tal, que impactó como ningún personaje latinoamericano, previo a ella, la producción cultural y artística de América Latina y que trascendió fronteras e idiomas. Ejemplo de ello, es la obra de Copi, quien directamente se vio afectado de manera negativo por el peronismo. A través de la imagen de la diva, y del proceso de travestismo, Copi logra poner en escena una obra que retoma los mismos elementos de los cuales se vale Eva Perón para edificar e inmortalizar su imagen. Copi, de una manera camp, añade un componente sexual que reafirma y deconstruye el símbolo Eva Perón, y en el proceso, Copi es capaz de articular su homosexualidad.

## CAPÍTULO 3

## El camp y El lugar sin límites, de Arturo Ripstein

En 1966 el escritor chileno José Donoso publica la novela *El lugar sin límites*. Once años más tarde, el cineasta mexicano Arturo Ripstein lleva a la pantalla grande este *bestseller*. La cinta relata las peripecias de la Manuela, personaje homosexual que ejerce la prostitución en un burdel rural controlado por don Alejo, el cacique del pueblo, amo y señor de El Olivo. Además de las habilidades sexuales de la Manuela, gran parte de su encanto reside en bailar flamenco, arte que descubrió durante su juventud y, lo que en última instancia, define su identidad. En este desolado lugar, descrito por sus habitantes como “pinche Olivo, está más muerto que nada” (00:08:50-00:08:55), la Manuela se transforma en mujer y baila. Por eso, es descrita por los clientes como “el plato fuerte” del burdel, y “el más sabroso” (01:50:20-01:50:27), siendo a su vez capaz de seducir hasta al más “macho de los machos” que, bajo los efectos de unos cuantos tragos, cae rendido ante los encantos de la Manuela. De esta manera, la Manuela sobresale por encima de las demás prostitutas; entre ellas, dos de los personajes femeninos principales: La Japonesa, su difunta amiga de antaño, socia del burdel, pero además madre de su hija; y la Japonesita, su hija, quien a pesar de su juventud y belleza carece de esa gracia que posee su madre-padre.

Por encima de la aparente aceptación que goza la Manuela, este personaje no es inmune a la violencia masculina, todo lo contrario, es su blanco perfecto. La violencia de la cual es víctima la Manuela se manifiesta de distintas formas: acoso, burlas, insultos y golpes. Este abuso es consecuencia del libre ejercicio de sus preferencias sexuales y su profesión, su fascinación por el travestismo, y su vida

como una mujer transgénero. La violencia masculina que recae en la Manuela queda sintetizada en un personaje en particular, Pancho, un macho furibundo que, a toda costa, intenta frenar la atracción que siente por el cuerpo masculino del padre-madre de la Japonesita. Así, su homosexualidad, resulta la perdición del personaje: “Qué pena que te gusten esos hombres tan malos, Manuela, a vieja como yo, tú no vas a llegar nunca” (00:20:44-00:20:54). A diferencia del texto literario con un final abierto, en la cinta, la Manuela muere a consecuencia de la brutal paliza que recibe de Pancho y de Octavio, su cuñado. Además de la intolerancia y la homofobia, la motivación del crimen es el ocultamiento de las tendencias homosexuales de Pancho.

En este capítulo, aplicando la semántica del camp, indago en la confluencia de: 1) la sexualidad de los personajes; 2) lo estético, como lo representan la vestimenta y el performance; y 3) un discurso de higiene que, en la cinta, gira alrededor de la edificación del género, la sexualidad, el cuerpo, y lo socioeconómico, cuyo último fin es el ascenso a la burguesía. Pese al desesperado esfuerzo de los personajes masculinos por ocultar su atracción por otros hombres vestidos de mujer, la cinta de Ripstein a través del camp plantea la sexualidad humana como un *continuum* que se encuentra en constante desplazamiento. Así, por contradictorio que parezca, la cinta logra simultáneamente reafirmar y rechazar las categorías “heterosexual” y “homosexual”.

#### Kinsey: escalas sexuales

En *Manifiesto contra-sexual*, Beatriz Preciado reconoce que la sexualidad humana sigue siendo un tabú social (3). Por siglos, la intimidad de la alcoba ha sido el sitio en el que ha tenido lugar la sexualidad. Según Beatriz Preciado, el sexo es una necesidad biológica y declara que, en algún punto de nuestras vidas, de alguna

u otra manera, todos sucumbimos y damos “rienda suelta al deseo” y a la “exploración del cuerpo”, sea de manera física o mental, simplemente por el gusto de satisfacer nuestro instinto sexual y/o el de nuestras parejas.

Los humanos, como un selecto grupo dentro del reino animal, comenta Preciado, evolucionamos de forma distinta al resto de las especies. Formamos parte de una minoría biológica que tiene sexo por placer, además de implementarlo como una manera de interacción. De acuerdo a P. Hershman, la sexualidad humana cumple una serie de funciones que van más allá de la propagación de la especie. El sexo, reitera Hershman, es “a language, and as such, sex is used to communicate [...] it is also the means through which desire is articulated and expressed” (44). El sexo ha funcionado como una estrategia de negociación a lo largo de la historia de la humanidad. Representa además una vía para reclamar un espacio dentro de un grupo y para establecer vínculos sociales y afectivos (275). Por su parte, Preciado posiciona el sexo a la par de otras necesidades fisiológicas, como la alimentación y la defecación (7). El sexo y la sexualidad representan una de las unidades más básicas y fundamentales de la identidad, y de acuerdo a Preciado, el sexo es un estado primitivo que vincula a los seres humanos con su instinto animal (9).

Estudios recientes sobre la sexualidad humana como el publicado por *Archives of Sexual Behavior, Hypothesis of Homoerotic Motivation in Humans: The Effects of Progesterone and Priming* (2015), investigan la evolución antropológica de la homosexualidad. Según los autores, Dianna Fleischman, Daniel Fessler, y Argine Cholakians, el comportamiento homoerótico entre individuos que se identifican como heterosexuales posee un valor destacado en la evolución humana. De acuerdo al estudio, “Correspondingly, in humans, both across cultures and across historical periods, homoerotic behavior appears to play a role in promoting social bonds” (22). Una de las ventajas evolutivas de la especie humana, precisan los autores, fue

formar vínculos afectivos que se manifestaban a través del comportamiento homoerótico y homosexual, lo cual aseguraba una mayor supervivencia. Asimismo, el estudio comprobó que “homoerotic motivation was positively associated with progesterone, a hormone that has been shown to promote affiliative bonding” (22).

En cuanto a la sexualidad masculina, los autores señalan:

We explored the effects of affiliative contexts on homoerotic motivation in men, finding that men in an affiliative priming condition were more likely to endorse engaging in homoerotic behavior compared to those primed with neutral or sexual concepts.

En 1947 Alfred Kinsey funda una institución para el estudio de la sexualidad en la Universidad de Indiana, Bloomington, que actualmente se conoce como, *The Kinsey Institute for Research in Sex, Gender, and Reproduction*. En vida, Kinsey, aunque biólogo de formación, incursionó en otras disciplinas como la etimología-lingüística, la entomología, la zoología, la sociología, la psicología, y en los últimos años de su vida, la investigación de la sexualidad humana. ¿Qué desea sexualmente el ser humano, independientemente de toda convención social?, se preguntó Kinsey con curiosidad científica. Esta interrogante inicial conduce las investigaciones de Kinsey, producto de las cuales publica dos estudios que todavía siguen despertando controversia en la manera de pensar la sexualidad humana, particularmente dentro de los círculos hegemónicos que han impuesto un discurso de identidad sexual heteronormativo: *Sexual Behavior in the Human Male* (1948) y *Sexual Behavior in the Human Female* (1953). *The Kinsey Scale* es un patrón que establece siete grados diferentes para medir la sexualidad, de cero hasta seis. Para el segundo estudio (1953) se añade el grado de X a la escala para cubrir el territorio de la asexualidad. Según Kinsey, solo el diez por ciento de la población se posicionan en los extremos que convencionalmente son denominados “heterosexual” y “homosexual”, representados por las cifras cero y seis, respectivamente. El resto de

la población, el noventa por ciento, se ubica en algún punto entre ambas polaridades, ocupando los valores del uno al cinco. Este hecho fue contundente para que Kinsey planteara la sexualidad humana como un contínuum. Al respecto, Kinsey precisa que: “Males do not represent two distinct populations, heterosexual and homosexual. The world is not to be divided into sheep and goats. Not all things are black nor all things are white” (21).

El desplazamiento de la identidad, en todos los sentidos de la palabra, es uno de los temas abordados en *El lugar sin límites* y se encuentra representado por varios personajes, principalmente por la Manuela, la Japonesa y Pancho. Vemos cómo en la cinta, la movilidad geográfica del signo camp está en directa correlación con el sexo y la sexualidad, el género y otros aspectos relacionados con la identidad. Así, la identidad se construye en un constante proceso de desplazamiento. La identidad nunca llega a ocupar un sitio fijo, los personajes no consiguen asentarse permanentemente en un lugar, de ahí, creo, que el título de la película encaja perfectamente con la situación que enfrentan estos personajes.

#### El lugar sin límites y el desplazamiento de la identidad

En *Camp Aesthetics and the Performance Subject*, Favio Cleto hace un paralelismo entre el camp y el sujeto nómada, en concreto, alude a los gitanos (29). Para ello, Cleto desarrolla el término *camp mobile semiotics* el cual refiere a la movilidad del signo camp. Éste adquiere valor por el mismo hecho de existir como un signo nómada, en constante movimiento, y por referir a una subjetividad marginal que se valoriza en función a la periferia, es decir, todo lo que carece de un centro (31). Al igual que los gitanos, la Manuela del pasado, aquella que aún no es

propietaria o socia del burdel, ha llevado un estilo de vida caracterizado por lo que Cleto describe como:

The progression, the moving on from place to place [...]. The camp subject is both the nomadic subject and a discourse of nomadism, according to the figuration that Rosi Bridotti, drawing on Deluze and Guattari's 'nomadology' and theories of the 'rhizome'". (Cleto 31)

En este sentido, el vestido de gitana —como además es conocido el traje flamenco que usan las mujeres —es, desde mi lectura, una metáfora del estilo de vida que lleva la Manuela, quien carece de un centro. La identidad del personaje, como un sujeto nómada camp, se construye y adquiere significado a través de esta prenda. Por lo anterior, no es casual que *El lugar sin límites* tenga como referentes el flamenco y el traje de gitana —como comúnmente se conoce esta prenda—, elementos que según críticos culturalistas como William Sayers son: “a product of the immigrant experience [...] flamenco dance lodged itself in the gypsy community where it acquired, for outsiders, all the romantic allure of gypsy life” (17).

La Manuela es un signo camp nómada. El desplazamiento geográfico del personaje es propiciado por el descubrimiento de la sexualidad, no el autodescubrimiento, sino el descubrimiento de la sexualidad por parte del sistema patriarcal, el dominio de lo heteronormativo. La homosexualidad de la Manuela es desenmascarada en circunstancias inesperadas que van más allá de su control. Ocurre de manera infraganti. Por ello, la Manuela no tiene más remedio que desterrarse, huir de la violencia masculina que a partir de ese momento la asecha. Al emprender el viaje, la Manuela renuncia a una masculinidad heterosexual, y con ésta, rechaza un origen y un linaje.

JAPONESA: Y tú Manuela, ¿de dónde viniste?

MANUELA: Yo soy norsteña y a mucha honra, casi extranjera como la  
mamá

Dorita.

JAPONESA: Y tú, ¿siempre fuiste joto?

MANUELA: Desde que tengo uso de razón. La primera vez que me agarraron infraganti fue en la escuela, con un chiquillo, como estaba enamorada de ese pochito que siempre me peleaba. Y me corrieron de la escuela y ya no me animé a volver a la casa porque mi papá andaba con un fuertote rete grandote que hasta sangre le sacaba a los animales cuando los azotaba. (00.56:49-00:57:18)

La Manuela jamás proporciona un referente geográfico exacto de su pueblo o ciudad natal. Su identidad carece de un punto en el mapa que sea trazable e identificable. No menciona un país, un estado, una ciudad o un poblado, ni siquiera un apellido. Responde solo con referencias generales a la ubicación geográfica que la vio nacer. Reclamar un centro o un origen implica posicionarse en una coordenada sobre el mapa, requiere asumir una identidad masculina-heterosexual. Ante la ausencia de un centro, el único recurso disponible con el que cuenta la Manuela para crear su identidad es la homosexualidad, éste equivale a un espacio que existe como periferia y marginalidad, como esterilidad y desperdicio, como suciedad y exceso. La homosexualidad se la Manuela se presenta como centro ante la ausencia de un centro heteronormativo. La violencia del padre y el sistema heteronormativo (la escuela que expulsa a la Manuela) son las causas que la obligan a emprender un viaje sin retorno, un viaje que es aprovechado para articular su identidad como mujer: deja de ser Manuel para transformarse irreversiblemente en la Manuela, un cambio de sexo y género que es más decisiva que una cirugía irreversible. El destierro, en el caso de la Manuela, equivale a una re-asignatura simbólica del género, y en menor grado de la sexualidad, pero no del cuerpo. Los genitales de la

Manuela serán como el pasado que la asecha, lo que la posiciona momentáneamente en una situación de ventaja y en otras, lo que la condena y marca de por vida.

Comienza así para la Manuela, la confección de la identidad como un peregrinaje, la movilidad del signo camp; pero además, le brinda la posibilidad para rearticularse como mujer, independientemente de la lectura social o los filtros por los que debe pasar. A partir de su destierro, la movilidad geográfica se encuentra en directa correlación con su sexualidad. Los eventos de su vida, serán organizados en base a sus experiencias (homo)sexuales.

JAPONESA: ¿Y después a dónde te metiste?

MANUELA: Me la metieron. ¡Ay! Perdón. Me metí a trabajar con una Señora muy buena. Yo le hacía los mandados. Ella enseñaba a bailar español. ¡Y qué lástima que me quedé tan tampoco! Si no hubiera aprendido a bailar hasta lo que no. Después conocí a un guitarrista. Pues ése me llevó a una compañía de flamenco y ya nos venimos para acá. Y yo me quedé loca, loca, loca enamorada de un gallero de Guadalajara (00.56:06-00:57:21).

El verbo meter cumple una doble función. Por un lado, refiere a un espacio localizable, asimismo se trata de una transición, abierta a la movilidad geográfica y al poder incursionar en algo nuevo. A partir del desplazamiento, la Manuela no solo comienza su existencia como homosexual y/o transgénero sino además como prostituta. Aunque no se revela de manera explícita, se intuye que su primer amante, el guitarrista, es quien la inicia en la prostitución, éste además es clave para su identidad ya que contribuye a que ella siga desarrollando su talento como bailarina de flamenco, llevándola a una “compañía” de baile. Arte y sexualidad se fusionan como resultado del constante desplazamiento del signo camp, talentos con la prostitución como escenario simbólico. Esto queda comprobado con su segundo

amante-padrote, el gallero de Guadalajara, quien continúa explotando sus dotes artísticos y su cuerpo a través de la prostitución. A estos hombres, le siguen otros. La Manuela se desplaza de hombre en hombre siguiendo un itinerario artístico- (homo)sexual, travesti, pues no olvidemos que sobre el escenario, ella encuentra una vía para la expresión artística. Como bien señala Cleto, al convertirse en un sujeto camp nómada, un signo –homosexual, travesti, tran género– no solo adquiere valor por “the geographical displacements”, pero además por “cyclic itineraries, made up of the ‘illegal’, improper and temporary, occupation and reorientation, of the culture’s common places (the doxastic sites) through and incessant movement” (31). La pasión que expresa la Manuela por la danza y el travestismo se traslapa con otro tipo de pasión, su deseo por los diferentes amantes que acumula con el tiempo. Cada amante supone un cambio geográfico: propiciado por el destierro involuntario, y regido por su deseo que se traslada de amante en amante al igual que transita de ciudad en ciudad.

La cinta esclarece, a través de los eventos del pasado, que la Manuela llega a convertirse en una celebridad, fama que se ha ganado gracias a su baile y a su transformación en mujer, metamorfosis que ocurre sobre el escenario del burdel. Su popularidad y fama en El Olivo no está determinada por un signo fijo al que corresponde un nombre propio o identificable. Hasta este momento, nadie conoce a la Manuela como un nombre, sino más bien como un performance. Su baile flamenco es referencial genérico que posteriormente otorga valor al nombre “Manuela”: “Ay, sí. Tú eres la que baila español, ¿verdad?”, pregunta Lucy (00:53:17-00:53:20). El personaje también adquiere significado gracias a la magia del disfraz; en específico, al vestido flamenco que usa durante su espectáculo:

JAPONESA: ¿Y ésta? Sin el vestido de española no te reconocía (0:54:43-0:54:47). El baile flamenco y el traje de gitana son, en definitiva, una metáfora

estética de la identidad de la Manuela. A través de estos signos, que son representativos de su estilo de vida, la Manuela queda constituida como un signo nómada camp. Similarmente, la identidad de la Japonesa, como un signo nómada camp, se confecciona en condiciones similares. La Japonesa, quien carece de un nombre propiamente dicho, es al igual que la Manuela una subjetividad nómada. El sobrenombre que lleva este personaje revela la falta de un centro. Desconocemos su procedencia. Tampoco se sabe su verdadero nombre. Mientras que Manuela se deriva de Manuel, Japonesa no es más que un referente trivial que refiere a su miopía:

MANUELA: Oye, ¿no te molesta si te pregunto una cosa? ¿Por qué te dicen Japonesa? No tienes nada de japonesa.

JAPONESA: Bueno, es que soy un poco miope, sabes. Y como no me gusta nada, nada usar lentes, entonces para ver de lejos tengo que hacer así. (00:57:19-00:57:38)

Otro aspecto interesante en la cinta es que la conversación entre la Manuela y la Japonesa, cuyo tema central es hablar de su pasado en una especie de confesión íntima, toma lugar en los corredores del burdel mientras ambos personajes se desplazan constantemente.

MANUELA: Ahora cuéntame tú. Ahora te toca a ti.

JAPONESA: Bueno, *pero acompáñame*, ¿no? [el subrayado es mío] (00:57:32-00:57:38)

Frasas como las que connotan movilidad –“*pero acompáñame*” –son implementadas a lo largo de su conversación, como si el nomadismo de ambos signos camp fuera difícil de evitar. Mientras la Manuela organiza los eventos del pasado y la memoria según los escenarios que pisa y/o el amante en turno, La Japonesa, por el contrario,

lo hará en base a las casas en las que vivió y sirvió como empleada doméstica. La primera casa va a representar la memoria más antigua de la Japonesa:

JAPONESA: La patrona era una vieja tan buena y yo no me quería ir.

Pero el patrón se murió y ya no me podían pagar.

Después me fui a trabajar de criada a una casa fea y fría en San Juan. Pero ahí no me quedé. Había en el pueblo otra casa bien pintadita.

MANUELA: ¿Y te quedaste mucho?

JAPONESA: Sí, yo ya no me quería ir. Tenía mi recámara preciosa.

Toda llena de monos recortados de las revistas. Pero el viejo de la patrona me empezó a gustar. Y me pusieron de patitas en la calle.

MANUELA: ¿Y después te viniste para acá?

JAPONESA: ¡Qué va! Andaba de casa en casa. Seis meses aquí. Un año allá. Siempre haciendo maletas. Con lo que a mí me gusta tener mi recámara arreglada y llena de adornos. Una recámara mía, para mí todo el tiempo. 00:58:29-00:59:12)

Los gratos recuerdos de antaño de la Japonesa concuerdan con las casas que describe como estéticamente “bonitas”, y los malos, con las que no lo son, según el criterio estético de la Japonesa. En el caso de la Manuela, el nomadismo parece ser algo que de cierta manera disfruta. Por ejemplo, ante el ofrecimiento de empleo que la Japonesa le propone a la Manuela por “si se pone perra la Mamá Dorita contigo”, o sea, la prostituta que administra el burdel de San Juan en el que trabaja la Manuela antes de trasladarse a El Olivo, la Manuela le responde, “por ahora estoy contenta, ya después veremos”. Para la Japonesa resulta justo lo contrario pues su

gran anhelo es finalmente asentarse en un sitio y dejar su estilo de vida nómada. Según Gaston Bachelard, la casa, “constitutes a body of images that give mankind proofs or illusions of stability. We are always re-imagining its reality” (17). En este sentido, las casas, para la Japonesa representan una contranarrativa al nomadismo. Contrario a la Manuela, cuyo itinerario y constante desplazamiento obedece a su deseo sexual, en el caso de la Japonesa, se trata de otro tipo de deseo: pertenecer, poseer, gozar de una identidad estable.

La Japonesa es quien administra el burdel de El Olivo. Sin embargo, lo que en apariencia significa estabilidad no es más que un espejismo. La estabilidad momentánea de la que goza la Japonesa está determinada por factores externos como la voluntad de don Alejo, dueño de la propiedad:

MANUELA: Pues ya se te hizo.

JAPONESA: No creas, loca. No me gusta hacerme ilusiones.

MANUELA: Pues el diputado es muy amigo tuyo.

JAPONESA: Sí, la casa es de él y me la renta barata. Pero si un día se le ocurre quitármela. No. Me da mucho miedo hacerme ilusiones.

(00:59:57-01:02:27)

El sueño de poseer una propiedad motiva la apuesta para que el burdel pase a manos de la Japonesa y de la Manuela, quienes terminan como socias del burdel, y posteriormente, pasa a la Japonesita, cuando muere la Japonesa. El poner a prueba la hombría de la Manuela es la excusa que propicia este evento:

DON ALEJO: Si consigues que la Manuela la haga de hombre te regalo lo que me pidas.

JAPONESA: Y si le pido que me de la hacienda completa.

DON ALEJO: Tú eres una mujer lista y sabes que no te la iba a dar.

Pídeme algo que yo pueda darte.

JAPONESA: Bueno, entonces esta casa.

DON ALEJO: Pero si esta casa no vale nada, mujer.

JAPONESA: Yo la quiero. (01:10:53-01:11:02).

En la cinta se constata la confluencia entre la identidad, lo socioeconómico y el poder cuando don Alejo le niega la propiedad de la casa-hacienda a la Japonesa. En otras palabras, la Japonesa no es merecedora de un inmueble tan importante como la casahacienda, la casa más grande del pueblo. El sueño burgués de la emergente clase media de ser terrateniente y dueña de una casa responde a un sistema jerárquico. La única casa a la que puede aspirar una prostituta, como la Japonesa, es el burdel, o sea, es una identidad marginal que se posiciona bajo el control de una estructura de poder que obedece a un orden patriarcal heteronormativo. A cada identidad le corresponde un sitio según su estatus. Como prostituta, la Japonesa no puede aspirar más que a ser dueña del burdel. De acuerdo a don Alejo, esa propiedad carece de valor. Sin embargo, la Japonesa, a pesar de las condiciones deplorables del burdel, ve en éste la posibilidad de ascender socialmente:

JAPONESA: Ahora más que nunca necesito esta casa. Porque la quiero más que cualquier otra cosa. Porque el pueblo se va a ir para arriba. Y yo y la casa con el pueblo.  
(01:14:03-01:14:09)

En *El lugar sin límites* vemos entonces la confluencia entre el nomadismo, lo artístico, la propiedad y el sexo. Esta serie de elementos impulsan las historias de los personajes principales, como la Manuela y la Japonesa, convirtiéndose además en la motivación que los mueve y que moldea sus vidas.

El sueño de la Japonesa se ve truncado. El Olivo, decae bajo el mando de don Alejo. Es un pueblo que desde el presente de la enunciación se encuentra en completa ruina. Paulatinamente, los habitantes emigran a otros poblados, como

San Juan. Don Alejo, “que se ha empeñado en dejar a este pueblo vacío” ve la oportunidad de iniciar un monopolio y despojar a los habitantes de sus propiedades, comprando las propiedades a bajo precio y aprovechando la situación deplorable de El Olivo que produce un sentimiento de desesperación en la gente. La ambición de don Alejo es descrita como un capricho: “Ese viejo se ha empeñado en comprar hasta el último ladrillo y no va a descansar hasta conseguirlo”. Nos enteramos también que la última casa que le queda por comprar al cacique es “la casa de las muchachas”, propiedad que una vez fue suya y que desea recuperar. Se presenta así un conflicto entre la Manuela y la Japonesita: mientras que la primera desea vender la casa, la Japonesita se resiste a hacerlo, lo que provoca el enfrentamiento entre ambos personajes:

JAPONESITA: Don Alejo me trajo buenas noticias.

MANUELA: ¿Te dijo lo de la casa?

JAPONESITA: No, no pude hablar con él. Me dijo que me tenía buenas noticias. Y como sabe que lo que quiero es que nos vuelvan a conectar la luz.

LUCY: Pobre de tu mamacita. Qué contenta se iba a poner  
[refiriéndose a la posibilidad de tener luz eléctrica]

MANUELA: Sí, contenta de que nos fuéramos.

JAPONESITA: ¿Qué? En vida nunca sacarían a la Japonesa nunca de esta casa.

MANUELA: No hija, lo que hay que pensar es en vender.

JAPONESITA: ¿Quién habló de vender?

MANUELA: Si eso es lo que quiere don Alejo, que le vendamos la casa.  
¿A poco no tiene razón la gente? Quiere que todos se vayan y le vendan las casas. Así el viejo podrá negociar

lo que quiera. Esta es la única casa que le falta por comprar.

JAPONESITA: Mejor cállese. (00:47:28-00:48:22)

El tercer signo camp nómada es Pancho. A diferencia de la Manuela y la Japonesa, que nos narran su pasado de viva voz, lo poco o lo mucho que llegamos a saber sobre Pancho es por boca de otros personajes. Por ejemplo, Ludovina, quien comparte con la Manuela algunos eventos que marcaron la niñez de Pancho:

Era hijo del peón más antiguo de Don Alejo. Pero él lo quería mucho como si hubiera sido su propio chamaco. Siempre se lo llevaba a la fuerza a la casa grande. El niño no quería ir, aunque yo le daba dulces. A él no le gustaba porque tenía que jugar con la Moniquita, a matarla, y llevarla en su carrito jalando como si fuera un caballo. Y a él no le gustaba. Se iba a esconder al campo, pero siempre lo encontraban. Y tenía que jugar con la niña... Nunca quiso estudiar ni ser doctor... Un día se fue, cuando creció. Y allá de unos años, volvió. Entonces, ya Don Alejo le prestó centavos para que comprara su propio camión. Ese Pancho, tan ingrato que no ha ido a verlo nunca. (00:21:49-00:22:30)

Sólo se hace referencia al padre biológico de Pancho. Ludovina no hace ninguna mención a la madre de Pancho. El interés de don Alejo por Pancho convierten al cacique en una especie de padre adoptivo, por ello, Pancho, en cierta manera, es el hijo ilegítimo. Contra su voluntad, Pancho es llevado a la hacienda para que juegue con la hija legítima de don Alejo y de doña Blanquita. Este tipo de nomadismo tiene como agente la imposición del poder y la autoridad de don Alejo. Cuando finalmente tiene la edad suficiente, Pancho decide desterrarse de la hacienda y de El Olivo. Mientras que la Manuela y la Japonesa jamás regresan a un centro, Pancho, por el contrario, siempre termina regresando después de cierto tiempo. El único control que puede ejercer Pancho sobre su vida es huir. La dinámica que establece Pancho, como un signo camp nómada, es a través de la presencia-ausencia cíclica del personaje. Lo que en última instancia obliga a Pancho a regresar no es su familia,

Emita, su esposa y sus dos hijos, pues los largos periodos que se ausenta corroboran su despreocupación:

TAVO: ¿Qué? ¿Ya no se acuerdas que tiene familia? (00:06:56-00:07:00).

Tampoco es preservar los lazos afectivos con doña Blanquita a quien según Pancho “quiero como una madre” ya que “hasta un animal reconoce el camino de regreso donde le dieron de comer”. Realmente lo que motiva a Pancho a periódicamente regresar a El Olivo son dos cosas. En primer lugar, el burdel, específicamente, la Manuela:

MANUELA: Él prometió que un día iba a regresar.

JAPONESITA: Pues ya volvió.

La segunda, son los apuros económicos:

OCTAVIO: ¿Qué? ¿Cuánto dinero traes?

PANCHO: Realmente poco”. 00.08:49-00:08:58)

También, es el interés. Gracias a don Alejo, Pancho puede conseguir favores que lo beneficien económicamente:

DON ALEJO: ¿Qué crees que no sé por qué volviste? Para que te devuelvan los fletes de ladrillo que yo te conseguí y que yo mismo llamé para que te quitaran. (00:31:40-00:31:48)

El único viaje sin retorno que Pancho emprende y que es decisivo es uno metafórico. El personaje pasa de ser “tan persignado, tan buen chamaco”, a un “barbaján”, “sin vergüenza”, “poco hombre”, y “desgraciado” (00:32:30-00:33:01). Todos estos calificativos despectivos son importantes ya que de alguna manera cuestionan su masculinidad.

El camión de carga y su oficio de chofer son símbolos que representan el estilo de vida nómada de Pancho. El camión, en concreto, es además un símbolo clave

para entender la masculinidad del personaje y que se construye como un constante desplazamiento.

OCTAVIO: ¡Qué milagro! ¿Cuánto tiempo hace que no se aparecía por acá?

PANCHO: Un mes. No como dos.

OCTAVIO: Te vas sin avisar, como siempre. (00:05:15-00:05:22)

La presencia-ausencia de Pancho está directamente vinculada con el camión, en particular, se manifiesta de manera auditiva; a través del ruido que emite el motor, el estéreo del camión con la música a todo volumen y en los pitidos del altavoz — sello personal de Pancho:

[Pitidos que provienen de la calle]

MANUELA: ¡No puede ser! Hija, despierta. ¿Oyes eso?

JAPONESITA: Ya lo oí.

MANUELA: ¿Será posible? ¿Oyes eso?

JAPONESITA. Es el camión del Pancho

[Después de un rato]

JAPONESITA: Parece que ya se fue. Vuélvase a dormir, es muy temprano.

No muele, Ya se fue. Ya no se oye el camión. (00:02:01-00:04:35)

Como espectadores, nos familiarizamos con el personaje de Pancho que establece una comunión con el camión de carga. La cinta empieza y culmina con el desplazamiento del camión entrando y saliendo de El Olivo, como si se tratara de un marco que circunscribe la masculinidad. Al igual que el espectador establece dicha asociación entre sujeto y objeto. El reconocimiento de la presencia masculina a través de lo auditivo se encuentra presente en toda la cinta y se desplaza a otros personajes, como Blanca, la esposa de don Alejo, quien se percata de la llegada del administrado:

BLANCA: Sí, es verdad que estoy distraída... ¿Escuchas? Es el coche del administrador el que está entrando, ¿verdad?

DON ALEJO: No sé cómo puedes darte cuenta, Blanca, de veras.

BLANCA: Si como yo te pasaras todo el tiempo encerrada, aprenderías a reconocer a la gente en el ruido. (00:26:17-00:27:10)

sujeto-objeto, los habitantes de El Olivo se percatan del paso de Pancho por el pueblo a través del camión:

REYNALDO:<sup>8</sup> Parece que anda de regreso...Por ahí dicen que vieron el camión del Pancho. (00:27:43-00:27:47)

Al inicio asumimos que el camión es propiedad de Pancho, como lo da por sentado

Octavio: “Y, ahora que ya eres dueño de tu propio camión, ya puedes...”

(00:06:33-00:06:37). Más tarde, nos enteramos que Pancho, en parte, pudo comprar el camión gracias al préstamo que le hizo don Alejo, y que se ha atrasado con el pago de las mensualidades. Por dicho motivo, Pancho ha evitado toparse con don Alejo. Cuando finalmente Pancho cubre las mensualidades atrasadas se nos revela que, “todavía te faltan seis pagos” (00:32:04-00:32:09). Por esta razón, la masculinidad de Pancho se edifica como un préstamo. Depende en gran medida de don Alejo, y como veremos más adelante, también de su cuñado Octavio. Es una identidad que no le pertenece, una masculinidad desplazada que “te queda grande”, según palabras de don Alejo, en un sentido figurativo de la palabra:

Tu padre no hubiera aguantado verte así. Era un hombre de verdad. Y mira el hijo que le fue a salir. Nada más por la memoria de tu padre te presté el dinero. Y solo por eso no te mando a la cárcel, ¿oíste bien? (00:33:10-00:33:24)

---

<sup>8</sup> Peón y mano derecha de Don Alejo. Cumple la función de guardaespaldas. Siempre se hace acompañar de dos perros y de su pistola. Representa la fuerza física que carece don Alejo. Reynaldo solo habla y actúa cuando lo ordena don Alejo.

La ineptitud de Pancho en la administración del dinero es otro factor que influye en la forma en la que la masculinidad de Pancho es vista por los demás personajes:

OCTAVIO: ¿Cuánto dinero traes?

PANCHO: Más bien poco. Agarré unas chambas, pero es que pagan re mal.

OCTAVIO: ¿O te lo gastaste todo? Lo que pasa es que Emita vio una casa y con treinta mil pesos alcanza para el enganche. Me pones a mí de aval...Tú y tu mujer y no pueden seguir durmiendo en el otro cuarto que tengo en la casa.

(00:08:49-00:10:00)

Para que adquiriera valor la masculinidad de Pancho, es imprescindible contar con patrocinadores; otros hombres que la avalen. Asimismo, la casa una vez más se construye como un contra-discurso al nomadismo. No obstante, Pancho no parece interesado en asentarse a través de la compra de una casa. Son Octavio y Emita quienes parecen más interesados. Vemos de esta manera cómo la identidad de la mayoría de los personajes principales de la cinta se constituye con signos nómadas camp, siendo la inestabilidad lo que les otorga valor y significado.

#### El camp y los movimientos de liberación sexual

A finales de los sesenta y a lo largo de la década de los setenta, previo a la pandemia de sida, proliferan en Occidente una serie de discursos sexuales que iban en contra de la heteronormatividad, entre estos no sólo se encontraba la homosexualidad, sino también, un discurso que fomentaba la fluidez sexual del ser humano. Este cambio de paradigma de la identidad sexual formó parte de la llamada “apertura sexual” que se manifiesta en Europa, Estados Unidos y en partes

de Latinoamérica, como aconteció en México. En *Queering the Public Sphere in Mexico and Brazil: Sexual Rights Movements in Emerging Democracies*, Rafael de la Dehesa precisa que a partir de la década de los sesenta se movilizan en América Latina una serie de grupos activistas:

Around the banners of lesbian, gay, bisexual, travesti, transsexual, and transgender (LGBT) rights; homosexual liberation; sexual diversity; the right to control one's body; and free sexual choice. With varying success, activists have sought to question prevailing understandings of family, gender roles, citizenship, and nationhood, marked by the often tacit assumptions attached to sexual stigma. (2)

En la ciudad de México, por ejemplo, durante los setenta, los movimientos de liberación sexual se organizan como un movimiento de oposición, el cual buscaba “to press the boundaries of democratic change beyond the narrowly institutional and into the cultural, sexual, and, for some within each movement, economic terrains” (De la Dehesa 2). En *Dirty Commerce: Art Work and Sex Work*, Julia Bryan Wilson señala que más allá de articular un nuevo discurso sobre la sexualidad humana capaz de sobrepasar las categorías “heterosexual” y “homosexual”, lo que en realidad significó la apertura sexual fue la articulación de la llamada identidad queer. La apertura sexual de los sesenta, según Bryan, fue importante no por otorgar nuevas garantías cívicas, sino más bien, por la oposición heteronormativa que enfrentó el activismo LGBTQ, y lo que irremediamente confirmó (y en cierta medida oficializó) la presencia de dichas minorías sexuales. A raíz de esto, en la cultura popular florecen distintas expresiones artísticas, como ocurre en el cine y la literatura, que tienen como tema no solo la homosexualidad, sino la sexualidad en sí en todas sus manifestaciones. En América Latina, por ejemplo, vemos la publicación de textos literarios como los de Donoso, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas y Manuel Puig, por citar algunos, que circulan en un mercado de consumidores y durante un contexto de contradicciones. Cineastas del mundo hispanohablante

como Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo, Pedro Almodóvar, entre otros, inician un contra discurso sobre la sexualidad que estética y temáticamente desafiaba los convencionalismos que hasta ese entonces habían estructurado y preservado la actitud puritana hacia la sexualidad.

Arturo Ripstein, como parte de esta generación de cineastas, reaccionó en gran parte al dominio de la heteronormatividad, en particular, al resemantizar el signo de la repugnancia con el que tradicionalmente se había entendido el sexo, como algo sucio. En cuanto a la heterodoxia sexual, John McGahen comenta que:

One of the compounds at its base was sexual sickness and frustration, as sex was seen, officially, as unclean and sinful, allowable only when it too was licensed. Doctrine, and political discourses around sexual identities, separated body, desire and soul. (18)

El cine camp estratégicamente se valdrá de dichas actitudes y también va a aprovechar el estigma enfrentado por la comunidad LGBTQ para rearticular un nuevo discurso sexual. Para P. Hershman la conexión entre el sexo y la suciedad:

Lies in the fact that bodily symbols gain their emotive power through being subconsciously associated with the anal- genital organs and processes, but that they are then used to spell out cultural messages, where the message is something quite separate and apart from the symbols which are transmitting. (274)

Lo que rescata al sexo de su propia “suciedad”, según Hershman, fue poder racionalizarlo como un acto estrictamente reproductivo. Consecuentemente, el deseo es desplazado hacia el territorio simbólico de la suciedad, y al igual que éste, se trasladan los genitales, el ano y todas las secreciones asociadas con el sexo, inclusive la menstruación (275). Toda práctica sexual que tenía como propósito solo el placer y no la procreación –por ejemplo, el sexo oral, anal y la masturbación– representaban una forma de desperdicio y como tal, culminaban en la esterilidad. Las enfermedades venéreas, que forman parte de un discurso higiénico de la

sexualidad, se ubicaron dentro de ese espacio simbólico, sucio y estéril. Como veremos, el cine camp, el cual alcanza su auge en plena época de la apertura sexual de los sesenta y los setenta, valoriza el discurso (anti)higiénico sexual, como es caso de la cinta *El lugar sin límites* y otras cintas camp.

### El lugar sin límites y la cinematografía camp

John Waters, además de ser pionero, es uno de los cineastas más destacados del llamado cine *queer*. La filmografía de Waters lo ha hecho merecedor de títulos como, “the Prince of Puke, the King of Bad Taste and the Pope of Trash” (Petkovic 1). Por esta razón, Waters se ha convertido en uno de los directores más representativos de la estética camp. Waters es reconocido por: “his use of grossness, filthiness, and the deconstruction of heteronormativity through sex” (Petkovic 5). También, se caracteriza por producir películas de bajo presupuesto, no obstante, “Waters’s films somehow have intertwine sexuality, desire, human flesh, along with bad taste [...], all condensed in filth” (Petkovic 9). Independientemente de la apatía que ha manifestado hacia el activismo queer, su trabajo ha sido crucial en la creación de la identidad queer anglo. A través de cintas como *Pink Famingos* (1972) —considerada como una joya de la cinematografía camp—, Waters ha conseguido “disturb political ideologies” (Petkovic 13).

Risptein jamás pensó *El lugar sin límites* como una cinta camp, sin embargo, la película cuenta con una serie de elementos representativos de la cinematografía camp. En primer lugar, *El lugar sin límites*, articula un discurso (anti)higiénico que gira en torno al cuerpo, el género y la sexualidad. En segundo lugar, los cuatro pilares de la cinematografía camp —como lo son la ironía, el esteticismo, la teatralidad y el humor, según Jack Babuscio— son palpables en la cinta. Por último,

al igual que *Pink Flamingos* y otras cintas representativas del camp, *El lugar sin límites* se filmó con un bajo presupuesto. Sin duda, *El lugar sin límites*, a mi juicio, es una cinta camp ya que Ripstein, al igual que Waters, independientemente de su apatía política, logra incorporar “campness as a political tool to deconstruct both heteronormative and homonormative popular culture”, llevando, por primera vez, a la pantalla grande, “marginalized identities within the LGBTI Community” (Petkovic 13), y creando a través de *El lugar sin límites*, un meta-comentario sobre la sexualidad. En las siguientes secciones, abordaré cada uno de estos elementos que hacen de *El lugar sin límites*, una obra trascendental de la filmografía camp latinoamericana.

En una entrevista concedida a la Universidad de Puebla, Ripstein señala que uno de los principales motivos para adaptar la novela de Donoso fue la falta de seriedad para abordar el tema de la homosexualidad en el cine mexicano:

La homosexualidad en el cine de México, generalmente era tratada como loquitas, chistosas, era la del cabello rojo, hacían el papel de mariquitas, no de homosexuales. Era de caérsele la mano, hacer joterías y caminar como Tongolele. Nunca se trató en serio y a mis compañeros de generación, más bien uno o dos directores gay que trataron el tema, lo trataron como muy lateralmente, hasta que, yo creo que yo soy uno de los primeros, sino que el primero, que trata el tema de la homosexualidad como algo con más seriedad, con más rigor. (Noticias 22 0:05:55-0:06:37)

Por ello, la creación del guion literario fue aprovechado como una oportunidad para innovar dentro del cine mexicano, la temática homosexual. Ripstein organiza un grupo de escritores con el objetivo de dar vida a los personajes de la novela. En el guión de la película participaron renombrados escritores como José Emilio Pacheco, Manuel Puig y hasta el mismo Donoso. Fue gracias al éxito de *El beso de la mujer araña*, que Puig, llama la atención de Ripstein. Al leer esta obra, Ripstein ve una oportunidad para innovar el cine mexicano. Según Ripstein, en *El beso de la mujer*

*araña*, Puig va más allá que Donoso y logra capturar la esencia y “la tridimensionalidad de los personajes homosexuales” y “toda la complejidad que constituye la psicología humana” (Noticias 22 00:15:0100:15:07). Sin embargo, a raíz de un conflicto entre Ripstein y Puig, este último no apareció en los créditos de la película, a pesar de haber contribuido en la redacción del guión (Noticias 22 00:15:14-00). Años más tarde, cuenta Ripstein, lograron resolver las rencillas. Además, el productor ejecutivo, Paco del Villar, pretendía imponerle otros actores a Ripstein para la película:

Yo le tengo agradecimiento a Paco, pero no le quita lo incompetente. Yo quería a Blanca Guerra en el papel de la Japonesita. No me permitió y me dijo: ‘¿Quién es esta Blanca Guerra?’. Le dije, pues si no le damos un papel nadie va a saber nunca. Yo no tenía el menor interés de trabajar con Ana Martín que al final de cuentas estuvo bien. (Noticias 22 0:07:44-0:07:56)

El principal reto fue encontrar a un actor para encarnar a la Manuela. La homofobia de la industria era un claro impedimento. El personaje, ya de por sí, representaba, dice Ripstein, un desafío actoral por los distintos matices de humor y dramatismo que lo caracterizaban. Inclusive se llegó a considerar la posibilidad de que el papel fuera interpretado por una actriz, ante la negativa de varios actores que declinaron la propuesta. Por ejemplo, el cómico mexicano, Adalberto Martínez, mejor conocido como Resortes, no solo rechazó el rol, también insultó a Ripstein cuando se lo ofreció:

Hablé con un cómico, bailarín, Resortes<sup>9</sup>, un tipo abyecto que leyó el papel y no entendió ni una sola palabra y lo único que me dijo fue: ‘Cuando yo haga mi próxima película y necesite un director joto a ver si no te llamo a ti’. Fue un tipo repulsivo, en fin, toda su carrera fue repulsiva. (Noticias 22 0:03:13-0:03:33)

---

<sup>9</sup> Resortes fue un comediante mexicano que se destacó participando en películas durante el llamado cine de oro de los años treinta.

Al final, Roberto Cobo haría de la Manuela, papel que al igual que El Jaibo en *Los olvidados*, de Luis Buñuel, marcarían su carrera actoral pues jamás pudo desprenderse de la sombra de ambos personajes, particularmente el de la Manuela. Según Ripstein, trabajar con Cobo fue un reto:

Era un actor muy indisciplinado. Falto de rigor. Entonces, trabajar con él era muy, muy difícil. Dirigirlo era complicado. Siempre estaba drogado y borracho. Así grabó todas sus escenas. Según él para meterse en el personaje. Yo me acuerdo un día tenerlo del pescuezo y dándole de jalones, diciéndome: ‘¡Dios mío! ¿Qué estoy haciendo? Me saca una cabeza. Este tipo es fuertote y me va a pegar’. No me pegó, pero así tenía que hacerse la película. Era como domar a un oso. (Noticias 22 0:07:31-0:08:12)

Otra de las dificultades que enfrentó Ripstein fue conseguir el financiamiento para la película. El “supuesto” fracaso de Ripstein en *Foxtrot* (1976), la única cinta internacional en su carrera, en la que participaron estrellas internacionales como Peter O’toole y Charlotte Rampling, causó descontento entre la comunidad cinematográfica mexicana. Asimismo, tuvo que enfrentarse a la CONACULTA, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, organismo dentro del cual se sitúa El Instituto Nacional de Cinematografía Mexicana, que en un principio le solicitó que desistiera de la idea de hacer una película cuya temática fuera la homosexualidad. El fracaso de *Foxtrot* y lo controversial de su nuevo proyecto provocaron que Ripstein fuera relegado de ciertos privilegios anteriormente concedidos. Finalmente, gracias a sus influencias,<sup>10</sup> consiguió un modesto presupuesto. Por eso, *El lugar sin límites* fue filmado en situaciones precarias:

Me pusieron en malos términos y me castigaron [refiriéndose a El Instituto Nacional de Cinematografía Mexicana]. Yo trabajaba en Churubusco que era el estudio de lujo y me mandaron a Rosamérica que era como el rincón de los

---

<sup>10</sup> Debes insertar esta información: hijo del reconocido productor mexicano de origen judío polaco Alfredo Ripstein.

castigados, en donde se hacían películas, generalmente horrorosas, unas porquerías. Me acuerdo que no había equipo. Me dieron una cámara que hacía ruido. No se podía grabar sonido directo. También tenía una cámara tapada con una serie de cobijas, una cámara muy vieja y muy poco útil. Me dieron un lente cuando normalmente se entregaban a uno una serie de lentes primarios, como cinco o seis que uno podía seleccionar para ver cómo funciona el encuadre que a mí siempre me ha importado muchísimo. (Noticias 22 0:01:45-0:02:52)

Bajo estas condiciones precarias Ripstein filmó su controversial largometraje durante el lapso de un mes. *El lugar sin límites* resignifica los símbolos de la cultura popular. Así expone con originalidad temas como la (homo)sexualidad y la masculinidad en contra de la heteronormatividad, como se verá a continuación.

Pancho (Gonzalo Vega) encarna una serie de ideales asociadas tradicionalmente con la masculinidad, como la virilidad, la rudeza y la fortaleza física. Vega, sin duda, fue un elemento clave para el éxito de la película, sobre todo porque era considerado un *sex symbol* del cine mexicano de los setenta:

El que primero me vino a la cabeza para el papel de Pancho fue Gonzalo Vega. Fue un deleite trabajar con él. Es un actor formidable y un excelente compañero de trabajo, un tipo fuerte, con un cuerpo impresionante, además de buen mozo, con un carisma y un jale tremendo [de audiencia]. Fue en él, en quien primero pensé. (Noticias 22 0:02:15-0:03:49)

La Manuela se refiere al Pancho como, “un hombrón tan hombrote, bruto, pero bien bueno”. La frase presenta dos planos de interpretación; en un primer plano, se describe la fisionomía robusta de Pancho, y por otro, se alude a la virilidad del personaje y a su talento en la intimidad. El cuerpo del actor Gonzalo Vega, es aprovechado, como un sex symbol de la cultura mexicana para homoerotizar la masculinidad mexicana. A diferencia del resto de los personajes masculinos, Pancho viste prendas entalladas que resaltan su musculatura. Es el único personaje masculino que lleva los brazos al desnudo. El resto de los personajes, visten camisas de manga larga. En innumerables ocasiones, también la Manuela

hace mención a su describiendo el tamaño de las extremidades del cuerpo, como las manos. Ansiosa por el inesperado regreso de Pancho a El Olivo, El travesti se da la tarea de buscar hilo rojo para enmendar el vestido. Visita a Ludovina, una anciana a quien “la memoria me falla”, vecina además del burdel, que conoce a Pancho “desde que estaba chiquillo” pues ella en su juventud fue empleada doméstica “allá en la casa grande”, sirviendo por muchos años a don Alejo y a doña Blanquita. La Manuela aprovecha la oportunidad, y la conexiones de Ludovina con “los patrones” para averiguar más detalles sobre la repentina visita de Pancho a El Olivo. Las manos y la violencia son dos de los detalles con los que la Manuela busca refrescarle la memoria a la olvidadiza anciana:

MANUELA: Oye, cuando vas a casa de don Alejo, ¿no te dicen nada de Pancho?

LUDOVINA: ¿Pancho? Yo no sé quién es Pancho.

MANUELA: Uy, ¡qué olvidadiza! Pancho. El de las manotas como piedra.

Ese que me rompió el vestido. (00:19:49-00:20:00)

Esta serie de descripciones no se presentan casualmente, sobre todo si se toma en cuenta la manera en la que las manos masculinas, y en particular los dedos, son insinuaciones sexuales hechas en la cinta. Esto es corroborado en la conversación que entablan la Manuela y la Japonesa, en la que recuerdan a los mejores amantes que han tenido:

MANUELA: ¡Ay, Japonesa! ¡Qué guitarrista!

JAPONESA: Con unos dedos de brujo.

MANUELA: ¿Cómo sabes?

JAPONESA: Pero qué descarada eres. ¿Qué tú crees que nada más tú sabes de hombres? ¡Creída! Los guitarristas tienen mucho arte en los dedos. (00:13:17-00:13:46)

Otro ejemplo contundente se presenta en la escena donde la Japonesa comparte con don Alejo y con otros clientes del burdel, en plan de burla, detalles de su intimidad con Pino, uno de los padrotes del burdel:

JAPONESA: ¿Se acuerda de Pino? ¿Usted qué cree?

DON ALEJO: ¿El que se largó con tu dinero? ¿A poco era maricón?

JAPONESA: Pues, sí. ¡Mariconazo! Pero no se lo digan a nadie porque luego agarra fama.

DON ALEJO: Yo que lo creía tan macho.

JAPONESA: Solo que para que funcionara había que meterle un dedo por allá. (00:55:01-00:58:22)

En *Genderfuck: The Law of the Dildo* June L. Reich replantea el concepto de falo desde un marco teórico psicoanalítico. June, usando las ideas de Lacan, señala que tanto la escritura como la lectura hegemónica del cuerpo son en sí un terreno resbaladizo que puede ser aprovechado para deconstruir el género, el cuerpo y la sexualidad. Así se les desterritorializa de las jerarquías y discursos de poder con los cuales han sido concebidos bajo el dominio de la heteronormatividad, la misma que considera como principio generador de valor la idea errónea de que falo es equivalente a los genitales masculinos. Por el contrario, June propone conceptualizar lo fálico únicamente como un valor abstracto y neutro, productor de placer, capaz de trascender ideologías preconcebidas. June explica que:

The phallus, broadly speaking, forces a subject into the Symbolic, the realm of language, signification, and culture. In theory it is not an object, or an organ, but an experience of difference, initiating a subject into desire, which is an experience of lack. The phallus, as point zero in psychoanalytic theory, determines meaning by filling in absences, covering over the split it creates between object and concept. The logic of signification demands that a concept and object be identical to one another. And yet the phallus, as the determining figure in signification, like a zero, does not really exist. The zero institutes the process of numerical progression, but it signifies nothing. It

assures, however, that  $1=1$  because of its place function as zero ( $1+0=1$ ); but 1 is, nevertheless, the second point of the number line, and is therefore always already displaced. Through a theoretically analogous process, the phallus signifies a pretended or fantasmatic unity, suturing object and concept in a dialectical relationship with a subject. (257)

Las posiciones sexuales que en sí representan jerarquías de poder dentro de un orden hegemónico, son desplazadas en la cinta a través del deseo, y con esto, las categorías heterosexual/ homosexual, masculino/femenino, así como los genitales del cuerpo adquieren un nuevo significado. Con este desplazamiento, asimismo, se refuta el discurso heteronormativo, de una manera camp. La Japonesa, biológicamente mujer y heterosexual, es quien asume una posición de poder ante Pino, quien es penetrado y ocupa un rol “pasivo”. La homosexualidad del personaje de Pino permite que la Japonesa sea quien penetre utilizando los dedos, que se convierten en una tecnología del deseo. Al ser penetrado, Pino posa como homosexual, al igual que la Japonesa, pues termina cumpliendo un rol sexual contrario al que tradicionalmente debería desempeñar. Así se invierten no solo las posiciones sexuales top/bottom (en inglés) y activo/pasivo (en español) a través de las prácticas sexuales de estos personajes. A través de la Japonesa, la cinta reproduce el discurso higiénico positivista del XIX, el cual no solo pretendía brindar un diagnóstico de la homosexualidad basado en una serie de síntomas, sino que además, pretendía tratar y curar la homosexualidad. Para que Pino “funcione”, como “hombre”, y pueda penetrar a la Japonesa, los roles sexuales, de género y cuerpo deben de ser invertidos y deconstruidos, o también reafirmados y reproducidos. Ambos personajes demuestran la versatilidad y el desplazamiento de la sexualidad, la cual está en constante movimiento. Asimismo, la homosexualidad es explicada en la cinta como una etiqueta que curiosamente está relacionada con el mundo del espectáculo: “agarrar fama”. En otras instancias, la homosexualidad se explica como lo desconocido, “hacerme quién sabe qué” y como lo impronunciable,

“hacer, tú sabes...”. Pese a que la Manuela se autodenomina mujer, e inclusive implementa gramaticalmente el uso del femenino para referirse a sí misma, y pese a que la mayoría de los personajes también utilizan este lenguaje, hay instantes en la cinta en los que es aludida como un sujeto masculino, “papá” o “eso lo dirá él”; inclusive en los mismos adjetivos despectivos tales como “joto” y “maricón”; y finalmente, a través del uso de los clíticos directos: “Vamos a alcanzarlo”. Pero el acto culminante a través del cual se problematiza la masculinidad a través de un sujeto homosexual es con su paternidad.

El descubrimiento público de los genitales de la Manuela y la experiencia de la Japonesa con homosexuales incitan la apuesta entre don Alejo y la Japonesa: “Uy, patrón, es que si yo quiero hago un hombre de la Manuela”. Una vez en el río, los hombres desnudan a la Manuela y ante la mirada perpleja de los presentes, descubren que “resultó que no era hembra la Manuela”. Inmediatamente se convierte en un sujeto masculino problemático. La Manuela intenta, fallidamente, deslindarse de su masculinidad violentamente reasignada, declarando: “Pero si este aparato solo me sirve para hacer pipí”. Ante esto, surge una interrogante: ¿por qué los demás hombres se percatan de sus genitales? ¿Qué factores influyen, además de una posible ridiculización, para que la clientela masculina se obsesione con los genitales de la Manuela? Aunque la película no hace ninguna mención al tamaño de su miembro, la novela de Donoso sí lo hace. El miembro del travesti es descrito como de gran tamaño, un “enorme miembro” (53) o una “larga serpiente” (53) incluso, “le abultaban [los testículos] en la entre pierna” (53). La Manuela es vista como una competencia para los presentes en tanto a “que no te vean las mujeres que se van a enamorar de ti”, —y también para Pancho, añadiría—. A partir de ese momento, que culmina en su noche de amor con la Japonesa y en la concepción de la Japonesita, la Manuela incrementa el significado de su identidad queer. No vuelve a

ser vista de la misma manera, a pesar de identificarse como mujer y como homosexual. Si bien es cierto que se autodenomina mujer y homosexual, públicamente confirma que es capaz de asumir una heterosexualidad:

MANUELA: La próxima vez te voy a peinar todo para atrás, como Sarita Montiel.

LUCY: Tú nada más prometes y siempre terminas haciendo lo mismo.

MANUELA: Este [peinado] me lo enseñó la Japonesa cuando era yo su marida.

LUCY: Ay, cochina.

MANUELA: Ay, es un decir. La Japonesa y yo éramos grandes amigotas.

LUCY: Y la Japonesita, ¿qué? ¿Salió del huevo de un gallinero?

MANUELA: Y yo qué sé.

LUCY: Pues estarías dormida y no te diste cuenta. (00:44:14-00:45:13)

De manera similar al caso de Pino, la cinta juega con las categorías heteronormativas. La Manuela es quien penetra a la Japonesa; sin embargo, es la Japonesa la que asume el rol activo, la que penetra, no solo a través de los dedos, sino es quien seduce al sujeto queer y la que ejerce el control durante el acto sexual:

MANUELA: Sí, pero tú no me gustas.

JAPONESA: Sí, mujer, pero a falta de pan, tortillas. Aunque no te gusten, te las comes, ¿no?

MANUELA: Sí, ¿qué tortillas, Japonesa...con tamañas? No, no. Te digo que no. Si me haces algo grito. [Después de un rato] ¿Y si no puedo?

JAPONESA: Tú nada más te quedas tranquilita... no pienses en eso ahora.

Piensa que yo soy la macha y tú la hembrita. (01:12:37-01:14:02)

Ripstein resignifica signos culturales mexicanos como las tortillas. El término “tortillera” es una expresión mexicana para referirse al lesbianismo. La Japonesa, biológicamente mujer, y la Manuela, quien se identifica como “mujer”, problematizan la heterosexualidad. La Manuela, deja de ser hombre, “yo no quiero ser bruto” porque “los hombres son todos unos brutos”, ante esta declaración, la Japonesa le responde: “Mejor que seas loca. Así quedamos como amigas” (01:18:01-01:19:12). Al recuperar su identidad de mujer, la Manuela, la escena de intimidad adquiere un tono lésbico, como parece percatarse la Japonesa: “Y ya no me acaricie más, que las amigas no se acarician entre ellas”. Así, biología y género entran en conflicto. La película presenta el recurso de la ironía, una de las estrategias predilectas del camp:

The most common of incongruous contrasts is that of masculine/femenine [...] At the core of this perception of incongruity is the idea of gayness as a moral deviation. Sex/love between two men or two women is regarded by society as incongruous –out of keeping with the ‘normal’, ‘natural’, ‘healthy’ heterosexual order of things. (Babuscio 119-20)

La Manuela no sólo baila el flamenco, ejerce también la prostitución; no sólo se traviste, sino incluso es desvestida por los hombres como si fuera una *stripper*, extasiada por los aplausos y el cortejo de los presentes. Además, es una actriz —o lo que en inglés llaman *a story teller*—. A través de un monólogo nos relata “La leyenda del beso” en las últimas escenas de *El lugar sin límites*. Por último, es un héroe o heroína puesto que sale al rescate de la Japonecita, su hija, quien está a punto de ser violada por Pancho ante la mirada atónita de las demás prostitutas. De esta manera, adquiere múltiples significados a lo largo de la historia. La edificación de su personaje puede ser entendida desde dos perspectivas, según el lenguaje camp. En primer lugar, la Manuela ejemplifica la exteriorización de la

identidad, la cual es revelada con el proceso dual del (des)enmascaramiento. Para la Manuela esto implica no solo hacer un performance, sino el acto mismo de (des)vestirse:

LUCY: ¿Y tú? ¿A qué hora te cambias?

MANUELA: Al rato, para que sea sorpresa [...] Me encanta hacerlo.

    Cuando lo hago siento que soy *yo*. [El subrayado es mío]

(01:01:53-01:02:02)

En un segundo plano, es producto de un proceso de transformación que evidencia la artificialidad de la identidad. Por medio de este proceso, la cinta cuestiona la veracidad del cuerpo, la base fundacional que tradicionalmente ha definido la identidad masculina y femenina. Éstas se han conceptualizado, según Butler y Newton, como verdades absolutas, y como tal, han permanecido incuestionadas:

HOMBRE 1: ¡Qué buena estás con esas piernas y esas nalgas! [a la Manuela]

HOMBRE 2: A mí se me hace que son de mentiras, pinche puta.

(01:02:30-01:02:37)

La actitud del camp hacia las distintas identidades queer que implementan el uso del ornamento estético y otros objetos para reproducir el género —es decir, “la plastificación del cuerpo” según Beatriz Preciado—reafirma, por un lado, estereotipos y binarismos; por otro, difumina y confunde sus fronteras. Para Esther Camp: “Drag and camp are the most representative and widely used symbols of homosexuality” (98). Newton además sostiene que “the gay world revolves is masculine-feminine” (98). Analizando el proceso de travestismo, como del camp, Newton identifica dos espacios simbólicos del cuerpo, “front = face” y “back = ass” y que con los cuales, se logran construir varios espacios de identidad que dismitifican el género y la dualidad masculina-femenina:

One is within the sartorial system. It symbolizes that the visible, social, clothing is a costume, which in turn symbolizes that the entire sex role behavior is a role. A second, is to mix sex-role referents within the visible sartorial system. (Newton 98-99)

La Manuela y otras prostitutas presentan una intersección entre vestimenta, sexoprostitución y arte. Esta asociación se establece inclusive fuera del escenario, en el día a día. Por ejemplo, la ropa que lleva la Manuela y las demás prostitutas contrasta radicalmente con la uniformidad y la monotonía del atuendo de los habitantes del Olivo. Resaltan así los colores vibrantes, los estampados, las lentejuelas de los vestidos, los peinados abultados y el uso de un maquillaje dramático. La Manuela transgrede a través de su vestimenta el sistema sartorio al que alude Newton. La combinación de prendas que asociadas tradicionalmente con la masculinidad, como los pantalones rojos que usa el travesti fuera del escenario, con el maquillaje que lleva puesto, en particular, el labial rojo, y las uñas de la mano pintadas, crea un efecto anacrónico en el que se difuminan los roles de género o lo que más tarde Butler llamará “gender fuck”. Otro ejemplo es la manera en la que lleva la camisa amarilla de botones, doblada a media cintura con un nudo delante, descubriendo el vientre. Las recién llegadas “muñequitas de San Juan” (00:51:04-00:51:07) que caminan por las calles, un poco perdidas, mientras buscan la dirección del burdel, exhiben una moda urbana y setentera que consigue capturar la atención de los habitantes de El Olivo, quienes las identifican como:

MUJER 1: ¡Mira, tú! Parecen artistas. Ve cómo van vestidas.

MUJER 2: Uy, a mí se me hace que esta noche no va a haber hombres.

Con eso que Alejo Cruz ganó las elecciones, ya tienen pretexto para, tú sabes. (00:52:34-00:52:39)

Ambas mujeres, intuyen que se tratan de prostitutas. La palabra “artista” adquiere otros significados, como lo corrobora la misma Manuela:

LUCY: ¿Y tú que pitos tocas?

MANUELA: Los de todo el mundo. ¿Y tú?

LUCY: Ay, eres músico maricón. Todas somos músicas. Te presento a las hermanas Farías, cantantes de ranchero y putillas también, a sus horas. (00:53:13-00:53:40)

Las hermanas Farías son descritas como versátiles. En su caso, hay una separación entre cantar y prostituirse. La Manuela sin embargo, nunca logra desprenderse de la etiqueta “músico-maricón”, ni siquiera cuando pisa el escenario deja de ser visto como “joto” “maricón” (00:54:14) y “degenerado” (01:03:17), como lo corroboran los gritos, insultos y burlas que recibe de los hombres. Pero a diferencia del performance de las hermanas Farías, el del travesti sí es un performance camp.

Otro de los elementos distintivos del camp es la teatralidad. Según Babuscio:

To appreciate camp in things or persons is to perceive the notion of life-as-theatre, being versus role-playing, reality, and appearance. If ‘role’ is defined as the appropriate behavior associated with a given position in society, then gays do not conform to socially expected ways of behaving like men and women. Camp, by focusing on the outward appearances of role, implies that roles, and, in particular, sex roles, are superficial –a matter of style. Indeed, life itself is role and theater, appearance and impersonation. (123)

Manuela con su danza y su travestismo ejemplifica el tipo de camp naïve que Susan Sontag define como:

Pure Camp, which is always naïve (unintentional, the result of the perception of a failed seriousness, responsible for the turning of lower and middle class Kitsch into camp, and Deliberate Camp, for Camp which knows itself to be Camp (camping) is usually less satisfying. (Sontag 58)

La intención del personaje no es hacer una comedia o el ridículo a través de su baile; todo lo contrario, solo desea exhibir su talento. Ella reitera que sólo baila “para los amigos, para los caballeros, no para los pelados”, reflejando así cierta seriedad en

cuanto a la visión de su propio arte. Pese a ello, es consciente de sus limitaciones, y se autodefine como una bailarina amateur de flamenco:

MANUELA: Qué lástima que me quedé tan poco tiempo con la señora que me enseñó flamenco, sino hubiera aprendido a bailar hasta lo que no (00:56:49-00:57:00).

El acoso de los clientes del burdel es constante, casi como si se tratara de un número dentro del espectáculo del travesti. Esto produce una reacción de enojo en la Manuela, quien se defiende de las agresiones de los presentes posicionándose artísticamente por encima de los agresores y contradiciendo la etiqueta que ella misma se puso, artista amateur.

MANUELA: Soy profesional de la danza. Y no tienen por qué meterse conmigo. Si no les gusta y no quieren el show, bueno, me pagan la noche y me largo. Total, para algo la contratan a una.

DON ALEJO: Ya, Manuela. No nos quites el placer de tu baile.

MANUELA: Pero, ¿no oyó a esto muertos de hambre? No me quieren. No entienden mi arte.

DON ALEJO: Tú, patrona [a la Japonesa], dile a la Manuela que de mi bolsillo le redoblo la paga para que perdone a todos estos ignorantes de El Olivo. (01:05:05-01:06:10)

A través de sus comentarios y de lo declarado por don Alejo, se establece que la clientela del burdel es insensible al arte. Pese a la aparente agresividad de los parroquianos, la Manuela ha aprendido a sobrevivir y seguir haciendo aquello que produce en ella “mucho placer” y “gusto”. Ha sido capaz de identificar con precisión el momento correcto para bailar; es decir, distinguir aquellos momentos de “apertura” y aprovecharlos a su favor:

MANUELA: ¿Qué quiere mi patroncita?

JAPONESA: Qué bailes.

MANUELA: No. Yo bailo hasta el último, cuando están todos bien cuete así triunfo más todavía...porque así al final de todo soy la reina de la fiesta. (01:03:33-01:03:49)

Ella baila flamenco en el burdel, concretamente en los corredores de una casa descrita en ruinas, “tan vieja que hasta es histórica”. El vestido negro del pasado nos revela varios detalles sobre su espectáculo. Por ejemplo, el escenario. No es un escenario en el que existe una separación entre artista y espectador — una distancia que generalmente es marcada por la altura del escenario —; por el contrario, la Manuela se desplaza libremente entre la clientela del burdel, interactuando con el público. El escenario es movedizo. Del interior del burdel se traslada al río, sin embargo, salvo la breve interrupción que hace para defenderse, el show jamás se interrumpe. Continúa en una especie de peregrinaje o procesión hacia el río para terminar desnuda en el agua. Es decir, su performance se desplaza de un sitio a otro y con éste, también el escenario. Sin embargo, su baile tiene otro objetivo, seducir a la clientela masculina: “Lo que pasa es que les gustas. Se ponen calientes al verte bailar” (01:14:55-01:15:02). La danza de la Manuela —y su aspecto femenino que logra gracias a la transformación travesti —es un mecanismo de seducción, una especie de disfraz a través del cual se difuminan las demarcaciones del género. Por lo anterior, considero que tanto vestido como performance camp pueden ser considerados como una tecnología del sexo, es decir, un artefacto que produce placer tanto en el espectador como en el artista. Su performance camp se caracteriza por el contacto físico entre artista y espectador; y como veremos, también es un preludeo del sexo queer.

Su vestimenta, al igual que su danza, pueden ser consideradas como elementos estéticos de gran peso en el desarrollo de *El lugar sin límites*. De acuerdo a lo que Babuscio identifica como la segunda premisa del cine camp:

The aesthetic element is also basic to camp, and like irony, constitutes a criticism of the world as it is. Irony, if it is not to be effective, must be shaped. The art of camp, therefore relies, largely upon arrangement, timing, and tone. Similarly, the ironic events and situations which life itself presents will be more or less effective as camp, depending on how well the precision, balance, and economy of a thing is maintained. Camp is aesthetic in three interrelated ways: as a view of art; as a view of life; and as a practical tendency in things or persons. (120)

Según mi lectura, los vestidos de flamenco representan una especie de narrativa estética articulada a través de signos y símbolos, y que permanece paralela al texto fílmico. Los vestidos de la Manuela desempeñan varias funciones en la cinta. Organizan los eventos que acontecen en la trama. Son el eje estructural del texto visual. Demarcan el tiempo en dos temporalidades: el pasado y el presente. Además, son el detonante que propicia el vínculo afectivo entre los personajes principales. Por ejemplo, la relación entre Pancho y la Manuela, pues según Pancho, “Yo vine para ver bailar a la pinche Manuela”. El vestido negro de antaño, es el marco que circunscribe y propicia un evento clave en la cinta, la puesta a prueba de la hombría de la Manuela. Este hecho inicia la amistad entre la Manuela y la Japonesa. Es además lo que permite que el burdel —la casa —pase a manos de la Japonesa y de la Manuela, quienes terminan como socias:

JAPONESA: Y es que si yo quiero hago un macho de la Manuela.

DON ALEJO: Pero con la Manuela no puedes. Eso te lo aseguro.

JAPONESA: Pues vamos apostando algo.

DON ALEJO: Apostamos si quieres, pero vas a perder.

JAPONESA: ¡A que no!

DON ALEJO: Si te crees tan chicha, yo te hago la apuesta. Si puedes calentarlo y que la haga de macho, te regalo lo que quieras. Te doylo que me pidas.

JAPONESA: Bueno, pues, quiero esta casa. (1:09:31-1:11:55)

Los vestidos ponen además al descubierto las dinámicas entre los personajes, marcando su diferencia socioeconómica. Ante la carencia de recursos en El Olivo — como la falta de hilo rojo para zurcir uno de los vestidos de la Manuela—, descubrimos que los únicos hilos que hay en todo el pueblo, “fueron de doña Blanquita [la esposa de don Alejo], pero como a ella ya no le da la cabeza para coser, me dejó que me los trajera” (00:19:06-00:19:30). Don Alejo, el cacique del pueblo, saca a relucir su poder implementando la metáfora de los hilos: “Y quiero que sepas, que tengo los hilos en la mano, y si yo quiero [...]” (00:35:16-00:35:22).

Desde una perspectiva cinematográfica, los vestidos de la Manuela, al igual que otros objetos estéticos asociados con la transformación travesti, son un montaje<sup>11</sup>. Es decir, son el hilo que hilvana las secuencias<sup>12</sup> de los distintos planos<sup>13</sup> de la trama. Ripstein implementa como técnica fílmica el encuadre y los close-ups de objetos estéticos — esmaltes, maquillajes, cepillos, perfumes, lápices labiales, y ciertos muebles—para hacer las transiciones. En algunas ocasiones se opta por

---

<sup>11</sup> La organización de la película tras el rodaje: elegir, cortar y pegar las diferentes imágenes de la película, con una idea determinada por el guión. Durante el proceso de montaje se seleccionan y descartan secuencias y se imprime el ritmo a la película.

<sup>12</sup> Unidad autónoma dentro de la película que puede constituir una unidad dramática, en la que a pequeña escala se produce un planteamiento, nudo y desenlace dentro del argumento principal.

<sup>13</sup> En sentido amplio, registro de imágenes desde la apertura del obturador del objetivo de la cámara hasta su cierre.

insertos<sup>14</sup> de partes del cuerpo de la Manuela. Por ejemplo, en uno de los primeros encuadres de la película se observa una mano claramente masculina con las uñas pintadas de rojo. La cámara rueda después un plano secuencia de la habitación en la que se encuentran un hombre y una mujer, compartiendo la misma cama. La toma hace una alusión sexual. El limitado contexto sugiere que ambos personajes se encuentran en la intimidad de una alcoba y sus cuerpos en relativa cercanía. En breve, nos enteramos que se trata de padre e hija, la Manuela y la Japonesita: “ya duérmase papá” (00:02:15-00:02:18). La homosexualidad de la Manuela, evidenciada por las uñas, disipa la idea de incesto.

La homosexualidad se presenta como una paradoja o lo que es lo mismo, una yuxtaposición camp del deseo homosexual. Por un lado, es la manifestación y el ejercicio de la sexualidad gay y del libre albedrío —como lo representa el caso de la Manuela—. En otra instancia, se canaliza en homofobia y violencia, como se demuestra con Pancho. A diferencia del texto literario, que tiene un final abierto, la película concluye con el asesinato de la Manuela, víctima de la brutal paliza que recibe de Octavio y Pancho. Así este último, intenta desesperadamente “curarse” del deseo por el cuerpo travesti. Sugerentemente, la cinta, el deseo y la violencia son narrados y se materializan en los vestidos de la Manuela, al igual que en su performance camp.

En primer lugar, el vestido rojo que se haya en estado deplorable es una metáfora del cuerpo homosexual. En segundo lugar, se trata de una metáfora de la relación entre el Pancho y la Manuela, caracterizada por la violencia. Y en tercer lugar, su performance camp, su baile, es una metáfora del sexo gay entre Pancho y

---

<sup>14</sup> Plano breve que se coloca entre dos más extensos con el fin de destacar algún detalle o matiz de la narración.

la Manuela. Contrario a lo que suponemos, hay signos que nos indican una inversión de los roles o posiciones sexuales del sexo gay: La Manuela es quien actúa como *top* o activo (el que penetra) y Pancho es el *bottom* o pasivo, quien es penetrado; primero, como una metáfora del cuerpo homosexual; segundo, como una metáfora de su relación violenta. El vestido negro del pasado, el cual se encuentra en perfecto estado, encarna a una Manuela triunfante y llena de juventud.

Inclusive en tono de broma, se alude a su belleza natural:

LUCY: Pues pechillos no tiene, pero buen cutis sí... ¡Y qué ojazos!

MANUELA: Y eso que me agarras sin pintar y de madrugada.

LUCY: Y lo que han de ser esas piernas...

MANUELA: Peludillas. (00:53:56-00:54:10)

En contraste, el vestido rojo del presente es descrito como “eso ya es una hilacha” (00:13:10-00:13:14). Su estado de deterioro refleja el paso del tiempo que se manifiesta en el desgaste físico del vestido flamenco, es decir, en el hecho de usarlo y reutilizarlo. De igual manera, el cuerpo de la Manuela ha envejecido.

MANUELA: Una loca siempre alegra el burdel.

JAPONESITA: Sí, una loca más divertida. Y no tan vieja.

MANUELA: No me vuelvas a decir eso en tu vida. (00:47:07-00:47:30)

El filme nos presenta a un personaje que de manera frívola rechaza su propia mortalidad, desistiendo aquello que es inevitable, envejecer. Por ello, evita a toda costa el tema o simplemente se niega a aceptar su edad:

LUDOVINA: Ya te verás a mis años.

MANUELA: La boca se te haga chicharrón, vieja perra.

LUDOVINA: Ay, ya estás muy vieja para andar pensando en hombres.

MANUELA: No, todavía estoy muy chiquita. (00:19:00-00:19:47)

El vestido rojo es además testigo mudo de la violencia masculina, proveniente “de esos hombres, que todos van a la casa de las güilas y todos son re malos” (00:20:01-00:20:12), como el Pancho:

MANUELA: ¿Mira lo que me hizo ese barbaján? Me lo rompió [vestido].

JAPONESITA: Eso ya no sirve, está bien fregado. (0:14:15-00:14:25)

La cinta pone en evidencia una dinámica violenta entre el Pancho y la Manuela, como si se tratara de un cortejo o danza de apareamiento, acto que ocurre previo al acto (homo)sexual, y como un ritual. La brutalidad de Pancho, la falta de humanidad y el uso de fuerza excesiva son factores que influyen en la manera en que este personaje es descrito: “¡Eres una bestia! Me estás lastimando, animal” (01:34:11-01:34:22), y “así no podrá entrar el perro rabioso ese del Pancho” (00:10:50-00:10:55). En algunas ocasiones, su brutalidad lo ubica en un lugar inferior a los animales: “Si te perdono es porque así naciste, bruto, peor que un animal” y “Hasta un animal sabe reconocer el lugar donde le han dado de comer. Tú, no” (00:34:33-00:35:02); “Válgame, ni un animal se duerme tan pronto como tú” (00:10:28-00:10:37). Cada vez que el Pancho regresa al burdel, tras largas temporadas de ausencia, la Manuela termina recibiendo tremenda violencia registrada también en el vestido rojo. Ambos, cuerpo y vestido, se fusionan convirtiéndose en una metáfora del cuerpo homosexual que es blanco de la violencia heteronormativa y que tiene como referente (aunque pudiera parecer contradictorio) el mismo deseo por el cuerpo homoerótico. En este sentido, la violencia masculina termina convirtiéndose en una máscara ritualista que (des)enmascara el deseo de la pareja homosexual.

LUCY: Espérate. Ahí se oye el camión. Pasó de largo. Para mí que se fueron a seguir la farra a San Juan. Ay, Dios mío. Yo me muero si no regresa.

JAPONESITA: Ay, no. ¿Otra vez? La agarran dos o tres días. Luego vuelve todo golpeado, como siempre. (01:48:54-01:49:35)

En otra ocasión, se comenta sobre Pancho que: “A ti no te gustan las viejas, lo que te gusta es hacer desmadre” (01:35:01-01:35:07), una referencia indirecta a la homosexualidad de Pancho, que es delatada a través de la violencia.

Para la Manuela, los golpes que recibe de Pancho, significan, según mi interpretación, un tipo de placer sadomasoquista. Por un lado, el personaje expresa temor y desasosiego ante el amado:

MANUELA: ¡Es él! ¿Qué hacemos?

JAPONESITA: Papá, no se asuste.

MANUELA: ¡Madre, mía que estás en los cielos! [...] No lo vayas a dejar entrar por nada del mundo [...] por lo que más quieras. (00:05:01-00:05:48)

Por otro lado, no puede ocultar la excitación y euforia, a pesar de que se expresa en tiempo pasado.

MANUELA: Sí, me gustaba. ¿A poco crees que no? (00:14:25:00:14:29)

Sin embargo, las palabras de la Manuela poseen otro significado puesto que posa de manera provocativa y seductora frente al espejo, mientras se maquilla.

El cortejo entre Pancho y la Manuela se lleva a cabo siguiendo una serie de pasos y teniendo como trasfondo la violencia, y que según la Manuela: “ya estoy acostumbrada” (01:13:27-01:13:33). Primero ocurre de manera indirecta. Es un tipo de vandalismo; es decir, Pancho se presenta de madrugada afuera del burdel para armar tremendo escándalo y hacerse presente a través de ruidos asociados con la masculinidad, como lo señalé anteriormente. Vemos en la cinta una especie de humor, particularmente a partir de las incongruencias del travesti. El contraste entre lo que hace y lo que dice es tal que en ocasiones el mismo abismo es lo que

produce el humor en la película. Por ejemplo, el supuesto estado de pánico de la Manuela la obligan a ausentarse del burdel. Después, la Manuela, en supuesto estado de miedo, determina cerrar el burdel, pero al mismo tiempo, prepara el vestido como si se estuviera preparando para un evento. La Manuela se da a la tarea de conseguir hilo rojo en una especie de peregrinaje. Al llegar la noche, Pancho acude al burdel supuestamente solo para “viejas y tragos” (01:28:00-01:28:05), pero en ese estado de sobriedad no aflora su deseo por la Manuela. Ésta se esconde y entrada la noche sale a bailar, a petición de Pancho. Para, finalmente, ser violentada y ultrajada. Esta danza de cortejo es tan predecible como si se tratara de un ritual. Así parece demostrarlo cierto grado de indiferencia por parte de la Japonesita ante el supuesto miedo que manifiesta la Manuela. Para Babuscio, en la cinematografía camp, el humor desempeña un rol importante:

Humor constitutes the strategy of camp: a means of dealing with a hostile environment and, in the process, of defining a positive identity. This humor takes several forms. Chief of these is bitterwit, which expresses an underlying hostility and fear. Humor is saturated with the sadness of those perceived as doomed to live their lives with ‘unsuitable’ emotions in a world where such feelings are tacitly recognized but officially condemned. (126-127)

Los personajes hacen lo contrario de lo que dicen. La Manuela, asegura que el burdel no se abrirá esa noche, pero al final sale a bailar a Pancho. Su miedo contrasta con cierta exaltación. Salta de la cama, saca el vestido y comienza a prepararlo como si anticipara la llegada del Pancho. El Pancho le promete a Don Alejo que no molestará a la Manuela ni a la Japonesita ni que se presentará en el burdel, pero no es así. El travesti afirma que se quedará escondido en el gallinero y que no saldrá, y al final termina saliendo para defender a la Japonesita de la violación que está a punto de sufrir. Esta escena es contundente. Vemos una síntesis de todo lo que he venido señalando a lo largo de este capítulo. Las contrariedades se presentan en varios aspectos y están regidas por el deseo. En el

fondo, Pancho no quiere acostarse con ninguna prostituta, lo que busca es el cuerpo varonil de la Manuela. La violencia heteronormativa de Pancho contra la Japonesita es un simple performance, una manera de silenciar las especulaciones sobre sus verdaderas tendencias sexuales. El segundo propósito de esta actitud violenta es la venganza contra la Japonesita, ya que “te mato si le dices a alguien que me viste chillando” en el almacén. Ante el forcejeo, la Japonesita declara: “a ti no te gustan las viejas, lo que te gusta es el desmadre”, lo que confirma la homosexualidad de Pancho. El desplazamiento de la sexualidad se representa de una forma fluida, pues Pancho, pasa al territorio simbólico de la homosexualidad, pero en cada jalón, en cada apretón y en el forcejeo con la Japonesita su sexualidad gravita hacia otro extremo, a través de la dominación y la fuerza, el de la heterosexualidad y la masculinidad. La Japonesita, a pesar de ejercer la prostitución, y de declarar “yo me meto con quien yo quiero” (00:17:19-00:17:27), es descrita por varios personajes, como Lucy, de una manera asexual: “ésta no goza con los hombres” (00:18:22-00:18:25); también, a través de declaraciones de Pancho, tales como, “a poco crees que te vine ver a ti [...] con esa pinche cara de mosquito cagado, sin chiste [...] vine a ver a la Manuela, dile que salga” (01:35:58-01:36:05). A esto se antepone la escena erótica en la bodega del almacén, entre Pancho y la Japonesita, en una especie de masturbación mutua. Es evidente cierta tensión y roce, entre la Japonesita y la Manuela, particularmente hacia el final de la cinta, posiblemente propiciada por los celos. Finalmente, la Manuela, a través de su baile y su vestido flamenco, logra seducir a Pancho y rescatar así a la Japonesita, y en el proceso, gozar de Pancho, pues “¿Qué más quieres que echarte a su madre”, comprobando que *La leyenda del beso* (01:42:26-01:42:32), narrada por la Manuela, hace referencia al sexo homosexual. Si bien es cierto que la película solo muestra

un beso entre dos hombres, y no una escena de coito, el baile es una metáfora de la seducción y la relación homosexual.

El humor en *El lugar sin límites* es muy peculiar. Por ser camp, juega con los extremos, sin transiciones. En palabras de Ripstein:

Todas mis películas son una comedia dramática. Yo confieso, vergonzantemente, que soy un comediógrafo. Los personajes están al borde del desastre, presentan una serie de fracturas. Siempre están pensando en cosas completamente distintas de los desastres que les acontecen y en proceso se crean a sí mismos. Siempre están pensando en cómo salir de la forma más lateral e imprevista de la problemática que enfrentan, frecuentemente recurriendo al humor. (Noticias 22 00:45:12-00:48:15)

El humor del cine camp se encuentra saturado por la tristeza de personajes que atraviesan por la desgracia y la miseria. Pasan de la risa al llanto como un mecanismo para sobrellevar el mundo que los agobia. Por ello:

Camp humor can be the means for undercutting rage by its derision of concentrated bitterness. Its vision of the world is comic. Laughter, rather than tears, is its chosen means of dealing with the painfully incongruous ways in society. (Babuscio 128)

Los gestos, la pose, el amaneramiento estilizado de la Manuela, las rutinas cómicas y las tendencias melodramáticas de la trama, constituyen una estrategia a través de la cual la Manuela intenta, por contradictorio que parezca, acercarse y distanciarse del mundo que la rodea.

#### (Homo)sexualidad e higiene

En *El Lugar Sin Límites and the Hell of Normativity*, David William Foster declara que dentro del campo de los estudios *queer* es generalmente aceptado asegurar lo imposible que resulta definir el concepto “heterosexual” sin la categoría “homosexual”. Foster reconoce que dicha reiteración es verídica, al igual que es un hecho que el sistema patriarcal heteronormativo, contrario a lo que podríamos

pensar, ha fallado en definir con nitidez las categorías “heterosexual” y “homosexual”. Según Foster, la fonología estructuralista funciona, en gran medida, a base de binarismo para crear el valor semántico del signo. En este sentido, “heterosexual” es, ambiguo y arbitrariamente, solo lo opuesto de “homosexual” y cuya lógica es que, “no sign can exist without telling what it is not” (Foster 376). Desde la semántica social, señala Foster, se posicionan las categorías “heterosexual” y “homosexual”:

Wherein the limits between what lies on each side of the binary divide, between what lies inside or outside of the category that is privileged as the norm of the normal, where incoherencies, quite simply, absurdities of meaning, can be perceived to occur. (376)

Bajo este postulado Foster argumenta que: “the only stable meaning inherent to it [homosexuality] is something like not convincing as the transparent straight; what always remains squishy is how the individual is not convincing” (377).

Tomando como punto de partida el análisis de Foster sobre *El lugar sin límites*, añadiría, además, que la representación de la masculinidad en el filme, en sí, es camp, perspectiva bajo la cual, hasta la fecha, la cinta jamás ha sido analizada. Las observaciones de Foster sobre la inestabilidad del signo, basadas en binarismos, permiten la construcción de significados alternos camp. Por contradictorio que parezca, es a través de la reproducción de estereotipos y clichés (particularmente en torno a la homosexualidad) que se desestabiliza el discurso hegemónico sobre la sexualidad. Por ello, el camp viene a representar “a lie that tells the truth”. Lo que en el fondo plantea la semántica camp sobre el signo, en este caso de las categorías sexuales en cuestión, es lo siguiente: “This is not A but ‘A’” (Core 81), ya que uno de los principios básicos del camp es poner todo signo en comillas. En el fondo, *El lugar sin límites* nos revela que heterosexual es “heterosexual”, entre comillas, y que homosexual es “homosexual”. De esta manera

se desestabilizan ambos signos y la sexualidad se presenta como escurridiza, inestable, y en constante desplazamiento. El deseo sexual en la cinta es un signo nómada, en todos los sentidos de la palabra, carece de un centro. A través de la fluidez sexual, los personajes masculinos de la película *El lugar sin límites* traicionan una “verdad absoluta”, es decir, el pacto social heteronormativo que concibe la sexualidad humana como un punto fijo que se sitúa en alguna de las dos categorías posibles, “heterosexual” y “homosexual”, división que tradicionalmente ha dominado la racionalización de la sexualidad y el deseo.

En la cinta aparece el mismo discurso higiénico positivista que se inicia en Argentina a finales del siglo XIX y que posteriormente, se propaga al resto de Latinoamérica, pero desde una perspectiva ligeramente distinta. En dicho discurso, la homosexualidad fue racionalizada a través de la ciencia de la época como una patología. La homosexualidad en el filme sigue siendo planteada como un discurso higiénico, pero ahora se aborda desde una perspectiva ligeramente distinta. En otras palabras, no solo la sexualidad, sino además el cuerpo y el género son construidos en la cinta según determinados códigos de limpieza, aseo y pulcritud, cuyo trasfondo es lo socioeconómico. Pero lo que en el fondo yace en cuestión, más allá de la higiene, es el gusto que cada individuo expresa. Además, lo estético se desplaza hacia el territorio de las preferencias sexuales. El “buen gusto”, desde una perspectiva higiénica heteronormativa, corresponde a la heterosexualidad y el “mal” gusto a la homosexualidad que a su vez equivale a lo anti-higiénico. Por ello, no es casual que en la cinta haya varias referencias centradas en este discurso higiénico sexual. Por ejemplo, la negativa de Lila para acostarse con Pancho, lo motivan a este último a bromear sobre su sexualidad.

LILA: Ay, oye, si tienes tantas ganas, mejor vete a casa de la  
Japonecita.

PANCHO: Ya no me dejan entrar.

LILA: Por revoltoso.

PANCHO: Y lo malo es que ando bien enamorado. [...] Pero yo no  
estoy enamorado de la Japonesita.

LILA: ¿Pues entonces de quién?

PANCHO: De la Manuela, pues. [risas]

LILA: Hombres cochinos. Degenerados. Vergüenza debería darles.

(00:28:16-00:29:59)

La palabra “cochino” presenta un cruce semántico en las declaraciones de Lila. Todos los significados de dicho vocablo se encuentran presentes simultáneamente. Ninguno contradice o anula al otro. Por ejemplo, el cerdo, uno de los significados de la palabra en cuestión, es un animal asociado con la suciedad. En áreas rurales, los cerdos o cochinos permanecen en chiqueros, generalmente yacen, se revuelcan y comen su propio excremento. Son incapaces de distinguir lo que es alimento y lo que es excremento. Por dicho motivo, en el judaísmo y el islam, por nombrar algunas prácticas religiosas, está prohibido comer la carne de este animal. Para Lila, de la misma manera que los cerdos son incapaces de distinguir la suciedad, los “hombres cochinos” tampoco saben distinguir con quien acostarse o de quien enamorarse. Lila alude al deseo masculino como una atracción que es indiscriminada; al igual que los cerdos yacen y se revuelcan donde sea, los “hombres cochinos” tiene relaciones sexuales con quien sea, incluso, con otros hombres. De esta manera coexiste en sus palabras la idea de degeneración. “Cochino” presenta otro uso, también, refiere a un sujeto degenerado, enfermo, que posee pensamientos sexuales considerados “sucios” y “perversos”; los mismos que transgreden los códigos morales, como según la prostituta, lo hace la atracción homosexual que Pancho, en código humorístico, siente hacia la Manuela, un travesti, y no por la Japonesita,

como en un principio se intuyó. El burdel de El Olivo, que en un principio fue propiedad de don Alejo y que posteriormente pasa a manos de la Japonesa y de la Manuela, se encuentra en ruinas y en estado deteriorable. La fachada de “la casa grande” (00:52:52-00:53:07), conocida como “la casa de la Japonesita”, ya que es quien lleva la administración del burdel, es descrita por los personajes del pueblo como “una casa tan pinche” y “tan vieja que parece histórica” (00:52:52-00:53:07). Pese a ello, “la regla de la casa es dejar las pistolas aquí si se van a meter a los cuartos” (01:29:09-01:29:16). Algunos de los detalles que se nos revelan es que el burdel carece de los servicios básicos, como drenaje y luz eléctrica. La electricidad, por ejemplo, no es un servicio fiable, motivo por el cual la Japonesita se da el trabajo de persuadir a don Alejo para que les devuelvan la luz eléctrica, sin saber que fue el propio don Alejo quien la mandó quitar. En una escena que hilvana las acciones del presente narrativo, Nelly, una de las pocas prostitutas que quedan en el burdel, sale de su cuarto acompañada de uno de los clientes que pasó la noche y lleva sujeta una bacinica de orines que vacía justo fuera de los corredores, revelándonos así la ausencia de sanitarios dentro de la casa. Tanto la Japonesita como la Manuela, y Lucy, en menor grado, quien lleva trabajando más tiempo en la casa, muestran preocupación por mantener el prestigio de la casa. Lucy y la Manuela, por ejemplo, siguen cuestionando la decisión de la Japonesita de contratar a Clioti, una prostituta recién llegada, quien es más bien la sirvienta, “flaca, la pobre” y que ronda los sesenta años, pero “ya entrados en copas, alguno que otro se mete con ella, la pobre” (00:21:5800:22:09). Sin embargo, lo que más parece preocupar es la tristeza que desde hace tiempo es palpable en el establecimiento y que de acuerdo a la lógica de Lucy, se resumen en “puta triste, puta de mal agüero” (00:15:08-00:15:15). En realidad, el ambiente triste y fúnebre del burdel reproduce un discurso de higiene: “Qué *mugre* de burdel es este que ni música tiene” (01:29:30-01:29:38).

La precariedad del lugar se proyecta además en el tipo de clientela que lo frecuenta: hombres rurales, de escasos recursos, descritos como “borrachines” y “puros viejos buenos para nada” que “nada más les gusta hacer su desmadre” (00:22:44-00:23:45). Una de las escenas que mejor resume todo lo comentado anteriormente es la siguiente:

JAPONESITA: ¡Óigame! ¡Pero qué horas son estas para estar aquí! ¿Qué se cree que es esta casa?

CLIENTE: No se enoje, Japonesita. Yo no quería quedarme, pero pues me fui quedando. durmiendo, durmiendo.

JAPONESITA: No, no, no. Ahora tenemos que hacer otro tipo de cuentas.

CLIENTE: No traigo un centavo. Anoche se los di todos a usted mismita. Si cree que esta casa es un hotel, pague como si fuera UN hotel. Son sesenta pesos.

JAPONESITA: ¡Ahora, pagué!

CLIENTE: ¿Están bien cincuenta? Sea gente, deme chance. Ya me quedé sin lana.

JAPONESITA: La próxima vez serán sesenta pesos. Y si tenemos luz eléctrica será más todavía. (00:15:52-00:18:00)

Ante la ineptitud e irresponsabilidad de Pancho, resaltan los logros de Octavio, un personaje clave de la película. Octavio es dueño de su propia gasolinería y de una casa. Es el único personaje que representa a la clase media burguesa de El Olivo. Esto le otorga cierta autonomía, poder e inmunidad, por lo que es capaz de enfrentarse a don Alejo, a quien despectivamente llama “perro viejo” (01:19:48).

Según Lila, Pancho tiene varias amantes en distintos poblados, como la misma Lila, la chica que trabaja en el almacén. El desplazamiento de Pancho, de pueblo en pueblo, no sólo obedece a un supuesto itinerario laboral, sino además se entiende como una ruta sexual. El retorno de Pancho a El Olivo supone además

habladurías que poseen un tono homoerótico. Por ejemplo, lo que afirma Octavio, quien le pide a Pancho que lo acompañe al almacén: “¿Qué? ¿Es que no te gusta que te vean conmigo? Pinche viejo, que le gusta especular con todo” (00:11:00-00:11:12). La relación entre Pancho y Octavio es un tanto ambigua. Si bien el burdel es el espacio homoerótico en el que ambos manifiestan cierto grado de vulnerabilidad, comentarios de Octavio, como, “Vente Pancho, vámonos para adentro” (01:33:49-01:33:53), cada uno con su respectiva acompañante, dan cuenta de una conexión íntima entre ambos. Las palabras de Octavio son ambiguas. Sin embargo, una posible lectura es que ambos comparten el mismo cuarto mientras sostienen relaciones con las prostitutas, hecho que los otorga un grado de intimidad superior como amigos.

La declaración más reveladora en la cinta es la que emite la Manuela, la misma que fundamenta la relación (homo)sexual que, desde hace tiempo, sostienen ambos personajes, y que ocurre cada vez que, tras largos periodos de ausencia, regresa Pancho a El Olivo:

MANUELA: Ese barbaján que le apestan las patas. (00:11:54-00:12:00)

El lenguaje de la Manuela es contundente al revelar lo obvio: la intimidad entre ambos personajes. La suciedad de Pancho, por un lado, comprueba sus tendencias homosexuales. Y por otro, representa su masculinidad, como queda establecido cuando Octavio le pide a su mejor amigo que le mueva los tambos de la gasolina, “claro, si es que puedes”. De igual forma, Octavio insiste en que Pancho muestre públicamente una imagen de pulcritud, la cual es valorada por la clase burguesa y es sinónima de prosperidad económica: “¿Qué fachas son esas?” [...] antes de que nos vayamos para el almacén te cambias y te rasuras. No te vayan a ver así” (00:10:07-00:10:17). La insistencia de Octavio por el arreglo personal, la limpieza y la pulcritud corroboran el discurso higiénico de la película, el mismo que confluye con

la sexualidad, el cuerpo, el género y la clase socio-económica de los habitantes de El Olivo.

### Conclusión

En este capítulo, hemos visto cómo la sexualidad y el cuerpo en algunos de los casos, como el de la Manuela se presenta como inestable y ambigua, en constante movimiento. Asimismo, la mayoría de los personajes principales edifican sus respectivas identidades mostrando incongruencias (las mismas que presenta Ripstein como director camp). Por todo lo anterior, los personajes analizados en este capítulo, son un claro ejemplo de lo que Cleto llama sujetos nómadas camp. La película *El lugar sin límites* marca un antes y un después en cuanto a la representación de la identidad queer latinoamericana en la pantalla grande. Gracias a esta cinta, América Latina se posiciona a la vanguardia de todas aquellas expresiones queer que proliferan en Occidente durante la llamada apertura sexual de los sesenta y setenta. Ripstein, consigue innovar a través del camp (y logra inclusive trascender y superar, desde mi punto de vista, la novela de Donoso). A *El lugar sin límites* le seguirán otras producciones audiovisuales que arriesgarán en la representación de la sexualidad humana.

En los dos capítulos anteriores, he argumentado como el exceso es uno de los principios esenciales del camp. En *El lugar sin límites*, se observa justamente lo inverso. El universo representado dentro de la ficción carece de excesos. Ripstein muestra justamente lo contrario, la carencia, en todos los sentidos de la palabra. El exceso, en la cinta, aparece articulado diferentemente. La (homo)sexualidad, se representa como un discurso (anti)higiénico y en yuxtaposición con la construcción de la masculinidad, el cuerpo y el estatus socio-económico. Por todo lo anterior, *El*

*lugar sin límites* de Arturo Ripstein, constituye un gesto lúdico a la vez que un comentario social sobre la complejidad del deseo y la sexualidad humana.

## CONCLUSIONES

### Mis apuntes sobre el camp

El camp es, y seguirá siendo, un enigma. Surgirán nuevos estudios e investigaciones, otras pasarán de moda, pero independientemente de lo que ocurra, dudo que el camp desaparezca por completo. Mi tesis doctoral tuvo, en un principio, como objetivo resolver todas las interrogantes sobre el camp que la crítica había descuidado. Ahora, viendo mi investigación en retrospectiva, pienso que su valor radica en un aspecto concreto: trazar el cuerpo camp, metafórico y en fragmentos, del cual América Latina también forma parte, a pesar de los cortes, el silencio y las amputaciones al que ha sido sometido. Así desentierro un pasado y una identidad, que a la fecha, continúa siendo subyugada. He querido demostrar la presencia del camp en América Latina a través de países como Argentina, Colombia y México; de autores latinoamericanos como Arturo Ripstein, Copi (Raúl Damonte Botana) y José Asunción Silva; los mismos que han creado una variedad de manifestaciones artísticas camp a partir de sus peculiares contextos históricos, políticos, culturales, económicos y socio-raciales.

Me atrevo a asegurar, sin miedo a equivocarme, que el camp es un cuerpo vivo. Esto, a pesar de que algunos críticos, como Caryl Flinn, en “The Death of Camp”, lo han declarado muerto. Flinn ha querido poner punto final a la historia político-cultural del camp con declaraciones absurdas: “Camp is dead, and its body, fleshy and grotesque, smells of decaying death” (Flinn 434). Discrepo completamente con Flinn. En primer lugar, el camp es tan antiguo como lo es la homosexualidad, al ser parte y condición del ser humano. Mientras haya homosexuales, dentro o fuera del clóset, habrá expresiones artistas camp en la

literatura, en las artes dramáticas, en el cine, en la decoración de interiores, y en el día a día. En segundo lugar, habría que entender el camp como algo cíclico. Es un organismo vivo que brota y emana, pero que también, necesita hibernar. En tercer lugar, el camp es una sensibilidad que refleja “a view of the word” (Sontag 57), y que se encuentra, “intuitively” (Sontag 54), en “the eye of the beholder, especially of the beholder is camp” (Core 80). Mi tesis se compone de tres componentes centrales: el camp, la homosexualidad y el exceso. Lo que presentan en común estas categorías es su constante desplazamiento y fluctuación como valores éticos-estéticos.

Gravitan perpetuamente sin reconocer puntos estables. Son subjetividades estéticas nómadas. En suma, el camp, por su carácter homosexual, es una forma de exceso y como tal, es transgresivo:

[Homosexuality] with cannibalism and incest, it appears the very incarnation of social self-destruction seeking whom it may devour. Like cannibalism, it threatens to turn abundance to sterility. Like incest, it irrevocably defiles genital desire. But homosexuality alone achieves the dual distinction (and penalty) of simultaneously contravening both “nature” and “culture,” fertility and the law. It transgresses not merely against breeding but against the institution of marriage and family. (Beaver 160)

Ahora, hagamos una recapitulación de los puntos que desarrollo en cada uno de los capítulos.

En el primer capítulo, postulé la novela *De sobremesa*, del escritor colombiano José Asunción Silva, como el texto fundador de la sensibilidad camp en América Latina. A diferencia de lo que José Amícola argumenta en *Camp y posvanguardia*, el camp latinoamericano no es un fenómeno de la posvanguardia, como asevera Amícola. Llega a tierras latinoamericanas como una moda literaria que tiene como referente al controversial escritor Óscar Wilde. Llega además con la burguesía adinerada que se desplaza entre el viejo y el nuevo continente, como lo fue el caso de Silva. En *De sobremesa* analicé la sensibilidad camp como un espacio

de focalización que articula — mediante la semiótica del camp — el “llamado” *cuerpo homosexual* desde dos ángulos. Observamos cómo en el texto se yuxtaponen dos discursos paralelos que resultan en una doble lectura sobre la homosexualidad. En primer lugar, como una patología cuyos síntomas describen a un cuerpo homosexual en estado de crisis y decadencia, y que reproduce el discurso clínico positivista del XIX. En segundo lugar, como la materialización del deseo homosexual reflejado metafóricamente en la vestimenta de José Fernández (personaje y ejemplo del dandy camp en la novela) y en el decorado de su hogar.

En el segundo capítulo, estudio la imagen de la diva camp a través de la figura histórica y ficcional de Eva Perón. Me centro en el contexto histórico y político de Argentina, durante la década de los 40 y los 50. Eva Perón, de formación actriz, a través del glamour del camp, logra autenticarse como una marca, un estilo, y una tendencia de moda. El camp, al igual que el signo estético Eva Perón, es un clásico. Pensar a este personaje controversial (que marcó un antes y un después en la historia política argentina) como un signo esencialmente estético nos ayuda a entender las distintas lecturas polarizadas que existen sobre esta mujer. La razón es simple: Una marca, un estilo y/o una moda son la manifestación del rechazo, la simpatía o la indiferencia de un gusto. Los gustos, como la identidad de las personas, varían y son determinados e influenciados por factores internos y externos (Brummette vxii). Posteriormente, en los años 60, el signo estético Eva Perón, evoluciona, es vocalizado a través del glamour de la diva camp, pero ahora a través de la identidad drag. En la puesta *Eva Perón*, Copi se vale de esta idea y plasma la identidad (en todos los sentidos de la palabra) como un gusto, en donde *ser* es simplemente vestirse *de*. La obra revela a Eva Perón como un signo estético mutable, reiterando la idea de que ella es simple y sencillamente un estilo camp.

En el tercer capítulo examiné la película *El lugar sin límites* (1977) del cineasta mexicano Arturo Ripstein, basada en la novela del mismo título del escritor chileno, José Donoso, publicada en 1966. Once años más tarde, el cineasta mexicano Arturo Ripstein lleva a la pantalla grande este *bestseller*. En la cinta, los personajes principales como la Manuela, la Japonesa y Pancho representan el desplazamiento de la sexualidad, el género y el cuerpo como signos nómadas camp inestables. La vestimenta de la Manuela, los vestidos flamencos, al igual que su baile, son un mecanismo de seducción de la clientela masculina del burdel. Además, sus vestidos son una metáfora del cuerpo homosexual en estado de crisis, sobre el cual, recae la violencia masculina como un acto de homofobia y como una confirmación del mismo deseo homosexual, como se observa en su relación con Pancho. También, el discurso higiénico del aseo personal se corresponde con la creación de la (homo)sexualidad y la masculinidad. Ripstein no sólo es el primer cineasta latinoamericano que muestra la homosexualidad de manera distinta, es decir, con mayor complejidad, sino que además, registra la sexualidad humana como un contínuum en constante desplazamiento. Así, por contradictorio que parezca, su película logra simultáneamente reafirmar y rechazar categorías como “heterosexual” y “homosexual”.

En conjunto, los tres capítulos que conforman mi disertación, corroboran la presencia del camp en América Latina. En cada capítulo, además del exceso, he estudiado tres arquetipos representativos del camp: el dandy, la diva y el drag. Cada uno de los personajes que examiné demuestran al sumamente importante. Logran percatarse del poder y el valor que posee el ornamento estético en la edificación de la identidad. Lo que comparten en común las luminarias del camp latinoamericano es la adquisición de una consciencia estética camp.

Para Sontag, “to talk about camp is to betray it” (53). Asimismo, “If the betrayal can be defended, it will be for the edification it provides, or the dignity of the conflict it resolves” (Sontag 53). Dicha traición significa exhibir y examinar el camp latinoamericano; trazar su llegada; entender la complejidad de este fenómeno estético, cultural y político. El camp latinoamericano, en mi opinión, se (des)identifica con el deseo homosexual, el cuerpo homosexual, y la masculinidad, es una manifestación excesiva que provocativamente posa. En esta tesis señalo como el exceso, en un primer nivel, se encuentra presente en la misma posibilidad del homosexual de posar y ser visible. En un segundo nivel, la exageración se desplaza a la representación estética del mismo cuerpo homosexual en pose. En el caso de los textos latinoamericanos analizados, se trata de un cuerpo decadente y en estado de crisis. La ornamentación de éste son las heridas, la enfermedad, la suciedad, la criminalidad, la pobreza, lo escatológico y lo sexual, entre otras.

Propongo entonces, a manera de conclusión, las secuelas inscritas sobre el cuerpo como una sensibilidad visceral típica del camp latinoamericano. Es un tipo de lenguaje excesivo por ser de carne y hueso. Es además una vía alternativa para la representación y la expresión de aquello que el mismo cuerpo está sintiendo –en algunos casos desplazando el género y otros confundiéndolo –. No se trata de un cuerpo cognitivo o racional, sino de uno carnal e instintivo. Por eso, lo visceral es una manera de sobrepasar artificialidades, como acto de sinceridad. Como lo define Fabio Cleto, al igual que otros críticos, el camp por un lado es artificial y frívolo, pero sólo en la superficie. En el fondo evidencia ser un sentimiento genuino, una verdad sobre la que se deconstruye el artificio, entendido como el mismo género sexual. El camp más que artificialidad es, entonces, una manera visceral de sentir. Pero sobre todo, el camp es una moda que va y viene, que jamás es idéntica, que

resurge como tendencia con una nueva capa de significado añadida sobre las anteriores. El camp carece de un centro. Es original en tanto a copia.

El camp es amorfo, camaleónico, incongruente, único y seductor. Pide a gritos la atención del lector y del espectador. Detrás del maquillaje, las pestañas, las fosforescentes pelucas, los llamativos vestidos, la excéntrica decoración, el lenguaje colorido, la provocativa pose, el desentonado canto y el exagerado baile, el camp deja ver desde las entrañas algo conmovedor. El camp, como fenómeno estético, cultural y político, representa parte de un legado para ese lado de América Latina que se identifica queer. Mi anhelo ha sido reclamar un lugar en la historia, en la cultura y en las letras latinoamericanas para la comunidad LGBTQ. Estoy completamente de acuerdo con el comentario de Sara Vartebedian:

Exemplars of “camp” [ . . . ] can produce a new commemorative ethic with the potential to work through issues of collective memory. The stylistic lens of camp is a way to queer cultural and historical narratives with a seriously ironic style. In other words, camp offers a way to float, but not completely. These [artistic representations of camp] should be understood as implicitly referring a controversial past, rather than simply offering a spectacle-driven narrative to be consumed. Ultimately, the lens of camp offers a new representational ethic of understanding. (239)

No hay mejor manera para concluir mi investigación que citar una frase de Homi Bhabha y referir al camp como un ente y un cuerpo híbrido –un cruce estético, excesivo,(homo)sexual, masculino y femenino –. All forms of culture are continually in a process of hybridity. But for me the importance of hybridity is not to be able to trace two original movements from which the third emerges, rather hybridity to me is the third space which enables other positions to emerge [ . . . ] the process of cultural hybridity gives rise to something different, something new and unrecognizable, *a new area of negotiation of meaning and representation*. (211) [El

subrayado es mío]. Me resisto a poner un punto final al camp latinoamericano, quizás en lugar de un punto, habría que poner puntos suspensivos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abelove, Henry. "Freud, Male Homosexuality, and the Americans." *In Dissent* 33 (1986): 59-69.
- Aching, Gerard. *The Politics of Spanish American Modernismo: By Exquisite Design*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Achugar, Hugo. *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1979.
- Acker, J. "Hierarchies, jobs, bodies: A theory of gendered organizations". *Gender & Society*, 4 (1990): 139-158.
- Ackroyd, Peter. *Dressing up, Transvestism and Drag: The History of an Obsession*. New York: Simon and Schuster, 1979.
- Adelman, M., & Ruggi, L. "The beautiful and the abject: Gender, identity, and constructions of the body in contemporary Latin American culture". *Current Sociology*, 56 (2008) 555-586.
- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge, 2004.
- Aldama, J. Arturo. *Disrupting Savagism: Intersecting Chicana/o, Mexican Immigrants, and Native American Struggles for Self-Representation*. Durham: Duke University Press, 2001.
- Aldama, J. Arturo., Chela Sandovál and Peter J. García. Eds. *Performing the US Latina & Latino Borderlands*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2012.
- Allison, Dorothy. *Bastard Out*. New York: Dutton. 1998.

- Almaguer, Thomas. Chicano Men: A Cartography of Homosexual Identity and Behavior. *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Ed. Henry Abelove et al. New York: Routledge, 1993.
- Almaguer, Toms. "Chicano Men: A Cartography of Homosexual Identity and Behavior." *The Lesbian and Gay Studies Reader*, edited by H. Abelove, M. Barale, and D. Halperin, 255-273. New York: Routledge, 1993.
- Alphos, Luis. *Ripstein and Mexican Film*. Pittsburgh: Duquesne: UP, 1996.
- Altman, Dennis. *Homosexual: Oppression and Liberation. The Homosexualization of America: The Americanization of the Homosexual*. New York: St. Martin's Press, 1982.
- Amícola, José. *Camp y postvanguardia*. Madrid: Pliegos, 1996.
- Anders, John P. *Sexual Aesthetics and the Male Homosexual Literary Tradition*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands: The New Mestiza La Frontera*, 4th ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012.
- Arendt, Hannah. "Walter Benjamin: 1892-1940". *Illuminations: Essays and Reflections by Walter Benjamin*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc. 1968. 2-58.
- Arévalo, Guillermo Alberto. "De sobremesa: el sufrimiento de ser moderno". *De sobremesa de José Asunción Silva*. Bogotá: Panamericana Editorial Ltda, 2006. 5-16.
- Aristóteles. *Poética*. Ed. Juan David García Bacca. Méx. DF.: UNAM, 2000.
- Arxer, Steven L. "Adressing Postmodern Concerns on the Border: Globalization, the Nation-State, Hybridity and Social Change."

- Journal of Critical Postmodern Organization Science* 1/2: 7 (2008): 179-199.
- Asenas, Jennifer J. "Political Style for the People: Non Violence." *The Politics of Style and the Style of Politics*. New York, NY: Lexington, 2011. 33-46.
- Asensi, M. (2008). "El poder del cuerpo o el sabotaje de lo construido". 15-30 *Encarna(c)iones. Teoría(s) de los cuerpos*. Barcelona: UOC.
- Asensi, M. (2014). "El teatro de marionetas en Bajtín: la crítica como sabotaje ante la polifonía." UNED Revista Signa 23: 279-296.
- Atkins, Dawn. *Looking Queer: Body Image and Identity in Lesbian, Bisexual, Gay and Transgender Communities*. New York: Haworth Press, 1998.
- Auerbach, Erich. "Figura." In *Scenes from the Drama of European Literature*. Gloucester, MA: Peter Smith, 1973. 11-71.
- Austin, J. L. *How to Do Things with Words. 2nd Edition*. Edited by J. O. Urmson and Marina Sbisa. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- Bacarisse, Pamela. *The Necessary Dream: A Study of the Novels of Manuel Puig*. Cardiff: University of Wales Press, 1988.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Cambridge: The MIT Press, 1968.
- Balderston, Daniel, and Donna Guy, Eds. *Sex and Sexuality in Latin America*. New York: New York University Press, 1997.
- Balderston, Daniel. *El deseo, enorme cicatriz luminosa*. Caracas: Ediciones Excultura, 1999.
- Bao, Daniel. "Invertidos sexuales, tortilleras and maricas machos': The Construction of Homosexuality in Buenos Aires, Argentina, 1900–1950," *Journal of Homosexuality* 24 (1993): 44-60.

- Barker-Benfield, G.J. (1992). *The Culture of Sensibility: Sex and Society in Eighteenth Century Britain*, Chicago: U of Chicago, 1992.
- Barker-Benfield, G.J. *Sentimentality in Postmodernist Fiction*, Chicago: U of Chicago, 1997.
- Barmin, Douglas Andrew. "Even Our Bones Nourish Change: Trauma, Recovery and Hybridity in *Tracks* and *Four Souls*." *Native Studies Review* 1.19 (2010):53-66.
- Barnes, John. *Evita, First Lady*. New York: Grove Press, 1992.
- Barrera, Horacio. "Estudio sobre 'El feminismo.'" *Revista Positiva* de 1909. Mexico City: Univ. Autónoma, 1991.
- Barthes, Roland. *To Write: An Intransitive Verb?* Trans. Richard Howard, Berkeley: U of California, 1989.
- Barthes, Roland. *A Lover's Discourse*. Trans. Richard Howard Berkeley: U of California, 1990.
- Bartra, Roger. "Paradise Subverted: The Invention of the Mexican Character." *Primitivism and Identity in Latin America*. Tucson, AZ: University of Arizona Press, 2000.
- Bass, Alan. *The Work of Mourning*, Ed. Pascale-Anne Brault and Michael Naas, Chicago: Chicago UP., 1990.
- Bataille, Georges. *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, eds and trans. Allan Stoekl. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- Beattie, Peter. "Conflicting Penile Codes: Modern Masculinity and Sodomy in the Brazilian Military, 1860–1916,". Balderston and Guy, *Sex and Sexuality in Latin America*, 1999.

- Beaver, Harold. "Homosexual Signs." *CAMP, Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ed. Fabio Cleto. Michigan: The University of Michigan Press, 1999: 1-43.
- Bejel, Emiliano. *Gay Cuban Nation*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- Benjamin, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1968.
- Bennassar, Bartolomé. Le modèle sexuel: L'inquisition d'Aragon et la répression des péchés 'abominables', L'Inquisition espagnole XVe-XIXe siècle. Paris: Hachette, 1979.
- Bergman, David. *Camp Grounds: Style and Homosexuality*. Amherst: University of Massachusetts, 1993.
- Berks, John. "'Body Snatcher' All Horror Fans Want: Lewton, Wise Hit." *Hollywood Reporter* 14 (1945): 33-36.
- Berks, John. "What Alice Does: Looking Otherwise at Cat *People*." *Cinema Journal* 32.1 (1992): 26-42.
- Bhabha, Homi K. *Nation and Narration*. London: Routledge, 1994.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Blanco, José Joaquín. "Introducción a los ochenta: El túnel del túnel." *Un chavo bien helado: Crónica de los Años ochenta*. México D.F.: Era, 1990: 11-27.
- Bleys, Rudi C. *The Geography of Perversion: Male-to-Male Sexual Behavior Outside the West and the Ethnographic Imagination*. New York: New York Univ. Press, 1995.
- Bonfil, Carlos. "Los cuarenta y uno,". *Mitos mexicanos*, ed. Enrique Florescano Mexico, UNAM, 1996.

- Booth, Mark. "On the Origins and Definitions of Camp." *CAMP, Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ed. Fabio Cleto. Michigan: The University of Michigan Press, 1999: 66-79.
- Borges, Jorge Luis *Cuentos*. Austin: University of Texas Press, 1946.
- Boswell, John Boswell. *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality: Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1980.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge, 1984.
- Bradford, Vivian. "The Problems and Promises of Rhetorical Style." *The Politics of Style and the Style of Politics*. Ed. Barry Brummett. New York: Lexington, 2011. xi-xxvi.
- Bradford, Vivian. "The Problems and Promises of Rhetorical Style" in *The Politics of Style and the Style of Politics*, ed., Barry Brummett. Plymouth: Lexington, 2011.
- Brandt, Herbert J. "‘La mariconería de la barra’: Homoeroticism and Homophobia in Denevi’s ‘Michel’". *Romance Languages Annual* (1995): 55-70.
- Brewis, J., & Linstead. *Sex, work and sex work: Eroticizing organization*. London, England: Routledge, 2000.
- Brewis, J., & Sinclair, J. *Exploring Embodiment: Women, Biology, and War*. New York: Routledge, 1999.
- Britton, Andrew. "For Interpretation: Notes Against Camp." *CAMP, Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ed. Fabio Cleto. Michigan: The University of Michigan Press, 1999: 1-43.

- Broch, Hermann. "Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches". Essays, Band 1, Zürich 1955. 38.
- Brosnan, John. *The Horror People*. London: Macdonald and Jane's, 1976.
- Brummett, Barry, ed., *The politics of Style and the Style of Politics*. Plymouth: Lexington, 2011. Cleto, Fabio, ed., *Camp Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Great Britain: Edinburg University Press, 1999.
- Bueno, Eva Paulino, and Ferry Ceasar. *Imagination beyond Nation: Latin American Popular Culture*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1998.
- Buffington, Rob. "Los Jotos': Contested Visions of Homosexuality in Modern Mexico," in Balderston and Guy, *Sex and Sexuality in Latin America*. 106.
- Burton, Julianne. *Introduction.* " *Cinema and Social Change in Latin America: Conversation with Filmmakers*. Edited by Juliann Burton, ix-xvi. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Butler, Judith. "From Interiority to Gender Performatives'." *CAMP, Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ed. Fabio Cleto. Michigan: The University of Michigan Press, 1999: 356-60.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 1993.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London and New.
- Carrasco, Rafael. *Inquisición y represión sexual en Valencia: Historia de los sodomitas, 1565– 1785*. Barcelona: Laertes, 1985.

- Carrier, Joseph M. "Urban Male Homosexual Encounters: An Analysis of Participants and Coping Strategies" (Ph.D. diss., Univ. of California, Irvine, 1973).
- Carter, Erica. Dietrich's Ghosts. The Sublime and the Beautiful in Third Reich Film, *British Film Institute* 59 (2004): 183-184.
- Caymad-Freixas. "Narrative Primitivism Theory and Practice in Latin America." *Primitivism and Identity in Latin America: Essays on Art, Literature, and* Chalagia, Boris. "Little Eva." *Time*, June 1947, 56-63.
- Chan Kwok-bun, Chan Vin. "Hybridity and the Politics of Desertation." *Visual Anthropology* 1/2 .24 (2011): 1-29.
- Chauncey, George. *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World 1890–1940*. New York: Basic Books, 1994.
- Cheroff, John M. "Culture and Senses: Bodily Ways of Knowing in an African Community." *Journal of Anthropological Institute* 2.14 (2008): 432-433.
- Christ, Carol (1980), *Diving Deep and Surfacing: Women Writers on Spiritual Quest*. Boston: Beacon Press, 1980.
- Christian, Aymar Jean. "Camp: A Queer Performance of the Personal." *Communication, Culture and Critique* 3 (2010): 352-64.
- Chung, Youn Yang. *The Art of Oriental Embroidery: History, Aesthetics, and Techniques*. London: Bell & Hyman, 1980.
- Church, David. "Freakery, Cult Films, and the Problem of Ambivalence." *Journal of Film and Video* 1.63 (2011): 3-17.
- Clément, C. *The Undoing of Women*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

- Cleto, Fabio. "Introduction: Queering the Camp." *CAMP, Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ed. Fabio Cleto. Michigan: The University of Michigan Press, 1999: 1-43.
- Collier, Jane F. "From Mary to Wonder Woman: The Material Basis of Marianismo and Its Transformation in a Spanish Village." *American Ethnologist* 13 (1986): 100-107.
- Colón-González, Francisco. "Universalism and Traditionalism in the Ibero-American Quest for Political Modernity." *Dialogue and Universalism* 11-12 (2001): 43-50.
- Constant, Alfonse-Louis (1846), "Afterword," in *L'Emancipation de la Femme, où le Testament de la Paria*. Paris: Verité, 115–28.
- Core, Philip. "From Camp: The Lie that Tells the Truth." *CAMP, Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ed. Fabio Cleto. Michigan: The University of Michigan Press, 1999: 80-87.
- Countering the Traumatic" in *The Politics of Style and the Style of Politics*. Ed. Barry Brummett. Plymouth: Lexington, 2011.
- Cover, Rob. "Bodies, Movements and Desires: Lesbian/Gay Subjectivity and the Stereotype." *Continuum Journal of Media & Cultural Studies* 18.1 (2004): 81-97.
- Craps, Stef. "All the Same Underneath"? Alterity and Ethics in Graham Swift's Last Orders". *Critique* 4 (2005): 405-20.
- Crary, Jonathan, and Sanford Kwinter. *Incorporations*. New York: Zone Books, 1992.
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, and Psychoanalysis*. London: Routledge, 1993.

- Crespo Rosas, Elsy. "José Asunción Silva Y Ricardo Caro Gaviria: lector artista, lector que escribe". *Espectáculo: revista de estudios literarios*. 2004 julio-octubre. No. 27.  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/silva.html>.
- Crimp, Douglas. *Queer Before Gay Culture*. Tucson Arizona: University of Arizona Press, 2000. 109-134.
- D., Adam. "In Nicaragua: Homosexuality without a Gay World". *Journal of Homosexuality* 24 (1993):131.
- Harris, D. *The Rise and Fall of Gay Culture*. New York: Ballantine Books, 1999.
- De Castro, Percio B. "Réquiem para La Manuela: La última sevillana de El Lugar sin Límites de José Donoso y de Arturo Ripstein, entre penes y peinetas, el travestismo como representación múltiple." *Hispanofila: Literatura - Ensayos* 140 (2004):115-128.
- De la Mora, Sergio. *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: University of Texas Press, 2008.
- De la Mora, Sergio. "Fascinating Machismo: Toward an Unmasking of Heterosexual Masculinity in "El lugar sin límites by Arturo Ripstei". *Journal of Film and Video* 44. 3-4 (2006): 8-104.
- De Lauretis, T. "Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities Differences" *A Journal of Feminist Cultural Studies* 3: (1991) 3-18.
- De Lauretis, T. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: HORAS, 2000.
- De Lauretis, Teresa. "The Violence of Rhetoric: Considerations on Representation and Gender." *Semiática* 54 (1985):11-31.
- Deleuze, G. & Guattari, F.. *Rizoma*. Valencia: Estilos, 1977.

- Derrida, J. *Posiciones*. Valencia: Pre-Textos, 1977.
- Derrida, J. (2000). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1975.
- Desanti, Dominique. *A Woman in Revolt, a Biography of Flora Tristan*.  
Trans. Elizabeth Zelvin. New York: Crown, 1976.
- Díaz, Luis Felipe. "La narrativa de Mayra Santos y el travestismo cultural."  
*Centro Journal* 15.2 (2003): 25-38.
- Doherty, Dennis. *The Sexual Doctrine of Cardinal Cajetan*. Regensburg:  
Friedrich Pustet, 1966.
- Dollimore, Jonathan. "Post/Modern: On the Gay Sensibility, or the Pervert's  
Revenge on Authenticity." *CAMP, Queer Aesthetics and  
the Performing Subject: A Reader*. Ed. Fabio Cleto. Michigan: The  
University of Michigan Press, 1999: 221-236.
- Donoso, J. *El lugar sin límites*. Ed. Selena Millares. Madrid: Cátedra. 1965.
- Drichel, Simone. "The Time of Hybridity." *Critique* 4.45 (2010): 67-89.
- Dyer, Richard. "It's Been So Camp, It Keeps Us Going." *CAMP, Queer  
Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ed. Fabio Cleto.  
Michigan: The University of Michigan Press, 1999: 110-16.
- Dyer, Richard. "Judy Garland and Gay Men". 49 *Koestenbaum* 49 (2004):  
137-191.
- Dyer, Richard. *Stars*, London: British Film Institute, 2004.
- Eaglestone, Robert. *Ethical Criticism: Reading After Levinas*. Edinburgh:  
Edinburgh UP, 1997.
- Eicher, Joanne, and Mary Ellen Roach-Higgins. "Definition and Classification  
of Dress: Implications for Analysis of Gender Roles". 1992. 8-28.

- Ekins, Richard. "The Career Path of the Male Femaler." *Blending Genders: Social Aspects of Cross-Dressing and Sex-Changing*. Ed Richard Ekins and David King. London: Routledge, 1995.
- Ekins, Richard, and David King. "Towards a Sociology of Transgendered Bodies." *The Sociological Review* 47 (1999): 581-602.
- Elam, Diane. *Romancing the Postmodern*. London: Routledge, 1992.
- Elmore, Peter Michael. "Bienes Suntuarios: el problema de la obra de arte en De sobremesa de José Asunción Silva". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 43 (1996): 201-210.
- Entwistle, Joanne. "The Dressed Body." *Body Dressing*. Ed Joanne Entwistle and Elizabeth Wilson. Oxford, UK: BERG, 2001.
- Escudero-Álías, Maite. "Transatlantic Dialogues and Identity Politics: Theorizing Bilateral Silences in the Genesis and Future of Queer Studies." *Journal of Transatlantic Studies* 7.4 (2009): 389-98.
- Estrada S. Gabriel. "Indian Icon, Gay Macho: Felipe Rose of Village People" in *Performing the US Latina & Latino Borderlands*, eds. Arturo J. Aldama, Chela Sandovál and Peter J. García. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2012.
- Evita: The Woman Behind the Myth*. Television show. Jack Perkins. December 1996; New York: A&E Biography Channel, 1996.
- Farmer, Brett. "The Fabulous Sublimity of Gay Diva Worship." *Camera Obscura* 59 20.3 (2005): 165-194.
- Farmer, Brett. "The Fabulous Sublimity of Gay Diva Worship", *Camera Obscura* 59. 20, (2005): 167-195.
- Fausto-Sterling, Anne. *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality*. New York: Basic Books, 2000.

- Fausto-Sterling, Anne. "Gender, Race, and Nation: The Comparative Anatomy of Hottentot Women in Europe" in *Deviant Bodies*. Eds. Jennifer Terry and Jacqueline Urla. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- Fearnow, Mark. *Drags: Research and Production Sourcebook*. Westport, CT: Greenwood Press, 1998.
- Feher, Michel, Ramona Naddaff, and Nadia Tazi, eds. *Fragments for a History the Human Body*, 3 vols. New York: Zone Books; Cambridge: distributed by MIT Press.
- Feher, Michel. "Of Bodies and Technologies." *In Discussions in Contemporary Culture*.
- Félix, María. *Todas mis guerras*. Mexico, D.F.: Editorial Clio, 1994.
- Felski, Rita. *The Gender of Modernity*, Cambridge, MA.: Harvard University Press, 1999. 33.
- Fernández, Josefina. *Cuerpos desobedientes: Travestismo e identidad de género*. Buenos Aires: Edhasa & Ideas, 2004.
- Fever, David. "Everybody is a Star: The Affirmation of Freaks and She-Males Through Caricature in the Comics of Drew and Josh Friedman." *Melus* 3.32 (2007): 75-101.
- Flinn, Caryl. "The Death of Camp." *CAMP, Queer Aesthetics and the Performing Subject*.
- Fortun, Clara F. "La prosa artística de José Asunción Silva". *José Asunción Silva. Vida y creación*. Ed. Fernando Charry Lara. Bogotá: Procultura, 1985: 458-501.
- Fostenot, Andrea. "The Dandy Drag Diva." *Camera Obscura* 67 23.1(2008): 165-171.

- Foster, David William. *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- Foster, David William. *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin: Univ. of Texas Press, 1991.
- Foucault, Michael. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Heridan. New York: Vintage Books, 1979.
- Foucault, Michael. *The History of Sexuality: Vol. 1 and 2*. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1980.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad, El uso de los placeres*. Trad. Ulises Guiñazú. México D.F.: Siglo veintiuno editores, 1998.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad, La voluntad del saber*. Trad. Ulises Guiñazú. México D.F.: Siglo veintiuno editores, 1998.
- Foucault, Michel. *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*. Trans. A. M. Sheridan Smith. New York: Vintage Books, 1975.
- Fraser, Nicholas, and Marysa Navarro. *Eva Peron*. New York: W.W. Norton, 1980.
- Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works Volumes IX, XI*. London: The Hogarth Press, 1957.
- Fu-jen, Che. "Postmodern Hybridity and Performing Identity in Gish Jen and Rebecca Walker." *Critique* 4.50 (2009): 377-400. Galt, Rosalind. *Pretty: Film and the Decorative Image*. New York: Columbia University Press, 2011.
- Furtak, Rick Anthony. "Poetics of Sentimentality," *Philosophy and Literature*, 1 (2002):15.

- Gallagher, Catherine, and Thomas Laqueur, eds. *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- Garber, Marjorie. *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. London: Routledge, 1997.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*.
- García Orozco. 'Cucurrucucu Palomas: The Estilo Brávio of Lucha Reyes and the Creation of Feminist Consciousness in the Canción Ranchera', Ph. D. thesis, Claremont, CA: Claremont Graduate University, 2005.
- García Riera, E. (1988), *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera/Arturo Ripstein talks about his films with Emilio García Riera*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas.
- García, J. R. *El cine de Arturo Ripstein. La solución del bárbaro*. Valencia, Spain: Ediciones de la Mirada, 1998.
- Garlinger, Parick Paul and H. Rosi Song. "Camp: What's Spain Got to Do with It?" *Journal of Spanish Cultural Studies* 5 (2004): 3-10.
- Garza, Ferderico. *Conceptions of Manliness in Andalucía and México, 1561–1699* (Amsterdam: Amsterdamse Historische Reeks, 2000).
- Garza, Teresita. "The Roots of Style: Hair, Cultural Politics and Epidemic Rethoric." *The Politics of Style and the Style of Politics*. New York, NY: Lexington, 2011. 119-138.

- Garza, Teresita. "The Roots of Style: Hair, Cultural Politics, and Epideictic Rhetoric" in *The Politics of Style and the Style of Politics*, ed., Barry Brummett. Plymouth: Lexington 2011.
- Gibson, Andrew (1999). *Postmodernity, Ethics and the Novel: From Leavis to Levinas*, London: Routledge.
- Gilbert, Sandra, and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Goldwert, Marvin. "Mexican Machismo: The Flight from Femininity," *Psychoanalytic Review* 72 (1985).
- Goldwert, Marvin. *Machismo and Conquest: The Case of Mexico*. Mexico City: Univ. Press of America, 1983.
- Gómez Leila, G. "Hibridez y Heterogeneidad" in *Diccionario de estudios culturales*, eds.
- Gómez, Leila. "Hibridez y Heterogeneidad." 134-39.
- Gómez, Ricardo. "Introduction, NAFTA's Road to Ruin: The Decline of the Mexican Social Compact, Part II." *Mexico II* (2008): 11-12.
- González Mandrid, F. (1995). *José Donoso's House of Fiction*. Detroit: Wayne State University Press.
- González, José Eduardo. "Dialectics of Archaism and Modernity: Technique and Primitivism." *Primitivism and Identity in Latin America*. Tucson, AZ: University of Arizona Press, 2000.
- Gould, Stephen Jay. "Classified Subjectogry of Power." *The Mismeasure Man*. New York: Norton. Green, David. Ten 8, no. 14. (1984).
- Green, James N. *Beyond Carnival: Male Homosexuality in Twentieth-Century*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

- Green, James N. *Beyond Carnival: Male Homosexuality in Twentieth-Century Latin America*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1999.
- Greenleaf, Richard. *The Mexican Inquisition in the Sixteenth Century*. Albuquerque: Univ. of New Mexico Press, 1969.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "De sobremesa: el arte en la sociedad burguesa moderna." *José Asunción Silva. Vida y creación*. Ed. Fernando Charry Lara. Bogotá: Procultura, 1985: 445-455.
- Gutiérrez Mouat, R. *José Donoso: Impostura e impostación. La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*. Gathersburg: Ediciones Hispamérica, 1983.
- Gutiérrez, L. *Performing Mexicanidad: Vendidas y Cabareteras on the Transnational Stage*. Austin: University of Texas Press, 2010.
- Gutiérrez, León Guillermo. "La ciudad y el cuerpo en la novela de temática homosexual." *Anales de literatura hispanoamericana* 38 (2009): 279-86.
- Gutmann, Matthew. *The Meanings of Macho: Being a Man in Mexico City*. Berkeley: University of California Press: 1997.
- Guy, Donna J. *Sex and Danger in Buenos Aires: Prostitution, Family, and Nation in Argentina*. Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1990.
- Halberstam, J. *The annexing of shame to queer has been a huge part of several influential projects in Queer Studies*. New York: Routledge, 2012.
- Hall, S. *Cultural Representations and Signifying Practices*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 1997.

- Haraway, Donna. *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York: Routledge, 1989.
- Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.
- Harris, Daniel. "The Death of Camp: Gay Men and Hollywood Diva Worship, from Reverence to Ridicule" *Salmagundi* 112 (1996): 166-191.
- Hassard, J. R. *Body and Organization*. London, England: SAGE. 1990.
- Hawkes, Jean, "Homosexuality and Madness" *The London Journal of Flora Tristan* (1842) London: Virago.
- Heigh, Miriam C. "Social Conflict and Competing State Projects in the Semi-Periphery: A Strategic-Relational Analysis of the Transformation of the Mexican State into Internationalized Competition State." *Antidope* 43.1 (2010): 129-48.
- Herget, Winfried (1991). "Towards a Rhetoric of Sentimentality," *Sentimentality in Modern Literature and Popular Culture*, Ed. Winfried Herget, Tübingen: Narr, 1-14.
- Herrero Puga, Pedro. *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro*. Madrid: Ed. Católica, 1974.
- Hershfield, Joanne. *Mexican Cinema, Mexican Woman*. Tucson: Arizona University Press, 1996.
- Howard, Richar. "Suspicious Harmony: Kitsch, Sentimentality and the Cult of Distance," *Sentimentality in Modern Literature and Popular Culture*, ed. Antje Ascheid, *Hitler's Heroines. Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*, Temple University Press, Philadelphia, 2003.

- Hubbs, N. *The Queer Composition of America's Sound: Gay Modernists, American Music, and National Identity*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Isherwood, Christopher. *The World in the Evening*, London: Methuen, 1954.
- Jackson, Peter. "Thai Semicolonial Hybridities: Bhabha and García Canclini in Dialogue on Power and Cultural Blending." *Asian Studies Review* 2.32 (2008): 147-170.
- Jakob Winnberg McGann, Jerome. *The Poetics of Sensibility: A Revolution in Literary Style*. Oxford: Oxford UP, 1996.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991.
- Johannes von Moltke, "Camping in the Art Closet: The Politics of Camp and Nation in German Film", in Fabio Cleto (ed.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999.
- Johnson, Layman L. and Sonya Lipsett Rivera. *The Faces of Honor: Sex, Shame and Violence in Colonial Latin America*. Albuquerque: Univ. of New Mexico Press, 1998.
- Jones, Richard G. "Dragg Queens, Drama Queens and Friends: Drama and Performance as a Solidarity-Building Function in a Gay Male Friendship Circle." *Kaleidoscope* 6 (2007): 61-84.
- Jordan, Mark D. *The Invention of Sodomy in Christian Theology*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1997.
- Jordan, Michael. *Invention of Sodomy; Doherty, Sexual Doctrine of Cardinal Cajetan*. Albuquerque: Univ. of New Mexico Press, 1995.

- Jordanova, Ludmilla. *Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*. Madison: University of Wisconsin, 1989.
- Josephinede, Lissette. "Empire of Senses: The Sensual Culture Reader." *Journal of Anthropological Institute* 2.14 (2008): 433-34.
- Judith Halberstam, "Queer Studies". *A Companion to Gender Studies* Eds. David Theo Goldberg & Audrey Kobayashi. MA.: Blackwell Publishing, 2005. 56-63.
- Kamen, Henry. *The Spanish Inquisition: A Historical Revision*. New Haven: Yale Univ. Press, 1997.
- Kaplan, Ann. "Is the Gaze Male?" *Desire: The Politics of Female Sexuality*. London: Virago, 1994.
- Kaplan, Cora (1990), "Language and Gender". *The Feminist Critique of Language*. London: Routledge, 2003. 57–69.
- Kaplan, Fred. *Sacred Tears: Sentimentality in Victorian Literature*. Princeton: Princeton UP, 1987.
- Kendall, Christopher N. "Gay Male Pornography and Sexual Violence. A Sex Equality Perspective on Gay Male Rape and Partner Abuse." *McHill Law Journal* 49 (2004) : 879944.
- Kimball, Geoffrey. "Aztec Homosexuality: The Textual Evidence," *Journal of Homosexuality* 26 (1993). 55.
- Klinger, Barbara. *Melodrama and Meaning: History, Culture, and Films*. Bloomington: Indiana UP, 1994.
- Knight, Deborah. "Why We Enjoy Condemning Sentimentality: A Meta-Aesthetic Perspective," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 4 (1999): 411-20.

- Kosofsky, Sedgwich Ewe. "From Wilde to Nietzsche and the Sentimental Relations of the Male Body." *CAMP, Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ed. Fabio Cleto. Michigan: The University of Michigan Press, 1999: 207-20.
- Kosofsky, Sedgwich Ewe. *Epistemology of the Closet*. Los Angeles: University of California Press, 1990.
- Kroker, Arthur, and Marilouise Kroker. *Body Invaders Panic Sex in America*. New York: St. Martin's Press, 1987.
- Kulick, Don. *Travesti: Sex, Gender, and Culture among Transgendered Prostitutes*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Kulka, Thoms. "Kitsch". *British Journal of Aesthetics*, 28 (1988): 241-252.
- Kraus, Carolyn. "Bastard Logic and the Epics of Female Illegitimacy". *Biography Studies* (2003): 196-219.
- Kupfer, Joseph. "The Sentimental Self," *Canadian Journal of Philosophy* 4 (1996): 543-60.
- Kupfer, Joseph. "The Sentimental Self" *Canadian Journal of Philosophy*, 20 (1996): 543-550.
- Kutsche, Paul. "Situational Homosexuality Latin America," *Anthropology Research Group on Homosexuality Newsletter* 4 (1983): 132-142.
- Kuzniar, Alice A. *The Queer German Cinema and Camp*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- La Fountain-Stokes, Lawrence. "Queer Ducks, Puerto Rican Patos, and JewishAmerican Feggelekh: Birds and the Cultural Representation of Homosexuality." *Imagem E Identidade: Estudos da Homocultura* (2004): 309-18.

- Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. New York: W. W. Norton, 1973.
- Laguarda Ciesa, Rodrigo. "El vampiro de la colonia Roma: Literatura e identidad gay en México." *Takwa* 11.12 (2007): 173-92.
- Lancaster, Roger. "Subject Honor and Object Shame: The Construction of Male Homosexuality and Stigma in Nicaragua," *Ethnology* 27 (1988).
- Lancaster, Roger. *Life is Hard: Machismo, Danger, and the Intimacy of Power in Latin America*. Berkeley: Univ. of California Press, 1992.
- Lanham, Ben. *Transvestism, Masculinity and Latin American Literature: Gender Share Flesh*. New York: Palgrave, 1989.
- Laplanche, Jean, and J.B. Pontalis. *The Language of Psychoanalysis*. London: The Hogarth Press, 1997.
- Laqueur, Thomas. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- Lavrin, Asunción. *Sexuality and Marriage in Colonial Latin America*. Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1989.
- Leduc, Paul (1983), *Frida, naturaleza viva/Frida Still Life*, Mexico: CLASA Films Mundiales.
- Levinas, Emmanuel. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Trans. Alphonso Lingis, Pittsburgh: Duquesne UP, 1998.
- Lewis, Frank. C. "The Pleasures of Excess" *Metaksmith* 17.3 (July 1997):12-21.
- Lewis, Laura A. "The 'Weakness' of Women and the Feminization of the Indian in Colonial Mexico," *Colonial Latin American Review* 5 (1996).
- Ligouri, Ana. "Bisexuality and HIV/AIDS in Mexico". *Bisexualities and AIDS*:

- International Perspectives*, Ed. Peter Aggleton. London: Taylor and Francis, 1996.
- Linderman, Deborah. "Cinematic Abreaction: Tourneur's Cat People." *Psychoanalysis and Cinema*. Ed. E. Ann Kaplan. New York: Routledge, 1990. 73–97.
- Liszt, Max (1942), ¡Qué rechulo es mi tarzán!, Mexico: Producciones Benjamín Aranda.
- Loewy, Hanno. "Mother of All Holocaust Films? Wanda Jakubowska's Auschwitz Trilogy." *Historical Journal of Film, Radio and Television* 24 (2004): 179-204.
- López Aranda, S. "Filmar el tiempo. Arturo Ripstein". *Dicine*, 59, pp. 9–13.
- Loveluck, Juan. "De sobremesa, novela desconocida del modernismo". *José Asunción*
- Lubelski, Tadeusz. *Historia Gay: Trashy Films*. Chicago: University of Chicago Press., 2009.
- Luckhurst, Roger. "Queer Theory (and Oscar Wilde): Review Essay." *Journal of Gender Studies* 4.3 (1995): 333-40.
- Lumnsden, Ian. *Travesti: Sex, Gender and Culture among Brazilian Transgendered Prostitutes*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1998.
- Lutwak, L. *Gays in Literature*. Gainesville: University Press of Florida, 2003.
- Maclean, Marie. *The Name of the Mother: Writing Illegitimacy*. London: Routledge, 1993.
- Magnarelli, S. *Understanding José Donoso*. Columbia: University of South Carolina Press, 1993.
- Malcolm, David. *Understanding Graham Swift*. Columbia: U of South Carolina P., 2003.

- Manuche, Cosmo. *The Bastard: A Tragedy*. London: University of Michigan, 1992.
- Marrero, María Teresa. "Public Art, Performance Art, and the Politics of Site" in *Disappearing Acts*. Eds. Diana Taylor and Juan Villegas. Durham and London: Duke University Press, 1997.
- Marshall, Stuart. *Picturing Deviancy. Ecstatic Antibodies: Resisting the AIDS Mythology*. Ed. Tessa Boffin and Sunil Gupta. London: Rivers Oram, 1990.
- Martin, Emily. *Science and Women's Bodies: Forms of Anthropological Knowledge.* In *Body/Politics: Women and the Discourses of Science*. Ed. Mary Jacobus, Evelyn Fox Keller, and Sally Shuttleworth. New York: Routledge, 1990.
- Martínez-Alier, Verena. *Marriage, Class, and Colour in Nineteenth-Century Cuba: A Study of Racial Attitudes and Sexual Values in a Slave Society*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1974.
- Maya, Rafael. "José Asunción Silva, el poeta y el prosista". *José Asunción Silva. Vida y creación*. Ed. Fernando Charry Lara. Bogotá: Procultura, 1985: 89-106.
- Mazierska, Ewa, and Elzbieta Ostrowska. *Women in Cinema*. Oxford: Berghahn Books, 2006.
- Mazierska, Ewa. "Cinema of Commitment." *European Journal of Women's Studies* 8 (2001): 221-238.
- McCord, Bert. "The Body Snatcher." New York Herald Tribune 26 May 1945. Rpt. in New York Motion Picture Critics' Reviews 1945. New York: *Critics Theatre Reviews*, 1945. 352.

- McKee Irwin, Robert. "The Famous 41: The Scandalous Birth of Modern Mexican Homosexuality," *GLQ* 6 (2000): 119.
- McKee Irwin, Robert. *Mexican Masculinities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- McMahon, Gary. *Camp in Literature*. North Carolina: McFarland, 2006.
- McMahon, Gary. *Camp in Literature*. North Carolina: McFarland, 2006.
- McMurray, G. *José Donoso*. Boston: Twayne Publishers, 1979.
- Mendus, Susan. *Feminism and Emotion: Readings in Moral and Political Philosophy*. Basingstoke: MacMillan, 2000.
- Mercer, John. "Homosexual Prototypes: Repetition and the Construction of the Generic in the Iconography of Gay Pornography." *Paragraph* (2010): 279-90.
- Messinger, Sandra. *La Malinche in Mexican Literature from History to Myth*. Austin: Univ. of Texas Press, 1991.
- Mileur, Jean-Pierre. "Revisionism, Irony and the Mask of Sentiment". *New Literary History*, 2 (1998):197-233.
- Millares, S. (1999). "Introducción" *El lugar sin límites de José Donoso*. Madrid: Cátedra. 11101.
- Miramón, Alberto. "José Asunción Silva: ensayo biográfico con documentos inéditos". *Revista de las indias*. No. 7, 1937.
- Misse, Michael. *O estigma do passivo sexual*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.
- Molloy, Silvia "The Politics of Posing". *Hispanisms and Homosexuality*, ed. Michele Aina Barale. Durham: Duke University Press, 1998.
- Molloy, Silvia y Robert McKee Irwin. *Hispanisms and Homosexuality*. Ed. Michele Aina Barale. Durham: Duke University Press, 1998.

- Moltke, Johannes von. "Camping in the Art Closet: The Politics of Camp and Nation in German Film." *CAMP, Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ed. Fabio Cleto. Michigan: The University of Michigan Press, 1999: 1-43.
- Monica Zsurmuk and Robert McKee Irwin. *Masculinización Latinoamericana*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.
- Monsiváis, Carlos. "Ortodoxia y heterodoxia en las alcobas," *Debate feminista in Boys and Toys* 58 (1999).
- Monter, William. "Sodomy: The Fateful Accident," *The Spanish Inquisition from the Basque Lands of Sicily*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1990.
- Montero, Oscar. "Modernismo and Homophobia: Darío and Rodó,". Ed. Balderston and Guy, *Sex and Sexuality in Latin America*.
- Morell, H. R. *Composición expresionista en "El lugar sin límites" de José Donoso*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1986.
- Morris, Sylvia. *Rage for Fame, The Ascent of Clare Boothe Luce*. New York: Routledge, 1997.
- Muñoz, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Murray, Stephen O. *Murray. Homosexual Categorization in Cross-Cultural Perspective: Latin American Male Homosexualities*. New York: Routledge, 2000. N. B. B. "Diverting Double Bill at Pix." Rev. of I Walked with a Zombie, dir. Jacques Tourneu". *Washington Post* 17 May 1943: 11.

- Nájera-Ramírez, Olga. *'Unruly passions: Poetics, performance, and gender in the Ranchera Song*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Nájera-Ramírez, Olga. "Engendering Nationalism: Identity, Discourse, and the Mexican Charro." *Anthropological Quarterly* 67 (1994): 1-14.
- Naputi, Tiara. "Style as Othering: Authenticity, Class and Identity in *Meet the Natives, USA*." *The Politics of Style and the Style of Politics*. New York, NY: Lexington, 2011. 155-172.
- Nardi, Peter. *Gay Masculinities*. London: Sage, 2000.
- Nemerov, Alexander. *Icons of Grief*. Berkeley: U of California P, 2005.
- Nesvig, Martin. "The Complicated Terrain of Latin American Hispanic American". *Historical Review* 81 (2001): 689-729.
- Nesvig, Martin. *The Bastards of La Malinche: The Conquest Model, Sex-Role Identity, and Moral Categorization in Late Porfirian Mexico*. (Master's thesis, San Diego State Univ., 1998). 100.
- Nesvig, Martin. "The Lure of the Perverse: Moral Negotiation of Pederasty in Porfirian Mexico". *Mexican Studies* 16 (2000). 55-67.
- Newton, Esther. "Role Models." *CAMP, Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ed. Fabio Cleto. Michigan: The University of Michigan Press, 1999: 96-109.
- Newton, Esther. *Mother Camp: Female Impersonators in America*. New Jersey: PrenticeHall, 1972.
- Noble, A. *Mexican National Cinema*. New York and Abingdon, Oxon: Routledge, 2005.
- Noble, Marianne. *The Masochistic Pleasures of Sentimental Fiction*. Princeton: Princeton UP, 2000.

- Olson, Gary A. and Lynn Worsham, eds. *Race, Rhetoric and the Postcolonial*. Albany: State University of New York, 1999.
- Orjuela, Héctor H. "J.K. Huysmans, María Bashkirtseff y Silva". *José Asunción Silva. Vida y creación*. Ed. Fernando Charry Lara. Bogotá: Procultura, 1985.
- Ornstein, Anna. "Artistic Creativity and the Healing Process." *Communication, Culture and Critique* 5 (2009): 386-406.
- Ortiz Guerrero, Nubia Amparo. "Concepción del amor y la mujer en De sobremesa". *Espectáculo: Revista de Estudios Literarios* 14 (2000).  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/sobremes.html>
- Ortiz, Alicia. *Eva Peron*. New York: St. Martin's Press, 1996.
- Ostrov, A. "Espacio y sexualidad en El lugar sin límites de José Donoso". *Revista Iberoamericana* 65 (1999): 341-348.
- Otalvaro-Hormillosa, Sonia. "Performing Citizenship and 'Temporal Hybridity' in a Queer Diaspora." *Antithesis* 11 (2000): 7-19.
- Owen, Frank. *Peron, His Rise and Fall*. London: The Cresset Press, 1957.
- Page, Joseph A. *Introduction to Eva Peron*. New York: The New Press, 2007.
- Paranaguá, P. A. *Arturo Ripstein. La espiral de la identidad*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Paredes, Francisca. "La nación se hace carne: La construcción del travesti como metáfora de la transición en Una mala noche la tiene cualquiera de Eduardo Mendicutti." *Western Washington University* (2004): 55-67.
- Parker, M. *Manufacturing bodies: Flesh, organization, cyborgs*. London, England: SAGE, 2000.

- Parker, Richard. *Beneath the Equator: Cultures of Desire, Male Homosexuality and Emerging Gay Communities*. New York: Routledge, 1998.
- Parker, Richard G. *Beneath the Equator: Cultures of Desire, Male Homosexuality, and Emerging Gay Communities*. New York: Routledge, 1999.
- Parker, Richard G. *Bodies, Pleasures and Passions: Sexual Culture in Contemporary Brazil* (Boston: Beacon, 1991).
- Pavón Pereira, Enrique. *Eva Perón: La Razón De Mi Vida*. Buenos Aires: Editorial Luis Braille, 1952.
- Paz, Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*. Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Pearson, L. “Dogs White, Yellow, and Gray: José Donoso’s Creative Process as Seen Through His Use of Dogs”, 1992.
- Pellegrini, Ann. “After Sontag: Future Notes on Camp.” *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*. Ed. George E. Haggerty & Molly McGarry. Massachusetts: Blackwell, 2007: 168-193.
- Penyak, Michael Lee. *Criminal Sexuality in Central Mexico, 1750–1850*. Dis. Univ. of Connecticut, 1993.
- Pera, Cristobal. “José Asunción Silva: un coleccionista hispanoamericano en París”.
- Pera, Cristobal. *Modernistas en París: el mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*. New York: Peter Lang SA Editorial científica europea, 1997.

- Pérez, Daniel Enrique. *Rethinking Chicana/o and Latina/o Popular Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Pérez, Emma. “Decolonial Border Queers: Case Studies of Chicana/o Lesbian, Gay Men, and Transgender Folks in El Paso” in *Performing the US Latina & Latino Borderlands*, eds.,
- Phillips, M., & Knowles, D. *Performance and performativity: Undoing fictions of women business owners*. *Gender, Work & Organization*, 2012. 416-437.
- Plato. *Protagoras*. Trans. Benjamin Jowett. Ed. Martin Oswald. Indianapolis: BobbsMerril, 1956.
- Plato. *The Banquet: A Dialogue of Plato Concerning Love*. London: Hoodfall, 1961.
- Preciado, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid: Ópera Prima, 2008.
- Priour, Annick. *Mexico City: On Transvestites, Queens, and Machos*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1998.
- Print. Crowther, Bosley. “Boo to You. Rev. of The Leopard Man, dir. Jacques Tourneur.” *New York Times* 20 May (1943): 26.
- Priscilla, Unpacking. “Subjectivity and identity in the organization of gendered appearance”. *Human Relations*, 1990.
- Pullen, Christopher. *Gay Identity, New Storytelling and the Media*. London: Palgrave, 2009.
- Punter, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London: Longman, 1980.
- Pustianaz, Marco. “Gay Male Literary Studies.” *Lesbian and Gay Studies*. Ed. Theo Sanfort, Schuyf, Duyvendak and Weeks. London: Sage, 2000.

- Richard Lancaster, "Guto's Performance: Notes on the Transvestism of Everyday Life". *Sex and Sexuality in Latin America*. 140-156.
- Richards, I. A. *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*. London: Routledge, 1964.
- Ripstein, Arturo. *El lugar sin límites*. Mexico: Conacite Dos. Film. 1978.
- Rocke, Michael. *Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1996.
- Rommel, Lisa, "The Game of Appearance: 'Ambigusexuality' and the Culture of Sexuality". *Journal of Homosexuality* 25 (1993): 139.
- Rosello, Mireille. *Practices of Hybridity*. Edinburgh, Edinburg Press, 2005.
- Rosenberg, Tina. "The Touch of Opera, or Can a Feminist Forgive Anything for a Good Tune?". *Journal of Theatre and Drama* 4 (1998): 31.
- Ross, Andrew. "Uses of Camp." *CAMP, Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ed. Fabio Cleto. Michigan: The University of Michigan Press, 1999: 308-329.
- Roumagnac, Carlos. *Los criminales en México: Ensayo de psicología criminal*. Mexico City: El Fénix, 1904.
- Ruiz de Castilla, Clariza. "Stylizing Sotomayor: Style as Rhetoric of Caricatures." *The Politics of Style and the Style of Politics*. New York, NY: Lexington, 2011. 17-32.
- Russett, Cynthia Eagle. *Sexual Science: The Victorian Construction of Womanhood*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- Salessi, Jorge and Patric O'Connor. "For Carnival, Clinic, and Camera: Argentina's Turn-of-the-Century Drag Culture Performs Women". *Disappearing Acts*. Eds. Diana Taylor and Juan Villegas. Durham and London: Duke University Press, 1997.

- Sandal, Roger. *Cult Culture: Designer Tribalism and Other Essays*. Boulder, CO: Westview, 2001.
- Schaefer-Rodríguez, Claudia. "The Power of Subversive Imagination: Homosexual Utopian Discourse in Contemporary Mexican Literature". *Latin American Literary Review* 17 (1989): 15-26.
- Schrag, Calvin O. *The Self After Postmodernity*, New Haven: Yale UP, 1997.
- Schulz, Bernhardt Roland. "La Manuela: Personaje Homosexual y Sometimiento." *Discurso Literario: Revista de Estudios Iberoamericanos* 7.1 (1989): 225-240.
- Schwartz, Stuart B. "Pecar en las colonias: Mentalidades populares, Inquisición y actitudes hacia la fornicación simple en España, Portugal y las colonias americanas," *Cuadernos de Historia Moderna* 18 (1997): 34.
- Seed, Patricia. *To Love, Honor, and Obey in Colonial Mexico: Conflicts over Marriage Choice*. Stanford: Stanford Univ. Press, 1988.
- Seifer, Lewis C. "Animal-Human Hybridity in d'Aubnoy's: Babiole and Prince Wild Board." *Manuels and Tales* 2.25 (2011): 244-260.
- Severini, Georgia. "You Do Not Understand Me: Hybridity and Third Space in Age of Iron." *Theater Research in Canada* 2.30 (2010): 182-192.
- Shaw, Lisa. "Afro-Brazilian Identity, Malandragem and Homosexuality in Madame Sat." *Contemporary Latin American Cinema: Breaking into the Global Market*, edited by Deborah Shaw, 2007. 87-104.
- Sigal, Pete. "The Politicization of Pederasty among the Colonial Yucatecan Maya". *Journal of the History of Sexuality* 8 (1997): 56.
- Silva, Helio. *R. S. Travesti*. Rio de Janeiro: Relume Dumar, 1993.

- Silva, José Asunción. Edición crítica de Héctor Orjuela. Madrid: Colección Archivos, 1990.
- Smith, Jennifer. *Vida y creación*. Ed. Fernando Charry Lara. Bogotá: Procultura, 1985: 458-50.
- Slattery, Denis Patrick. *The Wounded Body: Remembering the Making of Flesh*. New York, NY: Suny, 2000.
- Smith, Mark I. "Arte y burguesía: Silva en el ambiente bogotano". *José Asunción Silva. Vida y creación*. Ed. Fernando Charry Lara. Bogotá: Procultura, 1985: 57-62.
- Snelson, Tim, and Mark Jancovich. "No Hits, No Runs, Just Terrors": Exhibition, Cultural Distinctions and Cult Audiences at the Rialto Cinema in the 1930s and 1940s." *The New Cinema History*. Ed. Daniel Biltereyst, Philippe Meers, and Richard Maltby. London: Blackwells, 2011. 199–211.
- Solange, Alberto. *Del gachupín al criollo: O de cómo los españoles de México dejaron de serlo*. Mexico City: El Colegio de México, 1992.
- Solomon, Robert C. *In Defense of Sentimentality: Emotion and the Arts*. Eds. Mette Hjort and Sue Laver. New York: Oxford UP, 1997.
- Solomon, Robert C. (1991). "On Kitsch and Sentimentality". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1 (1991): 1-14.
- Sontag, Susan. "Notes on Camp." *CAMP, Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ed. Fabio Cleto. Michigan: The University of Michigan Press, 1999: 53-65.
- Steedman, Carolyn. *Landscape for a Good Woman, a Story of Two Lives*. New Brunswick: Rutgers, 1986.

- Stem, Robert. "From Hybridity to the Aesthetics of garbage." *Social Identities* 9.3 (1997): 275- 98.
- Stephen O. Murray, "Machismo, Male Homosexuality and Latino Culture," *Latin American Male Homosexualities*, 1999. 129.
- Stevens, Evelyn. "Marianismo: The Other Face of Machismo in Latin America." *Female and Male in Latin America: Essays*. Ed. Ann Pescatello. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1973. 9-101.
- Stimpson, Kristin. "Eccentri(cities): The Rhetoric of Style through the Lense of the Weird." *The Politics of Style and the Style of Politics*. Austin: University of Texas, 2011: 221-35.
- Suthrell, Charlotte. *Unzipping Gender: Sex, Cross-Dressing and Culture*. UK: Oxford, 2004.
- Swift, Graham. *Out of This World*. Iowa: U of Iowa Press, 1988.
- Tagaki, Dana. "Maiden Voyage: Excursion into Sexuality and Identity Politics in Asian America." *In Queer Theory/Sociology*. Ed, Steven Seidman. Cambridge, MA: Blackwell, 1996. 243-258.
- Tasker, Yvonne. *Spectacular Bodies: Gender, Genre, and the Action Cinema*. New York: Routledge, 1993.
- Taylor, Clark L. "How Mexicans Define Homosexuality: Labeling and the Buga View," *Kroeber Anthropological Society Papers* (1978): 150-166.
- Taylor, Clark L. "Mexican Male Homosexual Interaction in Public Contexts," *Journal of Homosexuality* 11 (1985): 13-25.
- Taylor, Diana. and Juan Villegas, eds. *Negotiating Performances*. Durham and London: Duke University Press, 1994.
- Taylor, Diana. *Disappearing Acts*. Durham and London: Duke University Press, 1997.

- Taylor, Verta, and Leila J. Rupp 2004 "Chicks with Dicks, Men in Dresses: What It Means to Be a Drag Queen." *Journal of Homosexuality* 46 (3/4): 113-133.
- Tcherkaski, José. *Habla Copi: Homosexualidad y Creación*. Buenos Aires: Galerna, 1998.
- Terry, Jennifer, and Jacqueline Urla. *Deviant Bodies: Critical Perspectives on Difference in Science and Popular Culture*. Bloomington: Indiana U, 1999.
- Torres, Sasha. "The Caped Crusader of Camp: Pop, Camp and the Batman Television Series." *CAMP, Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ed. Fabio Cleto. Michigan: The University of Michigan Press, 1999: 307-30.
- Trexel, Richard. *Sex and Conquest: Gendered Violence, Political Order and European Conquest of the Americas*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1995.
- Trobok, Majda. *Between Logic and Reality: Modeling Inference, Action and Understanding*. Ed. Nenad Miscevic y Beristav Zardic. New York: Dordrecht, 2012. 9-33.
- Trumbach, Randolph. *Sex and the Gender Revolution*, 2 vols. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2000.
- Twinam, Ann. *Public Lives, Privates Secrets: Gender, Honor, Sexuality, and Illegitimacy in Colonial Spanish America*. Stanford: Stanford Univ. Press, 1999.
- Tyler, Carole-Anne. "Boys Will be Girls: Drag and Transvestic Fetishism'." *CAMP, Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ed.

- Fabio Cleto. Michigan: The University of Michigan Press, 1999: 369-92.
- Valeria Grinberg Pla: Eva Perón. *Cuerpo, género, nación. Estudio crítico de sus representaciones en la literatura, el cine y el discurso académico desde 1951 hasta la actualidad*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2013.
- Valerio-Holguín, Fernando. "Primitive Borders: Cultural Identity and Ethnic Cleansing in The Dominican Republic." *Primitivism and Identity in Latin America*. Tucson, AZ: University of Arizona Press, 2000.
- Valis, Noel. "The cursilería of Camp in Ana Rossetti's Plumas de España." *Journal of Spanish Cultural Studies* 5.1 (2004): 57-68.
- Vartabedian, Sarah. "Everybody was Kung Fu Fighting: Commemoration, Camp, and Countering the Traumatic." *The Politics of Style and the Style of Politics*. New York, NY: Lexington, 2011. 237-250.
- Villanueva, Alfredo. "Machismo vs. Gayness: Latin American Fiction," *Gay Sunshine* (1976): 29-37.
- Wade, Peter. "Hybridity Theory and Kinship Thinking." *Cultural Studies* 5.19 (2005): 602-621.
- Warner, Michael. *The Trouble with the Normal: Sex, Politics and the Ethics of Queer Life*. Cambridge: Harvard University Press, 1999..
- Weeks, Jeffrey. *The Challenge of Lesbian and Gay Studies*. Ed. Theo Sanford, Schuyf, Duyvendak and Weeks. London: Sage, 2000.
- Widdowson, Peter. "Newstories: Fiction, History and the Modern World," *Critical Survey* 1 (1995): 3-17.
- Wills, Davis. *Violence and Metaphysics: An Essay on the Thought of Emmanuel Levinas*. Chicago: Chicago UP, 2001..

- Winnberg, Jakob. *An Aesthetics of Vulnerability: The Sentimentum and the Novels of Graham Swift*. Gothenburg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2003.
- Wood, Andrew G. *Blind Men and Fallen Women: Notes on Modernity and Golden Age Mexican*. New York: Routledge, 2001.
- Woods, Gregory. *A History of Gay Literature: The Male Tradition*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- Xhonneux, Lies. "The Classic Coming Out Novel: Unacknowledged Challenges to the Heterosexual Mainstream." *College Literature* 39.1 (2012): 94-118.
- Yarza, Alejandro. *La sensibilidad Camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1999.
- Young, Robert. *Postcolonial Studies Reader*. London, New York: Routledge, 2006.
- Zea, Leopoldo. *El pensamiento latinoamericano*. Mexico City: Ed. Pormaca, 1965.
- Zea, Leopoldo. *El positivismo en México*. Mexico City: El Colegio de México, 1943.
- Zumárraga, Juan de. *Doctrina breve y muy provechosa*. Mexico City: Cromberger, 1543.