

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero comenzar esta tesis agradeciendo a aquellas personas que me animaron a emprenderla cuando este siglo aún se debatía por empezar: Ana Monleón y Domingo Pujante, que al albur de aquel congreso de sobre sexualidad y literatura de Valencia me dieron el empujoncito que necesitaba para decirme a comenzar este viaje.

Sin embargo, la mención más especial se la hago a quien, a propósito de aquel congreso, me mandó un mensaje de texto para desearme que todo me fuera "molt bé" y quien desde entonces no se ha separado de mi lado. Miguel, gracias por estar siempre ahí, con ese cariño, paciencia y lealtad sin los cuales este proceso habría sido mucho más complicado.

También quiero mencionar a esos amigos cuyos hogares supusieron algo más que refugios académicos para esta investigación:

Margaret Childers, por ser la mejor anfitriona que uno puede tener cerca de la Universidad de Columbia. Gracias por esas interminables conversaciones en tu cocina que derivaron en una amistad capaz de cruzar océanos.

Victor Cornelius, por alojarme en ese invernal refugio de Germantown durante uno de los innumerables repasos que hube de darle a esta tesis. Gracias por esas clases de historia americana improvisadas al calor del fuego.

Antonio Gómez Lázaro, por hacerme un hueco en su piso cerca de la Biblioteca Nacional. Gracias por esas cenas hablando de lo que fuera que me sirvieron para desconectar y llevar las pilas cargadas al día siguiente.

Asimismo, recuerdo a los amigos que, desde su ya privilegiada posición de doctor, me han su-puesto una referencia y una fuente inestimable de información mezclada muchas veces de ánimo. Especialmente, quiero agradecer a Pedro Moreno esos consejos que se desperdigaban entre tantos momentos de amistad en terrazas, paseos, barbacoas, piscinas y algún que otro cubata en compañía de la inestimable Ana Cristina y unos pequeños que no han parado de crecer. También quiero agradecer a Maria Victoria, por compartir conmigo pequeños secretos sobre la defensa de una tesis que, aunque nimios, me ayudaron a afrontar los últimos envites; a Manuela Cámara, por sus ánimos de doctora experimentada en los pasillos y la sala de profesores del que siempre será nuestro instituto; y a Apolonia, que habiéndola terminado antes que yo también me anunció que la meta estaba ya muy cerca en alguna que otra cerveza de los viernes.

Tampoco me olvido de otros amigos que, sin ser doctores, han comprendido plenamente lo que la culminación de este proceso ha significado para mí, especialmente Belén González, con quien hasta la fecha he compartido muchas alegrías y más de una frustración, y Juan Antonio López Lázaro, uno de los más insistentemente me preguntaba sobre el marchamo de esta investigación.

Quiero agradecer también a todos los miembros de mi familia que han compartido con ilusión este trayecto, especialmente a mi madre, Ángeles, y a mi hermano, Mariano.

También os doy las gracias a todos los amigos y compañeros que os habéis preocupado alguna vez por preguntarme sobre cómo me iba la tesis, incluso cuando intuía que podía ir mejor. Perdonad que no os mencione de nombre, pero la lista es mucho más larga de lo que creéis.

Por último, quiero darle el más importante agradecimiento a Juan Antonio Suárez. A día de hoy no me cabe la menor duda que sin él nada de esto hubiera sido posible. A partir de ahora me va a resultar muy extraño escribir algo sin someterlo a tus sabias correcciones.

## TABLA DE CONTENIDO

### **PARTE 1: ELEMENTOS INTRODUCTORIOS..... 4**

<b>1.1. MARCO DE INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>5</b>
OBJETIVO PRINCIPAL .....	8
BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA Y JUSTIFICACIÓN DEL MARCO HISTÓRICO .....	12
ORIGINALIDAD DE LA INVESTIGACIÓN .....	18

<b>1.2. TEORÍAS Y CONTEXTOS .....</b>	<b>30</b>
CUESTIONAMIENTOS DE LA HEGEMONÍA: MARXISMO Y FEMINISMO .....	31
EL PSICOANÁLISIS COMO TRANSFONDO DEMONIZADOR .....	35
LOS ESTUDIOS CULTURALES Y LOS ESTUDIOS GAYS COMO PUERTA A LA LIBERACIÓN TEÓRICA .....	44
EL DOBLE FILO DE LA MASCULINIDAD .....	49
LA FRONTERA COMO ESPACIO DE RENEGOCIACIÓN SEMÁNTICA .....	61
LA EXPULSIÓN DE LO HOMOSEXUAL DE LA FRONTERA DE LA MASCULINIDAD.....	74
LA HOMOSEXUALIDAD EN EL CONTEXTO DE LAS PUBLICACIONES DE LA POSGUERRA: CONFORMIDAD Y RESISTENCIA.....	97

2

### **PARTE 2: ANÁLISIS DE LA BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA.....110**

<b>2.1. REFLECTIONS IN A GOLDEN EYE: LO GROTESCO COMO FRONTERA MASCULINA. ....</b>	<b>111</b>
LAS FRONTERAS FÍSICAS .....	113
El ejército como sitio de configuración genérica.....	114
El sur como frontera de cuestionamientos hegemónicos .....	116
La frontera entre el Fuerte y la naturaleza .....	118

LAS FRONTERAS DE GÉNERO .....	123
El género como factor recategorizador en el conjunto de la narrativa de Carson McCullers .....	123
Masculinidades decadentes, hegemónicas y subordinadas .....	126
La débil frontera entre lo homosocial y lo homoerótico, y el pánico de no saber la diferencia.....	134
El soldado Williams, o la falsa frontera entre la inocencia y la civilización .....	141
Terror y huida de lo femenino .....	149
Anacleto: la grotesquización como acto de rebelión de género.....	154

LAS FRONTERAS DE LA PERCEPCIÓN: LO GROTESCO COMO CUESTIONAMIENTO DE LA REALIDAD.....	159
--	-----

<b>2.2. THE TALENTED Mr RIPLEY: EL PÁNICO HOMOSEXUAL COMO TRANSFORMADOR DE MASCULINIDADES EN EL IMPERIO. ....</b>	<b>169</b>
CONFIGURACIÓN MASCULINISTA DEL ANTI-HÉROE EN RUTA .....	172
El Sr Greenleaf, o las exigencias del imperio .....	175
Las masculinidades marginales en el imperio .....	178
Tom y Dickie, y las fronteras de la frustración homosocial .....	183
El asesinato: la macabra simbiosis en la frontera .....	190
La esquizofrenia del dandi en movimiento .....	193
Marge y el espectro castrador de la tía Dottie: horror de lo femenino.....	203

HACIA EL EMBORRONAMIENTO DE IDENTIDADES Y COMPORTAMIENTOS .....	207
Antecedentes decimonónicos .....	207
El pánico homosexual como barrera de la homosociabilidad.....	212
El espejo como espacio físico de renegociación postestructuralista .....	219

Más allá de la frontera moral .....	223
<b>2.3. GIOVANNI'S ROOM: LA HOMOSEXUALIDAD COMO INTOLERABLE FRONTERA DEL EDÉN. ....</b>	<b>225</b>
EL PARAÍSO COMO FRONTERA ENTRE LO MASCULINO Y LO HOMOSEXUAL .....	228
David, o el imposible regreso al paraíso.....	229
Giovanni, o la castración (homo)sexual del heroico artesano .....	240
Hell(a): lo femenino como infierno .....	248
FRONTERAS FÍSICAS Y GEOGRÁFICAS .....	255
Los bares: la feminización de la homosexualidad opresora.....	257
París, postal desde el purgatorio .....	264
El cuarto de Giovanni y la imposible alquimia entre homosexualidad y masculinidad .....	269
FRONTERAS DE CATEGORIZACIÓN .....	275
Pánico homosexual como motor de la disolución de las categorías .....	275
El armario racial y otros abismos categóricos .....	281
<b>2.4. THE CITY AND THE PILLAR: HOMOSEXUALIDAD Y MASCULINIDAD HACIA UNA NUEVA</b>	
<b>FRONTERA.....</b>	<b>289</b>
JIM Y BOB: PUNTOS DE PARTIDA Y EL IMPOSIBLE PUNTO DE LLEGADA. ....	294
Jim, el atleta masculino ideal.....	294
Bob o la infranqueable frontera entre la homosociabilidad y la homosexualidad .....	299
UN LAGO EN VIRGINIA: EL IMPROBABLE OASIS HOMOSEXUAL .....	303
Sus orígenes en Virginia.....	304
Epifanía erótica junto al lago.....	307
LA PERSECUCIÓN DEL IDEAL HOMOERÓTICO .....	311
Viajes en barco .....	312
Hollywood, nueva frontera homosexual .....	314
Los viajes con Sullivan.....	321
Ejército .....	324
Nueva York .....	328
Culminación del viaje y frustración.....	332
MIEDO A LA FEMINIDAD Y RECHAZO (HETERO)SEXUAL.....	336
MÁS ALLÁ DE LA IDENTIDAD: LA NORMALIDAD COMO FRONTERA INALCANZABLE .....	342
<b><u>PARTE 3: FINAL.....</u></b>	<b><u>350</u></b>
RECAPITULACIÓN.....	351
CONCLUSIONES .....	356
MASCULINIDAD Y HOMOSEXUALIDAD EN SIGUIENTES NARRATIVAS .....	362
PROPUESTAS DE CONTINUACIÓN INVESTIGADORA.....	365
EPÍLOGO: MASCULINIDAD Y HOMOSEXUALIDAD EN LA FRONTERA DEL FIN DEL MUNDO .....	369
<b><u>BIBLIOGRAFÍA .....</u></b>	<b><u>372</u></b>

## **Parte 1: ELEMENTOS INTRODUCTORIOS**

## **1.1. MARCO DE INTRODUCCIÓN**

Los conflictos sexuales que suceden en el mundo contemporáneo se pueden comparar con las luchas religiosas de siglos anteriores, sobre todo por el peso simbólico que adquieren<sup>1</sup> en el tejido social sobre el que quedan inscritos. Esta es la razón por la que, según Gayle S. Rubin, la sexualidad debe ser tratada, en sus repercusiones sociales, con gran atención, sobre todo en momentos de fuerte convulsión política. Ha habido periodos de la historia contemporánea en los que la sexualidad ha sido el terreno donde se han plasmado muchas de las ansiedades y frustraciones sociales acontecidas en otros ámbitos. La consecuencia de esto es que esta sexualidad ha tenido que ser renegociada<sup>2</sup>, y sus formas reestructuradas bien hacia posiciones más liberales y progresistas, bien hacia enfoques más tradicionales y conservadores, cuando no más abiertamente opresores.

---

<sup>1</sup> Gayle S. Rubin, "Thinking Sex", 4.

<sup>2</sup> Con esto estamos repaldando la tesis de la propia Gayle S. Rubin, quien unas líneas más abajo añade: "there are also historical periods in which sexuality is more shaprly contested and more overtly politicized. In such periods, the domain of erotic life is, in effect, renegotiated" (4).

Esto último es lo que ocurrió en Estados Unidos desde su entrada en la II Guerra Mundial y durante los años de la primera Guerra Fría<sup>3</sup>, un periodo marcado por una especial intolerancia hacia lo homosexual<sup>4</sup>, y durante el cual homosexualidad y masculinidad como constructos de género rediseñaron sus fronteras semánticas. En estos años, a pesar la opresión sexual que la sociedad imponía, se produjo un importante corpus literario, político y sociológico que, una vez desentrañado, nos arroja una luz imprescindible para entender la opresión desde el punto de vista de los que más la sufrieron. Utilizando una variación de un término foucaultiano, fueron años de paradoja incitación a los discursos sexuales<sup>5</sup>, en los que personajes públicos como Alfred Kinsey y Joseph McCarthy tuvieron que convivir, el primero demostrando con su obra *Sexual Behavior in the Human Male* lo asombrosamente polimorfe que puede llegar a ser la sexualidad humana, más allá de cualquier convención o norma, y el segundo purgando la administración pública de homosexuales<sup>6</sup>. Estas aparentes contradicciones no son otra cosa sino la prueba de lo compleja que puede llegar a ser una época en cuestiones de género. Esclarecer estas contradicciones y buscar algo de sentido en las luchas semánticas que se produjeron entre homosexualidad masculina y homosexualidad en el contexto de una frontera real e imaginaria es lo que pretendemos hacer en esta tesis teniendo como referencia cuatro textos literarios, que son las siguientes cuatro novelas: *Reflections in a Golden Eye*, de Carson McCullers (1942), *The City and the Pillar*, de Gore Vidal (1948), *The Talented Mr Ripley*, de Patricia Highsmith (1955) y *Giovanni's Room*, de James Baldwin (1955).

---

<sup>3</sup> A pesar de que aparentemente hay un consenso en delimitar el comienzo de la Guerra Fría en 1945, algunos autores señalan que la Guerra Fría en realidad tiene su origen en los despachos de la contienda, concretamente en la Conferencia de Terranova en la que Churchill y Roosevelt entre otros formularon los principios de lo que más adelante se denominaría la OTAN (Francisco Veiga et al., *La paz simulada*, 21). Para el propósito de nuestra tesis, es importante tener en cuenta que las repercusiones sobre las subjetividades masculinas durante los años de paz oficial tuvieron, igualmente, su origen en la misma contienda. Es por ello por lo que revisar un texto como el de Carson McCullers, escrito justo en el año en que EEUU entró en guerra, es tan importante para nuestro estudio. La primera Guerra Fría, en este sentido, podría incluso considerarse el periodo desde que EEUU entró en el conflicto bélico hasta que los prolegómenos de la guerra de Vietnam a mediados de los cincuenta, con la guerra de Indochina como precedente directo, le dieron a este periodo de confrontación bilateral una radicalidad bélica muy peculiar que a punto estuvo de desembocar en una guerra nuclear abierta a gran escala.

<sup>4</sup> Nótese que, en este estudio, nos centramos exclusivamente en la homosexualidad masculina. Es por ello por lo que cada vez que hablemos de homosexualidad nos estaremos, metonímicamente, refiriendo a la homosexualidad entre hombres. La homosexualidad femenina, aun compartiendo problemáticas históricas similares, tiene una complejidad lo suficientemente propia como para ocupar un estudio aparte del presente.

<sup>5</sup> Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, vol. 1, 46.

<sup>6</sup> John D'Emilio, *Sexual Politics, Sexual Communities*, 42.

En estas obras la homosexualidad se representó a través de formas masculinistas otrora hegemónicas, como el dandi decimonónico o el aventurero de frontera. El espacio de la frontera fue uno de los más representativos en la historia simbólica y real de los Estados Unidos de América en lo referente a la configuración de masculinidades, y que geográficamente se cerró a finales del siglo XIX, tal y como el gran teorizador sobre la misma, Frederick Jackson Turner, anunció en su obra *The Frontier in American History*<sup>7</sup>. Dicho cierre supuso el paso a la configuración de las nuevas fronteras del Imperio con episodios como la guerra contra España en 1898 por el control del Caribe, la expansión por el Pacífico, o el intervencionismo en Hispanoamérica a lo largo y ancho del siglo XX. Es por ello por lo que podemos afirmar que, una vez cerradas las fronteras interiores, la masculinidad norteamericana se embarcó en la aventura imperial<sup>8</sup>, la cual encontró su máximo colofón con su intervención victoriosa en la II Guerra Mundial.

No es casual que casi a la misma vez que Frederick Jackson Turner proclamaba el cierre de la frontera, un tal Dr Kiernan introdujera por vez primera en las letras estadounidenses el término homosexual, y lo hiciera divorciándolo de cualquier apelación a la masculinidad: “the pure homosexuals were persons whose general mental state is that of the opposite sex,”<sup>9</sup> afirmaba en un artículo en 1892. La homosexualidad, y aunque al parecer desde el momento en que fue enunciada por primera vez tuvo una carga reivindicativa<sup>10</sup>, se vio despojada de su masculinidad en la sociedad, las artes y la literatura. Alan Sinfield destaca tres acontecimientos del último tercio del siglo XIX que contribuyeron a esta separación: la medicalización del sujeto homosexual, su alineamiento social con rasgos indeseablemente femeninos y el escándalo por el proceso al escritor Oscar Wilde<sup>11</sup>.

Es por ello por lo que desde su formación como categoría en ese último tercio del siglo XIX hasta su presencia velada en el discurso público de la primera Guerra Fría, la homosexualidad masculina se vio desmasculinizada. Esta separación suponía un fenómeno relativamente novedoso ya que, como el propio Alan Sinfield nos informa, en

<sup>7</sup> Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History*, 1.

<sup>8</sup> Ese ideal de dominación global desde la masculinidad más aguerrida lo expresó muy bien Theodore Roosevelt en su famoso discurso “Strenuous Life” de 1899 (Rotundo, Anthony, *American Manhood*, 235).

<sup>9</sup> Cit. en Jonathan Ned Katz, *The Invention of Heterosexuality*, 20. La introducción del término “homosexual” y sus derivados en el ámbito científico siempre ha conllevado la idea de inversión.

<sup>10</sup> Neil Miller, en su obra *Out of the Past*, comienza afirmando que la primera aparición del término homosexualidad fue en un panfleto anónimo en 1869, en el cual se pedía la derogación de las leyes de sodomía que imperaban en Prusia (xvii). Otros autores, como Ricardo Llamas (*Teoría Torcida*, 309) o Colin Spencer (*Homosexuality: A History*, 290) coinciden en señalar la autoría del término *homosexualität* en el médico de origen húngaro Karoly Maria Benkert.

<sup>11</sup> Alan Sinfield, *The Wilde Century*, 26-7.

otras épocas anteriores sucedió más bien al contrario<sup>12</sup>: la homosexualidad estaba muy unida al carácter irrevocablemente masculino de aquellos varones que participaban de ella. Las novelas que vamos a analizar son un ejemplo de cómo los personajes homosexuales reclaman consciente o inconscientemente, desde una frontera real y simbólica, una masculinidad que una vez, como homosexuales, les perteneció.

Hemos de enfatizar que los dos términos que estructuran nuestra tesis, tanto masculinidad como homosexualidad masculina, son de especial y paradójica importancia en nuestra cultura occidental, ya que si por un lado la oposición binaria masculino/femenino ha sido crucial para cualquier entendimiento social, cultural e histórico, lo mismo se puede decir con respecto al binarismo homosexual/heterosexual, como muy bien nos informa Eve Kosofsky Sedgwick al comienzo de su obra *Epistemology of the Closet*<sup>13</sup>. En esta tesis queremos poner de manifiesto la problematización de la categoría de la masculinidad con respecto a la categoría de la homosexualidad en estas cuatro novelas. Debemos analizar esa “situación paradójica de dependencia y rechazo”<sup>14</sup> semántico entre estos dos términos.

## OBJETIVO PRINCIPAL

El objetivo principal de esta tesis es demostrar que la homosexualidad masculina, en los años de la primera guerra fría, se articuló en la literatura norteamericana en torno a dos ejes: las asunciones heroicas de masculinidad, y la frontera como sitio y mito. En próximos apartados veremos con más detalle qué entendemos con esto que llamamos “masculinidad”, o mejor dicho “masculinidades”, ya que observaremos que el término es mucho más aplicable en su plural. Baste aquí dejar claro que, de los distintos tipos de

---

<sup>12</sup> Alan Sinfield en *The Wilde Century* (31-33) se centra en épocas como la isabelina en la Inglaterra de los siglos XVI y XVII, pero esta afirmación la podemos hacer extensible a la Grecia clásica, e incluso, como también el propio Sinfield demuestra, a las clases altas de la Inglaterra victoriana, aunque en este último caso la materialización masculina del homosexual fuese una concreción que más adelante se relacionaría con el afeminamiento más decadente: el dandi.

<sup>13</sup> La cual comienza de la siguiente guisa: “an understanding of virtually any aspect of modern Western culture must be, not merely incomplete, but damaged in its central substance to the degree that it does not incorporate a critical analysis of modern homo/heterosexual definition”.

<sup>14</sup> En palabras de la propia Eve K. Sedgwick (*Epistemology of the Closet*, 14).

masculinidades que se pueden clasificar, el que nuestros personajes reclaman es aquel que, en palabras de Enrique Gil Calvo, tiene una matriz heroica, y que por tanto desarrollan al máximo sus capacidades físicas como hombres, tanto en cantidad o extensión, como en calidad e intensidad, lo cual lo hacen midiéndose con los demás para tratar de superarles<sup>15</sup>. Judith Halberstam ha dicho recientemente que “la masculinidad dominante parece ser una relación naturalizada entre la virilidad y el poder”, y que muchas de esas masculinidades dominantes, a las que ella llama también llama “heroicas” se basan fundamentalmente en la marginación de las masculinidades alternativas<sup>16</sup>. Nuestra tarea será precisar las masculinidades alternativas homosexuales que pujan por hacerse visibles a través de espacios y comportamientos “heroicos”. De esta forma, demostraremos que este tipo de masculinidad heroica (en otro momento hegemónica) y la homosexualidad estuvieron fuertemente unidas aun en una época donde el discurso oficial (médico, jurídico, publicitario, político...) quiso divorciarlas radicalmente, y esa unión se produjo en uno de los sitios más masculinistas de la tradición norteamericana: la frontera, fuera ésta real, simbólica o imaginaria. De la misma forma, mostraremos que los personajes de las obras analizadas, desde su irrevocable apelación a la masculinidad, están lejos de conseguir cualquier libertad<sup>17</sup> subjetiva en lo que a su sexualidad se refiere respecto a las posiciones patriarcales<sup>18</sup> que los oprimen como homosexuales, y por tanto esa masculinidad que tanto ansían abrazar queda lejos de ser garante de pleno desarrollo individual. En el único ámbito donde se vislumbra un mínimo de libertad es en el terreno de la frontera categórica con la realidad, con lo que estas ficciones, escritas en el umbral de la posmodernidad, supondrían una apelación a los procesos desintegradores y a la misma vez liberalizadores de la misma.

Este estudio tiene un carácter histórico, por cuanto la reconfiguración homosexual de la masculinidad en la frontera se produce en los años en los que el Imperio

---

<sup>15</sup> Enrique Gil Calvo, *Máscaras Masculinas*, 136.

<sup>16</sup> Judith Halberstam, *Masculinidad Femenina*, 23-24.

<sup>17</sup> Tal como Dennis Altman nos informa “the liberation of the homosexual can only be achieved within the context of a much broader sexual liberation” (*Homosexuality: Oppression and Liberation*, 70). Es por ello por lo que es importante tener en cuenta otros factores que oprimen, no ya a la homosexualidad, sino al conjunto de placeres eróticos.

<sup>18</sup> Kate Millet, en su importante estudio *Sexual Politics*, afirma que “a sexual revolution would require an end of traditional sexual inhibitions and taboos” (62), entre los cuales no duda en destacar la homosexualidad, y continúa diciendo “a sexual revolution would bring the institution of patriarchy to an end, abolishing both the ideology of male supremacy and the traditional socialization by which it is upheld in matters of status, role and temperament”.

Americano sentó sus bases<sup>19</sup>, sobre todo en materia de política exterior, para quedar constituido como en años posteriores se dio a conocer al resto del mundo: como la nueva Roma dominadora<sup>20</sup> en una era post-imperialista, pero en la que la idea de imperio continuó prevaleciendo, quizá más que nunca, si seguimos la tesis expuesta por Michael Hardt y Antonio Negri en su obra *Empire*<sup>21</sup>. Por lo tanto, muchas de las percepciones acerca de la masculinidad norteamericana de estos años apelan a una manifiesta voluntad de dominación imperialista<sup>22</sup>. Afirmar que la homosexualidad se reconfigura a través de una masculinidad en la frontera es también afirmar que la homosexualidad actúa, desde posiciones ora complacientes ora divergentes, dentro de dicha voluntad.

La representación homosexual de las cuatro novelas que examinaremos reivindicará unas formas de masculinidad heroico-tradicional con el fin de hacerse visible. No estamos hablando, por tanto, de una homosexualidad liberadora, libre de cualquier prejuicio de lógica binaria de género, sino de una homosexualidad que tiene que representarse con el tapiz de lo masculinamente respetable. Lo que sucederá será que, en este proceso de reconfiguración, la propia masculinidad será también cuestionada. Por supuesto, si tomamos la tesis foucaultiana de que donde hay poder hay resistencia y de que ésta nunca está en posición de exterioridad respecto del poder<sup>23</sup>, hablar de radicalidad en estas novelas se torna, cuanto menos, en un asunto problemático. Tendríamos

---

<sup>19</sup> Amy S, Greenberg, que ha estudiado el imperialismo estadounidense desde una perspectiva masculinista, afirma lo siguiente: “Americans have been slow to recognize that their republic is in fact an empire, and that its imperial history stretches back almost to the American Revolution.” (*Manifest Manhood and the Antebellum American Empire*, 18) Es decir, para esta autora la idea de Imperio ha estado continuamente asociada a la de destino manifiesto desde el momento en que los EEUU cobraron su independencia en el último cuarto del siglo XVIII. Nosotros, sin embargo, sostenemos que esta idea no encontró dimensiones globales hasta las postrimerías de la II Guerra Mundial.

<sup>20</sup> Son varios los historiadores y pensadores que destacan el año 1942 como el inicio de una época de expansión neocolonial caracterizada por la belicosidad continuada. Noam Chomsky destaca las palabras de William Hyland, director de Foreign Affairs cuando afirma que “virtualmente todos los años desde Pearl Harbour, los Estados Unidos se han visto envueltos en la guerra o en la confrontación.” (*El miedo a la democracia*, 26). Howard Zinn señala también la II Guerra Mundial como el momento en el que los EEUU toman el relevo de Gran Bretaña como dominadores planetarios (*A People’s History of the United States*, 414). Historiadores españoles como Francisco Viega, Enrique U. Da Cal o Ángel Duarte van más lejos, e incluso sitúan el inicio de la Guerra Fría en consonancia con la entrada de EEUU en la II Guerra Mundial (*La Paz Simulada*, 25).

<sup>21</sup> Hardt y Negri lo exponen de esta manera en el prefacio de su obra, que muchos ya consideran como el Communist Manifiesto del siglo XXI: “In contrast to imperialism, Empire establishes no territorial center of power and does not rely on fixed boundaries or barriers. It is a decentered and deterritorializing apparatus of rule that progressively incorporates the entire global realm within its open, expanding frontiers” (*Empire*, xii)

<sup>22</sup> Como veremos en el apartado correspondiente, Kenneth Payne sostiene este punto a propósito de *The Talented Mr Ripley*, de Patricia Highsmith, a la que compara en este respecto con *The Great Gatsby* y con *The Ambassadors* en su artículo “Tom Ripley’s American Way of Life in Patricia Highsmith’s *The Talented Mr Ripley*” (33-34).

<sup>23</sup> Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad*, vol. 1, 116-7.

que determinar la irregularidad de ciertos nudos de resistencia en estas novelas, no solamente localizables en la oposición homosexual/ heterosexual y en relación a la oposición masculino/ femenino, sino en otras conjunciones que hicieran referencia a otro tipo de resistencias patriarcales. El verdadero cuestionamiento al poder en estas novelas no radicarán en la disfunción normativa de las conductas sexuales de los personajes, sino más bien en la manera en que estas conductas interactuarán con otros ejes de opresión como son la raza, el origen dentro de un contexto imperialista o, sobre todo, la clase social.

Nuestro estudio de género se enmarca en el giro que los estudios gays dan a partir de los años 90, y que se engloba en la etiqueta *queer studies*<sup>24</sup>. Puesto que la homosexualidad no es necesariamente una otredad radical, ya que comparte muchas características con la masculinidad hegemónica, la efectividad de tal radicalismo en estas novelas está de entrada cuestionada, sin que ello sea óbice para discernir lo que hay de oposición y de conformismo en la imagen de la masculinidad que proponen nuestros personajes<sup>25</sup>. Lo que no hace la homosexualidad en estas cuatro novelas es plantear una crítica global a las estructuras de opresión que operaban en la América de la primera Guerra Fría. Estudiosos como Leo Bersani han mostrado la limitación de la homosexualidad como herramienta para el radicalismo político<sup>26</sup>, y todo ello a pesar de que según Robert Corber, autores como Gore Vidal o James Baldwin entendieron mejor (o supieron resolver mejor) que muchos productores y directores de cine negro las estructuras de opresión que gobernaban la América de posguerra<sup>27</sup>. A pesar de ello, no debemos olvidar que el comportamiento de los personajes de estas novelas resultará altamente peligroso para el discurso heterosexual supremacista de la posguerra, ya que al no acogerse sus personajes a la mayor parte de las características femeninas que dicho discurso les imponía como homosexuales, se mezclan en su comportamiento con lo heterosexualmente establecido, de manera que la diferenciación entre lo heterosexual y lo homosexual se hace casi imposible a simple vista.

---

<sup>24</sup> Aunque nos ocuparemos de los *queer studies* más adelante, es necesario incidir en la importancia que la retórica de la diferencia otorga a estos estudios, y que los emparentan bastante con estudios feministas, étnicos y post-coloniales que, en el contexto del post-estructuralismo, cuestionan principios de hegemonía (Annemarie Jagose, *Queer Theory: An Introduction*, 76-7).

<sup>25</sup> Algunos autores como Leo Bersani incluso consideran políticamente retrógrado sentimentalizar una eroticidad hacia trabajadores de cuello azul o hacia marineros o soldados (“Is the Rectum a Grave?”, 206).

<sup>26</sup> Esta idea, muy bien explicitada por Leo Bersani en su artículo “Is the Rectum a Grave?” (205), es importante para establecer el límite político del acto homosexual.

<sup>27</sup> Robert J. Corber, *Homosexuality in Cold War America*, 104.

Otro objetivo de esta tesis será determinar, no sólo el tipo de masculinidades que tienen los protagonistas, sino también el tipo de relaciones que, como hombres, establecen con el resto de personajes. Habrá que decidir si son de alianza, dominio o subordinación con respecto al poder, relaciones que se construyen a través de prácticas que excluyen o incluyen, que intimidan o incluso explotan<sup>28</sup>. En este sentido nos interesa ver la relación que se establece entre masculinidades ideales, hegemónicas, subordinadas y marginadas, así como las relaciones que se dan en términos de complicidad. R.W. Connell, quien enuncia este tipo de relaciones en su obra *Masculinities*, adopta el término de hegemonía del pensador italiano Antonio Gramsci. Tal y como Connell lo aplica al ámbito de las relaciones de género, “hegemonic masculinity can be defined as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women”<sup>29</sup>. Tal como veremos, los protagonistas masculinos homosexuales de estas novelas apelarán de una forma u otra a prácticas que, como hombres, les garantizarán una posición de poder privilegiada, bien frente a otros hombres, bien frente a las mujeres que les rodean.

## BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA Y JUSTIFICACIÓN DEL MARCO HISTÓRICO

Las novelas que hemos elegido para este estudio son, como ya hemos apuntado, *Reflections in a Golden Eye*, de Carson McCullers, *The City and the Pillar*, de Gore Vidal, *The Talented Mr Ripley*, de Patricia Highsmith y *Giovanni's Room*, de James Baldwin. A nuestro juicio, son novelas que ilustran muy bien cómo masculinidad y homosexualidad son reconfiguradas en distintos niveles y tipos de frontera. Estas cuatro obras fueron publicadas durante dos décadas decisivas para la historia de los Estados Unidos: la primera en orden de publicación, *Reflections in a Golden Eye*, vio la luz el mismo año en que Japón atacó Pearl Harbour y EEUU entró oficialmente en la II Guerra Mundial. La

---

<sup>28</sup> Este tipo de relaciones son las que destaca R.W. Connell en su estudio sobre la arqueología social de la masculinidad *Masculinities* (37).

<sup>29</sup> R.W. Connell, *Masculinities*, 77.

última, *Giovanni's Room* fue publicada en un momento en el que la Guerra Fría estaba en uno de sus puntos álgidos: justo antes del comienzo de los acontecimientos en Indochina que luego desembocarían en la crisis del Vietnam<sup>30</sup>. Durante estos trece años fue configurándose un nuevo orden mundial, y al mismo tiempo, unas nuevas subjetividades en las que conceptos como feminidad o masculinidad sufrieron una serie de cambios que no se pueden entender sin analizar el esqueleto socio-político de este periodo, todo ello dentro del contexto de uno de los mitos más representativos del ideario norteamericano: el mito de la frontera, entendida ésta no sólo como el espacio físico donde termina una civilización y comienza otra, sino también como el espacio semántico donde masculinidad y homosexualidad luchan por redefinirse.

La configuración de las masculinidades homosexuales estuvo fuertemente condicionada durante los años 30 y hasta los años 50 por los procesos socio-históricos más importantes acaecidos en América, probablemente durante todo el siglo XX. Estamos hablando de unos años de profunda evolución social y económica, durante los cuales un país empobrecido por una de las mayores catástrofes en el sistema financiero de toda la historia se convirtió, en apenas quince años, en la mayor economía planetaria tras la participación en una guerra mundial devastadora. Todo esto dejó su huella en los hombres y mujeres que participaron, con mayor o menor éxito, en esta transformación. Fueron, además, años de una profunda división ideológica. Frente al fascismo y el comunismo, se uniría tras la contienda una férrea adhesión a nivel nacional a la lógica de un capitalismo feroz que intentó aplastar cualquier disidencia a un consenso que tendió a naturalizar el progreso a escala mundial de los Estados Unidos de América. Fuera de este consenso quedaban minorías raciales, nacionales, ideológicas, sexuales y de clase, muchas de las cuales también habían quedado al margen de la mitologización de la frontera medio siglo atrás<sup>31</sup>. La consolidación del imperio apuntaló así la marginación de

---

<sup>30</sup> Para el propósito que nos ocupa, es importante tener en cuenta que las repercusiones sobre las subjetividades masculinas durante los años de paz oficial tuvieron igualmente su origen la contienda misma. Es por ello por lo que revisar un texto como el de Carson McCullers, escrito justo en el año en que EEUU entró en guerra, es tan importante para nuestro estudio. La primera Guerra Fría, en este sentido, sería el periodo desde que EEUU entró en la contienda hasta que los preparativos para la guerra de Vietnam, a mediados de los cincuenta con la guerra de Indochina como precedente directo, le dieron a este periodo de confrontación bilateral una radicalidad bélica muy peculiar que a punto estuvo de desembocar en una guerra nuclear abierta a gran escala.

<sup>31</sup> Sobre la exclusión de minorías nacionales, ver Burchell & Grey, "The Frontier West", 141. Richard Slotkin apunta muy bien los factores que llevaron a excluir del mito ciertos aspectos de clase y raciales (*Gunfighter Nation*, 29-62) en la confluencia entre ese mito y el inicio de una era imperial. Finalmente, Chris Packard ilustra cuáles fueron los factores que llevaron a excluir al homosexual del ideario de la fron-

las minorías, excluidas con el fin de fortalecer una salud estatal asentada en la conformidad y uniformidad<sup>32</sup>. Pero esta consolidación no se hizo sin la resistencia de esas minorías marginadas<sup>33</sup>.

Hemos optado por esta época porque consideramos que los años desde la entrada de EEUU en la guerra y la consolidación del imperio americano a mediados de los cincuenta con los preparativos para la larga contienda en Vietnam fueron años especialmente importantes para la configuración de homosexualidades en torno a masculinidades en otro tiempo hegemónicas. Con esto queremos decir que este periodo, llamado por críticos como S. James Elliott o Claude J. Summers “la década crucial”, o por otros como “la Edad de la Ansiedad”<sup>34</sup>, estuvo caracterizado por conflictos ideológicos muy singulares durante los que la homosexualidad se debatió entre el rechazo total por parte de la sociedad y los intentos de supervivencia por parte de los que eran homosexuales. Estos intentos, lejos de caracterizarse por un consenso sobre la forma de actuar, dividieron a aquellos que resistían la hegemonía de los que se adaptaban a ella. Es por ello por lo que, en las novelas que vamos a estudiar, la masculinidad sirve de medio tanto para conformar como para resistir.

Hemos creído interesante enmarcar este estudio entre un periodo de guerras mundiales y otro de revoluciones sociales. El año 1955 fue importante para la historia social de EEUU, no sólo porque Elvis Presley grabase su primer disco con Sun Records o porque Allen Ginsberg publicase su poema *Howl*, sino porque otros escritores emparentados con éste último empezaron a tener conciencia de grupo de intelectuales de contracorriente: estamos hablando de los *beats*, los cuales trajeron consigo una reac-

---

tera, a pesar de la persistente presencia del homoerotismo, en pos de una masculinidad agresiva que se pretendía vender como exclusivamente heterosexual (*Queer Cowboys and Other Erotic Male Friendships in Nineteenth-Century American Literature*, 12-13).

<sup>32</sup> Suzanne Clark expone muy bien esta idea en la introducción a su trabajo *Cold Warriors: Manliness on Trial in the Rhetoric of the West* cuando afirma: “The ideological extremity of the Cold Warrior, whose identity was purified of communism and totalitarianism—but also of gender, race, color, sexuality and class—was invisible” (1).

<sup>33</sup> Para ver la resistencia de algunos homosexuales a la creciente opresión que sufrieron es ineludible tener en cuenta las obras, *Coming Out Under Fire*, de Allan Bérubé, que da cuenta de cómo se formaron comunidades gays en el seno mismo del ejército norteamericano durante la II Guerra Mundial; *The Gay Metropolis*, en cuyas dos primeras partes aprendemos cómo esas comunidades encontraron acomodo urbano durante las décadas de los 40 y 50; pero la obra que quizá mejor ilustra cómo los homosexuales se convirtieron en una minoría significativa frente a la opresión es el ya clásico *Sexual Politics, Sexual Communities*, de John D’Emilio.

<sup>34</sup> Con referencias al título de uno de los poemas más conocidos del poeta británico W. H. Auden, (Temperley & Bradbury, “War and Cold War”, 289).

tualización muy peculiar de la masculinidad de posguerra<sup>35</sup>, así como de la manera que tuvieron de experimentar u observar la homosexualidad.

En este sentido, el periodo del que nos ocupamos es previo a la culminación de lo que algunos autores llaman la liberación cultural de América, a pesar de que esa liberación, como muestran ciertos fragmentos de nuestras cuatro novelas, estaba ya en marcha y nunca fue del todo reprimida. La irrupción de la cultura *beat* fue un síntoma de que existía un poderoso inconformismo latente que comenzó a hacerse notar. Es por ello por lo que se considera a los *beats* como el primer movimiento cultural de hombres de la posguerra<sup>36</sup>, y a pesar de que algunos de sus miembros desproblematizaran la homosexualidad, otros todavía seguían manteniendo los prejuicios de género que sobre la misma continuaba habiendo en la sociedad norteamericana. Las novelas que analizamos precedieron la eclosión de los *beats* como iconos contraculturales visibles. La complejidad de éstos nos hace pararnos justo antes de su llegada al gran público y desentrañar las ansiedades y contradicciones que precedieron a autores como Jack Kerouac, William Burroughs o John Rechy, y que hasta cierto punto, como bien analizaremos en las conclusiones, les pudieron servir como punto de partida para sus revolucionarias y complejas narrativas<sup>37</sup>.

Otra razón para no adentrarnos en los sesenta es que durante esta década el movimiento de liberación gay entró en una fase totalmente distinta, muy en conjunción con otras luchas sociales y civiles, en la cual, como señala el historiador John D'Emilio "barriers to discussion fell", por lo que "*sexual deviance* was losing its ability to shock and frighten"<sup>38</sup>. El hecho de que hubiera menos impedimentos para articular un discurso narrativo gay propició una eclosión de material literario, sobre todo de carácter pornográfico como nos muestra Susan Stryker en su ensayo *Queer Pulp*<sup>39</sup>. Tal cantidad de material literario merecería un estudio aparte.

En cuanto al perfil de los escritores, hay paradojas que harán que nuestro análisis se enriquezca. Por un lado, nos encontramos con la obviedad de que estamos ante dos escritoras y dos escritores, y aunque no era nuestra intención crear una paridad

---

<sup>35</sup> Como bien muestran Catherine R. Stimpson en su artículo "La Generación beat y las vicisitudes de la liberación homosexual", o Normal Mailer en su crucial "The White Negro".

<sup>36</sup> Stephen Davenport, "Queer Shoulders to the Wheel: Beat Movement as Men's Movement", 2-3.

<sup>37</sup> Sobre los límites del sentido revolucionario, en materia de género, de los *beats*, véanse las conclusiones de esta tesis, y muy especialmente los análisis a propósito del artículo de Catherine R. Stimpson "La Generación Beat".

<sup>38</sup> John D'Emilio, *Sexual Politics, Sexual Communities*, 147.

<sup>39</sup> Susan Stryker, *Queer Pulp*, 97.

políticamente correcta, lo cierto es que este hecho va a ser muy ilustrativo para observar la diferencia en que hombres y mujeres de la misma época representan masculinidades homosexuales en la frontera real e imaginaria. Por otro lado, podemos observar otras paradojas: las que nos permiten contraponer un autor blanco y de posición social privilegiada como Gore Vidal, frente a uno negro y criado en el Harlem de los años 20 como James Baldwin; y a dos autoras sureñas pero con una visión global totalmente diferente, e incluso contradictoria: Carson McCullers apenas viajó, pero sabía mezclarse muy bien con la bohemia neoyorkina<sup>40</sup>, mientras que Patricia Highsmith fue toda una mujer de mundo pero con un fuerte perfil conservador<sup>41</sup>.

Una razón importante por la que hemos incluido estas cuatro novelas y no otras que también recogen la tensión entre estos dos términos como *The Fall of Valor* (1946), de Charles Jackson, o *End As a Man* (1947), de Calder Willingham, o *The Divided Path* (1949), de Nial Kent, es porque nos hemos querido limitar en autores que hayan entrado, sin haber salido, en el canon literario desde esa época. En este sentido, nuestros autores, lejos de ser minoritarios, forman parte de la tradición de la historia de la literatura norteamericana de posguerra. Sus nombres figuran en la mayoría de libros de texto, y eso a pesar de reflejar tensiones poco ortodoxas respecto al consenso mayoritario. Se trata también de escritores que, en medio de la represión hacia temas como la homosexualidad, lograron publicar, no sin dificultades, sus novelas para un público no necesariamente minoritario, para lo cual tuvieron que conjugar disidencias con normatividades en muchos sentidos.

Por otro lado, las restricciones editoriales que hubo en esta época en torno a la representación de ciertos tipos de homosexualidades nos invitan a que prestemos especial atención a aquellas obras que, cuanto menos, ofrecen una interesante complejidad en la supuesta negativización de sus personajes homosexuales. Roger Austen, en su exhaustiva y descriptiva obra *Playing the Game*, nos ilustra algunas de estas narrativas de los años cuarenta y cincuenta en las que los protagonistas homosexuales, para que fuesen editorialmente bien vistos, debían ser enfermos, asesinos y desequilibrados. Algunos ejemplos de estas narrativas son las novelas *The Christmas Tree* (1949), de Isabel Bolton, *The Horizontal Man* (1946), de Helen Eustis, o *The Dazzling Crystal*

---

<sup>40</sup> Si exceptuamos los largos periodos de su vida que vivió en Nueva York. (Ver Virginia Spencer Carr, *The Lonely Hunter*).

<sup>41</sup> Andrew Wilson, en su biografía de Patricia Highsmith, nos dice: “Southern conservatism was deeply ingrained in her. She wasn’t bohemian and she did hold some very weird and contradictory views.” (*Beautiful Shadow: A life of Patricia Highsmith*, 12)

(1946), de Janet Shane. En todas ellas se describen homosexuales arquetípicamente negativos y superficiales<sup>42</sup>. La visión del homosexual en nuestras novelas no va a ser especialmente liberadora, en gran parte por la importancia que la matriz de la violencia les imprime como hombres. Tal y como dejó dicho Dennis Altman en su obra *Opression and Liberation* (1971) “violence is a characteristic very strongly linked with sex roles in our society, and it may be that homosexuals, because they have rejected the need to suppress affection towards other men, are also to reject the idea that violence is a means of proving one’s manhood”<sup>43</sup>. Y aunque la violencia, como veremos en siguientes apartados y capítulos, es algo más complejo que la simple supresión del afecto, éste será el elemento que encadenará a nuestros personajes a las representaciones más negativas (a veces incluso monstruosas) de la masculinidad.

El efecto parcialmente liberador de actitudes masculinas que no responden a las exigencias patriarcales, y que incluso comienzan a re-examinar las categorías tradicionales binarias de género<sup>44</sup>, es el responsable de que no hayamos respetado el orden cronológico de publicación de las novelas para presentarlas en nuestro estudio, sino que lo hemos hecho siguiendo el orden de liberación (homo)sexual de sus personajes principales a través de sus representaciones masculinas en las distintas fronteras. De esta forma, comenzaremos nuestros análisis con *Reflections in a Golden Eye*, una novela en la que la represión del personaje principal, Penderton, le impide articular siquiera verbalmente el deseo que siente por el soldado Williams, articulación que sí está presente en *The Talented Mr. Ripley*, aunque la violencia asesina que se desata sobre el objeto del deseo, impide cualquier tipo de liberación sexual. En *Giovanni’s Room*, no sólo tenemos esa articulación, sino que además veremos un acercamiento sexual real hacia ese objeto de deseo. Finalmente, en *The City and the Pillar* ese acercamiento apunta hacia direcciones no problematizadas en la subjetividad del personaje, aunque la idealización de esas direcciones, así como la problematización de la lógica binaria de género, impidan la liberación del protagonista como hombre y como homosexual.

---

<sup>42</sup> Roger Austen, *Playing the Game*, 103-114.

<sup>43</sup> Dennis Altman, *Opression and Liberation*, 90.

<sup>44</sup> Kate Millet, *Sexual Politics*, 62.

## ORIGINALIDAD DE LA INVESTIGACIÓN

A pesar de la gran proliferación de estudios sobre la masculinidad, incluso en España en los últimos años<sup>45</sup>, los estudios que se hacen de ella a la luz de los textos literarios, aunque crecientes<sup>46</sup>, aún no son todo lo abundantes que cabría esperarse. Si además, queremos encontrar ensayos que analicen las controversias entre masculinidad y homosexualidad en los textos escritos, la escasez es todavía mayor. Encontrar uno que cubra la época en la que nos centramos en este estudio nos lleva directamente a la rompedora obra de Robert Corber, *Homosexuality in Cold War America* (1997), donde se ponen de manifiesto las contradictorias relaciones entre homosexualidad y ciertos tipos de masculinidad en el cine y la literatura como principales manifestaciones culturales de la América de posguerra<sup>47</sup>. Nuestro estudio utilizará la tesis de Corber de que la tensión entre masculinidad y homosexualidad forma parte de una resistencia política al consenso que sobre temas de género había en la sociedad norteamericana tras la II Guerra Mundial. Otro autor que también explora las tensiones masculinistas en el cine y la literatura es Frank Krutnik en su ensayo *In a Lonely Street* (1991). Tanto un autor como otro muestran lo sumamente tentador que es hoy en día analizar aspectos narratológicos del cine, pero dadas las características especiales del séptimo arte, tanto for-

---

<sup>45</sup> Cuando esta tesis aún se encontraba en estado embrionario encontré un día de pura casualidad una publicación que acababa de ver la luz: *Nuevas Masculinidades* (2000), editada por Marta Segarra y Àngels Carabí al amparo del Centro Dona i Literatura de la Universitat de Barcelona. Desde entonces, las publicaciones sobre estudios de la masculinidad se han multiplicado en nuestro país, con lo que hoy en día nos podemos encontrar con títulos que indagan en la significación social y simbólica de la masculinidad como otras aportaciones de la propia Àngels Carabí (*La masculinidad a debate*, 2008), o las de otros estudiosos como José María Valcuende del Río y Juan Blanco López (*Hombres: la construcción cultural de las masculinidades*, 2003), las de Óscar Guash (*Héroes de mármol: códigos de representación y estrategias de poder la masculinidad*, 2004) o Ander Bergara (*Los hombres, la igualdad y las nuevas masculinidades*, 2008), entre otros muchos. En otros ámbitos más específicos debemos señalar las aportaciones de Jesús Martínez Oliva al mundo de las artes plásticas con su obra *El desaliento del guerrero* (2005); o de Nùria Boa en el ámbito del cine gracias a su estudio *El tiempo del héroe: épica y masculinidad en el cine de Hollywood* (2000); e incluso otros estudios que han incidido en cómo la masculinidad ha configurado ciertos tropos culturales españoles. En este sentido cabe destacar las obras de Javier Porras (*La identidad masculina a través de la envidia, Don Juan Tenorio y la fiesta taurina*, 2000) o de Nerea Aresti (*Médicos, donjuanes y mujeres modernas*, 2001).

<sup>46</sup> En España cabe señalar dos títulos: *Reescrituras de la masculinidad* (2000), editado por las ya citadas Àngels Carabí y Marta Segarra, y la importante aportación de María Ángeles Toda Iglesia *Héroes y Amigos: masculinidad y didactismo en la novela de aventuras británica* (2002).

<sup>47</sup> No hemos de olvidar la primera obra de Robert Corber, *In the Name of National Security* (1993), acerca de la repercusión que las obras de Alfred Hitchcock tuvieron sobre la reconfiguración de tropos homófobos en la América de la posguerra.

males como sociológicas, hemos decidido dejarlo al margen de este estudio y centrarnos, exclusivamente, en el arte literario, y más concretamente, en la novela.

Lo cual, a la luz de la Norteamérica de la Primera Guerra Fría, resulta tarea novedosa, ya que como nos advierte Suzanne Clark “in the wake of this containment of the literary, several important investigations of masculinity and the Cold War have focused on the history of film. But failure to challenge literary history as well obscures the struggles of writers and critics and elides the problem of the division between elite culture and mass culture that was so characteristic of the Cold War consensus.”<sup>48</sup> El hecho de que nos centremos, no ya exclusivamente en literatura, sino como hemos señalado, en literatura que se presentó en su día como “respetable” hace que nuestro estudio sea original, puesto que nos adentramos en el terreno teóricamente minado para una representación homosexual abierta<sup>49</sup>.

Aparte de este rasgo formal fundamental, nuestro estudio introduce elementos analíticos que están ausentes en estudios como el de Robert Corber. A pesar de la exégesis política que este autor establece en las distintas formas de representación homosexual con respecto al consenso masculinista de la posguerra, lo hace sin tener en cuenta tipologías, como las ofrecidas por otros autores como RW Connell o Michael Kimmel, que darán más rigor estructural a ese estudio, ni lugares simbólicos o reales como la frontera donde esas formas de representación homosexual masculinas se reconfiguraron.

Otro importante autor que ha investigado las tensiones entre masculinidad y literatura es David Savran, quien en su estudio *Communists, Cowboys and Queers* (1992) analiza la forma en que la sexualidad es el centro de renegociación de la cruzada homófoba y anticomunista durante la primera Guerra Fría. Su ámbito, sin embargo, se centra en los textos teatrales de Arthur Miller y Tennessee Williams, con lo que la novela queda fuera de su enfoque. No obstante, sus ideas nos serán útiles a la hora de contrastar la manera en que ciertos personajes, notablemente Tom Ripley, son contestatarios a la idea del “hombre organizado”, la cual se origina en el ensayo *White Collar* de C. Wright Mills<sup>50</sup>, y que tuvo en la obra de Arthur Miller *Death of a Salesman* su principal referencia durante los primeros años cincuenta.

---

<sup>48</sup> Suzanne Clark, *Warriors: Manliness on Trial in the Rhetoric of the West*, 9.

<sup>49</sup> Susan Stryker, *Queer Pulp*, 97.

<sup>50</sup> C. Wright Mills se refiere a la idea de que en las primeras décadas del siglo XX, “the United States has passed from a loose scatter of enterprises to an increasingly bureaucratic co-ordination of specialized occupational structures. Its economy has become a bureaucratic cage” (*White Collar*, 58). En esta jaula burocrá-

Otra autora significativa que se ha ocupado de las ansiedades que la relación entre masculinidad y homosexualidad pueden provocar es Catherine R. Stimpson en su artículo “La Generación *Beat*”. A pesar de que su objeto de estudio queda cronológicamente fuera de nuestro objetivo, la manera (infructuosa) que, según señala, tuvieron los miembros de esta generación de conjugar sus masculinidades con las pulsiones homosexuales que veían a su alrededor, lo que la autora denominaba “una limitación cultural que raras veces pudieron superar”<sup>51</sup>, nos puede arrojar luz a la hora de extraer conclusiones sobre el camino que aún quedaba por recorrer para que homosexualidad y masculinidad encontrasen una comunión satisfactoria y constructiva en la literatura.

Podemos resumir en tres los aspectos que diferenciarán este estudio de otros anteriores que han explorado las relaciones siempre tensas entre homosexualidad y masculinidad en la literatura: la función catalizadora de la frontera como sitio de negociación semántica desde el binarismo búsqueda/ huida como motor de construcción de identidades masculinas; la violencia como vehículo de representación masculinista; y la constante apelación al horror de lo femenino para enfatizar la masculinidad a pesar de una inevitable presencia de la feminidad.

La frontera, a la cual le dedicamos un apartado completo en el siguiente capítulo, no sólo será el espacio físico donde las subjetividades masculinas y homosexuales se recategorizan, sino también el espacio cultural y simbólico donde los límites de género se problematizan y mantienen un pulso con la frontera de la misma realidad, hasta llegar a la misma disolución de las categorías. De esta forma, distinguiremos tres tipos de frontera: la geográfica, la de género y la categórica. Ninguna de ellas actúa sin referencias a las otras dos. Si, como decía Sigmund Freud, “lo reprimido es para el Yo dominio extranjero”<sup>52</sup> las fronteras geográficas a las que se ven empujados nuestros personajes están en relación estrecha con aquellas hacia las que les impulsa la represión de sus masculinidades homosexuales, donde lo masculino, femenino, homosexual y heterosexual está en continua recategorización. De la misma forma, en todas estas obras, esta frontera deviene en la frontera de los límites de la realidad misma a través de continuas alusiones a estados de semiconsciencia, sueño, locura o espejismos.

---

tica es donde el hombre organizado debe cumplir su función de pieza de engranaje del sistema productivo, y donde además pierde gran parte de su poder individual.

<sup>51</sup> Catherine R Stimpson, “La generación *beat*”, 261.

<sup>52</sup> Sigmund Freud, “La División de la Personalidad Psíquica”, 813.

Para entender esto debemos tener en cuenta ciertos cuestionamientos posmodernos<sup>53</sup> sobre el sentido de las identidades y el espacio sensorial que solemos denominar, sin ningún tipo de cuestionamiento, realidad<sup>54</sup>. Estos cuestionamientos tienen, en el caso de estas cuatro novelas, su punto de partida en la identidad sexual, ya que ninguno de los protagonistas abraza por completo identidad sexuada alguna, bien por convencimiento, como le ocurre a Jim en *The City and the Pillar*, bien por pánico, o bien porque los protagonistas no la reconocen como identidad operativa, al menos como otros factores identitarios dominantes como la raza, la nacionalidad o la clase social. Este rechazo a la identidad sexual aboca a los personajes a los límites de la no identificación y al cuestionamiento desestructurador de las categorías<sup>55</sup>, quizá porque a través de esa desestructuración buscaban reinscribir unas nuevas categorías que no se contemplaban en un orden anterior<sup>56</sup>. Y es que estamos ante escritores que, al igual que sus personajes, rehusaron abrazar cualquier tipo de identidad basada en su orientación sexual y que, en cambio, se propusieron, buscar un relato perdido<sup>57</sup> más allá de los confines legitimadores de la narrativa (gay o no gay) que tenían a su alcance. Algunos de ellos, como Gore Vidal y Carson McCullers creían firmemente en la naturaleza bisexual de los seres humanos. Por otro lado, ni Gore Vidal ni James Baldwin se hicieron nunca responsables de ningún tipo de liberación gay. Ambos eran muy reacios a pensar en la homosexualidad en términos esencialistas y sustantivistas. Para ninguno de los dos la palabra homosexual designaba un sustantivo, sino más bien un adjetivo, o en el caso de Baldwin, incluso un verbo<sup>58</sup>. Estamos, pues, ante autores que no tienen una visión libe-

---

<sup>53</sup> Jean-François Lyotard arguye que lo posmoderno es aquello “which searches for new presentations” (*Postmodern Condition*, 81), mientras que Lawrence Cahoon dice que “postmodernism connotes the final escape from the stultifying legacy of modern European theology, metaphysics, authoritarianism, colonialism, racism and domination” (cit. en Danuta Fjellestad, *Eros, Logos, and (Fictional) Masculinity*, 128).

<sup>54</sup> Según nos Danuta Fjellestad ilustra, el debate posmoderno en filosofía se centra en el cuestionamiento de todos aquellos aspectos heredados de la Ilustración. En concreto Jacques Derrida examina profundamente las categorías que nos permiten percibir y evaluar el mundo, incluso aquellas que forman lo que tradicionalmente se ha denominado objetividad (“Différence”, 129).

<sup>55</sup> Esta idea del cuestionamiento del conocimiento históricamente heredado, muy presente en el método deconstructivo del pensador francés Jacques Derrida (Christopher Butler, *Postmodernism: A Very Short Introduction*, 16) se puede observar en su ensayo “Différence” (1968), sobre todo cuando comenta: “One questions the limit that has always constrained us, still constrains us –as inhabitants of language and a system of thought- to formulate the meaning of Being in general as presence or absence, in the categories of being or beingness” (“Différence”, 62).

<sup>56</sup> Hal Foster, “Introducción al Posmodernismo” 16.

<sup>57</sup> Craig Owens, “El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo”, 104.

<sup>58</sup> Cora Kaplan, “‘A Cavern Opened in my Mind’: The Poetics of Homosexuality and the Politics of Masculinity in James Baldwin”, 37.

racionista de la homosexualidad y que separan sexualidad de identidad. En este sentido, estarían potencialmente cercanos a lo que más adelante explicaremos como *queer*.

Un elemento que ayuda a entender la relación entre masculinidad y homosexualidad en la frontera es la oposición binaria huida/ búsqueda. Una frontera es un sitio al que se llega a través de un movimiento geográfico, pudiendo ser este bien de búsqueda o bien de huida. Todos los personajes homosexuales que tenemos en esta tesis se hallan, en un momento u otro, en ruta. Algunos, como es el caso de Tom Ripley y David se debaten entre la huida y la búsqueda, no sabiendo en gran parte de la narración cuál es la naturaleza de su movimiento. Lo que sí podemos afirmar desde el principio es que buena parte de estos personajes huyen de las expectativas que, como seres sexuados, se depositó en ellos desde sus núcleos familiares. Tal y como veremos, la familia es el núcleo social más importante de configuración de sus masculinidades, siendo la figura paterna, y las expectativas que esta figura vierte en los diferentes protagonistas, el punto desde el que se construye la confrontación de nuevas identidades en ruta<sup>59</sup>.

Llamativa para nuestro análisis es la manera en que estas cuatro novelas articulan uno de los más importantes catalizadores de la renegociación entre homosexualidad y masculinidad en la frontera: la violencia, ya se trate de una violencia internalizada como pánico homosexual, exteriorizada en forma de homofobia, misoginia, violencia de clase, o incluso en actos delictivos como el asesinato o la violación, todo ello en medio de un ambiente ora bélico, ora post-bélico pero conquistador. Es cierto que el momento que nos ocupa es probablemente el más violento de la historia reciente occidental, con la II Guerra Mundial, el estallido de la bomba atómica, el rearme durante el comienzo del conflicto bilateral y la Guerra de Corea como escenarios de fondo. En este sentido, la violencia en la que la masculinidad homosexual se define es un eco de la masculinidad agresiva que configuraba el mundo en ese instante. Historiadores como Leo Braudy ilustran el fervor de ciertas lecturas pseudocientíficas que, en el fragor de las postrimerías de la guerra, intentaban naturalizar la conexión entre masculinidad y agresividad: “In the writings that became popular after World War II, men were considered to be innately aggressive. It was a point of view suitable for the Cold War, stigmatizing any effort toward peace as, again, ‘unnatural’.”<sup>60</sup> Si bien la violencia ha sido uno de los campos en

---

<sup>59</sup> Silvia Tubert propone en su artículo “Sacralización y ocaso de la figura paterna” un cuestionamiento de la figura paterna a lo largo de narrativas de los siglos XIX y XX, haciendo coincidir estas narrativas con el auge del psicoanálisis (192-3).

<sup>60</sup> Leo Braudy, *From Chivalry to Terrorism: War and the Changing Nature of Masculinity*, 11.

los que los estudios de la masculinidad más se han centrado<sup>61</sup>, es interesante analizar la coalición que se establece entre violencia, masculinidad y homosexualidad en estas cuatro narrativas. Sin embargo, y como veremos en el oportuno análisis, estos actos de violencia también podrían considerarse como una especie de ritos de muerte tras los cuales los asesinos quedan liberados de su conflicto de género. En este sentido, es un tipo de violencia que va más allá, aun formando parte, de la violencia simbólica que el sociólogo francés Pierre Bourdieu enunciaba en *La Dominación Masculina*, una violencia que mediante la cual la parte dominada (en nuestro caso, los personajes homosexuales) mimetizan y asimilan las estructuras que los dominan<sup>62</sup>.

Si el abrazo de la masculinidad significa también el abrazo de la violencia, en la mayoría de casos se produce a través del asesinato. La única novela que no incluye un asesinato es porque su autor, Gore Vidal, lo suprimió casi dos décadas después y lo sustituyó por una “simple” violación. Esa culminación homicida está expresada anafóricamente en dos de las novelas. Desde el principio somos conscientes en *Reflections in a Golden Eye* y en *Giovanni's Room* de cuál va a ser el momento culminante de las tragedias que se nos van a relatar.

Un tipo de violencia muy característico del momento histórico que nos ocupa es la guerra. Debemos prestar atención a la manera en que la guerra, como constructo semántico, se organiza en estas novelas, sobre en dos de ellas: *Reflections in a Golden Eye* y *The City and the Pillar*, las más próximas al conflicto. Debemos ver la contribución de la guerra a la configuración de las masculinidades de los personajes. La guerra, como ejercicio masculinista y homoerótico tiene sus raíces en nuestra literatura occidental en *La Iliada*<sup>63</sup>, aunque es en *El Banquete* de Platón donde culmina poética y filosóficamente, a pesar de que la visión que Fedro tiene sobre el emparejamiento de estos dos términos se encuentre en las antípodas de los argumentos masculinistas de la época

---

<sup>61</sup> Algunos autores, como Anthony Clare, incluso analizan y examinan supuestos fundamentos biológicos para esta violencia (*Hombres: la masculinidad en crisis*, 75-100), aunque finalmente llega a la conclusión de que son factores psicosociales los que respaldan y justifican esa aparente naturalización. Ver también *Chicos son, hombres serán*, de Myriam Miedzian, o *Male roles, masculinities and violence*, de Ingeborg Breines (ed.).

<sup>62</sup> Pierre Bourdieu lo enuncia de la siguiente manera: “La violencia simbólica se instituye (...) cuando los esquemas que pone en práctica para percibirse y apreciarse, o para percibir y apreciar a los dominadores son el producto de la asimilación de las clasificaciones, de ese modo naturalizadas, de las que su ser social es el producto” (*La dominación masculina*, 51).

<sup>63</sup> En concreto en la relación que establecen Patroclo y Aquiles, la cual es intensa incluso más allá de la muerte (Homero, XXIII, 419). Críticos como Gregory Woods afirman que “the *Iliad* remains the source of one of the most famous examples of male love, at least between mortals, in Greek culture” (*A History of Gay Literature: the Male Tradition*, 18).

que aquí estamos estudiando. Según la tesis platónica, “if even small numbers of [lovers and boyfriends] fought side by side, they could defeat virtually the whole human race”<sup>64</sup>. Esta homosexualidad en la aventura bélica está presente en las dos novelas de guerra mencionadas arriba.

Otros campos donde la violencia actúa en estas novelas son la clase social y la raza<sup>65</sup>. Todos los protagonistas principales buscan, en un momento u otro de la historia, mejorar su situación con respecto a la jerarquía en la que como seres sociales están insertos. En algunos, como el caso de Thomas Ripley, el ascenso social se convierte en el principal impulso de la configuración de su masculinidad y uno de los motivos por los que el protagonista es capaz de asesinar. A pesar de que las novelas que analizamos no están demasiado racializadas, la raza merece la pena ser considerada como constructo masculinista. La presencia del criado filipino en *Reflections in a Golden Eye* y los ecos de un yo narrativo racializado en *Giovanni's Room* (por muy escondido que esté) son suficientes para ilustrar cómo la masculinidad del resto de personajes interactúa para su configuración con el elemento racial. No deja de ser paradójico que estemos analizando a dos autores, McCullers y Baldwin, que hicieron de la raza un punto de inflexión importante en sus narrativas y que en las dos novelas aquí analizadas no esté tan presente como en el resto de sus obras.

Si muy unido al concepto de masculinidad está el concepto de violencia<sup>66</sup>, la homosexualidad, especialmente si estaba reprimida, se solía mostrar a través de ella, según la psicología popular del momento y tal como Chris Straayer nos ilustra a propósito de la novela *The Talented Mr Ripley* de Patricia Highsmith<sup>67</sup>. Esta asociación está presente en todas nuestras novelas, como si los autores y autoras respaldasen esta visión. Aunque más allá de respaldarlas, lo que hacen es simplemente valerse de ellas para canalizar representaciones homosexuales dinámicas a través de las cuales desestabilizan ciertos discursos masculinistas de consenso.

Quien mejor ilustra esta conjugación entre violencia e impulsos homosexuales sin resolver es Eve Kosofsky Sedgwick. Según esta autora, la violencia forma parte del escenario desde donde se negocia el deseo homosexual. Para entender esto debemos tener presentes uno de los conceptos que adelanta en su estudio *Between Men*: el dou-

---

<sup>64</sup> Platón, *The Symposium*, 10.

<sup>65</sup> Ver Georg Tillner, “The identity of dominance: masculinity and xenophobia”.

<sup>66</sup> Quien mejor ha estudiado la correlación histórica entre estos dos términos es Leo Braudy en su exhaustivo estudio *From Chivalry to Terrorism: War and the Changing Nature of Masculinity*.

<sup>67</sup> Chris Straayer, “The Talented Poststructuralist: Heteromascularity, Gay Artifice, and Class Passing”, 116.

*ble bind*<sup>68</sup>, que vendría a ser aquella relación entre hombres en la que se traza una línea decisiva entre lo que significa “to be a man’s man from being interested in men.” El problema es que esa línea, no sólo es invisible sino que además está “carefully blurred, always –already-crossed,” lo que nos lleva a explorar la ansiedad que produce la discontinuidad entre deseos homoeróticos y relaciones homosociales y preguntarnos hasta qué punto la homosociabilidad está vigilada en estas cuatro novelas y qué prácticas homosociales están bajo sospecha. Podemos argüir que los límites de la homosociabilidad residen en el grado de competitividad y/o agresividad que subyace en esa relación. Hay terrenos en los que confluyen las homosociabilidades más respetables y los actos de homosexualidad más perseguidos. Ahí es donde se negocia lo que Sedgwick denomina *double bind*. En nuestras novelas esto se dará en la relación de poder jerárquico entre Penderton y el soldado en *Reflections in a Golden Eye*, en el juego de aventureros que Ripley idea para él mismo y Dickie en *The Talented Mr. Ripley*, en el pacto bisexual que Giovanni intenta hacer con David, o en la relación de camaradas entre Jim y Bob en *The City and the Pillar*. Será muy importante prestarle atención a la forma en la que nacen y crecen estas amistades peligrosas entre hombres en estas cuatro novelas.

La forma más específica de violencia masculina con respecto a la homosexualidad, propia o ajena, es aquella que se desprende de la homofobia, el terreno de la cual, según Sedgwick, es incluso anterior al de la homosexualidad<sup>69</sup>. Aquélla incluso estructura, a través de la violencia que le es característica, los lugares de placer que puede traer la segunda. La homofobia internalizada, o pánico homosexual como nosotros la denominaremos siguiendo a Eve K. Sedgwick, es aquella que sienten los propios protagonistas con pulsiones homosexuales hacia sí mismos o hacia los demás cuando sospechan que ha podido haber alguna revelación exterior sobre su homosexualidad. Este tipo de homofobia, más que la homofobia externa, es la que más opera en nuestros personajes, hasta tal punto de condicionar otros estados de violencia. En todas estas novelas hay un armario, entendido como el sitio en el que el deseo o identidad reprimido opera y se estructura. Hay dos novelas tardovictorianas, escritas en la época en la que muchas homosociabilidades comenzaron a problematizarse, cuyos personajes influyen en gran manera en la configuración del armario de Penderton y Tom Ripley. Esas novelas son *Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson y *The Picture of Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde. El espectro de Dorian Gray, en concreto, habita en

<sup>68</sup> Eve K. Sedgwick, *Between Men*, 89.

<sup>69</sup> Eve K. Sedgwick, *Between Men*, 113.

estos personajes a través de sus impulsos asesinos, el cual es construido por la negación, la sublimación y, sobre todo, la repulsión del deseo homoerótico. El pánico homosexual actúa, asimismo, como un motor de disolución de identidades, a veces con precursiones postestructuralistas, tan comunes en estas cuatro novelas, como si en realidad fuese una válvula de escape de la realidad sexuada que estos personajes se resisten a reconocer.

La homofobia externa también está muy presente. Una manera de probar la invulnerabilidad masculina es exportar la propia vulnerabilidad hacia una víctima, a ser posible alguien cuya masculinidad esté subyugada. Esto explica los casos de homofobia agresiva, junto a otros abusos de poder, de estas novelas. Sedgwick, a propósito de la literatura del XIX, apunta a que la violencia de un hombre hacia otro tiene una matiz imperialista<sup>70</sup>. Este también sería el caso en nuestras novelas, ya que en todas hay elementos extranjerizantes.

Estos mecanismos de homofobia tienen una gran repercusión sobre la misoginia o rechazo y/o huida de lo femenino en estas obras. En todas ellas aparecen personajes femeninos importantes y todos ellos sufren en mayor o menor medida desprecio y repulsa por parte de aquellos personajes que ejercen homofobia hacia ellos mismos o hacia los demás. Timothy Beneke nos advierte que las mujeres constituyen la amenaza más importante para la identidad masculina<sup>71</sup>. Alan Sinfield también nos señala cómo opera este efecto emasculador de las mujeres hacia los hombres en otros momentos de la literatura como en el Renacimiento<sup>72</sup>. En el campo de la historia, Anthony Rotundo, Michael Kimmel o Leo Braudy nos ilustran sobre cómo las mujeres han sido un obstáculo y un elemento indeseable en la configuración de masculinidades hegemónicas o ideales. En el campo del psicoanálisis, Freud dejó bien claro que el complejo de castración está unido al percatamiento de la existencia del sexo femenino, con todas las angustias y miedos que ello trae consigo, al menos para los sujetos masculinos<sup>73</sup>. Uno de los puntos que tratamos en esta tesis es corroborar o refutar la idea, cristalizada muy bien por varios estudiosos, de que uno de los temas recurrentes de la novela norteamericana es la evitación de las mujeres por parte de los hombres<sup>74</sup>. Si el horror al cuerpo femenino opera en estas cuatro novelas, ¿es una manera de instaurar una nueva masculinidad

---

<sup>70</sup> Eve K. Sedgwick, *Ibid.*, 193.

<sup>71</sup> Timothy Beneke, *Proving Manhood: Reflections in Men and Sexism*, 36.

<sup>72</sup> Alan Sinfield, *The Wilde Century*, 27.

<sup>73</sup> Sigmund Freud, "Análisis de la Fobia de un Niño de Cinco Años", 1427.

<sup>74</sup> Peter F. Murphy, *Fictions of Masculinity: Crossing Cultures, Crossing Sexualities*, 2.

sin mujeres?, ¿o simplemente se trata de un paso irremediable en un proceso liberador de una heterosexualidad obligatoria? En este sentido, ¿es la misoginia el paso necesario para que la masculinidad homosexual se libere de esa heterosexualidad obligatoria?

Por supuesto, este rechazo a la feminidad está también emparentado con el horror hacia lo afeminadamente homosexual que pueda haber en cada uno de los personajes. De hecho, en las novelas que analizamos el afeminamiento corresponde a otros personajes distintos a los principales. La homosexualidad afeminada se convierte en *la otra* homosexualidad. A pesar de esto, se puede argüir que hay dos personajes que tienen un afeminamiento residual, como ya explicaremos: Tom Ripley y el Capitán Penderton, por cuanto representan evocaciones de un tipo de homosexual que se convirtió en visible a principios de siglo XX: el dandi.

Pero las mujeres no sólo actúan como motor del horror. También en ocasiones lo hacen como intermediarias del deseo homoerótico, corroborando así la tesis que Eve K. Sedgwick desarrolla en *Between Men* en la que afirma que buena parte de las homosociabilidades decimonónicas eran mediadas por un personaje femenino, cuyo propósito era fortalecer la relación entre los dos hombres y disipar cualquier miedo homosexual<sup>75</sup>. De hecho, las relaciones eróticas que vemos en estas cuatro novelas son polinómicas. En la mayoría de los casos es un triángulo amoroso entre dos hombres mediatizado por una mujer, aunque en *Reflections in a Golden Eye* lo que hay realmente es un pentágono bastante irregular, si tenemos en cuenta los vértices que Alison y el Mayor constituyen. Otro rasgo a tener en cuenta es lo que las feminidades de los personajes femeninos de estas novelas aportan a la representación de masculinidades homosexuales. Una de las ideas de esta tesis es analizar si los personajes masculinos tienen miedo a relacionarse con mujeres (o con personajes afeminados) debido a una fobia de degradación moral, social, económica o cultural.

En resumen, argüiremos que para hablar de masculinidad, sobre todo de masculinidad homosexual, necesariamente hay que considerar la feminidad. Precisamente uno de los aspectos que diferenciará esta tesis de otros estudios similares es que nosotros analizaremos aquellos aspectos de la feminidad que hacen más visibles las masculinidades que operan en estas novelas. De este modo, compararemos las diferencias de configuraciones masculinas que hacen dos escritores y dos escritoras, factor que tanto Robert Corber como muchos otros que han investigado las tensiones entre masculinidad y homosexualidad han pasado por alto. La masculinidad como representación artís-

---

<sup>75</sup> Eve K. Sedgwick, *Between Men*, 5 y 21-28.

tica y cultural, en muchos estudios sobre masculinidad y cultura, parece haber sido exclusivamente cosa de hombres. Sin embargo, la producción de escritoras como Carson McCullers y Patricia Highsmith nos indica que muchas mujeres aportaron mucho a la configuración de cierto tipo de masculinidades. De hecho, veremos que en las dos novelas escritas por ellas el armario configura un tipo específico de resistencias que curiosamente no opera en las otras dos novelas escritas por hombres. En las novelas de ellas, el deseo sexual nunca es consumado. Sarah Gleeson-White apunta sólo hacia la posibilidad de que fuera por las restricciones morales de la época respecto a la narrativa de McCullers<sup>76</sup>. En ese caso, ¿por qué dichas restricciones no operaban en el caso de los escritores hombres?

Esta tesis doctoral está dividida en tres partes. La primera es esta en la que nos encontramos y en la que, tal como se ve, enunciaremos cuáles son nuestros objetivos, la bibliografía primaria que utilizamos y la originalidad de nuestra investigación. Dentro de esta primera parte, en un segundo capítulo, daremos cuenta de los aportes teóricos más importantes que sustentan esta tesis, basada en las aportaciones del psicoanálisis, el marxismo, el feminismo, la historia social, el postestructuralismo, los estudios de masculinidad y la crítica *queer*. Asimismo, en este mismo capítulo mostraremos la importancia que el concepto de frontera ha tenido en la tradición social y literaria norteamericana, así como en la definición de una masculinidad normativa. En los últimos apartados de este capítulo introductorio, recogeremos el contexto histórico y literario imprescindible para entender un análisis literario de calado tanto histórico como social como el que aquí nos ocupa. Para ello, explicaremos la evolución de la masculinidad en relación a la homosexualidad en la tradición social norteamericana con el fin de mostrar la raíz histórica de los comportamientos masculinos de los personajes de las novelas estudiadas. Desentrañar dicha raíz nos lleva también al establecimiento de tipologías masculinas en razón de la especificidad histórica de cada momento.

En la segunda parte, procederemos a analizar las cuatro obras que configuran la bibliografía primaria de esta tesis de acuerdo con el objetivo principal de la misma y los elementos y cuestiones de estudio que hemos detallado anteriormente. Es necesario que nos refiramos aquí a un detalle importante. Como bien se ha dicho anteriormente, y como bien insistiremos en el capítulo siguiente, distinguiremos tres tipos de fronteras para acometer nuestro estudio: la física o real, y la simbólica, que se puede a su vez

---

<sup>76</sup> Sarah Gleeson-White, *Strange Bodies: Gender and Identity in the Novels of Carson McCullers*, 40.

dividir en dos: la que hace referencia al género sexuado de los personajes y la que ape-  
la a ciertas categorías conceptuales y a su posible disolución. En este sentido, no siem-  
pre dividiremos cada capítulo de esta segunda parte en tres apartados, cada uno dedi-  
cado a un tipo de frontera. Ese será el caso de *The Talented Mr Ripley* y *The City and  
the Pillar*, novelas en las que el personaje en ruta es una constante en toda la estructa  
argumental. En el primer caso, la frontera física, la que describe Tom Ripley en su ince-  
sante viaje, se funde en su significado con la lucha de género que libra el personaje con  
su huida homosexual. En el caso de la novela de Gore Vidal, el viaje episódico de Jim  
Willard es el motor de la configuración masculina del personaje en su auto-asunción  
como homosexual. Es por ello por lo que consideraremos las partes principal

es de este viaje como puntos estructurales en los apartados de este capítulo. En  
el caso de *Reflections in a Golden Eye* o *Giovanni's Room* las fronteras físicas no son  
tan movibles, aunque no por ello dejan de tener una crucial relevancia. Esto facilitará  
que les dediquemos un apartado separado del de los otros tipos de frontera simbólica.  
Lo que sí tienen en común estos capítulos donde abordamos el análisis de la bibliograf-  
ía primaria es que sus últimos apartados están dedicados a las fronteras de disolución  
de categorías, que serán las que, como observaremos, facilitarán cierta libertad a los  
personajes homosexuales.

Finalmente, en la tercera parte, acometeremos las oportunas conclusiones,  
haciendo referencia a subsiguientes obras narrativas dentro del panorama norteameri-  
cano en las que la reconfiguración de la homosexualidad masculina en la frontera real y  
simbólica ha tenido trascendencia. Asimismo, apuntaremos hacia nuevas rutas de in-  
vestigación a la luz de las conclusiones que saquemos, teniendo en cuenta que una  
tesis no supone nunca el agotamiento de un pequeño terreno del saber, sino más bien  
el descubrimiento de vastas áreas aún por labrar.

## 1.2. TEORÍAS Y CONTEXTOS

En esta parte daremos cuenta del marco teórico fundamental que hemos utilizado para justificar nuestra tesis. Asimismo, aclararemos dos de los conceptos que la sustentan: la masculinidad y la frontera, que es el lugar donde se redefine.

Estas dos nociones son dinámicas y dependientes de unas coordenadas espacio-temporales. Como ya nos advierte Judith Butler en su artículo “Imitation and Gender Insubordination”, la cultura y la identidad son inherentemente inestables e incesantemente está siendo producidos mediante actos de comunicación<sup>77</sup>. Esto significa que conceptos como masculinidad, homosexualidad o frontera están dotados de una significación muy sujeta al momento histórico en el que están encuadrados, sin perjuicio de la significación que en otras épocas pretéritas hayan podido tener y que alimentan el sentido actual de dicha significación. Para determinar el sentido semántico complementario de estos conceptos utilizamos como actos de comunicación las cuatro novelas que hemos considerado significativas por las razones que hemos expuesto en la introducción.

Un trabajo de crítica literaria como el presente es posible gracias al marco que el posmodernismo abrió hace unas décadas para cualquier intento de analizar de forma crítica la institucionalización social del poder y sus repercusiones en las manifestaciones artísticas. Desde que el logos, utilizando la expresión derridiana, se fue descentrando, desde que comenzaron a ser cuestionados los axiomas sobre los que el pensamiento humanístico occidental se había asentado prácticamente desde la Ilustración, empeza-

---

<sup>77</sup> Judith Butler, “Imitation and Gender Insubordination”, 14-5.

ron a surgir movimientos intelectuales que han reivindicado la diferencia y la marginalidad como partes visibles y constituyentes del saber<sup>78</sup>. Fruto de ello, campos de estudio que unas décadas antes hubieran sido impensables fueron haciendo su aparición en el espectro académico, sobre todo en Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos. Dentro de los departamentos de literatura empezaron a surgir estudios, que más tarde fueron convirtiéndose en disciplinas y cursos sobre tradiciones marginales, las cuales se pueden dividir principalmente en dos bloques: literaturas étnicas (judía, chicana, negra...) y literaturas de género, que inicialmente comprendían el feminismo y del que posteriormente surgieron también los estudios sobre la masculinidad y la homosexualidad<sup>79</sup>.

La crítica literaria del siglo XX nos ofrece múltiples puntos de vista desde donde focalizar nuestro estudio, aunque son las corrientes sociológicas las que dan mejor perspectiva a este proyecto, sobre todo las aportaciones del marxismo, psicoanálisis<sup>80</sup>, feminismo y estudios culturales. Al amparo de estos últimos, los estudios gays y *queer*, junto con los más recientes estudios sobre masculinidad, han sido los que más han contribuido a la teorización literaria de nuestro trabajo.

## CUESTIONAMIENTOS DE LA HEGEMONÍA: MARXISMO Y FEMINISMO

En la medida en que las definiciones de la masculinidad están íntimamente ligadas a la historia de las instituciones y estructuras económicas, tanto el marxismo como

---

<sup>78</sup> Quien mejor define la postmodernidad es el pensador, también francés, Jean-François Lyotard, quien propone, en *The Postmodern Condition* como síntesis de posmodernidad, una incredulidad hacia las metanarrativas que se han visto autolegitimadas desde el comienzo de la tradición académica en Occidente (xxiv). Esta formulación, aunque aún no pone énfasis en la marginalidad socio-cultural (sí lo haría en obras posteriores como *La Diferencia*), resume de alguna manera los ataques a la homogeneidad del logos occidental que se habían producido de forma sistemática desde el periodo post-colonial, y que tuvieron en los movimientos como el *Black Power* y el feminismo sus principales agentes (Danuta Fjesllestad, *Eros, Logos, and (Fictional) Masculinity*, 129).

<sup>79</sup> No debemos olvidar los híbridos de estas literaturas marginales, como la *Chicano gay literature* o la *women's black literature*. Teniendo en cuenta que nuestra tesis aborda obras de un autor negro como Baldwin, es necesario que investiguemos los efectos de esta hibridización en sus obras.

<sup>80</sup> Aunque el psicoanálisis en sí no es una corriente sociológica, y ello a pesar de títulos de Sigmund Freud como *Civilization and Its Discontents*, la utilización que se hizo de algunas de las ideas que se desprendieron sobre la homosexualidad tuvieron un eco sociológico importante en la América de los años 40 y 50 (ver caps. V, VI y VII de *The Psychoanalytic Theory of Male Homosexuality*, de Kenneth Lewes), y que está presente en cada una de las novelas que estudiamos. Es esta plasmación sociológica del psicoanálisis y no otra la que es de interés en esta tesis.

el constructivismo social<sup>81</sup> suponen una aportación teórico-ideológica indispensable para esta tesis ya que la dotan de un análisis transformador a partir de dos consideraciones: la reivindicación política del deseo homosexual y el cuestionamiento de las estructuras de poder heterosexistas y masculinistas que rigieron las homosociabilidades en un marco histórico concreto como los años de la consolidación del Imperio Americano durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Antonio Gramsci nos abre el camino para hablar de hegemonía y subordinación<sup>82</sup>, y aplicar así estos dos conceptos, tal como hace posteriormente R.W. Connell en gran parte de su obra, a las masculinidades que interactúan en un momento histórico determinado. Por otro lado, no se puede cuestionar la masculinidad sin cuestionar su fundamento material: el patriarcado, ese sistema social en el que los hombres controlan, a través de unas relaciones de poder, las formas de producción, tanto materiales como humanas. Hay muchas definiciones de patriarcado. Roger Horrocks, a propósito de la masculinidad en crisis, lo resume de la siguiente forma: “It is the social system in which men control both [food and offspring]”<sup>83</sup>. Engels especuló sobre un supuesto sistema matriarcal en su libro *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, y aunque apoyó su tesis en datos de dudoso rigor<sup>84</sup>, lo que sí hizo fue abrir la puerta a la especulación contemporánea sobre los cimientos materiales de la masculinidad, algo que Roger Horrocks explora en *Masculinity in Crisis*, donde afirma que “patriarchy is [...] an economic organization of society that propelled men into economically dominant positions in the external world, and propelled women into the home”<sup>85</sup>, a la vez que da cuenta de cómo el capitalismo como institución económica global trata de naturalizar las actividades productivas que se dan exclusivamente fuera del ámbito del hogar. Eve Kosofsky Sedgwick va más allá y apunta que no se ha construido hasta la fecha ningún tipo de patriarcado moderno que no sea homófobo<sup>86</sup>, y que nuestra sociedad no podría dejar de ser homófoba sin que sus estructuras políticas y económicas cambiaran de manera significativa. Según esta autora, la homo-

---

<sup>81</sup> Aunque son dos corrientes diferenciadas, algunos estudiosos como Ben Knight, en su obra *Writing Masculinities*, arguyen que el constructivismo social ha venido a ocupar el espacio que supuestamente ha dejado el marxismo (15).

<sup>82</sup> El concepto de hegemonía, como la participación activa o el alineamiento con la clase económicamente dirigente, formó parte del ideario de Antonio Gramsci a lo largo de su carrera intelectual (Ver David Forgacs [ed.], *The Antonio Gramsci Reader. Selected Writings 1916-1935*, 422).

<sup>83</sup> Roger Horrocks, *Masculinity in Crisis: Myths, Fantasies and Realities*, 49.

<sup>84</sup> Gayle Rubin decía en su destacado artículo “The Traffic of Women” que “like the nineteenth-century tomes on the history of marriage and the family which it echoes, the state of the evidence in *Origin* renders it quaint to a reader familiar with more recent developments in anthropology” (164).

<sup>85</sup> Roger Horrocks, *Masculinity in Crisis: Myths, Fantasies and Realities*, 57.

<sup>86</sup> Eve K. Sedgwick, *Between Men*, 3.

fobia no sólo carga contra una minoría determinada, sino sobre toda la estructura homosocial que impregna una sociedad en un momento histórico concreto. En todo caso, las relaciones homosexuales son muy significativas en cualquier patriarcado ya que esta significación se estructura en la mayoría de casos a través de la homofobia, pero también a través de la homosexualidad institucionalizada, como ha ocurrido en ciertos momentos históricos como la antigua Grecia<sup>87</sup>.

La racionalidad, como sistema de conocimiento moderno y occidental, forma una parte importante en la legitimación de este patriarcado. Siempre se ha pensado que los hombres tienen la razón para pensar, hacer justicia, gobernar, investigar y construir: en definitiva, todas aquellas actividades que hacen que la sociedad, en términos corporativos, progrese<sup>88</sup>. Esta legitimación racional del patriarcado está relacionada con la masculinización del imperio como agente de dominación global y con la racionalización del instrumento con el cual ese imperio se forma y se mantiene: la guerra.

La tradición marxista ortodoxa, sin embargo, ha reducido las formas de opresión basadas en la raza, la etnia y el género a formas de opresión basadas exclusivamente en la clase. Karl Marx, de hecho, era poco sensible a cuestiones de opresión racial o de género. Estaba muy preocupado por las cuestiones de opresión colonial, pero tendía a plantear sus análisis desde una óptica de producción económica<sup>89</sup>. Sin embargo, el pensador alemán dijo de manera muy convincente que las ideas dominantes en cualquier sociedad eran las de la clase gobernante<sup>90</sup>. El ideario masculinista ha sido el dominante en occidente en prácticamente cualquier tipo de sociedad, independientemente del tipo de gobierno que haya presidido. Ese ideario, en la América de posguerra, estaba sostenido por un discurso no sólo clasista desde el punto de vista más tradicional del marxismo, sino desde otros ejes de opresión como la raza, la orientación sexual o el género.

Por ello, analizar las condiciones materiales sobre las que las masculinidades de los personajes de las obras analizadas se basan será imprescindible si queremos dar cuenta de la evolución que dichas masculinidades tienen a lo largo de las dos décadas que van desde la entrada de los EEUU en la II Guerra Mundial hasta los albores de las revoluciones sociales de los 60. Pero esta revisión de las estructuras de poder va a ne-

---

<sup>87</sup> Eve K. Sedgwick, *Ibid.*, 4.

<sup>88</sup> A pesar de que muchos autores han estudiado y cuestionado la relación que ha habido desde la Ilustración entre masculinidad y racionalidad, y feminidad y sentimientos, Victor Siedler es el que, a nuestro juicio, mejor la ha puesto en tela de juicio en su obra *La Sinrazón Masculina*.

<sup>89</sup> Victor Siedler, *La Sinrazón Masculina*, 280.

<sup>90</sup> Karl Marx y Friedrich Engels, *The German Ideology*, 64.

cesitar algo más que las herramientas teóricas que el marxismo tradicional ofrece. Es por ello por lo que el feminismo nos puede ser de gran ayuda.

La crítica feminista aporta un gran marco teórico a un estudio de literatura de tema homosexual como éste, ya que tanto aquélla como la crítica gay, a pesar de que sus objetos de estudio en la mayoría de los casos son distintos, utilizan métodos similares para desnaturalizar el orden patriarcal y masculinista. De hecho, han sido los cuestionamientos emanados desde el feminismo los que han vuelto problemáticas las concepciones dominantes de masculinidad. Hemos de tener en cuenta los planteamientos que Elaine Showalter utiliza para distinguir lo que ella llama una poética feminista<sup>91</sup>, la cual resulta diferenciada del resto de poéticas. Podemos preguntarnos, en este mismo sentido, si es sostenible hablar de una poética *queer* diferenciada de otra de tipo más generalista.

Otra importante aportación de la crítica feminista a este estudio es la beauvoiriana distinción entre sexo y género, así como sus posteriores sofisticaciones, para referirse a los condicionamientos biológicos y culturales de lo masculino y lo femenino respectivamente. Simone de Beauvoir, pionera de la segunda ola feminista, nos aporta un corpus teórico en el que feminismo, psicoanálisis y materialismo histórico se dan la mano. Su obra fundamental, *El Segundo Sexo*, publicada al comienzo de la Guerra Fría, hizo que se tambalearan muchos cimientos del patriarcado que pareció heredarse tras la contienda, todo ello a pesar de las críticas y revisiones a las que fue sometida dos décadas después en ambos lados del Atlántico. En los tres primeros capítulos de esa obra, Simone de Beauvoir se encarga de separar las circunstancias biológicas que determinan a los machos y a las hembras (sexo)<sup>92</sup>, de aquellas que van más allá de lo biológicamente determinado (género) y que hacen que los seres sexuados estén condicionados tanto por una serie de sistemas afectivos como de condicionamientos históricos. Para R.W. Connell, cuatro décadas después, la principal diferencia entre sexo y género sería aquélla que cubre la distancia entre lo que es natural y lo que es cultural. El género existe en la media en que la biología no determina lo social<sup>93</sup> y vendría condicionado por aquellas prácticas culturales que determinan unos ciertos comportamientos

---

<sup>91</sup> Ver Elaine Showalter, "Towards a Feminist Poetics", in Rice & Waugh (1992).

<sup>92</sup> Esta separación se torna problemática desde el momento en que Beauvoir la enuncia: "¿La mujer? Es muy sencillo, dicen los amantes de las fórmulas sencillas: es una matriz, un ovario; es una hembra, y basta esta palabra para definirla. En boca del hombre, el epíteto "hembra" suena como un insulto." (67) Desde el momento en que la denotación se convierte en connotación, la problemática de esta separación está servida, por cuanto esta distinción depende del modo en que el acto de habla esté articulado.

<sup>93</sup> R.W. Connell, *Masculinities*, 71

en función del sexo con el que se nace. Sin embargo, esta distinción (y correlación) entre género y sexo, comenzó a ser cuestionada por autoras como Judith Butler hace ya más de diez años<sup>94</sup>, sobre todo por la obligatoriedad binaria del género como consecuencia de su traslación cultural de los cuerpos sexuados. Según Butler, no tiene sentido presuponer que, por el hecho de que los sexos biológicos sean invariablemente dos, tenga que haber necesariamente dos géneros. Lo que ella propone es una teorización del género radicalmente independiente del sexo biológico, con lo que “gender itself becomes a free-floating artifice, with the consequence that *man* and *masculine* might just as easily signify a female body as male one, and *woman* and *feminine* a male body as a female one.”<sup>95</sup> Esta problematización del género más allá de los condicionamientos que marca el sexo biológico<sup>96</sup> es de especial importancia para nuestro análisis, dada la forma en que algunos personajes de nuestras cuatro novelas se esfuerzan por categorizar su identidad como seres sexuados más allá de los límites binarios que sus condicionamientos físicos les permiten.

## EL PSICOANÁLISIS COMO TRANSFONDO DEMONIZADOR

Aunque hoy en día el psicoanálisis está muy cuestionado en algunos aspectos, así como el modelo epídico de familia “normal” que propone<sup>97</sup>, en la medida en que la formación de masculinidades tuvo durante la primera Guerra Fría en él su campo de batalla teórica, debemos tenerlo en cuenta como fuente especulativa en esta tesis. El psicoanálisis como práctica se convirtió tras la II Guerra Mundial en una técnica de normalización ajustadora de pacientes a un orden de género establecido. En general, cualquier práctica o teoría que se derivase del psicoanálisis devino en un instrumento con-

---

<sup>94</sup> Ver Judith Butler, *Gender Trouble*, capítulo 1.

<sup>95</sup> Judith Butler, *Gender Trouble*, 10.

<sup>96</sup> Hay que destacar interesantes publicaciones como *Masculinidad Femenina*, de Judith Halberstam (2008), que cuestionan la masculinidad de los hombres como la única y verdadera.

<sup>97</sup> Didier Eribon, *Escapar del psicoanálisis*, 17-18. Este filósofo e historiador francés, al rebufo de las posturas reaccionarias de la clase política francesa (tanto de derechas como de izquierdas) en el tema de la adopción por parte de las parejas homosexuales, denomina al psicoanálisis “una ideología más que una ciencia”, o “una empresa de normalización social”, ya que es el psicoanálisis lo que les sigue dando argumentos a los “defensores del Orden Simbólico”.

servador en lo tocante a la masculinidad<sup>98</sup>. Este afán moralista del psicoanálisis rodeó el ambiente en el que nuestros escritores tuvieron que desenvolverse.

Como veremos más adelante, estos autores, tal como sus biografías muestran, estaban bien versados en las teorías de Sigmund Freud, y no eran ajenos a las ideas que sobre sexualidad tenían mayor difusión en los círculos ilustrados. El psicoanálisis proporciona a un estudio literario como el presente, en el que la homosexualidad es frecuentemente descrita como desviación del punto normativo<sup>99</sup> de la masculinidad, un marco de estudio imprescindible. Hablar de homosexualidad, masculinidad, literatura y psicoanálisis es adentrarse en el *family romance*, o dicho de otra manera, “en la textualidad edípica, paradigma de la génesis del sujeto en nuestra cultura”<sup>100</sup>. Las fases edípicas suponen una de las partes más importantes de la teoría freudiana sobre los comportamientos humanos, no ya en el ámbito de la sexualidad, sino en formas de creación sublimadas como la literatura y el arte<sup>101</sup>. Durante los años 40 y 50, el sexólogo vienés fue una autoridad ineludible a la hora de tratar temas concernientes a la sexualidad. Esto se traduce en una constante apelación a ciertas imágenes evocadoras de su teoría en la obra de nuestros autores: narcisismo, analidad, sueños... De hecho, las cuatro novelas que analizamos forman un tejido de tropos freudianos que podrían ser muy útiles para otros estudios. En este, sólo nos detendremos a considerar aquellos aspectos del psicoanálisis que arrojen una luz sobre la configuración de masculinidades homosexuales en la frontera. Y para ello, es imprescindible saber la influencia del pensamiento y las obras de Freud en algunos de los escritores que vamos a examinar, sobre todo en las dos escritoras ya que tanto Carson McCullers como Patricia Highsmith fueron devoradoras de sus teorías<sup>102</sup>, y parte del deseo homoerótico lo construyen siguiendo figuras muy utilizadas por el psicoanálisis.

---

<sup>98</sup> Quien es más categórico en este respecto es Kenneth Lewes, el cual afirma que “this period was characterized by an increasingly moralistic tone and a growing emphasis on conventional social values, especially by so-called holistic approaches to psychoanalysis” (*The Psychoanalytic Theory of Male Homosexuality*, 140).

<sup>99</sup> Sería un objeto de estudio muy interesante el comprender hasta qué punto Sigmund Freud problematizó o utilizó peyorativamente la palabra “normal” en referencia contrapuesta a la homosexualidad, tanto en sus Tres Ensayos para una Teoría Sexual como en otros escritos. Precisamente uno de los que se hacen esta pregunta sobre el alcance peyorativo de estas apelaciones a la normalidad es el citado Didier Eribon (*Escapar del Psicoanálisis*, 39).

<sup>100</sup> Silvia Tubert, “Sacralización y ocaso de la figura paterna”, 187.

<sup>101</sup> Ver Sigmund Freud, *Creative Writers and Day-dreaming*, en Gay [ed.] (436-442).

<sup>102</sup> Andrew Wilson, *Beautiful Shadow: A Life of Patricia Highsmith*, 70 y Victoria Carr Spencer, *The Lonely Hunter: A Biography of Carson McCullers* 39.

La postura que Freud adoptó en torno a la homosexualidad masculina estuvo muy influida por la de dos sexólogos anteriores: Havelock Ellis y Richard Freiherr Von Krafft-Ebbing<sup>103</sup>. Tanto uno como otro hablaban de homosexualidad, tal y como posteriormente lo hiciera el sexólogo vienés, en términos de inversión. Sin embargo, mientras el primero de ellos llevó a cabo un estudio desprejuiciado del individuo homosexual en *Sexual Inversion* (1897), el segundo en su *Psychopathia Sexualis* (1886) se encargó de desnormalizar la homosexualidad junto con otras prácticas en las que se incluía el masoquismo, la zoofilia, la coprofagia o la ninfomanía, así como de atribuirle unos aspectos físicos determinados<sup>104</sup>.

Es importante observar que los “Tres Ensayos sobre la Teoría de la Sexualidad”, uno de los pilares del psicoanálisis junto a la *Interpretación de los sueños*, comienzan con el tratamiento de lo que Freud llama “aberraciones sexuales”, ya que es en ellas donde él considera que mejor podemos observar el funcionamiento de la libido. Aunque Freud sólo hablaba de inversión sexual con respecto a una norma para referirse a la homosexualidad, los psicoanalistas norteamericanos de los años 30, 40 y 50 comenzaron a verla como una perversión<sup>105</sup>. No obstante, el uso que Freud da a la palabra invertido<sup>106</sup> puede llevar a entender una problematización entre género y orientación sexual. El psicoanalista vienés fue consistente a lo largo de su vida de que la homosexualidad, por sí sola, ni era una desventaja, ni un crimen ni una enfermedad. Este punto de vista, sin embargo, encontró pronta contestación en colegas suyos norteamericanos como Smith Ely Jelliffe, quien declaró que con un buen entrenamiento natural se podía controlar la tendencia “homogénica”, de la cual la sociedad no tenía ninguna necesidad<sup>107</sup>. Y aunque Freud también destacase como posibilidad para la superación homosexual las prácticas hipnóticas<sup>108</sup>, en ningún momento las veía imperativas si el sujeto tenía una vida en el resto de aspectos satisfactoria. Otros psicoanalistas posteriores apuntaron al

<sup>103</sup> Tal y como queda reflejado en sus “Tres Ensayos para una Teoría Sexual” (1177).

<sup>104</sup> Alberto Mira expone cómo este sexólogo austriaco influyó la representación del lesbianismo en autoras como Radclyffe Hall, de cuya mano salió una obra como *The Well of Loneliness*, que tanta difusión tuvo durante los años 30 y que también influyó tanto a McCullers como a Highsmith (*Para Entendernos*, 430).

<sup>105</sup> Kenneth Lewes, *The Psychoanalytic Theory of Male Homosexuality*, 96.

<sup>106</sup> Revisionistas críticos del psicoanálisis bastante recientes como el francés Didier Eribon (*Escapar del Psicoanálisis*, 15) insisten en el valor no peyorativo que Freud le daba al término “inversión”, todo lo contrario de lo que sucedería con sus seguidores que sí lo considerarían como algo patológico.

<sup>107</sup> Henry Abelove, “Freud, Male Homosexuality and the Americans”, 385.

<sup>108</sup> Sigmund Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 6.

error que, según sus puntos de vista, suponía que se dejase la ética al lado del psicoanálisis, como Freud había hecho con respecto a la homosexualidad<sup>109</sup>.

La obsesión que se ha tenido en Estados Unidos de reprimir ciertos instintos sexuales no reproductivos tiene su raíz precisamente en la interpretación que allí se hizo de la ética freudiana. El propio Freud hablaba de la unanimidad que había entre los historiadores norteamericanos acerca de la existencia de derivación de fuerzas sexuales hacia la consecución de logros culturales, lo que él llamaría sublimación<sup>110</sup>. A su regreso de Estados Unidos, comentó que le sorprendió la poca libido que vio en ese país, así como la extraordinaria sublimación sexual que lejos de dirigirse al arte, la literatura, la ciencia o la música se centraba en un solo objetivo: hacer y acumular dinero<sup>111</sup>. Estos mecanismos de represión colectiva los recoge de forma más reciente y ampliamente reformulada el pensador francés Michel Foucault en su *Historia de la Sexualidad* cuando afirma que “en la época en que se explotaba sistemáticamente la fuerza de trabajo, ¿se podía tolerar que fuera a dispersarse en los placeres, salvo aquellos, reducidos a un mínimo, que le permitiesen reproducirse?”<sup>112</sup> A pesar de que el psicoanálisis en América ayudó a estigmatizar a los homosexuales desde una posición de inversión de género, Sigmund Freud rebate los términos de esa estigmatización al afirmar que “there can be no doubt that a large proportion of male inverts retain the mental quality of masculinity, that they possess relatively few of the secondary characters of the opposite sex”<sup>113</sup>.

Freud no dudaba de que en las relaciones humanas había características masculinas y femeninas, a pesar de que no cuestionó el origen social de dichas características. El psicoanálisis freudiano hizo poco por avanzar en la distinción entre género y sexo, aunque su posición ambivalente presagió cambios en tiempos venideros. En el artículo “The Anatomical Distinction Between the Sexes” Freud, a la vez que advierte que “we must not allow ourselves to be deflected from such conclusions by the denials of the feminists, who are anxious to force us to regard the two sexes as completely equal in position and worth”, termina admitiendo que “but we shall, of course willingly agree that the majority of men are also far behind the masculine ideal and that all human individuals, as a result of their bisexual disposition and of cross inheritance, combine in

---

<sup>109</sup> Henry Abelove, “Freud, Male Homosexuality and the Americans”, 388.

<sup>110</sup> Sigmund Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 64.

<sup>111</sup> Henry Abelove, “Freud, Male Homosexuality and the Americans”, 387.

<sup>112</sup> Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad vol. 1*, 12.

<sup>113</sup> Sigmund Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 10.

themselves both masculine and feminine characteristics, or that pure masculinity and femininity remain theoretical constructions of uncertain content”<sup>114</sup>. Afirmaciones como estas abrieron la posibilidad de que nuestros autores visionaran una posible resolución a la lógica binaria de género tan imperante en la época. De hecho, tendrán un considerable eco en algunas de las novelas bajo estudio, notablemente en *Reflections in a Golden Eye*. Sin embargo, y como también veremos, se queda en una mera posibilidad sin explotar de forma convincente o consistente en todas ellas.

Una pequeña, aunque indirecta, contribución del psicoanálisis freudiano a nuestra tesis está en la importancia que Sigmund Freud le daba a los análisis de la niñez, al igual que nuestros autores, quienes sin excepción, se retrotraen a experiencias infantiles que puedan desvelar el origen de problemas presentes, en concreto el origen de los deseos homoeróticos de los personajes. En anotaciones posteriores a los “Tres Ensayos para un Teoría Sexual” Freud se empeña en desenmascarar la génesis del impulso homosexual. Para ello apunta, aunque sin demasiada validación científica como él mismo reconoce, a una posición narcisista que impulsa a los hombres a amar a otros hombres jóvenes como la madre que los amó a ellos<sup>115</sup>. Asimismo, en una adición de 1915, destaca que “la falta de un padre enérgico durante la infancia favorece muchas veces la inversión”<sup>116</sup>. Esta preferencia por la infancia y primera adolescencia para situar la génesis homosexual deriva en nuestras novelas en la incidencia del subgénero narrativo conocido como *Bildungsroman*, o novela de educación en castellano<sup>117</sup>.

Esta relevancia de la infancia nos lleva a considerar, dentro del contexto del psicoanálisis, uno de sus temas más importantes: el complejo de Edipo, que caracteriza una de las fases más decisivas de la sexualidad infantil según Freud, durante la cual el niño se siente atraído sexualmente hacia su madre a la vez que siente una manifiesta hostilidad hacia su padre<sup>118</sup>. Esta conflictividad edípica debe ser reprimida para favorecer el desarrollo natural de la sexualidad del niño, sobre todo cuando este conflicto tiene lugar en el inconsciente, ya que entonces se pone en funcionamiento el complejo de

---

<sup>114</sup> Sigmund Freud, “Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinction between the Sexes”, 19-20.

<sup>115</sup> Sigmund Freud, “Tres Ensayos para una Teoría Sexual”, 1178.

<sup>116</sup> Sigmund Freud, “Tres Ensayos para una Teoría Sexual”, 1178.

<sup>117</sup> Claude J. Summers en *Gay Fictions: Wilde to Stonewall* dice: “the *Bildungsroman* that culminates in the protagonist’s acceptance of his homosexual identity is the most popular novelistic form of gay fiction.” (23)

<sup>118</sup> Fue justamente en el cambio de siglo cuando Sigmund Freud introduce en su obra *La Interpretación de los Sueños* (1900) esta importante idea de su teoría psicoanalítica (107).

castración, que aporta al niño una respuesta rudimentaria al enigma que le plantea la diferencia anatómica de los dos sexos (posesión o privación del pene) que el niño atribuye al cercenamiento del pene en la niña. El niño teme esta emasculación como castigo de sus actividades sexuales, lo cual le provoca una intensa angustia de castración<sup>119</sup>. Superar este complejo es vital, según Freud, para un normal desarrollo de la (hetero)sexualidad. Observaremos que en cada una de las novelas de esta tesis hay una cuidadosa descripción de las problemáticas que los personajes principales tienen con sus progenitores, alguno de los cuales termina muriendo a una temprana edad, dificultando por tanto la resolución del complejo de Edipo tal y como Freud la explica.

De hecho, este miedo a la castración está presente en muchos de los actos de nuestros personajes. En lo referente a la relación infantil entre niños y niñas, sobre todo la relación de los niños hacia las niñas, Freud veía dos posibilidades: horror hacia la criatura mutilada o desprecio triunfal hacia ella<sup>120</sup>. El proceso de castración, como última etapa superatoria del complejo de Edipo, inhibe y limita la masculinidad, mientras fomenta la feminidad<sup>121</sup>. Todos nuestros personajes reproducen esa ginofobia, a veces incluso hacia personajes femeninos mutilados como ocurrirá con Alison en *Reflections in a Golden Eye*, e incluso hacia una proyección femenina del cuerpo mutilado de Giovanni en *Giovanni's Room*. Por tanto, el pene, ya sea en su presencia o en su ausencia, o incluso en la ansiedad que provoca su posible pérdida, es lo que determina el comportamiento tanto de hombres como de mujeres como seres sexuados, tal y como se desprende de importantes artículos como el citado "Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes": en las mujeres porque provoca envidia; en los hombres porque provoca ansiedad de castración<sup>122</sup>. En cualquier caso, el pene está lejos de ser un elemento reconfortante.

A pesar de la atención que Freud le prestó a la sexualidad femenina<sup>123</sup>, casi siempre lo hizo en términos de oposición a la sexualidad masculina. Con respecto al análisis que hace sobre la superación del complejo de Edipo termina admitiendo que "our insight into these developmental processes in girls is unsatisfactory, incomplete and

---

<sup>119</sup> A pesar de ser introducida en *La Interpretación de los Sueños*, es en el "Análisis de la Fobia de un Niño de Cinco Años" (1909) donde desarrolla la teoría edípica de una manera más convincente.

<sup>120</sup> Sigmund Freud, "Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinction between the Sexes", 18.

<sup>121</sup> Sigmund Freud, "Ibid.", 19.

<sup>122</sup> Sigmund Freud, "Ibid.", 16.

<sup>123</sup> Como se puede ver en los *Estudios sobre la histeria*, el caso de Dora, los artículos sobre la sexualidad femenina y las múltiples interpretaciones de la iconografía femenina en el arte y la literatura.

vague.”<sup>124</sup> La repercusión que esto tiene en nuestras novelas es que los personajes femeninos son un ejemplo de la insatisfacción y la vaguedad con la que son representados en una lógica binaria de género en oposición negativa respecto a los hombres a los que deben complementar. En parte, la no liberación del homosexual masculino se deberá, como veremos, al horror que lo femenino constantemente provocará, algo que se concretará tanto en las mujeres como en los homosexuales afeminados.

Finalmente, si relacionar al feminismo con el marxismo nos ayuda a entender la homosexualidad como categoría oprimida, el cruce del marxismo y el psicoanálisis nos permite distinguir el terreno en el que se disputa esa opresión: la masculinidad, que es donde el patriarcado se define. Para autores como Roger Horrocks, lo que caracteriza a autores tan dispares e influyentes como Marx y Freud es que ambos apuntan hacia métodos de liberación respecto a aquellos poderes que nos dominan de forma inconsciente y natural y nos alienan. El terreno donde las luchas de uno contra el capitalismo y de otro contra el subconsciente se libran es precisamente en la masculinidad, representable así como el subconsciente colectivo de las relaciones desiguales entre un género opresor frente a otro oprimido<sup>125</sup>.

Para completar este apartado, es necesario echar un vistazo histórico a la dañina confluencia para los homosexuales (y para otras minorías sexuales también) del psicoanálisis con la cultura popular o cultura de masas<sup>126</sup>. Desde los años 30 era una cuestión clave para la psicología el hecho de si la homosexualidad se podía curar con una terapia adecuada<sup>127</sup>, y en la América de la posguerra esta obsesión por curar al homosexual tuvo como resultado una mezcla muy poco rigurosa de ideas relacionadas con las anomalías sexuales, desviaciones, psicopatías, histerias, anti-comunismo, xenofobia y latentes amenazas a la infancia e incluso a la seguridad nacional<sup>128</sup>. De hecho, el discurso dominante en torno a la homosexualidad era el psiquiátrico, muy por encima del sociológico, literario o incluso el legal. Nada más que tenemos que echarle un vistazo a las publicaciones que Jeffrey Escoffier recoge para ilustrar el cariz psiquiátrico que todas ellas tenían: *Homosexuality: Disease or Way of Life, Homosexuality, Homosexuality:*

---

<sup>124</sup> Sigmund Freud, “The Dissolution of the Oedipus Complex”, 665.

<sup>125</sup> Roger Horrocks, *Masculinity in Crisis: Myths, Fantasies and Realities*, 64-6.

<sup>126</sup> Jeffrey Escoffier, “Homosexuality and the Sociological Imagination: The 1950s and 1960s”, 250.

<sup>127</sup> Ver el capítulo “The Theorists of the Oral Period: 1930-1948”, en la obra de Kenneth Lewes *The Psychoanalytic Theory of Male Homosexuality* (95-121).

<sup>128</sup> Gayle S. Rubin apunta parecidas características de la influencia de los medios de comunicación en su artículo “Thinking Sex” (12), aunque no lo relacione con la primera Guerra Fría. Sobre la psicopatologización del homosexual, ver Kenneth Lewes, 140-172.

*its Causes and Cure, The Overt Homosexual, Homosexuality and Pseudo-homosexuality, Changing Homosexuality in the Male*. Este autor también nos dice que el único libro sobre homosexualidad que hoy podríamos considerar pro-gay fue precisamente *The Homosexual in America*<sup>129</sup>, de Donald Webster Cory<sup>130</sup>, y que de todas formas fue publicado en una editorial muy pequeña que apenas era capaz de distribuir a un gran público.

Todas las publicaciones psicoanalíticas sobre la homosexualidad estaban contaminadas por el tono moralista que desde las instituciones se le daba al tema. Además, casi todas presentaban al homosexual como una alteridad femenina indeseable. Un síntoma de la insistencia en el estereotipo de afeminamiento en la homosexualidad fue la fiebre bibliográfica que hubo sobre el escritor Oscar Wilde justo después de la II Guerra Mundial<sup>131</sup>. A pesar de que Sigmund Freud nunca convirtiera la homosexualidad en enfermedad, tras su muerte en 1939, comenzaron a aparecer publicaciones que partían del supuesto de que la homosexualidad era una enfermedad basada en el temor a las mujeres y que a través de una terapia adecuada podía ser curada<sup>132</sup>. A La homosexualidad, además, se la presentaba como fuente de otras ansiedades como impulsos sádicos, agresividad incontinida, esquizofrenia y cambios de humor maniaco-depresivos. En el caso de las parejas homosexuales, se hacía hincapié en resaltar el aspecto nocivo de dichas relaciones, destacando que se caracterizaban por un proceso de destrucción mutua, explotación de la pareja y continuos malos tratos<sup>133</sup>. Dado este contexto médico, no es de extrañar que la Asociación Americana de Psiquiatría catalogase la homosexualidad como una enfermedad en el año 1952.

Había una gran confusión en este terreno entre lo que pertenecía al ámbito de la sociología y lo que pertenecía al de la biología. Un ejemplo de la confusión de género que afectaba a muchos psicoanalistas es el caso de Robert Lindner, quien en su obra *Must You Conform?* la consideraba una forma de rebelión contra los dictados de la moral y a la misma vez veía en ella un peligro de que la sociedad, a través de ella, se desvirilizara<sup>134</sup>. Este psicoanalista estaba de acuerdo en afirmar que algunos dictados de la

---

<sup>129</sup> Obra de capital importancia de la que nos ocuparemos en siguientes apartados.

<sup>130</sup> Jeffrey Escoffier, "Homosexuality and the Sociological Imagination: The 1950s and 1960s", 249.

<sup>131</sup> Alan Sinfield, *The Wilde Century*, 143.

<sup>132</sup> Henry Abelove, "Freud, Male Homosexuality and the Americans", 390.

<sup>133</sup> Henry Abelove, "Ibid.", 390-1.

<sup>134</sup> Jeffrey Escoffier, "Homosexuality and the Sociological Imagination: The 1950s and 1960s", 250. En este artículo se nos revela el impacto que esta y otras obras de índole sociológico tuvieron durante los años 50. Hay que recordar que estamos en los años en los que la rebeldía sin causa aparente estuvo de moda en las

vida social propia de la posguerra eran malsanos ya que reprimían demasiados instintos y energías naturales, pero que en todo caso la homosexualidad era siempre contraria a la masculinidad (y por tanto a la integridad) del sujeto. Este modelo médico de la homosexualidad apenas tuvo repercusión hasta los años 40, justo cuando el homosexual comenzó a ser psicopatologizado, en parte debido a los las pruebas psiquiátricas para detectar homosexuales que se llevaron a cabo durante la II Guerra Mundial. Esto agudizó la visión higienista de la sexualidad, y la homosexualidad cayó en la categoría de lo enfermo, y una vez ahí comenzó a ser objeto de una detenida observación y, lo que fue peor, de un variado tratamiento. Los métodos que durante los años cuarenta y cincuenta se emplearon para “curar” la homosexualidad iban desde los conocidos electroshocks, pasando por lobotomías, inyección de hormonas (algunas de ellas cancerígenas), terapias de aversión, en las que se utilizaban drogas que hacían que los pacientes vomitaran mientras visionaban diapositivas con escenas homosexuales, hasta terapias psicoanalíticas o recomendaciones de abstinencia, todo ello dependiendo de las convicciones religiosas y el grado de crueldad del médico de turno<sup>135</sup>. Muchos homosexuales fueron obligados a someterse a este tipo de tratamientos por presiones sociales y familiares. Muchos de ellos eran, además de homosexuales, negros, como demuestran algunas de las historias clínicas que Jonathan Katz nos muestra en *Gay American History*<sup>136</sup>, en las que la homofobia de los doctores se mezcla con un innegable racismo. Se puede concluir con que no ha habido doctores tan pertinaces a lo largo de la historia reciente, ya que sus continuos fracasos a la hora de “curar” homosexuales no les impidió seguir intentándolo, incluso hasta el punto de utilizar a sus pacientes como conejillos de indias para probar nuevos fármacos<sup>137</sup>.

Las consecuencias que estas actitudes de la ciencia médica tuvo en el ámbito legal fueron la aprobación de numerosas leyes de psicopatía sexual a partir de los años cuarenta y durante más de dos décadas, en virtud de las cuales muchos homosexuales

---

mentalidades norteamericanas. Fueron los años de James Dean y de cierto cuestionamiento, siempre domado, de algunas constricciones de la sociedad. Otro documento importante sobre el descreimiento y la disconformidad en la America de los 50 fue *Growing Up Absurd*, de Paul Goodman.

<sup>135</sup> Jonathan Ned Katz, *Gay American History*, 258-81, y Jennifer Terry, *An American Obsession: Science, Medicine and Homosexuality in Modern Society*, 293-4.

<sup>136</sup> Jonathan Ned Katz, *Gay American History*, 256-260.

<sup>137</sup> Ver *An American Obsession*, de Jennifer Terry, y sobre todo, los primeros capítulos del testimonio personal de Martin Duberman *Cures*.

perdieron sus empleos e incluso algunos fueron encerrados en hospitales psiquiátricos, en los que un gran número sufrió tratamientos como los anteriormente especificados<sup>138</sup>.

La repercusión que estas actitudes tuvieron sobre los autores que analizamos en esta tesis fue que internalizaron la semántica que les era más inmediata, la de los psicoanalistas homófobos de los años 40, con el fin de retratar las pulsiones homosexuales, pero lo hicieron con tal dinamismo y creatividad que esa semántica queda cuestionada. Aunque la influencia que Freud despertó de forma directa sobre McCullers y Highsmith, ilustrada en una nota anterior, no es tan intensa ni en James Baldwin ni en Gore Vidal, también es cierto que no están exentos de ella<sup>139</sup>. De este modo, los protagonistas que se describen son en ocasiones estériles, impotentes, narcisistas, masoquistas, sádicos, medio-hombres, infantiles, onanistas<sup>140</sup>, pero de tal manera que siempre quedan una vías de emancipación a través de esos estereotipos.

## LOS ESTUDIOS CULTURALES Y LOS ESTUDIOS GAYS COMO PUERTA A LA LIBERACIÓN TEÓRICA

Pero, sin lugar a dudas, la mayor aportación a un estudio de esta índole va a proceder de los denominados estudios culturales o *cultural studies*, ya que, como bien afirma Cornel West en “The New Cultural Politics of Difference”, esa corriente tiende a interrelacionar aspectos culturales (no ya solamente literarios) con un enfoque historicista, incorporando datos extraliterarios al análisis cultural.

Los estudios culturales nos ayudan a explorar cómo se constituye la diferencia en relación con amplias corrientes sociales en la sociedad postcolonial, noratlántica y capitalista. De entre todas las cuestiones que forman parte de la diferencia, (“extermi-  
nism, empire, class, race, gender, sexual orientation, age, nation, nature and region”<sup>141</sup>)

---

<sup>138</sup> John D’Emilio, *Sexual Politics, Sexual Communities*, 42.

<sup>139</sup> Como se puede observar en la insistencia que ambos escritores le dan al narcisismo de sus protagonistas, en el caso de Baldwin ilustrado en Kemp Williams, “The Metaphorical Construction of Sexuality in Giovanni’s Room”, 30. En el caso de Gore Vidal, se observa una inclinación freudiana en la explicación sobre el origen de la homosexualidad de Ronald Shaw, uno de los personajes secundarios más importantes de la novela. (*The City and the Pillar*, 60)

<sup>140</sup> Sarah Gleeson-White, *Strange Bodies: Gender and Identity in the Novels of Carson McCullers*, 60.

<sup>141</sup> Cornel West, “The New Cultural Politics of Difference”, in Tucker et al., 19.

las que más nos interesan a nosotros son las relacionadas con género y orientación sexual. Cornel West destaca tres coordenadas históricas que determinan el surgimiento de la política cultural de la diferencia: el final de la era de Europa, el comienzo de la de Estados Unidos y la descolonización del tercer mundo. Esos tres hechos determinaron el derrumbamiento de la supremacía WASP en muchos ámbitos, especialmente en el mundo de la intelectualidad y el academicismo. En este orden (o desorden) de cosas surgieron en las décadas inmediatamente posteriores movimientos civiles como el Black Power, manifestaciones antibelicistas contra la guerra de Vietnam, las revoluciones estudiantiles, la primavera de Praga, los movimientos feministas y los movimientos por la igualdad de derechos civiles para gays y lesbianas. Al socaire de todas estas revueltas civiles fueron apareciendo manifestaciones artísticas que dieron respuestas a algunas de las cuestiones que iban surgiendo de ellas, como las narrativas gays de revisión masculinista que pretendemos analizar.

Muy relacionada con los estudios culturales está la historia social, que es la historia de un grupo determinado de personas, generalmente minorías, que normalmente quedan excluidas de la historia canónica y objetivista<sup>142</sup>. Para configurar este estudio es necesario tener en cuenta historias sociales específicas sobre homosexualidad y masculinidad en EEUU. En este sentido, hay dos historias imprescindibles para nuestro trabajo: *Sexual Politics, Sexual Communities*, de John D'Emilio y *Manhood in America*, de Michael Kimmel. Ambas dan cuenta de dos aspectos fundamentales para comprender la historia cultural de género en EEUU: la homosexualidad y la masculinidad respectivamente. Este campo de la historia social, afortunadamente, está siendo abonado en los últimos años de forma considerable, sobre todo en relación con el estudio de las comunidades gays en distintos contextos sociohistóricos. En este sentido, cabe destacar otras historias sociales de capital importancia como *The Gay Metropolis*, de Charles Keiser, *Gay New York*, de George Chauncey, *American Manhood*, de E. Anthony Rotundo o *War and the Changing nature of Masculinity*, de Leo Braudy. Eso sin citar a otras, como *Communists, Cowboys and Queers*, de David Sevrán, que abordan directamente el tema histórico social a través de textos literarios.

Los *gay studies*, o estudios gays, o estudios sobre la homosexualidad como Alberto Mira los denomina<sup>143</sup>, conforman un corpus de investigación y conocimiento inter-

---

<sup>142</sup> Para una definición útil sobre historia social, véase Michael Payne, *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales*, 385.

<sup>143</sup> Alberto Mira, *Para Entendernos*, 276.

disciplinario en el que el interés por la homosexualidad como fenómeno diferenciador suele ser el denominador común. Así definidos, no serían un producto típico de los estudios culturales eclosionados tras el fin de la era de Europa, sino que habrían comenzado a finales del siglo XIX gracias a las indagaciones de autores como Henry Havelock Ellis, John Addington Symonds o Edward Carpenter.

Sin embargo, no ha sido hasta hace muy poco cuando los *gay studies* han empezado a proliferar en el mundo académico de forma sistemática y organizada, sobre todo en el mundo anglosajón. Su eclosión ha tenido lugar a finales de los años ochenta, aunque unos años antes comenzaron a surgir los primeros intentos por establecer grupos de trabajo y algunos cursos de forma aislada en universidades como la de Nebraska<sup>144</sup>.

Los estudios gays han estado generalmente marcados por la oposición entre esencialismo y constructivismo social en lo relativo a la cuestión de identidad. Los que defienden la primera postura contemplan una identidad homosexual básica y transhistórica<sup>145</sup>. El esencialismo, a menudo criticado por su rigidez ontológica acerca de lo que es natural<sup>146</sup>, contempla asimismo posturas que dotan al homosexual de un carácter revolucionario, partiendo precisamente de su diferencia, bien por oposición al efecto “desgayzador” de lo *queer*<sup>147</sup>, bien por la necesidad de distinguir estrategias creativas para denunciar la opresión<sup>148</sup>. Los que apuestan por el constructivismo social en términos de identidad lo hacen distinguiendo entre comportamientos homosexuales, que son inherentes a cualquier situación histórica, e identidades homosexuales, que son coyunturales dependiendo de los condicionamientos de cada época<sup>149</sup>.

Durante las últimas décadas los *gay studies* han devenido en los *queer studies*, los cuales articulan una lectura radical de las relaciones entre la heterodoxia sexual y la producción cultural. Éstos no se circunscriben a la orientación sexual divergente. *Queer*, que en inglés significa (aparte de marica), raro, no ortodoxo, fuera de la norma, es un término que en este sentido agrupa a una serie de disciplinas cuyas prioridades y prácticas son de los más variadas: van de la representación de la disidencia sexual en

<sup>144</sup> Steve Hogan & Lee Hudson, *Completely Queer: The Gay & Lesbian Encyclopaedia*, 359.

<sup>145</sup> Alberto Mira, *Para Entendernos*, 262.

<sup>146</sup> Diana Fuss, *Essentially Speaking: Feminism, Nature & Difference* 3. Esta autora se propone en esta obra demostrar que la diferencia entre esencialismo y constructivismo en los estudios feministas a veces no es tan marcada. De hecho, uno de los objetivos de su ensayo es demostrar que “there is no compelling reason to assume that the natural is, in essence, essentialist and that the social is, in essence, constructionist” (6).

<sup>147</sup> Leo Bersani, *Homos*, 71.

<sup>148</sup> Martin Duberman, “A Matter of Difference”, 33.

<sup>149</sup> Annemarie Jagose, *Queer Theory: An Introduction*, 15.

la literatura, la música y el cine a los análisis de las relaciones sociales y políticas en torno a la sexualidad, concebida como constructo social e histórico en constante transformación. Los *queer studies* abordan temas como la identificación transgénerica y transexual, y otras formas de deseo marginal como el sadomasoquismo. Sin embargo, *queer* es una noción difícil de definir, precisamente porque el contexto post-estructuralista en el que surgió hace difícil su parcelación epistemológica respecto a cualquier apelación identitaria. Se puede decir que lo *queer* resiste la estabilidad conceptual que lo gay abraza y que, en general, problematiza las nociones separatistas de identidad que, en general, parecen para muchos esenciales para cualquier movimiento de liberación.<sup>150</sup>

Sin duda ha sido Eve K. Sedgwick quien más material aporta a este estudio. Su reevaluación de ciertos conceptos post-estructuralistas que posteriormente evaluaremos, la lectura que hace al amparo de la deconstrucción, así como la crítica que realiza al poder a partir de las tensiones sexuales, la hacen fundamental para enmarcar cualquier estudio de género. Sedgwick muestra la inestabilidad de los binarismos que articulan el conocimiento en el siglo XX, los cuales, sin intentar dismantelar, pretende trascender para explorar qué hay más allá de ellos y, sobre todo, entre ellos<sup>151</sup>. Siguiendo su ejemplo, esta tesis quiere ir más allá de la oposición binaria, construida socialmente, homosexualidad / masculinidad y, así, explorar las contradicciones a la que dicha oposición da lugar. Las incoherencias y las contradicciones de la identidad homosexual en el siglo XX, asegura esta estudiosa, son la respuesta a las incoherencias y contradicciones de la heterosexualidad obligatoria<sup>152</sup>. Según Sedgwick, cualquier comprensión cultural que no incorpore un análisis de la definición homosexual/ heterosexual estará no sólo incompleta, sino dañada sustancialmente<sup>153</sup>.

Lo *queer*, desde su vinculación post-estructuralista, deconstruye binarismos como los que Sedgwick enuncia en su obra y que rigen el conocimiento moderno, y contempla la enunciación del silencio como acto comunicativo válido para el análisis. En este sentido la aportación de Eve K. Sedgwick y, anteriormente, de Pierre Machery que, ya en los años sesenta, décadas antes del surgimiento de la teoría *queer*, y desde una perspectiva marxista, anticipa lo que la propia Sedgwick o Alan Sinfield escribirían más adelante. El silencio es un acto de comunicación enormemente elocuente, sobre todo si

---

<sup>150</sup> Annemarie Jagose, *Ibid.*, 76.

<sup>151</sup> Algunos de esos binarismos, ilustrados a propósito del texto *Billy Budd*, de Herman Melville, Conocimiento / Ignorancia, Natural / No Natural, Inocencia / Iniciación, Secreto / Revelación, Mayoría / Minoría... (*Epistemology of the Closet*, 96-130).

<sup>152</sup> Eve K. Sedgwick, *Ibid.*, 81.

<sup>153</sup> Con esta tesis comienza Sedgwick su *Epistemología del Armario*, 1.

estamos hablando de lo que en la tradición cristiana se ha denominado desde tiempos medievales *nefanda libidinem*<sup>154</sup>, o ese pecado que no debe ser mencionado. Por tanto, la estructuración del silencio como vehículo de revelación<sup>155</sup> es clave para entrever el amor que no se atreve a pronunciar su nombre. En el contexto homoerótico bien podríamos tener en cuenta lo que nos revela Shakespeare en su soneto número 23: “O learn to read what silent love hath writ.” En contextos de aguda homofobia, los silencios significativos son bastante comunes. Para ello es necesario tener en cuenta lo que Foucault dice al respecto: “El propio mutismo, las cosas que se rehúsa decir o se prohíbe nombrar, la discreción que se requiere entre determinados interlocutores, no son tanto el límite absoluto del discurso ... como los elementos que funcionan junto a las cosas dichas, con ellas y a ellas vinculadas en estrategias de conjunto.”<sup>156</sup> Para determinar el principio del silencio, habremos de tener en consideración lo que afirma Pierre Machery: “the point at which the text falls silent is the point at which its ideological project may be disclosed. What may there be discerned is both necessary and necessarily absent; it manifests breaking points of the text, moments at which its ideological project is under special strain<sup>157</sup>”. En el caso de las novelas que vamos a analizar, el punto donde callan las voces narrativas de personajes como el Capitán Penderton o Thomas Ripley es el momento en el que el deseo homoerótico está a punto de desvelarse. Como veremos, es significativo que estos silencios prevalezcan más en las novelas de las dos escritoras que en las de los dos escritores. El silencio en *Giovanni's Room* y, sobre todo en *The City and The Pillar* actúa como remedio de la lexicofobia que tienen los personajes principales a la hora de enunciar sus actos (homo)sexuales. Hay un rasgo en nuestras novelas que estructura el silencio y le da forma: la yuxtaposición significativa de escenas. Tal y como nos recuerda Pierre Machery “it is the juxtaposition and conflict of several meanings which produces the radical otherness which shapes the work.”<sup>158</sup> Y efectivamente, como comprobaremos, no es casual que al lado de unas escenas de intensa apelación homoerótica se sitúen otras que pretendan dar cuenta del origen de esos deseos.

---

<sup>154</sup> John Boswell, *Christianity, Social Tolerance and Homosexuality*, 349.

<sup>155</sup> Estas ideas cubren *Epistemology of the Closet*, de Eve Kosofsky Sedgwick, aunque son originarias de Foucault.

<sup>156</sup> Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad*, vol. 1, 37.

<sup>157</sup> Cit. en Alan Sinfield, *The Wilde Century*, 9.

<sup>158</sup> Pierre Machery, “The Text Says What it Does Not Say”, 217.

## EL DOBLE FILO DE LA MASCULINIDAD

Tanto el feminismo como los estudios gays han tenido dos posturas principales: una esencialista, que pone el acento en los aspectos fundamentales (transhistóricos, e incluso eternos) del hecho de ser mujer o de ser gay; y otra constructivista que ofrece una perspectiva más dinámica, sujeta a las contingencias histórico-sociales, y que no se ocupa tanto de cuestiones fundamentales del ser como de lo que significa comportarse como una mujer o como un gay en un momento histórico determinado, así como las condiciones materiales y de otra índole personal o colectiva que condicionan dicho momento y por tanto dicho comportamiento. La primera postura tiende a buscar aspectos que diferencian la opresión particular tanto de mujeres como de gays, mientras que una postura constructivista apuesta más por relacionar esa opresión de género con otros tipos de opresión, ya sean por razón de clase, etnia, raza u origen.

49

---

Las discusiones en torno a la posmodernidad a menudo se han concentrado en entender las contradicciones de la identidad, queriendo ver en lo moderno algo definido por una concepción universalmente cartesiana de la razón, y en lo posmoderno la desintegración de una visión monolítica de lo racional<sup>159</sup>, lo cual incita al nacimiento de una pluralidad de identidades, ninguna de las cuales resulta privilegiada, ya que supuestamente adquieren importancia en diferentes aspectos de la vida<sup>160</sup>. Los estudios de masculinidad se inscriben en la crisis de las que Jean-François Lyotard llamó grandes narrativas de la modernidad, aunque estos estudios tienen el potencial de ser emancipatorios u opresores como veremos más adelante.

De entre todas las disquisiciones sobre la masculinidad las que más nos interesan son aquellas que atienden a una visión constructivista de la misma, ya que el concepto de masculinidad que utilizamos en esta tesis es un concepto dinámico, variable e inscrito en unas coordenadas históricas y sociales determinadas. Algunos estudiosos, como Óscar Guash niegan en rotundo que exista lugar alguno en la naturaleza humana donde habite la masculinidad, tratándose ésta de “una idea, un producto histórico”<sup>161</sup>. La masculinidad cambia a lo largo de la historia, así como las relaciones, de subordinación

---

<sup>159</sup> En realidad no hay una división tan taxativa entre lo moderno y lo posmoderno. Como muy bien nos muestra David Harvey parafraseando al poeta francés Baudelaire, la modernidad también contempla, en su otra mitad, lo contingente, efímero, pasajero e indefinible. (*The Condition of Postmodernity*, 10)

<sup>160</sup> Victor Siedler, *La Sinrazón Masculina*, 93-4.

<sup>161</sup> Óscar Guash, *Héroes, Científicos, Heterosexuales y Gays*, 22-23.

o complicidad, que hay entre diversas masculinidades<sup>162</sup>. Según R.W. Connell, lo que más contribuye a que las masculinidades hegemónicas se reevalúen son las crisis sociales agudas, como las crisis económicas o las guerras que exigen una gran movilización<sup>163</sup>, y el siglo XX ha sido fértil en estos acontecimientos. La Segunda Guerra Mundial fue uno de los sucesos que más reestructuraron las subjetivades masculinas, y eso se trasladó a la visión contemporánea de los autores que estudiamos en este estudio.

Si seguimos al propio R.W. Connell, el género, en su economía de sometimiento, se estructura en occidente estableciendo relaciones de tres tipos: de poder, de producción y de adhesión emocional<sup>164</sup>. Tanto en la teoría gay como en la teoría feminista, la masculinidad normativa está directamente relacionada con el poder, organizada para la dominación, y es resistente a cualquier tipo de alteración que ponga en peligro la ostentación de dicho poder. Por lo tanto, y al amparo de las obras que aquí analizamos, debemos determinar si la masculinidad en sí es el problema o lo son las condiciones institucionales y sociales que la determinan y la convierten en campo de sometimiento de otras subjetividades.

Pero, ¿qué es exactamente eso que llamamos masculinidad? Según RW Connell la cultura de masas nos hace creer que existe una masculinidad (así como una feminidad) pura y verdadera “beneath the ebb and flow of daily life”<sup>165</sup>. Judith Halberstam, al comienzo de su estudio *Masculinidad Femenina*, admite que es algo tan difícil de definir como fácil de reconocer socialmente<sup>166</sup>. La cultura pública está fuertemente masculinizada, y con ello se sostienen dilucidaciones bastante convencionales y rígidas sobre el género, lo cual dificulta la tarea de llevar a cabo un estudio profundo y riguroso. Lo que parece caracterizar a los comportamientos masculinos, más que su mera oposición a los femeninos, son las constantes de poder y dominación<sup>167</sup>. De acuerdo con Scott F. Kiesling “power is frequently undefined and unanalyzed”<sup>168</sup>, a pesar de lo cual él propone una taxonomía que distingue siete tipos de poder, entre los cuales el poder ideológico sería el más importante ya que “ideological power is the process of power whereby ways

---

<sup>162</sup> Como bien nos advierte John Beynon en *Masculinities and Culture*, casi todos los estudiosos en la materia coinciden en que la masculinidad está social e históricamente, no biológicamente, determinada (7).

<sup>163</sup> Ver el capítulo “Historical Dynamic” en *Gender & Power*, de RW Connell.

<sup>164</sup> R.W. Connell, *Masculinities*, 84-85.

<sup>165</sup> R.W. Connell, *Ibid.*, 45.

<sup>166</sup> Judith Halberstam, *Masculinidad Femenina*, 23.

<sup>167</sup> Scott Fabius Kiesling, “Power and the Language of Men”, 65.

<sup>168</sup> Scott Fabius Kiesling, “Ibid.”, 67.

of thinking about the world are naturalized into a community's behaviour"<sup>169</sup>. Esta noción la utiliza Georg Tillner, llamándola dominación, para enunciar una definición de masculinidad: "it is the notion of identity as dominance that most male roles express whether in concepts of physical strength, power, or even competence."<sup>170</sup> Para este estudioso, la dominación y la diferencia son los elementos primordiales de la masculinidad, así como la cultura de violencia que generan, de la cual el colonialismo y la xenofobia serían dos corolarios<sup>171</sup>.

Según David D. Gilmore, la función cultural de la ideología masculina es motivar a que los hombres trabajen y luchen: "So long as there are battles to be fought, wars to be won, heights to be scaled, hard work to be done, some of us will have to act like men."<sup>172</sup> Esta idea está emparentada con la crítica que el filósofo alemán de principios del siglo XX, Max Weber, nos presenta en su obra *The Protestant Ethic and the "Spirit" of Capitalism*, en la cual explica la idealización del trabajo incesante en las sociedades nor-Atlánticas y centro-europeas.<sup>173</sup> Este esfuerzo ilimitado, a juzgar por Victor Siedler en *La Sinrazón Masculina*, constituye, sobre todo en los países protestantes, uno de los rasgos de la modernidad<sup>174</sup>. Parece que hay un sentimiento de inquietud, en parte alimentado por la ética protestante, de que los hombres siempre deberían y podrían hacer más, trabajar más, esforzarse más. Es precisamente en el lugar de trabajo donde se construye gran parte de la identidad masculina, algo que subvierten nuestras novelas: muchos de los protagonistas recurren al esfuerzo y la movilidad física, pero en la mayoría de los casos para huir de un lugar de trabajo estático que los emascula. Otros académicos, como Enrique Gil Calvo, comprenden la masculinidad como una mera puesta en escena o *mascarada masculina*, "entendiendo por tal la cambiante sucesión de identidades retóricas y rituales, a la vez narrativas y melodramáticas, que [los hombres] representan en público ante los demás."<sup>175</sup>

Quien, a nuestro juicio, mejor ha acometido la tarea de sistematizar una definición de la masculinidad ha sido RW Connell, quien destaca cuatro estrategias mediante las cuales se puede definir este término. Estas estrategias darían fruto a sendos tipos

<sup>169</sup> Scott Fabius Kiesling, "Ibid.", 68.

<sup>170</sup> Georg Tillner, "The identity of dominance: masculinity and xenophobia", 55.

<sup>171</sup> Georg Tillner, "Ibid.", 54.

<sup>172</sup> David D. Gilmore, *Manhood in the Making*, 231.

<sup>173</sup> Max Weber, *The Protestant Ethic and the "Spirit" of Capitalism*, 77-78.

<sup>174</sup> Victor Siedler, *La Sinrazón Masculina*, 24.

<sup>175</sup> Enrique Gil Calvo, *Máscaras Masculinas*, 25. Otro estudio que ahondan en esta idea de la masculinidad como teatralización son *Hemingway's Theaters of Masculinity*, de Thomas F. Strychacz.

de definiciones, cada uno propio de una época o contingencia histórica<sup>176</sup>. Por una parte, tendríamos las definiciones *esencialistas*, que son las que estarían obsesionadas por destacar ciertas características universales de lo que es la masculinidad como la agresividad<sup>177</sup>, la competitividad, la responsabilidad o la capacidad para abstraer como esenciales masculinos. Obviamente, la debilidad de este tipo de definiciones es su arbitrariedad y su resistencia a cambiar de acuerdo con las condiciones sociales e históricas que determinan las características masculinas. Por otro lado, encontramos las definiciones *positivistas*, que son el resultado de alguna investigación, como el test Masculino/ Femenino (*M/F test*) de los años treinta y cuarenta<sup>178</sup>, o los estudio de campo etnográficos sobre el comportamiento de los hombres en ciertas culturas primitivas<sup>179</sup>. Aquí nos encontramos también con problemas (por mucha validación científica de la que estas definiciones quieran presumir), que surgen cuando se analizan los instrumentos con los que los datos se compilan, normalmente preguntas detrás de cuales está presente la posición esencialista de quien las elabora. Por otro lado, las definiciones *normativas* nos informan, no ya de lo que los hombres son, sino de lo que deben ser. Son definiciones muy utilizadas por medios propagandísticos y publicitarios, que hacen de la hipermasculinidad (o de la metrosexualidad según convenga) la imagen que soporta el ideario masculinista de una época determinada. Los fines suelen ser ideológicos, aunque también hoy en día lo son (y mucho) comerciales. El fallo de estas definiciones es también su logro: pocos hombres se acercan al ideal masculino que anuncian, y si lo hacen nunca es lo suficiente. Finalmente, tenemos las definiciones *semióticas*, que abandonan el campo de la personalidad, la etnografía o la sociología y establecen un sistema de diferencias y relaciones simbólico-binarias con respecto a la feminidad. La masculinidad sería en este caso el término no marcado en esa relación binaria, y además, el sitio donde reside la autoridad simbólica y que, en palabras de Maria Asunción González de Chávez Fernández, permite “una organización patriarcal, donde el hombre se ha ubicado como Sujeto, Uno, Todo (portador del único órgano simbolizado, el emblema fálico, y, por tanto, de todos los poderes, lo *considerado*, valioso y superior). Mientras, a la mujer le ha sido adjudicada la condición de objeto, la Falta, la carencia,

---

<sup>176</sup> R.W. Connell, *Masculinities*, 68-70.

<sup>177</sup> Myriam Miedzian estudia, con una perspectiva histórica, la naturalización de los comportamientos agresivos y la masculinidad en su obra *Chicos son, Hombres serán* (1995).

<sup>178</sup> Ese test fue diseñado por especialistas de Stanford para determinar comportamientos y actitudes sexuales. Según Michael Kimmel se convirtió en “perhaps the single most widely used inventory to determine the successful acquisition of gender identity in history”. (*Manhood in America*, 206-209).

<sup>179</sup> Como los que lleva a cabo David D. Gilmore en su obra *Manhood in the Making* (1990).

el vacío, lo definido como inferior.”<sup>180</sup> Este tipo de definición ha sido utilizado bastante en análisis culturales<sup>181</sup>, contestado desde posiciones postestructuralistas, y sostenido en discursos feministas de mediados de siglo, como cuando Simone de Beauvoir afirmaba que “es evidente que el falo representa carnalmente la trascendencia”<sup>182</sup>. Sin embargo, según Connell, estas últimas definiciones plantean también un problema: al igual que las tres anteriores, ignoran los procesos sociales, históricos e institucionales en virtud de los cuales hombres y mujeres llevamos vidas culturalmente sexuadas.

La masculinidad, según esto y hasta el punto en que este término se puede definir, es simultáneamente un *topos* en las relaciones de género, de sus prácticas y de los efectos de esas prácticas y esas experiencias en el cuerpo, la personalidad y la cultura<sup>183</sup>. Y ese *topos*, tal y como mostraremos en el apartado siguiente, lo constituye el espacio geográfico y simbólico que fue la frontera en el ideario norteamericano durante el final de la Segunda Guerra Mundial y el comienzo de la Guerra Fría.

Definir la masculinidad en términos simbólico-binarios nos lleva a hacer una breve revisión histórica de las implicaciones del cartesianismo, el cual representó la distinción categórica entre mente y materia que tanto ha pesado en la organización de nuestro pensamiento desde los albores de la modernidad, y que nos ha dejado con una concepción dualista de la persona, atrapada entre las determinaciones del mundo físico, en la medida en que estamos atrapados en un cuerpo físico que poco podemos cambiar, y el mundo mental, en el que podemos tener certeza de las cosas. De estas dualidades cartesianas emanan conceptos como el de naturaleza, ligado al cuerpo, y razón, ligado a la mente. Naturaleza y razón han tenido un peso importante a la hora de entender temas como la política de géneros y, en concreto, la masculinidad. Desde muy pronto son los hombres quienes aprendieron a reclamar que el ámbito de la razón es el suyo, mientras que el ámbito del cuerpo, y todos los conceptos adheridos a él, desde el primitivismo a la belleza, pasando por la irracionalidad, quedaron para el usufructo femenino, todo ello a pesar de que la corporeidad brutal, fuerte y musculada ha sido siempre de dominio masculino. De hecho, la denigración de la naturaleza que este esquema cartesiano, aplicado al desarrollo industrial, ha traído consigo no puede ser más catastrófica

---

<sup>180</sup> M<sup>a</sup> Asunción González de Chávez Fdez., *Feminidad y Masculinidad: Subjetividad y orden simbólico*, 13

<sup>181</sup> Según el propio Connell algunos ejemplos de estos estudios serían los de Saco (1992) y Craig (1992).

<sup>182</sup> Simone Beauvoir, *El Segundo Sexo*, 111.

<sup>183</sup> R.W. Connell *Masculinities*, 71.

según podemos ver en numerosos desastres medioambientales que se hacen en pos de una idea de progreso que, aunque cuestionada, sigue vigente. Victor Siedler la equipara a la denigración de todo lo que tuviera que ver con lo femenino, lo emocional y lo irracional que comenzó a instaurarse en el pensamiento occidental a partir, sobre todo, de la Ilustración<sup>184</sup>. El cuerpo, concebido como parte de la naturaleza, es sucio, incivilizado, imperfecto, y sólo con la razón podemos purificarlo y perfeccionarlo, lo que explica la obsesión con la excelencia física que se ha tenido desde muchos frentes<sup>185</sup>. Hablar de masculinidad, por tanto, es hablar de modernidad, Ilustración y los límites que el modelo cartesiano de conocimiento pone a la liberación de ciertas minorías dentro de la lógica de género que impone el patriarcado. Según George L. Mosse, esta idea dominadora de masculinidad surgió en el siglo XVIII, junto a la sociedad burguesa y sus nuevas demandas<sup>186</sup> que se encontraban condicionadas por la idea y práctica de las esferas separadas, una de tipo doméstico para las mujeres y otra de tipo público, económico y político para los hombres.

El conocimiento, en casi todas sus disciplinas, ha estado sustentado en occidente en términos fuertemente masculinistas, desde la tecnología y la ciencia hasta las artes, pasando por la política, y no ya sólo porque estos campos estén dominados numéricamente por hombres, sino porque el discurso que emana de esas disciplinas teje una red de estructuras de género que valida la supremacía del hombre frente a la mujer. La “Edad de la Razón”, según Victor Siedler<sup>187</sup>, implicó luchas sangrientas para conquistar una legitimidad incuestionada y sirvió para transformar de un modo bastante radical las relaciones de las personas con la naturaleza, consigo mismas y con la autoridad. Estableció el conocimiento en términos fundamentalmente masculinistas porque insistió en que los hombres europeos blancos se habían apropiado de la razón como su propia facultad distintiva. De esa manera, la “Edad de la Razón” sirvió para establecer las relaciones de género, raza y étnicas de poder sobre nuevas bases, ya que proporcionó a las formas ya existentes de masculinidad dominante poder y autoridad como fiscalizadoras del conocimiento. El funcionamiento de la masculinidad en la modernidad ha permanecido invisible porque los hombres dominantes han aprendido a hablar con la voz parcial de la razón<sup>188</sup>.

---

<sup>184</sup> Victor Siedler, *La Sinrazón Masculina*, 37.

<sup>185</sup> Victor Siedler, *Ibid.*, 53.

<sup>186</sup> George L. Mosse, *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, 17.

<sup>187</sup> Victor Siedler, *La Sinrazón Masculina*, 115.

<sup>188</sup> Victor Siedler, *Ibid.*, 167.

La masculinidad racional que se desprende del Siglo de las Luces es para Victor Siedler también la causa de “la falta de interioridad y de vida interior que caracteriza las formas dominantes de masculinidad”<sup>189</sup>. Los hombres aprenden a vivir como si su vida emocional no existiera, al menos en la esfera pública, ya que es ahí donde la identidad racional se vive con más seguridad. En este sentido Sigmund Freud ya reconoció que la modernidad planteaba un ideal imposible porque sugería que podíamos existir como seres exclusivamente racionales<sup>190</sup>. Así como la modernidad ha contribuido a institucionalizar la soberanía de la razón, también ha legitimado el poder del hombre, y éste ha aprendido a usar su supuesta racionalidad para imponer subordinación a la mujer y a todo aquello que ha considerado, por exclusión, femenino.

Esta insistencia en la racionalidad masculina la recogen otros historiadores sociales como Anthony Rotundo quien, sin embargo, contradice parcialmente la tesis que Siedler sostiene acerca de una masculinidad racional desde la eclosión de las luces de la Ilustración. En concreto, Rotundo se basa en los acontecimientos en la América de finales de siglo XIX en plena resaca nacionalista post-bélica (y por tanto muy en consonancia con los excesos románticos), para argüir que la masculinidad se redefinió en términos alejados de la razón y más próximos a la pasión y al primitivismo<sup>191</sup>. Este enfrentamiento entre masculinidades primitivas con masculinidades civilizadas tardodecimonónicas nos trae a colación, sin ser casualidad, el mito entre Dr Jeckyll y Mr Hyde<sup>192</sup>, el cual ha tenido notables repercusiones en el psicoanálisis y en la configuración de masculinidades desdobladas en personajes de esta tesis, como el Capitán Penderton, pero sobre todo, Thomas Ripley.

Esta visión de la modernidad, planteada en términos exclusivamente masculinos y producto de una visión patriarcalmente unitaria, se planteó con una serie muy controlada de exclusiones. La posmodernidad denuncia dichas exclusiones informándonos que las minorías quedaron arbitrariamente excluidas del ámbito de la razón. Sin embargo, como hemos advertido al comienzo de este apartado, ha habido importantes estudios que muestran que el propio modernismo llevaba implícita su crisis. David Harvey afirma que fue precisamente a través de la articulación de necesidades eróticas e irracionales al final del siglo XIX cuando el modernismo encontró imposible representar al

---

<sup>189</sup> Victor Siedler, *Ibid.*, 26.

<sup>190</sup> Cit. en Victor Siedler, *Ibid.*, 48.

<sup>191</sup> Anthony Rotundo, *American Manhood: Transformations in Masculinity from the Revolution to the Modern Era*, 223-239.

<sup>192</sup> Michael Kimmel, *Manhood in America*, 145.

mundo sólo con un solo lenguaje heredado de la Ilustración, con lo que “modernism took on multiple perspectivism and relativism as its epistemology for revealing what it still took to be the true nature of a unified, though complex, underlying reality”<sup>193</sup>. La crisis de la modernidad se caracteriza, en parte, por la pérdida de confianza en esta visión del progreso en los términos universales, lineales y masculinistas en los que se enunció. Han sido precisamente diferentes formas de teoría y práctica feminista las que han cuestionado los supuestos fundamentales que han estructurado una modernidad que se configuró sobre las bases masculinistas provistas por el movimiento ilustrado. Esta crítica podría significar un cambio intelectual en la forma de presentar ciertas concepciones occidentales (como la sexualidad o nuestra vida emocional) que la razón ha silenciado. El feminismo ha ayudado a crear una contra-hegemonía en su reconocimiento de diferentes formas de conocimiento y su validación de diferentes identidades genéricas, ha buscado caminos para validar diferentes formas de la experiencia, en vez de evaluarlas exclusivamente según los dictados de la razón<sup>194</sup>. Autoras como Sandra Harding buscan, en obras como *Whose Science? Whose knowledge? Thinking from Women's Lives*, poner en tela de juicio el sexismo presente en áreas como la biología, las ciencias sociales y sus aportaciones prácticas, las cuales “have been used in the service of sexism, racism, homophobia, and class exploitation”<sup>195</sup>. Otras, como Susan R. Bordo, cuestionan las contradicciones que los principios cartesianos de duda metódica o razón encierran<sup>196</sup>.

Otras luchas sociales que también han tenido en la opresión por cuestión de género su eje reivindicativo, como los movimientos de liberación gay, cuestionan la visión monolítica de la masculinidad, combatiendo la homofobia y sus relaciones con los modelos dominantes de masculinidad. Posiblemente no haya ninguna relación entre hombres en el mundo occidental que lleve tanta carga simbólica como la que se establece, en términos de opresión, entre los hombres heterosexuales hacia los hombres homosexuales. La cultura patriarcal tiene una interpretación muy simplista de los gays: carecen de masculinidad<sup>197</sup>. Publicaciones tanto populares como académicas, aun siendo recientes, muestran que el mayor temor que tiene un varón supuestamente hetero-

---

<sup>193</sup> David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, 30.

<sup>194</sup> Victor Siedler, *La Sinrazón Masculina*, 93.

<sup>195</sup> Sandra Harding, *Whose Science? Whose knowledge? Thinking from Women's Lives*, 34.

<sup>196</sup> Susan R. Bordo, en su obra *The Flight to Objectivity*, demuestra que el cuestionamiento a los planteamientos sobre la supremacía de la razón legados por Descartes fue un asunto que ya trataron en los años 50 un escuela de interpretación llamada “memory school” (15).

<sup>197</sup> R.W. Connell, *Masculinities*, 161.

sexual es la experiencia homosexual<sup>198</sup>. Ello, en parte, es debido a la asunción que hay en nuestra cultura, alimentada por interpretaciones psicoanalíticas interesadas, así como por interpretaciones religiosas, de que la atracción sexual debe ser forzosamente trasgénerica, de manera que si te gusta un hombre, necesariamente debes de ser una mujer, si no en cuerpo al menos en espíritu<sup>199</sup>.

En cuanto a otras prácticas contestarias con la idea de masculinidad como ejercicio de opresión, podemos destacar ciertos modos colectivos de actuar, como la democracia participativa, que podría llegar a socavar la masculinidad patriarcalmente hegemónica, o ideologías como el ecologismo, que pone en tela de juicio el poder controlador del hombre sobre toda la materia<sup>200</sup>. En esta línea, hay que reseñar el surgimiento de grupos de hombres anti-sexistas a lo largo de las últimas décadas<sup>201</sup>, los cuales tienen en los bohemios radicales de Greenwich Village, de principios del siglo XX, a unos antecesores que ya propusieron cambios sociales profeministas durante el periodo de entreguerras<sup>202</sup>. En el ámbito académico, y en concreto en nuestro campo de estudio, ha habido loables intentos por parte de hombres que han abordado el feminismo, como demuestran los ensayos que Joseph Boone y Michael Cadden recopilan en su antología *Engendering Men*, así como los compilados por Alice Jardine y Paul Smith en *Men in Feminism*.

Tan importante como reconocer la variedad de masculinidades y su arqueología en los axiomas de la modernidad es analizar el tipo de relaciones que se establecen entre estas masculinidades. RW Connell sistematiza estas relaciones en cuatro, que serán las que continuamente referenciaremos para describir las interdependencias de los personajes de nuestras novelas. Estas relaciones se darían en términos de hegemonía, de subordinación, de marginalización o de complicidad.

---

<sup>198</sup> Herb Goldberg, en su libro de difusión *Hombres, Hombres: trampas y mitos de la masculinidad*, lo remarca así: “A la mayoría de los hombres “normales” le aterra la experiencia homosexual, por muy liberados que estén intelectualmente” (64). Josep Vicent Marques, por su parte, comenta que en un foro de discusión casi todos sus contertulios “parecieron concluir en que la identidad masculina se perdía más bien por la homosexualidad” (“¿Qué masculinidades?”, 204).

<sup>199</sup> En esta lógica binaria de género quedaron atrapados incluso los primeros pioneros pro-homosexuales, desde Havelock Ellis y John Addington Symonds hasta Donald Webster Cory pasando por Magnus Hirschfield. En este análisis dejamos por el momento, por razones cronológicas, de lado el fenómeno de la hiper-masculinización del gay dentro de esferas como el porno, la publicidad o la cultura popular, cosa que trataremos oportunamente en la conclusión.

<sup>200</sup> R.W. Connell, *Masculinities*, 127.

<sup>201</sup> R.W. Connell, *Ibid.*, 128.

<sup>202</sup> Michael Kimmel, *Manhood in America*, 97.

El concepto de *hegemonía* lo deriva del pensador italiano Antonio Gramsci, y se refiere a la dinámica por la cual un grupo determinado reclama y sostiene una posición de privilegio y poder en la vida social. Según esto, la masculinidad hegemónica sería aquella en la que se configuran las prácticas de género que representan la respuesta aceptada en un momento determinado al problema del patriarcado, lo cual garantiza la posición dominante de los hombres frente a las mujeres o los hombres considerados afeminados<sup>203</sup>. En una sociedad patriarcal la masculinidad hegemónica es exclusivamente heterosexual, y ello por dos razones: porque los homosexuales no son biológicamente productivos y porque no garantizan la solidez de la hegemonía masculina<sup>204</sup>. La masculinidad hegemónica tiene una constante autoridad y estrategia social a través de la cual, en palabras de Óscar Guash “ciertos varones se reconocen y respetan entre sí”<sup>205</sup>, y es la responsable de configurar la percepción de las masculinidades subordinadas, como son los homosexuales. Judith Halberstam habla también en su estudio de subordinación, aunque ella llama “masculinidades heroicas” a aquellas que se creen depositarias de toda la virilidad y que por esa razón marginan a las masculinidades alternativas, tanto de gays como de mujeres masculinas<sup>206</sup>. Esa hegemonía se establece, en parte, aduciendo que representa el poder de la razón, y por tanto de los intereses de toda la sociedad en su conjunto. Frente a esta aspiración universalista, hay que decir que la hegemonía, lejos de constituir una esencialidad, es un concepto dinámico y variable, y sujeto a los cambios que hay en los procesos de producción de una época histórica a otra. La hegemonía reestructura sus masculinidades para que encajen en las demandas de una economía de mercado y para que no se cuestionen las posibles contradicciones de esas demandas. Hoy en día, más que la capacidad productiva, es el conocimiento tecnológico lo que está reestructurando las masculinidades hegemónicas. Por otra parte, los estandartes visibles de la hegemonía masculina no tienen por qué ser necesariamente los más visiblemente poderosos.

En cuanto a la *subordinación*, Connell da como ejemplo la subordinación de los homosexuales hacia los heterosexuales<sup>207</sup>. La homosexualidad, en el ideario patriarcal,

---

<sup>203</sup> R.W. Connell, *Masculinities*, 77.

<sup>204</sup> Gayle Rubin, en su citado ensayo “The Traffic in Women”, reevaluando las tesis de dos de los pilares del pensamiento contemporáneo como son el antropólogo Claude Levi-Strauss y el sexólogo Sigmund Freud, viene a concluir con que “at the most general level, the social organization of sex rests upon gender, obligatory heterosexuality, and the constraint on female sexuality” (179).

<sup>205</sup> Óscar Guash, *Héroos, Científicos, Heterosexuales y Gays*, 21

<sup>206</sup> Judith Halberstam, *Masculinidad Femenina*, 23-27.

<sup>207</sup> R.W. Connell, *Masculinities*, 78.

es la depositaria de todo lo que simbólicamente es rechazado por la masculinidad hegemónica por estar asimilada a la feminidad. Se encuentra en el fondo de la jerarquía de género entre los hombres. La masculinidad homosexual representa una contradicción y una amenaza para un orden de género estructurado en base a los sistemas modernos de conocimiento que utilizamos en occidente. Pero los homosexuales no serían los únicos subordinados, aunque sí los más importantes. Estarían también todos aquellos hombres que desde un punto de vista esencialista tuvieran características femeninas: miedicas, llorones, lilas, quejicas, nenazas, mariposones. . .

Las relaciones de *marginalización*, a diferencia de las de subordinación, hacen referencia a otros ejes de opresión como la clase social o la etnia o raza<sup>208</sup>. Entre ciertas masculinidades marginalizadas hay un sentimiento de impotencia para participar en la idea hegemónica de masculinidad, lo que deviene en violencia hacia las masculinidades subordinadas. A la noción de marginalización hay que oponer la de autorización, que es lo que el grupo hegemónico dominante concede a ciertos hombres de otras razas (más que clases sociales) de apropiarse temporalmente posiciones de privilegio si ello va a suponer reforzar cierto valor hegemónico en un momento determinado. Un buen ejemplo de esto son los deportistas negros.

Finalmente, las relaciones de *complicidad* se establecen cuando un número de hombres tiene alguna conexión con el proyecto hegemónico pero no lo encarna directamente<sup>209</sup>. Podrían ser los hombres pusilánimes, débiles de carácter, o los trabajadores de cuello blanco que no son precisamente una encarnación esencialista de la masculinidad física, en el sentido bruto, pero que muestran una actitud complaciente con la masculinidad hegemónica.

Esta tipología que Connell nos presenta nos será útil a la hora de establecer relaciones presentes y reales. Sin embargo, el concepto de masculinidad lleva consigo una carga simbólica que no puede ser explicada siguiendo el esquema que Connell nos ofrece<sup>210</sup> ¿Qué tipo de relación habría entre un hombre cualquiera de los años 40 ó 50 y la imagen de John Wayne? Esa relación no se puede explicar en los términos que anteriormente se nos proponen. No se puede decir que es de subordinación ya que John Wayne o Humphrey Bogart no representaban la hegemonía: eran masculinidades que se tuvo cuidado en domesticar porque en su rebeldía no eran todo lo productivas (y

---

<sup>208</sup> R.W. Connell, *Ibid*, 80.

<sup>209</sup> R.W. Connell, *Ibid*, 79.

<sup>210</sup> Sin embargo emana de la estrategia normativa que el propio R.W. Connell estableció para definir las masculinidades (*Ibid.*, 70).

consumidoras) que lo que la época exigía. Sin embargo, tuvieron una presencia constante en el ideal masculino norteamericano durante esos años. Es por ello, por lo que creemos conveniente introducir una quinta relación: *la masculinidad ideal*<sup>211</sup>, que sería aquella que sin ser hegemónica juega un papel simbólico decisivo para, bien suprimir otro tipo de masculinidades, como las afeminadas, bien para imprimir a la masculinidad hegemónica una semántica de solidez física en medio del trabajo burocrático, tan dominante como emasculador (en lo físico) en las sociedades de consumo en las que los protagonistas de nuestras cuatro novelas se mueven. Sería algo parecido a lo que Anthony Rotundo denomina “the existential hero” en el epílogo de su obra *American Manhood*, lo cual corresponde a un ideal que surge “out of a belief that there is, in fact, no proper place for true masculinity impulse within modern society”<sup>212</sup>.

A propósito de la hegemonía masculina, es importante indagar en la manera en que ésta queda sustentada en la sociedad contemporánea desde un punto de vista ideológico. Luis Bonino destaca dos pilares ideológicos para la detentación de esta hegemonía: por un lado la ideología del individualismo de la modernidad, para la cual “el ideal de sujeto es aquel concentrado en sí, autosuficiente, que se hace a sí mismo, racional y cultivador del conocimiento, que puede hacer lo que le venga en gana e imponer su voluntad y que puede usar el poder para conservar sus derechos”<sup>213</sup>; es una ideología que señala como heredera del ideal clásico griego y que ha incorporado los valores protestantes y capitalistas de la eficacia, a la vez que encarna una de las creencias básicas de la masculinidad moderna: la de la autosuficiencia triunfante. La otra ideología que sustenta la hegemonía masculinista sería de la de satanización y posterior eliminación del otro, deudora de los ideales guerreros y conquistadores de la Antigüedad que promovían al sujeto valeroso, fuerte, inmovible, competitivo y belicoso, y obediente a férreos códigos de honor y a normas grupales que lo trascendían como individuo. De esta ideología se derivarían dos creencias matrices: la de la belicosidad heroica, y la de la superioridad masculina sobre las mujeres<sup>214</sup>.

Relacionándolo con estas tipologías, es necesario introducir otro tipo de esquematización epistemológica masculina que atienda a las variables que nos interesan para este estudio. Por su apelación y relación con el poder hablaríamos de masculinidades

<sup>211</sup> Óscar Guash se refiere a este tipo de configuración masculina como “una identidad social previa al individuo respecto a la cual los varones deben definirse” (“Ancianos, Guerreros, Efebos y Afeminados: tipos ideales de masculinidad”, 118).

<sup>212</sup> Anthony Rotundo, *American Manhood*, 286.

<sup>213</sup> Luis Bonino “Varones, Género y Salud Mental: Deconstruyendo la ‘Normalidad’ Masculina”, 46.

<sup>214</sup> Luis Bonino, “Ibid.”, 46-7.

hegemónicas, subordinadas, marginales, cómplices e ideales. Por sus características en la oposición binaria actividad/ pasividad<sup>215</sup> debemos distinguir masculinidades físicas y agresivas frente a las domesticadas o debilitadas. Por su posición en la historia respecto a un ideal tendríamos que hablar de masculinidades residuales o dominantes. Finalmente, en su relación con los sistemas principales de producción material es necesario que establezcamos la diferencia entre masculinidades organizadas, obedientes, rebeldes o incluso errantes hacia una frontera.

## LA FRONTERA COMO ESPACIO DE RENEGOCIACIÓN SEMÁNTICA

Aparte de los ideales de republicanismo, no ha habido otra idea que más haya aglomerado el consenso de lo que significa ser americano en una nación tan diversa y potencialmente fragmentaria como EEUU que el mito de la frontera<sup>216</sup>. Tampoco otra idea resume mejor las contradicciones que existen entre la homosexualidad y la masculinidad en América. La configuración de esta frontera, desde la misma Revolución Americana y a lo largo del siglo XIX, estuvo guiada por una idea que algunos articulistas de la primera mitad de ese siglo llamaron “destino manifiesto”, y que en realidad servía para justificar el incesante expansionismo estadounidense<sup>217</sup>. Amy S. Greenberg nos advierte que ese destino manifiesto estuvo genéricamente marcado desde el principio y que cientos de artículos periodísticos celebraban la masculinidad y heroicidad de los hombres de frontera<sup>218</sup>. Tras un proceso de gradual colonización y civilización de áreas desconocidas, la frontera se cerró oficialmente en el año 1893. En el imaginario estadounidense, la frontera siempre fue blanca, rural, exclusivamente heterosexual, con una homosociabilidad altamente vigilada, y muy aguerrida, en constante guardia por los ataques exteriores, sobre todo por parte de los indios. La reformulación que sobre la frontera se hizo desde los años de la II Guerra Mundial hasta el culmen de la Guerra Fría siguió las mismas líneas de consenso unificador y excluyente de minorías que la política

---

<sup>215</sup> Esta dicotomía, según Óscar Guash, determina la organización de los modelos de masculinidad de algunas áreas geográficas, como la zona mediterránea (“Ancianos, Guerreros, Efebos y Afeminados”, 114)

<sup>216</sup> R.A. Burchell & R.J. Gray, “The Frontier West”, 141-2.

<sup>217</sup> Amy S. Greenberg, *Manifest Manhood*, 20.

<sup>218</sup> Amy S. Greenberg, *Ibid.*, 22.

exterior norteamericana exigía<sup>219</sup>. Por eso debemos distinguir entre el mito de la frontera y la experiencia de la frontera. El primero está manufacturado para uniformar en un carácter nacional monolítico toda la variedad étnica, económica, social y sexual que la segunda trajo consigo<sup>220</sup>. Para ello el mito se valió de las diferentes ideologías que durante el siglo XIX velaron la dura y diversa realidad de la frontera: el romanticismo le confirió un carácter de recuperación edénica; el darwinismo puso el acento en la lucha por la supervivencia de la raza blanca a costa de los indios, todo ello espoleado por los que Henry Nash Smith alude como “the philosophers of manifest destiny”<sup>221</sup> de mediados de los 1840, según los cuales los Estados Unidos de América y las vastas áreas que ocuparía se convertirían en “the most vast and powerful association of men that has ever existed on the surface of the globe”<sup>222</sup>; el nacionalismo le dio una magnitud de épica nacional, mientras que el capitalismo la convirtió en la principal empresa de un país emergente que estaba llamado a conquistar el mundo. Este mito tiene un importante valedor a finales del siglo XIX: el historiador Frederick Jackson Turner, y una fecha, 1893, que fue cuando este autor leyó su conferencia *The Significance of The Frontier in American History* en la Columbian Universal Exposition de Chicago, la cual publicaría unos meses más tarde. Según Turner, la colonización de los grandes territorios del Oeste configuró un carácter nacional determinado, dadas las condiciones específicas de dicha colonización. De esta manera, la sociedad americana estuvo marcada por las continuas vueltas al primitivismo y a la “re-civilización” a medida que nuevos territorios vírgenes se iban colonizando<sup>223</sup>. El hecho de que dicha colonización se hiciera a expensas de los indios convirtió a la frontera en una auténtica escuela militar, “keeping alive the power of aggression, and developing the stalwart and rugged qualities of the frontiersman”<sup>224</sup>. Pero no todo fue primitivismo y agresividad, ya que la frontera fue principalmente un espacio que debía ser civilizado, y por ello Turner distinguía tres personajes que irían llegando uno detrás de otro: primero sería el pionero, expuesto a las condiciones más duras de subsistencia; después llegarían los compradores de tierras, quienes comenzarían la tarea de domesticar el terreno para que, finalmente, los hombres de

---

<sup>219</sup> Richard Slotkin ilustra esta tesis con el pico de popularidad de uno de los géneros que habían aparecido prácticamente con el cine mismo, el *western*. Según Slotkin, “the rise and fall of the Western mirrors the development of the Cold War and its sustaining ideological consensus.” (*Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, 347).

<sup>220</sup> R.A. Burchell & R.J. Gray, “The Frontier West”, 144.

<sup>221</sup> Henry Nash Smith, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, 9 y 42.

<sup>222</sup> Henry Nash Smith, *Ibid.*, 41.

<sup>223</sup> Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History*, 205.

<sup>224</sup> Frederick Jackson Turner, *Ibid.*, 15.

capital conviertan lo que en su momento fue una agreste frontera en una ciudad<sup>225</sup>. De esta forma, el mito de la frontera estuvo muy relacionado con dos temas fundamentales americanos: la inocencia y el individualismo. Por una parte, fue el sitio de recreación primitiva donde huye el ciudadano cansado del mundanal ruido buscando una libertad a veces anárquica, exenta de los constreñimientos de la civilización<sup>226</sup>; por otro lado fue el lugar de las oportunidades, donde el hombre hecho a sí mismo se podía desarrollar en total libertad<sup>227</sup>; y por otro, fue también un lugar de violencia y barbarie, al menos potencialmente<sup>228</sup>.

Esta visión de la frontera tuvo bastante calado en el imaginario norteamericano de principios de siglo entre artistas, intelectuales y políticos, hasta el punto de que tuvo en dos presidentes como Theodore Roosevelt y Woodrow Wilson dos de sus principales favorecedores intelectuales<sup>229</sup>. El primero de ellos es posiblemente quien mejor ejemplifica la tensión de la virilidad descarnada en el espacio fronterizo, llegando ésta incluso a dimensiones mítico-nacionales. “Teddy” Roosevelt, en su defensa de una vida vigorosa, lejos de los efectos feminizantes de la civilización y en continuo contacto con otros hombres en las partes más desoladas del subcontinente norteamericano, resumía los ideales de masculinidad que debían llevar al país a convertirse en una potencia planetaria<sup>230</sup>. La importancia de Roosevelt no sería tal si la enunciación de la “Strenuous Life” no hubiese venido en un momento en el que el carácter imperial de la nueva nación, que probablemente arrancó en 1848 con la Guerra contra Méjico, estaba cristalizándose en el cierre de la frontera continental.

A pesar de lo compleja que es la visión de Frederick Jackson Turner, lo cierto es muchas de sus ideas fueron bastante simplificadas posteriormente. No fue hasta los años cuarenta cuando empezó a cuestionarse esas simplificaciones teñidas de sentimentalismo sin rigor científico y manchadas con ciertos tintes morales<sup>231</sup>. Hoy en día las

<sup>225</sup> Frederick Jackson Turner, *Ibid.*, 19-21.

<sup>226</sup> Ver Henry Nash Smith, *Virgin Land*, 71-111.

<sup>227</sup> No sólo la literatura ha contribuido a este mito, sino numerosos westerns de la época clásica de Hollywood. El que mejor recorre esto quizá sea *Cimarrón* (Wesley Ruggles, 1931). Para ver cómo la frontera está relacionada en el ideario norteamericano con la libertad, ver Kerwin Lee Klein, *Frontiers of Historical Imagination: Narrating the European Conquest of Native America, 1890-1990*, 20.

<sup>228</sup> Esta conjugación de tres elementos la explora Henry Nash Smith en su obra *Virgin Land*, en concreto en el capítulo “The Garden and the Desert” (174-183).

<sup>229</sup> Kerwin Lee Klein, *Frontiers of Historical Imagination*, 20.

<sup>230</sup> Para una mayor explicación sobre la importancia de la figura de Theodore Roosevelt en la tradición norteamericana de la frontera y de la masculinidad, ver Michael Kimmel, *Manhood in America*, 181-8.

<sup>231</sup> Kerwin Lee Klein nos muestra en su obra *Frontiers of Historical Imagination* cómo el historiador George W. Pierson lleva a cabo en 1941 una revisión formalista de las tesis de Turner (22-31).

visiones dominantes son las de Burchell y Gray, quienes ven la frontera en términos de exclusión y mitificación. Según éstos, el héroe de frontera era siempre blanco, masculino y de clase media<sup>232</sup>. En este sentido la historia de la frontera es también una historia de exclusión, ya que de su protagonismo quedaron fuera, no sólo alteridades raciales, sino también de género, como las mujeres y muchas masculinidades subordinadas y marginales.

Por eso al mito de la frontera hay que contrastarle la experiencia de la frontera, que en muchos casos estuvo bastante lejos de la visión mítica que de ella todavía se pretende dar. Para hablar de la frontera habremos de separarnos de muchos elementos de la típica estampa del oeste que representa a una vasta y desolada meseta en la que la Naturaleza empequeñece al hombre y en la sólo se ve la figura de un vaquero y, como mucho, unas totémicas *mesas aisladas*<sup>233</sup>. Como nos dicen Burchell y Gray, esta estampa excluye la dinámica de la gran cantidad de gente que, yendo y huyendo, unía la frontera a un mundo mucho más amplio<sup>234</sup>. Desde un punto de vista de superación material, lo cierto es que la frontera distó bastante de ser Eldorado con el que muchos soñaban y en realidad ofrecía más oportunidades a aquéllos que más tenían a priori. Además, más del 25 % de los que se echaron al oeste después de la Guerra de Secesión fueron afro-americanos, y un 10 % mejicanos<sup>235</sup>, lo que debería desbaratar la imagen uniformemente blanca que se suele tener del *cowboy*. La naturaleza ha formado una parte indispensable dentro de este mito, aunque solamente sea del mito, ya que como muchas estadísticas ponen de manifiesto, para los que querían labrarse un futuro había muchas más oportunidades en las ciudades del Oeste americano que en el campo<sup>236</sup>. La frontera, así pues, fue mucho más urbana de lo que se cree. De hecho, en nuestras novelas la frontera, como lugar geográfico de refugio de nuevas identidades, es urbana o militar, pero nunca provinciana o agraria.

<sup>232</sup> Cuando Kerwin Lee Klein da cuenta a estas revisiones sobre el héroe de frontera (*Frontiers of Historical Imagination*, 9) por supuesto se centra en los compradores de tierras y en los hombres de capital más que en los pioneros tal y como Frederick J. Turner los enuncia.

<sup>233</sup> Esta es la estampa que el cine, sobre todo del oeste, ha contribuido a concretar, tal y como Nùria Bou y Xavier Pérez nos dicen en el capítulo “El Jinete Solitario del Western” de su obra *El Tiempo del Héroe* (161). En concreto se refieren a varias escenas en las que un mítico John Wayne parece empequeñecido en medio de la imponente llanura y los testigos mudos de Monument Valley, o las imágenes de la desaparición final del jinete en la incierta llanura, tan típicas de tantas películas del género (162).

<sup>234</sup> R.A. Burchell & R.J. Gray, “The Frontier West”, 130 en Bradbury & Temperley (eds) *Introduction to American Studies*.

<sup>235</sup> R.A. Burchell & R.J. Gray, “Ibid.” 141.

<sup>236</sup> R.A. Burchell & R.J. Gray, “Ibid.”, 138-40.

La frontera también fue, como constructo social, una entidad donde se depositaron todos los prejuicios sexistas de una sociedad conquistadora<sup>237</sup>. Como arguye Annette Kolodny, términos como “tierra impenetrable” o “territorio virgen” son bastante elocuentes sobre el sentido masculinizador que el descubrimiento de lo desconocido ha tenido en el ideario occidental<sup>238</sup>. Asimismo, la frontera fue un sitio de cierta actividad homoerótica, aunque totalmente silenciada por la tradición narrativa que forja el mito del vaquero rudo, masculino, y por supuesto, incuestionablemente heterosexual. En palabras de Chris Packard: “the cowboy is queer: he is odd; he doesn’t fit in; he resists community; he eschews lasting ties with women but embraces rock-solid bonds with same-sex partners; he practices same-sex desire”<sup>239</sup>. Y aunque los protagonistas de nuestras novelas no son vaqueros, sí tienen actitudes que les confieren características de hombres de frontera y, tal como veremos, no les sobrarán masculinidad viril así como tampoco impulsos homosexuales.

El cierre de la frontera a finales del siglo XIX no supuso una renuncia al espíritu errante y aventurero que había configurado a aquellos que continuamente la redefinían. Frederick Jackson Turner, en la conferencia de Chicago en 1893, que luego sería la base para su crucial ensayo *The Frontier in American History*, afirmó: “He would be a rash prophet who should assert that the expansive character of American life has now entirely ceased. Movement has been its dominant fact, and unless this training has no effect upon a people, the American energy will continuously demand a wider field for its exercise”<sup>240</sup>. La historia le dio la razón, si atendemos al movimiento imperialista que ha sido la tónica dominante de esa energía americana en el mundo desde que en los albores del siglo XX Estados Unidos participase activamente en todos los principales conflictos bélicos allende sus fronteras<sup>241</sup>. El cierre de la frontera política vino seguido por una creciente ansiedad sobre la aculturación de la nueva nación, debido a que las mayores oleadas de inmigrantes ocurrieron justo la década anterior y durante las cuatro siguientes hasta los años de la Depresión<sup>242</sup>. La estabilidad de la demarcación geográfica trajo

<sup>237</sup> Anteriormente hemos hecho referencia a la masculinización del destino manifiesto tal y como Amy S. Greenberg la explica en su obra *Manifest Manhood*. Unas líneas más adelante, esta autora ilustra su tesis a través de “the ubiquity of metaphors of penetration in the literature of manifest destiny” (22).

<sup>238</sup> Ver Anette Kolodny en Kerwin Lee Klein, *Frontiers of Historical Imagination*, 244.

<sup>239</sup> Chris Packard, *Queer Cowboys and Other Erotic Male Friendships in Nineteenth-Century American Literature*, 3.

<sup>240</sup> Frederick J. Turner, *The Frontier in American History*, 37.

<sup>241</sup> Hay quien sitúa este comienzo del imperialismo americano, motor de la nueva frontera, en la guerra contra España en 1898. Ver Howard Zinn, *A People’s History*, 306-8.

<sup>242</sup> R.A. Burchell & Eric Homberger, “The Immigrant Experience”, 159.

consigo una gran inestabilidad en la manera en que los americanos veían peligrar su recién constituida identidad nacional<sup>243</sup>.

Es importante resaltar una coincidencia histórica: la masculinidad homoerótica entró en crisis a finales del siglo XIX, a consecuencia en gran parte del divorcio entre masculinidad y homosexualidad en el discurso científico, justo en el momento del cierre de la frontera política en los Estados Unidos de América. ¿Es posible que esta coincidencia histórica dificultara la recepción de una frontera homoerótica? Alfred Kinsey, en su rompedor estudio *Sexual Behaviour in the Human Male*, de 1948, señala que se pueden apreciar contactos sexuales considerables entre hombres adultos en las zonas rurales del oeste. Y continúa diciendo que

It is a type of homosexuality which was probably common among pioneers and outdoor men in general. Today it is found among ranchmen, cattle men, prospectors, lumbermen, and farming groups in general—among groups that are virile and physically active. These are men who have faced the rigors of nature in the wild ... Such a background breeds the attitude that sex is sex, irrespective of the nature of the partner with whom the relation is had<sup>244</sup>.

Lo que nunca pudo hacer Kinsey, sin embargo, fue afirmar testimonialmente que esa homosexualidad fuese algo más allá de lo probable. Jonathan Katz en su obra *Gay American History* recopila quizá los pocos testimonios que prueban que “homosexuality existed to some extent among the enlisted men serving in the Frontier West<sup>245</sup>”. Esos testimonios se reducen a un grabado y un daguerrotipo que muestran vaqueros bailando entre sí, la historia de Mrs Nash, que en realidad era un hombre, y un poema. Quien más ha estudiado este tema recientemente y ha rebatido que los lazos homoeróticos en la frontera están poco documentados es Chris Packard. En la introducción de su obra *Queer Cowboys* nos adelanta su tesis: “In almost all frontier tales, and at the center of the most popular and best loved of these tales, homoerotic friendships preserved privilege and ensure survival in a hostile wilderness,”<sup>246</sup> lo cual documenta revisitando tex-

---

<sup>243</sup> R.A. Burchell & R.J. Gray, “The Frontier West”, 142.

<sup>244</sup> Alfred Kinsey, *Sexual Behavior in the Human Male*, 457.

<sup>245</sup> Jonathan Ned Katz, *Gay American History*, 766-9.

<sup>246</sup> Chris Packard, *Queer Cowboys and Other Erotic Male Friendships in Nineteenth-Century American Literature*, 5.

tos fronterizos como las novelas de James Fenimore Cooper, o *The Virginian*, de Owen Wister. De hecho, las relaciones homosociales se dan en el género *western* más que en cualquier otro género. Los héroes de los *westerns*, al menos en la literatura, no son tan fornidamente masculinos como se piensa en el sentido de que son los defensores de la civilización<sup>247</sup>. Aun teniendo cualidades indudablemente masculinas, éstas conviven con otras que no lo son tanto: los encontramos dandificados y refinados. Suelen ser los villanos los portadores de cualidades más rústicamente masculinas<sup>248</sup>.

El cierre de la frontera confluyó con la apertura del discurso homóforo desde un punto de vista médico y jurídico en occidente y, por ende, en los Estados Unidos. Esa no fue la única coincidencia ya que este discurso homóforo a su vez, como bien nos han dejado claro estudiosas tan dispares como Siobahn B. Somerville<sup>249</sup> y Carmen Romero Bachiller, coincidió históricamente con la justificación supuestamente científica de discursos eugenistas que respaldaban el racismo. Según esta segunda autora, “la aparición de la homosexualidad como identidad personal y el desarrollo de las teorías del racismo biológico no sólo tienen una coincidencia temporal, sino que los discursos sobre degeneraciones raciales y sexuales tienden a reforzarse”<sup>250</sup> mutuamente, formando así una otridad sexual y racial que queda fuera de todos los privilegios míticos, simbólicos y culturales de una frontera creada para preservar la pureza de una nación.

El tema de la frontera ha motivado un alto número de obras en la tradición norteamericana, hasta el punto de convertirse en uno de sus puntos temáticos más recurrentes. Burchell & Gray sostienen que hay tres tipos de literatura de frontera<sup>251</sup>: literatura desde la frontera, literatura acerca de la frontera y literatura inspirada por la frontera. La primera daría cuenta de las experiencias en primera persona de pioneros, y se trataría de crónicas, baladas y otras concreciones más o menos folclóricas. La segunda agruparía dos tipos de literatura: por un lado a las llamadas *dime novels* del siglo XIX<sup>252</sup> que, siguiendo una fórmula bastante repetitiva, relataban las aventuras de héroes como

<sup>247</sup> Según la terminología que utiliza Enrique Gil Calvo, son héroes devenidos en patriarcas, esto es, héroes que han superado con éxito las pruebas que les ha puesto la comunidad y que se han convertido en los guardianes de los máximos valores de la misma (*Máscaras Masculinas*, 161).

<sup>248</sup> Blake Allmendinger, “The Queer Frontier”, 227.

<sup>249</sup> Esta autora expresa esta coincidencia en estos términos: “it is striking that the emergence of a discourse on homosexuality in the United States occurred at roughly the same time that boundaries between “black and “white” were being policed and enforced in unprecedented ways, particularly through institutionalized racial segregation” (*Queering the Color Line*, 16).

<sup>250</sup> Carmen Romero Bachiller, “Poscolonialismo y Teoría Queer” (149).

<sup>251</sup> R.A. Burchell & R.J. Gray, “The Frontier West”, 147-9.

<sup>252</sup> Un estudio más detallado sobre estas *dime novels* lo ofrece Henry Nash Smith en el capítulo “The Western Hero in the Dime Novel” (pp 90-111) dentro de su obra *Virgen Land*.

Deadwood Dick o Buffalo Bill, los cuales delinieron las características más fácilmente reconocibles y duraderas del héroe de frontera: fuerte, con seguridad en sí mismo y con aplomo; y por otro lado estarían las novelas de autores más centrales al canon tradicional, como James Fenimore Cooper o Mark Twain que incorporaron la frontera a una tradición temática fundamental. Finalmente, el último grupo, el que engloba a las novelas inspiradas por la frontera, es el que más nos interesa para nuestro trabajo, ya que aquí están comprendidas todas aquellas producciones narrativas que reproducen la experiencia de la frontera entendida como lugar o situación, real o virtual, en la que el protagonista, tal y como Thoreau afirmaba, tiene que enfrentarse con las cosas esenciales de la vida<sup>253</sup>. Vendrían a ser como esos espacios liminales de los que el antropólogo Victor Turner nos habla en su obra más temprana<sup>254</sup> en los que las conceptualizaciones consuetudinarias entran en crisis y los que los habitan son seres transitoriamente invisibles, no clasificables y siempre con la amenaza de la disolución, la destrucción y la descomposición pendiente encima de ellos<sup>255</sup>.

Nosotros en ningún momento sostenemos que las novelas que aquí analizamos sean novelas de frontera. Lo que argüimos es que estas novelas incorporan la frontera como sitio de renegociación y recolocación de identidades sexuadas. La frontera actúa de este modo como una sublimación físicamente localizable de las dinámicas de identidad masculina y homosexual de los personajes principales de estas novelas. Son, por tanto, novelas inspiradas en la frontera. Los elementos que estructuran dicha frontera en nuestras obras son muy parecidos a los que Lilliam Schlissel enumera para dar cuenta de la experiencia fronteriza: la épica, la huida, la soledad, el riesgo, la violencia, la búsqueda de la inocencia, la rebeldía contra la familia, e incluso la locura<sup>256</sup>. El sentido que la frontera va a tener en estas cuatro novelas es el sentido simbólico que Chris Packard destaca: “a location where epic encounters between opposition forces occur—civilization and wilderness, cowboy and Indian, familiar and foreign.”<sup>257</sup>

En cuanto a las relaciones homoeróticas en la tradición literaria norteamericana de frontera, tanto DH Lawrence como Leslie Fiedler señalan a James Fenimore Cooper como el auténtico pionero. Esa frontera era celebrada por Fiedler y Lawrence siempre y

<sup>253</sup> Ver el capítulo segundo en Henry David Thoreau, *Walden and Civil Disobedience*.

<sup>254</sup> Nos estamos refiriendo a *La Selva de los Símbolos* (1967) o a *The Ritual Process* (1969).

<sup>255</sup> Victor Turner, *La Selva de los Símbolos*, 106-107.

<sup>256</sup> Lilliam Schlissel, “The Frontier Family”, 88-92.

<sup>257</sup> Chris Packard, *Queer Cowboys and Other Erotic Male Friendships in Nineteenth-Century American Literature*, 119-120.

cuando se mantuviera célibe<sup>258</sup>. Para el primero, la frontera glorificaba el amor puro entre personas del mismo sexo. “In America, the earthly paradise for men only is associated with the West.”<sup>259</sup> En la frontera el amor de un hombre hacia otro hombre no era, según Fiedler, incompatible con el amor heterosexual, sino que lo complementaba, eso sí, siempre y cuando “it is not homosexuality in any crude meaning of the word, but a passionless passion, simple, utterly satisfying, yet immune to lust —physical only as a handshake is physical.”<sup>260</sup> Hay que insistir que tanto Blake Allmendinger<sup>261</sup> como Fiedler señalan que en estas relaciones siempre hay un hombre blanco, que representa a la civilización y otro hombre que personifica una otredad racial, ya sea negro o indio, y que representa aquello que está por civilizar, con lo cual el homoerotismo fue una manera de vehicular el imperialismo. Estas relaciones entre la civilización euro-centrista y el primitivismo étnico se dan en la literatura norteamericana del siglo XIX con bastante profusión, pero tienen un antecedente en la Inglaterra del XVIII en *Robinson Crusoe*. Estas homosociabilidades, sin embargo, encuentran en la literatura norteamericana un grado de igualdad social, sin ningún tipo de jerarquías clasistas, que no tenían en el viejo continente<sup>262</sup>. A este respecto debemos añadir que esta tendencia de relacionar la masculinidad con el primitivismo en la literatura norteamericana responde en parte al ideal masculino heredado de la Ilustración, durante la cual tanta fascinación despertaba el canon griego como los desconocidos salvajes<sup>263</sup>.

Intentos de de-sexualizar la frontera como los de DH Lawrence o Leslie Fiedler han sido bastante comunes durante el siglo XX. Como nos dice Alan Sinfield “in one aspect, a priority of male bonding in the west in modern times has been to police itself against homosexuality.”<sup>264</sup> El propósito no es otro que el de mantener una masculinidad en estado hegemónicamente puro, sin la contaminación feminizante de la homosexualidad.

<sup>258</sup> Blake Allmendinger, “The Queer Frontier”, 223.

<sup>259</sup> Leslie A. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, 355.

<sup>260</sup> Leslie A. Fiedler, *Ibid.*, 368

<sup>261</sup> Blake Allmendinger, “The Queer Frontier”, 225.

<sup>262</sup> A la hora de hacer esta aseveración, Fiedler no se está refiriendo únicamente a las relaciones homoeróticas que encuentran en la raza un elemento distanciador, sino en aquella en que la clase social es el punto en el que los dos hombres se diferencian. Según esto, esta tradición en Europa habría tenido en el barroco varios ejemplos destacados, siendo los de Don Juan y Leopoldo, y Don Quijote y Sancho Panza los más llamativos. En América, estas distinciones de clase en las relaciones homeróticas no se dan fundamentalmente porque “in America, we are a nation of Calibans and Leporellos and Sancho Panzas—of fugitive slaves” (367).

<sup>263</sup> George L. Mosse, *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity* 42.

<sup>264</sup> Alan Sinfield, *The Wilde Century*, 113.

Lo que nuestras novelas muestran es una vuelta a esa masculinidad fronteriza por parte de sus personajes homosexuales. Es una vuelta que no se efectúa al estilo de *cowboys* extemporáneos. De hecho, algunos de los personajes implicados retienen características que el ideario de la II Guerra Mundial y la Guerra Fría consideraban femeninas. No son hombres de frontera puros, si es que alguna vez esa pureza existió. Son hombres atormentados por un terrible miedo feminizador que se deriva, en mayor o en menor medida, del miedo a ser homosexuales. En eso no se distinguían demasiado de otros personajes de la época. Lo que sí los diferencia es su situación fronteriza dentro de una masculinidad que pugnan por recuperar y encajar en sus pulsiones homosexuales reprimidas o problematizadas. La frontera, en este sentido, tiene un significado altamente simbólico en las relaciones entre masculinidad y homosexualidad, ya que esta última actúa como frontera muchas veces de la expresión de la primera. En nuestras novelas la frontera, entendida como espacio nuevo, es el punto en el que se produce la siempre problemática continuidad entre la homosociabilidad y la homosexualidad de los personajes. Ese espacio nuevo y desfamiliarizador será bien el bosque que rodea a una base militar, la concepción de Europa como refugio o exilio, o el aislamiento edénico de una cabaña junto a un lago. La frontera en nuestras novelas es el “otro” espacio, alejado de la civilización conocida, original y heterosexualizante de los personajes.

La frontera es un sitio de huida y renegociación en términos de género entre masculinidad y homosexualidad. No debemos nunca confundirlo con los límites. La frontera es el espacio inmediatamente posterior a los límites del conocimiento sistematizado. Es el terreno que ha de ser domesticado para, con el tiempo, incorporarse dentro de esos límites<sup>265</sup>. Debemos hacer hincapié en una de las frases con las que Frederick Jackson Turner inicia su estudio sobre la frontera norteamericana: “American social development has been continually beginning over again on the frontier<sup>266</sup>.” Esto significa que la frontera incorpora, pero retrayéndose a fases pasadas. Por eso la idea de primitivismo es importante: “American development has exhibited not merely advance along a single line, but a return to primitive conditions on a continually advancing frontier line, and a new development for that area,” nos dice Turner anteriormente. La frontera es un sitio de rápida renegociación de identidades en el que lo nuevo e inesperado enseguida da paso a lo tradicional y predecible. Las fronteras son así espacios dinámicos, “places

---

<sup>265</sup> Victor Turner, recogiendo la tesis del antropólogo Arnold van Gennep sobre los ritos de paso, destaca tres fases: separación, margen (o limen) y agregación. (*La Selva de los Símbolos*, 104).

<sup>266</sup> Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History*, 2.

of both destruction and creation, forgetting and remembering”, en palabras de Kerwin L. Klein, uno de los críticos que mejor ha sabido observar su significación simbólica y cultural<sup>267</sup>. La frontera es, asimismo y según este autor, un lugar de confrontación, generalmente hostil, de varios grupos humanos que, como resultado de esa confrontación se han redefinido como grupos. Esto es algo que no es únicamente consustancial a la frontera euroamericana en Norteamérica, sino que es un rasgo que ha definido la historia de la civilización occidental desde el Imperio Romano, pasando por episodios tan cercanos a nosotros los españoles como la llamada Reconquista. En el caso que nos ocupa no son dos pueblos los que se enfrentan, sino dos concepciones del género supuestamente enfrentadas como la masculinidad y la homosexualidad. A lo largo de la historia, los diferentes grupos que se han encontrado en la frontera han compartido e intercambiado características que en principio les eran ajenas. De la misma forma, masculinidad y homosexualidad se retroalimentan en la siempre problemática línea discontinua que pretende establecer identidades de género separadas. En las novelas que aquí nos ocupan una no puede existir sin la otra. No tiene sentido hablar de homosexualidad sin hablar también de masculinidad y viceversa, lo cual no quiere decir que tanto una como otra no estén fuertemente marcadas y, a veces, diferenciadas tal y como ocurre con los grupos humanos que, a través del contacto, terminan por influirse mutuamente.

Pero esta reivindicación de la masculinidad fronteriza por parte de los personajes homosexuales se encuentra con el problema de que no es necesariamente una masculinidad liberalizadora de la opresión que sufren como homosexuales. Mimetizando parte de los mecanismos de opresión que sufren, resuelven a través de la violencia los conflictos de las historias de las que son parte. La violencia de la masculinidad fronteriza convierte a nuestros protagonistas en asesinos, vengativos apaleadores o pusilánimes cómplices del asesinato de estado. Recuperando las palabras iniciales de Turner, “[it] may be mentioned the importance of the frontier, from that day to this, as a military training school. Keeping alive the power of resistance to aggression, and developing the stalwart and rugged qualities of the frontiersman.” Si la frontera tradicionalmente ha funcionado como una academia militar, renegociar la identidad masculina de la homosexualidad en ella corre el riesgo de que ésta salga tan violenta como las condiciones bajo las cuales es recategorizada y que paradójicamente están ahí para convertirla en herramienta contestataria de género. Tal y como la frontera política se estableció siguiendo los mismos parámetros clasistas, racistas y sexistas que regían en la metrópo-

---

<sup>267</sup> Kerwin Lee Klein, *Frontiers of Historical Imagination*, 205-7.

lis, las fronteras de las identidades masculinas y homosexuales de la mayoría de nuestros personajes están igualmente condicionadas por las mismas estructuras clasistas y racistas que imperan en la sociedad normativa. De la misma manera que la frontera para la gran cantidad de nuevos pobladores no supuso un limbo fuera de la tendencia civilizadora dentro de un proyecto de escala nacional, las fronteras en las que nuestros protagonistas dirimen sus masculinidades y sus homosexualidades no suponen un acto de rebeldía absoluta, ya que son incapaces de ir más allá de muchos de los dictados de género que sus condicionamientos históricos les imponen.

El concepto de frontera, según lo vamos a analizar nosotros, actúa en las novelas de esta tesis en tres niveles: el nivel físico-geográfico, el nivel de género y el nivel categórico. La frontera físico-geográfica se refiere al lugar donde la acción narrativa transcurre, que lejos de ser casual, está dotado de gran significación, ya que son sitios que apuntan al escape de la civilización, algo imprescindible para la formación de nuevas identidades. En ninguna de nuestras narrativas hay una frontera en el oeste. Son fronteras inversas a la concepción de “western frontier” como una región de verdad, belleza y esperanza. Las fronteras que se proponen en estas novelas son inversas a la tradición tal y como nos la presenta Kerwin Lee Klein en *Frontiers of Historical Imagination*<sup>268</sup>. La liberación con la que muchos autores han caracterizado a la frontera oeste tiene un carácter inverso en el caso de estas narrativas. Kerwin L. Klein, además, define la frontera como “not just the place where civilization and wilderness made American democracy, it was the ragged edge of history itself, where historical and nonhistorical defied and defined each other”<sup>269</sup>. El hecho de que el viaje de la mayoría de nuestros personajes sea contrario al viaje hacia el oeste nos hace pensar en una “frontera invertida”, que consistiría en una paradoja geo-histórica enmarcada en un contexto de re-negociación genérica entre homosexualidad y masculinidad en las cuatro novelas que estudiamos.

Por otro lado, la frontera de género es donde la homosexualidad y la masculinidad de estos personajes se encuentran y se reconfiguran. Pero esta frontera no puede considerarse como algo aislado, sin relación con otras fronteras más allá de la opresión. Es importante, por tanto, que hagamos referencia también a las fronteras de clase y de raza, que operan en mayor o en menor medida en las obras que aquí presentamos. Las

---

<sup>268</sup> Kerwin Lee Klein, *Frontiers of Historical Imagination*, 6.

<sup>269</sup> Kerwin Lee Klein, *Ibid.*, 7.

fronteras económicas, o de clase, se hacen visibles en los intentos de los personajes por huir de una condición social debilitadora. Las fronteras de raza operan en dos novelas sobre todo y constituyen un elemento importante para entender la estructura opresiva que empuja hacia las fronteras de género.

Esta continua y dinámica recategorización de género aboca a nuestros personajes masculinos y homosexuales a un estado liminar en el que difícilmente saben quiénes son según las categorías pre-establecidas. Victor Turner, en su estudio antropológico *La Selva de los Símbolos*, señala que estos estados se caracterizan por “la ambigüedad y la paradoja, una confusión de todas las categorías habituales, [...] como el No frente a todos los asertos estructurales positivos, pero también al mismo tiempo como la fuente de todos ellos”<sup>270</sup>. Es como si a los personajes de nuestras novelas, a través de sus problematizadas sexualidades, se les invitara a que vislumbraran el umbral de una posmodernidad que aún no había sido ni tan siquiera enunciada, entendida ésta como la aceptación total de lo efímero, discontinuo, fragmentario y caótico de la otra mitad reprimida de la modernidad, como si en realidad, a través de la incredulidad hacia las metanarrativas del lenguaje heteronormativo pudieran conseguir su libertad como seres (homo)sexuados, balanceándose en la dicotomía onírica que Nietzsche estableció para diferenciar lo apolíneo de lo dionisiaco en el arte de la tragedia<sup>271</sup>. Puesto que todas estas novelas entran en un juego de liberación identitaria que tiene que ver con la disolución de identidades y categorías<sup>272</sup> a través de tropos muy determinados que ya iremos señalando, debemos señalar una tercera frontera: la nueva frontera de las categorías, y hasta cierto punto, de la percepción. Hay muchos ejemplos en los que el sueño se confunde con la realidad, escenas en las que lo que tenemos es un mero reflejo, bien sea a través de un vaso, de un espejo (que en ocasiones incluso amenaza con romperse), o de los recuerdos retrospectivos de un personaje que en ese momento mira a través de una ventana de la realidad contada. Esta tercera frontera en la mayoría de los casos tiene como eje el pánico homosexual de los personajes principales. Denominar a esta tercera frontera como frontera posmoderna puede ser arriesgado. Sin embargo, el hecho de que fueran escritas estas novelas en un periodo en el que las grandes narrativas, como Lyotard las llama, comenzaron a estar cuestionadas, nos debe animar para

<sup>270</sup> Victor Turner, *La Selva de los Símbolos*, 107.

<sup>271</sup> Friedrich W. Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, 16-17.

<sup>272</sup> Carmen Romero Bachiller advierte en su artículo “Poscolonialismo y Teoría Queer” sobre la falacia de considerar las identidades como formas puras protegidas de cualquier contaminación ya que eso supone “ignorar que, de hecho, toda forma cultural y social es una continua reinención y revisión de sí misma en múltiples relaciones desiguales que la transforman” (156).

al menos intuir su existencia. Si los personajes no encontraron una libertad en una nueva frontera física que les agobiaba, ni en una dicotomía de género que distaba mucho de satisfacerles, es en una permanente disolución de identidades donde parecen acomodar mejor su existencia narrativa. Incluso Jim Willard, protagonista de *The City and the Pillar*, el menos torturado por su pánico homosexual, encuentra su libertad al final de la novela cuando mira hacia el océano, no sabe muy bien a dónde. El sociólogo francés Pierre Bourdieu, en su obra *La dominación masculina*, aboga por la existencia de “unos esquemas de percepción, de apreciación y de acción que constituyen los hábitos y que sustentan, antes que las decisiones de la conciencia y los controles de voluntad, una relación de conocimiento profundamente oscura”<sup>273</sup> y que son precisamente los que constituyen el efecto de una dominación simbólica. Los personajes de nuestras novelas están dominados por una pulsión sexual proscrita y la única vía de trascender esa dominación es ir más allá de los esquemas de percepción que la constituyen inopinadamente y la naturalizan.

## LA EXPULSIÓN DE LO HOMOSEXUAL DE LA FRONTERA DE LA MASCULINIDAD

El significado de la masculinidad siempre es incierto, ya que está sujeto al dinamismo y las paradojas del momento histórico en el que se inscribe. En estos apartados vamos a dar cuenta de las circunstancias históricas que han conformado la masculinidad en EEUU y los conflictos que ha tenido con las concepciones que se han tenido sobre la homosexualidad.

La crisis de identidad ha sido común a lo largo de la historia norteamericana, una crisis que ha estado llena de paradojas<sup>274</sup>, una de las cuales tiene su origen en uno de los conceptos fundacionales de los Estados Unidos, enunciado en la misma Constitución, de que todos los hombres son iguales. Si eso es así, lo son para competir, especialmente en el ámbito del trabajo. Según Michael Kimmel, ante este planteamiento a

---

<sup>273</sup> Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, 53-54.

<sup>274</sup> Michael Kimmel, *Manhood in America*, 43.

los hombres norteamericanos en el siglo XIX les quedaban dos opciones: quedarse en el ámbito civilizado doméstico y competir, o tratar de escapar, precisamente hacia la frontera. En cualquiera de los dos casos, los hombres tuvieron que demostrar su hombría, bien ante otros hombres en situaciones de competitividad, o bien en las condiciones extremas que la frontera les impusiera. Según este autor, esta ansiedad por redefinirse le viene dada al hombre americano por las inestabilidades de las exigencias del mercado al que este hombre se suma ya que “if social order, permanence, could no longer be taken for granted and a man could rise as high as he aspired, then his sense of himself as a man was in constant need of demonstration. Everything became a test –his relationships to work, to women, to nature, and to other men”<sup>275</sup>.

El concepto de competitividad ha hecho que el ideario americano de la masculinidad esté lleno de constructos culturales que son o han sido familiares a cualquier americano en un momento dado: el sueño americano, *the rugged individual*, *the Golden Boy*, *Horatio Alger...*<sup>276</sup> Estos constructos, sin embargo, se han fabricado mediante la exclusión de los otros, de las minorías, lo cual ha sido una nota dominante en la construcción de la masculinidad en América tal y como Michael Kimmel nos informa:

American manhood has often been built on the exclusion of others from equal opportunity to work, to go to school, to vote –to do any of the things that allow people to compete equally. It seemed as though men believed that by keeping the public worlds of work, education, or politics as the homosocial preserves of native born white men, they could more reliably prove their manhood.

La raza, por tanto, y tal como veremos en dos de nuestras novelas, es un punto de contestación a la masculinidad hegemónica. Pero la exclusión en la formación de homosociabilidades no se limitaba a la de otros hombres distintos a los blancos: se hacía especialmente a costa de las mujeres, de manera que “everytime they [the men] went off to work, they ran away from women to prove themselves with other men.”<sup>277</sup> Por tanto, los ejes de configuración de la masculinidad moderna, en la que quedan excluidas o

<sup>275</sup> Michael Kimmel, *Ibid*, 43-44.

<sup>276</sup> Alex Tuss, “Masculine Identity and Success: A Critical Analysis of Patricia’s Highsmith *The Talented Mr Ripley* and Chuch Palahniuk’s *Fight Club*”, 1.

<sup>277</sup> Michael Kimmel, *Manhood in America*, 44.

subordinadas otras masculinidades, son ejes socio-políticos y económicos fundamentalmente.

Relacionándolos con las cambiantes condiciones de trabajo, Michael Kimmel expone tres tipos de masculinidades que se dieron en América prácticamente desde la declaración de independencia, y aunque puedan parecer arquetípicas y pasar por alto los dinamismos y contradicciones que son propios de la identidad, lo cierto es que describen conductas masculinas que el autor documenta como recurrentes, y que son además identificables en muchos comportamientos de los personajes de las novelas que vamos a analizar. Por un lado, se distingue al *Gentil Patriarca*<sup>278</sup>, exponente de una masculinidad digna y aristocrática, para quien la hombría significaba ostentar grandes posesiones fuera de casa y una benevolente autoridad patriarcal dentro de ella. Por otro lado, resalta al *Artésano Heroico*<sup>279</sup>, el cual es rígidamente formal en sus maneras con las mujeres, robusto y leal con sus compañeros en el trabajo, donde se muestra además valiente hacia las labores duras, y orgulloso de sus habilidades. Este tipo de masculinidad, fuertemente sexista y racista en el momento de su declive, aunque presente de manera residual hoy en día, dejó de ser hegemónico tras la Guerra de Secesión. Frente a estos dos tipos emerge uno que, según Kimmel, jalonará la imagen de muchos hombres americanos hasta la fecha: la del rico empresario o la del *hombre hecho a sí mismo*<sup>280</sup>. Este hombre representa un modelo de hombría cuya identidad se derivará prácticamente de sus actividades e imagen en la vida pública, sus riquezas y estatus acumulados, y su movilidad, tanto social como geográfica. El hombre hecho a sí mismo no es un producto exclusivamente norteamericano. En todos los países post-revolucionarios de Europa comenzaron a aflorar lo que en francés se denominó *nouveaux riches*. Lo que esto tuvo de particular en Norteamérica, la tierra de los inmigrantes y las nuevas oportunidades, fue que estos nuevos ricos hechos a sí mismos no tuvieron que enfrentarse a ninguna nobleza con títulos para prevalecer, y además estuvieron ahí desde el momento del nacimiento de la nueva nación. En resumen, fueron pioneros, así como la masculinidad que representaron<sup>281</sup>. Siempre en movimiento, competitivo, sumamente agresivo en los negocios, el hombre hecho a sí mismo mostró un temperamento inquieto, en ocasiones inseguro y con cierta desesperación por lograr una solidez en la que plantar su identidad masculina.

---

<sup>278</sup> Michael Kimmel, "The Birth of the Self-made Man", 137.

<sup>279</sup> Michael Kimmel, "Ibídem".

<sup>280</sup> Michael Kimmel, "Ibídem".

<sup>281</sup> Michael Kimmel, "Ibídem".

Aun a riesgo de caer en la generalización, destacaremos tres características recurrentes en la genealogía de la masculinidad norteamericana que serán útiles en el análisis de nuestras novelas: el repudio de la domesticidad y lo femenino, su redefinición a través de la violencia y la inseguridad que la libertad de definición presenta. La primera característica ya la enunciaba Henry David Thoreau en sus primeros diarios al decir que “a man’s house is a prison, in which he finds himself oppressed and confined, not sheltered and protected (...) his muscles are never relaxed. It is rare he overcomes the house, and learns to sit at home in it.”<sup>282</sup> A este repudio ha ido unido el rechazo a la femineidad relacionada con esa domesticidad. Michael Kimmel nos lo expone bastante bien: “a portion of the definition of American manhood became the repudiation of the feminine, a resistance to mothers’ and wives’ efforts to civilize men”<sup>283</sup>. El Darwinismo social, tal y como nos lo expone Alan Sinfield a propósito de su estudio sobre la cristalización de ciertos comportamientos afeminados, también contribuyó a que se hicieran más gruesas las líneas separatorias entre lo masculino y lo femenino<sup>284</sup>. Según veremos en el análisis de las obras, los personajes masculinos lo son, en parte, a través del repudio que sienten hacia todo lo femenino, ya se trate de las mujeres en sí, del afeminamiento en algunos hombres, como del espacio que las mujeres normalmente habitan. La segunda característica nos lleva a la continua redefinición de la masculinidad norteamericana a través de la guerra<sup>285</sup>. Las masculinidades noratlánticas, que fueron las que configuraron el sub-continente norteamericano, estuvieron profundamente implicadas en la violencia mundial a través de la cual la cultura noratlántica se convirtió en la dominadora del mundo a partir del siglo XVI. La violencia colectiva entre hombres abre nuevas posibilidades de readaptación en las relaciones de género, como lo prueban las dos grandes contiendas mundiales del siglo XX, tras las cuales se aceleró por un lado el proceso de emancipación femenina, y por otro, la formación de algunas comunidades gays. En lo que a la tercera característica se refiere, Michael Kimmel parte de la hipótesis (utilizada por importantes pensadores de la escuela de Frankfurt, como Erich Fromm) de que demasiada libertad produce, en determinadas circunstancias o momen-

---

<sup>282</sup> Henry David Thoreau, *I to Myself*, 27.

<sup>283</sup> Michael Kimmel, *Manhood in America*, 60.

<sup>284</sup> Alan Sinfield, *The Wilde Century*, 63.

<sup>285</sup> Michael Kimmel, *Manhood in America*, 72.

tos históricos, inseguridad, ansiedad e incluso sensación de caos<sup>286</sup>. Según esto la inseguridad constante que caracteriza a la masculinidad norteamericana tiene su origen en la inusitada libertad que encontró en sus orígenes, en una edad en la que de repente los hombres fueron libres de crear sus propios destinos, encontrar sus propios caminos, alzarse tan alto como pudieran y ser responsables directos de sus propias biografías. Si bien la realidad para muchos hombres en América a finales del siglo XVIII no fue así (algunos historiadores revisarían esta visión con escepticismo considerándola incluso mítica<sup>287</sup>) lo cierto es que en comparación con las posibilidades que el viejo continente, plagado de guerras, persecuciones políticas y religiosas, y gobernado por rígidas jerarquías, la postura ofrecida por Kimmel no carece de base.

La homosexualidad, por su parte, es un término decimonónico, y muchas de sus paradojas y contradicciones son fruto del siglo que le vio nacer, un siglo caracterizado en lo político por la expansión capitalista a través del imperialismo, y en lo social por la consolidación de una nueva clase dirigente: la burguesía, la cual cimentó su poder en la explotación sistemática de la fuerza del trabajo. En este contexto surgió el acuñamiento de la *Homosexualität*, nombrada en alemán por primera vez en 1869 por Karl María Benkert. El motivo no fue precisamente represivo, sino más bien todo lo contrario. En una carta al Ministerio de Justicia, Benkert abogaba por la derogación del párrafo 175 del que se convertiría en Código Penal Prusiano que castigaba los actos de sodomía entre hombres<sup>288</sup>.

La legislación en Norteamérica no ha sido precisamente blanda ni con los homosexuales ni con los actos de sodomía. Los códigos legales coloniales, inspirados en la Biblia o en el estatuto inglés de sodomía del año 1533, estipulaban para los actos homosexuales duras penas que podían llegar hasta la muerte. Y aunque todos los estados, al tiempo de la independencia, abolieron la pena de muerte por sodomía, este acto, incluso tras la II Guerra Mundial, seguía considerándose en algunos territorios como

---

<sup>286</sup> Ver el capítulo “The Emergence of the Individual and the Ambiguity of Freedom” en *Escape from Freedom*, de Erich Fromm (23-38).

<sup>287</sup> Howard Zinn desmitifica la idea de que los EEUU brindaran las oportunidades que se suele pensar que brindaron desde su comienzo para cualquier ciudadano, independientemente de la posición social de la que empezase su escalada social. Especialmente aclarador es su capítulo “A Kind of Revolution” de su obra *A People’s History of the United States*.

<sup>288</sup> Ricardo Llamas, *Teoría Torcida*, 309.

una “felony”<sup>289</sup>: sólo el asesinato, el secuestro y la violación podían recibir penas más severas. A pesar de que pocos hombres y ninguna mujer sufrieron el castigo que las diferentes legislaturas contemplaban, lo cierto es que el estigma penal pendía siempre sobre la conducta<sup>290</sup>.

La homosexualidad, junto con otras prácticas sexuales no normativas que comenzaron a ser nombradas (y por lo tanto controladas) a lo largo del siglo XIX, no casaba con el ideal capitalista burgués. Como nos dice Foucault “en la época en que se explotaba sistemáticamente la fuerza de trabajo, ¿se podía tolerar que fuera a dispersarse en los placeres, salvo aquellos, reducidos a un mínimo, que le permitieran reproducirse?”<sup>291</sup>. En este contexto capitalista y burgués, el poder productivo alentó la creación de discursos que controlasen los placeres en general y la (homo)sexualidad en particular. Una de las estrategias que Foucault destaca para ese control consiste en la incorporación de las perversiones y la nueva especificación de los individuos. Según esto, la sodomía, cajón de sastre en el que cabían toda suerte de actividades sexuales proscritas, dio paso al homosexual como especie.

El homosexual del siglo XIX ha llegado a ser un personaje: un pasado, una historia y una infancia, un carácter, una forma de vida [...] Nada de lo que él es *in toto* escapa a su sexualidad. Está presente en todo su ser: subyacente en todas sus conductas puesto que constituye su principio insidioso e indefinidamente activo [...] Le es consustancial, menos como un pecado en materia de costumbres que como una naturaleza singular<sup>292</sup>.

A la creciente estigmatización del homosexual en las esferas jurídicas y médicas, le acompañó, desde finales del siglo XIX en Alemania, un movimiento para la abolición de las leyes anti-homosexuales del código civil prusiano, seguidoras de lo que en 1869 había iniciado Benkert. Ese movimiento estuvo liderado por el sexólogo Magnus Hirschfeld, quien había formado el Comité Científico-Humanitario en 1897 y que más tarde abriría el Instituto para la Investigación Sexual y la Liga Mundial para la Reforma Sexual. Todas estas instituciones tenían un marcado cariz homófilo. Miembros del Co-

<sup>289</sup> De acuerdo con el decimonónico *A Compendious and Comprehensive Law Dictionary*, de Thomas Walter Williams, felony “was anciently every capital crime perpetrated with an evil intention, and all the capital offenses came, by the common law, under the name of felony” (401).

<sup>290</sup> John D’Emilio, *Sexual Politics, Sexual Communities*, 14.

<sup>291</sup> Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad*, vol. 1, 12.

<sup>292</sup> Michel Foucault, *Ibid.*, 56.

mité Científico-Humanitario dieron diversas conferencias y debates ante foros como la Sociedad Científica Alemana de Nueva York o la Sociedad Neoyorquina de Jurisprudencia Médica sobre la necesidad de reformas legales y sociales para la aceptación de la homosexualidad. Estos debates, “probably the first such speech given in New York”<sup>293</sup>, y quizás en el resto de los Estados Unidos también, tuvieron como resultado que la homosexualidad se debatiese desde ámbitos tanto científicos como legales.

Por tanto, la diferenciación de lo heterosexual de aquello considerado anti-masculino tiene un comienzo: el final del siglo XIX, que fue precisamente cuando la palabra *heterosexual* se utilizó por primera vez en EEUU<sup>294</sup>. Este periodo coincidió, como hemos señalado anteriormente, con el cierre oficial de la frontera política en este país. Tres acontecimientos consolidaron esta relación: la creciente medicalización del homosexual a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, la paulatina penalización de los actos homosexuales en los países industrializados y el escándalo público del proceso a Oscar Wilde por delitos relacionados con su homosexualidad. De hecho, muchas de las homosociabilidades que en Europa y EEUU había comenzaron a problematizarse tras los juicios a este escritor. La orientación sexual fue la razón de la posterior condena a Oscar Wilde, pero hubo otros aspectos que problematizaron el asunto. Por una parte estaba la clase social de los hombres con los que Wilde supuestamente tuvo relaciones sexuales, ya que casi todos eran de extracción humilde. Por otra parte estaba la posición de inferioridad en el binarismo masculino/ femenino que el escritor pareció tomar<sup>295</sup>. Un ejemplo del impacto que estos juicios tuvieron en las mentalidades masculinas norteamericanas lo muestra el hecho de que entre 1895 y 1900 se pronunciaron casi mil sermones en contra del escritor irlandés y su nefando vicio<sup>296</sup>. Los procesamientos a Oscar Wilde tuvieron también el efecto de hacer visible al homosexual como especie. Esa visibilidad se hizo en detrimento de su masculinidad y de su capacidad productiva. Afeminamiento y ociosidad eran las características del dandy wildeano y también lo serían de la imagen más estereotípica del homosexual durante buena parte del siguiente siglo<sup>297</sup>.

Además, según Siobhan Somerville, este divorcio entre homosexualidad y masculinidad coincidió con otro acontecimiento: el trazado de la línea separatoria entre ne-

---

<sup>293</sup> Jonathan Ned Katz, *Gay American History*, 575.

<sup>294</sup> Jonathan Ned Katz, *The Invention of Heterosexuality*, 19.

<sup>295</sup> Alan Sinfield, *The Wilde Century*, 122.

<sup>296</sup> Alan Sinfield, *The Wilde Century*, 154.

<sup>297</sup> Alan Sinfield, *The Wilde Century*, 125.

gros y blancos<sup>298</sup>. De acuerdo con esto, la homofobia masculinista no sería otra cosa que la traslación al ámbito del género de una ansiedad noratlántica que se dio a finales del siglo XIX, y que coincidió con el cierre de la frontera en el oeste, el apogeo industrial, la constante afluencia de mano de obra extranjera a los EE UU y las políticas racistas en el sur. Estamos hablando de una época de cambios sociales y económicos profundísimos en una nación que acababa de formarse territorialmente y que miraba con sumo recelo cualquier anormalidad que pudiera desteñir la pureza con la que las nuevas naciones quieren investirse; de una época en la que el continuo entre homosociabilidad y homosexualidad pervertía relaciones no ya de género, sino también de clase y de raza<sup>299</sup>, amenazando con anular las mismas divisiones que configuraban las bases supremacistas del imperio, unas bases cuestionadas desde el momento en que la frontera entre lo homosexual y lo homoerótico comenzó a ser examinada en la literatura norteamericana.

Estados Unidos había acabado el siglo XIX con visos de convertirse en gran potencia político-económica. El cierre de la frontera y la perspectiva de llevar ese espíritu emprendedor, según lo articulado por Frederick Jackson Turner<sup>300</sup>, más allá de los confines geográficos continentales, algo refrendado por las intervenciones desde 1898, coincidió con una época en la que el capitalismo industrial cambió las relaciones económico-sociales de un país cada vez más próspero. Con esta prosperidad, a finales de la I Guerra Mundial, vino una liberación social sin precedentes: las mujeres fueron encontrando trabajo fuera de casa. En las ciudades se fue congregando una clase media para la cual los trabajos de Freud abrieron una era de libre debate en temas hasta entonces proscritos como eran los temas sexuales. Esta prosperidad llegó a su fin con el repentino *crash* de *Wall Street*, la lenta Depresión de los años 30 y la llegada de otra guerra mundial. La homosexualidad se convirtió en un tema de interés (o paranoia) nacional justo en este momento de crisis ideológica, probablemente en el momento de mayor crisis ideológica de todo el siglo<sup>301</sup>.

Cualquier apelación que el hombre americano con espíritu individual y emprendedor pudiera hacer al heroísmo épico, y las masculinidades a él adheridas, perdió

---

<sup>298</sup> Somerville, Siobahn B., *Queering the Color Line*, 16

<sup>299</sup> Sobre la coincidencia, a principios de siglo XX, de cambio de paradigma en los modelos sexuales basados en el objeto de deseo con la transformación de las nociones científicas en torno al sexo, merece la pena ver el apartado “Sexual Perversion and Racialized Desire” (33-38), en *Queering the Color Line*, de Siobahn B. Somerville.

<sup>300</sup> Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History*, 37.

<sup>301</sup> S. James Elliott, “Homosexuality in the Crucial Decade: Three Novelists' Views”, 164.

temporalmente su valor durante la Depresión. Michael Kimmel nos informa que “for most men the Depression was emasculating both at work and at home. Unemployed men lost their status with their wives and children and saw themselves as impotent patriarchs.”<sup>302</sup> Si la Depresión erosionó el valor patriarcal más inmediato para la mayoría de hombres, poco espacio podía quedar para cualquier tipo de épica. Sin embargo, esta visión emascuada del hombre en tiempos difíciles queda en entredicho si echamos un vistazo a algunas representaciones de murales<sup>303</sup> o litografías<sup>304</sup> de esos años que muestran una masculinidad, generalmente proletaria, que rezuma músculos y fuerza. El cine, además, contribuyó a esta redención masculina mediante las figuras del *westerner* y el gángster, las dos grandes creaciones de las películas americanas según Robert Warshow<sup>305</sup>. Una realidad económicamente emasculante convivía con una fantasía heroica en lo que a representaciones masculinas se refiere.

Los procesos sociales estructuradores del fenómeno homosexual en América justo antes de la II Guerra Mundial eran bastante contradictorios. Si por una parte lo que John D’Emilio llama procesos históricos acumulativos (industrialización, crecimiento urbano, auge de las relaciones de economía capitalista...) favorecían el nacimiento y crecimiento de comunidades gay, en la que los sujetos tenían la posibilidad de adquirir conciencia de su diferencia sexual y social, por otro lado se encontraban, merced a esos mismos procesos con una hostilidad casi generalizada y expresada a través de la religión, la ley, la ciencia y el silencio al que el discurso homosexual se veía abocado en los crecientes medios de comunicación<sup>306</sup>. George Chauncy, poniendo como ejemplo la ciudad de Nueva York, expone que los bares gays proliferaban casi a la misma rapidez con la que las autoridades los cerraban<sup>307</sup>. Los pocos homosexuales que consiguieron superar esa hostilidad pública lo hicieron con la carga de una homofobia interiorizada de la que casi nadie lograba librarse. Este discurso auto-homóforo encuentra eco en algunos personajes de las obras que analizamos y es la causa por la que durante ciertos años se viera a novelas como *The City and the Pillar* desprovistas de su potencial revo-

<sup>302</sup> Michael Kimmel, *Manhood in America*, 199.

<sup>303</sup> La predilección de muralistas como Diego Rivera por formas masculinas que musculan y controlan el universo trabajador se pueden ver en los trabajos que ejecutó a principios de los años 30 como *The Making of a Fresco, Showing the Building of a City* o *Man, Controller of the Universe*. (Walter Kalaidjan, *American Culture Between the Wars*, 114-121).

<sup>304</sup> Significativas son las litografías de Hugo Gellert en las que vemos una redención musculada del proletario. Según Walter Kalaidjan esta musculación se puede tratar no sólo como un tributo al poder sino, sobre todo, como “an anxious symptom of its loss” (*Ibid.*, 145).

<sup>305</sup> Robert Warshow, “Movie Chronicle: The Westener”, 453.

<sup>306</sup> John D’Emilio, *Sexual Politics, Sexual Communities*, 22.

<sup>307</sup> George Chauncy, *Gay New York*, 339.

lucionario. A propósito de sus finales trágicos, Donald Webster Cory, en su influyente y pionero ensayo *The Homosexual in America* afirmaba sobre *The City and The Pillar* y otras novelas que sus autores eran incapaces de finalizarlas de forma satisfactoria, de manera que “that has been a handicap in preventing social progress of the homosexual group”<sup>308</sup>.

La tensión ideológica entre fascismo y comunismo tuvo su traslación en el campo de la masculinidad. El fascismo supuso una cruda reafirmación de la supremacía masculina en unas sociedades que se dirigían hacia una igualdad de género. Su dinámica condujo a una guerra devastadora. Su posterior derrota, sin embargo, no supuso el fin de la institucionalización y práctica organizada de la violencia masculina<sup>309</sup>. Estas tensiones ideológicas tienen un peso también en la manera en que la masculinidad fue resituándose en el subconsciente colectivo, a través de la cultura popular, durante la primera Guerra Fría<sup>310</sup>. La hipermasculinidad era mirada con recelo durante la posguerra desde que se desenmascararon las fanfarrias de las juventudes hitlerianas. No obstante, había en parte del público americano una fascinación por esa masculinidad imponente aunque derrotada. Suzanne Clark, en su obra *Cold Warriors*, arguye que el ideal hipermaculino de los nazis pudo tener una extrapolación en la manera en la que masculinidad fue reconfigurada en las relaciones internacionales norteamericanas. La bomba atómica, como extrapolación tecnológica de algo penetrante, conquistador y destructor es el ejemplo culminante<sup>311</sup>. No deja de ser problemático y paradójico que la II Guerra Mundial se librara, en términos oficiales, contra el fascismo, y sin embargo el comunismo fuese el gran caballo ideológico de batalla de la Guerra Fría. El fascismo, por su parte, no desató ninguna psicosis ideológica una que vez estuvo oficialmente derrotado, a pesar de estar presente en muchos de los regímenes políticos que EEUU, en su política exterior, alentó<sup>312</sup>. Todas estas contradicciones ideológicas entre lo que oficialmente se declaraba y lo que realmente se practicaba tenían su correlato también en la manera de establecer un consenso nacional sobre la masculinidad.

---

<sup>308</sup> Donald Webster Cory, *The Homosexual in America*, 169.

<sup>309</sup> R.W. Connell, “The History of Masculinity”, 250.

<sup>310</sup> Suzanne Clark arguye que la resistencia a las representaciones de la masculinidad patriarcal de la posguerra está encarnada en figuras que van desde James Dean a Jack Kerouac, pasando incluso por Elvis Presley y el ficticio Holden Caulfield (*Cold Warriors: Manliness on Trial in the Rhetoric of the West*, 30).

<sup>311</sup> Suzanne Clark, *Ibid.*, 25.

<sup>312</sup> Sobre el papel de la política exterior norteamericana, ver el capítulo “La Guerra Fría: Realidad y Fantasía” en *El Miedo a la Democracia* de Noam Chomsky.

Por otro lado, la imagen masculina que desde la propaganda de la izquierda más radical se desprendía era la de un trabajador muy musculoso y con una gran potencia física, toda una proyección fálica de poder, aunque algunos autores como Kalaidjian mantienen que esa producción cultural del Popular Front servía más para enmascarar la ausencia de poder que para representar su propia presencia<sup>313</sup>. Lo que el aparato propagandístico reproducía en esa fetichización hipermasculina del proletariado era una continuidad de la masculinidad robusta de frontera tan típica de Norteamérica desde que la frontera se cerró a finales del siglo XIX. Estas reproducciones de la masculinidad proletaria, referenciadas en el lenguaje político como el *common man*, sin embargo planteaban un problema: excluían todo lo que no fuese blanco, heterosexual o idealmente masculino<sup>314</sup>. Poner énfasis en la masculinidad del trabajo industrial ha sido un mecanismo de supervivencia en las relaciones de clase, pero también ha servido para la exclusión de feminidades o de masculinidades no consideradas aptas para ese tipo de trabajo. Connell afirma en este sentido que la pérdida de la base económica de una autoridad masculina lleva hacia una conciencia dividida (entre igualitarismo y misoginia), no hacia una nueva dirección política<sup>315</sup>.

Sin duda, el mejor ejemplo de esta hipermasculinización llevada al mundo de la propaganda fueron las imágenes del tío Sam que fueron utilizadas durante los preparativos de la II Guerra Mundial con el fin de promover un espíritu de lucha en jóvenes cuya única vía masculinamente respetable de escape a la marginalidad social era el ejército. El famoso póster de "I Want You", utilizado durante las campañas de reclutamiento para la I Guerra Mundial, fue reeditado, aunque acompañado de otros pósteres en los que la imagen del tío Sam aparecía mucho más fornida, de cuerpo entero y normalmente acompañado de un águila y de eslóganes tan apelativos a una especie de nacional-genitalismo como "You've got what it takes, soldier. Now take care of what you've got". Aunque las representaciones del tío Sam fueron sólo una pequeña parte de la maquinaria propagandística de estado para fabricar mentalidades masculinas que estuvieran dispuestas a luchar, no debemos infravalorar su contribución, ya que supusieron la imagen colectiva que más se relacionó con aquello "que los hombres debían tener"<sup>316</sup>.

---

<sup>313</sup> Walter Kalaidjian, *American Culture Between The Wars: Revisionary Modernism And Postmodern Critique*, 138-59.

<sup>314</sup> Robert J. Corber, *Homosexuality in Cold War America*, 87.

<sup>315</sup> R.W. Connell, *Masculinities*, 118.

<sup>316</sup> Christina S. Jarvis, *The Male Body at War: American Masculinity During World War II*, 34-45.

Christina Jarvis señala las siguientes características en la utilización de elementos propagandísticos antes y durante la contienda: referencias exclusivamente masculinas; cuerpos musculados, casi de acero; fusión del cuerpo con armas apuntado hacia arriba, en clara alusión a una penetrante e inexpugnable genitalidad; utilización en casi todas las áreas de consumo (incluidos anuncios de aspirinas); y apelación a la camaradería masculina, incluso en la diversidad racial, en carteles como los de John Bunyan y John Henry, en los que dos superhombres obreros, uno blanco y otro negro, se erigen sobre un montón de hombrecillos de cuello blanco<sup>317</sup>.

¿Respondieron los americanos a esa llamada a su masculinidad? Teniendo en cuenta las todavía escasas oportunidades que el mundo laboral les ofrecía<sup>318</sup> para desarrollarse como hombres y la fuerza propagandística de un estado que necesitaba más de diez millones de soldados de entre una gran masa de trabajadores potenciales sin trabajo, no es de extrañar que de los casi 47 millones que fueron registrados para luchar<sup>319</sup>, sólo mil quinientos se negaron a hacerlo una vez fueron reclutados<sup>320</sup>. De esos 47 millones, 18 fueron examinados en distintas estaciones de reclutamiento para probar su adecuación para el ejército. Esto significó que la II Guerra Mundial creó las condiciones perfectas para la mayor inspección de la subjetividad y del cuerpo masculino que ha habido en la historia de ese país. Las estaciones de reclutamiento contaban con numerosos doctores y, en concreto, psiquiatras que eran los encargados de determinar la adecuación moral de los candidatos. Había una “tara” en la que se ponía un especial énfasis: la homosexualidad<sup>321</sup>.

Otra forma de inspeccionar el grado de hombría en los hombres norteamericanos fue el un test diseñado por el psicólogo Joseph Pleck, quien argüía: “if holding a job could no longer be counted on to define manhood a masculinity-femininity test could”<sup>322</sup>. Este test, conocido popularmente como el M/F test venía a medir, a través de cuestio-

<sup>317</sup> Christina S. Jarvis, *Ibid.*, 48-52.

<sup>318</sup> Y todo ello a pesar de que el *New Deal* había paliado la gravísima situación de los años 30. De todas formas, y tal como nos muestran historiadores como Hugh Brogan, “the war achieved what the New Deal had so falteringly attempted,” (*The Penguin History of the United States of America*, 584) queriendo demostrar con ello que las condiciones laborales en los albores del ataque a Pearl Harbour aún estaban lejos de ser las adecuadas.

<sup>319</sup> Cit. en Christina Jarvis, *The Male Body at War: American Masculinity During World War II*, 57.

<sup>320</sup> Esto contrasta con las cifras de los que intentaron eludir el reclutamiento durante la I Guerra Mundial. Según Howard Zinn, “over 330,000 men were classified as draft evaders” (*A People’s History of the United States: 1492-Present*, 370).

<sup>321</sup> Allan Bérubé, *Coming out under Fire: The History of Gay Men and Women in World War Two*, 2.

<sup>322</sup> El psicólogo en cuestión es Joseph Pleck y la cita se recoge en Michael Kimmel, *Manhood in America*, 207.

nes sobre costumbres y comportamientos de los sujetos examinados, el grado de masculinidad y feminidad de dichos sujetos. Los objetivos sociales de dicho test iban desde la adecuación laboral de las personas evaluadas hasta la prevención de posibles disfunciones en la orientación sexual. De hecho, el M/F test fue un instrumento de medición bastante común en muchos institutos de secundaria durante los años cuarenta. En los casos de aquellos muchachos que dieran resultados negativos sus padres eran advertidos para que llevaran a cabo prácticas de prevención homosexual, entre las que se encontraban someter al chico a que practicase deportes o trabajo al aire libre o prohibirle que realizara actividades tan poco masculinas como leer, cocinar, pintar o escuchar música clásica: tal era el delirio por determinar el grado de masculinidad de los hombres (y corregirlo si ello era necesario) que estos tests estuvieron en circulación en muchos distritos escolares hasta bien entrada la década de los sesenta. El M/F test ha sido considerado como el protocolo más utilizado en la historia para la determinación de la identidad de género, y se encuadra en la obsesión por encuadrar, clasificar y, si procede, corregir conductas sexuadas y genéricas durante la posguerra americana. De hecho, este test fue a la masculinidad lo que el Kinsey Report a la homosexualidad en el sentido de que tanto masculinidad como homosexualidad constituyeron constructos que había que probar científicamente<sup>323</sup>.

Fue durante la II Guerra Mundial cuando los homosexuales como personas, más que los actos de homosexualidad, comenzaron a ser perseguidos, ya que se les consideraba inapropiados para defender los intereses nacionales americanos. Siguiendo una lógica binaria de género, se asumía que el homosexual estaba relacionado, físicamente y conductualmente, con lo femenino<sup>324</sup>. Feminizar al homosexual tenía su lógica en un contexto militar en el que muchos oficiales se empeñaban por preservar el ejército como el sitio masculino por excelencia, y por ende vigoroso y capaz de vencer en cualquier circunstancia, y todo ello a pesar de la II Guerra Mundial fue el primer conflicto internacional en el que las mujeres norteamericanas pudieron entrar más allá de sus labores como enfermeras<sup>325</sup>. Con la guerra, y con la excusa de la defensa nacional, se desarrollaron técnicas novedosas para inspeccionar y examinar la homosexualidad que hubiesen sido impensables en otro contexto. Como bien nos ilustra Allan Bérubé, los métodos que se utilizaron en los registros de reclutamiento para detectar anomalías psíquicas

---

<sup>323</sup> Michael Kimmel, *Manhood in America*, 206-09.

<sup>324</sup> Christina Jarvis, *The Male Body at War: American Masculinity During World War II*, 75.

<sup>325</sup> Allan Bérubé, *Coming out under Fire*, 28.

que pudieran incapacitar a un hombre para servir en el ejército tuvieron como principal finalidad determinar si el sujeto en cuestión era o no homosexual. “Never had the government cast its antihomosexual net so wide”<sup>326</sup>, nos dice este autor a propósito de la proliferación de estas entrevistas que se repitieron invariablemente en todos los puntos de reclutamiento.

Paradójicamente a todo esto, la II Guerra Mundial propició la formación de una subcultura gay muy importante. Esta estadística habla por sí sola: de más de 18 millones de hombres examinados, sólo cuatro mil quinientos fueron rechazados por razón de su homosexualidad<sup>327</sup>. Esto quiere decir que la inmensísima mayoría de los homosexuales examinados para ingresar en las fuerzas armadas no encontraron ningún problema para pasar inadvertidos ante los ojos de los psiquiatras, lo cual no habla muy bien de las técnicas que utilizaron, la mayoría basadas en asunciones de inversión de género, que de esta manera constituyeron un filtro “masculinizante” para los homosexuales que tuvieron que servir en el ejército. Uno de los doctores responsables de uno estos procesos de detección afirmó: “for every homosexual who was referred or came to the Medical Department, there were five or ten who were never detected”. Algunas autoridades afirman que la cifra bien pudo ser mucho mayor<sup>328</sup>. A diferencia de la soledad o la vigilancia a la que estaban destinados en sus pueblos de origen, estos homosexuales, la gran mayoría jóvenes y solteros, encontraron en el ejército una posibilidad insólita de socialización<sup>329</sup>. Tanto aquellos que ya habían adquirido una identidad como aquellos muchos que se sentían inhibidos a hacerlo encontraron en las fuerzas armadas una libertad erótica sin precedentes<sup>330</sup>. Sin embargo, el ejército distaba de ser un harem homoerótico o en una legión de Tebas, ya que los mismos procesos de detección, aunque breves, suponían una gran ansiedad para muchos homosexuales y condicionaban su comportamiento, que en lo tocante a su sexualidad debía tener el mismo silencio y disimulo que habían utilizado para ingresar.

En general, hubo una gran ambivalencia en las costumbres homoeróticas desplegadas en el ejército durante la contienda. Por un lado, la posición oficial era claramente anti-homosexual, aunque las costumbres de los soldados nos muestran que las condiciones excepcionales de guerra ofrecían una protección homosocial tras la que

---

<sup>326</sup> Allan Bérubé, *Coming out under Fire*, 21.

<sup>327</sup> Christina Jarvis, *The Male Body at War*, 75.

<sup>328</sup> Cit. en John D’Emilio, *Sexual Politics, Sexual Communities*, 25.

<sup>329</sup> Allan Bérubé, *Coming out under Fire*, 6; John D’Emilio, *Ibid*, 24; Colin Spencer, *Homosexuality: A History*, 350-351.

<sup>330</sup> John D’Emilio, *Ibid.*, 24.

muchos gays se esconderían<sup>331</sup>. Esas costumbres iban desde compartir camas en moteles de ciudades portuarias o dormir abrazados en un banco de un parque o en una butaca de un cine, a bailar cogidos en las cantinas de los cuarteles. Además, en las inmediaciones de situaciones extremas de batalla se formaron los mismos lazos emocionales intensos que siempre se han formado cada vez que los hombres se han visto en la obligación de ser hermanos en la guerra<sup>332</sup>. Empezaron a proliferar los bares gays en muchas de las ciudades en las que miles de jóvenes reclutas permanecían estacionados esperando ser enviados al extranjero. Pero lo que sorprende es que estos bares no se circunscribieran necesariamente a las grandes urbes. Según nos cuenta D'Emilio "in Cleveland the number of gay bars increased to four by the end of the decade. Even the relatively small industrial town of Worcester, Mass., had its own homosexual bar"<sup>333</sup>. La propagación de estos bares supuso que se formase un potencial para que las subjetividades y conciencias gays de la época se resituasen y pudieran desarrollarse de una manera más política en décadas venideras.

Pero lo cierto es que la forma en que la homosexualidad fue percibida y vivida durante la II Guerra Mundial varía según las fuentes que manejemos. Leo Braudy, en su exhaustivo estudio sobre las relaciones entre guerra y masculinidad a la largo de la historia, *From Chivalry to Terrorism*, nos presenta un tratamiento de la homosexualidad bastante benigno afirmando que "during the war there was a high degree of tolerance for gay men in the services", llegando incluso a añadir que "army psychiatrists were beginning to move gradually away from the assumption that homosexual behaviour was *deviant* and to undermine the stereotype of the effeminate homosexual that persisted for so many decades after the Wilde trial"<sup>334</sup>. Los homosexuales no sólo formaron algo parecido a una comunidad a nivel nacional en las fuerzas armadas, crearon además simpatías entre aquellos amigos heterosexuales que en otras circunstancias menos belicosas les hubiesen repudiado. Todas estas aseveraciones se hacen considerando lo más importante: la hostilidad que a nivel oficial se mantenía hacia el homosexual.

Tanto Braudy como D'Emilio y Bérubé, aunque varían en el grado de aceptabilidad de la homosexualidad a nivel social en el ejército, coinciden en lo esencial: que había una disrupción entre la posición oficial hacia la homosexualidad y la percepción personal y colectiva que se tenía de los homosexuales en los cuarteles y en la vida mili-

---

<sup>331</sup> John D'Emilio, *Sexual Politics, Sexual Communities*, 26.

<sup>332</sup> Allan Bérubé, *Coming Out under Fire*, 186.

<sup>333</sup> John D'Emilio, *Sexual Politics, Sexual Communities*, 32.

<sup>334</sup> Leo Braudy, *From Chivalry to Terrorism: War and the Changing Nature of Masculinity*, 508.

tar en general, que era de mucha más aceptación. Esta diferencia entre el rechazo oficial y la tolerancia social no se mantuvo una vez que se declaró la paz. Con la paz el rechazo se extendió a todos los niveles, extremo que confirma George Chauncy en el epílogo de su *Gay New York* cuando nos recuerda que “gay men who lived through the intense anti-gay campaigns of the post-World War II decade looked back fondly on the 1930s as a time of relative calm”<sup>335</sup>.

América salió victoriosa de la guerra, convertida en una superpotencia militar, económica y tecnológica. Si hay una representación que encarne esta grandeza no es otra que la fotografía de Rosenthal en la que cuatro marines levantan, con toda su fuerza física, una bandera norteamericana<sup>336</sup>. Es el ejemplo más claro de cómo masculinidad y nación emergieron como nociones emparentadas de la II Guerra Mundial<sup>337</sup>. Desde entonces los ideales de la masculinidad de posguerra continúan firmes en la subjetividad colectiva norteamericana.

Tras la victoria llegó la ansiedad y un sentimiento casi generalizado de inseguridad en EEUU<sup>338</sup>. La posguerra, en términos de género, quiso ser una vuelta drástica a una “normalidad” que había sido abandonada, no ya con la guerra sino con la Depresión. Las relaciones económicas propiciadas por el capitalismo a gran escala conformaron unas masculinidades nuevas en la posguerra llenas de contradicciones. En épocas de inseguridad las líneas de demarcación entre los géneros son consideradas algo esencial, y emborronar dicha división parece conjurar el espectro de la anarquía<sup>339</sup>. Las homosociabilidades de la primera Guerra Fría están mediatizadas con una gran dosis de homofobia, corroborando la tesis de Sedgwick, quien mantiene que existe una relación radicalmente discontinua entre los lazos homosociales y homosexuales<sup>340</sup>. En las novelas que analizamos la homofobia existente, no obstante, no consigue discontinuar la relación entre los lazos sociales y sexuales entre hombres, a pesar de que el pánico homosexual que media entre unos lazos y otros no asegure la liberación de ningún personaje.

---

<sup>335</sup> George Chauncy, *Gay New York*, 358.

<sup>336</sup> Christina Jarvis, *The Male Body at War*, 4.

<sup>337</sup> Hay que tener en cuenta una cifra: aproximadamente dos tercios de los hombres norteamericanos de 18 a 34 años sirvieron en las fuerzas armadas durante la guerra. (Christina Jarvis, *The Male Body at War*, 18).

<sup>338</sup> Algo excelentemente documentado por Paul Boyer en su obra *By the Bomb's Early Light* (3-27).

<sup>339</sup> George L. Mosse, *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, 66.

<sup>340</sup> Eve K. Sedgwick, *Between Men*, 5. Esta relación la contrapone a lo que sucede con las mujeres, las cuales establecen una relación continua entre homosociabilidad y homosexualidad.

El retorno de la II Guerra Mundial sumió a muchos hombres norteamericanos en una confusión de identidades de género que tanto la literatura como la cultura de masas en conjunto trataron de explorar<sup>341</sup>. Durante la posguerra las exigencias sociales fueron tan cambiantes y tan llenas de matices contradictorios que sobrepasaban la capacidad de comprensión para la mayoría de los hombres. Muchas de las paradojas sobre la masculinidad de la posguerra tienen que ver con el dilema que explica Kimmel: “if the suburban breadwinner father didn’t exactly know who he was, he could at least figure out who he wasn’t. In the 1950’s American men strained against two negative poles—the overconformist, a faceless, self-less nonentity, and the unpredictable, unreliable nonconformist”<sup>342</sup>.

Durante los años 50 el hincapié sobre la normalidad en la vida cotidiana era bastante insistente. Esta normalidad, empero, está bastante cuestionada por trabajos como *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*, de Elaine Tyler May, en donde se analizan se interrelacionan las imágenes prototípicas que se intentaban proyectar de la familia norteamericana con las políticas de contención de la época<sup>343</sup>. La imagen estereotipada que tenemos de los años 50 en EEUU es la de una era de prosperidad, tranquilidad, orden y seguridad en la que toda familia que se lo proponía tenía una casa en los suburbios con un cochecito, un jardincito y todo tipo de nuevos electrodomésticos. Estos días felices, sin embargo, tenían también sus lados oscuros llenos de ansiedad, temor y obsesión de que esta normalidad doméstica se pudiera derrumbar, precisamente porque dicha normalidad se impuso de manera frenética desde todos los frentes a los que la oficialidad social podía llegar. Esta década fue, en realidad, una de las más regresivas y conservadoras de la historia de los EEUU, en la que valores de género tradicionales, que antes de la guerra se encontraban en regresión, volvieron con fuerza.

Tanto énfasis se puso en la domesticación del hombre durante los primeros años de posguerra que se podría argüir que ello supuso una vuelta repentina de lo que Kimmel vino a denominar el Heroico Artesano, en este caso circunscrito al frente doméstico<sup>344</sup>. A pesar de que en el hombre organizado (visto como un individuo de ambiciones pasivas dentro del engranaje de una gran corporación<sup>345</sup>) se vio un claro

---

<sup>341</sup> Suzanne Clark, *Cold Warriors: Manliness on Trial in the Rhetoric of the West*, 1.

<sup>342</sup> Michael Kimmel, *Manhood in America*, 236.

<sup>343</sup> Elaine Tyler May, *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*, 24.

<sup>344</sup> Michael Kimmel, “The Birth of the Self-Made Man”, 248.

<sup>345</sup> William Whyte, *The Organization Man*, 130.

síntoma de feminización de la subjetividad masculina, el caso es que la mayoría de hombres consintió con esta domesticación de su masculinidad, y ello fue debido sobre todo a que eso suponía una mejora de su nivel de vida tras una encarnizada guerra y una interminable Depresión. Wright Mills arguye en su influyente obra *White Collar*, auténtico best-seller sociológico en esos años, que la heroicidad del pequeño empresario que surgió tras la Guerra de Secesión había sido sustituida por la jerarquía burocrática que las demandas del capitalismo empresarial a gran escala exigía, algo que se consolidó casi un siglo después tras los últimos estallidos de la II Guerra Mundial, sobre todo si tenemos en cuenta que para entonces cuatro quintas partes de la población asalariada lo eran por cuenta ajena, la gran mayoría en despachos de corporaciones. Y aunque se podía sostener que existiese cierta competencia entre el personal asalariado “their field of competition is so hedged in by bureaucratic regulation that their competition is likely to be seen as grubbing and backbiting (...)”. Y concluye diciendo que “a bureaucracy is no testing field for heroes”<sup>346</sup>. Esta devaluación heroica del potencial laboral de los hombres se vio enfatizada por el contexto de la economía de mercado que surgió tras la guerra ya que los hombres se vieron identificados más como consumidores que como productores, con todos los efectos feminizantes que esto conllevaba, no sólo para los hombres como consumidores sino para los hombres como negociadores de una imagen que los incitase a la femenina labor de comprar y consumir<sup>347</sup>.

La domesticación de la masculinidad encontró resistencias entre muchos hombres blancos de clase media, en teoría los grandes beneficiarios del consenso en torno a la hegemonía del hombre domesticado. Muchos hombres se negaron a irse a vivir a los cómodos suburbios de la afueras, ya que les atraía el estilo de vida urbano que muchas revistas alentaban, como *Playboy*, que desde su primera publicación en 1953, animó a muchos hombres a no perderse ni un segundo el ritmo que muchos centros urbanos seguían ofreciendo tras la guerra. Esta oposición al consenso se concretó a la misma vez que fueron emergiendo modelos contraculturales que tenían en la representación de una masculinidad alternativa uno de sus principales pilares<sup>348</sup>. Además, durante estos años de posguerra, los hombres que fácilmente podían ser sospechosos de homosexualidad no eran aquellos que domesticaron su masculinidad en pos de una

---

<sup>346</sup> C. Wright Mills, *White Collar*, 262-3.

<sup>347</sup> Este proceso de devaluación del potencial masculino productor no fue algo nuevo al finalizar la II Guerra Mundial. De hecho, el propio C. Wright Mills sostiene que esta crisis comenzó a finales del siglo XIX (ver el apartado “The Rural Debacle”, 15-20).

<sup>348</sup> Robert J. Corber, *Homosexuality in Cold War America.*, 8-9.

vida sedentaria y consumista, sino aquellos que fueron reacios a hacerlo. Esto contrasta con las representaciones masculinas plasmadas en uno de los iconos culturales de la época: el cine negro, en el que los héroes no eran precisamente hombres de familia<sup>349</sup>. En esta iconografía, la homosexualidad latente y sospechada, y la heterosexualidad salvaje e hipermasculina se podían confundir, aunque no necesariamente en los mismos personajes<sup>350</sup>.

Las representaciones de la masculinidad norteamericana en los *mass-media* querían satisfacer la idea del hombre hecho a sí mismo, pero con la estética del hombre de frontera, sitio de en el que la masculinidad está constantemente sometida a prueba. De ahí la centralidad de figuras como John Wayne, que viven fuera de los convencionalismos sociales, aunque apoyando al mismo tiempo su existencia. Él fue el tipo de hombre que encarnó una auténtica mitomanía hipermasculina a través del celuloide en los años durante los años 40 y 50, debido sobre todo a que, como dice Michael Kimmel, se trató de “the only American who fought in every war in American history”<sup>351</sup>. Los símbolos masculinos y masculinizantes que el cine proporcionaba en los años justamente anteriores a la contienda fueron determinantes para cuestionar ciertas masculinidades que se tenían por hegemónicas: por un lado tenemos la masculinidad herida del anti-héroe de las películas negras de los 40; por otro lado el retrato roto del hombre otrora triunfador de Charles Forster Kane. Sin embargo, en algunas películas protagonizadas por Humphrey Bogart, como *Casablanca*, (Michael Curtis, 1942), *Tener y no Tener* (Howard Hawks, 1944) o *La Reina de África* (John Houston, 1951), hay un momento de lo que Michael Kimmel llama “hombría ética”, en el cual el personaje acanallado actúa, por una vez, de manera noble y ética, generalmente movido por el amor hacia una mujer<sup>352</sup>.

Robert Corber se basa en parte en las ideas de C. Wright Mills para enunciar sus tesis principales, según las cuales muchos hombres desearon recuperar formas antiguas de masculinidad para oponerse a la feminización que la domesticación del hombre organizado les estaba suponiendo. De esta forma, recuperarían el espíritu em-

---

<sup>349</sup>Richard Dyer, en su ensayo “Homosexuality and Film Noir” lo expresa de la siguiente guisa: “For the heroes, it is the imagery of hard-boiledness that prevails — with unpressed suits, ties loosened at the neck, low drawn hats and unshaven faces. This bespeaks the heroes’ lack of concern about their appearance and also indicates, social conventions being what they are, that these men are not married” (19).

<sup>350</sup> Richard Dyer, “Ibid.”, 20.

<sup>351</sup> Michael Kimmel, *Ibid.*, 253. Aquí deberíamos hacer la matización sobre la única guerra que, probablemente John Wayne nunca luchó en el cine: la guerra de la independencia.

<sup>352</sup> Michael Kimmel, *Manhood in America*, 233.

prendedor, uno de los máximos exponentes de la masculinidad norteamericana<sup>353</sup>. El trabajador de oficina, o de cuello blanco, debía resistir la domesticación y la pasividad propias de su puesto así como intentar recuperar ese espíritu emprendedor que tradicionalmente se le había otorgado como hombre.

No podemos terminar este apartado sin referirnos a los dos nombres que representan las dos caras de la moneda de la homosexualidad durante la posguerra en EEUU. Ambos simbolizan la luz y las sombras de un tema que, aún repudiado, estaba inevitablemente presente en la mente de muchos. Nos referimos al sexólogo y zoólogo Alfred Kinsey y al Senador Joseph McCarthy.

Alfred Kinsey supuso la culminación del deseo del saber sexual que había empezado con la irrupción del psicoanálisis décadas antes y que había encontrado en las inspecciones sobre perversiones sexuales en los reclutamientos para la II Guerra Mundial una oportunidad de cristalizar a un nivel estadístico. Este profesor de zoología de la Universidad de Indiana realizó un estudio que examinaba el comportamiento sexual de los americanos. Los resultados que se obtuvieron sorprendieron a más de uno y contradijeron lo que parecía ser un axioma sagrado: la masculinidad estaba lejos de ser esa esencialidad universalista (y sobre todo heterosexual) que muchos creían que había ganado la II Guerra Mundial. Los datos que el estudio de Kinsey reveló, conocidos popularmente como el Informe Kinsey, escandalizaron por muchas razones. En ellos se ponía de manifiesto, entre otras muchas cosas, que la masturbación entre los hombres era algo casi generalizado, y que más de la mitad de los entrevistados mantenían relaciones sexuales extramatrimoniales. Sin embargo, los datos que más alarmaron al gran público fueron los referidos a la homosexualidad masculina. Según el estudio, el 50 por ciento de los entrevistados reconocían haber tenido alguna vez alguna atracción hacia otro hombre; el 37 por ciento, haber mantenido alguna vez alguna experiencia homosexual con orgasmo durante la adolescencia; el cuatro por ciento, tener relaciones homosexuales ya como adultos<sup>354</sup>. Todos estos datos pusieron en tela de juicio la creencia generalizada de que un adulto o es heterosexual o es homosexual, revelando en

---

<sup>353</sup> Robert J. Corber se hace eco de las ideas de Mills cuando afirma “for him, the entrepreneurial spirit represented the fullest expresión of American manhood, and thus its decline marked a feminization of male subjectivity.” (*Homosexuality in Cold War America*, 33).

<sup>354</sup> Alfred Kinsey, *Sexual Behavior in the Human Male*, 650-655.

cambio que tanto la homosexualidad como la heterosexualidad son orientaciones fluidas, presentes en la gran mayoría de hombres adultos en un grado o en otro<sup>355</sup>.

Alfred Kinsey desarrolló su estudio a través de más de cinco mil entrevistas a hombres en las que de una manera impecablemente meticulosa y objetiva, lo cual añadió enojo a aquellos que podrían haberle acusado de tener una intención interesada en los resultados. Él mismo fue de los primeros en sorprenderse ante los mismos y se vio obligado a matizarlos debido a la presión que recibió tanto de grupos religiosos como políticos. Sin embargo, una de la matizaciones que hizo no ayudó precisamente a tranquilizar a los grupos más reaccionarios: “in spite of the severity of the penalties that our Anglo-American culture has placed upon it [homosexuality] for centuries, such activity would appear in the histories of a much larger portion of the population if there were no social restraints.<sup>356</sup>”

El Informe Kinsey se publicó en un volumen de más de ochocientas páginas titulado *Sexual Behaviour in the Human Male*. Desde su publicación en 1948 se ha convertido en el libro sobre sexualidad que más circulación ha recibido en todos los sentidos. No solamente se convirtió de manera fulgurante en un superventas: provocó más de doscientos artículos científicos en los dos años siguientes a su publicación, amén de cientos de editoriales, tertulias radiofónicas y reportajes y portadas en revistas tan influyentes como *Time*<sup>357</sup>.

A pesar del vilipendio que recibió por parte de casi toda la clase política (nuevos liberales incluidos)<sup>358</sup> y unánimemente por parte de los cada vez más influyentes grupos religiosos, lo cierto es que el Informe Kinsey tuvo un impacto innegable en las subjetividades masculinas de la posguerra<sup>359</sup>, el cual no fue necesariamente positivo a corto plazo para los homosexuales. Si potencialmente cualquiera podía ser homosexual dadas las circunstancias, era imperativo crear las circunstancias propicias para que la homosexualidad no se diese. Una sociedad como la americana de posguerra en la que el miedo al enemigo exterior comenzó a hacerse presente en forma del comunismo soviético, el homosexual se convirtió asimismo en la amenaza invisible, en ese peligro que puede rondar a cualquiera, en esa indeseabilidad que es necesario lavar hasta que la última mancha haya sido eliminada.

---

<sup>355</sup> Alfred Kinsey, *Ibid.*, 639.

<sup>356</sup> Alfred Kinsey, *Ibid.*, 659-60.

<sup>357</sup> John D'Emilio, *Sexual Politics, Sexual Communities*, 34.

<sup>358</sup> John D'Emilio, *Ibid.*, 36.

<sup>359</sup> Robert J. Corber, *Homosexuality in Cold War America* 10-11; John D'Emilio, *Sexual Politics, Sexual Communities*, 37.

El otro nombre que estructuró las mentalidades colectivas de la posguerra en torno a la homosexualidad fue el senador republicano por Wisconsin Joseph McCarthy. Más conocido popularmente por conducir la caza de brujas contra los comunistas durante los años 1948 y 1954, también se le conoce por haber impulsado, de paso, la detección y posterior expulsión de funcionarios homosexuales a partir del año 1950. Durante los años en que duró la actividad de la Comisión del Congreso de Actividades Anti-Americanas (*House Un-American Activities Committee*), al frente de la cual estuvo el propio senador, homosexualidad y comunismo fueron términos muy relacionados en la mente pública. Ambos connotaban nociones de peligro, indeseabilidad, inestabilidad para la *pax americana* y, lo que es peor, invisibilidad. Cualquiera podía ser comunista de la misma forma que podía ser homosexual sin que nadie a su alrededor lo sospechase. Sin embargo, y tal como Corber nos recuerda<sup>360</sup>, mientras el comunismo halló representación en bastantes películas de la época, la homosexualidad apenas fue representada, lo que supuso que aumentase el temor de la gente ante su inquietante invisibilidad ¿Pero cómo llegaron estos dos términos a estar tan íntimamente relacionados en el inventario de actividades subversivas de la Comisión de Actividades Anti-americanas?

Los comunistas comenzaron a ser fichados por la policía en virtud de leyes como la *Smith Act* (1940) o la *New Internal Security Act* (1950)<sup>361</sup>, que contemplaban incluso el internamiento de comunistas en caso de emergencia nacional. En lo que a los homosexuales se refiere, en febrero de 1950 un subsecretario de Estado, en una audiencia pública ante la Comisión afirmó que la mayoría de los funcionarios del estado despedidos por comunismo eran homosexuales. Esa aseveración fue utilizada en su día por los Republicanos, con mayoría en las dos cámaras, para desacreditar a la Administración Truman considerándola laxa y permisiva hacia los homosexuales, y propició una cadena de acusaciones sobre la presencia de muchos de estos homosexuales en puestos importantes de la administración. En una circular que más de cinco mil trabajadores republicanos recibieron se les advertía que perversos sexuales se habían infiltrado en el gobierno en los últimos años, y que suponían un peligro tan grande como los comunistas<sup>362</sup>.

---

<sup>360</sup> Robert J. Corber, *Homosexuality in Cold War America*, 101.

<sup>361</sup> Mary Sperling McAuliffe, *Crisis on the Left*, 86-87 y 132-137.

<sup>362</sup> Cit. por John D'Emilio, *Sexual Politics, Sexual Communities*, 41.

Tal fue la presión mediática y social, que en junio de 1950 el senado aprobó una investigación sobre la supuesta presencia de homosexuales en las distintas administraciones del gobierno. Las conclusiones sobre esa supuesta investigación fueron devastadoras para la vida de cientos de miles de homosexuales en Norteamérica. Se concluía que la homosexualidad era inaceptable e inapropiada para el ejercicio de un puesto en cualquier administración del estado, dada la naturaleza inherentemente patológica de dicha inclinación. “Those who engage in overt acts of perversion lack the emotional stability of normal persons. Indulgence in acts of sex perversion weakens the moral fiber of the individual.” Esta presencia debilitadora en el aparato del estado, además, se alertaba que pudiera ser contagiosa: “one sex pervert in a Government agency tends to have a corrosive influence upon this fellow employees (...) This is particularly true in the case of young and impressionable people who might come under the influence of a pervert (...) One homosexual can pollute a Government office.”<sup>363</sup>

Pero las conclusiones no terminaban ahí, ya que la homosexualidad también podía tener consecuencias perniciosas para la vida pública. Según esto, los pervertidos sexuales eran una amenaza para la seguridad nacional, puesto que el rechazo social hacia la homosexualidad hacía de quienes la practican presa fácil del chantaje. Así, agentes del espionaje soviético podían aprovecharse de la fragilidad moral y la cobardía propia de los pervertidos sexuales para sacarles secretos de estado porque éstos siempre preferirían traicionar a su país que asumir las consecuencias de la exposición pública de su homosexualidad. Como consecuencia de todo esto, se exhortaba a la denuncia inmediata de todos aquellos trabajadores federales que pudieran estar bajo sospecha de ser homosexuales. No se podía permitir que esas personas, mitad hombres, mitad mujeres, feminizaran y debilitaran el vigor masculino que había domado todo un continente.

El resultado fue la mayor caza de brujas que la homosexualidad ha sufrido en toda la historia<sup>364</sup>. A pesar de la persecución que muchos homosexuales han sufrido en muchos otros episodios inenarrables, como en la Alemania nazi, esta era la primera vez que institucionalmente se organizó un comité para detectar *exclusivamente* homosexuales por el mero hecho de serlo. La homosexualidad, en este clima de rechazo institucional, se convirtió rápidamente en pandemia nacional gracias, en gran parte, al circo mediático que decenas de medios de comunicación formaron. Muchos de ellos alertaban

---

<sup>363</sup> Cit. por John D’Emilio, *Ibid.*, 42.

<sup>364</sup> John D’Emilio, *Ibid.*, 49.

sobre la presencia de células lésbicas en muchos institutos prestas a captar a jóvenes incautas o sobre la inaptitud del gobierno para detectar a miles de maricas deseosos de violar a las nuevas generaciones de muchachos<sup>365</sup>. Irrisorios como parecen estos argumentos hoy en día, lo cierto es que hacia 1951 eran el reflejo público del estigma con el que muchos homosexuales tuvieron que vivir.

La caza de homosexuales no se circunscribió sólo al ámbito de la administración. Se estima que más de 12 de millones de trabajadores americanos (el 20% de la población activa) se vio sometido durante esos años alguna vez a investigaciones referentes a su condición sexual<sup>366</sup>. Le correspondía al FBI y a muchos inspectores de correos, en el ámbito público al menos, llevar a cabo esas investigaciones, que se podían extender durante más de una década para una misma persona. En conjunto, estas investigaciones por motivos exclusivamente de orientación sexual se extendieron hasta bien entrados los años 70. Todo esto supuso que toda una generación de gays y lesbianas en EEUU vieran su sexualidad con un constante sentimiento de paranoia y estigma. Lo irónico del caso es que el principal responsable del FBI durante esos años, J. Edgar Hoover, era gay, y amante durante más de cuarenta años de su director asociado, Clyde Tolson,<sup>367</sup> lo cual demuestra la terrible cara de homosexualidad escondida, capaz incluso de convertirse en parte del aparato represivo.

## LA HOMOSEXUALIDAD EN EL CONTEXTO DE LAS PUBLICACIONES DE LA GUERRA Y LA POSGUERRA: CONFORMIDAD Y RESISTENCIA

Las novelas que estamos analizando fueron escritas y publicadas en una época de intensa homofobia que tuvo su reflejo en el mundo editorial a través de la auto-

---

<sup>365</sup> John D'Emilio lo detalla de la siguiente guisa: "Homosexuality became an epidemic infecting the nation, actively spread by communists to sap the strength of the next generation. Lesbians were organizing cells in high schools and colleges to prey upon the young; they infiltrated the WACS and the WAVES, where they seduced the pliant and 'raped' the unwilling. Mortimer announced that '10,000 faggots' had escaped detection by the FBI" (*Sexual Politics, Sexual Communities*, 44).

<sup>366</sup> John D'Emilio, *Ibid.*, 46.

<sup>367</sup> Niel Miller, *Out of the Past*, 355. Niel Miller nos informa también que, todavía en 1993, cuando merced a la publicación de *Oficial and Confidential: The Secret Life of J. Edgar Hoover*, de Anthony Summer, se supo sobre la manifiesta homosexualidad de éste, rotativos como el *Washington Post* o *The New Yorker* pusieron el grito en el cielo a través de titulares como "From national hero to devil in a black dress".

censura que la mayoría de editoriales practicaban en torno al tema de la homosexualidad. En este apartado vamos a dar cuenta de cómo la homosexualidad encontró acoplamiento en este clima desde varios frentes: desde el canon literario, desde la literatura popular y desde las revistas y otras publicaciones periódicas.

Es difícil señalar un tema como el predominante en las manifestaciones literarias durante una época concreta, sobre todo si una época es tan prolífica y plural como los años que nos ocupan. Sin embargo, hay uno que puede hacer referencia a gran parte de las narrativas que surgieron durante la primera Guerra Fría, uno que se encuentra en el corazón mismo de las tinieblas existenciales del protagonista de la novela de James Baldwin que aquí analizamos: “the sorrow of the disconnected”. Richard Ruland ha visto en la desconexión con el mundo o la alienación uno de los temas fundamentales en la narrativa norteamericana de estos años, tanto en ambientes urbanos como en otros más rurales y sureños. Para ello establece dos ejemplos: *The Catcher in the Rye*, de J.D. Salinger, y *The Heart is a Lonely Hunter*, de Carson McCullers respectivamente<sup>368</sup>. En la novela de McCullers las relaciones humanas entran en desconexión hasta con los propios sentidos, ya que curiosamente quienes más honestos son con sus sentimientos son aquellos que no les pueden dar voz por encontrarse literalmente mudos<sup>369</sup>.

El propio Richard Ruland apunta, sin llegar a mencionarla directamente, una segunda característica de la literatura de posguerra: su etnicidad. Distinguiendo como principales exponentes de una época a escritores judíos y negros, este académico convierte en voces representativas a escritores cuyas raíces se encontraban en el umbral de lo no establecido. Claro, que muchos de los temas en los que abundan van más allá de la propia raza o etnia, haciendo que “a once marginal ethnic tradition become central”<sup>370</sup>. Con esto podemos argüir que parte de la literatura norteamericana de este periodo se debate en un dinamismo entre centralidad y marginalidad. Este dinamismo se encuentra en las novelas que estudiamos en esta tesis, las cuales se debaten entre un discurso (homo)sexual de resistencia hacia modelos masculinistas excluyentes y otro de conformidad hacia esos mismos modelos.

---

<sup>368</sup> Richard Ruland, *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*, 311.

<sup>369</sup> Hay que recordar que dos de los protagonistas principales de esta novela, Singer y Antonapoulos, aparte de sentir una gran pulsión homoerótica compartida, están, literalmente mudos. La importancia que tienen en la estructuración de la novela es tan importante que la primera frase que nos encontramos es la siguiente: “In the town there two mutes and they were always together” (Carson McCullers, *The Heart is a Lonely Hunter* 1).

<sup>370</sup> Richard Ruland, *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*, 314.

Otros autores como Peter B. High ven en este revertimiento hacia temas étnicos una manera de evitar una involucración en los convulsos temas políticos que, a nivel ideológico, caracterizaron la época<sup>371</sup>. Pocos han sido hasta el momento los que han visto en la no centralidad de la homosexualidad una característica para romper el discurso de consenso imperante durante la Guerra Fría. Richard Ruland, al contemplar el género y la homosexualidad como tema sólo a propósito de la *Beat Generation*<sup>372</sup>, en los años siguientes a los que nosotros analizamos en esta tesis, tiende a ignorar el potencial político que estos temas tuvieron en muchas narrativas frente a otros temas como la raza o la propia clase social. Robert Corber posiblemente sea el autor que mejor ha visto el potencial disruptivo de la homosexualidad durante unos años dominados por el consenso y la conformidad, siempre y cuando esta homosexualidad fuera “less a category of identity resembling other categories of identity such as race and ethnicity than a form of oppositional consciousness”<sup>373</sup>. Lo que Corber arguye es que la subversividad de la homosexualidad no residía tanto en el hecho de pertenecer a un grupo de oprimidos sino en una búsqueda de puntos en común con otros grupos subordinados por otras razones, ya fueran de raza, económicas o de género. Sólo así, partiendo de ese “model of political solidarity [...] rooted in a collective experience of oppression”<sup>374</sup>, se podía cuestionar la hegemonía.

En lo que se refiere al papel de la literatura en los campus universitarios, la Guerra Fría fue un medio, no para luchar internacionalmente contra el comunismo, sino para controlar la disidencia política y social en el seno mismo de la patria norteamericana<sup>375</sup>. Fue en medio de este ambiente de imparable nacionalismo cuando los estudios americanos, como nos informa Corber, se consolidaron<sup>376</sup>. Muchos académicos contribuyeron a que el capital simbólico de la literatura americana fuese uno de los estandartes de su liderazgo mundial. También fue después de la II Guerra Mundial cuando la literatura moderna ingresó en los campus universitarios norteamericanos, al igual que muchos veteranos y supervivientes y las ansiedades que trajeron consigo<sup>377</sup>. No es de extrañar

<sup>371</sup> Peter B. High, *An Outline of American Literature*, 176.

<sup>372</sup> Richard Ruland, *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*, 320.

<sup>373</sup> Robert J. Corber, *Homosexuality in Cold War America*, 4.

<sup>374</sup> Robert J. Corber, *Ibidem*.

<sup>375</sup> John Whalen-Bridge, *Political fiction and the American Self*, 19

<sup>376</sup> Robert J. Corber, *Homosexuality in Cold War America*, 25.

<sup>377</sup> Suzanne Clark, *Cold Warriors: Manliness on Trial in the Rhetoric of the West*, 43. Además, Lionel Trilling, uno de los “New York intellectuals” que contribuyó a esta canonización del modernismo en la universidad estadounidense, reflexiona sobre la ambigüedad que conlleva dicha canonización en su ensayo “On the Teaching of Modern Literature”.

el sentido trágico que desde el campo académico se le intentó dar a la literatura de posguerra y al canon que de ella surgió.

Por consiguiente, los *New Critics* norteamericanos volvieron su atención hacia los aspectos formales de las obras y eludieron los aspectos de contenido que recordaban una realidad trágica que no gustaba recordar<sup>378</sup>. En este contexto de ansiedad y contradicción social se prestaba más atención a las historias individuales que a las colectivas. Cualquier apelación a un grupo de oprimidos fue examinada con un creciente recelo a medida que la década de los cuarenta se fue cerrando y el comunismo se fue convirtiendo en la primera amenaza de la seguridad nacional<sup>379</sup>. Una de las diferencias entre lo dominante y lo minoritario se encuentra en el nivel de la experiencia individual. Esta parece ahistórica si pertenece a lo dominante, mientras que si pertenece a lo minoritario aparece siempre connotada con fuerzas históricas, políticas y colectivas<sup>380</sup>. Asimismo, los primeros años de la Guerra Fría constituyeron una época en la que los intelectuales se fueron escorando desde posiciones creativas hacia otras más académicas, o lo que es lo mismo, desde las revistas hacia las universidades.<sup>381</sup> En general, los temas abiertamente políticos fueron mirados en los medios académicos con bastante recelo. Dentro del campo de los estudios americanos, la visión apolítica de la literatura se debe en parte a una insistencia mito-edénica de muchos de los temas que se desarrollan en muchas novelas o en los debates que estas novelas arrojan<sup>382</sup>. Paradójicamente, en medio de este ambiente despolitizador, el académico más influyente sobre la cultura americana de los años 30 y 40<sup>383</sup>, F.O. Matthiessen, fuese homosexual y comunista, aunque su propia vida es un ejemplo del difícil equilibrio entre la honesta dedicación a su oficio, en el que la sexualidad jugaba un papel importante<sup>384</sup>, y la propia reputación.

Durante y después de una guerra que tanto configuró la subjetividad colectiva norteamericana surgió un auténtico *boom* de novelas de guerra, tal y como había pasado unos años antes durante e inmediatamente después de la I Guerra Mundial. Sin em-

---

<sup>378</sup> Suzanne Clark, *Ibidem*.

<sup>379</sup> Suzanne Clark, *Ibid*, 44.

<sup>380</sup> Cyriana Johnson-Roullier, *Reading on the Edge: Exiles, Modernities, and Cultural Transformation in Proust, Joyce, and Baldwin*, 131.

<sup>381</sup> Richard Ruland, *From Puritanism to Postmodernism*, 309.

<sup>382</sup> Uno de los críticos que apuntan a esta dirección es Frederick Karl, quien es citado por John Whalen-Bridge (*Political fiction and the American Self*, 18). El propio Whalen-Bridge respalda esta postura diciendo que “that political problems have been excluded from the discussion of American literature through the invention and constant refashioning of mythical innocence is an intricate matter” (*Ibidem*).

<sup>383</sup> David Bergman, *Gaiety Transfigured: Gay Self-Representation in American Literature*, 86.

<sup>384</sup> David Bergman, *Ibid.*, 86. Para una recreación novelesca de la vida de Matthiessen, véase, *American Studies*, de Mark Merlis (1994).

bargo, y tal como Richard Ruland nos apunta, “the new novel of war lacked the experimental vigor and the sense of personal crisis that had marked the war fiction of the 1920’s”<sup>385</sup>. En esta nueva ficción bélica el enemigo no era necesariamente aquel contra quien en realidad se luchó, alemanes o japoneses, sino más bien la propia máquina militar norteamericana<sup>386</sup>, que subyugaba y a muchos soldados en relación a sus superiores, tal y como vemos en narrativas como *The Naked and the Dead* o *From Here to Eternity*. En las novelas que analizamos donde mejor se ve esta subyugación de clase es en la novela de Carson McCullers.

En muchas de estas novelas de guerra la homosexualidad se convirtió en una otredad necesaria. Como bien afirmaba Robert Reid-Pharr, el homosexual era un elemento necesario en las narrativas de posguerra para restituir una masculinidad que parecía amenazada<sup>387</sup>, convirtiéndose en uno de los temas secundarios más presentes en la narrativa estadounidense en esos años<sup>388</sup>. *The Naked and the Dead*, publicada en 1949, es un ejemplo de cómo la denuncia de clase (especialmente en la América de McCarthy) no es necesariamente extensible a una denuncia de género, dada la homofobia con la que trata a algunos de sus personajes, sobre todo al general Cummings, quien encarnaba los males del fascismo latente de la sociedad capitalista que salió vencedora de la II Guerra Mundial. Otro escritor político que utilizó metonimias homosexuales para representar los males de una época fue Gordon Merrick. En sus novelas de guerra, como *The Strumpet Wind* o *The Demon of Noon*, los homosexuales representaban las concepciones de corrupción moral y política que tan en boga estaban en la América McCarthista<sup>389</sup>.

Así pues, la idea del homosexual como villano estuvo muy arraigada en los años cuarenta, e incluso era asumida por autores homosexuales como Jean Genet<sup>390</sup> en Francia o los que estamos analizando en esta tesis. Esto viene a reforzar el estatus

<sup>385</sup> Richard Ruland, *From Puritanism to Postmodernism*, 310.

<sup>386</sup> Richard Ruland, *Ibid.*, 310.

<sup>387</sup> Robert F. Reid-Pharr, “Tearing the Goat’s Flesh: Homosexuality, Abjection, and the Production of a Late-Twentieth-Century Black Masculinity”, 353.

<sup>388</sup> S. James Elliott, “Homosexuality in the Crucial Decade: Three Novelists’ Views”, 165.

<sup>389</sup> S. James Elliott, “Ibid.”, 170-172.

<sup>390</sup> A pesar de que, en el que caso de Jean Genet, esta villanización tenga una asunción bien distinta. Como bien nos ilustra Leo Bersani en su capítulo “The Gay Outlaw” de su obra *Homos*, “[Genet] is basicly uninterested in any redeployment or resignification of dominant terms that would address the dominant culture.” (152). Es decir, cuanto más criminalizada y revulsiva se presente la homosexualidad, más potencial radical tendrá. Esta postura fue unos años más tarde matizada por Alan Sinfield en el capítulo “How transgressive do we want to be? What about Genet?” (pp. 129-146) dentro de su obra *Gay and After* (1998).

liminal de los homosexuales en la sociedad y en la literatura<sup>391</sup> y se imbrica con el sentimiento de culpa que muchos homosexuales tenían y del que era difícil deshacerse.

En ciertas épocas especialmente represivas, el deseo proscrito utilizó los mecanismos que la sociedad le ofrecía para representarse. De esta forma, muchos artistas se comunicaban en el lenguaje que la opresión les había articulado, aunque estos mecanismos de apropiación ponen en peligro, a su vez, la propia cultura dominante<sup>392</sup>. Muchos escritores homosexuales escribieron sirviéndose de los mismos tropos masculinistas que otros escritores no homosexuales utilizaron. Se podría trasladar esto a un plano puramente erótico y sostener, como hace Leo Bersani, que la lógica del deseo homosexual incluye el potencial de una identificación erótica con los enemigos del hombre homosexual<sup>393</sup>. El contexto de novela política favoreció el desarrollo de unas masculinidades muy sólidas en las novelas homosexuales de la primera Guerra Fría.

La creación en los años 30 de la *National Office for Decent Literature of the Catholic Church*, órgano muy influyente como grupo de presión tanto en medios políticos como editoriales, mencionaba la homosexualidad los primeros puestos de los temas considerados indecentes<sup>394</sup>. Esto relegó la plasmación de temas homosexuales, durante los años 30 hasta prácticamente el final de la II Guerra Mundial, al mundo de los *paperbacks*, los cuales eran el canal habitual de la literatura de alto consumo<sup>395</sup>. Precisamente una mirada a las publicaciones en pasta blanda nos da a entender que la época que estamos analizando fue más prolija en novelas gays de lo que se tiende a pensar<sup>396</sup>. A pesar de ello, la mayoría de editoriales no admitían historias gays así como así. Obligatoria-mente debían tener un final trágico para que los editores no pusieran ningún tipo de reparo a la publicación. Gran parte de estos *paperbacks* reeditaban novelas anteriores a los años 40, aunque la gran mayoría se centraban más en temaslésbicos que en temas concernientes a la homosexualidad masculina. Las únicas novelas sobre homosexualidad entre hombres que fueron así reeditadas, en claro contraste con aquellas que ex-

---

<sup>391</sup> Blake Allmendinger, "The Queer Frontier", 227.

<sup>392</sup> Esta idea, aunque Marlon B. Ross la utiliza para referirse a la literatura negra en "White fantasies of desire: Baldwin and the racial identities of sexuality" (18), la podemos extrapolar al caso de la literatura homosexual de la primera Guerra Fría.

<sup>393</sup> Leo Bersani, "Is the Rectum a Grave?", 208.

<sup>394</sup> John D'Emilio, *Sexual Politics, Sexual Communities*, 19.

<sup>395</sup> Susan Stryker, al comienzo de su obra *Queer Pulp: Perverted passions form the Golden Age of the Paperback*, hace coincidir el auge de los *paperbacks* con la movilidad de una sociedad que está en constante estado transitorio: "Offered for sale in bus depots and drugstores rather than book shops catering to a supposedly higher-brow clientele, paperbacks were the transitory and transportable artifacts of an increasingly mobile and uprooted society" (5).

<sup>396</sup> Ver Roger Austen, *Playing the Game*.

ploraban el lesbianismo, fueron *Twilight Men*, de André Tellier (1931), *Strange Brother*, de Blair Niles (1931) y *Better Angel*, de Richard Meeker (1933). Buena parte de esos *paperbacks* que trataban el tema homosexual recogían las ideas psicoanalíticas que durante esa época se tenían acerca de la homosexualidad<sup>397</sup>.

Pero a partir de 1945, las novelas que exploraban los temas homosexuales masculinos, en caso de no ser rechazadas, encontraron mejor acomodo en la pasta dura que en la pasta blanda. Este fenómeno nos lo explica muy bien Susan Stryker: “men had an easier time than women accessing the more established routes to authorship, and also to the perceived need to bundle gay content with as many trappings of respectability as possible”<sup>398</sup>.

Sin embargo, las publicaciones de pasta blanda albergaron uno de los subgéneros narrativos donde la tensión entre la homosexualidad y la masculinidad tuvo un papel fundamental: los romances mercenarios, que eran básicamente narrativas acerca de caballeros errantes paramilitares<sup>399</sup>. La aserción de la masculinidad de muchos personajes de este tipo de romances iba en consonancia con las ansias imperialistas del Estado. El tema central de la mayor parte de estas historias es fácilmente resumible: si sólo los hombres de verdad (con voluntad de hierro y con altamente patrióticos) gobernasen el mundo, estaríamos mucho mejor<sup>400</sup>. Esta masculinidad ficticia no se circunscribía a estos romances, sino que encontraban en ellos su máxima y más exagerada expresión. Este subgénero fue incluso practicado, por uno de los escritores que aquí analizamos. Gore Vidal, bajo pseudónimo, escribió un romance titulado *Dark Green, Bright Red*, la historia de un joven soldado norteamericano en Honduras. Este tipo de narrativas, que respaldaban una política exterior agresiva durante la posguerra, jugó su papel en la configuración de subjetividades masculinas colectivas. La figura biográfica en la que la mayoría de estos romances se inspiran, William Walker, filibustero americano que intentó conquistar varios países de América Latina a mediados de siglo XIX, resume las tensiones paradójicas en las que las masculinidades de esta tesis se debaten: extremadamente violento, racista<sup>401</sup>, homosexual y de un patriotismo bastante dudoso por cuanto sobre él recaían sospechas de traición a sus Estados Unidos natales. Tras autoprocla-

---

<sup>397</sup> Susan Stryker, *Queer Pulp*, 78.

<sup>398</sup> Susan Stryker, *Ibid.*, 97.

<sup>399</sup> Ver el artículo de Brady Harrison “Mercenary Romances: Masculinity, William Walker and US Imperialism”.

<sup>400</sup> Brady Harrison, “Mercenary Romances”, 3.

<sup>401</sup> Sobre parte de estas tensiones en la figura de William Walker, nos informa Amy S. Greenberg en el capítulo “The New Frontier as Safety Valve”, en *Manifest Manhood* (40-53).

marse presidente de Nicaragua en 1856, estuvo gobernando allí hasta el año siguiente. En 1860 fue fusilado en Honduras. Una de los romances mercenarios más celebrados fue *The Lion's Skin* (1955), de Darwin Teilhet, quien nos presenta a William Walker como una mujer disfrazada de hombre que es capaz de traicionar a sus hombres y a su país<sup>402</sup>.

Esta ambivalencia sobre la representación homosexual en la literatura popular contrastaba bastante con los modelos masculinistas que desde ésta se impulsaban, ya que hubo dos arquetipos que apelaban a una indiscutible masculinidad que dominaron la mente popular de los americanos durante la posguerra: el vaquero y el detective privado<sup>403</sup>, los cuales habían sido también cruciales en las narrativas anglosajonas antes y durante el cierre de la frontera a finales del siglo XIX. Si por una parte Chris Packard nos informa cómo el western se convirtió en la forma literaria popular por excelencia tras la Guerra de Secesión<sup>404</sup>, durante la última década del siglo vemos en Inglaterra el ascenso del detective privado frío y calculador por excelencia: Sherlock Holmes. Este retorno a arquetipos de masculinidad fronteriza y racional respectivamente no es otra cosa que una añoranza por modelos masculinistas pretéritos, en los cuales las representaciones homosexuales se disfrazan para presentarse como respetables, como veremos que ocurre en las cuatro novelas que estamos a punto de analizar.

La cultura de masas celebraba de manera especial la masculinidad físicamente agresiva, y la trasladaba al mundo de las artes y las letras. Eso es algo sobre lo que la revista *Life*, una de las publicaciones con más tirada a nivel nacional, puso el acento, centrándose en dos artistas como la quintaesencia de la masculinidad norteamericana: uno de ellos fue el pintor Jackson Pollock, retratado profusamente por el fotógrafo Hans Namuth, otro el escritor Ernest Hemingway<sup>405</sup>. El mensaje que *Life* transmitía a sus lectores era claro: los artistas americanos tenían que rezumar masculinidad. Leo Braudy comenta que incluso para aquellos artistas y escritores que eran gays la imagen obligatoriamente masculina que debían ofrecer era la de hombres estoicos, ora en mangas de camisa y con pantalones de pana, ora con camiseta y con pantalón oscuro como era el caso de Pollock.

El mundo editorial de la posguerra está repleto de casos en los que la masculinidad y la homosexualidad están íntimamente unidas, como si la primera fuese, como ya

---

<sup>402</sup> Brady Harrison, "Mercenary Romances", 3.

<sup>403</sup> Leo Braudy, *From Chivalry to Terrorism*, 501.

<sup>404</sup> Chris Packard, *Queer Cowboys*, 37.

<sup>405</sup> Leo Braudy, *From Chivalry to Terrorism*, 507.

hemos afirmado, el vehículo que tenía la segunda de presentarse en sociedad, aunque fuera de manera velada. Un buen ejemplo de esto los constituye la revista *The Hobby Directory*<sup>406</sup>, en la cual aparecieron los primeros anuncios personales homosexuales. Daniel Harris nos advierte que esos anuncios no se dieron de manera clandestina en una revista de distribución por correo, sino en una de las publicaciones más familiares que había, incluso disponible en kioscos al alcance de todo el mundo. Dicha publicación exaltaba ideales de camaradería platónica, y en la sección de contactos se anunciaban jóvenes, la mayoría chicos, que buscaban compañeros de aficiones tradicionalmente masculinas como la pesca, la caza o la navegación. Junto a esas aficiones se colaban no pocos anuncios de chicos aficionados “in the manly arts of crocheting, needlework, knitting, embroidery, ballet, nude sunbathing and —the most enigmatic hobby of all— *adventure*”, nos comenta Harris, no sin ironía<sup>407</sup>.

Por último, es necesario repasar las publicaciones que, en el contexto de la irrupción de las primeras asociaciones homófilas, fueron surgiendo en EEUU durante los años de la posguerra. Aunque hasta la militancia homófila existía en ciudades como Nueva York, Chicago o San Francisco<sup>408</sup> (y todos los autores que estamos estudiando la conocían), no había un reconocimiento público de la misma como lo pueda haber hoy en día. Por una parte, el miedo a las consecuencias desastrosas de exponer públicamente su orientación sexual (entre las que se encontraba perder el trabajo) disuadía a muchos homosexuales urbanos de la época a entrar en esos círculos sociales<sup>409</sup>. Organizar un trabajo de protesta en un ámbito como la homosexualidad no fue nada fácil. Organizaciones como *Mattachine Society* y *Daughters of Bilitis* desempeñaron un papel fundamental para intentar aliviar el sufrimiento que instituciones como la Iglesia o el Estado impusieron sobre los homosexuales. Dichas imposiciones no fueron nuevas en los años 50, sino que habían existido con más o menos intermitencia desde los tiempos coloniales. Sin embargo, no fue hasta después de la II Guerra Mundial cuando comenzó a surgir una resistencia mínimamente organizada contra este tipo de opresión. Esta labor pre-liberalizadora la emprendieron en una época en la que no había apenas ningún análisis sobre la opresión de los homosexuales, con la salvedad de *The Homo-*

---

<sup>406</sup> Daniel Harris es quien utiliza esta fuente en su obra *The Rise and Fall of Gay Culture*. Según él, “In 1946 F.W. Ewing brought out the inaugural issue,” (40). Es importante decir que Daniel Harris no tuvo acceso ilimitado a los números de dicha revista, y que todas las referencias las hace a través de las copias que guardó un tal Bois Burk (40).

<sup>407</sup> Daniel Harris, *The Rise and Fall of Gay Culture*, 40-1.

<sup>408</sup> Ver el capítulo “The Homophiles” (pp 333-352) dentro de su obra *Out of the Past*, de Neil Miller.

<sup>409</sup> Jeffrey Escoffier, “Homosexuality and the Sociological Imagination”, 252.

*sexual in America*, de Donald Webster Cory, que fue publicada prácticamente a la par en que The Mattachine Society fue fundada<sup>410</sup>. Hablar del problema desde un punto de vista liberador se antojaba difícil, ya que era frecuente caer en los mismos tópicos que el discurso oficial usaba para discriminar, lo cual no es difícil subrayar en referencia a los autores que vamos a analizar.

Estas asociaciones, sin embargo, fueron progresivamente moviéndose hacia posiciones cada vez más complacientes con el discurso de consenso, ya que buscaban sobre todo respetabilidad dentro del *mainstream* sin cuestionar las bases sobre las que esa respetabilidad se asentaba<sup>411</sup>. Frente a este conformismo, el radicalismo gay se concentraba en el mundo editorial, concretamente en la revista *ONE*, fundada al refugio de la expansión de Mattachine Society como grupo de liberación de derechos civiles. Tanto *ONE* como *Ladder* y *Mattachine Review*, las revistas de Daughter of Bilitis y Mattachine Society respectivamente, nacieron de la necesidad de no depender de los medios generalistas para retratar una imagen del homosexual lejos de las negativamente estereotipadas. Hasta después de la contienda, ninguna revista de tirada nacional había publicado artículos sobre homosexualidad. El movimiento homófilo de los años 50 no se puede entender separadamente del naciente mundo editorial gay, el cual encontró en sus inicios muchas dificultades, tanto económicas, ya que casi nadie estaba dispuesto a pagar en concepto de publicidad en una publicación de dudosa moralidad, como de visibilidad en la distribución, puesto que grupos como la *National Organization for Decent Literature* estaban al acecho ante cualquier artículo que abordase el tema de la orientación sexual sin la denuncia y reprobación que se merecía, como mostraban las tragedias y escándalos que caracterizaban a los homosexuales de acuerdo con la mayoría de periódicos. Así las cosas, nos cuenta D'Emilio que "cut off from the usual channels of distribution, gay organizations had to be satisfied with sales from subscriptions and through the few bookstores and newsstands that specialized in pornography"<sup>412</sup>. Así pues, fue desde los márgenes sicilípticos del mundo editorial desde donde el discurso liberador gay tuvo que ir penetrando en la sociedad. Los propósitos iniciales de estas publicaciones fueron exponer y documentar las injusticias sufridas por gays y lesbianas y, sobre todo, servir de herramienta de auto-educación a través de la oportuna bibliografía que se les recomendaba a sus lectores. *ONE*, *Ladder* y *Mattachine Review* tenían

---

<sup>410</sup> John D'Emilio, *Sexual Politics, Sexual Communities*, 57, 62.

<sup>411</sup> John D'Emilio, *Ibid.*, 81-84.

<sup>412</sup> John D'Emilio, *Ibid.*, 110.

secciones dedicadas a la crítica literaria. Esta última terminó revisando un total de mil títulos con los que intentaba demostrar que la homosexualidad era un elemento imperante en la experiencia humana a lo largo de toda la historia. En estas entradas bibliográficas se incluyeron figuras literarias tan diversas como Radcliffe Hall y Walt Whitman, así como artículos sobre la homosexualidad tanto en la historia occidental como en otros rincones más exóticos. Entre esos títulos aparecen las cuatro novelas que aquí analizamos. Además, mantenían en sus sedes bibliotecas en las que sus asociados pudieran encontrar y leer gran parte de estos libros, dada la dificultad de encontrarlos en las bibliotecas públicas. Dado que las comunidades gays prácticamente no existían en el sentido y complejidad que hoy en día las entendemos, la lectura se convirtió en una actividad muy importante para el reflejo de las subjetividades homosexuales de esta época, ya que dicho reflejo difícilmente se podía obtener en la sociedad, y el cine estaba muy controlado por la católica Legión por la Decencia y el subsiguiente Código Hays<sup>413</sup>.

El movimiento gay, que apenas recibió apoyo por parte de los grupos de Derechos Civiles que trabajaban por la abolición de las leyes racistas, tuvo su más importante victoria judicial a través del mundo editorial. Desde que en 1954 la policía incautara copias de la revista ONE, aduciendo de que se trataba de material obsceno, hasta que en 1958 el Tribunal Supremo anulara dichas acusaciones y diera a ONE (y a muchas otras publicaciones) libertad de distribución, pasaron cuatro años de batalla legal en los que temas como libertad de expresión y derechos civiles se enfrentaron a la estrecha moralidad de una época caracterizada por la obsesión de la normalidad y el miedo a lo diferente.

Estas revistas tuvieron también una función propagandística importante a la hora de anunciar los pocos pero importantes avances sociales que se iban consiguiendo durante la década y, aunque su efectividad a la hora de socavar las estructuras de opresión fuese limitada, según nos informa D'Emilio<sup>414</sup>, sirvieron para concienciar, dar esperanza y sentar las bases para una futura liberación. En esos artículos, que fueron apa-

---

<sup>413</sup> Para ver el surgimiento y expansión de la Legión por la Decencia, ver el capítulo “Un golpe católico contra Hollywood” de la obra de Gregory D. Black *La Cruzada contra el Cine*. Es importante resaltar aquí que, precisamente en la época que estamos analizando, dicho Código comenzó a ser descatado. El primer ejemplo de esto fue *The Outlaw* (Howard Hughes, 1946), la cual, como nos dicen el propio Gregory D. Black “finalizada en 1941, la película no se estrenó para el público en general hasta 1946. Estuvo condenada por la Legión Católica para la decencia durante casi una década, fue denunciada en los pulpitos de todo el país y prohibida por consejos de censura estatales y municipales” (58-59).

<sup>414</sup> John D'Emilio, *Sexual Politics, Sexual Communities*, 113.

reciendo sobre todo en la segunda mitad de la década de los 50, se tocaban los temas que más preocupaban a la comunidad homosexual: desde los comportamientos estereotipados, los matrimonios de conveniencia o los roles en las relaciones hasta la vida en los bares o el travestismo. Estas publicaciones también tuvieron otra función tanto o más importante que las que acabamos de mencionar. Se trata de una función representación pública mediante la cual esa prensa proto-gay intentó buscar una forma de discurso público que se deshiciera de los estereotipos que usaban los medios generalistas.

A estas publicaciones tenemos que sumar también la inestimable contribución de autores aislados como Donald Webster Cory. A pesar de la opresión que los homosexuales sufrían en la posguerra, había voces, como la de este autor, que intentaban salir de la oscuridad: “we who are homosexual constitute a minority that cannot accept the outlook, customs, and laws of the dominant group<sup>415</sup>”, escribía en su ensayo *The Homosexual in America*, el primer texto que discutía, desde un punto de vista liberador, los problemas de los homosexuales en la sociedad norteamericana. Para Cory, los homosexuales formaban una minoría, y en esto no se diferenciaban ni de judíos, negros o comunistas, en el sentido de que tenían un estatus inferior y degradado en la sociedad. Sin embargo, y según Corber, el principal defecto de esta obra pionera fue que no cuestionaba la normatividad de la heterosexualidad.<sup>416</sup> A pesar de ello, obras como las de Webster Cory contribuyeron a reforzar la máxima de Magnus Hirschfeld de décadas anteriores, *per scientiam ad justiciam*, a propósito de la importancia que el conocimiento debía tener para la consecución de la justicia. Y es que tanto Cory como, más adelante, la propia *Mattachine Review* publicaron bibliografías “of books on the homosexual (and related) subjects”<sup>417</sup>. En otros números, se resaltaba la importancia de la literatura homosexual con el fin de que el público en general se familiarizara “with the homophilic problem”<sup>418</sup>. Los autores que estudiaremos a continuación tuvieron mención en las páginas de esta revista. James Baldwin y Patricia Highsmith, los más contemporáneos al lanzamiento de dicha publicación, contaron con reseñas detalladas de las obras que aquí analizaremos. De *The Talented Mr Ripley* se destacan los lugares y los personajes homosexuales que aparecen en ella<sup>419</sup>, mientras que de *Giovanni's Ro-*

<sup>415</sup> Donald Webster Cory, *The Homosexual in America*, 16.

<sup>416</sup> Robert J. Corber, *Homosexuality in Cold War America*, 92.

<sup>417</sup> Autor no indexado, *Mattachine Review* (p. 24), Agosto 1957, N° 8, vol. III.

<sup>418</sup> Andre Braudy, “Homosexual Literature: A Party Picture”, (pp. 29-32) *Mattachine Review*, Octubre 1957, N° 10.

<sup>419</sup> H.E.P., “Dirt Takes a Sweep through Italy” (pp 20-21), en *Mattachine Review*, Junio 1958.

om se resaltan las irreconciliables dualidades (sofisticación / inocencia; viejo / nuevo mundo) que jalonan la historia de amor trágica entre David y Giovanni<sup>420</sup>.

Al desmantelamiento de dualidades, sobre todo las que divorciaban masculinidad de homosexualidad en un tropo tan masculinamente recurrente como la frontera, vamos a dedicar nosotros los próximos capítulos.

---

<sup>420</sup> Richard Mayer, "Giovanni's Room by James Baldwin" (pp 33-34), en *Mattachine Review*, Abril 1957.

## **Parte 2: ANÁLISIS DE LA BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA**

## **2.1. REFLECTIONS IN A GOLDEN EYE: lo grotesco como frontera masculina.**

La primera novela de Carson McCullers es notablemente distinta al resto de las que componen este estudio en lo que se refiere a modos de configurar masculinidades homosexuales en la frontera, ya que se trata de una obra llena de negaciones: no hay movimiento físico, ni sexo explícito, ni siquiera una gran variedad de personajes, que son los elementos que enriquecen la frontera como lugar semántico de reconfiguración de identidades en las otras tres obras que estudiaremos posteriormente.

Lo que la hace imprescindible para este análisis es la compleja configuración en el género de sus personajes, lo significativo de las negaciones arriba enumeradas y la manera en que esta maraña genérica cuestiona la ideología masculina heterosexual. Precisamente es en esa contención donde reside gran parte del desarrollo semántico de la conjugación homosexualidad-masculinidad en la frontera, lo cual se desarrollará de forma más manifiesta en el resto de novelas analizadas. Y es que, a pesar de las negaciones arriba mencionadas, los elementos que configuran la frontera y las relaciones de género están muy marcados. Así, aunque no hay variedad geográfica, la base militar donde viven los personajes y sus alrededores están fuertemente parcelados; no hay sexo, pero hay un gran dinamismo en su contención; no hay viajes largos en el tiempo de la

narración, pero sí los hubo antes, además de percibirse huidas, tanto desde la base militar como hacia ella, convertida así en punto de aislamiento de los personajes respecto a su relación con el resto del mundo.

“An army post in peacetime is a dull place” es la manera con que la escritora de Georgia comienza este relato, advirtiéndonos sin decirlo que lo que nos va a narrar va a ser todo menos “dull”, y que la estructura monótona de un fuerte, “all designed according to a rigid pattern”, está a punto de hacerse añicos. La base militar en cuestión está situada, seguramente en los años treinta, en algún lugar del sur estadounidense. Dentro de ese rígido patrón están adscritos, por orden de rango o posición social, los personajes principales de la historia: El Mayor Langdon y señora, el Capitán Penderton y señora, el soldado Williams y, finalmente, el sirviente Anacleto. Lo que va a romper la monotonía hasta destrozarse ciertas rigideces es la relación sentimental que establecen unos personajes con otros. Así, desde el comienzo sabemos que Leonora, la esposa del Capitán Penderton, lleva una relación paralela con el Mayor, la cual es conocida y tolerada con más o menos resignación tanto por el Capitán como por la señora Langdon. Pero lo que más disturba la monotonía del fuerte en tiempos de paz es la fascinación alrededor del soldado raso Williams, tanto cuando es objeto de la misma por parte del Capitán como cuando él es el que la siente hacia la mujer de éste, Leonora, lo cual será lo que, en definitiva desatará la tragedia final.

Las fronteras, como sitios donde se renegocia la identidad homosexual masculina, se ven reforzadas figurativamente por muchos elementos referentes al espacio y al tiempo que, desde una perspectiva global, inciden en el aspecto liminar de la atmósfera que rodea a la acción narrativa: nos encontramos en otoño, las escenas suelen tener lugar al atardecer, los personajes están en una reserva militar, separados del resto del mundo, en un momento y en un lugar en el que no hay ni paz ni guerra, sino más bien una paz tensa que preludia una contienda. Estas fronteras operan sobre todo en tres niveles: el nivel físico del espacio, lo que constituye el principal significado de la frontera; el nivel del género, que es donde lo masculino y lo homosexual se reajustan; y el nivel categórico, casi onírico, donde la fantasía y la realidad, claves para la configuración de las subjetividades de nuestros personajes, quedan, aun imperfectamente, delimitadas.

De todas las novelas aquí analizadas, *Reflections in a Golden Eye* es, junto con *Giovanni's Room*, de James Baldwin, la obra que más recepción crítica ha recibido desde el mundo académico. Gran parte de esta crítica se centra sobre todo en dos temas:

el género y lo grotesco. El primero es punto de estudio de los artículos de Laura Fine o Mary Roberts, que oportunamente iremos citando. Otros autores, como Louise Westling o Lori J. Kenshaft analizan, como hacemos nosotros, el tema del homoerotismo dentro de sus estudios de género, aunque a diferencia de nuestra tesis se centran más en las figuras femeninas, y más aun en los “tomboys” o mujeres masculinizadas que aparecen en otras novelas de Carson McCullers. Robert K. Martin, por su parte, relaciona el género con la raza en un interesante artículo sobre uno de los personajes más interesantes de la obra: Anacleto, el criado filipino. La raza también es un tema explorado por otras estudiosas como Cynthia Wu. Es precisamente la multifocalidad en el estudio sobre la diferencia en las novelas de Carson McCullers, y concretamente en *Reflections in a Golden Eye*, donde vamos a encontrar puntos en común con otros análisis anteriores. Rachel Adams y, sobre todo, Sarah Gleeson-White realizan estudios de género, pero incorporando el elemento que tradicionalmente había sido el común para elaborar reseñas sobre la autora sureña. Así artículos como “Queer Grotesques” y “A Mixture of Delicious and Freak’: The Queer Fiction of Carson McCullers” imbrican lo *queer* con las torsiones grotescas que habían sido tradición en el estudio de esta autora por parte de autores tan diversos como la propia Sarah Gleeson-White en un artículo anterior, o desde un punto de vista más tradicional Pratibha Nagpal, Hugo McPherson, Julie Buckner Armstrong o Rose Feld. El ahínco que todos estos estudiosos hacen tanto en lo grotesco como, en su caso, la raza o el género nos servirá a nosotros para vislumbrar los espacios en los que los tres tipos de frontera (física, de género y categórica) operan en la configuración de masculinidades homosexuales, algo que hasta el momento no se ha estudiado.

## **LAS FRONTERAS FÍSICAS**

En esta obra las fronteras geo-físicas establecen un juego de cajas chinas que se nos presenta como un artilugio barroco de sorpresas. El fuerte en el que transcurre gran parte de la acción, como base militar, supone una frontera con respecto a los territorios civiles. Además, está situado al otro lado de la frontera de los estados prósperos y enriquecidos del norte, en las regiones económicamente encalladas y encallecidas del

sur<sup>1</sup>, pero no en el alma oscura de las mismas, sino en un recinto aislado y apartado de ellas. Ese recinto supone una civilización alejada de la civilización y que, asimismo, se encuentra rodeada por una naturaleza que juega un papel simbólicamente importante, puesto que el bosque es la parte física a la que las masculinidades, tanto del capitán Penderton como del soldado Williams, huyen para intentar encajar su homoerotismo en su estructura psico-sexual, dado lo problemático que les es hacerlo dentro de los límites civilizadores que el fuerte impone.

Hablar de las fronteras físicas en *Reflections...* es hablar de dos conceptos geopolíticos muy importantes para la configuración de masculinidades antes de que la II Guerra Mundial estallara oficialmente para los EEUU: el ejército y el sur.

### **El ejército como sitio de configuración genérica**

La frase con la que la novela arranca “An Army post in peacetime is a dull place” no puede ser más irónica por cuanto la base militar en la que transcurre la historia está en un estado de paz sólo desde un punto de vista oficial que nada tiene que ver con la guerra cruzada de identidades de género que libran todos los personajes. Pero antes de analizar cuáles son esos puntos de conflicto, merece la pena que nos detengamos en cómo era el ejército estadounidense durante la época que Carson McCullers describe.

Si seguimos la *American Military History*, de Richard Winship Steward observamos que durante los años 30, el ejército norteamericano vivía una importante crisis ya que en la década anterior, y merced a la *National Defense Act* había habido una paulatina desmovilización en las fuerzas armadas, que quedaron reducidas casi a la mitad. Esa misma ley propició una mezcla entre los soldados regulares y las fuerzas civiles que temporalmente sirvieron en el ejército, así como la absorción de cuerpos especiales como la Guardia Nacional. Al principio de la Depresión, las bases militares no pasaban por su mejor momento debido a los recortes presupuestarios. En 1931 se declaró que la única función del ejército era mantener el orden interno y defender las fronteras ante cualquier agresión extranjera. Previamente, en 1928, EEUU y Francia se habían unido para elaborar el Pacto de París, mediante el cual EEUU renunciaba a la guerra como

---

<sup>1</sup> A pesar de que Raymond D. Gastil, en su artículo “Cultural Regions of America”, advierte que “almost any generalization about Americans will be true of the members of some groups in the country and as surely not true of the members of others” (129), la categorización regional que realiza nos puede servir para entender el sur que McCullers retrata en su novela, sobre todo cuando Gastil recuerda el énfasis sobre el honor, el valor, la vida militar y la violencia que han caracterizado el sur desde tiempos postcoloniales (135).

instrumento de política nacional<sup>2</sup>. Este espíritu anti-bélico de la política y la opinión pública contrastaba con el punto de vista de algunos mandos superiores, partidarios de un ambiente más belicoso, preparatorio para una posible intervención en virtud de los sucesos que se fueron acumulando en la segunda mitad de la década tanto en Asia como en Europa: paulatina expansión nazi por Centroeuropa, guerra en España, agresión fascista en Etiopía, invasión japonesa en Manchuria... Este último evento en particular fue de gran inquietud, dadas las posesiones americanas en el Pacífico, en particular las islas Filipinas. El resultado de todo este panorama fue que a partir de 1935 el ejército se fue fortaleciendo tanto en número como en presupuesto<sup>3</sup>.

Esta situación general del ejército norteamericano va en correlación con la sociedad marcial que nos encontramos en la novela. La relajación de los soldados rasos, en juergas y desenfrenos continuos (111), contrasta con las ensoñaciones bélicas del Mayor Langdon (44). Las tensiones con el lejano oriente están suficientemente simbolizadas en la presencia de Anacleto, el sirviente filipino que además servirá de prisma distorsionador en el que la identidad de género del resto de personajes se ve reflejada.

Aunque no hay referencias directas en el texto sobre la localización de la base militar, todo apunta a que está en el sur, y no sólo por la extracción social de Penderton y el acento sureño del soldado Williams, sino principalmente por las referencias biográficas que podemos establecer con su autora, ya que la propia Carson McCullers admitió que la historia empezó a germinarle en su cabeza cuando de adolescente visitó el Fuerte Benning, en Georgia<sup>4</sup>. Las referencias a este fuerte real no acaban ahí, sino que continúan hasta convertirlo en el crisol de género que la escritora precisó para delinear ciertas masculinidades no ortodoxas en su novela. Su amigo Edwin Peacock<sup>5</sup>, al mismo tiempo que trabajaba en el *Civilian Conservation Corp*<sup>6</sup> situado en el citado fuerte, era un enamorado de la música, sobre todo de Rachmaninov. Precisamente fue Peacock

---

<sup>2</sup> Richard W. Steward, *American Military History*, 414

<sup>3</sup> Richard W. Steward, *ibid*, 410-420

<sup>4</sup> Virginia Spencer Carr, *The Lonely Hunter*, 91.

<sup>5</sup> Merece la pena reflexionar sobre este apellido, Peacock (en inglés “pavo real”), y las repercusiones que tuvo para la configuración de la simbología de la novela, ya que evoca el ojo dorado al que hace referencia el título. Como veremos en el apartado “Las fronteras de la percepción”, ese ojo es en realidad el de un pavo real.

<sup>6</sup> Durante la Depresión, muchos de los programas *New Deal* apelaban a la masculinidad con el fin de fortalecer la confianza de los americanos en su nación. Uno de estos programas fue el *Civilian Conservation Corps*, que proporcionó trabajo a tres millones de hombres jóvenes en puestos relacionados con la reforestación, rehabilitación de zonas fluviales y reconstrucción de infraestructuras secundarias. Los más de 1500 campos de trabajo del CCC se convirtieron en auténticas agencias masculinizadoras, restituidoras de una confianza en una masculinidad a escala nacional que se veía peligrar (Christina S. Jarvis, *The Male Body at War*, 21).

quien le presentó al que iba a ser su marido, James Reeves McCullers Jr., al cual había conocido allí mientras ella se encontraba estudiando música en Nueva York. James y Edwin, a pesar de la atmósfera militar en la que se conocieron, no sólo se hicieron amigos por una imponderable pasión por las armas, la bebida y las mujeres, sino principalmente por el interés que compartían por los libros, la música y el arte<sup>7</sup>. Además, a ambos les interesaba la política marxista y seguían muy de cerca las huelgas que jalaban la vida pública del país durante los años 30. La vida de aburrimiento que James Reeves relataría a Carson como la nota dominante del Fuerte fue importante para el impulso que más adelante le daría a una novela que inicialmente se iba a titular *Army Post*<sup>8</sup>.

La publicación de *Reflections in a Golden Eye* supuso una conmoción, tanto entre los residentes del Fuerte Benning como en la ciudad natal de Carson McCullers, Columbus, Georgia,<sup>9</sup> debido a su contenido homosexual. Su padre tiró la revista en la que inicialmente fue publicada, *Harper's Bazaar*, de un extremo a otro de la habitación. Muchas mujeres de oficiales destinados al Fuerte Benning cancelaron sus respectivas suscripciones a dicha revista. El colmo fue una supuesta llamada de un miembro del *Ku Klux Klan* en la que se la amenazaba por haber sido una amante de negros en su primera novela y una perversa en su segunda. Mientras tanto, McCullers no se cansaba de insistir en que *Reflections* no era más que una historia divertida, un cuento de hadas escrito a la manera de los realistas rusos<sup>10</sup>. Sin embargo, tras la espectacular acogida crítica que *The Heart is a Lonely Hunter* recibió, la de *Reflections* no pudo ser más fría.

### **El sur como frontera de cuestionamientos hegemónicos**

Carson McCullers comenzó la exploración de las consecuencias del orden patriarcal occidental en una de las zonas geográficas donde ese orden se delimitaba con más crudeza y donde con más crueldad imponía límites en los estratos, no sólo de clase sino de género y, por supuesto, de raza. Nos estamos refiriendo al sur de los Estados Unidos, lo que allí es conocido como el *Deep South*. Esas condiciones crudas y crueles con las que la vida se presentaba en el sur le llevaron a la autora a admitir en uno de sus ensayos más conocidos “up to the present time a dominant characteristic

---

<sup>7</sup> Virginia Spencer Carr, *The Lonely Hunter*, 48

<sup>8</sup> Virginia Spencer Carr, *ibid*, 90

<sup>9</sup> Virginia Spencer Carr, *ibid*, 91

<sup>10</sup> Virginia Spencer Carr, *ibid*, 136.

[has been] the cheapness of human life.”<sup>11</sup> A pesar de todo esto, Carson McCullers escribió en una época de especial debilitamiento de las estructuras sociales masculinistas debido a la Gran Depresión y justo antes de que la Guerra Fría volviera a poner a la masculinidad en su sitio dominador<sup>12</sup>. Fue una época de especial florecimiento de voces narrativas femeninas del sur. En este orden de cosas, a la gran contribución de McCullers debemos sumar las de otras escritoras como Eudora Welty (1909-2001), Katherine Anne Porter (1890-1980) o Flannery O’Connor (1925-1964)<sup>13</sup>.

De acuerdo con el argumento que Laura Fine utiliza a propósito de la narrativa de Carson McCullers, las escritoras sureñas, aparte de preocuparse por cuestiones raciales como lo hacían sus homólogos masculinos, se preocupaban también por cuestiones de género<sup>14</sup>. Éstos no son los únicos temas presentes en la narrativa de esta escritora. Como los demás escritores sureños, también se ocupa de la raza y la clase. Esto último está reflejado en esta novela a través de una sociedad militar enormemente jerarquizada. De esta forma, la masculinidad en *Reflections in a Golden Eye* opera sobre todo en términos de posesión patriarcal, tanto dentro del matrimonio como en la jerarquía militar.

El conflicto racial en la obra de McCullers, y en concreto en la novela que nos ocupa, se puede tratar, como asevera Gleeson-White, como una proyección distorsionadamente visible del conflicto (homo)sexual, el cual se encuentra mucho más contenido en comparación, sobre todo si tenemos en cuenta que McCullers fue la primera escritora sureña que osó tratar, aunque fuera veladamente, el tema de la homosexualidad<sup>15</sup>. Para críticos como Laura Fine, esto se debía porque el terreno racial era un terreno más seguro que el terreno puramente sexual sobre el que expresar las ansiedades que provocaban las diferencias.<sup>16</sup>

---

<sup>11</sup> Carson McCullers, “The Russian Realists and Southern Literature”, en *The Mortgaged Heart*, (252)

<sup>12</sup> Robert K. Martin, “Gender, Race, and the Colonial Body: Carson McCullers’s Filipino Boy, and David Henry Hwang’s Chinese Woman” (102).

<sup>13</sup> Ver el capítulo “Novela Sureña”, de Cándido Pérez Gallego dentro de la obra *Literatura Norteamericana Actual* (pp. 75-92).

<sup>14</sup> Laura Fine, “Gender Conflicts and their “Dark” Projections in Coming of Age White Female Southern Novels” (128)

<sup>15</sup> Sarah Gleeson-White, *Strange Bodies: Gender and Identity in the Novels of Carson McCullers*, 38.

<sup>16</sup> Laura Fine, “Gender Conflicts and their “Dark” Projections in Coming of Age White Female Southern Novels” (121).

## **La frontera entre el Fuerte y la naturaleza**

*Reflections* es la novela de Carson McCullers en la que la naturaleza tiene mayor protagonismo, en parte porque es el único territorio donde los principales personajes, Penderton y Williams, tienen alguna posibilidad de redención en sus sexualidades. En el resto de la narrativa de esta escritora predominan los espacios cerrados, como los cafés o las cocinas, en los que la sexualidad de los personajes se refleja a través de las conversaciones o las propias reflexiones individuales. En esta obra, por el contrario, todas las epifanías eróticas ocurren en el bosque, en espacios abiertos, más allá de las fronteras de la civilización. Un ejemplo de esto es la epifanía que el soldado Williams experimenta al contemplar a Leonora, la cual ocurre justamente en el umbral de la casa de los Penderton, situada justo en los márgenes del fuerte, donde éste termina y el bosque comienza.

**118**

---

Frente a esta frontera natural debemos oponer la idea de internamiento, tan omnipresente en esta novela, no ya sólo en el fuerte, sino en las casas, los establos, y sobre todo, el manicomio<sup>17</sup> en el que la gran desposeída del orden patriarcal, la señora Langdon, es internada.

Con estas fronteras físicas del espacio, está relacionada la idea de huida. Hay personajes que huyen hacia el fuerte antes de que comience el tiempo narrativo de la novela, como Anacleto, quien encuentra en el reducto del domicilio de los Langdon la libertad para defenderse de la hostilidad que la agresividad masculina le había propinado durante su vida anterior; y el soldado Williams, que encuentra instintivamente en el orden marcial el refugio que su masculinidad marginal le exige, expulsada como está de la lógica productiva de la época debido a la Gran Depresión<sup>18</sup>.

En general, todos los personajes, incluidos buena parte de los femeninos, viven en un estado de tormenta de género que se relaciona directa e indirectamente con la situación liminar geográfica en la que están inmersos. Sin embargo, es el Capitán Penderton la figura en la que dicha tormenta se fragua con más intensidad. El Capitán es un personaje acosado por la liminaridad, no ya de género en su debate renegociador entre su masculinidad y pulsiones (homo)sexuales, sino por otras circunstancias del espacio físico que lo rodean que no hacen sino intensificar la frontera de identidades que lo acucian. En palabras del antropólogo Victor Turner, el Capitán sería una entidad liminal que

---

<sup>17</sup> Este es uno de los sitios donde, en palabras del pensador Michel Foucault, se confinaban las sexualidades ilegítimas para otorgarles algo de tolerancia (*Historia de la Sexualidad, vol 1, 10*).

<sup>18</sup> Para ver cómo la Gran Depresión emasculó a muchos hombres dentro de la lógica productiva del sistema capitalista, ver Michael Kimmel, *Manhood in America*, 191-204.

no estaría ni aquí ni allí, ni en ninguna de las posiciones “arrayed by law, custom, convention and ceremonial”<sup>19</sup>. Este estado se refleja en el hecho de que viva en el margen entre el fuerte y el bosque, es decir, en la frontera entre la civilización y la naturaleza, en un sitio que en realidad no está ni en un lado ni en otro: “The Captain lived on the outskirts of the fort. His house [...] was identical with all the other houses on the street except for the distinction of being an end house. On two sides the lawn adjoined the forest of the reservation,” (6). El empeño que tiene por domesticar la naturaleza lo percibimos, al principio de la narración, en su decisión de bordear su casa con setos, a través de los cuales puede, sin embargo, ser visto. Es un borde que permite a los que están en el otro lado de la frontera observarle y sin embargo a él le impide la vista del bosque, espacio de libertad, algo que le resulta desagradable cuando no inquietante. En este sentido, es necesario que examinemos una de las principales tesis de Erich Fromm en su obra *Escape from Freedom* (1941), una obra de gran predicamento entre la intelectualidad liberal y de izquierdas de la posguerra:

Man, the more he gains freedom in the sense of emerging from the original oneness with man and nature and the more he becomes an ‘individual’, has no choice but to unite himself with the world in the spontaneity of love and productive work or else to seek a kind of security by such ties with the world as destroy his freedom and the integrity of his individual self.<sup>20</sup>

Según esta idea, el Capitán, ante la posibilidad que le brinda la naturaleza de ser libre, optaría por quedarse atado a aquellas circunstancias que destruyen su libertad y su integridad, en este caso, como individuo sexuado. Así pues, Penderton se esconde de la naturaleza entendida como espacio de libertad. En su estudio, se cobija en una autoimpuesta civilización del conocimiento que no es capaz de sostener, ya que es demasiado cobarde para hilar dos ideas juntas “for the formation of an idea involves the fusion of two or more separate facts. And this the Captain had not the courage to do” (11). Esta preferencia de lo intelectual sobre lo natural se refleja en el hecho de que ese estudio se encuentre en el espacio que en un principio se iba a destinar a un solárium (9). El sol, como elemento natural rehuido, volverá con fuerza reveladora más adelante,

---

<sup>19</sup> Victor Turner, *The Ritual Process*, 95.

<sup>20</sup> Erich Fromm, *Escape from Freedom*, 21.

en una de las epifanías sexuales que el Capitán experimentará en medio de la naturaleza y lejos de sus libros que tanta seguridad doméstica parecen darle.

Desde el punto de vista simbólico, el caballo es el animal que mejor representa el paso de unas fronteras físicas a otras, y ello por dos razones: por utilizarse en la novela como una proyección fálica teñida de connotaciones freudianas<sup>21</sup>, y porque históricamente ha sido el vehículo donde la masculinidad clásica y de frontera ha pasado de un estadio a otro. Tanto en la antigua frontera norteamericana del siglo XIX como en el fuerte donde transcurre la acción, la presencia de los caballos es imprescindible para pasar de la naturaleza al territorio habitado. Ni el Capitán Penderton ni el soldado Williams abandonan el fuerte nunca a pie. Es a lomos de sendos caballos como franquean las fronteras de sus seguridades marciales hacia unas siempre inciertas libertades sensuales.

Es profundamente significativo que el Capitán no posea un caballo propio, y utilice el de su mujer (65). En una de las escenas en las que el Capitán abandona el fuerte para dar un paseo vespertino, y tras haber mirado en los ojos del animal y ver “a liquid image of his own frightened face” (66), en lo que representa un miedo inconfesable a punto de estallar de su propia feminidad por todo lo que Firebird<sup>22</sup>, el caballo, representa, este último comienza a desbocarse justo cuando llega “to the top of the ridge” (68), es decir, a la frontera más allá de la frontera de la civilización, un límite en el que apenas puede ser controlado. La soledad en el bosque desmasculiniza al Capitán. “Standing alone in the woods he was a small man” (9). Los bosques, en el imaginario homoerótico de la literatura norteamericana, están para ser compartidos entre dos o más camaradas, además de ser el sitio donde se experimentan revelaciones sexuales<sup>23</sup>. La que el Capitán experimenta es en compañía de un caballo que ni tan siquiera es suyo.

---

<sup>21</sup> No nos podemos olvidar, en este sentido, de la imaginería fálica freudiana que nos revelan obras como *Análisis de la Fobia de un Niño de Cinco Años*, también conocida como “Caso Juanito”. En ella, el pequeño Hans padece de una incontrolable fobia a los caballos producto de una proyección de su propio complejo de castración (1374-5).

<sup>22</sup> No creemos que sea casualidad que el nombre del caballo coincida con una de las primeras obras del compositor de origen ruso Igor Stravinsky (1882-1971). De hecho, el comienzo de la historia de este ballet sitúa al héroe, el príncipe Ivan, encontrándose, en su jardín de atrás, con Firebird, el caballo que le habría de dar finalmente la libertad. La relación entre los personajes de Carson McCullers y la música (recuérdese a Mick Kelly, la protagonista de *The Heart is a Lonely Hunter* y la Tercera Sinfonía de Beethoven) es algo de lo que la futura investigación debería ocuparse.

<sup>23</sup> Ver Byrne R. S. Fone, “This Other Eden: Arcadia and the Homosexual Imagination”, en *Essays on Gay Literature*, Stuart Kellogg (ed.)

Es como si necesitara la potencia sexual de éste<sup>24</sup> para darse cuenta, aunque fuera en contra de su voluntad, de la suya propia, encendida por el advenimiento del soldado.

Si tomamos al caballo de su mujer, Firebird, como una proyección fálica del deseo de ésta y de la frustración de él, podemos entender la escasa actividad sexual del Capitán, ya que sólo lo había montado en tres ocasiones en compañía de ella. Sin embargo, la tarde en la que lo monta solo, habiendo sido acompañado por el soldado y habiéndoselo preparado éste cuidadosamente, el caballo responde con inusitada potencia y libertad, a pesar de los empeños por parte del Capitán de arrestar el ímpetu con el que el caballo arranca y se estimula. La frase “The Captain gave Firebird his head just long enough for the joy of freedom to be aroused and then checked him without warning” (67) está cargada de connotaciones sexuales<sup>25</sup> que inmediatamente son reprimidas. La masculinidad del Capitán, no ya sólo sexual sino socialmente hegemónica, se mide en relación a su actitud hacia el caballo, el cual no sólo es una proyección fálica de su valía como hombre sexuado sino un símbolo de la vida militar más clásica. Y la relación que tiene con él no puede ser más inestable y temerosa. El Capitán ha tenido siempre miedo a los caballos de la misma manera que ha temido su sexualidad: “he only rode because it was the thing to do.” A la luz de esto, limita su sexualidad a los confines de lo establecido, al menos de cara a la galería.

Una vez que el caballo alcanza ciertas fronteras en este pasaje de la narración, arranca en un galope incontrolable que el Capitán no tiene valor ni capacidad para parar. Gracias a ese galope, Penderton se adentra en el bosque y siente cómo la naturaleza lo hiere sin que él experimente tan siquiera dolor: “The dazed Captain was in a half-crouching position. A thorn from a tree ripped open his left cheek. The Captain felt no pain.” (69) En medio de este desgarramiento físico, comparable a un desvirgamiento para el que se ha preparado en “half-crouching position”, Penderton se siente perdido, justo en el momento en el que podría comenzar una nueva vida. “Having given up life, the Captain suddenly began to live.” (69) Lo que sigue, es un retrato del gozo post-virginal recién descubierto con visiones evocadoramente fálicas: “A thorny pine cone, the flight of a bird in the blue windy sky, a fiery shaft of sunshine in the green gloom”. El caballo había producido este éxtasis y esta comunión entre la fisicalidad reprimida del Capitán y la naturaleza. “He felt the marvel of his own tense body, his labouring heart,

---

<sup>24</sup> En próximos apartados analizaremos la sexualidad agresiva de Leonora y las implicaciones que tiene para el cuestionamiento de la masculinidad del Capitán.

<sup>25</sup> Habría que plantearse si la expresión “to give head”, tan común hoy en día para referirse a la felación, se encontraba ya en uso en los años 30 y 40.

the miracle of the blood, muscle, nerves, and bone. The Captain knew no terror now: he had soured to the rare level of consciousness where the mystic feels that the earth is he and he is the earth.” Justo en ese momento, su éxtasis se yuxtapone a la presencia no anunciada de un hombre desnudo, al que en ese instante no reconoce, sobre una roca, en contacto directo con ese sol al que el Capitán tanto teme y que tanto rehuye.

“When this ends, all will be over for me”. Y efectivamente, cuando el éxtasis pasa y el caballo se para exhausto, un remordimiento flagelante domina al Capitán, quien comienza a latigar al caballo, verdadero artífice de esta revelación erótica<sup>26</sup>. A continuación, cuando contempla al soldado Williams completamente desnudo, su potencia sexual, encarnada en el animal, ha desaparecido por completo, bien por agotamiento bien por los esfuerzos de la represión. “The horse seemed to have changed from a thoroughbred to a plug fit for the plow”. Su masculinidad sexual, llevada a los límites impuestos por la represión, sólo puede ser redimida en términos económicos, y de los más primitivos o despreciativos como los que representan un jamelgo y un arado.

A veces, los espacios físicos hay que entenderlos también en función del rechazo o la aceptación en términos de género de los personajes. Hacia el final de la novela, cuando la crisis está a punto de estallar, el Capitán se ve agobiado por el exceso de domesticidad de su propia habitación, por lo femenino que hay en ella; “the feminine, cluttered impression made by the room as a whole so exasperated the Captain that he stayed out of it as much as possible.” (118) En cambio, busca refugio en el lugar más masculinamente frecuentado: las barracas de los suboficiales, lugar que no le corresponde por rango pero que contempla de forma secreta como algo deseable: “with deep secret longing he thought of the barracks.”

El hecho de traspasar las fronteras físicas del Fuerte civilizado, conjugado con la incapacidad de hacerlo a causa de las fronteras de clase dentro de los confines del mismo Fuerte, no supone un acto de libertad para la sexualidad del Capitán. La razón por la que es incapaz de renegociar su masculinidad tradicional con un inesperado impulso (homo)erótico la debemos encontrar en la manera en que las fronteras de género operan en su psique, así como en la del resto de personajes.

---

<sup>26</sup> Si estableciéramos un paralelismo con “El Caso Juanito”, nos daríamos cuenta que flagelar a los caballos es, en realidad, excitarlos, y por ende, excitarse sexualmente (Sigmund Freud, *Análisis de la Fobia de un Niño de Cinco Años*, 1405).

## LAS FRONTERAS DE GÉNERO

### El género como factor recategorizador en el conjunto de la narrativa de Carson McCullers

El género, tal como hoy en día nosotros concebimos este constructo cultural, es el eje de la narrativa de Carson McCullers. Así lo muestra el hecho de que gran parte de los últimos estudios sobre la escritora versen sobre este tema<sup>27</sup>. La inadaptación de género de sus personajes, la gran diferencia entre lo que eran o lo que sentían con lo que la sociedad les imponía como seres sexuados, es un eje central en el que convergen el resto de temas que preocuparon a esta escritora. Al igual que el género, el resto de temas tenía dos puntos en común: por un lado la diferencia, bien fuera social, racial, o sencillamente de sensibilidad hacia una percepción particularmente apasionada del mundo; y por otro lado la angustia que dicha diferencia ocasionaba en los personajes que la experimentaban cuando se veían incapaces de conjugarla con el sistema de valores que la sociedad les imponía sin preguntarles. Las novelas de McCullers están plagadas de personajes ahítos de esta diferencia y angustia. Piénsese en los dos mudos en *The Heart is a Lonely Hunter*, o en Miss Amelia en *The Ballad of the Sad Café*, o en Frankie Adams en *The Member of the Wedding*, o en Jester Clane en *Clock without Hands*, por citar solamente aquellos en los que la diferencia o la desposesión respecto a la normatividad encontraba en la inadaptación de género su principal eje. De entre toda la producción literaria de McCullers, sin duda *Reflections in a Golden Eye* es la novela en la que el género y la homosexualidad tienen mayor relevancia. Por el contrario, la raza es un factor menos importante que en otras novelas como *The Heart is a Lonely Hunter* o *Clock without Hands*.

Sobre la diferencia y la angustia de género, Carson McCullers visualiza una serie de fronteras, a cuya problematización y ulterior cuestionamiento dedica gran parte de sus esfuerzos narrativos. Estos esfuerzos se pueden encuadrar en una lucha postmoderna<sup>28</sup> de liberación de las exigencias de unas identidades impuestas desde fuera. En este sentido, conviene recordar la cita de *The Member of the Wedding* en la que la cria-

---

<sup>27</sup> Julie Buckner Armstrong, "Carson McCullers (1917-1967)", 227.

<sup>28</sup> La actualización que Carson McCullers hace de "la pérdida de credibilidad de las metanarrativas" (Perry Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad*, 39) sería no sólo el cuestionamiento de los sistemas binarios de género, sino la miniaturización de unos sistemas de género adecuados a la multifariedad de posibilidades emocionales que presentan sus personajes.

da negra, Berenice, le advierte a Frankie no sólo sobre la inevitabilidad de esas fronteras, sino sobre la imposición de otras que la sociedad a veces traza para ciertos grupos de desposeídos. Aunque Berenice se refiere a la raza, el esquema opresivo que delinea es aplicable a las opresiones de género que la delimitación categórica masculino-femenino establece, sobre todo por su referencia a Honey, un muchacho negro que está asfixiado no sólo por las restricciones de raza sino por el hecho de sentirse, a ojos de la criada, una mujer atrapada en un cuerpo de un hombre:

We all of us somehow caught. We born this way or that way and we don't know why. But we caught anyhow. I born Berenice. You born Frankie... And maybe we wants to widen and bust free. But no matter what we do we still caught... But they done drawn completely extra bounds around all colored people. They done squeezed us off in one corner by ourself... Sometimes a boy like Honey feel like he just can't breathe no more. He feel he got to break something or break himself<sup>29</sup>.

La misma presencia de los límites de la frontera de género está cuestionada en gran parte del resto de la narrativa de McCullers, ya que para la escritora las categorías de género parecen fluir independientemente de las demarcaciones que socialmente se asocian a ellas. Consecuentemente, la frontera entre la heterosexualidad y la homosexualidad se traduce en una continua transición de la una hacia la otra, en una gradación que recuerda al continuum que Alfred Kinsey unos años más tarde demostraría en su estudio<sup>30</sup>. De la misma manera, y tal como Rachel Adams indica, la combinación de cualidades masculinas y femeninas tiende a sugerir un modelo de sexualidad basado en un continuo fluir, más que en oposiciones binarias estrictas<sup>31</sup>. McCullers en su propia vida rechazó relacionar los flujos de pasión impredecibles que surgían de unos seres humanos hacia otros con cualquier tipo de categoría estanca. Su propia vida emocional fue un reflejo de esto. Durante sus primeros años de carrera literaria, vivió en el barrio neoyorkino de Greenwich Village, enclave de la subcultura gay desde las primeras décadas de siglo y sitio de confluencia de artistas y bohemios liberales<sup>32</sup>. Desde allí, estuvo

---

<sup>29</sup> Carson McCullers, *The Member of the Wedding*, 113-14.

<sup>30</sup> Alfred Kinsey, *Sexual Behaviour in the Human Male*, 656.

<sup>31</sup> Rachel Adams, "A Mixture of Delicious and Freak!: The Queer Fiction of Carson McCullers" (559).

<sup>32</sup> George Chauncy, *Gay New York*, 237-244.

atraída hacia figuras públicas como Greta Garbo<sup>33</sup>, que desafiaban cualquier convención sobre lo masculino y lo femenino. El núcleo de amistades que tuvo durante los años inmediatamente antes de la guerra incluía a homosexuales tan prominentes como el británico WH Auden o el alemán Thomas Mann<sup>34</sup>. Fue a través de las hijas de éste como Carson McCullers conocería a la que iba a suponer una de las grandes pasiones de su vida, la suiza Annemarie Clarac-Schwarzenbach, a quien dedicó *Reflections in a Golden Eye*, aunque la escribiera como terapia de lo que se había convertido en un matrimonio decepcionante<sup>35</sup>.

Estos son tan sólo algunos ejemplos biográficos de la especial fuerza narrativa que Carson McCullers iba a emplear a la hora de recategorizar el género y sus caprichosas fronteras. Aparte del fragmento arriba citado de Berenice en *Member of the Wedding*, hay otro momento en esa misma novela que es clave para entender dicha recategorización. Es cuando Frankie, la protagonista, se imagina un mundo en el que sus habitantes pudieran cambiar de hombres a mujeres y viceversa cuando quisieran, en un fragmento muy evocativo a la intervención de Aristófanes en *El Banquete* de Platón. “She planned it so that people could instantly change back and forth from boys to girls, which ever way they felt like and wanted”<sup>36</sup>.

En *Reflections in a Golden Eye*, los protagonistas están lejos de habitar ese mundo de fantasía preadolescente de Frankie, lo que no quiere decir que algunos, como el Capitán Penderton, no sientan el impulso de cruzar con libertad esas categorías en busca de un equilibrio: “Sexually the Captain obtained within himself a delicate balance between the male and the female elements, with the susceptibilities of both sexes and the active powers of neither” (10). Un delicado equilibrio, que posteriormente quedaría quebrado por una ausencia de voluntad o valentía que nada tiene que ver con la posición de género que el Capitán adopta, sea masculina o femenina, sino más bien con la actitud que muestra ante el gran binarismo entre la muerte y la vida. “In his balance between the two great instincts, toward life and toward death, the scale was heavily weighed to one side—to death. Because of this the Captain was a coward.” (11) Este

<sup>33</sup> Sobre la importancia de Greta Garbo como icono de la androginia en el Hollywood de los años 30, sobre todo debido a su papel en *La reina Cristina de Suecia*, ver Boze Hadleigh *Las Películas de Gays y de Lesbianas: Estrellas, Directores, Personajes y Críticos*, 21, pero sobre todo Vito Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies* 63-65.

<sup>34</sup> Virginia Spencer Carr, *The Lonely Hunter*, 100-101

<sup>35</sup> Virginia Spencer Carr, *Ibid.*, 100

<sup>36</sup> Carson McCullers, *The Member of the Wedding*, 92.

decantamiento hacia la muerte<sup>37</sup> está emparentado con la tendencia hacia la necesidad de odiar, producto de una evidente represión sexual. “There are times when a man’s greatest need is to have someone to love... Also, there are times when the irritations, disappointments, and fears of life, restless as spermatozoids, must be released in hate.” (48). Muerte y odio son dos conceptos destructivos que definen a alguien que es incapaz, aun abrazando elementos de ambos sexos, de alcanzar un equilibrio vital entre los dos debido a su cobardía producida por miedos de índole sexual, representados en este fragmento por algo tan escurridizo y, para el Capitán Penderton, tan inconfesable, como pueden ser los espermatozoides, metonimia bastante gráfica del propio flujo sexual de uno mismo. Estos elementos se ven posteriormente reflejados en la escena en la que el Capitán coge el caballo de su mujer y atraviesa las fronteras de su erotismo para encontrar el infierno de su represión. A partir de ahí encuentra que el amor que siente por Williams sólo se puede resolver a través de una lucha a muerte.

### **Masculinidades decadentes, hegemónicas y subordinadas**

Las masculinidades que jerarquizan el ejército están en el mismo centro neurálgico del entramado cuestionador de las identidades de género en esta novela, siendo la masculinidad del Capitán Penderton la más central e importante de todas. La suya es el ejemplo más gráfico y extrapolable de un decadentismo frustrado. Si nos aferramos a la figura del protagonista de la novela *À rebours (Against the Grain)*<sup>38</sup> del francés Joris-Karl Huysmans, auténtico “breviario sobre la decadencia”<sup>39</sup>, observamos que hay muchas cosas que comparte con Penderton en cuanto a su configuración sexuada como hombre. Ambos proceden de familias con lustre venidas a menos en parte porque “el afeminamiento de los varones se había ido acentuando”<sup>40</sup>. La suya es una masculinidad que está muy relacionada en sus ansiedades y frustraciones con las contradicciones de clase que en su día trajo consigo a una institución como el ejército. El Capitán es una ver-

<sup>37</sup> Si siguiéramos un paralelismo con las características de los estados liminales según Victor Turner, nos daríamos cuentas que “liminality is frequently likened to death, to being in the womb, to invisibility” (*The Ritual Process*, 95). Es un punto que creemos que se debería trabajar más en posteriores investigaciones.

<sup>38</sup> Alan Sinfield, en *The Wilde Century*, resume muy bien la personalidad de Des Esseintes, protagonista de esta novela, y documenta por qué se le considera uno de los estandartes de la decadencia decimonónica en cuanto a efeminidad (94).

<sup>39</sup> En las notas de la edición de *The Picture of Dorian Gray* que manejamos en nuestra bibliografía se nos advierte de esto, tomando como referencia al importante crítico galés Arthur Symons. (265, nota 5)

<sup>40</sup> Joris-Karl Huysmans, *A Contrapelo*, 119.

sión estadounidense de la vieja oficialidad de los ejércitos europeos<sup>41</sup>. Para ello debemos tener en cuenta la extracción social de algunos oficiales de muchos ejércitos de Europa del siglo XIX, los cuales provenían de la pequeña aristocracia y trasladaban al ejército sus viejos códigos de honor<sup>42</sup>. Los más conocidos son los oficiales prusianos, quienes aún lucharon para el ejército nazi en la II Guerra Mundial.

Desde el primer saludo que el Capitán dirige al soldado Williams (“he curtly saluted him”, 8) queda claro que existe un manifiesto desprecio que unos párrafos después se concreta en desprecio de clase: “He looked on all soldiers with bored contempt. To him officers and men might belong to the same biological genus, but they were of an altogether different species” (10). De hecho, lo que le impedirá más adelante reconciliarse con su deseo hacia Williams no será tanto el origen homosexual del mismo como la disparidad de rango entre él y el soldado. Efectivamente, una de las pocas veces en las que disfruta de un sueño homoerótico con éste último, se imagina que él tiene aún veinte años y no es más que un soldado raso, sin obligaciones de rango de ningún tipo y en medio de una homosociabilidad totalmente alejada de las preocupaciones bélicas que debe tener cualquier ejército, ya que “the background of all this was the barracks: the hubbub of young male voices, the genial loafing in the sun, the irresponsible shenanigans of camaraderie” (111).

El contexto familiar del Capitán no puede estar más acorde con las ideas psicoanalíticas que en la época se tenían sobre la génesis de la homosexualidad en relación a la no resolución del complejo de Edipo. De acuerdo con estas teorías, si el niño no se identificaba con el padre y asumía el papel de poder que le correspondía, corría el peligro de identificarse con la madre y tener como objeto de deseo al padre<sup>43</sup>. Hasta hace muy poco muchos especialistas han creído que un exceso de celo materno, así como una figura paterna ausente, podían ser uno de los desencadenantes de la homosexualidad<sup>44</sup>. En este orden de cosas, los antecedentes familiares de Penderton no pueden ser más propicios para la incubación de una tendencia homosexual, ya que fue

---

<sup>41</sup> Leo Braudy, *From Chivalry to Terrorism*, 278.

<sup>42</sup> Para Leo Braudy, el honor es un valor que casi siempre está relacionado con una nostalgia hacia valores que se resisten a cambiar (*Ibid*, 279).

<sup>43</sup> Sigmund Freud, al final de sus “Tres Ensayos para una Teoría Sexual” afirma: “la temprana desaparición de uno de los padres por muerte o divorcio, motivando la acumulación de todo el amor del niño en la persona restante, fue la condición para el sexo de la persona elegida después como objeto sexual, haciendo posible así la inversión duradera” (1229).

<sup>44</sup> Ver Kenneth Lewes, *The Psychoanalytic Theory of Male Homosexuality*, 76-94, aunque el origen de esta creencia puede estar en la adición de 1915 a la parte dedicada a las aberraciones sexuales en sus “Tres Ensayos para una Teoría Sexual”, donde Sigmund Freud aseveraba que “la falta de un padre enérgico durante la infancia favorece muchas veces la inversión” (1178).

criado por cinco tías solteras, quienes utilizaban al pequeño Penderton como el fulcro de sus frustraciones. A esta supuesta larva homosexual se unía una masculinidad debilitada ante la arrolladora presencia femenina de esas cinco tías que además solían invitar a otras solteronas a pasar domingos de picnics y meriendas en compañía de su sobrino<sup>45</sup>.

Esta temprana feminización de la sociabilidad del muchacho se mezcla, en el mismo momento narrativo, con el sangriento lustre de sus antepasados. Sus tías se encargan de inculcarle la idea de que no debe nunca olvidar que es sureño. Lo que no se nos dice es si ellas mismas le insisten en cómo esa meridionalidad se ha plasmado a lo largo de los últimos tres siglos, desde el momento en que sus antepasados tuvieron que huir de Francia tras la persecución que los protestantes sufrieron a finales del siglo XVII. A partir de entonces se convertirían en opresores de minorías raciales, tanto en Haití<sup>46</sup> como en Georgia, en ambos casos teniendo que ceder privilegios tras cruentos episodios. Como se nos dice, “behind him was a history of barbarous splendor, ruined poverty, and family hauteur” (71).

Esto viene a incidir en uno de los puntos que unen las cuatro obras de esta tesis: el hecho de que la formación de la masculinidad de los personajes con pulsiones homoeróticas esté muy relacionada con la identidad étnico-nacional en términos de opresión. Estas referencias al pasado ilustre del Capitán se pueden relacionar con los recuerdos de David, uno de los dos protagonistas de *Giovanni's Room*, sobre el pasado conquistador de sus antepasados<sup>47</sup>. En este caso, este pasado teñido de sangre opresora pesa bastante en la conciencia del Capitán: “Being a great snob (...) the Captain set exaggerated store by the lost past.” Este recorrido histórico-familiar lo realiza en medio de la escena en la que cabalga con Firebird a las profundidades del bosque y da rienda suelta a las frustraciones de su represión fustigando al caballo, justo antes de contemplar el cuerpo desnudo del soldado. De esta forma, tenemos un importante fragmento sobre la extracción social del Capitán en el que se mezclan las razones históricas por las que sus antepasados forjaron un sangriento pasado con los detalles presentes sobre cómo

---

<sup>45</sup> Según nos cuenta Kenneth Lewes, casi todos los primeros psicoanalistas establecían una conexión entre la homosexualidad y la predilección del niño por el amor perdido por su madre (*The Psychoanalytic Theory of Male Homosexuality*, 73). Carson McCullers conocía muy bien esta literatura de acuerdo con lo que encontramos en la biografía que Virginia Spencer Carr nos ofrece (*The Lonely Hunter*, 39).

<sup>46</sup> Howard Zinn nos ilustra cómo la independencia de Haití de Francia, a pesar del apoyo prestado de EEUU a esta última supuso, a principios del siglo XIX, “the first nation run by blacks in the New World” (*A People's History of the United States: 1492-Present*, 303)

<sup>47</sup> Ver en el Capítulo sobre *Giovanni's Room* el apartado, “David, o el imposible regreso al paraíso”

su pasión le lleva a teñirse de sangre en ese asalto erótico, como si la sangre constituyese el nexo de unión entre una opresión histórica y un frustrado intento de liberación sexual en esta escena en la que el recuerdo ensimismado se mezcla con la acción.

Desde el punto de vista productivo en una sociedad que impulsaba a los hombres a trabajar, Penderton era más bien un lastre, como buena parte de los protagonistas de esta tesis. Su conocimiento era improductivo, o bien con rasgos afeminados, justo aquellos que habían caracterizado al dandi desde medio siglo atrás<sup>48</sup>, y muy en consonancia con otros personajes como Tom Ripley. Le gustaba la poesía (10), la jardinería (31) y la buena cocina (“was a connoisseur of good food”, 113). Poseía un sobreexceso de educación que no le reportaba conocimiento alguno, ya que a pesar de controlar números, estadísticas y otros datos que a nadie interesan (“the curious digestive apparatus of a lobster”, 11) el Capitán no tenía ideas propias, ni imaginación para resolver situaciones que le pillasen por sorpresa. En este sentido, por su gusto refinado, su tendencia a la decadencia, su secretismo y su fatalismo, se le puede considerar una especie subalterna de Dorian Gray, sin la fuerza existencial de Tom Ripley. Es un experto en una de las cualidades más wildeanas, el “wit”, o ingenio verbal, y tiene un especial gusto para el cotilleo fino (98). Incluso en las fantasías homosociales que el Capitán sostiene en las que se mezcla con los soldados rasos en sus barracas, hay elementos que apuntan a ese gusto refinado. “Against one of the walls of this imaginary room, ascetic and austere, there was for some reason an ancient carved chest with brass bindings” (119).

El Capitán, como Tom Ripley, es un personaje que está rodeado de pequeños pecadillos de gran carga simbólica para la configuración de su identidad masculina. En este caso, nos encontramos ante un cleptómano. Las dos cosas objeto de latrocinio por parte de Penderton no pueden ser más femeninas y decadentes: un recogedor de pelo antiguo y una cucharilla de plata, también antigua. Alison, la esposa del Mayor Langdon, fue testigo de este último hurto (49). No deja de sorprender que a este pecadillo, frente a otras faltas de mayor consideración, se le dedique un párrafo entero. Obviamente hay pecadillos y pecadillos en esta novela. Algunos se pueden relatar y de otros sólo tenemos constancia de su ocurrencia, no así una explicación detallada de los mismos. Es muy sospechosa la manera en que el primero de estos hurtos se relaciona con la (homo)emotividad infantil del Capitán, como si ambas cosas fueran las dos caras de la misma moneda. A los siete años el Capitán se sintió fuertemente atraído por el matón

---

<sup>48</sup> Alan Sinfield, *The Wilde Century*, 26.

de su clase, quien incluso llegó a zurrarle una vez. Lejos de buscar venganza, el pequeño Penderton le regaló un recogedor de pelo antiguo “as a love offering” (49) que previamente había robado. Estos latrocinios visibilizan un masoquismo ante masculinidades hegemónicas respecto a la suya, bien debido al rango superior del Mayor Langton, propietario en términos patriarcales de la cucharilla de plata, bien a través de la mera violencia física como la mostrada por el matón de la clase.

Sin embargo, el Capitán Penderton, a pesar de sus gustos y modales afeminados, posee ciertos residuos del ideal masculino de la ética protestante, según la describe Max Weber<sup>49</sup>: arduo trabajador, con fe en el esfuerzo individual de superación (109) y con una gran ambición, aunque con deseos aristocráticos, ya que como bien dice “he should have been born to the title” (110). Ese pequeño rescoldo de masculinidad productiva no constituye un especial orgullo para un Capitán que se siente más heredero de la tradición aristocrática de sus antepasados que de la ética protestante de los que se vieron arrastrados hacia el nuevo mundo.

Dentro del continuo patriarcal, el Capitán defiende su masculinidad sólo cuando es amenazada por alguien socialmente inferior, como es el caso del soldado, y sin embargo se queda impasible cuando quien se acuesta con su mujer es alguien de rango superior como el Mayor, el cual además facilita un triángulo amoroso en el que el Capitán parece sentirse a sus anchas teniendo al Mayor en uno de sus vértices, ya que como veremos más adelante “he had a sad perchant for becoming enamoured of his wife’s lovers” (11).

En este sentido, defenderse del soldado significa defender su sexualidad y su posición hegemónica dentro de un orden patriarcal, ya que el soldado supone una amenaza por dos motivos: por la fascinación que provoca en el homoerotismo inconfesable del propio Capitán, y por la fascinación que su mujer provoca en el soldado, y por tanto, por la posibilidad de que el soldado pudiera suponer una afrenta a su honor, algo a lo se daba una importancia capital dentro del ideario masculinista sureño, “a fighting principle”, como nos dice David D. Gilmore<sup>50</sup>. Es curioso que quien alerta al Capitán sobre esa pérdida de honor sea Alison, la esposa del Mayor, que representa uno de los exponentes más oprimidos dentro del sistema patriarcal del fuerte. En este sentido, hay cierto pesimismo en Carson McCullers sobre la capacidad de rebelión de los oprimidos, que

---

<sup>49</sup> El pensador alemán establece paralelismos entre el auge del protestantismo y los principios básicos del capitalismo a partir de la Reforma en su obra *The Protestant Ethic and the “Spirit” of Capitalism*, 7.

<sup>50</sup> David D. Gilmore, *Manhood in the Making*, 19-20.

en el caso de Alison sirven de delatores cómplices con los que detentan el poder. En el momento de la delación, el Capitán decide no ir al dormitorio a comprobar el asunto porque cree que lo que Alison está intentando decirle es que el marido de esta está con Leonora, y eso el Capitán no lo debe descubrir, pues quebraría el frágil equilibrio de ese cuadrado erótico-social del que él se beneficia.

Pero la masculinidad hegemónica en el microcosmos social de la base militar no la representa el Capitán, sino el Mayor Langdon, y ello por una razón muy obvia: ocupa el rango militar más alto de entre todos los miembros permanentes de la base. Es el hombre que detenta el poder y disfruta además de los privilegios que su opresión hacia otras masculinidades, como la del Capitán, le rinde. Como un señor feudal, se beneficia de una especie de derecho de pernada consentida con la esposa del Capitán que está lejos de estar cuestionado eficazmente por nadie. Además, ejerce una fascinación inicial a nivel erótico sobre el Capitán que impide que éste actúe con decisión patriarcal. Su relación con el resto de militares en la base es buena, como la de una *pater familias* generoso. “Among both officers and men he was very popular.” (17)

El Mayor sostiene su hegemonía despreciando las masculinidades que considera subordinadas, si es que acaso las considera masculinidades. Es el caso de la animadversión que siente hacia lo genéricamente indeterminado, en concreto hacia su criado filipino Anacleto. *Eerie* y *disgusted* (42-3) son dos adjetivos que describen el sentimiento que Langdon le profesa a esa masculinidad subordinada, afeminada y, a sus ojos, deforme. Esa antipatía tiene tintes sádicos y a la vez cobardes, como cuando le desea silenciosamente al sirviente que se hubiera roto el cuello al caerse en el descansillo de la escalera. “I—wish—you—had—bro—ken—your—neck” (44) le musita al sirviente, con cuidado de que su mujer no le oiga. La razón por la que pone tanto celo en que su homofobia no se haga audible es porque Anacleto es un complemento importante a la posesión más preciada que como patriarca tiene: su esposa. De hecho, una vez ingresada ella en el hospital mental en el que habrá de morir, el Mayor manifiesta su añoranza del sirviente: “If only Anacleto would come back” (112).

La supuesta agresividad del papel hegemónico del Mayor en una institución tan violenta como el ejército está atemperada por ciertos efectos civilizadores, sobre todo en el ámbito de su hogar. Esa agresividad como militar ha de ser controlada en los confines de su dormitorio, en los que reposa un libro muy literario, pero que no parece ser su preferido. Su lectura predilecta se halla escondida entre una pila de camisas y no es otra cosa que una revista pseudo-científica que relata una salvaje guerra interplanetaria

(44). No deja de ser paradójico que esta acometividad en grado apocalíptico del Mayor esté, por una parte escondida entre un montón de ropa, y por otra proyectada en una sub-literatura que además le da vergüenza reconocer, como si esa violencia confinada al mundo de la ficción en realidad fuese una especie de secreto sicalíptico.

Por supuesto, la hegemonía del Mayor en términos masculinistas se nos presenta como heterosexual. Sin embargo, esa heterosexualidad no queda incuestionada. Tras quedarse durmiendo leyendo sobre una guerra interestelar sueña con el primer encuentro sexual que tuvo con Leonora:

And Lord! When they were scrambling around those bushes together filling his hat with berries, it had first happened. [...] Oh, yes—it was like being out on maneuvers, shivering all through a cold rainy night in a tent that leaked. And then to get up at dawn and see that the rain was over and the sun was out again. And to watch the fine-looking soldiers making coffee over campfires and see the sparks rise up into a clear white sky. A wonderful feeling—the best in the world.

The Major giggled guiltily, hid his head underneath the sheet, and began to snore immediately (47-8).

En este punto, uno ya no sabe si lo mejor del mundo fue hacer el amor con Leonora entre los fresales o irse de maniobras con los muchachos. La detentación de una heterosexualidad hegemónica no es desembarazable de una homosociabilidad en la que el éxtasis sensual está lejos de estar ausente, un éxtasis que una línea más abajo le produce un risita como la que los niños profieren después de haber incurrido en una travesura de la que saben que son culpables y que nadie debe descubrir. La paradoja está servida: por un lado ríe, como de placer, pero por otro como sintiéndose culpable. Estar con la mujer de un subordinado no debe de constituir mucho motivo de culpa, con lo cual la culpa debemos buscarla en cierto placer inconfesable en medio de una homosociabilidad fantaseada, que además está envuelta en una lona con goteras (nótese la metáfora) y, posiblemente, llevada al límite de lo eróticamente confesable. Sea lo que constituya dicha culpa, la esconde entre el sopor de las sábanas y los ronquidos, es decir, más allá de la frontera de la percepción. El placer que el Mayor deriva de esta comunión con otros compañeros del frente no está únicamente en sus sueños, sino en la relación que con ellos tiene en su propio domicilio, tratándose ya soldados de rango

superior, lo cual podemos ver hacia el final de la novela, cuando en una fiesta “the Major stuck in the lounge with a cluster of his cronies, talking of fishing, politics, and ponies” (101). Curiosa enumeración en la que el pony aparece, con toda la carga fálica que tienen los caballos en esta obra, en último lugar, como si de una proyección empequeñecida del deseo homoerótico se tratase.

A pesar de las ambigüedades que expresa en este fragmento, y que pronto se dispone a disolver en el sueño, el Mayor tiene fe en el ejército como institución para convertir en hombres a todos los que entran en él, independientemente de cuál sea su condición o tendencia, incluso a pesar de que esa “hombrización” suponga un estado de infelicidad. A propósito de Anacleto dice que “in the army they would have run him ragged and he would have been miserable, but even that seems to me better than the other” (114). Cualquier infelicidad es preferible a esa otridad innombrable que es la homosexualidad o la anormalidad de género en los ojos del Mayor Langdon.

En cuanto a la relación con su mujer, la considera una hipocondríaca que se hace pasar por enferma para eludir sus obligaciones, que a sus ojos son ser su acompañante en fiestas y eventos recreativo-sociales (80). Es una noción decimonónica sobre el papel de complementariedad pasiva que la mujer debe cumplir<sup>51</sup>. Cuando se desata la locura de ésta, su única preocupación reside en su propia respetabilidad en el sociograma del ejército, y cuando finalmente es internada, obtiene su mayor satisfacción del hecho de que puede pagar un sitio caro donde recluirla.

Las funciones que la masculinidad le exige al Mayor son bastante simples, tal como él las ve: “Only two things matter to me now—to be a good animal and to serve my country. A healthy body and patriotism.” (117) Lo dice como si fuese un aforismo que no necesita explicación. Es una frase que resume para el Mayor la esencialidad de lo que significa ser un hombre hecho y derecho desde la matriz de la masculinidad y la violencia.

En cuanto a las masculinidades subordinadas, hay que destacar dos principalmente: la del comandante Weincheck y la del criado filipino Anacleto, aunque el tratamiento grotesco de éste último hace que su masculinidad subordinada sea realmente una categoría de género en rebelión como veremos más adelante en otro apartado.

Si Anacleto es una respuesta a las imposiciones de la normatividad masculina, el comandante Weincheck encarna el fracaso de una subjetividad feminizada en la estructura orgánica del ejército. Para empezar, es un comandante cultivado, lo cual parece

<sup>51</sup> Simone de Beauvoir, *El Segundo Sexo*, 187.

separarlo del resto de personajes militarizados. Su fracaso en el ejército es evidente a la luz de su edad, cincuenta años, y lo poco que ha conseguido: ni siquiera ascender a Capitán. Por esta razón “In the service he cut a sorry figure” (36). Es un personaje, que a pesar de las advertencias del narrador de que “with the exception of Mrs Langdon he was of no consequence to anyone on the post”, sí tiene una relevancia singular para el resto de la narración. Esa singularidad reside en que es el personaje que mejor encarna el dandismo decadente:

In his two small rooms was crowded an accumulation of a lifetime, including a grand piano, a shelf of phonograph albums, many hundreds of books, a big Angora cat, and about a dozen potted plants... Finally, this old Lieutenant played the violin. From his rooms there would come the lost sound of some naked melody from a string trio or quartet, a sound that made the young officers passing along the corridor scratch their heads and wink at each other (37).

134

---

Este decadentismo no sería significativo si no fuera porque produce un guiño de silencioso reconocimiento entre el resto de los soldados. Lo que reconocen sin necesidad de articular palabra es aquello que Oscar Wilde, con un decadentismo parecido, expresó décadas atrás sin necesidad de pronunciar su nombre.

La presencia del teniente Weincheck es corta en la narración. A veces, en su exclusión de la hegemonía, forma un trío con Alison y Anacleto. Juntos escuchan música (vehículo unificador de excluidos, como ocurre en *The Heart is a Lonely Hunter* o en *The Member of the Wedding*), van a conciertos y forman, a ojos de Alison, el grupo que se salva de ese “wrong” que parece afectar a todo el mundo que ella conoce.

Al final, el teniente se sume en una depresión a causa de la baja médica prematura que le dan debido a una afección en los ojos. Es un derrotado del sistema masculinista que predomina en la historia.

### **La débil frontera entre lo homosocial y lo homoerótico, y el pánico de no saber la diferencia**

Lo que no vemos en esta novela, a diferencia del resto que conforman nuestro estudio, es una relación homosocial intensa y, aunque sea parcialmente, fructífera entre

dos hombres. La homosociabilidad existe. La podemos ver a través de los recuerdos del Mayor Langdon o las fantasías del Capitán Penderton. Pero como relación real entre dos hombres no existe fuera de las fantasías o los miedos de éstos. Lo que hay entre el Capitán y el soldado es una fascinación homosexual del primero hacia el segundo.

Para empezar, y como hemos visto anteriormente, el Capitán “became enamoured of his wife’s lovers”. La palabra “enamoured” encierra un sentido, aparte del pasional, críptico, muy refinado y además con una sintaxis casi siempre pasiva en el idioma inglés. El amor que Penderton sentía por el Mayor debía de ser muy intenso para tolerar la afrenta que al orden patriarcal de su hogar suponía que se estuviese acostando con su mujer prácticamente delante de él, como se puede deducir en la escena del *black-jack*, juego de cartas en el que están inmersos en el principio de la segunda parte, aunque la palabra también hace referencia a una especie de porra forrada en cuero, con lo que la referencia a un falo lacerante está servida. Pero la humillación de rango que Penderton tiene que soportar es aun más tremenda si hacemos caso al doble sentido de otros términos, como cuando el Mayor en plena partida le comenta como si tal cosa a Penderton, “Weldon, your wife is cheating” (34). La respuesta del Capitán es de estoico reconocimiento. “Don’t you know you never can trust a woman at cards?” Los cuernos (tal como Eve K. Sedgwick nos explica a propósito de una comedia del periodo de la Restauración en Inglaterra, *The Country Wife*, de William Wycherley) son un acto de un hombre hacia otro hombre. La mujer es un mero intermediario. El amor heterosexual es una estrategia para el deseo homosocial<sup>52</sup>. En este caso la relación heterosexual entre Leonora y el Mayor es imprescindible para la estabilidad doméstica de las pasiones homoeróticas del Capitán.

Lo que parece ser un triángulo amoroso entre el Mayor Morris, el Capitán Penderton y la mujer de éste, Leonora, en realidad sería un cuadrado en el que el cuarto vértice, imprescindible para el equilibrio homoafectivo que recibe el Capitán, sería Alison. Si Alison se divorciara del Mayor el futuro de esa estable sociedad de matrimonios fracasados estaría en peligro, y por tanto, el subproducto emocional que Penderton obtiene de ella (49-50).

A lo largo de la historia homosocial del Capitán hay fragmentos que son de especial interés, sobre todo por el silencio significativo que hay sobre ellos, y por la manera en que están yuxtapuestos los unos con los otros. A propósito de la fascinación que siente por el Mayor se nos narran dos escenas anteriores en su vida. En una de ellas

<sup>52</sup> Eve K. Sedgwick, *Between Men*, 49.

aprendemos que cuando estaba soltero y aún era un simple teniente “his fellow officers tended to avoid his room in the bachelors’ quarters or else visit him in pairs or groups” (11). Cabe preguntarse por qué, pero a la luz de lo que aprendemos más adelante acerca de sus recuerdos eróticos con Leonora, mezclados con la experiencia homosocial con los soldados rasos, la sospecha de que el Capitán Penderton hiciese patentes en algún estadio anterior de su vida sus pulsiones homoeróticas resuena con bastante fuerza.

La segunda escena es más larga y críptica y es recordada también en el momento en el que los Langdon se van a presentar a cenar. Es una escena que ocurrió poco después de que Penderton se casara con Leonora y experimentara “this same unhappy restlessness” que estaba experimentando en ese preciso instante. ¿A qué podría ser debida esa infeliz agitación después de haberse casado? ¿Por qué la relaciona con el preciso momento en el que los Langdon van a cenar a su casa y después de evocar sus emociones hacia el soldado? Si hacemos caso a la teoría del silencio significativo de Pierre Machery, por la que un texto calla en el punto en el que su proyecto ideológico puede ser desvelado<sup>53</sup>, nos daremos cuenta que en el siguiente párrafo hay muchos puntos que estructuran un silencio que lucha por gritar:

On that evening he had felt this same unhappy restlessness and had seen fit to relieve himself in a curious manner. He had driven into a town near the post where he was then stationed, had parked his car, and had walked for a long time in the streets. It was a late night. In the course of this walk the Captain came upon a tiny kitten hovered in a doorway. ... He picked up the kitten and felt it vibrate in his palm... The kitten was at the age when it was first able to open wide its clear green eyes. At last the Captain had taken the kitten with him down the street. On the corner there was a mailbox and after one quick glance around him he had opened the freezing letter slot and squeezed the kitten inside (12).

Lo significativo de este párrafo son las cosas que no se dicen abiertamente, y que se estructuran bien a través de una estructurada omisión, bien a través de un cuidado simbolismo. Lo único que sabemos literalmente es que el Capitán, poco después de haberse casado en un matrimonio no precisamente pleno de actividad sexual, va a

---

<sup>53</sup> Alan Sinfield, *The Wilde Century*, 9.

darse una vuelta a un pueblo cercano. El propósito de ese paseo nos es desconocido, excepto en un aspecto: supone un alivio, no sabemos de qué tipo. *Angels in America*, de Tony Kushner, es un texto de casi medio siglo después. En su primera parte hay una escena onírica entre Prior y la esposa de Joe Harper que podría aclararnos un poco cuáles son los propósitos de ciertos paseos entre homosexuales afectados por un in-nombrable pánico homosexual:

HARPER: Well, I don't like your revelations. I don't think you intuit well at all. Joe's a very normal man, he...

Oh God. Oh God. He... Do homos take, like, lots of long walks?

PRIOR: Yes, we do.<sup>54</sup>

137

---

¿Qué tienen en común el Capitán Penderton en una base militar perdida del sur en los años 30 y Joe, un marido mormón de Salt Lake City, aspirante a entrar en un grupo de presión pro-Reagan en pleno ascenso neoconservador?: el silencio como factor estructurador de sus pulsiones homosexuales, y los paseos anónimos en busca de un placer silenciado. Donald Webster Cory ya recuerda lo significativo de los paseos y los encuentros con extraños en su obra *The Homosexual in America*, publicada unos años después de esta novela: "The gay walk along the street (...) they know each other, give a nod of recognition (...) But for the most part they are strangers to each other"<sup>55</sup>. El gato recién nacido puede ser un símbolo de la heterosexualidad incipiente no desarrollada<sup>56</sup>, dado el sentido que *pussy* tiene en inglés: por un lado una palabra que utilizan los niños para llamar a los gatos, y por otro una palabra que usa todo el mundo en registro vulgar para referirse a los genitales femeninos, una heterosexualidad que el Capitán está presto a aplastar de la forma más cruel en la caja inerte y congelada de su masculinidad en forma de buzón, su *malebox* utilizando ese juego de palabras.

La angustia de Penderton se deriva de cosas que no se dicen, que no se mencionan, y cuyo silencio él no puede controlar: "his nervousness and distress were not caused by forces within himself and others, things that in some measure he could control—but by some menacing outward circumstance which he could only sense from a distance." (50) Es una muestra del secreto a voces de su homosexualidad para sí mis-

---

<sup>54</sup> Tony Kushner, *Angels in America. Part One: Millennium Approaches*, 33-4

<sup>55</sup> Donald Webster Cory, *The Homosexual in America*, 116.

<sup>56</sup> Recordar que la novela está llena de símbolos animales, desde el caballo hasta el pavo real, pasando por la vaca que el soldado Williams compra.

mo. El Capitán tiene un miedo casi existencial a la luz (su propio estudio está construido en un lugar inicialmente destinado a un solarium), a la desnudez, a la visión demasiado clara de la naturaleza desde su casa. Es decir, a cierta verdad natural que trata de esconder con pequeñas domesticidades.

Ese homoerotismo reprimido se hace visible en los confines de una homosociabilidad de lujuriosa camaradería que el Capitán se imagina mientras observa a los soldados cenar el rancho. Como su altivez clasista no le permite mirar a los soldados rasos que hay en la base militar, se imagina una etapa medieval y feudal en la que recrear esa fantasía: “The Captain was drawn toward the Middle Ages and had made a careful study of European history during feudal times. His imaginings of the barracks were flavoured by this predilection.” (97)

Esa represión encuentra en el sueño una vía de escape, muy parecida a la que el Mayor también tiene. Pero a diferencia de éste, Penderton ha de tomar somníferos para propiciar ese sueño, especialmente si ha sido testigo de un sueño de su esposa que tiene lejanas evocaciones anales que turban al Capitán: “She grumbled something about the stuffing of a turkey”. (50) Esas evocaciones, debido al conducto trasero por el que se suele rellenar un pavo, se mezclan además con connotaciones patrióticas, por lo que el pavo relleno representa para los americanos en el Día de Acción de Gracias.

Al desdén de clase, se une desde el principio de su fantasía un extraordinario rechazo hacia la erótica que el soldado le provoca, que encuentra su origen en un deseo que traspasa los límites temporales de la narración. El momento recordado por el Capitán para situar el comienzo de su antipatía es cuando Williams accidentalmente le derrama café en un traje recién estrenado. Este acontecimiento recuerda la escena en la que Billy Budd derrama la sopa en presencia del maestro Claggart<sup>57</sup> en una historia de deseos homoeróticos y homicidas que tiene muchos paralelismos con la que aquí nos ocupa en cuanto al uso abusivo del poder<sup>58</sup>. El derramamiento de café sobre el cuerpo vestido del Capitán ha sido interpretado por algunos críticos casi como una provocación eyaculatoria<sup>59</sup>. Lo cierto es que, tanto en el caso de Claggart como en el de Penderton, sendos derrames provocan la misma cadena de pasiones con similares resultados trágicos. Al hilo de ese recuerdo, el soldado Williams es asociado con los esta-

<sup>57</sup> Herman Melville, *Billy Budd*, 35.

<sup>58</sup> Robert K. Martin destaca la novela de Melville como la precursora de *Reflections in a Golden Eye*, precisamente por todo lo que esta escena encierra de pasiones reprimidas. (“Gender, Race, and the Colonial Body: Carson McCullers's Filipino Boy, and David Henry Hwang's Chinese Woman”, 99).

<sup>59</sup> Sarah Gleeson-White, *Strange Bodies*, 40.

blos<sup>60</sup>, evocadores de suciedad, y con el caballo de su mujer, Firebird, potente símbolo fálico muy al estilo de DH Lawrence<sup>61</sup>, y a lomos del cual el Capitán experimentará posteriormente una de sus epifanías eróticas más intensas. Interpretar en conjunto estos tres símbolos (derramamiento, establos, caballo) nos lleva a preluir una homofobia internalizada muy precisa en el Capitán, provocada involuntariamente por la presencia del soldado. El Capitán no puede entender las raíces de su odio hacia el soldado porque es incapaz de entender las raíces de su deseo. Para él el odio es un estado de ánimo natural dada su incapacidad de relacionar sensaciones dispares<sup>62</sup>.

Antes de la escena en la que ve al soldado desnudo, el Capitán acababa de experimentar una de sus más importantes epifanías sexuales, culminada en una represión brutal de sus instintos y una recolección del origen, no ya de la configuración de su masculinidad homosexual, sino de las contradicciones históricas de su familia. No es el momento más propicio para enfrentarse al origen de su deseo reprimido el momento en el que se encuentra con la desnudez del cuerpo del soldado, quien además, en ese medio natural, en el que el rango y otras consideraciones sociales desaparecen por completo, mira al Capitán como si de un insecto se tratase, pasa literalmente por encima de él, coge al caballo apaleado y tranquilamente se lo lleva a la densidad del bosque. Si recogemos la simbología freudiana que anteriormente hemos mencionado a propósito de la significación fálica del caballo, es como si el soldado Williams no tuviera ningún problema en asumir la autoexcitación de su superior, sin que ello suponga ningún problema. Es una escena en la que las fronteras entre la alegría, el amor y el odio vuelven a confundirse: “He felt a rush of hatred for the soldier that was as exorbitant as the joy he had experienced on runaway Firebird... In his heart the Captain knew that this hatred, passionate as love, would be with him all the remaining days of his life.” (73) Esta tensión binaria irresuelta entre amor y odio enloquece al Capitán, quien quiere resolverla de una forma tan mortalmente violenta como sensual: luchando a muerte con el soldado en medio de los establos, lugar que como se ha comentado anteriormente, disgusta a Penderton ya que le recuerda al sexo de su mujer. “The Captain was overcome by a feeling that both repelled and fascinated him—it was as though he and the young soldier were wrestling together naked, body to body, in a fight to death.” (76) Esta

---

<sup>60</sup> En un simbólico orden social, Pierre Bourdieu relaciona los establos con lo femenino (*La dominación masculina*, 22).

<sup>61</sup> Mary Roberts, “Imperfect Androgyny and Imperfect Love in the Works of Carson McCullers”, 87. Lo que no menciona esta autora es la forma en que el caballo estructura también el deseo homoerótico en el relato de DH Lawrence *The Prussian Officer*.

<sup>62</sup> Ver apartado anterior.

lucha erótica a muerte es alusiva a la que mantienen los dos protagonistas de *Women in Love*, de DH Lawrence<sup>63</sup>. La lucha como acto de mediación del pánico homosexual es evidente tanto en la novela de Lawrence como en la que aquí nos ocupa. Puesto que lo que verdaderamente excita al Capitán es la fisicalidad del soldado (“The thought of the young man’s face—the dumb eyes, the heavy sensual lips that were often wet... this image was intolerable to him”, 96) y con esa fisicalidad no está reconciliado, la única opción posible de entrar en contacto sensual con el cuerpo del deseo es a través del acto con el que se pretende destruirlo.

La represión sexual de Penderton hacia el soldado hace que éste se convierta en un cáncer para sus ambiciones dentro de la estructura jerárquica del ejército. A veces, a lo largo de esta novela, la yuxtaposición de unas escenas con otras es altamente significativa, como ya hemos visto. En este caso, antes de dar cuenta de cómo el deseo por el soldado amenaza con destruir su cuerpo, Penderton ha estado repasando sus ambiciones en el ejército y cómo a ojos de muchos oficiales pronto se convertirá en un alto General. Podríamos plantearnos si, de haber sido ascendido a General y haber luchado en la II Guerra Mundial, no tendría muchos puntos en común con el General Cummings en *The Naked and the Dead*, de Norman Mailer, una de las proyecciones literarias más terribles de la homosexualidad reprimida convertida en fascismo<sup>64</sup>. La posición social de privilegio del Capitán se siente amenazada por una pulsión sexual que no tiene cabida en la ética de represión masculinista del ejército, no tanto por el carácter homosexual de la misma, sino por la degradación que supone sentirse atraído por la masculinidad activa de un soldado. Intentando dar respuesta a esto, el Capitán alberga un sueño sensual de una insoportable degradación militar. Se imagina que es un soldado raso, y como tal, capaz de compartir, en medio de la camaradería de voces masculinas de las barracas, los sentimientos que el soldado Williams le provoca. El Capitán se ve forzado a contemplar un tipo de gemelidad que ha estado presente en el ideario homoerótico desde Platón y Ovidio, desde el mito de Aristófanes y Narciso, desde que en la literatura el deseo homosexual ha ido buscando un fiel reflejo de sí mismo<sup>65</sup>. “In these fantasies he saw himself as a youth, a twin almost of the soldier whom he hated.” (111) Esa gemelidad es de un tipo bastante destructivo, por cuanto una parte

---

<sup>63</sup> D.H. Lawrence, *Women in Love*, 283.

<sup>64</sup> Norman Mailer, *The Naked and the Dead*, 173-177.

<sup>65</sup> Ver Ovidio, *Metamorfosis*, 150-4, y Platón, *The Symposium*, 22-6.

termina destruyendo la otra<sup>66</sup>, y tiene importantes ecos en el resto de novelas que analizamos, sobre todo, y muy particularmente, en *The Talented Mr Ripley*.

### **El soldado Williams, o la falsa frontera entre la inocencia y la civilización**

A lo largo de las novelas que estudiamos nos encontramos con escenas y personajes que representan, en su configuración (homo)erótica, el retorno frustrado a un estado de inocencia ideal en el que las pasiones homosexuales o bien están desexualizadas, como es el caso de David en *Giovanni's Room*, o bien están desprovistas de cualquier posicionamiento de género que las pueda problematizar, como ocurre con Bob en el ideario de género que Jim se inventa para él en *The City and the Pillar*. En la novela de McCullers, este estado de frustrada inocencia masculina está personificado alrededor del soldado Williams, quien tiene dos antecedentes muy claros en la literatura homoerótica anglosajona: Billy Budd, y el soldado de *The Prussian Officer*, una de las novelas cortas más significativas de DH Lawrence.

141

---

Para demostrar que el soldado Williams encarna el mito de la inocencia que, tan relacionado está en la cultura norteamericana con el mito de la frontera homosocial<sup>67</sup>, debemos recordar que dicho mito se construye con tropos que hacen continua referencia a la salvaje naturaleza, en un claro esfuerzo por establecer la equidad naturaleza = inocencia. Pero esta relación naturaleza = inocencia se halla más problematizada de lo que parece en el ideario de género que nos presenta McCullers en esta obra. De hecho, la del soldado Williams no es una inocencia en estado puro, si es que eso es posible, sino más bien una “watchful innocence” (4), una inocencia que necesita estar en guardia, desde la primera descripción que se nos hace de él:

Often in the late afternoon he could be seen sitting alone on one of the benches that lined the sidewalk before the barracks. (...) In the spring the leaves of the trees were a lucent green (...). In late autumn, they were

---

<sup>66</sup> El tema del *Döpplegänger*, aunque nunca formulado con la etimología alemana del término, es muy utilizado por Eve Kosofsky Sedgwick para explicar la naturaleza asesina en la que el double binding se estructura en las narrativas góticas, en especial la de *Confessions of a Justified Sinner*, de James Hogg (*Between Men*, 98).

<sup>67</sup> Byrne RS Fone nos informa que “the Arcadian ideal has been used in the homosexual literary tradition in a fashion that speaks directly to the gay sensibility” (“This Other Eden: Arcadia and the Homosexual Imagination”, 13), mientras que Karwin Lee Klein se atreve incluso a hablar de Queer Frontiers en uno de los episodios de su libro *Frontiers of Historical Imagination* (245-261).

flaming gold. Here Private Willims would sit and wait for the call to evening mess. He was a silent soldier. (...) His round sunburned face was marked by a certain watchful innocence. (...) In his eyes, there was a mute expression that is found in the eyes of animals. (...) He moved with the silence and agility of a wild creature or a thief (4).

Las características generales que se destacan del soldado apuntan a estados liminares, bien por su conexión casi directa con la naturaleza, sobre todo con el sol (“sunburned face”, sus contemplaciones solitarias durante atardeceres equinocciales), bien por moverse en el límite mismo de la comunicación y la percepción, dado su silencio y su sigilo, en íntima relación con el deseo que despierta en el Capitán. Junto a ese deseo, también posee los rasgos que ilícita y peligrosamente se internan en el territorio de alguien: “he moved with the silence and agility of a wild creature or a thief.” (4). A esto hay que unirle el hecho de que el soldado Williams actuaba como si no existiera o fuera el inconsciente de sí mismo. De hecho “unconscious” era el nombre por el que se le conocía entre el resto de los soldados rasos. Este rasgo es significativo por dos razones: porque apela al inconsciente más abyecto del Capitán en forma de su admiración homoerótica por el soldado, y porque este inconsciente encuentra, de forma incidental, eco en las voces del resto de soldados rasos.

142

---

En lo que se refiere a sus hábitos sociales, el soldado se nos presenta immaculado de cualquier reproche bíblico: “Private Williams did not smoke, drink, fornicate, or gamble” (4). Quizá por ello constituía un misterio para sus compañeros. El único deporte que practicaba era montar a caballo, más por la atracción que la naturaleza le imponía que por el ejercicio en sí.

A pesar del perturbado naturalismo con que se nos presenta, la primera vez que vemos al soldado en acción durante el presente narrativo no es en plena naturaleza, sino en el mismo margen de la civilización, justo en el borde entre el bosque y el fuerte, el cual como hemos visto anteriormente<sup>68</sup> representa una civilización en los márgenes de la civilización más amplia. La función que se le encomienda al soldado en casa de los Penderton no es otra que liberar de arbustos y matojos una pequeña parte del bosque adyacente con la propiedad, de manera que el Capitán pudiera organizar de vez en cuando barbacoas. Dado el gusto de McCullers por el simbolismo naturalista, no es casualidad que palabras de evocación sexual como “low briary bushes [which] were to be

---

<sup>68</sup> Ver el apartado “Las fronteras físicas” de este mismo capítulo.

cleared” estén presentes en la descripción de la tarea que el soldado debe de llevar a cabo, como si en realidad lo que tuviese que hacer fuese despajar el horizonte de las pulsiones homoeróticas de su Capitán. Dada la connotación genital femenina que la palabra “bush” tiene en inglés, el que el soldado tuviera que despejar esos arbustos, que además eran espinosos como si de zarzas se tratara, apunta a la función potencialmente liberadora que podría tener. Pero Williams cometió un error:

He had done more than the Captain specifically requested. The large oak marking the boundary had an unusual shape—the branches on the side toward the lawn were high enough to walk beneath, but the branches on the opposite side swept down gracefully to the ground. The soldier had with a great deal of trouble cut off these down-sweeping limbs. Then, when all was done, he leaned against the trunk of a pine tree to wait. He seemed at peace with himself and quite content to stand there waiting forever (7).

Es decir, el soldado había dejado al descubierto demasiado terreno, había llevado la frontera del dominio doméstico de su superior demasiado lejos, hasta un punto en el que ese roble de forma extraña quedaba visible, y además podado de manera que sus ramas apuntaban, en posición horizontal como si de extraños falos se tratase, hacia una naturaleza incierta en la que la masculinidad del Capitán quedaba empequeñecida (“standing alone in the woods he was a small man”, 9). Cuando el Capitán observó cómo se habían ejecutado sus instrucciones, su reacción fue de nerviosismo e irritación, “more than such a mishap warranted” (9). Cabe notar, además, que la reacción del soldado ante la tarea que había completado era de satisfacción y de paz interior, como si el haber sido artífice de descubrir cierto estado salvaje de su superior le aportase beneficios emocionales.

Y es que, al igual que el suboficial en *The Prussian Officer* con respecto al oficial prusiano, la función del soldado Williams es poner de relieve las dificultades que su capitán tiene a la hora de asumir una pasión homosexual en la estructura global de su propia hombría. Si el suboficial de *The Prussian Officer* “perturbed the man in him”<sup>69</sup>, el soldado de esta novela hace lo propio, con la única diferencia de que la hombría de

---

<sup>69</sup> D.H. Lawrence, *The Prussian Officer*, 10.

Penderton, con respecto a su homoerotismo, ya estaba perturbada y cuestionada por otros elementos aparte de los que el soldado le aporta.

Sin embargo, el objeto de admiración erótica de Williams no era el Capitán, sino su mujer, aunque la manera en que tiene de estructurar ese deseo sea la del sigilo y la de una silenciosa contemplación. La razón por la que el soldado Williams estaba cerca de la casa de los Penderton cuando Leonora, en un acto de provocación, se desnudó delante de su marido durante la duodécima noche de la narración, es desconocida. Lo único que sabemos es que se hallaba en la oscuridad observando a la mujer desnuda. Es posible que se encontrase por allí sin más, es posible que la razón esté simplemente en esa oscuridad en la que lo hallamos observando con celo todo cuanto acontece en el domicilio en el que los Penderton y los Langdon juegan con su particular fuego erótico cruzado.

144

---

Lo que es importante es que desde esa noche el soldado volvió todas las noches. Al principio, el Capitán en su estudio fue el objeto de sus observaciones, pero éstas paulatinamente se dirigieron a su mujer, que poco a poco lo fue sumiendo en un novedoso trance, como si hubiese comenzado a germinar algo lento y oscuro en el interior del soldado, quien así combina su inicial miedo hacia las mujeres con una atracción silenciosa e hipnotizadora hacia la que los soldados llaman sencillamente “The Lady”, una atracción con tintes ominosos.

La sensualidad que el soldado siente hacia Leonora está cargada de una fisicalidad de género muy precisa en lo referente a la dureza o blandura de los cuerpos implicados: “there was the *soft* luxurious warmth of woman-flesh, the quiet darkness—the alien sweetness in his heart and the *tense power* in his body as he crouched there near to her.” (124, énfasis mío) La percatación de la rigidez de su cuerpo coincide con la de un poder recién descubierto. Ese poder tenso paradójicamente despoja al soldado de su misoginia inicial: “He had touched The Lady and he was afraid of this sickness no more.”

La epifanía sexual que el soldado experimenta en silencio contemplando el cuerpo de Leonora transcurre curiosamente la duodécima noche desde que comenzó su particular *vouyerismo* en el domicilio de los Penderton, es decir, la noche en la que según la tradición cristiana se produjo la epifanía de los reyes magos hacia el recién nacido niño Jesús. No deja de ser curioso que aquí asistamos igualmente a una adoración, y al igual que en la noche cristiana haya dos estrellas que fulguren de manera especial. Mientras contempla el cuerpo desnudo de Leonora vemos uno de los pocos sentimientos que rompen la estoicidad del rostro del soldado: “a look of bliss awakened in

his heavy face... On a few occasions before this Private Williams had had this look of suddenly awakened happiness in his face” (53) Esta felicidad de voyeurismo nocturno se yuxtapone a la plenitud diurna que el soldado adquiere cuando comulga con la soledad de la naturaleza, en una escena es muy evocativa de otra en una de las primeras novelas homoeróticas del siglo XX, *El Inmoralista*, de André Gide<sup>70</sup>.

In this lonely place the soldier always unsaddled this horse and let him go free. Then he took off his clothes and lay down on a large flat rock in the middle of the field. For there was one thing that this soldier could not do without — the sun. Even on the coldest days he would lie still and naked and let the sunlight into his flesh. ... The soldier’s body was of a pale golden brown and he held himself erect. Without his clothes he was so slim that the pure, curved lines of his ribs could be seen. As he cantered about in the sunlight, there was a sensual, savage smile on his lips (54).

145

Lo que no deja de sorprender de este pasaje es que se halle en yuxtaposición con la admiración del soldado por Leonora. Tanto el uno como la otra representan fuerzas bastante dinámicas en el sociograma de la novela. Pero mientras el soldado encuentra su libertad en la naturaleza y en el silencio que se impone cuando está en el microcosmos del fuerte, Leonora encuentra solaz únicamente en el sueño en el que Williams la contempla. Extraña simbiosis la que obtiene el sol brillando mientras Venus duerme (54). En esta especie de paralelismo mítico-erótico podemos decir que la identidad de Williams fluctúa, ya que es tan capaz de comulgar con Apolo como con la estrella de la tarde.

Sin embargo, en esta escena hay un detalle que es fácil que se pueda pasar por alto en una primera lectura, tan omnipresente es la soledad que rodea la comunión del soldado con el medio natural: “the truth was that in his long ramblings through the forest of the reservation the soldier was sometimes *not alone*” (43, énfasis mío) Quien lo mira

---

<sup>70</sup>. Esta es la manera en la que el narrador de esta obra consagra su homoerotismo al sol: “me dirigí hacia las rocas cubiertas de hierba rasa y de musgo, lejos de las casas, lejos de las rutas, donde sabía yo que no podía ser visto. Una vez allí, me desvestí lentamente. El aire era casi vivo, pero el sol ardía. Ofrecí mi cuerpo entera a su llama. Me senté, me tendí, me di la vuelta. Sentía debajo de mí el duro suelo; la agitación de los hierbajos me rozaba. Aunque al abrigo del viento, me estremecía y palpitaba a cada sople. Pronto me envolvió un escozor delicioso; todo mi ser afluía hacia mi piel.” (André Gide, *El Inmoralista*, 86-7). Como observamos, hay elementos de comunión con la naturaleza que son muy parecidos a la forma en que tanto el soldado Williams como el Capitán tienen de percatarse de sus pulsiones eróticas.

queda tan en secreto como él en la cámara de Leonora. Asistimos, pues a un juego doble de erotoscopia: el que Williams realiza con Leonora y el que Penderton realiza sobre el soldado Williams.

Pero esta conjunción (hetero)erótica con Leonora está fuertemente problematizada debido a la misoginia que siente el soldado Williams. Al igual que en el Capitán, hay en el soldado un evidente temor de lo femenino. En el caso de Williams, este temor tiene un origen bastante diferente. Si en el Capitán éste es el producto tanto del miedo a la feminización como de su impotencia heterosexual, la misoginia del soldado Williams tiene su génesis en una educación exclusivamente masculina (a diferencia del gineceo en el que el Capitán creció) y un temor religioso, debido sobre todo a la (i)lógica de la productividad masculina del evangelismo más fundamentalista: "From his father, who ran a one-mule farm and preached on Sunday at a Holiness church, he had learned that women carried in them a deadly and catching disease which made men blind, crippled and doomed to hell" (18-9). Como consecuencia de ese temor, el soldado no había visto nunca a ninguna mujer desnuda antes de ver la arrolladora belleza de Leonora, e incluso fue a ver a un doctor para asegurarse que no lo había tocado ninguna mujer<sup>71</sup>, y eso a pesar de no haber entablado contacto ni siquiera verbal con ninguna desde que tenía ocho años.

Sin embargo, la (hetero)sexualidad de Williams también queda en entredicho debido a ciertos silencios significativos en su narrativa como personaje. Al principio, se nos advierte que cuatro fueron los actos que el soldado Williams hizo a lo largo de sus veinte años de vida de forma incondicionada, de propia voluntad: la compra de una vaca<sup>72</sup> que su familia no necesitaba, una declaración repentina de su fe hacia el Señor, un crimen que no se especifica en ningún momento en qué consistió ("a crime which he committed and successfully concealed", 29), y su alistamiento en el ejército. Resulta significativo que el tercero de estos actos, a diferencia de lo que ocurre con los otros tres, quede sin explicar en un primer momento. ¿Deberíamos buscar resquicios donde

<sup>71</sup> Esto muestra que la homosexualidad no era el único tema sexual que concernía a las autoridades sanitarias durante la II Guerra Mundial. Las enfermedades venéreas también eran una preocupación, sobre todo si tenemos en cuenta que al finalizar la contienda hubo más hombres infectados por gonorrea y sífilis que muertos y heridos en batalla. Mantener una masculinidad imaculada se convirtió en una obsesión, por lo que se desarrolló una propaganda que disuadía a los hombres de practicar sexo. Hubo incluso folletos que invitaban a los hombres a no hacer uso de sus órganos sexuales porque así se desmasculinarían. Todo esto significó que la mujer, como objeto sexual, se convirtió en una amenaza para la integridad del cuerpo masculino (Christina S. Jarvis, *The Male Body at War*, 78).

<sup>72</sup> Pierre Bourdieu nos aclara el efecto simbólico, en términos de fecundación, que tiene la leche, como metáfora de los espermias, y por ende, del potencial fecundatorio del hombre (*La dominación masculina*, 24).

la ideología dominante pone un cemento silencioso?<sup>73</sup> A la luz de ciertos crímenes que aparecen en la novela y que sí se explican (depositar un gato en un buzón, observar a una mujer desnuda...) resulta revelador que haya uno cuya explicación se eluda. Lo único que sabemos de dicho crimen es que fue escondido con éxito.

El soldado Williams es quien mejor representa de entre todas las masculinidades del fuerte la masculinidad de frontera. Representa al hombre que sale a la aventura sin dejar nada detrás por cuanto no tiene nada, para establecerse en una reserva militar perdida en un sitio indefinido del sur. El ejército era la única salida lejos del hogar para un muchacho sureño en plena Depresión si de lo que se trataba era de hacerse un hombre, ya que las grandes ciudades estaban repletas de parados, para la mayoría de los cuales el fracaso del capitalismo financiero había debilitado su condición de hombres productivos<sup>74</sup>.

Además, Williams representa una masculinidad subordinada por razón de clase con respecto a la del Capitán. De esta manera, está siempre al quite cuando se trata de asistir la masculinidad de este último. Lo estuvo por imperativo social cuando tuvo que desbrozar el jardín y lo está cuando ha de preparar el caballo con el que Penderton se adentra en las profundidades del bosque, que es lo mismo que decir en el corazón en tinieblas de su homoerotismo. El soldado es el que imprime la fuerza necesaria al caballo (proyección fálica del deseo reprimido, recuérdese) para que éste cabalgue en ese galope de erótica realización.

Los procesos interiores del soldado Williams no pueden ser más contrarios a los del Capitán. Ambos padecen de lesiones cognitivas, aunque por razones diametralmente distintas. Mientras el Capitán acumula conocimientos conceptuales sin capacidad de relacionarlos entre sí, el soldado es absolutamente incapaz de pensar, y ello a pesar de su gran capacidad de sentir. Esa incapacidad para el pensamiento, no obstante, le impide ver cualquier rasgo de humanidad en una persona negra a quien ha asesinado: “there was no fear in him, and not since that time had the thought shaped definitely in his mind that he was a murderer.” (90) McCullers, desde su posición de sureña, había sido testigo de muchas injusticias raciales, que posteriormente reflejaría en el resto de su producción literaria, especialmente en su última novela *Clock Without Hands*. En esta novela, sin embargo, la injusticia racial hacia los negros se reduce en este comentario de un asesinato perpetrado por el soldado Williams, en el único momento de la obra en

<sup>73</sup> Eve K. Sedgwick, *Between Men*, 49; Alan Sinfield, *The Wilde Century*, 9.

<sup>74</sup> Michael Kimmel, *Ibid.*, 192.

el que se atisba su nombre de pila, ya que sus iniciales asoman (“L.G. Williams had killed a man”), como si lo único que le diera un conato de completa identidad fuese la eliminación de otro hombre al que considera inferior y al que termina tirando a una cantera.

Hay un detalle sobre la manera en la que, catafóricamente, es referido este crimen que nos hace caer en la creencia de que la la (hetero)sexualidad de Williams pueda también estar en entredicho. Muy al principio de la novela, se nos advierte que cuatro fueron los actos que el soldado Williams hizo a lo largo de sus veinte años de vida de forma incondicionada, de propia voluntad: la compra de una vaca<sup>75</sup> que su familia no necesitaba, una declaración repentina de su fe hacia el Señor, un crimen que no se especifica en ningún momento en qué consistió (“a crime which he committed and successfully concealed”, 29), y su alistamiento en el ejército. Resulta significativo que el tercero de estos actos, a diferencia de lo que ocurre con el los otros tres, quede sin explicar, y sólo setenta páginas más adelante se nos aclare (aunque sin aclarársenos del todo) que ese crimen podría haber sido el asesinato de esa persona negra. ¿Deberíamos buscar resquicios donde la ideología dominante pone un cemento silencioso?<sup>76</sup> A la luz de ciertos crímenes que aparecen en la novela y que sí se explican (depositar un gato en un buzón, observar a una mujer desnuda...) resulta revelador que haya uno cuya explicación se eluda en un momento en el que se nos está refiriendo las ambigüedad sexual del Capitán Penderton. Lo único que sabemos de dicho crimen es que fue escondido con éxito (28-9), con tanto éxito que no logramos averiguar si es el mismo del asesinato desvelado varias decenas de páginas después.

A pesar de tratarse la suya de una masculinidad subordinada por razón de rango, el soldado encarna la masculinidad ideal de la época, al menos para los que detenían la masculinidad hegemónica: estoica, fuerte, aunque obediente. Representa incluso en esa estoicidad, la masculinidad apolínea, clásica y helénica a la que las ideologías anti-democráticas de los años treinta recurrieron para visualizar en propaganda sus políticas masculinistas<sup>77</sup>. La castidad, con los ecos de la Prohibición aún sonando, era algo que también se añadía a esa idealización del sueño masculino<sup>78</sup>. Esa subordi-

---

<sup>75</sup> Pierre Bourdieu nos aclara el efecto simbólico, en términos de fecundación, que tiene la leche, como metáfora de los espermias, y por ende, del potencial fecundatorio del hombre (*La dominación masculina*, 24).

<sup>76</sup> Eve K. Sedgwick, *Between Men*, 49; Alan Sinfield, *The Wilde Century*, 9.

<sup>77</sup> Christina S. Jarvis, *The Male Body at War*, 44.

<sup>78</sup> Esto viene a incidir en lo mencionado unas cuantas notas anteriormente sobre la insistencia por parte de las autoridades en la castidad de los soldados para mantener la higiene corporal, hasta el punto de que el

nación, sin embargo, no entraba en relación de complicidad con otras masculinidades marginadas, como la de los negros. Es suficiente la cita de arriba, pero es igualmente importante destacar que los negros tenían algo en común con respecto a los oficiales para este soldado: ocupaban un lugar en su vida, “but he did not look on them as human” (123). Ese desprecio no atiende a rangos masculinistas. Se proyecta por igual tanto a los más infraconsiderados como a los puestos más altos en la escala militar. Pero el desprecio hacia el Capitán se encuentra en su incapacidad de comprender el comportamiento del mismo. Penderton existe para el soldado Williams no como una persona individual, sino como un concepto: existe como los negros o el tiempo. Está ahí y no se le da la mayor importancia. Carece además de cualquier humanidad (123).

Williams, asimismo, supone una rebelión a la domesticidad dentro del ejército, ya que posee demasiadas cualidades naturales. Esas cualidades son las que utiliza Penderton para sofisticar su domesticidad: obtiene los servicios del soldado para limpiar una zona adyacente a su alojamiento con el fin de poder organizar barbacoas. Ese requerimiento lo realiza el soldado demasiado bien, ya que la frontera entre lo doméstico y lo salvaje, entre la casa del Capitán y el bosque, la lleva demasiado lejos. Ese es el primer delito que comete con el Capitán. El último, el que supone una afrenta a la imagen patriarcal de su superior, le costará la vida.

### **Terror y huida de lo femenino**

Lo femenino como indeseable es uno de los constructos que con más frecuencia opera en los sistemas de género de las cuatro obras que conforman esta tesis. En *Reflections in a Golden Eye*, esta misoginia se estructura a través de la configuración de los personajes femeninos y del terror que sienten hacia ellos los principales personajes masculinos de la obra.

La misoginia cuasi grotesca del Capitán tiene como punto de inflexión la histeria masculina a la que Sarah Gleeson-White hace referencia en su estudio: “Psychoanalytic theory holds that male hysteria is a response to the fearful, castrating, grotesque woman. Hysteria in the male, first of all, implies a feminization from which he is supposedly fleeing”<sup>79</sup>. Esa histeria misógina se focaliza en la mujer de Penderton, Leonora, auténti-

---

virtud de la Public Law 163 de julio de 1941, la práctica de la prostitución cerca de las zonas donde hubiera una base militar pasaba a ser una ofensa federal (Christina S. Jarvis, *Ibid.* 78).

<sup>79</sup> Sarah Gleeson-White, *Strange Bodies: Gender and Identity in the Novels of Carson McCullers*, 49.

ca encarnación del complejo de castración<sup>80</sup> que sufre su marido, tiene en la primera escena con ella un fiel retrato de cuál es la posición de humillación con las mujeres que el Capitán trata de evitar. En esa escena, su mujer se burla de él de la forma más imprecisa, que puede ser también la forma más cruel para alguien aterrorizado por la feminización de su propia psique. Esa burla la hace a través de una extraña cancioncita que le ofrece como señal de que ignora su propia presencia: “‘For God’s sake, Leonora, go up and put on some shoes.’ For an answer Mrs Penderton hummed a *queer* little tune to herself and went past the Captain and into the living-room [énfasis mío].” La insistencia de McCullers en el término *queer* es muy recurrente a lo largo de la novela, y su utilización está lejos de ser caprichosa. En este fragmento, su uso añade imprecisión a la naturaleza sexual de la burla que Leonora pretende sobre su marido. Seguidamente, en un acto de sensual rebeldía, Leonora muestra su desnudez al Capitán, quien responde amenazándola de muerte. Lejos de arrodillarse, ella le contesta desde lo alto de la escalera: “Son, have you ever been collared and dragged out in the street and thrashed by a naked woman?”, a lo que el Capitán baja la cabeza y comienza a preguntarse si acaso el soldado Williams podría haber visto desde fuera la escena. “The Captain looked all about him with frightened eyes.” El terror del Capitán no es ya hacia la desnudez amenazante de su mujer, sino a que su masculinidad humillada pudiera haber sido presenciada por el soldado, depositario de sus pasiones más inconfesables. La mezcla de la humillación masculina y el secreto homosexual produce ese terror.

Leonora supone una grotesquización de la sensualidad femenina, un aullido de ésta ante la impotencia (hetero)sexual del Capitán. Y como no es propio de alguien que como ella no teme a hombre, mujer o diablo (15) encontrar resignación en el vacío que su extendida virginidad conyugal le depara, pronto aprendemos que ha andado de amante en amante, de rango en rango, de viejos a jóvenes hasta finalmente encontrar al Mayor Langdon.

Respecto a esta impotencia, Penderton es un ejemplo de lo que afirma Leslie Fiedler cuando dice que “from the time of Hemingway, impotence has been a central symbol in our fiction, a felt clue to the quality of American life, erotic and spiritual”<sup>81</sup>. La impotencia de Penderton, como cualquier otra cosa que tenga que ver con su sexuali-

<sup>80</sup> Un análisis más detallado sobre la repercusión del freudianismo en esta novela debería tener en cuenta que, muy unido al complejo de castración por parte del hombre, está la envidia de pene por parte de la mujer (Sigmund Freud, *Tres Ensayos para una Teoría Sexual*, 1208), y que el comportamiento de Leonora a veces suplanta las características masculinas de las que adolece el Capitán.

<sup>81</sup> Leslie A. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, 346.

dad, está cuidadosamente velada. Lo único cierto es que se muestra impotente con Leonora. Las metáforas que se utilizan para describirlo en momentos emocionalmente claves parecen apuntar en esa dirección. En el instante en que se queda solo en el bosque, antes de experimentar la epifanía homoerótica con el soldado, “the Captain looked like a broken doll” (71). Al final, cuando ha cometido el asesinato, “he resembled a broken, dissipated monk” (127). Ser comparado con figuras rotas, y a las que además se les supone sexualmente inactivas como un monje o una muñeca en instantes en los que su potencia sexual bien podría haberle redimido es como apuntar a la misma impotencia que la propia McCullers le subrayaría en un artículo posterior sin dejar un atisbo de duda. “Captain Penderton is a symbol of impotence”.<sup>82</sup> Quizá la escena más aclaratoria en este sentido sea aquella en la que vemos al Capitán montando a caballo por primera vez. Frente a la potencia del Mayor o la elegancia de su mujer, el Capitán se muestra flácido y sin espíritu, hasta el punto de recibir el sobrenombre de Flap-Fanny (26), mote que, a los ojos de sus subordinados lo rebaja como hombre, tanto en la infantilización de la apelación como en su falta de rigidez. En suma, ese mote le otorga una masculinidad vulnerable<sup>83</sup>. Ya casi al final de la novela, Leonora se refiere a su escasa habilidad como montador de caballos para zaherirle. Esta impotencia es uno de los ejes del sentimiento de constante frustración del Capitán. Como afirmaba el propio Freud “la percepción de la impotencia, de la imposibilidad de amar, a causa de perturbaciones físicas o anímicas, disminuye extraordinariamente la autoestimación”<sup>84</sup>.

La importancia que Leonora le da al sexo se mide en proporción directa a la que le da a los caballos, como bien les corresponde por el simbolismo fálico que tienen y del que ya hemos hablado<sup>85</sup>. En este sentido, el hecho de que los soldados rasos llamasen a Leonora por el apodo de “The Lady” por el modo de montar a caballo no solo es connotador de la elegancia con la que ella se manejaba al caballo, sino del misterio que su feminidad corpórea desprendía.

Junto a la apolínea sensualidad de “The Lady” se combina, no obstante, una ostensible limitación intelectual, algo bastante común entre casi todos los personajes femeninos relevantes en las obras que estudiamos en esta tesis. En un fragmento nada carente de irreverencia, Leonora se atreve a decir que sólo se acuerda de dos cosas de

<sup>82</sup> Carson McCullers, “The Flowering Dream”, en *The Mortgaged Heart*, 276.

<sup>83</sup> José Miguel G. Cortés utiliza precisamente el telón de los años 30 para ilustrar la conformación de identidades masculinas a través de imágenes duras, rigidez y casi impermeables a las contingencias exteriores en su obra *Hombres de Mármol* (163-167).

<sup>84</sup> Sigmund Freud, “Introducción al Narcisismo”, 2031.

<sup>85</sup> Ver el sub-apartado “La Frontera en el Fuerte y la naturaleza” en el apartado anterior.

un texto como la Biblia: una es el sitio en el que Jesús fue crucificado, y otra es que cabalgó en un burro “and what sort of person would want to ride a jackass?” (16) Esto nos confirma no solo la temeridad de Leonora, sino también su limitación intelectual. “The truth of the matter was that she was a little feeble-minded,” se nos recalca unas líneas más abajo. Dada esa limitación intelectual, no tiene más remedio que obedecer a los dictados físicos de su cuerpo exuberante si quiere fustigar el ego masculinista de su marido. Ya hemos comentado la escena en la que provocativamente se desnuda delante de él, recordándole que es impotente. Además, es su cuerpo, y nada más que su cuerpo, lo que el soldado venera en silencio, como si se tratase de una virgen cristiana. **152**

Leonora no es una excepción en lo referente a la potencial bisexualidad de los personajes de esta obra. Su exclusiva heterosexualidad queda cuestionada en una escena mientras está durmiendo, con lo que el sueño vuelve a rodear fragmentos reveladores. Durante esa escena, contemplamos una foto dentro de un cuadro, que sería como decir una imitación de la realidad dentro de otra. Esa foto muestra una chica de diecisiete años y una dedicatoria: “To Leonora, with Oodles of Love from Bootsie” (51) Lo que llama la atención no es la dedicatoria en sí, sino el hecho de que hayan pasado más de once años, no recuerde bien quién fue exactamente Bootsie, quiera creer que se ha ahogado, y finalmente que nosotros nos quedemos con la sospecha de qué fue exactamente lo que pasó entre ella y esa misteriosa Bootsie. Es un añadido más al tejido de sospechas homosexuales de la novela.

El terror hacia lo femenino no encuentra exclusivamente en el personaje de Leonora su concreción. A pesar de que el lugar donde se desarrolla la acción es un sitio tan fuertemente masculinizado como una base militar, hay una presencia bastante marcada de mujeres y sirvientes feminizados. Como poseedoras de elementos debilitadoramente femeninos, Leonora y Alison representan una amenaza para la hombría de los protagonistas masculinos de esta novela, una amenaza que se concreta a través de una grotesquización de sus cuerpos, que cuando no aparecen como algo sucio que hay que limpiar, lo hacen mutilados o diabólicamente amenazantes. El horror a la identidad femenina de la que algunos críticos señalaban a Carson McCullers como heredera<sup>86</sup> parece, en este sentido, operar, algo que, como veremos oportunamente, también su-

---

<sup>86</sup> Louise Westling, “Carson McCullers’s Tomboys”, 340. Esta crítica se centra, en concreto, en autoras como Gertrude Stein o Emily Dickinson, de las cuales dice que “the central emphasis of their work is the woman artist’s desperate need to come to terms with the hatred she feels for almost everything conventionally female and thus for herself as a person who has rejected ‘femininity’ but cannot really escape her gender”.

cede con la otra autora examinada en este estudio, Patricia Highsmith. Ejemplos de esto hay que buscarlos en la animadversión que el soldado Williams sentía hacia las mujeres desde niño, en la continua yuxtaposición entre Leonora y los establos, y sobre todo, en el personaje de Alison, esposa del Mayor Langdon, la cual forma un tándem de excluidos en el que también están Anacleto, el comandante Weincheck y su hijita Catherine, muerta poco después de nacer. Al resto de la gente de la base militar la contempla, desde su deformidad física y mental, con bastante claridad:

Morris Langdon in his blunt way was as stupid and heartless as a man could be. Leonora was nothing but an animal. And thieving Weldon Penderton was at bottom hopelessly corrupt. What a gang! Even she herself she loathed. If it were not for sordid procrastination and if she had a rag of pride, she and Anacleto would not be in this house tonight (78).

153

---

Esa falta de resolución es la clave del desamparo femenino de Alison, quien se ve incapaz de alejarse de su marido porque tendría que mantenerse con la pensión compensatoria que cobraría de él, algo que su orgullo no le deja hacer. En medio de esta angustia sobre la imposibilidad de tomar ninguna decisión que la aleje de la masculinidad opresora de su marido y la viciada sociedad del fuerte, “her face was stiff with pain and her dark, glittering eyes looked restlessly around the walls of the room.” (45)

Alison representa la frustración de la feminidad tradicional, no ya por la infidelidad a la que su marido la somete, sino sobre todo por su incapacidad de haber sido madre. Cuando la conocemos al principio de la novela está ya en el umbral de la locura. El camino recorrido hacia su estado actual se nos deja ver en retrospectiva. En este sentido podría ser el espectro de la *Madwoman in the Attic* de la que Gilbert y Gubar nos hablan en su estudio<sup>87</sup>: “She was a small, dark, fragile woman with a large nose and a sensitive mouth. She was ill and she looked it. Not only was this illness physical, but she had been tortured to the bone by grief and anxiety so that now she was on the verge of actual lunacy” (18).

---

<sup>87</sup> La locura como apuesta de liberación es un tema que estas dos estudiosas desarrollan en su ensayo sobre el siglo XIX y la escritura femenina *The Madwoman in the Attic*. A propósito de la autora de *Jane Eyre* comentan que “the young novelist seems here to have opened her eyes to female realities within her and around her: confinement, orphanhood, starvation, rage and even to madness” (336). Muchos de estos temas se ven reflejados también en el personaje de Alison, aunque en su caso la orfandad esté sustituida por la pérdida de su hija.

Ese estado de locura se hizo visible por primera vez cuando, sucumbiendo a un deseo de autocastración<sup>88</sup>, decidió arrancarse los pezones con unas tijeras de jardín en un acto de mutilación y rebeldía masoquista ante la opresión a la que silenciosamente la había llevado su marido, aunque también podría tratarse de un intento fallido de suicidio, ya que “she had tried to stab and kill herself” (47).

No deja de ser extraño que sea la feminidad más desamparada la que sea depositaria inopinada de los secretos que afectan al Capitán. Por un lado, el robo de esa cucharilla de plata, sublimación material del deseo que siente por el marido de ella; por otro, las visitas nocturnas que el soldado Williams hace al interior del domicilio de los Penderton. Es precisamente la histeria femenina la que alerta al Capitán sobre la necesidad de defender su honor patriarcal. Paradójicamente, éste al creerla loca no le hace caso en ese momento. Alison se convierte así en la realización en carne y hueso de la frontera entre la demoledora realidad que amenaza el orden patriarcal del Capitán y la locura.

Leonora y Alison se pueden interpretar como dos maneras en las que la feminidad, a pesar de sus frustrados intentos de rebeldía, queda subordinada, y en último término, cuando amenaza con destruir el orden patriarcal, aplastada. Tanto la una como la otra representan modos muy divergentes, pero igualmente insatisfactorios, de resistir la lógica masculina<sup>89</sup>: el placer físico por un lado, y el dolor y la mutilación autoinfligidos por otro. La única feminidad que pone en verdadera tela de juicio el orden patriarcal preestablecido será aquella de la que el sirviente Anacleto es depositario, como veremos en el siguiente sub-apartado.

### **Anacleto: la grotesquización como acto de rebelión de género**

Anacleto, el sirviente filipino de los Langdon, es el contrapunto a las identidades de género claramente delimitadas a las que aspiran el resto de personajes de esta novela. Por muy indeterminados que se nos puedan presentar a través de sus actos, el resto de personajes aspiran a establecerse en una respetable heteronormatividad. Sin embargo, esto no es así con Anacleto, quien constituye la culminación de una rebeldía que encuentra en lo grotesco su modo de articulación visible. Sería en este sentido lo

<sup>88</sup> No deja de ser significativo que Sigmund Freud, en “El Final del Complejo de Edipo” sitúe la pérdida del pecho materno en el mismo plano de ansiedad que la angustia de castración (410).

<sup>89</sup> Robert K. Martin, “Gender, Race, and the Colonial Body”, 99.

que Sarah Gleeson-White denomina en su artículo “freakish subjectivity” cuando se refiere al tratamiento de la homosexualidad en las novelas de McCullers<sup>90</sup>. Para Robert K. Martin, Anacleto es un personaje liberador y contestatario al mismo tiempo, tanto a través de su androginia como en la postura de McCullers a la hora de situarlo como eje de crítica al patriarcado occidental<sup>91</sup>. A diferencia de otros personajes como el Capitán, Anacleto parece encontrarle el lado positivo a todo. “He had a genius for making some sort of festival out of almost any ocasión” (83), piensa la doliente Alison mientras él la está cuidando por la noche. El que se nos presente como un agente positivo ante la vida, a pesar del desprecio que su indeterminación de género provoca en el resto de la base militar, es bastante concluyente sobre la postura que la propia autora tenía acerca de las normatividades que regían las relaciones humanas en cuando al género en la época que le tocó vivir.

El hecho de que Anacleto sea asiático y no negro (y por tanto suponga una nueva frontera colonial abierta casi a la misma vez que el cierre de la frontera interna norteamericana), hombre y no mujer, supone una importante variación respecto a la nómina de sirvientes que aparecen en el resto de novelas de McCullers. Esta variación, según han apuntado algunos críticos<sup>92</sup>, puede deberse a la protesta particular que McCullers quiere establecer ante un discurso nacionalista y racista prebélico que situaba a la raza asiática como punto de mira chivo-expiatorio, justo en el momento en el que EEUU estaba a punto de entrar en guerra con Japón y pocos años después de que Filipinas hubiese alcanzado su independencia tras años de ignominiosa ocupación. Anacleto, como filipino, representaba el colmo de la otridad en un ambiente como una base militar norteamericana durante una época en la que uno de los pocos sitios donde había fuerzas americanas en el exterior era precisamente Filipinas.

Si bien la masculinidad hegemónica en América había sido privilegio de los hombres blancos, hay que decir que de todas las minorías étnicas, ninguna había sufrido campañas desmasculinizantes tan virulentas como las que sufrieron los filipinos, junto con los chinos, durante las primeras décadas del siglo XX. Desde la adquisición de Filipinas en la guerra con España en 1898, los filipinos fueron entrando como nacionales americanos sin restricción. Los impulsos racistas ante esta oleada de nacionales de otro color se vio acompañada en todo momento con insultos de género. Los filipinos, tan

---

<sup>90</sup> Sarah Gleeson-White, *Strange Bodies: Gender and Identity in the Novels of Carson McCullers*, 38.

<sup>91</sup> Robert K. Martin, “Gender, Race, and the Colonial Body: Carson McCullers's Filipino Boy, and David Henry Hwang's Chinese Woman”, 100.

<sup>92</sup> Robert K. Martin, “Ibid”, 99.

pronto eran retratados como afeminados, pequeños y delicados y con una obsesión compulsiva para la decoración y el vestuario, como hipermasculinamente salvajes, sin la más mínima civilización para controlar sus impulsos sexuales, y por tanto, violadores en potencia<sup>93</sup>.

Anacleto, como hombre, está marginado en su particular masculinidad, tanto por ser asiático como por las trazas afeminadas que exhibe. Su mismo nombre, que significa, “el que depende”, apunta a esa subordinación<sup>94</sup>. Reproduce, además, algunos de los tópicos psicoanalistas de la época sobre el homosexual: no sólo es afeminado, sino también añorado, infantil, como si constituyese un hombre a medio crecer<sup>95</sup>. En términos freudianos podría considerarse un falso falo<sup>96</sup>. Este tiene su traslación en su aspecto físico, notablemente menudo. Es significativo que se rocoja su pequeñez por primera vez en referencia al accidentado parto de Alison Langdon, como si “the little Filipino would bear down also”, como si su reducida estatura tuviese que ver con sus infructuosos y grotescos intentos por ser madre. Asimismo, Anacleto recoge muchas de las características del dandi, aunque en un plano grotesco. En este sentido, el sirviente, más que como homosexual, se comporta como invertido en el orden genérico. Y como invertido se ve privado de la homosociabilidad que el resto de personajes masculinos disfrutaban. Al estar expulsado al ámbito doméstico, Anacleto se ve despojado de su masculinidad, y sirve además de chivo expiatorio de las ansiedades de género de dos personajes que, aunque en distinta medida, se hallan atormentados por la dificultad de reconciliar sus pulsiones homoeróticas con su hombría: el Mayor y el Capitán Penderton, quienes fijan en Anacleto chistes y bromas de mal gusto.

La principal característica de Anacleto es su afeminamiento, hasta tal punto de que la primera escena en que lo vemos, a través de los recuerdos del personaje más

<sup>93</sup> Michael Kimmel, *Manhood in America*, 194-5. Las fuentes que maneja el autor para ilustrar esta tesis son, sobre todo, testimonios de varios hombres relevantes del mundo sindical y empresarial en su momento, como el secretario de una importante asociación agraria en California, un delegado sindical y un empresario.

<sup>94</sup> Robert K. Martin, “Gender, Race, and the Colonial Body: Carson McCullers's Filipino Boy, and David Henry Hwang's Chinese Woman”, 100.

<sup>95</sup> Kenneth Lewes nos deja constancia de la creencia en el estado pre-édipico y primitivo sobre la homosexualidad durante los años treinta, todo ello derivado de la conexión que muchos psicoanalistas establecían entre homosexualidad y narcisismo (*The Psychoanalytic Theory of Male Homosexuality*, 74).

<sup>96</sup> Sandra M. Gilbert y Susan Gubar hacen esta apreciación a propósito de otra narración de Carson McCullers, en concreto su novela corta *The Ballad of the Sad Café*. De Cousin Lymon dicen que se trata de “a lie-man, a no-man whose manhood is really a lie (...) He is in Freudian terms the (false) baby as false phallus, whose deformity and fake masculinity represent the deformity and fakery that are associated with (Miss Amelia's) own self-deluding male impersonation” (“Fighting for Life”, 150). Mientras que en *The Ballad of the Sad Café*, Cousin Lymon complementa al personaje de Miss Amelia, en el caso de *Reflections in a Golden Eye*, Anacleto hace lo propio con Alison.

masculinamente agresivo de la novela, el Mayor, está replicando los movimientos del parto fallido de Madame Alison. En la siguiente escena, ya en el tiempo principal de la novela, lo vemos también en relación con el Mayor, cuando éste se lo topa al llegar a casa:

The little Filipino walked with grace and composure. He was dressed in sandals, soft grey trousers, and a blouse of aquamarine linen. His flat little face was creamy white and his black eyes glowed. He did not appear to notice the Major—but when he reached the bottom of the stairs he slowly raised his right leg, with the toes flexed like a ballet dancer's, and gave an airy little skip (39).

157

---

Es toda una burla a la solemnidad con la que se debe ejecutar un saludo militar. Las exigencias masculinizadoras de la institución en la que está inmerso están lejos de constituir un motivo de arredramiento para el afeminado Anacleto. Más bien al contrario. ¿Es posible imaginarse una mayor contestación de género hacia el principal responsable de una reserva militar que recibirle a golpe de ballet fingiendo encima de todo ignorarle? Para colmo, Anacleto insiste en hablarle en francés, y el Mayor no entendiendo ni una palabra, mimetiza lo que él cree que es la lengua gala “Ah!’, said the Major furiously, for he did not speak a word of French. ‘Vooley voo rooney mooney moo! I say, how is she?’” Después de esta locuacidad cabe preguntarse quién de los dos es más grotesco. Pero ahí no acaba la cosa. Mientras el sirviente le prepara un aperitivo al Mayor “[he] aired about the kitchen in the liveliest manner and brought in a bowl of flowers from the dining-room. The Major watched him with hairy fists on his hips. All the while Anacleto kept up a soft and vivacious catering to himself.” Al Mayor lo único que se le ocurre para parar esta ofensiva afeminizante es desearle que estuviera en su batallón: “What I wouldn’t do if I could get you in my battalion!”, lo que explica en parte que el Mayor no tome en serio lo que en realidad constituye una rebeldía de género. Mientras se mantenga en los confines femeninos del hogar, bien; pero en la eventualidad de que alguien como el filipino tuviera que incorporarse a un batallón ya se encargaría el Mayor de hacer un verdadero hombre de él, aun a costa de su felicidad, como nos advierte casi al final de la obra. “Anacleto wouldn’t have been happy in the army, no, but it might have made a man of him.” (114) Lo importante para el Mayor, por encima de la felicidad, es ser un hombre.

Pero esa fortaleza que Anacleto exhibe ante el Mayor es más frágil de lo que parece. Puede que haya aprendido a manejarla en los confines del domicilio de los Langdon, gracias sobre todo al apoyo de Alison. Lo que más allá del umbral de esa puerta Anacleto sea capaz de hacer por sí mismo inquieta a la señora Langdon, quien recuerda lo desamparado que estaba cuando lo “adoptó” a la edad de diecisiete años en Filipinas. “He was so tormented by the other houseboys.” Sin embargo, queda claro que lo que intimidaba a Anacleto no era su condición sexual, sino los tormentos a los que el resto de chicos lo sometían, tormentos que eran respondidos desde el miedo, pero también desde la inteligencia: “He was seventeen years old but his sickly, *clever, frightened* face had the innocent expressions of a child of ten.” (59, énfasis míos) Es una fortaleza que se construye con pequeños ladrillos de odio hacia quienes intentan empujarlo, como los que pone a la salida de su casa para que las tres personas hacia las que dirige ese odio, Leonora, el Capitán y el Mayor tropiecen y caigan. Es un odio que no llega más que a una pequeña travesura de la que luego de todas formas se arrepiente.

La anormalidad genérica de Anacleto sirve de reflejo al Capitán para indagar sobre su alma. Y lo que ve es una figura grotesca, como una muñeca distorsionada. (115) Anacleto estructura también el secreto del deseo inconfesable. Una de sus frases más recurrentes, en conversaciones que siempre se quedaban a medio desarrollar era “What I find it so difficult to realize is that they *know*” (59, énfasis original). Como pintor que es, refleja, aunque con distorsiones, la realidad que le rodea. En este sentido su mente creativa es un crisol del desorden estructural de la base militar en la que está encerrado. De este desorden surge el dibujo del pavo real, que ardiendo en las llamas, reproduce los reflejos de anormalidad sobre el ojo dorado de una incierta revelación.

Como depositario del pánico homosexual de las masculinidades hegemónicas de la novela representadas en Langdon y Penderton, Anacleto les presenta una realidad distorsionada, cuyos límites a veces se confunden con la fantasía o estados oníricos. En la siguiente novela, observaremos que el pánico homosexual de Thomas Ripley va a ser el motor, no ya del emborronamiento de los límites de la realidad, sino de la construcción de otra realidad paralela.

La coalición que Anacleto forma con Alison es una coalición de personas que se encuentran deformadas por razón de género: él, por su afeminamiento, y ella, por su auto-infligida mutilación, que no es otra cosa sino la culminación corpórea de la mutilación que como persona sufre al lado de su marido. Esa unión tiene, a ojos del filipino, un origen divino, así como rebelde es la forma en que Anacleto ve la deformidad en los

demás, y no en él: “he thought the Lord had blundered grossly in the making of everyone except himself and Madame Alison—the sole exceptions to this were people behind footlights, midgets, great artists, and suchlike fabulous folk.” (40). Pero esa coalición se establece, sobre todo, en términos asistenciales: Anacleto sirve de enfermero a la siempre convaleciente Alison; ayudante en el hipotético divorcio de ésta; compañero de negocios una vez se hubiese resuelto el negocio que planean llevar a cabo cuando se independicen de la influencia del Mayor. En lo que se convirtió, sin embargo, fue en su ayudante en el manicomio. La existencia de Anacleto está tan subordinada y dependiente de la de Alison que cuando ésta muere, él desaparece sin más, sin ninguna eventual explicación sobre qué fue de él.

## **LAS FRONTERAS DE LA PERCEPCIÓN: LO GROTESCO COMO CUESTIONAMIENTO DE LA REALIDAD**

Como ya hemos ido viendo, las fronteras entre el sueño o la fantasía con la realidad juegan un papel muy importante en esta novela a la hora de configurar las identidades de género de algunos personajes. A veces es difícil determinar qué pertenece a la realidad, la imaginación, las obsesiones o los sueños de estos personajes, sobre todo por la manera en que viven sus pulsiones eróticas.

Precisamente es en la frontera entre lo onírico y lo real; lo existente y lo que deja de existir en el punto en el que es devorado por las llamas, donde se encuentra la figura el pavo real y su ojo dorado que da título a la novela y la dota de su grotesquidad liberadora. Lo grotesco, en este sentido, surge como rebelión espontánea a las exigencias asfixiantes de la normalidad<sup>97</sup>. Mijail Bajtin, en su estudio sobre la cultura popular en la Edad Media, apelaba al principio de realismo grotesco, un principio popular, espontáneo, material y corporal, profundamente positivo, y que nacía como oposición a la cultu-

---

<sup>97</sup> Quien mejor ha estudiado la repercusión de lo grotesco como elemento cuestionador de la realidad ha sido Mijail Bajtin en relación a su estudio sobre el escritor francés Rabelais. Cogiendo las ideas del teórico ruso, Sarah Gleeson-White afirma: “this the invigorating aspect of the Bakhtinian grotesque: it is transgressive because it challenges normative forms of representation and behaviour.” (“Revisiting the Southern Grotesque: Mikhail Bakhtin and the Case of Carson McCullers”, 110)

ra reglada y oficial<sup>98</sup>. El rasgo importante del realismo grotesco es la degradación, la cual “cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador. Es ambivalente, es a la vez negación y afirmación. No es sólo disolución en la nada y en la destrucción absoluta sino también inmersión en lo inferior productivo, donde se efectúa precisamente la concepción y el renacimiento.”<sup>99</sup> Esta ambivalencia del estado liminar la recoge, como bien dijimos en el capítulo introductorio, Victor Turner, quien además de añade que “liminal entities may be disguised as monsters”<sup>100</sup>.

Esta visión grotesca, transformadora y ambivalente de la realidad de la que Bajtin y Turner nos hablan sólo le es dada a dos personajes, que precisamente son los oprimidos por todos, los huérfanos de cualquier hegemonía: Alison y Anacleto. Recordemos la escena: Alison y Anacleto están, en medio de un insomnio de media noche, en la habitación de ella. El sirviente le ha estado contando a su señora la manera en que los filipinos interpretan los sueños. Ella previamente había estado contemplando la idea de huir y dejar a su marido. La atmósfera que les rodea es de lo más fantasmagórica:

The room was filled with the rose glow of the fire and gray flickering shadows. The clock made a little whirring sound and then struck three.

‘Look!’ Anacleto said suddenly. He crumpled up the paper he had been painting on and threw it aside. Then he sat in a meditative gesture with his chin in his hands, staring at the embers of the fire. ‘A peacock of a sort of ghastly green. With one immense golden eye. And in it these reflections of something tiny and —’

In his effort to find just the right word he held up his hand with the thumb and forefinger touched together. His hand made a great shadow on the wall behind him. ‘Tiny and—

‘Grotesque,’ she finished for him (86).

Todo parece transcurrir con hipnótica y placentera calma. Sin embargo, el hecho de que en medio del sueño y la realidad distorsionada por las llamas del fuego vean con

---

<sup>98</sup> Mijail Bajtin, *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El Contexto de François Rabelais*, 23.

<sup>99</sup> Mijail Bajtin, *Ibid.*, 25-6.

<sup>100</sup> Victor Turner, *The Ritual Process*, 95.

claridad una figura retorcida y grotesca, en la que se sienten reflejados como seres deformes que son respecto a la heteronormatividad productiva, no les supone alivio alguno, ni mucho menos ninguna garantía de libertad de la opresión que les rodea y que les lleva a ese hipnótico confinamiento. De hecho, la escena culmina con una imprecisa violencia, la que Alison utiliza para abalanzarse sobre su sirviente por ninguna razón en concreto, aunque quizá se trate por haber visto de forma concluyente el reflejo de su propia deformidad.

El sueño forma un umbral en el que el resto de los personajes reflexionan con libertad sobre su vida sensual, tanto presente como pasada. Así, el Mayor recuerda el comienzo de su relación con Leonora cuando está a punto de echarse a dormir; Leonora tiene pesadillas en las que se mezclan elementos homoeróticos, además de hacernos conocedores de su extraña relación con Bootsie cuando está durmiendo; el soldado Williams ajusta sus deseos hacia la mujer del Capitán soñando: “He dreamed of The Lady every night” (124); el Capitán, inversamente, tiene dificultades para conciliar el sueño y necesita somníferos. Pero ahí no termina todo: la eroticoscopia del soldado Williams hacia Leonora se efectúa cuando ésta se halla durmiendo, y el descubrimiento de estas excursiones nocturnas del soldado al umbral de la cama de la señora Penderton las descubre Alison medio sonámbula y al borde mismo de la locura. Estas escenas de alucinación onírica son parte de la tradición sureña de la que McCullers recoge los elementos góticos que le son tan característicos: ambientes oscuros, de ensueño y de irrealidad<sup>101</sup>. Es otra manera de jugar con la imprecisión de las fronteras de lo tangible.

La frontera de la percepción se ve reforzada por la insistencia que a lo largo de la novela se hace en torno a tres conceptos muy interrelacionados: el secreto, el silencio y la soledad. El secreto se halla jalonado una y otra vez por la palabra “queer”, la cual era utilizada en público por aquellos que socializaban su homosexualidad hacia los años cuarenta<sup>102</sup>. Era una especie de palabra en clave, como han sido a lo largo de los años muchos términos en multitud de lenguas. Son cuatro las veces en que aparece, en una novela de apenas 123 páginas. La primera en una cancioncilla que Leonora entona como respuesta a la insinuación de su marido a que se vista (13); la segunda, refiriéndose

---

<sup>101</sup> Sobre la reconversión de lo gótico a lo grotesco se ocupa la propia Carson McCullers en su artículo “The Russian Realists and Southern Literature”, sobre todo cuando dice al principio que “the effect of a Gothic tale may be similar to that of a Faulkner story in its evocation of horror, beauty, and emotional ambivalence.” Más adelante nos dice que para describir la vida en el sur es necesario además incorporar lo que ella denomina un intenso realismo que se haga cargo de describir lo barata que es la vida humana (252-3).

<sup>102</sup> Lori J. Kenshaft, “Homoerotics and Human Connections: Reading Carson McCullers as a Lesbian”, 221.

a un “queer habit in young soldiers” como cuando el soldado Williams se queda pensando en los establos en nada en concreto, como presa de un trance (28); la tercera nos alerta de que hay que guardar algún secreto que puede resultar especialmente revelador, como cuando se nos dice que los cuadros que Anacleto pinta “laid a queer spell on the beholder” (85); y la cuarta es al final de la novela cuando, tras haber matado al soldado el Capitán se encuentra “in his queer, coarse wrapper”, apoyado a la pared y como transformado en un monje disipado. En resumen, la palabra *queer* se refiere a momentos misteriosos, que conviene mantener en secreto, justo hasta que el secreto estalla en forma de ese monje disipado y roto del final que no es otro que el Capitán convertido en asesino.

El secreto nos conduce al silencio. Las dos escenas en las que el Capitán se siente atraído por el soldado, la que ocurre en el bosque y la que tiene lugar en los establos, están rodeadas de un silencio absoluto. No se llega a pronunciar ninguna palabra por parte de ninguno. Pero mientras que en la cabeza del Capitán sabemos lo que se está librando una lucha entre el amor y la muerte, por la cabeza del soldado pasan también cosas, pero nosotros las ignoramos. En ese sentido somos nosotros, como lectores, los que estamos en el lado de la inocencia ignorante más que el propio soldado.

Y el silencio nos lleva finalmente a la soledad. En la novela hay muchas palabras y expresiones que la evocan y que pintan un escenario para quien, por imperativos sociales, se ve forzado no ya a amar, sino a desear en solitario. Como bien expone Lori J. Kenshaft, la soledad en todas las novelas de McCullers es un elemento estructurador del sentimiento homosexual<sup>103</sup>. En esta novela hay que destacar la gran cantidad de párrafos dedicados a reflexiones de los personajes en solitario, frente a la relativa escasez de conversaciones. En comparación con novelas como *The Heart is a Lonely Hunter*, *The Member of the Wedding*, o *Clock Without Hands*, en las que los diálogos son obras de arte dentro la obra general, *Reflections in a Golden Eye* parece quedarse muda.

Por último, la violencia final está envuelta en un aire fantasmagórico, entre llamas fugaces y oscuridad casi total. Esa violencia es como un fogonazo. “Eyes closed”, “kaleidoscope”, “supernatural”, “dormant fragments of memory”, “half-awake”, son sólo unos ejemplos de los términos que condimentan los dos disparos con los que el Capitán termina con la vida del soldado al sorprenderlo en actitud contemplativa ante su esposa.

<sup>103</sup> Lori J. Kenshaft, “Ibid.”, 223.

Para entender estas fronteras de percepción en *Reflections*, hay que tener en cuenta el recurso narrativo que las vehiculiza y las hace visibles. Este recurso es la apelación a lo grotesco. “Queer Grotesques”<sup>104</sup>, “A Mixture of Delicious Freak”<sup>105</sup>, “Revisiting the Southern Grotesque”<sup>106</sup>, “The Element of the Grotesque in Reflections in a Golden Eye...”<sup>107</sup> son algunos de los títulos que la crítica académica ha utilizado en los últimos años para dar cuenta de ese elemento extraño, distorsionador, desfamiliarizador e incluso rebelde que la escritora georgiana empleaba para definir cualidades difícilmente definibles en muchos de sus personajes. La propia Carson McCullers era consciente de que, en este sentido, fluía en lo que se estaba convirtiendo ya en una tradición en la literatura sureña. El término contemporáneo que se le daba a ese concepto narrativo era el de gótico<sup>108</sup>, término que algunos críticos actuales consideran intercambiable con el de grotesco<sup>109</sup>. Lo grotesco, a grandes rasgos, podría definirse como la distorsión de lo normal<sup>110</sup> y la forma de acometer dicho tropo la deja McCullers bien reflejada en “The Russian Realists and Southern Literature”: “The technique is briefly this: a bold and outward callous juxtaposition of the tragic with the humorous, the immense with the trivial, the sacred with the bawdy, the whole soul of a man with a materialistic detail.”<sup>111</sup> Esta yuxtaposición cruel de elementos tan divergentes entre sí, tan importante a la hora de estructurar deseos velados como hemos visto en otros apartados, nos da a entender que la frontera estaba presente en la misma forma narrativa que McCullers utilizaba para articular lo extraño, lo deforme, lo alienado respecto a los límites que la normalidad imponía. La ficción de McCullers está repleta de personajes con anormalidades que desafían cualquier imposición normativa. Esta grotesquidad dinámica y contestataria, según Rachel Adams, tiene dos formas de articularse: a través de lo *queer* o a través de

<sup>104</sup> Sarah Gleeson-White, “Queer Grotesques” en *Strange Bodies: Gender and Identity in the Novels of Carson McCullers* (38-67).

<sup>105</sup> Rachel Adams, “A Mixture of Delicious and Freak’: The Queer Fiction of Carson McCullers” in *American Literature: A Journal of Literary History and Criticism*. 1999 Sept; 71(3): 551-83

<sup>106</sup> Sarah Gleeson-White, “Revisiting the Southern Grotesque: Mikhail Bakhtin and the Case of Carson McCullers”, *Southern-Literary-Journal (SLJ)*. 2001 Spring; 33(2): 108-23

<sup>107</sup> Pratibha Nagpal, “The Element of Grotesque in Reflections in a Golden Eye and Ballad of the Sad Cafe by Carson McCullers”, *Panjab University Research Bulletin (Arts) (PURBA)*. 1987 Oct.; 18(2): 61-66

<sup>108</sup> Ese es el término que los críticos anteriores a Carson McCullers utilizaban para definir la narrativa sureña de Faulker. Ella misma se hace eco de dicho término en su ensayo “The Russian Realists and Southern Literature.”

<sup>109</sup> Sarah Gleeson-White, “Revisiting the Southern Grotesque: Mikhail Bakhtin and the Case of Carson McCullers”, 108.

<sup>110</sup> Pratibha Nagpal, “The Element of Grotesque in Reflections in a Golden Eye and Ballad of the Sad Cafe by Carson McCullers”, 61.

<sup>111</sup> Carson McCullers, *The Mortgaged Heart*, 252-3.

lo *freak*, conceptos muy interrelacionados<sup>112</sup>. Lo *queer* se refiere a actos y deseos que confunden la noción de heterosexualidad normativa, así como la homosexualidad como consecuencia abyecta de la misma. La homosexualidad, como parte cuestionadora de la supremacía masculinista hay que entenderla siempre en relación a lo *queer*, es decir, en relación a la ambigüedad y resistencia a la categorización del deseo. En este sentido, es cuestionable la valoración que hacen autores como Lori J. Kenshaft cuando afirman que lo político está ausente de lo homosexual en las novelas de McCullers<sup>113</sup>. En la medida en que constituye una oposición a una normatividad que emana de lo heterosexualmente impuesto, la homosexualidad en Carson McCullers, y concretamente en esta novela, constituye un campo político de suma importancia. Por otro lado, lo *freak* sería una corporeización de lo *queer* a través de seres deformes o tarados en algún aspecto. Lo grotesco en los personajes sureños de Carson McCullers radica sobre todo en la diferencia y en las desviaciones normativas que se manifiestan en sus rasgos corporales. Son cuerpos que, en palabras de Bajtin, cuestionan límites y categorías<sup>114</sup> y que, de esta manera, se convierten en estrategias de resistencia a lo normativo y eterno.

Esta grotesquización se percibe a través de las veladas referencias al homoerotismo del Capitán, así como a través de ciertos cuerpos femeninos y de personajes mutilados. Rachel Adams denuncia que buena parte de la crítica achaca la alienación que les es consustancial a los seres deformes de Carson McCullers a una soledad insondable, y a la misma vez afirma que esa crítica ignora la perspectiva histórica en la que esas deformidades se hallan inscritas. Para esta estudiosa, los personajes deformes manifiestan a través de su deformidad la imposibilidad de alcanzar conceptos normativos de género y raza en un momento en el que dichas categorías estaban definidas con una especial rigidez debido al contexto socio-político y a la lógica de consenso que se avecinaba con el fin de la II Guerra Mundial<sup>115</sup>. Las anormalidades y deformidades de estos personajes servirían así de contestación a la norma. Lejos de ser seres pasivos y lejos de ser su condición un estado de divina impotencia, lo grotesco sería para ellos el campo de batalla, más allá de los márgenes establecidos, contra la tiranía de lo normal. De esta forma, lo grotesco no sólo codifica una visión alienadora y tenebrosa de la modernidad, sino que también resalta cualidades afirmativas que posibilitan una transfor-

<sup>112</sup> Rachel Adams, "A Mixture of Delicious and Freak': The Queer Fiction of Carson McCullers", 552.

<sup>113</sup> Lori J. Kenshaft, "ibid", 227.

<sup>114</sup> Cit. en Sarah Gleeson-While, "Revisiting the Southern Grotesque", 110.

<sup>115</sup> Rachel Adams, "A Mixture of Delicious and Freak': The Queer Fiction of Carson McCullers", 552

mación personal. Así, lo grotesco se une a lo marginal. Saber lo que históricamente determina tanto a uno como a otro nos ayuda a entender por qué en la narrativa de McCullers son los racialmente y genéricamente inadaptados los que abrazan estos conceptos.

Sin embargo, este desfile de *freaks*, entendidos como corporeizaciones de la rebeldía, que se da en novelas como *The Heart is a Lonely Hunter*, *The Member of the Wedding*, *The Ballad of the Sad Café* o *Clock Without Hands* está reducido en *Reflections in a Golden Eye* a la presencia de Anacleto, el sirviente filipino de Alison. No hay ninguna chica masculinizada o *tomboy*, tan frecuentes en las novelas anteriormente mencionadas y tan habituales en el universo de la escritora<sup>116</sup>. Este giro grotesco de las identidades a través de los cuerpos como respuesta a una imposición normativa encuentra en el personaje de Anacleto su concreción en *Reflejos*, así como en el miedo permanente de Penderton a la feminización. Se recurre así a una estrategia *queer* en el comportamiento de estos personajes, como si estuviesen estructurando cuidadosamente un secreto a voces.

En el caso del Capitán Penderton, ese proceso de grotesquización del deseo se refleja a través de lo que al final se convierte en una enfermedad mental. “He was in a constant state of repressed agitation. His preoccupation with the soldier grew in him like a disease. As in a cancer...(110)” De esta cita no hay que establecer la relación que Sarah Gleeson-White establece entre homosexualidad y enfermedad mental casi en el sentido literal del término<sup>117</sup>. Lo que le provoca el cáncer emocional al Capitán no es su homosexualidad, sino la represión a la que sume esa agitación de los sentidos y su incapacidad de acoplarla a sus prejuicios de clase y su lógica binaria de género. Otra importante apelación del Capitán a la grotesquización en esa escena final es su apelación a un monje roto y disipado (127), quizá a Ambrosio<sup>118</sup>, el protagonista de la novela gótica de Matthew Lewis quien “knows not in what consists the difference of Man and Woman”<sup>119</sup>.

<sup>116</sup> Para una aproximación detallada de la masculinización de los personajes femeninos en la narrativa de McCullers, ver los ensayos de Louise Westling “Carson McCullers’s Tomboys” y “Carson McCullers’ Amazon Nightmare”.

<sup>117</sup> Sarah Gleeson-White, *Strange Bodies*, 61.

<sup>118</sup> Quien ha escrito sobre el carácter violento y homosexual de este personaje de Matthew Lewis es Gregory Wood (*A History of Gay Literature*, 134-135).

<sup>119</sup> Matthew Lewis, *The Monk* (1794), 17. En el siguiente capítulo, a propósito de los ascendientes decimonónicos de Thomas Ripley, ahondaremos en la conexión que se ha hecho entre lo gótico en la literatura y la homosexualidad.

Si bien lo grotesco es la inflexión a partir de la cual se cuestiona la desigualdad, ello no es suficiente para que los personajes que la sufren obtengan la libertad que supone desatarse de cualquier etiqueta que la normalidad (o la contestación a la normalidad) aplica. Para ello es necesario una huida, una trascendencia que incluso se podría dar más allá de la propia corporeidad. Esa huida en el caso de *Reflections in a Golden Eye* se concreta en forma de fantasías. “Fantasies in McCullers’s fiction are the most significant way of envisioning alternatives to corporeal inequalities that create an atmosphere of alienation and claustrophobia,” nos dice Rachel Adams<sup>120</sup>. Unas fantasías que se producen incluso a costa de la propia vida de los personajes, tal y como vemos al final de la novela.

Lo grotesco impone incluso una frontera de inteligibilidad al propio título de la obra, como ya hemos observado al principio de este subapartado. Para empezar, hay que resaltar el factor liminar que tiene la palabra “reflejo”. Un reflejo nunca es la realidad debido a las posibilidades de distorsión que encierra. Y en este caso no sólo las encierra, sino que las expulsa con toda la brillantez que el ojo dorado permite. Lo que no se menciona en el título es dónde está ese ojo. En la novela aprendemos que es un ojo de un pavo real, ave de mal agüero para Anacleto, según Hugo McPherson<sup>121</sup>, y como especie, ave de gran variabilidad y sorpresa. Las aves de mal agüero, a la vez, representan el lado no deseado dentro de una cultura, lo abyecto, o incluso el mal dentro del desdoblamiento del yo<sup>122</sup>. Este pavo real no es sino un reflejo en las llamas del papel en el que Anacleto ha estado dibujando después de haber tenido una pesadilla, un pavo real que tiene un ojo sobre el que se refleja algo pequeño y... grotesco, según Alison Langdon, que en ese momento le acompaña. Lo importante de esa escena no es el dibujo que hacen las llamas, sino la reacción de Alison, tan misteriosa como violenta, así como la forma que Anacleto tiene de defenderse, no sabemos exactamente de qué: “some sound in the silent room, or perhaps the memory of the last tone of her voice, made him turn suddenly around. ‘Oh, don’t!’ he said. And as he rushed from the table he overturned the water glass so that it shattered on the hearth.” (86) Más liminar la imagen no puede ser, ya que reta cualquier distorsión del secreto. El título hace referencia pues a un secreto que es mejor no desvelar, ya que revelará una imagen aun más grotesca que la que contemplan los dos personajes más grotescos de la novela.

<sup>120</sup> Rachel Adams, “‘A Mixture of Delicious and Freak’: The Queer Fiction of Carson McCullers”, 573.

<sup>121</sup> Hugo McPherson, “Carson McCullers, Lonely Huntress: Reflections in a Golden Eye”, 143.

<sup>122</sup> Ramón Cotarelo, *La fábula del otro yo*, 12.

La recurrencia de los reflejos, como veremos en sucesivos capítulos, no es exclusiva de esta obra, sino que se halla presente en todas las que conforman esta tesis. Como ya veremos en sucesivos capítulos, los reflejos están presentes en *The Talented Mr Ripley*, novela en la que la presencia de los espejos es muy recurrente; en *Giovanni's Room*, toda la narración se filtra a través del recuerdo del personaje mientras que contempla su propio reflejo en la ventana del tren en el que marcha de vuelta a casa; y en *The City and the Pillar*, el protagonista principal también recuerda a través de un reflejo, en este en el cristal de un vaso que había estado lleno de alcohol.

La grotesquización de escenas y personajes afecta al conflicto de género en el que el Capitán Penderton se abate. El odio que éste siente es producto de una psicopatía, una inhabilidad para amar o sentir. "The Captain had never known real love", recuerda en medio de la escena en la que es llevado por Firebird a los confines eróticos del bosque cuando evoca su genealogía. "The Captain, who on the whole had lived a most rigid and unemotional life, did not question this strange hate of his." (96) Esta incapacidad de Penderton de obtener un equilibrio constructivo entre lo que en la novela se consideran elementos masculinos y femeninos tiene su reflejo en la manera en que internaliza la resolución del problema de la anormalidad de género que el Mayor enuncia a propósito de la inadaptación de un personaje tan afeminado como Anacleto en una institución tan masculina como el ejército. Según el Mayor, Anacleto está condenado a sufrir por ese problema de adaptación.

'You mean' Captain Penderton said, 'that any fulfilment obtained at the expense of normalcy is wrong, and should not be allowed to bring happiness. In short, it is better, because it is morally honorable, for the square peg to keep scraping about the round hole rather than to discover and use the unorthodox square that would fit in?'

'Why, you put it exactly right,' the Major said. 'Don't you agree with me?'

'No,' said the Captain, after a short pause. With gruesome vividness the Captain suddenly looked into his soul and saw himself. For once he did not see himself as others saw him. (114)

Pero lo que parece una auto-anagnórisis liberadora de una identidad divergente a través de un deseo homosexual acumulado se torna en un reflejo grotesco, producido

por la incapacidad del Capitán de aplicar la resolución de ese enigma a su propia estructura de género. El fragmento continúa de la siguiente manera: “there came to him a distorted doll-like image, mean of countenance and grotesque in form. The Captain dwelt on this vision without compassion. He accepted it with neither alteration nor excuse. ‘I don’t agree,’ he repeated absently.” La psicosis que envuelve su odio envuelve ahora su grotesca incapacidad de asumir la misma distorsión de género que podría liberarle. Lo que ocurre es que esa distorsión se plantea a propósito del protagonista más afeminado de la novela, Anacleto, paradigma de la degradación afeminada que es repulsiva, tanto para el Mayor como para Penderton, y lo que ve en su alma cuando se adentra a ella es algo parecido a la imagen distorsionada reflejada en el ojo del pavo real que previamente Anacleto había dibujado.

## **2.2. THE TALENTED Mr RIPLEY: el pánico homosexual como transformador de masculinidades en el imperio.**

Durante sus primeros años como escritora, Patricia Highsmith luchó por que no se la encasillara simplemente como una escritora de suspense tras el arrollador éxito de su primera novela, *Strangers on a Train* (1950). Esa puede ser una de las razones por las que *The Talented Mr Ripley* sea una historia de suspense bastante inusual y difícil de encasillar,<sup>1</sup> y uno de los innumerables intentos de la escritora por eludir cualquier categorización, y que la llevaría a no ser una novelista de detectives al uso, ya que no le interesan tanto las maquinaciones de los crímenes como la psicología de los personajes, siendo esta una de las maneras que la autora tiene de borrar las fronteras entre las subgéneros narrativos categorías. Otra de las características que la separan de la novela negra tradicional es que el foco de la narración no es el detective, apenas relevante en esta novela. Más que ante una obra de detectives nos encontramos ante lo que Anthony C. Hilfner denomina un thriller psicológico<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> David Cochran, *America Noir: Underground Writers and Filmmakers of the Postwar Era*, 116-7.

<sup>2</sup> Anthony Channell Hilfner, “‘Not Really Such a Monster’: Highsmith’s Ripley as Thriller Protagonist and Protean Man”, 362.

En cuanto a los *topos* de configuración de masculinidades homosexuales, esta novela va unos cuantos pasos más allá con respecto a *Reflections in a Golden Eye* en lo referente a variedad geográfica y masculinidad en movimiento, aspectos poco presentes en la novela de Carson McCullers y que van a ser claves en el resto de las novelas de esta tesis. Si por un lado nos encontramos con las fronteras de género que crean las siempre tensas relaciones entre homosexualidad y homosociabilidad, éstas se ven acompañadas por unas fronteras geográficas por las que se mueve Thomas Ripley en su búsqueda o huida, llevado por una razón principalmente: la mejora en su situación material. En *Giovanni's Room* esa motivación no desaparece, sobre todo en el personaje que da título a la novela, aunque en el caso del protagonista principal, David, el motor sea la fuga de una identidad sexual en el momento de su constatación. Por último, en *The City and the Pillar*, esa huida, convertida en búsqueda, es el motivo principal de que el protagonista forje su masculinidad homosexual en movimiento.

En la novela que vamos a analizar en este apartado, las fronteras geográficas son las que Tom Ripley se va encontrando en su viaje hacia Europa, de oeste a este, todo un reverso de la dirección que tomó la que en su día sería la frontera americana en su configuración. Europa, con sus fronteras nacionales, era el espacio geográfico perfecto para un rufián como él. Las fronteras políticas, suponían un camino abierto para sus tropelías, las cuales no podían ser perseguidas aún por un cuerpo policial unificado<sup>3</sup>, y eso que en Europa, a diferencia de en EEUU, era muy difícil cambiar de identidad por esa misma situación burocrático-fronteriza.

Asimismo, tal y como ocurre en *Reflections in a Golden Eye* y en el resto de la narrativa analizada, esas fronteras geográficas y de género desembocan en un planteamiento que resulta análogo a los planteamientos post-estructuralistas sobre la categorización. Si en el caso de la novela de Carson McCullers lo grotesco era el motor de dicho planteamiento, aquí serán los elementos góticos resultantes del pánico homosexual del personaje los que harán que las fronteras entre la realidad y la locura se emborronen.

Argumentalmente, la novela se puede resumir como la historia de una búsqueda que termina en huida. El Sr. Greenleaf, importante industrial neoyorkino, se pone en contacto con Thomas Ripley porque considera que es la persona indicada para traer de vuelta a América a su hijo Richard, el cual se encuentra en Europa haciendo su *grand-*

---

<sup>3</sup> La INTERPOL, que había cesado en su actividad tras la II Guerra Mundial no estaría operativa de forma oficial de nuevo hasta el año 1971, en que fue reconocida por la ONU.

*tour* particular. El Sr. Greenleaf, sin embargo, piensa que su hijo está perdiendo el tiempo, y la misión de Thomas Ripley no es otra que ir a Italia y convencer a Richard de que vuelva, todo ello a gastos pagados. A pesar de no conocer muy bien a Richard, la atracción del lujo del viaje, unido a su precaria situación económica, convencen a Tom. Al poco de llegar a Italia se queda fascinado por Richard, y no sólo por él personalmente, sino por la vida de comodidad y despreocupación que lleva. A esta fascinación, de forma alternativa, hay que sumarle la envidia que siente hacia él, desde su forma de hablar a su manera de vestir. Unida a esta fascinación se halla también la animadversión que siente por la compañera de Richard, Marge, una chica de Ohio con la que éste comparte casa y no sabemos si algo más. Durante unas semanas, los dos muchachos hacen varios viajes juntos, sin Marge, por la geografía italiana, hasta que en el último de ellos, el que les lleva a Cannes, en Francia, Tom mata a Richard ya que siente que éste rechaza los planes que Tom había hecho para una vida en común. A partir de entonces, Tom huye de su crimen. En esa huida, se esconde incluso de su propia identidad y adopta la de Richard, al que incluso llega a imitarle el acento y hasta la firma, como estrategias para eludir a la policía. Al final, cuando el Sr Greenleaf y Marge creen que la desaparición de Richard se debe al descontento con este mundo, y sobre todo, cuando la policía y el banco empiezan a sospechar sobre la identidad de las firmas, Tom Ripley regresa a su identidad original e idea el suicidio y testamento de Richard, lo cual termina por convencer al padre de éste. El talento de Ripley consiste, al final, en poseer de forma impune todo lo materialmente deseable de su antiguo compañero de andanzas, y terminar en el mejor hotel de Atenas.

A pesar de la relevancia que Patricia Highsmith debería tener en el mundo académico por sus posturas subversivas en torno a la representación del género, lo cierto es que hasta el momento no hay muchos estudios rigurosos sobre su narrativa, quizá porque la forma que tiene de representar subjetividades de género va más allá de lo que algunos considerarían políticamente correcto. De hecho, sólo uno de los artículos o estudios que vamos a citar aborda una lectura abiertamente feminista de la ficción de Patricia Highsmith, en concreto el titulado “A Feminist Approach to Patricia Highsmith’s Fiction”, de Odette L’Henry Evans. Kathleen Gregory Klein hace una aportación muy interesante a la supuesta misoginia internalizada de Patricia Highsmith, aunque se centra exclusivamente en el personaje de Marge para sustentar dicha afirmación. Nosotros, además, sostendremos que ese odio hacia lo femenino está también concretado en un personaje que apenas aparece (aunque con mucha fuerza) al principio: la tía Dottie.

Además, en su artículo titulado simplemente “Patricia Highsmith” Gregory Klein se suma a una colección de otros acerca de escritoras de novela negra titulada *...And Then There Were Nine... More Women of Mystery*, y en el que, centrándose en *Strangers on a Train* y la novela que nos ocupa, esta estudiosa aborda temas importantes como la duplicidad o el carácter asesino de los personajes. Sobre este lado siniestro del personaje, Anthony Channell Hilfer centra también su estudio, aunque también lo relaciona con la rebeldía homosexual del personaje, algo sobre lo que nosotros incidimos de forma bastante destacada. Otro estudioso que también relaciona la homosexualidad de Ripley con subversión o rebeldía es Michael Bronski, quien además la imbrica con la crítica a la “normalidad” de una sociedad de posguerra. Curiosamente, tres académicos que citamos en este capítulo han estudiado *The Talented Mr Ripley* como una reacción al imperialismo americano o a la imposición del modo de vida que ese imperialismo lleva consigo. Nos estamos refiriendo a las dos contribuciones de Kenneth Payne y al capítulo que David Cochran le dedica a Patricia Highsmith titulado “Patricia Highsmith and the Everyday Schizophrenia of American Life” dentro de su obra *American Noir*. Por la relevancia que estos aspectos sociopolíticos tienen en la configuración de masculinidades según nuestro estudio, estos estudios nos serán de gran ayuda. Finalmente, Chris Straayer aborda una lectura de la novela que nos ocupa desde una interesante perspectiva post-estructuralista que nos permitirá abordar la disolución de las fronteras categóricas como parte importante de la posible liberación de la subjetividad homosexual del personaje principal.

## CONFIGURACIÓN MASCULINISTA DEL ANTI-HÉROE EN RUTA

Alex Tuss comienza su artículo sobre la identidad masculina y el éxito en la novela de Patricia Highsmith diciendo que Tom Ripley supone una revisión de las masculinidades exitosas y de provecho que pueblan el ideario americano<sup>4</sup>. David Cochran, por su parte, afirma que “in Tom Ripley, Highsmith portrayed the logical culmination of the American

---

<sup>4</sup> Alex Tuss, “Masculine Identity and Success: A Critical Analysis of Patricia’s Highsmith *The Talented Mr Ripley* and Chuch Palahniuk’s *Fight Club*”, 1.

success ethic”<sup>5</sup>. Si tomamos la tesis de estos dos estudiosos, deberemos añadir que, además, desde el punto de vista social, Tom Ripley es un trepador material que empieza desde la insalubridad de un piso minúsculo en Manhattan y termina alojado en el mejor hotel de Atenas. Esta nueva versión del *rags-to-riches* que encarna Mr. Ripley, que además es huérfano<sup>6</sup>, está plagada de crímenes y de algo sin lo cual el personaje no hubiese sido capaz de conseguirlo: la suerte, o lo que en el ideario cristiano sería la providencia<sup>7</sup>.

Descrito así, no deja ser una ironía del héroe americano. Esta distorsión macabra, empero, no estaba exenta de aristas en una época de fuerte consenso nacional en los temas que Highsmith re-escribe a través de su personaje Thomas Ripley<sup>8</sup>, ya que Highsmith, a través de su personaje, cuestiona dos puntos muy influyentes en el ideario nacional de la posguerra según Kenneth Payne: la idealización del modo de vida americano, y la creencia en la preponderancia del individuo sobre las leyes colectivas de la sociedad<sup>9</sup>. Este último cuestionamiento está reflejado en el resultado siniestro de la novela: Ripley como individuo prevalece, pero gracias a la suerte y a través del peor de los crímenes: el asesinato.

A estos puntos críticos sobre el consenso nacional de posguerra destacados por Kenneth Payne habría que añadir un tercero: la idea de imperio que se estaba forjando en el seno de la sociedad americana. Esta idea está, a su vez, relacionada con la idea de frontera como sitio renegociador de identidades sexuales. En esta línea cabe destacar la afirmación de David Cochran a propósito de cómo Patricia Highsmith revisita el papel salvador de los EEUU en el contexto de la Guerra Fría, relacionándolo con la desnaturalización de ciertas costumbres nacionales de consenso:

<sup>5</sup> David Cochran, *America Noir*, 119.

<sup>6</sup> La orfandad en los *rags-to-riches heroes* es algo bastante común en la literatura norteamericana decimonónica, como demuestran las historias de uno de los más exitosos escritores de ese siglo, Horatio Alger, quien con sus historias de desamparados huérfanos como *Ragged Dick* o *Mark, the Match Boy* quería reflejar que cualquiera, con un poco de esfuerzo, era capaz de conseguir fortuna en un país como América. Este ímpetu por la superación de las dificultades del medio es algo que está íntimamente relacionado con las imágenes masculinistas que se proyectan sobre la cultura según Alex Tuss (“Masculine Identity and Success”, 1).

<sup>7</sup> Aunque la providencia no es exactamente suerte, sino algo que uno se merece gracias a sus esfuerzos. Uno de los teólogos, en el ámbito protestante, que más difundieron la idea de que la predestinación está unida a los esfuerzos individuales fue el sueco Emanuel Swedenborg. En una de sus obras más referenciadas, *Angelic Wisdom about Divine Providence*, proclama: “The human being has reason and freedom, or rationality and liberty, and has these two faculties from the Lord.” (59)

<sup>8</sup> Kenneth Payne, “Tom Ripley’s American Way of Life in Patricia Highsmith’s *The Talented Mr Ripley*”, 33.

<sup>9</sup> Kenneth Payne, “*ibid*”, 40.

Placed in the context of the Cold War and the suburban ideal, her fiction signaled a sustained critique of the major cultural assumptions of the period, challenging the rigid dichotomies and the vision of America as the savior of the world that marked official foreign policy as well as the dominant gender assumptions and the concept of home and family as a place of salvation that constitute the official domestic ideology.<sup>10</sup>

Lo sostenido por Cochran se concreta de una manera muy precisa en el antihéroe ripleiano, que será un exponente de esa crítica a las ideas domésticas e imperialistas que imperaron en la Norteamérica de la posguerra.

**174**

---

Tom es una ironización macabra del héroe de frontera, en el sentido de que más que un pionero es un expulsado. Su situación como asesino errante, además, ha sido vista por David Cochran como una crítica acerca de la posición internacional de EEUU durante los años de posguerra en el mundo. Como bien argumenta este autor, “Highsmith’s Americans are not wide-eyed ingenues, but largely an unsavory lot of con men, insufferable whiners, and cold-blooded murderers who wreak chaos and destruction wherever they go... [they] belied the preferred inscribed message of the official Cold War vision that Americans came in peace.<sup>11</sup>” Tom, como también veremos en nuestro propio análisis, supone de esta forma una sátira del imperio Americano. En este sentido, el propio Cochran sigue apuntando: “In placing Tom in an international setting and depicting this American success story as based on a completely amoral worldview, which easily rationalizes cold-blooded murderer, Highsmith challenged the Cold War paradigm that pronounced America’s fitness to dominate the world.<sup>12</sup>”

En el siguiente apartado vamos a conjugar dos de las fronteras que en el resto de novelas analizamos separadamente: las fronteras físicas y las de renegociación de género, ya que en esta obra las segundas evolucionan a medida que el antihéroe va descubriendo nuevos horizontes geográficos, desde que es abordado por el padre de Dick Greenleaf en Manhattan, hasta que la suerte lo lleva al mejor hotel de Atenas, más allá de cualquier remordimiento de culpa.

---

<sup>10</sup> David Cochran, *American Noir*, 115.

<sup>11</sup> David Cochran, *Ibid*, 118.

<sup>12</sup> David Cochran, *Ibid*, 120.

### El Sr Greenleaf, o las exigencias del imperio

El padre de Dick Greenleaf es quien mejor encarna en esta novela la intromisión norteamericana en los *affaires* domésticos de los países europeos, no sólo porque es quien motiva el viaje de Tom Ripley, sino porque su arrogancia etnocentrista le lleva a traspasar el océano para ocuparse él mismo de los asuntos que debían estar en manos de la policía italiana, algo que encuentra ecos en la actitud de EEUU como motor de un Plan Marshall que no sólo daba dinero a Europa para su necesaria reconstrucción, sino también un motivo a los EEUU de intervención en aquellos países donde la situación política no era de su agrado, como ocurrió en Italia en 1948, donde “los norteamericanos intervinieron abiertamente en las elecciones [...], un gesto sin precedentes en Europa, para impedir la victoria de una coalición de izquierdas”<sup>13</sup>. Al igual que el Plan Marshall fue sobre todo “un programa y no una simple ayuda financiera”<sup>14</sup> por la cual la potencia norteamericana impuso su hegemonía sociopolítica en algunos estados europeos frente a la amenaza del comunismo, el Sr. Greenleaf intenta erigirse en el guardián de la hombría hecha a sí misma de su vástago, la cual corre peligro mientras continúe perdiendo el tiempo en Europa.

175

---

La novela arranca la noche en que Tom Ripley, en el *midtown* neoyorquino, se siente perseguido por una persona que resultará ser el señor Greenleaf, padre de Richard Greenleaf, al que Tom conoce vagamente por haber coincidido con él en una fiesta. El primero está ansioso por que su vástago regrese de Europa a América ya que cree que su hijo no está haciendo nada de provecho allí, y para ello necesita los servicios de alguien que pueda persuadirle para su regreso. Con este fin, aborda a Tom, al que posteriormente pagará una suma importante de dinero para que lleve a cabo dicho proyecto.

El padre de Dickie, como se nombra a Richard en casi toda la novela, representa la masculinidad contra la que el mismo Dickie y, en menor medida Tom, proyectan la rebeldía de sus respectivas identidades masculinas. Encarna la masculinidad industrial y organizada que salió reforzada tras el final de la II Guerra Mundial, o como Michael Kimmel nos dice, un resurgimiento del Heroico Artesano, aunque con las cualidades más individualistas y emprendedoras del *self-made man*<sup>15</sup>. Como buen hombre de pro-

---

<sup>13</sup> Francisco Veiga et al. *La Paz Simulada*, 130.

<sup>14</sup> Giuliano Procacci, “El Plan Marshall y la Constitución del Cominform”, en *Historia General del Siglo XX* (pp. 328-332)

<sup>15</sup> Esta idea la ilustra Michael Kimmel teniendo la película *The Fountainhead*, de King Vidor, como referencia (*Manhood in America*, 238-239), en la que el protagonista, interpretado por Gary Cooper, alza sus

vecho, quiere que su hijo deje esa masculinidad errante y bohemia que él considera una pérdida de tiempo y dirija sus impulsos creativos a diseñar barcos, que es el centro de actividades de su compañía. No deja de sorprender que ninguno de los amigos más cercanos de Dickie le quiera ayudar en esa la tarea de traerle de vuelta al redil, ya que como el propio Sr Greenleaf admite, “They all take the attitude that I’m trying to interfere with his life” (8). Si Tom le dice que sí no es porque tenga fe en esa empresa, sino porque ve una posibilidad de escapar, aunque sea durante unos meses, de la marginalidad de su vida en Nueva York.

La capacidad proléptica de Greenleaf sobre la ocupación de los demás, en este caso de Tom, se basa en las expectativas que tiene, como patriarca, de los hombres jóvenes a los que a él le gustaría sacar provecho. Cuando le presenta su mujer a Tom, da a entender que éste trabaja en una compañía de seguros, uno de los paradigmas de la masculinidad organizada de la época<sup>16</sup>, sobre todo por las connotaciones protectoras que dicho trabajo tenía para una sociedad que quería tener un bienestar perpetuo, basado en el consumo<sup>17</sup>. Merece la pena adelantar que Bob, uno de los protagonistas de *The City and the Pillar*, también trabajará en una compañía de seguros, así como el protagonista de la obra de teatro de Arthur Miller *Death of a Salesman*, una de las obras dramáticas que más cuestionaron el ascenso de la masculinidad organizada<sup>18</sup>.

La relación entre Dickie y su progenitor no es buena, y es sintomática del abismo generacional que estaba empezando a producirse entre los hijos de las clases acomodadas y sus padres a lo largo de la década<sup>19</sup>. Dickie mira con total indiferencia, aunque también con cierta irritación, las actividades industriales de su padre y la manera en que a ellas subordinaba la masculinidad productiva de los hombres más jóvenes. “I suppose he offered you a job, too” le dice a Ripley con tono reticente cuando se ven por primera vez en Italia. “Always on the lookout for promising young men.” (44) El nudo de la alian-

---

cualidades individuales frente a la presión colectiva con el fin de prevalecer como hombre. Como conclusión a esta idea se nos dice que “only the professionalized artisan can stand against all the forces arrayed against him and redeem his manhood” (*Ibid.*, 239).

<sup>16</sup> Talcott Parsons, citado por David Savran a propósito de la obra de Arthur Miller *Death of a Salesman*, dice: “virtually the only way to be a real man in our society is to have an adequate job and earn a living.” (cit. en David Savran, *Communists, Cowboys and Queers*, 35).

<sup>17</sup> Sobre la reconversión de la sociedad en un gran bazar contemporáneo tras la II Guerra Mundial, y las repercusiones que esto tuvo sobre la masculinidad del hombre contemporáneo, ver el capítulo 8, “The Great Salesroom”, de la obra *White Collar*, C. Wright Mills.

<sup>18</sup> David Savran, *Communists, Cowboys and Queers*, 26.

<sup>19</sup> Theodore Roszak comienza su estudio sobre la contracultura *The Making of a Counter Culture* con la frase “the struggle of the generations is one of the obvious constants of human affairs” (1). Previamente, en la introducción, nos advierte sobre el elemento que hizo posible esta “radical disaffiliation”: la afluencia de los progenitores (xvi).

za que Dickie forja con Ripley tiene su centro en el deseo de aprovecharse del dinero de su padre. A ambos les unen las ganas de aprovecharse materialmente mientras puedan de la masculinidad hegemónica que representa el Sr. Greenleaf.

No volveremos a ver a este señor empresario hasta que, en la recta final de la novela, decide ir él mismo a Europa para intentar esclarecer la desaparición de su hijo. Es ahí donde podemos observar más detenidamente el carácter imperialista y etnocentrista de una masculinidad que, confinada a los límites domésticos del imperio, sólo exhibía características productivas. En Venecia vemos a un Herbert Greenleaf arrogante y altivo hacia todo lo que no es americano o no funciona como debería funcionar en América. No en vano, la razón que le lleva a desplazarse a Italia es la desconfianza que tiene hacia la policía extranjera. Como Marge, la compañera de Dickie, le dice a Tom: “He keeps saying that American police could do a better job and all that, and he doesn’t know any Italian, so that makes it twice as bad.” La Italia vencida, y a la vez liberada, durante la posguerra era el marco perfecto para la actitud etnocentrista del industrial. Como país beneficiado por el Plan Marshall, los ciudadanos americanos encontraban en Italia privilegios que otros ciudadanos seguramente no hubiesen encontrado. La novela está llena de ejemplos: los americanos solventes no tenían que especificar su lugar de residencia ni siquiera si la cambiaban (113); la policía debía andarse con ojo a la hora de acusar a un ciudadano americano (148) y no podía obligar a un ciudadano americano a permanecer mucho tiempo en un sitio si no había sido detenido, a diferencia de lo que podía pasar con otros nacionales (172). De todas estas ventajas, Tom Ripley se aprovecha. Herbert Greenleaf, además, las exige nada más llegar, aunque las hubiese exigido igual si hubiese viajado a la Antártida. Su percepción sobre la policía local es que actúan como amateurs. Además, no duda en feminizarlos, en una de las actitudes más recurrentes para convertir lo indeseable en otridad: “They act like amateurs—or old ladies playing at being detectives.” (197) Es por ello por lo que decide contratar a un detective americano sin importarle tan siquiera si sabe o no sabe la lengua local, y lo más importante: si comprende o no la retorcida lógica masculina de su hijo. El detective McCarron, satirizado hasta en la sonoridad de su nombre, “looked like a typical American automobile salesman,” (226) utilizando otra característica de la América de consumo como metonimia la emasculación masculina. La posición imperialista del Sr. Greenleaf es satirizada en algunas descripciones más: “Mr Greenleaf with his taut face-of-an-industrialist under his grey homburg looking like a piece of Madison Avenue walking through the narrow zigzagging streets,” (213) o cuando, casi al final, irguiéndose en ex-

ponente de la paranoia nacional deja caer la posibilidad de que su hijo pudiera ser algún contacto comunista (235). Es algo sumamente sugerente de la simbiosis que se hacía en la América macarthista entre la sospecha de homosexualidad y la ideología del enemigo.

El propio escepticismo del Sr Greenleaf sobre la estabilidad de su hijo es lo que facilita a Tom Ripley el toque final de su plan. Sin esas dudas, no habría podido Tom aprovecharse tan fácilmente de la idea del suicidio que tramó como excusa de la desaparición de Dickie. En otras palabras: las dudas del Sr Greenleaf, representante inequívoco de la masculinidad hegemónica, hacia otras masculinidades extranjeras o alternativas le ofrecen a Tom la oportunidad para sobrevivir. Su ingenio consiste en anticipar demasiado bien tanto unas masculinidades como otras para construir la suya propia, que es la que en definitiva sale victoriosa.

Las dudas necesariamente silenciadas del Sr. Greenleaf sobre la naturaleza de la relación entre su hijo y Ripley hacen el resto. Comprendiendo que “we should carry out Richard’s preferences and the spirit of them” (248) a pesar de la sorpresa que ello produzca en Tom, el hecho es que los Greenleaf deciden ignorar cuál haya podido ser la relación que hayan podido tener Tom y Richard para que este último decida dejarle todas sus posesiones al primero. No entraba en el decoro de la alta sociedad neoyorquina litigar por el testamento de un hijo hacia un posible amante, y menos si este resultaba ser un hombre. No se podría haber hecho de manera silenciosa, así que lo mejor era callar y apoyar la voluntad de un hijo sospechosamente marica, pero muerto.

### **Las masculinidades marginales en el imperio**

Debido a su constante recreación psicótica, Thomas Ripley es probablemente ante uno de los personajes más fascinantes de la literatura del siglo XX. El perfil inicial de Tom Ripley es el del buscavidas, o *hustler*, es decir, el joven que está dispuesto a sobrevivir a salto de mata cueste lo que cueste haciendo cualquier cosa. Bajo estas circunstancias de supervivencia, la moralidad queda bastante relativizada. En este sentido, Ripley es una macabra parodia de las convenciones sociales que llevan a un individuo a adquirir respetabilidad a toda costa.

En ningún momento encontramos una explicación coherente de la vida de Ripley en Nueva York antes de su encuentro con el Sr Greenleaf; con lo que nos encontramos es con datos aislados y desperdigados en toda la narración que nos hacen comprender que Ripley es una persona que ha ido adquiriendo lecciones de la vida de aquí y de allá,

en empleos tanto de cuello azul como de cuello blanco<sup>20</sup> y que se ha codeado con gente de todos los extractos sociales, pero sobre todo con artistas de poca monta. Un punto biográfico de Ripley en común con el resto de personajes masculinos de esta tesis es el hecho de haber sido huérfano<sup>21</sup>. En su caso, sus padres murieron en un accidente de barco y desde entonces quedó a la custodia de su tía Dottie. Durante la travesía que le va a traer a Europa recuerda esto y que, al alcanzar la mayoría de edad se marchó para probar fortuna como actor. Cuando se desanimó de esta idea, se fue de Boston a Nueva York “as millions of young men had done before him.” (35) Todo esto se nos ofrece de manera diseminada, y no en una narrativa compacta y coherente. En este sentido, hay que resaltar la importancia que tanto para Penderton o el Mayor Langdon en *Reflections in a Golden Eye*, como para Tom tienen los recuerdos como manera anárquica e impredecible de rastrear sus (auto)biografías como hombres en momentos anteriores a los tiempos narrativos. En este caso, mirar hacia el pasado, sobre todo hacia su infancia, es algo que aterriza a Ripley. Cuando, en casa de los Greenleaf recuerda, frente a un espejo, haber mencionado a su tía Dottie (“practically the only thing he said that was true”, (20) experimenta un amago de lo que más adelante en la novela serán auténticos brotes psicóticos<sup>22</sup>. Esta es una de las razones por las que Ripley encuentra solaz en la mentira, por cuanto la verdad puede ser demasiado reveladora.

En referencia a las ocupaciones que inicialmente tenía, su incapacidad de sostener un trabajo de cuello blanco es una de las causas de la impaciencia de quien aspira a recorrer el mundo. También es causa del odio que su anterior eficiencia como contable solía producir en su tía, un odio que no dudaba en, literalmente (aunque en castellano), restregárselo por las narices:

He had won a silver medal from the newspaper for ‘Courtesy, Service, and Reliability’. It was like looking back at another person to remember himself then, a skinny, snivelling wretch with an eternal cold in the nose,

<sup>20</sup> Frente a la gran masa de trabajadores de cuello blanco que caracterizan la fuerza de trabajo burocrática de gran parte del siglo XX (“private secretaries and typists, entry clerks, billing clerks, corresponding clerks—a thousand kinds of clerks”, C. Wright Mills, *White Collar*, x), nos encontramos con el proletariado tradicional, el de cuello azul, el que había engrasado la maquinaria de las fábricas sobre todo en el siglo XIX.

<sup>21</sup> Recuérdese que, tal como hemos visto en el apartado del Capítulo Introdutorio, “El Psicoanálisis como trans fondo demonizador”, una de las teorías que Freud deja caer sobre un posible germen de la homosexualidad es la falta de un padre enérgico (*Tres Ensayos para una Teoría Sexual*, 1178).

<sup>22</sup> Según el diccionario *online* Medline Plus, la psicosis consiste en “una pérdida de contacto con la realidad, incluyendo generalmente ideas falsas acerca de lo que está sucediendo o quién es la persona (delirios) y ver o escuchar cosas que no están en el lugar (alucinaciones)”

who had still managed to win a medal for courtesy, service and reliability. Aunt Dottie had hated him when he had a cold; she used to take her handkerchief and nearly wrench his nose off, wiping it (35).

Su tía, así, se erigía en la juez de las fragilidades físicas que su masculinidad burocrática y obediente encarnaba. Esta relativa debilidad física tampoco lo habilitaba para un trabajo de cuello azul, que era donde las masculinidades viriles e idealmente fornidas, aunque marginales, se forjaban. De ahí que no durase ni un mes en unos almacenes descargando naranjas.

**180**

---

When they had fired him, he remembered how horribly unjust he had thought it. He remembered deciding then that the world was full of Simon Legrees, and that you had to be an animal, as tough as the gorillas who worked with him at the warehouse, or starve. He remembered that right after that, he had stolen a loaf of bread from a delicatessen counter and had taken it home and devoured it, feeling that the world owed a loaf of bread to him, and more (36).

De lo que se deduce un manifiesto resentimiento hacia una masculinidad físicamente agresiva y productiva a cuya lógica se resiste a estar subordinado. Para escapar de esa lógica no descarta un pequeño robo en forma de una barra de pan, que sin embargo constituye una metonimia de lo que el mundo le debe por el hecho de excluirle de uno de sus grandes designios hegemónicos. No deja de ser curioso que esa masculinidad subordinante se emparente con Simon Legree, el famoso comerciante de esclavos en la novela *Uncle Tom's Cabin* y que por tanto tenga para Ripley evidentes tintes excluyentes.

En términos de clase social, el punto de partida de Ripley es lamentable. Del sueño burgués de estabilidad económica, Ripley está totalmente excluido, lo cual le da un insoportable sentido de inferioridad, así como un intenso deseo de cambiar de vida<sup>23</sup> que intentará llevar a cabo, aunque sea a través del asesinato. La masculinidad marginal de la que parte Ripley es determinante para comprender su aspiración de escalar posiciones sociales. Como hombre, no tiene nada que hacer en la sociedad de consu-

---

<sup>23</sup> Kathleen Gregory Klein, "Patricia Highsmith" en *And Then There Were Nine ... More Women of Mystery* (189).

mo y producción de la América de la Guerra Fría, por lo que no le queda más remedio que emigrar a un viejo continente que para él no es otra cosa que un nuevo mundo, desconocido y fascinante y lleno de promesas de futuro.

La deshonestidad y el pillaje son características del personaje desde el principio de la obra<sup>24</sup>. Los pequeños delitos fiscales son su respuesta a la masculinidad marginal a la que se ve abocado. No sólo se dedica a la estafa de poca monta haciéndose pasar por un empleado de hacienda, sino que cuando se le presenta la oportunidad de hacer algo más grande la aprovecha. Desde el principio nos encontramos con un pequeño delincuente que aprovecha para cometer sus crímenes de cuello blanco los resquicios que le deja la burocracia, con los que comete pequeños estafas que le permiten ir tirando. De repente, tiene la oportunidad de saltar a otro nivel, al nivel de un delincuente con una masculinidad errante y abandonar la silla y el teléfono desde el que efectúa sus pequeñas felonías. Pasa de tener una masculinidad marginal organizada a tener una masculinidad errante y fronteriza, pero ante todo libre de la asfixia de un despacho.

181

---

Así las cosas, la formación de la masculinidad de este personaje se desenvuelve en un contexto social en el que sus aspiraciones de autonomía moral y económica se encontraban con muchas y, a veces insalvables, dificultades. Ante la posibilidad de emprender un viaje como el que el Sr. Greenleaf le ofrece, se da cuenta de lo desesperantemente aburrida que es su vida cuando apenas tiene veinticinco años, ("He was bored, God-damned bloody bored, bored, bored!", 9) viviendo al día, sin tan siquiera algo tan básico para una persona en una emergente economía de consumo como una simple cuenta corriente. Su identidad, como hombre consumidor y productor en los Estados Unidos de la Guerra Fría, es prácticamente nula. Lo que mueve a Tom a actuar y aceptar el reto que el señor Greenleaf le ofrece es el no tener ningún sitio donde caerse muerto ni dinero con el que desenvolverse satisfactoriamente en una sociedad plenamente consumista. Así pues, no tiene más remedio que cambiar a una masculinidad más aventurera e incierta en términos domésticos para asegurarse una escalada social. De hecho, no le importan las cenas aburridas siempre y cuando de ellas pueda sacar algún beneficio, como la que los Greenleaf le brindan en su apartamento.

Con esto hay relacionar la importancia que Tom le da al arte, la cual es muy ambiguo ya que por un lado lo emparenta con una de las masculinidades mejor situadas en

---

<sup>24</sup> De esta forma, Ripley quedaría emparentado con los innumerables personajes que pueblan el panorama de la narrativa picaresca. Sobre este emparentamiento, hasta la fecha, no hemos encontrado investigación relevante y sería un interesante punto a seguir en el futuro.

la escala social del siglo XIX: la del dandi<sup>25</sup>. Antes de su entrevista con los Greenleaf en el apartamento de éstos en Park Avenue, Ripley se percata del gran valor que el conocimiento artístico le puede suponer. Es por ello por lo que baraja la posibilidad de ir a ver unas cuantas exposiciones de pintura, “so he could chat about them tonight with the Greenleafs”, aunque también podría “do some research on Burke-Greenleaf Watercraft, Inc. So Mr Greenleaf would know that he took an interest in his work” (13). Por otro lado, el arte para Ripley, como podemos ver en esta escena, funciona también como herramienta de avance social, parangonable a una lista de acciones publicada en un periódico.

Incluso antes de partir hacia Europa, muestra un gran desprecio ante todo lo que considera vulgar. Y las compañías con las que ha tratado en Nueva York las considera vulgares y desea dejarlas atrás cuanto antes una vez cruzada la tabla de embarque. Por ello no pudo soportar que fueran a despedirle al puerto. Más que la degradación de clase, lo que pareció importarle a Ripley es que se tratase de un grupo tan notoriamente amanerado: “noisy surprises like this, the riffraff, the vulgarians, the slobs he had thought he had left behind when he crossed the gangplank, littering the very room where he was to spend the next five days!” (28).

Los delirios de grandeza empiezan a hacerse realidad una vez que sus conocidos de Nueva York han abandonado el barco y se encuentra con una cesta de despedida, con fruta y todo lo que anteriormente había contemplado al otro lado de los escaparates de las grandes avenidas neoyorkinas a unos precios que le hacían reír de impotencia. Ahora sentía ganas de llorar, de la emoción de sentirse en un mundo con el que no se había atrevido ni a soñar. A lo que está decidido Tom en el barco es a asumir un reto con el que dejar atrás su identidad anterior, tal y como otros héroes masculinos habían hecho antes que él. En este sentido, Kenneth Payne establece un interesante paralelismo entre Ripley y Jimmy Gatz, el protagonista de *The Great Gatsby*: “just as Jimmy Gatz [...] jettisons as unsuitable and inconvenient his past in the process of becoming Jay Gatsby, millionaire, so Tom Ripley discards his own mediocre and unre-

---

<sup>25</sup> Todo ello antes de que la figura del dandi fuera demonizada a finales de siglo con los juicios contra Oscar Wilde como telón de fondo. Sin duda, quien mejor ha investigado esta cuestión ha sido, como hemos señalado en anteriores capítulos, Alan Sinfield en *The Wilde Century*. El dandi, a pesar de la buena posición social que detentaba era mirado con bastante escrúpulo por parte de las emergentes clases medias ya que “the dandy represents the over-refinement and moral laxness that middle-class hegemony ascribed as one way of stigmatizing upper-class pretensions” (69).

markable original identity for another more attractive and appropriate to his own fantasies<sup>26</sup>”.

Una vez que el barco zarpa, y con la inmensidad del ancho Atlántico alrededor, “he began to play a role... he was courteous, poised, civilized and preoccupied.” Tom está decidido a emprender una nueva vida, a empezar de nuevo, a escribir sobre una *tabula rasa*. Es el reverso del inmigrante: de América a Europa, con un futuro cercano para sacar el máximo provecho. “He was versatile and the world was wide! He swore to himself he would stick to a job once he got it. Patience and perseverance! Upward and onward!” (32). El mundo se le presenta como una proyección pasiva de sus esfuerzos como hombre, en lo que constituye toda una declaración de principios de la masculinidad trabajadora protestante<sup>27</sup>. Lo que Ripley no vislumbra aún en medio de esa ironía de la emigración, es su propio potencial destructivo que, en definitiva, le irá a proporcionar ese ascenso social, en lo que es una perversa variación del mito de la inocencia según los dictados de la mitología del sueño americano<sup>28</sup>. La *tabula rasa*, o “clean slate” como Ripley la llama, no va a estar limpia.

### **Tom y Dickie, y las fronteras de la frustración homosocial**

Tom huye de América, de un imperio incipiente después de la II Guerra Mundial, y se refugia romántica, sentimental y homosexualmente a pesar de su pánico, en las ruinas de otro imperio, en los Foros y en el Coliseum de Roma, aunque también del intento imperial fallido de Mussolini. La escena nocturna con Dicke a lo largo del Foro Romano (muy cerca del es evocadora de homosociabilidades del pasado<sup>29</sup>. Este vagar de un imperio recién nacido a otro en ruinas y caduco puede representar cierta arqueología homosocial que le pueda ser de alguna validez a Tom en la reconstrucción constante de su masculinidad.

Patricia Highsmith tiene un especial gusto por establecer relaciones entre dos hombres, generalmente extraños, que desembocan en una mal encajada amistad. La relación entre Dickie y Ripley es heredera en este sentido de la de Guy y Bruno en

---

<sup>26</sup> Kenneth Payne, “Upward and Onward!” Thomas Phelps Ripley, the American Immigrant in The Talented Mr. Ripley”, 9.

<sup>27</sup> Para ahondar sobre la lógica masculinista en el credo protestante, merece la pena observar lo que Victor Siedler dice al respecto parafraseando al precursor de esta idea, Max Weber (*La Sinrazón Masculina*, 24)

<sup>28</sup> Kenneth Payne, “Upward and Onward!” Thomas Phelps Ripley, the American Immigrant in The Talented Mr. Ripley”, 8.

<sup>29</sup> Como dice John Boswell, reproduciendo las palabras de Edward Gibbon, “the Roman Empire was ruled for almost 200 consecutive years by men whose homosexual interests, if not exclusive, were sufficiently noteworthy to be recorded for posterity” (*Christianity, Social Tolerance and Homosexuality*, 61).

*Strangers on a Train*, y de otras como la de Walter y Kimmel en *The Blunderer* (1954). El comienzo de la relación entre los dos personajes principales de esta novela se remonta a una fiesta en Nueva York que dieron unos conocidos de ambos. Tom vuelve a ver a Dickie a través de toda una biografía fotográfica con la que la Sra. Greenleaf le obsequia. A partir de aquí hasta el momento de volver a verlo en persona Ripley desarrolla una cierta curiosidad proléptica hacia él. El momento más importante de esta anticipación es cuando, todavía en el barco, se imagina que Dickie no está enamorado de su compañera en Italia, Marge.

Dada la ansiedad casi existencial que tiene por querer hacerse gustar por Dickie, Tom se obsesiona con la posibilidad del rechazo. Esta obsesión está emparentada con la envidia que Tom expresa por su nuevo amigo, quien tiene todo aquello de lo que él carece: "Tom envied him with a heartbreaking surge of envy and self-pity". (47) Por tanto, está desesperado por no perder el vínculo con él desde la segunda vez que lo ve, no sólo por el cóctel de sentimientos que la envidia y la autocompasión le producen, sino por algo mucho más primario: porque él mismo ha estado físicamente enfermo nada más llegar, encerrado en una habitación en un pueblo perdido del sur de Italia y el único contacto con el mundo conocido de las personas es Dickie.

Al principio, Tom no idealizará al que se convertirá en su compañero de aventuras. Su objeto del deseo está lejos de las erotizaciones románticas que Jim, el protagonista de *The City and the Pillar*, siente hacia Bob. De hecho, Tom no cree que Dickie sea buen pintor, ni cree que sea original en sus pretensiones de expatriado, ni que tenga un estilo particular en su forma de vestir. Tampoco piensa que sea demasiado inteligente ("he could not help feeling that Richard was not very intelligent", 19). Las ansias por viajar de Dickie se reducían a lo siguiente: "sitting at a table and watching the people go by." (57) Esta indolencia de expatriado es sintomática de quien viaja desde posiciones acomodadas. El aburrimiento es algo que mueve a este personaje, incluso hacia su muerte: accede a la fatídica excursión en barca con Ripley porque esa mañana no había otra cosa que hacer (89). Sin embargo, hay algo que cautiva a Tom por encima de todas las cosas y transforma la inteligencia con la que ve el resto de los defectos de su nuevo compañero: su posición desahogada y su belleza: "He was waiting for something profound and original from Dickie. Dickie was handsome. He looked unusual with his long, finely cut face, his quick, intelligent eyes, the proud way he carried himself regardless of what he was wearing." (57) A diferencia de lo que ocurría con la muda erotiscopía de Penderton hacia Williams en *Reflections in a Golden Eye*, aquí nos encontra-

mos con que la fascinación física de un hombre hacia otro encuentra ya palabras para sostenerse.

Son estas dos características, la belleza y el desahogo económico, las que propician en Tom Ripley una fascinación que desemboca en una breve e intensa historia homosocial entre los dos personajes, y que tiene dos puntos decisivos antes del asesinato: el viaje compartido a Roma y la escena en la que Dickie sorprende a Tom delante del espejo probándose la ropa del primero. Detengámonos en la primera de estas escenas y dejemos la segunda para más adelante.

El hermanamiento de los dos personajes tiene su culminación en las ruinas del imperio romano. Cuando, a la luz de la luna, se encuentran los dos en una carroza, con cierto halo de irrealidad que el estado somnoliento de Ripley no hace sino aumentar, uno sólo puede pensar en una estampa romántica, pero vista desde el espejo que Tom se figura:

They caught a carrozza and drove around the city, past fountain after fountain, through the Forum and around the Colisseum. The moon had come out. Tom was still a little sleepy, but the sleepiness, underlaid with excitement at being in Rome for the first time, put him into a receptive, mellow mood. They sat slumped in the carrozza, each with a sandaled foot propped on a knee, and it seemed to Tom that he was looking in a mirror when he looked at Dickie's leg (58-9).

El hecho de que todo se le parezca a Tom como filtrado a través de un espejo es de suma importancia debido a la gran recurrencia que tiene este elemento reflectante en la filtración de la realidad, hasta el punto de convertirse en el mismo límite de la misma, como mostraremos en el último apartado de este capítulo.

Éste es un momento cumbre de idealización platónica, casi de gemelidad, como son los momentos eróticos más importantes en las obras que analizamos: "They were the same height, and very much the same weight [...] and they wore the same size bathrobe, socks and probably shirts". Es, además, un momento en el que ambos se unen en una traviesa camaradería: "They walked with their arms around each other's shoulders, singing, and [...] they urinated against a dark wall, then drifted on." (59) Esa jugua de masculinidad compartida les lleva a pasar la noche romana en un parque, a la imtemperie, en un estado de semi-inconsciencia, algo que no hubiese sido posible si Marge

hubiese estado con ellos según argumenta Tom: “if Marge was here, we’d be worrying about a hotel for the night. We’d be in the damned hotel, probably. We wouldn’t be seeing half of Rome.” (60) No deja de ser significativo que, siendo dos hombres, se despierten en un parque y por un policía<sup>30</sup>. Es una muestra más de cómo el control del vagabundeo se centraba sobre todo en sospechas acerca de conductas homosexuales, especialmente en plazas y parques públicos a ambos lados del atlántico<sup>31</sup>.

En los días que siguen a esa excursión Tom experimenta con Dickie una especie de apacible e indolente *dolce vita*. “Another week went by, of ideally pleasant weather, ideally lazy days...” (63). Días despreocupados en los que los paseos, el vino, la conversación en los cafés y una pequeña excursión a Capri son las notas dominantes. En esa isla domesticada para el turismo Dickie comienza a perder el entusiasmo de seguir siendo compañero de viajes de Tom, y eso a pesar de que no sabe a quién se enfrenta. Lo único que ha descubierto es a un compañero de juegos y de juergas, pero ignora todo el trasfondo y todo el potencial psicótico y paranoico de Tom.

Tom, sin embargo, comienza a hacer planes para pasar el invierno surcando el Mediterráneo con Dickie y sin Marge, ya que las condiciones en las que planean viajar “in the cheapest and worst possible way,... cattleboats, sleeping with peasants on the decks and all that” no son propias para una mujer. Tom recurre a la masculinidad aventurera de frontera para excluir la amenaza femenina de la relación ideal que pretende mantener con Dickie. En estas ensoñaciones de eterna comunión por el Mediterráneo hay dos elementos que son imprescindibles: el ideal del viaje y el dinero:

He loved to look out at the blue Mediterranean and think of himself and Dickie sailing where they pleased... Tangiers, Sofia, Cairo, Sebastopol... By the time his money ran out, Tom thought, Dickie would probably be so fond of him and so used to him that he would take it for granted they

<sup>30</sup> Los parques públicos han sido sitios de encuentros homosexuales desde al menos el siglo XIX en muchas ciudades europeas y americanas. A propósito de Nueva York, George Chauncey afirma que “one of the ostensible purposes of parks, after all, was to offer citizens respite from the tumult of city life, a place where citizens could wander aimlessly and enjoy nature. This provided a useful cover for men wandering in search of others” (*Gay New York*, 180).

<sup>31</sup> John D’Emilio nos ilustra este barrido de indeseables por parte de las autoridades de los sitios públicos en EEUU. Entre estos indeseables se incluyen “honky tonks, promenading perverts, homosexuals and prostitutes”. (*Sexual Politics, Sexual Communities*, 206), algo que Patricia Highsmith hace extensible a Italia, donde la preocupación por la prostitución masculina en lugares públicos llevó al gobierno italiano a proponer, cinco años después, una ley “contro la perversione sessuale” (Gianfranco Finaldi, “Centomila solo a Roma”, en *Lo Specchio*, 7 febrero 1960).

would go on living together. He and Dickie could easily live on Dickie's five hundred a month income (65).

Esa masculinidad aventurera es la que le hace empezar a odiar ciertos artículos domésticos, en concreto el frigorífico, para Tom uno de los emblemas de la domesticidad, por el magnetismo hogareño que potencialmente tenía: "Tom realized suddenly why he hated the refrigerator so much. It meant that Dickie was staying put." (83). Los héroes de frontera no necesitan electrodomésticos, ya que éstos sólo sirven para que no tengas que salir de casa. De hecho, una vez que ha matado a Dickie, es una de las posesiones de él que quiere lo más lejos posible. Dickie, como hombre, también siente un rechazo manifiesto hacia este paradigma de la domesticidad consumista. Ese rechazo masculinista hacia ese avance tan característico del capitalismo está teñido, sin embargo, de tintes fuertemente clasistas. Dickie nos explica que las neveras son "one of the reasons I fled America. Those things are a waste of money in a country with so many servants." (52). Estas palabras de Dickie están en consonancia con lo que Henry Miller había expuesto una década antes en su obra *The Air-Conditioned Nightmare*. Para este autor los productos de consumo, especialmente los automóviles, las radios y las aspiradoras, suponían el horror que entrañaba la América con la que se reencontró tras importante auto-exilio en París durante casi toda la década de los 30<sup>32</sup>.

De vuelta en Mongibello, Tom siente unos celos obsesivos por todo lo que imagina que Dickie y Marge hacen. En los abrazos que imagina que se dan, Marge no tiene más identidad que un bulto. Son celos que se derivan del descontrol de su cuerpo, y todo a pesar de la gran sangre fría de su cerebro. Es por ello, por la incapacidad de ejercer un control lógico sobre ellos, por lo que son unos celos tan peligrosos. "His brain remained calm and logical and [...] his body was out of control" (68). Como nos dice Straayer a propósito de las triangulaciones amorosas que Sedgwick explica en *Between Men* sobre de la literatura del siglo XIX, "Tom would not tolerate any such triangulation. Women disgust him, as does any semblance of heterosexuality. This is attributable to a homosexuality that he resolutely denies<sup>33</sup>". Según esto, el rechazo de Ripley a la heterosexualidad sería un eco de su rechazo a su propia (homo)sexualidad, pero no a la homosociabilidad idílica que desea establecer con Dickie, ya que "He fantasizes a

---

<sup>32</sup> *The Air-Conditioned Nightmare*, 22-25.

<sup>33</sup> Chris Straayer, "The Talented Poststructuralist: Heteromascularity, Gay Artifice, and Class Passing", 117.

committed, idyllic bond between Greenleaf and himself that transcends sexuality.<sup>34</sup> Sobre este papel, la presencia de Marge desencadena celos, los cuales son el condimento de la escena en la que él se viste como Dickie y actúa como si estuviera rechazando a Marge, a quien tras escenificar su asesinato le matiza, ya muerta ésta en su imaginación, cuál es la naturaleza de su relación con Tom: “You were interfering between Tom and me—No, not that! But there *is* a bond between us!” (69). Ese “No, not that!” después de una pausa vacía está cargado de significación sobre las cosas que, sin ser dichas, son rechazadas. Tom, actuando de Dickie, pone freno a un lazo que tiene miedo de que se sepa que es más fuerte de lo permitido, *¡incluso en oídos de una muerta que en realidad no está muerta!* En otras palabras: Tom, actuando de Dickie, aunque posiblemente de sí mismo, es demasiado consciente de la naturaleza homosexual de una relación con Dickie que desea, pero cuya enunciación le da un pánico innombrable. Tom desarrolla esa actuación entre dos elementos simbólicamente cruciales: el espejo y el armario, de donde saca las prendas de Dickie, y quizá también los secretos que no se atreve a nombrar. Es precisamente en esta escena frente al espejo donde Tom consigue la unión perfecta con Dickie, ya que ha conseguido ser y tener a Dickie Greenleaf a la misma vez. De esta manera ha conseguido formar una pareja con él.

Pero acto seguido, Dickie le sorprende con sus ropas en medio de este delirio, en lo que constituye uno de los momentos más reveladores sobre el pánico homosexual de la novela. Tras exhortarle que se las quite, lo primero que le dice es concluyente: “I’m not queer”, para poco después añadir “Well, Marge thinks you are.” Al oír esto, a Tom se le sube la sangre por la cara y se siente desvanecer. “Nobody had ever said it outright to him, not in this way.” (70) Simbólicamente, el armario tras el que se oculta de Dickie y en el que guarda de nuevo todas sus prendas, es un elemento que no deja de estar presente. La reacción de Tom va más allá de contestarle a Dickie que él tampoco es marica, pero a ese pensamiento no le da voz, sino que se sumerge en una retrospectiva sobre sus inciertas correrías homosexuales por Nueva York, correrías que quedan bastante indefinidas y filtradas por la angustia del pánico homosexual provocado por Dickie.

De esta escena es necesario matizar un aspecto por la luz que nos pueda arrojar sobre la sexualidad de Dickie. Cuando éste pilla a Tom hurgando en su armario y le asegura rápidamente que no es marica ¿realmente se muestra Dickie seguro de su sexualidad? ¿Hay algo que lo descoloque ante el descubrimiento de que alguien está registrando en algo tan secreto y privado como es su armario? Como Straayer nos

<sup>34</sup> Chris Straayer, “Ibid”.

asegura en su artículo, es muy significativo que “Greenleaf’s heterosexuality is subdued.”<sup>35</sup> Dickie y Marge viven en casas separadas y el momento de máxima intimidad entre ambos es el momento en el que Tom los pilla abrazándose y dándose pequeños picos en la mejilla, justo antes de la crisis de identidad entre el espejo y el armario. Se puede sostener, que de la misma manera que la homosexualidad de Tom está reprimida, la heterosexualidad de Dickie está convenientemente velada por el mismo Tom, el cual imagina la escena de intimidad de forma muy asimétrica respecto a las emociones que tanto Dickie como Marge depositan en ella: “Now Marge’s face was tipped straight up to Dickie’s, as if she were fairly lost in ecstasy, and what disgusted Tom was that he knew Dickie didn’t mean it, that Dickie was using this cheap obvious, easy way to hold on to her friendship.” (67)

La orientación sexual de Dickie admite algunas dudas más allá de las filtraciones que tenemos de ellas a través de la distorsionada óptica de Ripley. Sabemos que Marge, a pesar de lo unidos que parecen estar, no es su novia ni aparentemente han tenido relaciones sexuales. Sabemos también que los deseos de Dickie hacia ella no son necesariamente sexuales. Anteriormente, cuando Tom Ripley había estado de visita en el apartamento de sus padres en Park Avenue su madre había dicho: “Since Richard’s gone, we seldom have any young men to the house. I miss them.” (20), lo que nos informa que la homosociabilidad del joven Richard, al menos en la hogareña Nueva York, había sido bastante intensa.

A pesar de estas escenas Tom seguía convencido de que Dickie “was glad to have him here. Dickie was bored with living by himself, and bored with Marge, too.” (73) Es aquí cuando quiere llevar al límite su masculinidad fronteriza compartida con Dickie, cuando le propone llevar droga a París escondidos en sendos ataúdes, propuesta grotesca que no deja de ser una grotesquización de esa masculinidad. Tom desea llevar a cabo una existencia más allá de los límites legales que la sociedad impone, aprovechándose de las grietas morales e hipocresías de ésta, lo cual resulta demasiado atrevido para la masculinidad más convencional de Dickie, quien además no siente esa atracción por la unión con Tom en lo ilícito. Puesto que cree haber encontrado un camarada en Dickie, con quien comparte el gusto por romper la ley y rechazar las convenciones sociales, la frustración que le supone averiguar que eso no es así le deja tan mudo como los sentimientos que alberga. “The sense of frustration and inarticulateness was agony to Tom.” (77) A esto se le suma la siempre presente paranoia de que, aún en

---

<sup>35</sup> Chris Straayer, “Ibid.”, 121.

medio de esa frustración, alguien los esté observando. La negativa de Dickie de querer ser hermano en estas aventuras comienza a ser demasiado para la fragilidad de la estructura emocional de Tom.

En medio de esta crisis, recibe la notificación del Sr. Greenleaf de que sus servicios ya no son requeridos. Psicótico y sin recursos, como él dice, “it was the final blow” (80). Unos cuantos párrafos más adelante lo encontramos ya sin ninguna referencia, solo en el mundo, sin hogar, desamparado: “He didn’t have a home” (83), y lo que es peor “and Dickie knew”. El terror que supone el conocimiento por parte del otro de los secretos de desamparo convertirán más adelante ese “final blow” en un golpe mortal.

### **El asesinato: la macabra simbiosis en la frontera**

En las primeras novelas de Patricia Highsmith los trenes son muy significativos en el devenir del villano en movimiento<sup>36</sup>. En *Strangers on a Train* los protagonistas se conocen en uno, y en *The Talented Mr Ripley* es a bordo de un tren donde Tom decide matar a Dickie y donde después se cuenta de lo feliz que es por haberlo hecho. También es significativo que, en el instante en el que se le ocurre la idea de matarlo, el tren esté atravesando la frontera entre Francia e Italia.

A pesar de los últimos descubrimientos sobre el extraño comportamiento de su compañero, Dickie accede a hacer un último viaje con Ripley a San Remo, que al final prolongan más allá de la frontera francesa hasta la ciudad de Cannes. Durante ese agonioso viaje en tren, Dickie le ha revelado que prefiere hacer el viaje que tenía programado a Cortina solamente en compañía de Marge. La angustia de Tom durante el trayecto hasta Cannes, que sabe que va a ser el último (“the feeling that this was the last trip they would make together anywhere”, 84) se manifiesta en síntomas corporales, como muchos otros brotes psicóticos en el resto de la novela: “Tom went rigid and cold”.

Los dos asesinatos que Ripley comete están precedidos de lo que él cree que son sendas insinuaciones acerca de su homosexualidad. Al llegar a Cannes hay una escena en la que observan a un grupo de acróbatas, hacia los cuales Dickie insinúa reprobación debido a la falta de vigorosidad de éstos. “Ten thousand saw I at a glance, nodding their heads in a sprightly dance”, (86) le dice con acritud a Tom, en lo que éste interpreta como una indirecta homófoba por parte de Dickie. El que Dickie le recite uno

---

<sup>36</sup> Si en esta tesis hiciéramos un seguimiento pormenorizado de la iconografía freudiana, deberíamos reparar en el hecho de que el sexólogo vienés dejara claro en sus *Tres Ensayos para una Teoría Sexual* la conexión entre el viaje en ferrocarril y la sexualidad “sin dad del carácter de placer de las sensaciones en movimiento” (1212).

de los versos más conocidos de Wordsworth de su poema "I wandered lonely as a cloud"<sup>37</sup> y que Ripley lo interprete como una indirecta homófoba nos dice más sobre el pánico homosexual de Ripley que sobre la supuesta homofobia de su compañero. Éste obviamente feminiza a los acróbatas con esa referencia a los narcisos de los que Wordsworth nos habla en su poema, pero lo cierto es que Tom se lo toma como un ataque hacia él. El paralelismo que Patricia Highsmith traza con el poema wordsworthiano, sobre todo con aquello que calla, es sobresaliente acerca de los temores que se desatan en Ripley. Observemos cómo continúa ese poema en su siguiente estrofa: "The waves beside them danced; but they / Outdid the sparkling waves in glee", lo cual en la novela se traslada de la siguiente guisa, homofobia internalizada incluida: "Tom deliberately kept himself from even glancing at the acrobats, *though they were certainly more amusing to watch than the ocean.*" (Énfasis mío). Lo que se omite de la estrofa de Wordsworth es justamente los versos siguientes: "A poet could not be but gay, / In such a jocund company". No es casual que Patricia Highsmith elija silenciar un poema justo en el punto en que se desencadena el miedo homosexual de su personaje principal, y lo yuxtaponga al lado de una retrospectiva sobre pequeños ataques homófobos que ha sufrido a lo largo de su vida, el de su tía el más recurrente.

It startled Tom, then he felt that sharp thrust of shame, the same shame he had felt in Mongibello when Dickie had said, *Marge thinks you are*. All right, Tom thought, the acrobats were fairies. Maybe Cannes was full of fairies. So what? Tom's fists were clenched tight in his trousers pockets. He remembered Aunt Dottie's taunt: *Sissy! He's a sissy from the ground up. Just like his father.* (86)

Pero lo más interesante en lo que a Dickie se refiere son las reflexiones que Tom hace sobre aquello que Dickie tiene miedo de perder. Para Tom, su compañero actúa así porque padece del mismo pánico homosexual que él: "Did he have to act so damned aloof and superior all the time? You'd think he'd never seen a pansy! Obvious what was the matter with Dickie, all right! Why didn't he break down, just for once? What did he have that was so important to lose?" (86)

Es tras esta activación de su homofobia internalizada, en parte en retrospectiva hacia el origen de la misma, y en medio de la insoslayable frustración por no poder te-

---

<sup>37</sup> William Wordsworth, *Selected Poems*, 122-123.

ner a Dickie como compañero de aventuras, cuando contempla la idea de matarlo: “A crazy emotion of hate, of affection, of impatience and frustration was swelling in him, hampering his breathing. He wanted to kill Dickie.” (87) Esta confusión de elementos emocionales, desde el odio al cariño con dirección hacia la aniquilación del objeto del deseo, nos recuerda bastante la posición del Capitán Penderton respecto al soldado Williams en *Reflections in a Golden Eye*. Y es precisamente en esta locura aniquiladora cuando se le ocurre, no ya eliminarle, sino suplantarle: “He had offered Dickie friendship, companionship, and respect, everything he had to offer, and Dickie had replied with ingratitude and now hostility. [...] He had just thought of something brilliant: he could become Dickie Greenleaf himself.” Es el culmen de la simbiosis asesina entre la negada frustración del yo y su objeto del deseo. Es la forma, en definitiva, de tener a Dick(ie), con todo lo que la significación fálica de su nombre implica: posición económica, privilegio social, estilo, entre otras cosas.

La escena del fatal desenlace con Dickie está salpicada de erotismo en las posibilidades que Tom baraja: “he could have hit Dickie, sprung on him or kissed him, or thrown him overboard, and nobody could have seen him at this distance.” (90) Enumerado así es como si el deseo erótico por Dickie tuviera la misma valencia a ojos de los demás que el hecho de asesinarle, lo cual escapa así la inevitabilidad del destino convirtiéndose en una opción<sup>38</sup>. La posibilidad del erotismo se alarga hasta el momento en el que el remo golpea la cabeza de Dickie, justo cuando éste se encuentra desnudándose para arrojarse al agua en una escena muy evocadora de otras escenas homoeróticas<sup>39</sup> debido a la recurrencia de elementos como la quietud de un lago y la presencia de dos muchachos que se hallan en el borde de sus sentidos. El instante en el que Dickie recibe el primer golpe de muerte es, sin embargo, una macabra paradoja de este homoerotismo idealizado. El asesinato de Dickie no supone una ruptura en el comportamiento homosexual de Ripley, y ello a pesar de adjurar del mismo en una de las primeras cartas que, haciéndose pasar por Dickie, envía a Marge. El asesinato parece consumir, por el contrario, su unión con Dickie, al cual imita y con el cual, a la misma

<sup>38</sup> Chris Straayer, “The Talented Poststructuralist: Heteromascularity, Gay Artifice, and Class Passing” (123).

<sup>39</sup> Recuérdese el ensayo de Byrne R.S. Fone “This Other Eden: Arcadia and the Homosexual Imagination”, así como otras escenas homoeróticas importantes descritas en esta tesis, como la de Jim y Bob al principio de *The City and the Pillar* (también referenciada en el artículo de Fone), la epifanía erótica del Capitán Penderton en plena naturaleza, o el descubrimiento de la sexualidad por parte de David en *Giovanni’s Room*.

vez, está. Un asesinato que mitiga, pero que no hace desaparecer, el miedo homosexual de Tom, que a su vez parece amortiguado por la psicosis que él mismo abraza<sup>40</sup>.

### **La esquizofrenia del dandi en movimiento**

A partir del asesinato, su relación con Dickie es a través de un perverso desdoblamiento de personalidad respecto a la persona asesinada. Algunos autores, como Sarah Gleeson-White, han encontrado razones psicoanalíticas para justificar el desdoblamiento de una personalidad masculina histérica, que nosotros podemos hacer extensible al personaje de Ripley: “to allay his castration anxiety, the male hysteric seeks to duplicate himself, to find a reflection of himself in an other to confirm the presence of the penis.”<sup>41</sup> El propio Sigmund Freud hablaba, en su ensayo “La División de la Personalidad Psíquica”, de la constitución de varios niveles de consciencia e inconsciencia desde el punto de vista de las expectativas morales y sociales de los individuos. No es el momento de hacer un estudio paralelo entre el Yo, el Super-yo y el Ello respecto a la narrativa riplejana (algo que, por otro lado, podría ocupar otros estudios nada carentes de interés). Lo que sí nos interesan, sin embargo, son las palabras del sexólogo austriaco cuando habla de “la equiparación de un Yo a otro Yo ajeno, a consecuencia de la cual el primer Yo se comporta, en ciertos aspectos, como el otro, le imita y, en cierto modo, le acoge en sí. No sin razón se ha comparado la identificación a la incorporación oral, caníbal, de otra persona. La identificación es una forma muy importante de la vinculación a la otra persona; es probablemente la más primitiva y, desde luego, *distinta de la elección de objeto* [énfasis mío]”<sup>42</sup>, algo que desde luego se desmiente por completo en esta novela. Sin embargo, Freud, consciente como era de la ambigüedad de sus algunas de sus afirmaciones, admite unos renglones más adelante: “pero también puede uno identificarse con aquella misma persona a la que, por ejemplo, ha elegido como objeto sexual, y transforma el propio Yo con arreglo al de ella.”<sup>43</sup> Freud continúa con la cuestionable afirmación: “esta influenciación del Yo por el objeto sexual es particularmente frecuente en las mujeres y característica de la feminidad.”<sup>44</sup> En la introducción dejamos bien clara la influencia de la lectura de Freud particularmente en Carson McCullers y Patricia Highsmith. Lo que un futuro estudio podría desvelar es la extrapolación

---

<sup>40</sup> Chris Straayer, “The Talented Poststructuralist: Heteromascularity, Gay Artifice, and Class Passing” , 126.

<sup>41</sup> Sarah Gleeson-White, *Strange Bodies*, 49.

<sup>42</sup> Sigmund Freud, “La División de la Personalidad Psíquica”, 816.

<sup>43</sup> Sigmund Freud, “ibidem”.

<sup>44</sup> Sigmund Freud, “ibidem”.

narrativa de estos conceptos freudianos, presa como son de la lógica binaria de género, en la construcción de la división psíquica y psicótica de un asesino que se resiste a una identificación de género, como la femenina, de la que huye, como observaremos en el próximo apartado.

La capacidad fría y metódica que Tom tiene la adquiere justo después de asesinar a Dickie, en un instante en el que cuidadosamente elige todas aquellas posesiones que le irían a hacer falta para su personificación. Una vez regresa a Mongibello, se imagina incluso sus propias reacciones al leer una carta de Dickie que él mismo se inventará en la que le describe a Marge cuál serán los términos de su convivencia con Dickie en Roma, los cuales constituyen al mismo tiempo el motivo por el que Dickie no va a volver a Mogibello, en una escena nada carente de sadismo por parte de Tom, que simula observar con deleite el derrumbamiento emocional de Marge al leer la misiva. Este desdoblamiento se nos hace tan efectivo que el narrador nos habla como si en verdad Dickie existiera todavía (102). Es en esa carta, cuando Dickie (que en realidad es Tom) se apresura a disipar dudas sobre la sexualidad de Tom asegurándole a Marge que “you were on the wrong track about Tom”. Más adelante, Tom tiene cuidado en poner el acento sobre la heterosexualidad doméstica que él piensa que Marge añora de Dickie, de la cual él lo está rescatando en realidad: “keep the home fires burning, the refrigerators working” (104). Una carta, en definitiva, destinada a heterosexualizar tanto a Dickie como a sí mismo a ojos de Marge, solamente por la conveniencia de que ella no sospeche nada que la haga hablar más de la cuenta.

Tras el asesinato, los viajes de Ripley tendrán como finalidad culminar el extrañamiento de la personalidad originaria de éste y producir una simbiosis con aquel que ha asesinado. Por ello, una vez que llega por fin a París, en medio del Sena y al lado de la Notre Dame se siente “as he had felt on the ship, only more intensely, full of good will, a gentleman, with nothing in his past to blemish his character. He was Dickie, good-natured, naïve Dickie, with a smile for everyone and a thousand francs for anyone who asked him” (111). Es Dickie, y ser Dickie es sentirse con dinero, y por tanto, parte del mundo, precisamente de aquellos confines que alguna vez constituyeron el centro del mundo. Si sus viajes hasta el momento le han llevado a Roma y a París, los siguientes le conducirán a Venecia y, finalmente, a Atenas. El siguiente destino inmediato, sin embargo, será la Costa Azul, la cual le atrae por su fascinante mezcla de romance y crimen.

A partir de ahí, tenemos a un personaje cuya imaginación proléptica no deja de funcionar. “Tom held imaginary conversations with Marge and Fausto and Freddie in his hotel room”, (105) nos dice, y todo ello con el fin de evitar que lo pillen en su juego de doble identidad. Su brillante paranoia lo lleva realmente a construir una realidad plausible, e incluso a anticipar las propias palabras que Marge tendría en esa conversación. Incluso llega a imitar el timbre de la voz de Dickie.

Es así como Tom comienza a suplantar la masculinidad de éste: una masculinidad libre de las exigencias que la lógica productiva capitalista le imponía en Nueva York. Si Tom Ripley se había visto desplazado de esa lógica, en su vertiente consumista, ahora que suplanta la identidad de Dickie la abraza con aparente venganza. En este sentido, Ripley no supone una contestación de la masculinidad consumista, ya que pone mucho énfasis en sus pertenencias, muchas de ellas caras.

Por ello, una vez pasada la excitación del asesinato, Tom no puede resistir un acceso de éxtasis al contemplar la vida que le espera personificando a Dickie y asumiendo el rol que esa personificación le exigirá a partir de ese instante. “Tom had an ecstatic moment when he thought of all the pleasures that lay before him now with Dickie’s money [...] He turned the light out and put his head down and almost at once fell asleep, happy, content, and utterly confident, as he had never been before in his life.” (97) Nótese también el efecto de la tranquilidad de la conciencia ante el sueño, lo que denota una gran psicopatía por parte del personaje si consideramos el crimen que ha tenido que cometer para estar rodeado de ese bienestar, un crimen consistente en sacrificar el objeto de su deseo homosexual.

La tabla rasa, que no limpia, de esa nueva vida empieza a encontrarla en París, en una fiesta nada carente de decadencia<sup>45</sup>. Ahí, en medio de expatriados americanos entre los cuales es un desconocido más, comienza a hacer realidad el sueño que comenzó a germinar en el barco. “This was the clean slate he had thought about on the boat coming over from America. This was the real annihilation of his past and of himself.” (110) Es el comienzo de la vida de su otra parte, de su *Doppelgänger*, así como la transformación de una masculinidad errante y aventurera en otra ociosa y consumista, cuando no abiertamente decadente.

---

<sup>45</sup> A propósito del concepto de decadencia, Peter Ackroyd, en la introducción a la edición de *The Picture of Dorian Gray* que citamos en nuestra bibliografía, se refiere a *A Rebours*, de Joris-Karl Huysman, como uno de los grandes breviaros de la decadencia, la cual, resumida por el propio Oscar Wilde a propósito de la obra de Huysman no sería otra cosa que “an over-realistic study of the artistic temperament in our inartistic age.” (*The Picture of Dorian Gray*, introducción, 12, y notas, 265).

A lo largo de su viaje, no echa de menos su vida en Nueva York, y ello principalmente por dos motivos: por lo económicamente desvalido que estuvo allí, y por lo subordinada que en este sentido quedaba su masculinidad. En esta vena, se acuerda de algunos de sus conocidos y piensa: "What a dismal life they led, creeping around New York, in and out of subways, standing in some dingy bar on Third Avenue for their entertainment, watching television, or, even if they had enough money for a Madison Avenue bar or a good restaurant now and then, how dull it all was compared to the worst trattoria in Venice with its tables of green salads..." Nueva York no era nada en comparación con Europa para Ripley, quien no era un homosexual marginal que se conformase con la estrechez de los sitios que estaba condenado a frecuentar con unas compañías que de todos modos no lo satisfacían. Lo que él buscaba era la sofisticación del buen gusto, que creía poder encontrar solamente en Europa. "He loved possessions, not masses of them, but a select few that he did not part with." Su hegemonía dandy se relaciona con las pequeñas posesiones que le dan carta de identidad. Para eso quiere el dinero: para vivir una vida refinada y contemplativa, todo lo contrario de lo que podría hacer en Nueva York. Ya no es la vida de un solitario errante lo que ansía. De hecho, este tipo de masculinidad llega a ironizársela a sus conocidos en Nueva York cuando en una carta se compara, socarronamente, con Marco Polo.

Ese error a lo grande por Europa tendrá en Roma, escenario de su gemelidad ideal con Dickie, su centro de gravedad: "he only wanted a home, a base somewhere, after years of not having any." (115). Al mismo tiempo, lo que buscaba era una vida respetable, con lo que una vez establecido en la capital italiana, no ahorra detalles a la hora de decorar su nuevo apartamento. Su deleite por la adquisición de obras de arte sublimiza otras frustraciones, como la de no poder ir a Capri a resarcirse del primer viaje que hizo allí con Dickie. Ante la imposibilidad de hacerlo, adquiere un cuadro por el que no se digna ni a regatear (163). Todo esto está en consonancia con las características dandis que paulatinamente Tom comienza a adoptar sobre todo por el gusto por una masculinidad despreocupada de clase alta que está aprendiendo a personificar<sup>46</sup>. Esa masculinidad hace que Tom parezca, paradójicamente, heterosexual. Haber matado a Dickie hace que se apropie también de la supuesta heterosexualidad de éste para así formar su estampa homosocial ideal: la que forman dos hombres heterosexuales, con la exclusión manifiesta de cualquier mujer.

---

<sup>46</sup> Chris Straayer, "The Talented Poststructuralist", 126.

El desdoblamiento le lleva a tener una comunión estable con Dickie precisamente al regresar a Roma por primera vez desde que estuvo en esa memorable excursión con él: “It was impossible ever to be lonely or bored, he thought, so long as he was Dickie Greenleaf.” (106). Tras efectuar esta simbiosis con su asesinado objeto del deseo, Tom personifica a la perfección a Dickie, incluso lo llega a superar en una carta que le escribe a los padres de éste en la que éstos se sienten agradados por su hijo por primera vez después de mucho tiempo.

Pero más que en la apariencia física o en la forma de vestir, Tom pone su énfasis en algo mucho más sutil para imitar a Dickie: su expresión, una expresión resultante del placer de las posesiones materiales. Para ello se va convirtiendo en un experto del juego de la personificación: “The main thing about impersonation, Tom thought, was to maintain the mood and temperament of the person one was impersonating, and to assume the facial expressions that went with them.” (114) El colmo de su desdoblamiento es el momento en el que confunde a los dos personajes (a él mismo y a Dickie) en una escena en Venecia en la que le intenta decir a Marge con quién ha pasado el invierno “Well, not with Tom, I mean, not with Dickie’ he said, laughing, flustered at his slip of the tongue.” (193) Menos mal para él que Marge se encontraba en ese momento borracha, más allá de los límites serenos de la percepción. Uno de los más refinados retorcimientos de esa simbiosis con Dickie lo encontramos cuando, después de vender las posesiones de éste en Roma, Tom lo celebra a lo grande en una mesa con velas para dos. (116) Tan consciente es Tom del desdoblamiento de personalidad que está experimentando que unos párrafos más adelante reconoce que “after all, he had two people to take care of.” (117)

Tom Ripley es capaz de mantener la suplantación de la personalidad de Dickie gracias a su capacidad de deducción y razonamiento, características que históricamente estudiosos como Victor Siedler muestran cómo se han imbricado en la tradición masculinista de la razón<sup>47</sup>. Sin embargo, sólo es capaz de mantener esa masculinidad pensante con una extraordinaria dosis de imaginación en momentos decisivos. Su potente imaginación hace que Tom sea un psicópata que se cree sus propias mentiras. “His stories were so good because he imagined them intensely, so intensely that he came to believe them.” (218) A veces incluso podía llegar a olvidar el terrible hecho de que hubiese asesinado: “Sometimes he could absolutely forget he had murdered” (218), sobre todo en contextos en los que las posesiones materiales son embriagadoras: “he had

---

<sup>47</sup> Ver el capítulo 3, “La razón” de la obra de este autor, *La Sinrazón Masculina*,

surely forgotten for a while (...), when he had been thinking about the meaning of possessions, and why he liked to live in Europe.” (218) Además, se vale de la ausencia a su alrededor de masculinidades perspicaces y aventureras como la suya para sobrevivir y salirse con la suya al final. De hecho, todos los personajes que lo han rodeado lo han hecho en una relación negativa a esa masculinidad pensante y deductiva: Marge, en el universo de género presentado por Patricia Highsmith, por el hecho de ser mujer, lo cual parece en este caso estar muy relacionado con el hecho de ser incapaz de pensar de forma lógica; el detective McCarron, porque su masculinidad organizada no le da la sagacidad suficiente de penetrar en la de Ripley; el Sr. Greenleaf, porque subestima la masculinidad de su hijo al que ve incapaz de suicidarse, y porque además su masculinidad imperialista y etnocentrista le impide ver más allá de las fronteras de sus expectativas. Y sobre todo porque la masculinidad de Ripley, lógica, deductiva y perspicaz, es capaz de esperar el momento preciso de la suerte.

El sentido del viaje errante va ligado a la suplantación de la personalidad de Dickie y a las exigencias que dicha suplantación conlleva. Llega un momento, sin embargo, en el que tanta movilidad de un lado para otro le llega a cansar, sobre todo tras cometer el segundo asesinato y verse mínimamente acosado por la policía. Es un momento en el que ansía un hogar, un centro de gravedad que le saque de toda esa dinámica de sospechas tan incómoda para él. Comienza, asimismo, a padecer el vértigo a la indefinición. Ahora el vagar no es algo voluntario, sino obligatorio por las circunstancias delictivas que lo rodean: “He’d have to move. It was hell.” (137) Incluso el sentido de pertenencia a un grupo de americanos expatriados, abrazando la identidad de Dickie que comenzó a forjarse en París, le resulta insoportable una vez que esa identidad se le hace difícil de sostener. Ello le produce una inaguantable soledad y una sensación de desprendimiento de todo lo socialmente conocido, y lo propela a huir hacia nuevas latitudes. La tabla rasa que había divisado en París se torna complicada siempre y cuando siga atrapado en el mundo occidental.

But he was lonely. It was not like the sensation in Paris of being alone yet not alone. He had imagined himself acquiring a bright new circle of friends with whom he would start a new life with new attitudes, standards, and habits that would be far better and clearer than those he had had all his life. Now he realized that it couldn't be [...] not unless he went to Istanbul or Ceylon (159).

Lo que le lleva a vagar de un lado para otro no es tanto el romance como la necesidad de que el resto de los personajes no descubran su juego. En los momentos en los que parece que va a haber un descubrimiento por parte del resto de los personajes acerca de su juego, las fronteras lógicas de su identidad parecen evaporarse en escenas oníricas, como cuando pretende marcharse de Roma una vez la policía comienza a sospechar, y tiene un sueño en el que Dickie regresa como de entre los muertos, asegurándole que no murió, sino que nadó hasta la orilla, y que además le dice que como imitador no ha estado a la altura (143). A partir de esa escena, comienza a darse cuenta de que su imaginación, la proveedora de su libertad, está fuera de control. El regreso en sueños de Dickie viene acompañado, unas páginas más adelante, de la sospecha de la policía sobre la muerte del propio Tom.

A la esquizofrenia de un Tom Ripley en movimiento hay, por tanto que añadir una lógica paranoica, la cual, presente desde el comienzo de la novela en la que se siente acosado por alguien lo va siguiendo, llega a tener una base real, ya que la policía y los empleados del banco empiezan a darse cuenta de que hay algo raro en las firmas, las cuales lo delatan, de la misma manera que habían delatado a Mr Hyde en la novela de Robert Louis Stevenson<sup>48</sup>. Ello precipita el final de Dickie, y Tom odia esto, ya que ser Ripley para él es lo mismo que no ser nadie: “this was the end of Dickie Greenleaf, he knew. He hated becoming Thomas Ripley again, hated being nobody.” (164) De nuevo esta escena se produce al lado de los dos accesorios que más acompañan esta dualidad de identidades: el armario, en el que Tom deposita con lágrimas las ropas de Dickie, y el espejo, que reproduce todos los rasgos de su ansiedad y su aburrimiento por volver a ser Tom Ripley otra vez: “The idea of going to Greece, trudging over the Acropolis as Tom Ripley, American tourist, held no charm for him at all.” (155)

De nuevo como Tom Ripley, se ve obligado a renunciar a su segundo viaje a Capri, y en vez de ello, decide viajar de sur a norte, desde Nápoles hasta Venecia, pasando en Trento, a pocos kilómetros de la *villa rosa*, a comprar un coche. Ripley culmina su identidad, separada ya de la de Dickie, en Venecia, la cual, lejos de los imperios que ha dejado atrás, en su momento fue una república discreta, aunque poderosa, enormemente rica y, en ocasiones puntuales cuando fue necesario, guerrera y sangrienta<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Ver el capítulo “Incident of the Letter”, de la novela de Stevenson.

<sup>49</sup> Ver la historia de Venecia de John Julius Norwich *A History of Venice*, en especial la tercera parte, “A Power in Europe”.

Pero, siendo Dickie Greenleaf, Tom ha aprendido lo suficiente para seguir viviendo a lo grande. La primera valoración de que “Dickie had been rather on the neat side, so Tom Ripley was going to be notably sloppy by contrast” (172), va perdiendo peso a medida de que la policía va siendo burlada. Al final del episodio tenemos a Tom Ripley, esta vez ya como Tom Ripley, saliendo triunfante de su adaptación a su nuevo ser y todo lo que ha heredado de Dickie. Tenemos a un personaje que no se priva en darse una gran cena, esta vez, y a diferencia de la cena de París, para una persona sólo en un restaurante caro al lado del Gran Canal veneciano. “He was suddenly ravenous.” (180) Y es ahí, en medio de este hambriento éxtasis, cuando se le ocurre el golpe maestro de su juego de personificaciones: la muerte de Dickie y el testamento a su nombre.

Una vez en Venecia, y de vuelta de nuevo a su identidad como Tom Ripley, no se le pasan por alto las enumeraciones de lujos que ofrecen los escaparates que rodean la Piazza San Marco, con lo cual no duda en mudarse a una mansión que da a dicha plaza. La decoración es una conjunción entre el dispendio que Dickie podía ofrecer y el estilo decadente por el que Ripley habría optado. Las impresiones que Tom tiene de la gente adinerada en Venecia guardan ciertos paralelismos con las impresiones que obtuvo de sus fiestas parisinas. Esta colonia, esos expatriados norteamericanos, eran un grupo de personas “rather hungry for new blood”, como si de vampiros sociales se tratase. (187)

Cuando los medios de comunicación empiezan a publicar la sarta de exageraciones sensacionalistas sobre el espíritu aventurero de Dickie, al que llegan a comparar incluso con Errol Flynn<sup>50</sup> o con Paul Gauguin<sup>51</sup>, Tom está encantado de aparecer en ellos como “one of the young well-to-do American visitors in Italy” (183). No duda en recortar el fragmento de periódico simplemente por el gusto de ver reconocido su avance social. Todo esto apunta a la aparición del nuevo Ripley, con un nuevo gusto, mucho más consolidado después de las posibilidades materiales que la identidad de Dickie le ha enseñado. “There was a sureness in his taste now that he had not felt in Rome, and that his Rome apartment had not hinted at. He felt surer of himself now in every way.”

<sup>50</sup> Sobre el carácter de aventurero caballeroso de Errol Flynn, ver Philippa Gates, *Detecting Men: Masculinity and the Hollywood Detective Film*, 254; aunque la justificación más profusa sobre el carácter masculinista de su persona, así como de sus personajes lo encontramos en la biografía de David Bret, *Errol Flynn: Satan's Angel*.

<sup>51</sup> La comparación con Paul Gauguin no elude tintes étnicos, teniendo en cuenta la trayectoria vital del pintor francés, quien se refugió durante una parte importante de su vida en Tahití. Para la prensa local Dickie se habría refugiado en Tahití, Méjico, o algún otro país sudamericano.

(184) Entre ese humor de lujosa decadencia, redacta el testamento, la guinda final de su talento.

La pequeña relación que tiene con Peter, un irlandés acomodado al que conoce en Venecia, le recuerda su anterior relación con Dickie, lo que le produce uno de los pocos accesos de tristeza desde antes de su brote psicótico, producido como consecuencia del rechazo de Dickie. En medio de esas lágrimas retrospectivas, contempla la posibilidad de que todo hubiese salido de otra manera.

If he only hadn't been in such a hurry and so greedy, if he only hadn't misjudged the relationship between Dickie and Marge so stupidly, or had simply waited for them to separate of their own volition, then none of this would have happened, and he *could* have lived with Dickie for the rest of his life, travelled and lived and enjoyed living for the rest of his life. If he only hadn't put on Dickie's clothes that day— (236).

**201**

---

Lo que fastidió ese sueño de homosociabilidad perenne y compartida con Dickie fue la prisa de apropiarse la identidad y la voluntad del propio Dickie, no las impostadas, las que más adelante Tom inventaría una después de haberlo matado, sino las reales. Eso es lo que Tom, en retrospectiva, echa de menos, y de paso se lo confiesa a Peter, quien se convierte para Tom en el depositario de sus anhelos homoeróticos mientras lo mira “through distorting tears”. Esos anhelos continúan con él mismo viajando junto a Dickie hacia América y presentándose a los padres de éste “as if he and Dickie had been brothers”. Esa apelación a la hermandad no trata de borrar las implicaciones sexuales en una hipotética relación entre ambos, sino que sería la manera de presentar dicha relación en sociedad.

La última etapa de su viaje la hará hacia Grecia, con lo que culminará un viaje de oeste a este en el que recuperará una especie de heroicidad clásica perdida, incluso a pesar del riesgo que entrañaba el hecho de que la policía griega lo pudiese detener nada más llegar:

He had decided in Venice to make his voyage to Greece an heroic one. He would see the islands, swimming for the first time into his view, as a living, breathing, courageous individual—not as the cringing little nobody from Boston. If he sailed right into the arms of the police in Piraeus, he

would at least have known the days just before, standing in the wind at the prow of a ship, crossing the wine-dark sea like Jason or Ulysses returning (239).

Este fragmento constituye uno de los más importantes para entender la reconstrucción masculina del personaje. Por un lado está el hecho de que vuelva, y no de que vaya, hacia un sitio en el que nunca ha estado. Y otro lado, y más importante, está su reconciliación con el agua, a la que tanto odiaba, como elemento amenazante de su masculinidad. El agua, como elemento simbólicamente sexuado, según el esquema sinóptico que elaboró en su momento Pierre Bordieu<sup>52</sup>, tiene una fuerte connotación femenina por ser justamente lo contrario de la solidez. Desde el inicio de la novela se nos dice que Ripley “hated water. He had never been anywhere before on water.” (24) Además, a eso se le uno un trauma infantil, ya que sus padres perecieron ahogados, a causa de lo cual nunca llegó a aprender a nadar. (24) Si a todo esto le unimos que asesinó a Dickie en el agua, concluimos con que el líquido elemento actúa de hilo conductor simbólico sobre el reflejo de la progresión identitaria de la masculinidad del personaje.

La suerte de Tom en este punto de la novela es inmensa, y es esa suerte la que le lleva a culminar su viaje. No es sólo su iniciativa y destreza individual lo que le hace conseguir metas individuales. Es también, sobre todo, la suerte. En un momento en el que piensa que esa suerte se ha agotado y que lo van a coger y mandar a la silla eléctrica, lo que más añora es no haber tenido tiempo para haber recorrido el mundo y todos sus rincones artísticos, su única frontera. “The only thing he regretted was that he had not seen all the world yet. He wanted to see Australia. And India. He wanted to see Japan. Then there was South America. Merely to look at the art of those countries would be pleasant, rewarding life’s work” (244) Es la comunión entre la masculinidad aventurera y el dandi. Cuando se imagina fuera de peligro, la primera imagen que se le viene a la cabeza en el barco que lo transporta de Italia a Grecia es la de una fortaleza hercúlea: “he felt possessed of a preternatural strength and fearlessness” (245). Pero cuando constata que esa imaginación es real, reconduce esa fortaleza primitiva en el más sofisticado de los gustos sobre la elección de un hotel, dicho además en una de las lenguas con mayor capital cultural: “‘To a hotel, please’, Tom said, ‘Il meglio albergo. Il meglio, il meglio!’” (249).

---

<sup>52</sup> Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, 23.

La libertad que al final consigue al burlar a todos es una libertad que no concibe sin Dickie y, lo que es más importante, sin su dinero: “Dickie’s money and his freedom. And the freedom, like everything else, seemed combined, his and Dickie’s combined” (249).

En las siguientes novelas de la serie Ripley, la cuestión de la clase está superada de partida. Tom puede disfrutar del arte, la música y la jardinería, puede ser un dandi europeo con toda la tranquilidad del mundo, ya que sólo tiene que preocuparse con asesinar cuando su posición social, de vez en cuando, se vea amenazada.

### **Marge y el espectro castrador de la tía Dottie: horror de lo femenino**

Para algunos críticos el personaje de Marge supone el ejemplo de la misoginia internalizada de Patricia Highsmith. Catherine Gregory Klein, basándose en el tratamiento que Highsmith le da a sus personajes femeninos afirma que “[she] validates the concept of women as appropriate victims of murder and violence”<sup>53</sup>, y aunque Marge no sea víctima ni de una cosa ni de otra, lo cierto es que es un personaje que, dentro de la lógica masculinista de la novela, no sale bien parado. La misoginia de la autora hacia sus personajes femeninos irá de todos modos en aumento a lo largo de su carrera, y culminaría en sus *Little Tales of Misogyny*. Lo que sí resulta claro es la declarada preferencia de Highsmith hacia lo que ella consideraba virtudes típicamente masculinas. En una carta enviada a Ronald Blythe expresaba su convicción de que los hombres eran superiores a la mujeres en muchos sentidos, que ellos poseían “a straight-forwardness, a sense of humour about sex, and a happy-go-lucky attitude sometimes toward sexual intercourse, for which I greatly admire them. Women can be so lugubrious about sex, always saving it—and for what and for whom?”<sup>54</sup> Ante esto cabría preguntarse si Highsmith es víctima de lógica dual de género masculinista o si, por el contrario, su opción por personajes masculinos no es más que una mera cuestión comercial.

Esta huida de la subjetividad femenina se concreta en la novela en dos personajes: Marge y la tía Dottie. La primera es, ante todo, un intento fallido de heterosexualizar a los personajes. Ella es el eje inferior del triángulo erótico que los une. Antes de que Dickie sea asesinado, Marge sirve de pivote entre éste y Tom. Todo lo que sabemos de ella es que es Ohio, de la América provinciana. Tom, que proviene de Nueva Inglaterra, encuentra espantoso su acento. También sabemos que ha emigrado de EEUU con la

<sup>53</sup> Kathleen Gregory Klein, “Patricia Highsmith”, 174.

<sup>54</sup> Cit. en Andrew Wilson, *Beautiful Shadow*, 300.

pretensión de escribir, y que instintivamente ha ido a parar a Italia. Una vez que Dickie y Tom se conocen, Marge pasa a ser paulatinamente el otro vértice del triángulo. Para Tom supone la presencia femenina indeseable, una presencia que cobra cuerpo físico a través de algo que a Tom le resulta repugnante y que va encontrando a lo largo de toda la novela: su ropa interior. Esa ropa supone el toque femenino que Tom le encuentra a su casa la primera vez que la ve, “a rather sloppy-looking one-storey affair with a messy garden at one end, a couple of buckets and a garden hose cluttering the path to the door, and the feminine touch represented by her tomato-coloured bathing suit and a bra hanging over a window-sill” (50). Esa repugnancia por lo femenino a través de la ropa interior es recordada por Tom en Venecia, cuando se ve obligado a alojarla en su mansión: “Tom hated her. He suddenly remembered her bra hanging over the windowsill in Mongibello.” (195) Ese asco se convierte en animadversión cuando unas páginas más adelante tiene que entrar en la habitación de ella y “he couldn’t face going into that room and seeing the underwear and garter belts strewn over the place, he absolutely *couldn’t*” (202).

Si el odio de Tom hacia Marge tiene forma de sujetador, de una prenda típicamente femenina con una referencia sexual tan explícita, es necesario que nos detengamos a analizar algunas de las causas que llevan a esa antipatía. Para empezar, es la persona que se interpone en su relación con Dickie. Por culpa de ella, piensa, Dickie lo ignora al principio, y todo ello a pesar de que éste último no está enamorado de ella. Por esa razón, y según la potente lógica de Ripley, “Dickie was bored at the moment and needed someone to have fun with.” (53). Y quien parece llamado a ofrecerle esa diversión no es otro que él mismo, pero para ello necesita que Marge se aparte del camino. Ésta se pierde en los chistes que Tom cuenta sobre la ambigüedad sexual. “She didn’t look as if she had that kind of humour, anyway,” (52) precisamente en una de las primeras escenas en las que vemos una aproximación de camaradería entre Tom y Dickie. Las bromas de indeterminación de género son las que empiezan a excluir a Marge.

A partir de ese momento, Tom comienza a estar obsesionado en localizar cualquier rastro íntimo de ella en la vida de Dickie con el fin de erradicarlo, como cuando inspecciona la habitación de éste y se da cuenta con alivio de que “there was certainly no sign of Marge anywhere, least of all in Dickie’s bedroom.” (53)

Para Ripley, Marge se va convirtiendo en una especie de superego femenino que intenta restringir la libertad masculina por muy destructiva que ésta pueda ser, así como cualquier posibilidad de homosociabilidad:

She had the look of a mother or an older sister no—the old feminine disapproval of the destructive play of little boys and men. La dee da! Or was it jealousy? She seemed to know that Dickie had formed a closer bond with him in twenty-four hours, just because he was another man, than she could ever have with Dickie, whether he loved her or not, and he didn't (61).

De hecho, Marge es excluida de ese juego destructivo entre hombres, así como de los planes aventureros que Tom traza para Dickie. Esa exclusión se pone de manifiesto cuando ellos dos regresan de Roma. La reacción de ella es sobre todo de celos, tal como Ripley anticipaba en el fragmento anterior.

**205**

---

A Marge sólo la conocemos de primera mano a través de las cartas que le envía a Dickie una vez éste está muerto. En ellas vemos que las insinuaciones de homosexualidad hacia Ripley eran ciertas. "All right, he may not be queer. He's just a nothing, which is worse." En la lógica productiva de la posguerra, Marge ve con más antipatía ser un don nadie que homosexual. En esa misma misiva, se enumeran los objetos que hacen que Marge se acuerde de Dickie: "the hedge we planted, the fence we started repairing [...] and the chair at the table." (106-7), es decir objetos que delimitan el hogar o que lo inmovilizan a uno en los confines del mismo. Queda claro que las pretensiones de Marge hacia Dickie son de una domesticidad que no cabe en los planes que Tom tenía preparados para él y para él mismo ya que son objetos que ponen freno a las masculinidades aventureras. En otra carta, sin embargo, cuando ella se dispone a viajar a Venecia para conocer, a través de Tom, el paradero de Dickie, pretende comprender, sin nombrarla, la naturaleza homosexual de la relación de éstos dos. "Why don't you admit that you can't live without your little chum? I'm only sorry, old boy, that you didn't have the courage to tell me this before and *outright*. What do you think I am, a small-town hick who doesn't know about such things?" (156).

Tom ve en Marge la encarnación de unos objetivos domésticos que son la finalidad, y al mismo tiempo el final, de la vida. "Tom had the feeling that if she had Dickie back and her book published by next winter, she would probably just explode with happiness, make a loud attractive *ploop!* And that would be the end of her." (194) En la subjetividad riplejana, la mujer es significadora de muerte y no de vida, al igual que prácticamente todos los personajes femeninos centrales de las novelas de esta tesis.

Otra de las características que la unen al resto de esos personajes femeninos, sobre todo a Hella, en *Giovanni's Room* y a Leonora en *Reflections in a Golden Eye* es su simpleza intelectual. Hacia el final de la novela, durante el episodio en Venecia, Marge se nos presenta incapaz de captar mensajes sutiles o de hilvanar un pensamiento que exija una mínima deducción. (“she couldn’t sense anything”, 205; “he wondered if Marge realized that. Probably she didn’t. That took a minimum deduction”, 220; “her dull imagination”, 232). Precisamente es en la falta de deducción de Marge donde Ripley encuentra uno de los caminos para su salvación.

El otro ejemplo de huida de lo femenino lo tenemos en la traslación del complejo de castración<sup>55</sup> que hace Highsmith a través de la figura de la tía Dottie, punto de inflexión del pánico homosexual de Tom Ripley. De este pariente, el recuerdo más vivo que Tom tiene es el que más luz arroja sobre su homofobia internalizada, así como sobre el resto de la etiología psicótica del personaje. Es un recuerdo de un día de verano cuando él tenía doce años en el que, debido a un monumental atasco y unas temperaturas insoportables, tuvo que acercarse a pie a una gasolinera a por hielo. Cuando lo hubo conseguido el tráfico ya se había disuelto y su tía, que iba acompañada de una amiga, no se dignó a parar para que él subiera al coche, sino que lo mantuvo en marcha a una velocidad tal que él no conseguía nunca alcanzarlo. Cuando finalmente con sudor y lágrimas lo hizo “she said gaily to her friend ‘Sissy! He’s just a sissy from the ground up. Just like his father.’” (34) Esta escena está incluida como *flashback* en la narración en el momento en el que Tom se halla a bordo del barco que le iba a llevar a Europa, justo cuando se da cuenta de la independencia económica que acababa de adquirir con respecto a su tía Dottie, benefactora económica a la vez que castigadora de comportamientos poco masculinos. En cuanto a su padre, esta indirecta acusación de homosexualidad por parte de su tía Dottie es la única referencia que tenemos en toda la novela. Esta escena con su tía Dottie tiene muchas repercusiones en la configuración del pánico homosexual de Tom Ripley. En ningún momento el personaje actúa con libertad cuando le es insinuada su homosexualidad o la homosexualidad de Dickie, considerando dichas insinuaciones como “filthy accusations” o reaccionando con culpa. Son inten-

<sup>55</sup> Recuérdese que el complejo de castración tiene una etiología femenina, algo en lo que Freud fue bastante constante en todos sus escritos, y no sólo en aquellos en los que más directamente desarrollaba dicho complejo (*Análisis de la Fobia de un Niño de Cinco Años*, 1366), sino en otros más breves y tardíos como “La Escisión del yo en el proceso de defensa” donde da cuenta de otra historia clínica en la que el protagonista es un niño que se ve amenazado por la castración al contemplar por primera vez los genitales femeninos (*El yo y el ello*, 153-154).

tos vanos de alejarse del “specter of the sissy”<sup>56</sup>, tal y como Michael Kimmel lo llama. Ese pánico homosexual se despliega sobre todo en un nivel lingüístico, debido al miedo casi existencial que Ripley le tiene al uso de la palabra *queer*, o lo consciente que es cuando alguien usa la otra palabra *pervert*. El pánico homosexual, unido al rechazo homosocial, son los desencadenantes de los dos asesinatos de Ripley<sup>57</sup>.

## HACIA EL EMBORRONAMIENTO DE IDENTIDADES Y COMPORTAMIENTOS

207

---

Si las fronteras que escapan a la realidad eran altamente significativas en *Reflections in a Golden Eye*, en *The Talented Mr Ripley* son la razón de ser de la historia, una historia en la que las apariencias se funden con la realidad a través de la enajenación psicótica del personaje. En la novela de Carson McCullers las fronteras se presentaban en el límite de la identidad de género. En la de Highsmith se presentan en el límite de la identidad misma, así como en el borde de los comportamientos que normalmente denominamos éticos o lícitos. Para entender este emborronamiento de la identidad debemos analizar los elementos que la estructuran y le dan razón de ser: el ascendente decimonónico de Ripley, su pánico homosexual, la relativización moral y el espejo como lugar físico de disolución de identidades.

### Antecedentes decimonónicos

La relación de amor homicida que Ripley siente hacia Dickie tiene aspectos de ascendencia gótica que han sido característicos en la representación homosexual en la literatura anglosajona<sup>58</sup>. En concreto, hay dos obras tardo-victorianas que tienen mucho en común con el homoerotismo asesino que presenta Highsmith en su novela, y que utilizan lo gótico como forma de expresión. Nos estamos refiriendo a *Dr. Jeckyll and Mr.*

---

<sup>56</sup> Michael Kimmel, *Manhood in America*, 122.

<sup>57</sup> Chris Straayer, “The Talented Poststructuralist”, 123.

<sup>58</sup> Según Eve K. Sedgwick “the Gothic was the first novelistic form in England to have close, relatively visible links to male homosexuality, at a time when styles of homosexuality and even its visibility were markers of division and tension between classes as much as between genders.” (ext. de *The Coherence of Gothic Conventions*, y cit. en Gregory Woods, *A History of Gay Literature*, 135).

*Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, y *The Picture of Dorian Gray* (1895), de Oscar Wilde, ambas escritas en una década en la que el divorcio entre lo homosexual y lo masculino comenzó a fraguarse, como ya hemos apuntado en el capítulo introductorio. Pero antes de observar paralelismos entre estas novelas y lo que en Highsmith se plantea como disolución posmoderna de identidades y costumbres a través de un homoerotismo irreconciliado, sería conveniente que aclarásemos qué entiende la crítica más reciente por gótico.

Lo gótico es un modo de presentar la experiencia, generalmente a través de la ficción, utilizando recursos por los que el lado más abyecto, la crueldad, la perversión, el crimen o la desatada lujuria que subyacen a las más establecidas y rígidas convenciones quedan expuestos. Esta es la manera en que Mark Edmundson lo enuncia en su capítulo "American Gothic" en la que se puede considerar como una de las últimas y más acertadas aproximaciones a un término que lleva caracterizando a una parte de la literatura anglosajona desde finales del XVIII, es decir, desde que la Ilustración, con sus exigencias masculinistas y racionalistas, se impuso en el pensamiento occidental. Desde este punto de vista, lo gótico supondría una rebeldía a las exigencias racionales y masculinistas del movimiento ilustrado<sup>59</sup>. A raíz de esto, otros autores, como Danuta Fjellestad, se centran en dar cuenta sobre las limitaciones que la unificación del yo puede tener como constructo de conocimiento heredado de la época ilustrada, ya que "the unique self is a philosophical and cultural construct conveniently employed since the Enlightenment for the purposes of mythification and manipulation."<sup>60</sup> Siguiendo la tesis de Mark Edmundson, lo gótico resquebraja la censura, hace estallar las hipocresías y pone de manifiesto lo corrupto que realmente es el mundo en el que nos encontramos, todo esto a través de un proceso claustrofóbico que produce la impresión de un enfermizo descenso hacia la desintegración del yo<sup>61</sup>, que sería la consecuencia de entrar en ese "lado perverso" de la psique forzosamente unificada del hombre moderno. En este sentido, cabría apuntar otra característica de este descenso a los infiernos que es el gótico: la villanía como acto de rebelión frente a una normalidad que estrangula cualquier posibilidad de libertad poliforme, más allá de las exigencias que impone la unidad.

<sup>59</sup> Mark Edmundson, *Nightmare on Main Street : Angels, Sadoomasochism, and the Culture of Gothic*, 8.

<sup>60</sup> Danuta Fjellestad, *Eros, Logos, and (Fictional) Masculinity* 131

<sup>61</sup> Mark Edmundson, *Nightmare on Main Street*, 4-5.

La rebeldía es un tema tan antiguo y masculino como la propia tradición judeo-cristiana. Basta con echarlo un vistazo al Lucifer bíblico, pero sobre todo, al Satán de Milton<sup>62</sup>.

Si relacionamos esto con la posición nacional que Ripley adopta como americano inicialmente marginal y con aspiración de respetabilidad podemos observar que tiene mucho en común con la descripción aportada por Edmundson. Si bien no es hasta posteriores novelas cuando lo vemos en una posición desahogada y convencional, en esta primera novela de la saga somos cómplices de su ebullición como villano sin escrúpulos que aspira a parecer como el exponente de la máxima respetabilidad. Si a ese proceso de aspiración social le unimos la duplicidad de su personalidad es obligado descender a uno de los sótanos tardo-victorianos para encontrar a su más claro ancestro literario: la extraña conjunción entre el Dr Jeekyll y Mr Hyde.

*Dr Jekyll and Mr Hyde* tiene el embrión de la posmodernidad<sup>63</sup> en el sentido de que vislumbra lo multifario del ser humano<sup>64</sup>, de la cual Ripley se sirve para vivir esa dualidad, la cual en realidad es un primer paso hacia la multitud de identidades que le son abiertas a Ripley, ya esté actuando como Ripley o como Dickie. Al final Hyde, como Ripley, prevalece porque en el fondo representa lo deseado por encima de todo: es la parte no vivida,<sup>65</sup> el depositario de toda la concupiscencia que Jekyll había rechazado<sup>66</sup>.

Sin embargo, el sentido de bestia enjaulada que tiene Hyde es el mismo que predomina en todos nuestros personajes principales, especialmente en Penderton, Ripley y, como veremos en *Giovanni's Room*, en David. En esta línea, hay que señalar muchas similitudes entre las dualidades Ripley-Dickie y Jekyll-Hyde. El testamento como remate final es un punto importante, así como que Mr Hyde, tal y como hace Ripley,

---

<sup>62</sup> Los siguientes versos de *Paradise Lost* podrían considerarse como el comienzo de la literatura de la desobediencia en inglés desde el punto de vista moderno, considerando el cielo como un estado de tiranía como si una condición política se tratara: “We may with more successful hope resolve / To wage by force or guile eternal war, / irreconcilable to our grand foe, / who now triumphs, and in the excess of joy / sole reigning holds the tyranny of heaven” (John Milton, *Paradise Lost*, 153).

<sup>63</sup> Algunos estudiosos sobre la posmodernidad apuntan a que ese embrión hay que imbricarlo en pleno siglo XIX. David Harvey dice que “after 1848 the idea that there was only one posible mode of representation began to break down.” Sobre el ascendente de la Ilustración acerca de esta forma monolítica de representación continua afirmando: “The categorical fixity of Enlightenment thought was increasingly challenged, un ultimately replaced by an emphasis upon divergent systems of representation” (*The Condición of Posmodernity*, 28).

<sup>64</sup> Esta posibilidad de múltiples identidades incluso tiene como repercusión la subjetividad gay actual tal y como Steven Seidman la ve: “Contemporary gay culture is centered on social difference and the multiplication of identities.” (Steven Seidman, “Identity and Politics in a ‘Postmodern’ Gay Culture”, 129, en *Fear of a Queer Planet*). Dicha subjetividad puede abrazar esta posibilidad como algo enriquecedor y, así, suponer una liberación respecto a la dictadura de la identidad única y permisible en la que todos los personajes que hemos descrito tuvieron que desenvolverse.

<sup>65</sup> Robert Louis Stevenson, *Dr Jekyll and Mr Hyde*, 73-4.

<sup>66</sup> Robert Louis Stevenson, *Ibid*, 79.

no adolezca de buen gusto y utilice el refinamiento y la respetabilidad para construirse una masculinidad hegemónica. Otra coincidencia está en la falsificación de la letra<sup>67</sup>.

El otro referente a la hora de hablar de la relatividad moral a través de las pulsiones (homo)sexuales de Ripley es Dorian Gray. Ripley podría considerarse como una aspiración hacia un Dorian Gray americano, pero desprovisto tanto de dinero como de admiradores iniciales. Es un Dorian Gray huérfano, que por todos los medios a su alcance intenta conseguir lo que el personaje inglés tiene desde el principio: riquezas, admiración y posesiones. El personaje de Wilde, al igual que Ripley, se maravillaba ante las múltiples posibilidades del ser:

He used to wonder at the shallow psychology of those who conceive the Ego in man as a thing simple, permanent, reliable, and of one essence. To him, man was a being with myriad lives and myriad sensations, a complex multiform creature that bore within itself strange legacies of thought and passion, and whose very flesh was tainted with the monstrous maladies of the dead.<sup>68</sup>

La dorianización de Ripley está documentada en una de las biografías más destacadas de Patrica Highsmith, aunque Andrew Wilson se centre casi exclusivamente en los rasgos de admiración estética de los dos personajes: “The mask of respectability and seemingly ever-youthful beauty is one worn by both Dorian and Ripley, creatures who surround themselves with aesthetically pleasing *objects* in the belief that surface and style are more important than substance.”<sup>69</sup>

La diferencia principal entre Dorian Gray y Ripley es que el primero tiene remordimientos, tiene un retrato que constantemente le recuerda todas las cosas que hace mal, y que le sirve como espejo de su conciencia, como un constante Super-yo reflectante. La razón del arrepentimiento de Dorian Gray, así como el de otro de los grandes héroes de la literatura decimonónica, Raskolnikov en *Crimen y Castigo*, estriba en la creencia de ambos personajes en Dios. Esto contrasta con la desligazón divina de Ripley, quien piensa que no tiene que darle cuentas a nadie. En este sentido podríamos considerar a Ripley como una versión liberada de Dorian Gray, una liberación del mons-

---

<sup>67</sup> Robert Louis Stevenson, *Ibid*, 38-9.

<sup>68</sup> Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, 175.

<sup>69</sup> Andrew Wilson, *Beautiful Shadow*, 297.

truo que habita en el retrato, y que no es otra cosa que un reflejo del verdadero monstruo, distorsionado en un espejo a través del tiempo. Si utilizamos el psicoanálisis en vez de la religión, podemos afirmar que el ateísmo de Ripley en realidad es una liberación del superego, que no parece operar. La ausencia de figura paterna en Ripley, en parte, le propicia una ausencia total de ese superego represivo que hace que las personas nos reprimamos ante impulsos socialmente sancionados, a pesar de la existencia de un superego femenino corporeizado inicialmente a través de su tía, y más adelante en la persona de Marge<sup>70</sup>. Cuando esos impulsos en Ripley son de índole asesina no contrastan con ningún remordimiento duradero, en curioso contraste con los impulsos sexuales que sí están fuertemente reprimidos. Es posible que en este nivel la sociedad funcione como una figura paterna castigadora, dada la intensa homofobia del momento.

Es cierto que Ripley consigue liberarse de las exigencias morales que lo ataban a un estatus social que él no había elegido. Por ello debemos considerar su empresa como una empresa liberadora. Como hombre, es un rebelde con una causa muy concreta desde el principio, que no consiste en otra cosa que en escalar socialmente. Sin embargo, como hombre sexuado, esa liberación la consigue sólo a través de la liberación de una bestia asesina que opera puntualmente. Por lo tanto la liberación de la masculinidad homosexual en Ripley es cuanto menos problemática, ya que es como la liberación de una bestia en el espejo. Ese espejo es el reflejo que la sociedad norteamericana tenía de la homosexualidad masculina tal y como Patrica Highsmith lo entendió en 1955, y ese reflejo no era otra cosa que algo monstruoso. Si la bestia sigue siendo bestia, reproduciendo y desarrollando aquellas características tomadas en el espejo que la hacen monstruosa, esa liberación resulta cuanto menos problemática. Aunque también es posible que Ripley, en realidad, sea el reflejo de una sociedad tan monstruosa por dentro y respetable por fuera como él mismo.

Sin embargo, y como expondremos en las conclusiones, aún faltan estudios rigurosos que expliquen la articulación de la masculinidad homosexual reprimida a través del doble<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> Para entender cómo opera el Super-yo con respecto al Yo, ver el apartado “Las servidumbres del yo” en la obra de Sigmund Freud *El yo y el ello* (40-51).

<sup>71</sup> Una línea de investigación interesante sería coger el concepto de “duplicidad” que avanzó el psiquiatra Robert Jay Lifton para intentar entender el comportamiento perverso de los médicos nazis en los campos de concentración. En palabras de Anthony Clare, lo que Lifton intentaba era “comprender cómo es posible que unos hombres totalmente civilizados cometieran asesinatos múltiples y corrompieran la ética y los ideales de la medicina” (En Anthony Clare, *Hombres: La masculinidad es crisis*, 83-84).

## **El pánico homosexual como barrera de la homosociabilidad**

El comportamiento homosexual de Tom Ripley tiene como agentes desencadenantes el asesinato, la suplantación de personalidad y el silencio, pero el hecho de configurar un personaje totalmente carente de culpa es una característica en sí bastante sobresaliente, si tenemos presente que la culpa había sido una de las características de los personajes homosexuales en buena parte de la literatura de ese momento<sup>72</sup>. Ese vacío de culpa es una resistencia a uno de los estereotipos del homosexual, aun cuando se acentuaba otro de esos estereotipos que más ominipresente era: el del homosexual asesino. La masculinidad homosexual oprimida de Tom Ripley, que intenta ser liberada a través del asesinato, es un eco de otras masculinidades oprimidas, aunque por otros motivos, pero que también buscan la libertad matando, aniquilando lo que podrían considerar una femineidad que pone en peligro el yo masculino<sup>73</sup>. Y todo ello a pesar de que estamos ante un personaje que en ningún momento abraza ninguna identidad ni homosexual ni de cualquier tipo. Es muy tentador relacionar el desdoblamiento del personaje con su reprimida homosexualidad, pero como acierta a decir Anthony C. Hilfner “to anchor Tom’s identity in latent homosexuality and schizophrenia is to read against the clear indications in Highsmith’s novel that Tom’s strength is in his indeterminacy of identity”<sup>74</sup>.

**212**

---

Su manía por esconderse, por disfrazarse, por adoptar identidades es algo que evoca bastante al armario. El juego de Ripley se puede considerar como una recreación del pánico homosexual<sup>75</sup> que el armario provoca. Si Tom Ripley sabe hacer este juego tan bien quiere decir que habrá estado probablemente toda su vida haciendo lo mismo con su identidad sexual. A pesar de cierta resistencia identitaria, hay suficientes indicios en la novela para poder hablar de la configuración de una homosexualidad reprimida. Antes de su partida a Europa hay evidencias de que Ripley ha podido tener experiencias homosexuales que guarda en el armario de la autoinconfesión, el cual será el principal ingrediente de la psicosis transformadora de la identidad del personaje. Sus días

---

<sup>72</sup> Recordar de nuevo la importante aportación de Roger Austen, *Playing the Game*, obra en la que, si echamos un vistazo a la producción literaria homosexual de los años cuarenta y primera mitad de los cincuenta, nos encontraremos con numerosos títulos en los que los protagonistas homosexuales están cargados de culpa, cuando no de odio hacia sí mismos (93-192).

<sup>73</sup> Greg Forter, *Murdering Masculinities*, 3.

<sup>74</sup> Anthony Channell Hilfner, “‘Not Really Such a Monster’: Highsmith’s Ripley as Thriller Protagonist and Protean Man” (369).

<sup>75</sup> Este pánico homosexual paranoide podría tener su ascendiente en el estudio de Freud “Observaciones Psicoanalíticas sobre un Caso de Paranoia”, también conocido como Caso Schreber. En él, el doctor Schreber está aquejado de una serie de brotes psicóticos como consecuencia de una inesperada irrupción de libido homosexual (1507).

en Nueva York no estuvieron nunca caracterizados por sus compañías femeninas, días, en los que se nos detalla cómo los límites de la realidad se emborronan, como si fueran el preludio de la inminente psicosis del personaje. “It was as if something had gone out of New York—the realness or the impotence of it.” (23) La única excepción a este círculo homosocial la representa Cleo, que además es lesbiana. Algunos de estos hombres Ripley los denomina “crumbs”, con lo que en términos clasistas no parece muy reconciliado con parte de ese grupo.

Esas compañías incrementan la repulsión que Tom siente hacia el medio en el que vive. Tom comparte un piso bastante estrecho en el Lower East Side con Bob, un decorador de escaparates de tiendas de antigüedades, cuya profesión y actividades nos dan mucho que pensar. Anteriormente, cuando Ripley llegó a Nueva York, había estado mantenido por un tal Marc, que tal como se nos presenta, bien nos recuerda a Fagin, el judío de *Oliver Twist*<sup>76</sup>: “Marc was an ugly mug of a man with a private income and a hobby of helping out young men in temporary financial difficulties by putting them up in his two-storey, three-bedroom house, and playing God by telling them what they could and couldn’t do around the place.” (24) En el par de pinceladas que se nos ofrece de este personaje, parece que Tom denuncia los abusos de clase, mezclados con lo de otra naturaleza que no llega a mencionar pero que significativamente se sobreentienden. Además, unas líneas más abajo no duda en feminizar al personaje. “He should have been an old maid, at the head of a girls’ school.”

Cuando está cenando con los Greenleaf se acuerda de un chico de Princeton, con quien “Tom had been very friendly last summer” (18). Y aunque lo notorio aquí es el hecho de que Tom vampirizase una información sobre una universidad en la que no había estado en la vida, el silencio sobre cualesquiera otros derroteros de la relación no deja de ser significativo, sobre todo si consideramos el resto de la homosociabilidad de Ripley, tan salpicada de episodios cuanto menos ambiguos.

A partir de su huida a Europa hay una serie de episodios secundarios que arrojan más luz sobre la velada homosexualidad del personaje. A bordo del barco “he had

---

<sup>76</sup> Homosexualidad y judaísmo han ido de la mano dentro del malditismo de la literatura, tal y como Hans Mayer nos presenta en su estudio *Historia maldita de la literatura: la mujer, el homosexual y el judío*. En la obra de Charles Dickens tenemos la siguiente descripción de Fagin: “a very old, shrivelled Jew, whose villainous-looking and repulsive face was obscured by a quantity of matted red hair.” (*Oliver Twist*, 64). Más adelante se nos informa que “The Jew grinned; and making a low obeisance to Oliver, took him by the hand, and hoped he should have the honour of his intimate acquaintance.” Este fragmento le sirve a Mayer para encuadrar la dependencia a la que *Oliver Twist* queda relegado respecto a Fagin (*Historia maldita de la literatura*, 353).

not danced with either of the silly girls who kept looking at him hopefully and giggling during the after-dinner dancing every night.” (36). Esto contrasta con la manera en que se detalla la atención que llama entre los muchachos locales nada más llegar a un pueblo de Italia. “Some bronzed adolescent Italian boys sitting on wooden benches at the edge of the pavement inspected him thoroughly as he walked by” (40). Aunque estas dos escenas parezcan anecdóticas, hay que resaltar la adjetivación que acompaña tanto a *silly girls* como a *bronzed adolescent Italian boys*, lo cual indica una clara preferencia por parte del personaje hacia los últimos.

Una vez establecido en Roma, tiene un contacto aparentemente intrascendente en un café con un joven americano, quien le pregunta por una dirección y en vez de dársela y seguir su camino, ambos se desvían hacia el apartamento del joven donde pasan una hora charlando y bebiendo brandy. Se nos dice que Tom tan solo quería impresionar al joven, y ello a pesar de la insistencia con la que Tom evitaba a los residentes americanos en la capital italiana. (118) Que haya habido elipsis o sustitución en esta escena es algo que parece estar en coherencia con el modo velado en que el comportamiento homosexual de Ripley se nos presenta.

Todos estos episodios de velada homosexualidad los experimenta el personaje siempre huyendo, pasando de una identidad a otra y sintiendo que está en constante vigilancia por parte de la policía. El que haya tanta policía en *The Talented...* podría representar una sinécdoque de la policía que perseguía a los homosexuales en los años 50 o sobre ese sentimiento de estar perseguido continuamente que muchos homosexuales tenían. Ripley, de hecho, se siente perseguido desde el primer instante. Más adelante, se burlará de la policía aprovechando que ésta cree firmemente en la existencia de identidades estancas. El emborronamiento de los límites de la identidad con el fin de escapar es uno de los talentos de Mr Ripley.

El sentimiento real de estar perseguido se emparenta con uno de los rasgos principales del personaje: su paranoia. Desde el principio, Tom tiene razones para pensar que lo están siguiendo. “There was no doubt the man was after him.” (5) En esa escena, baraja la posibilidad de que la persona que está detrás de él sea un perverso. “he would rather the man be a pervert than a policeman”, con lo que se nos dice que Tom prefiere situarse en el bando de los perseguidos que en el de los persecutores, también porque sus actividades delictivas de poca monta le hacen preferir estar lo más lejos posible de la policía.

Más adelante en la novela la paranoia del protagonista comienza a encontrar razones reales a medida que el círculo policial parece cercar su verdadera identidad ya que la policía en varias ocasiones está a punto de descubrir la verdad. A pesar de la veracidad de los motivos, éstos forman terrenos ilusorios en la mente del protagonista: "It gave Tom the feeling that he was being followed [...] He did not imagine police necessarily. He was afraid of nameless, formless things that haunted his brain like the Furies." (186) Son temores reales que desbordan los límites de la realidad. Precisamente traspasar esta realidad a través del temor es lo que hace que su cerebro maquine resoluciones brillantes.

El miedo a la policía está íntimamente relacionado con el miedo a ser descubierto, y también forma parte de su estructura psicótica, en la que el pánico homosexual es la parte más importante. A pesar de situar la acción principal en Italia, la actuación de la policía hacia los homosexuales no es muy distinta de la que hubieran tenido en Estados Unidos. Además, el hecho de que la homosexualidad esté presente en la mente policial justo antes del descubrimiento de la barca donde Dickie había sido asesinado es suficientemente aclaratorio sobre el papel delictivo que se le daba a la homosexualidad en América (137, 140).

La mente asesina de Ripley, en su talento, aparte de estar plagada de pánicos y paranoias<sup>77</sup>, tiene una gran capacidad proleptica, es decir, de anticipar cosas, aunque luego muchas de éstas no sucedan. Cuando llega a Mogibello y conoce a Marge y Dickie, no puede evitar sentirse excluido de la sociedad que ellos forman al principio. Eso le provoca una manifiesta paranoia. "Were they talking about him? He heard a laugh rising over the little din of streets noises." (46) Este pequeño acceso paranoico está acompañado del desamparo emocional que tiene Ripley nada más llegar a ese pueblo del sur de Italia. Está solo, sin amigos y sin conocimientos de italiano. En medio de su inexistencia ve el estado perfecto de las cosas para los demás ("They were enjoying a perfectly ordinary day, as if he did not exist", 46) y el resultado es que no puede resistir esa terrible exclusión, y por tanto a partir de ese instante su cometido será atraerse las simpatías de Dickie para contrarrestar esa soledad que parece arrastrarlo hacia la no existencia: "The first step . . . was to make Dickie like him. That he wanted more than anything else in the world." (47)

---

<sup>77</sup> Hay que tener en cuenta que la paranoia no es otra cosa si no un exceso de prolepsis que puede derivar en estos psicóticos.

La acumulación de escenas paranoicas lleva al personaje a caer en brotes psicóticos, como el que le ocurre después de que Dickie rechace la homosociabilidad compartida que él le ofrece. “He had an impulse [...] to leave Dickie. Then this tension snapped suddenly.” (78) En un párrafo repleto de referencias corporales es necesario observar las reflexiones que tiene el protagonista una vez llega a los ojos, como si en los ojos se produjera una tabula rasa, semejante a la superficie de un espejo, el cual sólo es capaz de reflejar aquello que la mente distorsionada quiere que refleje:

In Dickie's eyes Tom saw nothing more now than he would have seen if he had looked at the hard, bloodless surface of a mirror [...] For an instant the wordless shock of his realization seemed more than he could bear [...] It was too much: the foreignness around him, the different language, his failure, and the fact that Dickie hated him. He felt surrounded by strangeness, by hostility. (78)

**216**

---

Es este extrañamiento de la realidad lo que hace que Ripley se rebele contra ella y no quiera formar parte de ella ni de las convenciones morales que la rigen. A partir de ese instante el espejo de la percepción lo va a modelar su mente. El que Tom conozca de verdad a la gente y que él sea un reflejo de lo que esa gente piensa de él es sólo una ilusión que le obliga a carecer de centro de gravedad excepto en la irrealidad misma. De ello es consciente, pero esa consciencia no la puede soportar, lo cual constituye una razón más para fugarse de los límites de la realidad.

El siguiente episodio de pánico homosexual tiene como resultado el segundo y último asesinato de la novela: el de Freddie Miles, producto en parte de un error de Tom, a quien se le olvidó llamarle una vez desaparecido Dickie para cancelar su prometida visita a Cortina. La muerte de Miles es también consecuencia del miedo homosexual que Miles le infunde a Tom: “Freddie was the kind of ox who might beat up somebody he thought was a pansy. [...] Tom was afraid of his eyes.” (123) Anteriormente, el armario físico como armario simbólico también ha estado presente, ya que Tom ha estado desempaquetando las ropas de Dickie, sobre las cuales ha estado depositando mucho afecto. A estas alturas Tom encuentra mucha más libertad que en Mongibello para probarse esas prendas y mirarse en el espejo<sup>78</sup>. Armario y espejo, dos acceso-

---

<sup>78</sup> Hemos de recordar que el narcisismo estaba muy emparentado con la génesis de la homosexualidad para muchos psicoanalistas (Kenneth Lewes, *The Psychoanalytic Theory of Male Homosexuality*, 74).

rios presentes en la configuración homosexual del personaje, vuelven a estar presentes en una de las escenas más importantes como es la muerte de Freddie Miles. Antes de que Ripley temiese la violencia homosexual en sus ojos, se da cuenta de que Freddie percibe que está vestido con la ropa de Dickie, con lo que la sospecha de la sospecha enciende todas las alarmas en Ripley (“Tom knew what Freddie was thinking. He stiffened, sensing danger.” (122)), todo ello con la angustia de que su principal crimen, más allá de la homosexualidad, como es el asesinato y personificación de Dickie, se pudiera descubrir.

Sospechas y pánico homosexual vuelven a ser los ingredientes que preceden a la violencia de este segundo asesinato. Lo retorcido del asunto es que Ripley actúa de defensor de la no-desviación sexual de Dickie:

Of course, one could loathe Freddie, too. A selfish, stupid bastard who had sneered at one of his best friends—Dickie certainly was one of his best friends—just because he suspected him of sexual deviation. Tom laughed at that phrase ‘sexual deviation’. Where was the sex? Where was the deviation? (127).

La primera de esas preguntas es fácil de responder. Sexo, lo que se dice sexo, no hubo nunca entre Dickie y Ripley. En lo referente a la segundo, acerca de dónde está la desviación, cabe preguntarse si Ripley está haciendo apología de la normalidad de la homosexualidad negando que haya ningún tipo de desviación en ella, o si por el contrario está negando que hubiese cualquier tentativa homosexual, admitiendo una inherente desviación en ésta. Fuese lo que fuese, la sospecha de la sospecha sigue siendo el nexo de la violencia homicida: “Freddie Miles, you’re a victim of your own dirty mind” (127), le dice al cadáver, aclarando que más allá de desviaciones reales, lo que realmente constituye algo sucio e insoportable es la sospecha sobre los demás. Irónicamente, Freddie Miles, la persona que Ripley piensa que iba a ejercer una violencia antihomosexual contra él, resultará estar salpicado de sospechas homosexuales. Unos capítulos más adelante dos agentes de policía, en medio de cómplices sonrisas, le preguntarán a Ripley de forma inequívocamente sospechosa sobre la naturaleza de su relación con el fallecido (136).

Las contradicciones del personaje para asumir, e incluso para ocultar, una homosexualidad que no llega a estar del todo oculta se ponen de manifiesto cuando se

avergüenza de su propia cobardía a la hora de admitir la verdadera naturaleza de la relación que ha pretendido llevar con Dickie, y que ha utilizado para mantener a Marge lejos de ellos:

Now that he was face to face with Marge he found he was ashamed of her knowing, or thinking, that he had spent so much time with Dickie, and that he and Dickie might be guilty of what she had accused Dickie of in her letter. He bit his tongue as he poured their drinks, hating himself for his cowardice. (193).

**218**

---

A pesar de ese odio por la cobardía, es la vergüenza y la represión lo que sigue prevaleciendo. De hecho, cualquier insinuación por parte de los demás de que Dickie y él pudieran tener una relación es considerada por él como algo sucio. “The filthy letter in which she said she had told the police that he and Dickie were always together.” (194)

El secreto de su homosexualidad es sublimado en el secreto de sus crímenes cuando cree que alguien se está acercando a su averiguación. Ante la aproximación de la verdad Tom reacciona como si alguien de broma le hubiese insinuado que es homosexual: riéndose más que nadie ante la estupidez de la idea. (198)

El resto de novelas de la serie de Tom Ripley están salpicadas de breves escenas homosexuales, siempre como algo ajeno al protagonista. Es curioso corroborar que Ripley nunca abraza ninguna identidad sexual a través de sus pulsiones o actos. Si es imposible en las cinco novelas en las que es protagonista catalogarlo como homosexual, también lo es catalogarlo como heterosexual, por muy casado que esté con Heloise, con quien aparece casado ya desde el principio de la segunda novela de la serie, *Ripley Under Ground*. Cabría plantearse hasta qué punto éste no es sino un matrimonio de conveniencias calculado con precisión por Ripley para perpetuarse en una posición social que como soltero difícilmente podría sostener. A esta conveniencia se le une el hecho de que los esposos están puntualmente separados la mayor parte del tiempo, de manera que Ripley tiene total libertad de hacer o deshacer. En cuanto al sexo conyugal, “he derived pleasure from something inanimate, unreal, from a body without an identity. Or was this some shyness or Puritanism on his part? [...] She was a partner, in a way, though a passive one. With a boy or a man, Tom would have laughed

more—maybe that was the main difference.”<sup>79</sup> El matrimonio, pues, no es otra cosa para Ripley que una forma de asegurarse un futuro económico. Lo otro, no ya el sexo, sino la diversión, lo seguía reservando para sus relaciones homosociales. De la misma manera, es importante ver la forma en que los secretos del matrimonio Ripley pueden estar codificados, sobre todo en lo referente a las ausencias inexplicadas de Tom en episodios como el comienzo de *Ripley Under Water* en el que tanto Heloise como el mismo Ripley “had had to minimize Tom’s questionable activities, his frequent trips for inexplicable causes, in order to placate Jacques Plissot, Heloïse’s father.” (*Ripley Under Water*, 17)

La única novela de la serie de Ripley en la que la homosexualidad vuelve a salir como algo explícito es en *The Boy Who Followed Ripley*. En esta novela aparecen Max y Rollo, una pareja muy afeminada en cuanto a sus ocupaciones. Están en el Berlín de la Guerra Fría, y los ambientes homosexuales de ese Berlín de años setenta son descritos con profusión. (*The Boy...*, 172)

### **El espejo como espacio físico de renegociación postestructuralista**

Patricia Highsmith no aporta nada nuevo presentándonos el espejo como espacio físico donde la homosexualidad del sujeto refleja placeres u horrores. Sigmund Freud había dado cuenta de ello en uno de sus casos más llamativos, el caso Schreber: “Lo único que a los ojos de otros hombres puede pasar por irrazonable es el hecho de que a veces se me encuentra ante el espejo, o en algún otro lugar, adornado con prendas femeninas (lazos, cadenas, etc) y semidesnudo el torso.”<sup>80</sup> Casi un par de décadas más tarde Jean Cocteau, en *El libro blanco*, una de las obras homoeróticas más aclamadas anteriores a la II Guerra Mundial, escribía lo siguiente: “En cierta ocasión, un Narciso que se gustaba mucho acercó su boca al espejo, la posó en él y llevó la aventura consigo mismo hasta el final. Invisible, como los dioses griegos, apoyé mis labios contra los suyos e imité sus gestos. Nunca supo que, en vez de reflejarle, el espejo actuaba, que estaba vivo y que le había amado.”<sup>81</sup> Narciso y homosexualidad han ido juntas en literatura desde que Ovidio celebrara sus bodas en la tercera parte de sus *Metamorfosis*<sup>82</sup>. Para el psicoanálisis freudiano, los homosexuales “demuestran buscarse a

<sup>79</sup> Patricia Highsmith, *Ripley Underground*, 164.

<sup>80</sup> Sigmund Freud, “Observaciones Analíticas sobre un Caso de Paranoia”, 1494.

<sup>81</sup> Jean Cocteau, *El libro blanco*, 73-4.

<sup>82</sup> Ovidio, *Metamorfosis*, 149-152.

sí mismos como objeto erótico, realizando así su elección de objeto conforme a un tipo que podemos llamar ‘narcisista’<sup>83</sup>. Interesantemente, el psicólogo vienés había unas páginas antes apuntado que “el individuo [narcisista] vive realmente una doble existencia, como fin en sí mismo y como eslabón de un encadenamiento al cual sirve independientemente de su voluntad, si no contra ella<sup>84</sup>.”

En esta novela observamos que esta pequeña tradición oculta de reflejos, narcisismos y homosexualidad se concreta por la constante presencia del espejo, medio físico y simbólico que sirve de vehículo para traspasar las fronteras y situarse en la indeterminación identitaria, y artilugio de vital importancia para la construcción de la dualidad de identidades en la que Thomas Ripley se mueve, al igual que su antecesor wildeano<sup>85</sup>.

La primera de esas escenas en las que se mira al espejo tiene lugar después de haber sido abordado por el Sr. Greenleaf al comienzo de la novela. Cuando llega a su casa “he took off this jacket and untied his tie, watching every move he made as if it were somebody else’s movements.” (12). Hay dos circunstancias que hacen que esta escena no pase desapercibida: un extrañamiento de la propia identidad y el hecho de que en ningún momento se mencione el espejo, como si ésta omisión fuera parte de su propio armario. Precisamente el armario físico va a jugar un papel importante desde el punto de vista simbólico, ya que en él debe tener espacio el yo de Tom corporeizado en sus ropas, sinónimo de posesiones. “He put a hand into Bob’s gluttoned closet and thrust the hangers aggressively to right and left to make room for his suit.” (13) Agresivamente, Tom reivindica un espacio en ese armario compartido.

La segunda vez que el espejo tiene características significativas es unos párrafos más adelante, en el comedor de la casa de los Greenleaf, después de que Tom hubiera accedido al encargo de traer de vuelta a Dickie. “In a large mirror on the wall he could see himself: the upright, self-respecting young man again.” (20) Es ahí donde la identidad de Ripley gana respetabilidad a sus propios ojos justo antes de su gran empresa. Él es el principal espectador de su escalada social. Durante esa escena, con el

<sup>83</sup> Sigmund Freud, “Introducción al Narcisismo”, 2025.

<sup>84</sup> Sigmund Freud, “Ibid.”, 2020.

<sup>85</sup> No es objeto de esta tesis hacer un análisis detallado de la posible relación entre Dorian Gray, Tom Ripley y los espejos que unen a sus Doppelgänger homosexuales, aunque el tema es de notable interés, sobre todo por la presencia que la reflectante superficie tiene en la obra de Oscar Wilde. Hasta en doce ocasiones es referido el término “mirror”, y nunca de forma no significativa. Baste como ejemplo el oscuro reflejo que Dorian Gray tiene de su alma al contemplarse en su propio retrato: “the quivering, ardent sunlight showed him the lines of cruelty around the mouth as clearly as if he had been looking into a mirror after he had done some dreadful thing.” (*The Picture of Dorian Gray*, 119)

espejo de fondo, el personaje se retrotrae a un capítulo de su vida anterior que no quiere recordar, en concreto una escena con su castradora tía Dottie. De esta forma el espejo, como materia reflectante, tiene un doble filo: por un lado refleja prolépticamente las aspiraciones del protagonista, pero también sus miserias presentes o pasadas. En una segunda mirada a ese mismo espejo “he saw that his mouth was turned down at the corners,” tras haberle estado dando vueltas a episodios pretéritos de su vida que quiere dejar fuera de su mente. Como hemos visto anteriormente en otros apartados, los síntomas físicos son descritos con profusión como síntomas visibles a la psicosis del personaje.

La siguiente ocasión en la que recrea su identidad frente a un espejo es a bordo del barco que le trae a Europa, en medio de una ponderación sobre si debía o no llevar sombrero con el fin de parecer “a country gentleman, a thug, an Englishman, a Frenchman, or a plain American eccentric,” una enumeración significativa por la complementariedad de sus contradicciones. Es de destacar la importancia que tienen las prendas de vestir también en la configuración de las identidades ripleyanas. En esta escena lo que le preocupa a Tom mientras se mira en el espejo es el hecho de que “he had the world’s dullest face, a thoroughly forgettable face with a look of docility that he could not understand” (31), y la docilidad es algo de lo que Ripley quiere huir a toda costa, ya que es lo que le ha llevado a soportar esa vida de sumisión económica. Su ansia por la liberación hay que buscarla en esa resistencia a la determinación, a la fijación de identidades de la que Chris Straayer nos habla: “the novel endorses a freedom from determination and fixity.”<sup>86</sup> Pero la escena más importante en la que aparece el espejo tiene lugar cuando Tom se pone las ropas de Dickie, y adoptando su tono de voz, pretende matar a Marge. Esta escena la hemos analizado en el apartado “Tom y Dickie, y las fronteras de la frustración homosocial”.

Hay otras dos escenas muy significativas en las que el espejo y la ropa ponen su acento en la indeterminación identitaria de Tom Ripley. La primera de ellas es cuando está haciendo la maleta para abandonar Roma: “He loved to pack, and he took a long time about it, a whole day or two days, laying Dickie’s clothes affectionately into suitcases now and then, trying on a good-looking shirt or jacket in front of the mirror”, (120) Esta escena de intensificación de la identidad de Dickie en el cuerpo de Tom es precedida por una de las más serias amenazas a esa conjunción: la intromisión de Freddie

---

<sup>86</sup> Chris Straayer, “The Talented Poststructuralist: Heteromascularity, Gay Artifice, and Class Passing”, 113.

Miles, quien por haber perpetrado dicha amenaza se va a convertir en la segunda víctima de Ripley.

La última vez en la que aparece el espejo como elemento significativo es en el momento en el que Tom recibe una carta de la policía romana exhortándole a que se presente en comisaría lo antes posible. Por lo que dicha carta representa, ni más ni menos que “the end of Dickie Greenleaf” (164), la expresión que el espejo reproduce es muy parecida a la que ve en el apartamento de los padres de éste. La carta requiriendo su presencia en comisaría actúa como una carta de defunción en las manos de Ripley: “He stood with the letter in his hand, looking blankly around the room. He caught sight of himself in the mirror, the corners of his mouth turned down, his eyes anxious and scared.” Esa desolación por el final de Dickie Greenleaf no podía depositarse en otro sitio que fuese en sus ropas. “He hated going back to himself as he would have hated putting on a shabby suit of clothes, a grease-spotted, unpressed suit of clothes that had not been very good even when it was new. His tears fell on Dickie’s blue-and-white-striped shirt.”

Esas ropas habían sido el primer nexo de profunda comunión erótica de Tom hacia Dickie, en el momento en el que aquel se prueba las ropas de éste frente al espejo. Es uno de los momentos de mayor intimidad de los personajes, un momento que supone el primer paso de Tom en pos de la suplantación de la identidad de su compañero en lo que a la postre será una macabra conjunción a través del asesinato, aunque en un principio ese potencial de destrucción no parece ir dirigido hacia Dickie, sino hacia Marge, ya que en esta escena se dirige al espejo como si estuviera hablando con Marge y actúa como si la estuviera matando (68). El hecho de que Dickie lo pille *in fraganti* y le recrimine por llevar puesta su ropa comienza a redirigir la energía homicida de Tom hacia otro lado. Como nos dice Anthony C. Hilfner, lo que aspira a conseguir Tom “is a kind of cross between a blood brother and mirror image.”<sup>87</sup> Lo que unas páginas más adelante descubrimos es que el hermanamiento de sangre se efectúa de la manera más trágica y macabra, como si de un acto sacrificial se tratase.

---

<sup>87</sup> Anthony Channell Hilfner, “‘Not Really Such a Monster’: Highsmith’s Ripley as Thriller Protagonist and Protean Man”, 365.

### Más allá de la frontera moral

Tom consigue suplantar a Dickie después de haberlo asesinado, traspasando así la frontera que está más allá del bien y del mal. Patricia Highsmith consideraba la pasión pública por la justicia como algo artificial. La moralización la encontraba en principio inaceptable,<sup>88</sup> poniendo, a su vez, en tela de juicio lo absurdo y simplista de los binarismos humanos. Como nos dice Michael Bronsky, Highsmith no cree en las normas éticas que rigen el mundo occidental. Se sirve en su narrativa de desplazados de esas normas para dejarlas al descubierto<sup>89</sup>. En este caso, nos lleva a la frontera de la moralidad, haciéndonos, como lectores, partícipes entusiastas por que Tom Ripley se salga con la suya en el peor de los crímenes imaginables: el asesinato. Una de las razones por las que muchos lectores tarde o temprano deseamos que Ripley se salve es porque entramos en su lógica deductiva, ¿y quién puede sustraerse al magnetismo de la lógica deductiva si tan arraigada está en nuestra tradición intelectual, al menos desde la Ilustración?<sup>90</sup> En ese sentido, nosotros también traspasamos cualquier frontera ética deseando que se salga con la suya y escape, pero sobre todo, porque Ripley, más que un asesino es un impostor. Es un impostor de algo que puede llegar a ser tan cruel y debilitador como la propia identidad estanca. Queremos que se salve, no porque nos identifiquemos con su faceta asesina, sino porque lo hacemos con su faceta errante e impostora, tan atrayente para los que nos encontramos con cierta tranquilidad aburrida en casa, leyendo desde un sillón como única actividad aventurera.

El carácter asesino de Ripley sirve también de catalizador de un escepticismo rebelde del personaje hacia un código moral que todas maneras lo excluye, no sólo como homosexual, sino como parte de un sistema productivo capitalista. Tom vive en Nueva York una masculinidad marginal, de estrechos horizontes vitales y profesionales, en una vivienda de mala calidad, y habiendo tenido que prostituirse para empezar a andar con un mínimo de autonomía en esa urbe. En su picaresca, el asesinato es un capítulo más en pos de conseguir la respetabilidad social que todos ansiamos. Michael Bronski afirma que Highsmith ataca la moralidad convencional precisamente a través de sus personajes homosexuales<sup>91</sup>, que de esta manera subvertirían el carácter destructivamente homicida que otras narrativas les otorgarían. Los homosexuales tendrían así

---

<sup>88</sup> Kathleen Gregory Klein, "Patricia Highsmith", 173.

<sup>89</sup> Michael Bronsky, "The Subversive Ms. Highsmith", 14.

<sup>90</sup> Victor Siedler, , *La Sinrazón Masculina*, 115.

<sup>91</sup> Michael Bromsky, "The Subversive Ms. Highsmith", 14.

una naturaleza frankensteiniana, rebelde y destructiva hacia las circunstancias que los han creado. La normalidad no es terreno apto para Ripley.

Debemos considerar también esta novela en la línea de lo que Chris Straayer considera una desobediencia postestructuralista en lo referente a la identidad<sup>92</sup>. Para Highsmith la propensión al mal encierra la posibilidad de huida de cualquier límite convencional, incluso el límite de la propia identidad. Esta violencia contra la propia identidad la consigue a través de una acentuación discordante en la dualidad de algunos personajes, en este caso Ripley.<sup>93</sup> El tema de la gemelidad, tan presente en todas nuestras novelas, sigue teniendo en *The Talented Mr Ripley* esa potencialidad destructiva de una parte sobre la otra que tenía también en *Reflections in a Golden Eye*, y que, de igual modo, veremos que tendrá en *Giovanni's Room* y *The City and the Pillar*, debido en gran parte al poder que una de esas partes reclama sobre la otra.

Resumiendo, la identidad de Ripley tiene un carácter camaleónico que resiste límites estables. Su indeterminación, más que una disfunción, parece un mecanismo de supervivencia, dado el placer que el personaje encontrará asumiendo identidades ajenas y la necesidad vital que tendrá de ellas, como si de un vampiro se tratase. En este orden de cosas, hemos de recordar que la de Dickie no es la única personalidad que mimetiza; ya había experimentado ese proceso con un chico en Princeton (18) y, más adelante, lo volverá a hacer con Peter, el chico irlandés al que conoce en Venecia (236). Uno de los pocos centros de gravedad que tiene la identidad de Ripley es aquel que le es dado por las posesiones materiales. Kenneth Payne afirma que “it is seemingly only through material possessions that Ripley is able to anchor himself in an identity (albeit assumed and fraudulent, and one he will later have to give up)<sup>94</sup>” lo cual parece confirmar la tesis de que Thomas Ripley es, sobre todo, un rebelde de clase, un inadaptado de los márgenes sociales que su vida en Nueva York le imponía. Esa fluctuación de la identidad ocasionada por la obsesión con las posesiones materiales no es sino una reelaboración paradójica de uno de los puntos esenciales del sueño americano<sup>95</sup>: intentar crear una identidad económica desde la nada, que en la novela supone sucumbir a la no identidad.

---

<sup>92</sup>Chris Straayer, “The Talented Poststructuralist: Heteromascularity, Gay Artifice, and Class Passing”, 128.

<sup>93</sup>Kathleen Gregory Klein, “Patricia Highsmith”, 170.

<sup>94</sup>Kenneth Payne, “Upward and Onward!” Thomas Phelps Ripley, the American Immigrant in *The Talented Mr. Ripley*”, 9.

<sup>95</sup>Kenneth Payne, “Tom Ripley’s American Way of Life in Patricia Highsmith’s *The Talented Mr Ripley*”, 36.

### **2.3. GIOVANNI'S ROOM: la homosexualidad como intolerable frontera del Edén.**

James Levin asegura que Baldwin no publicó esta controvertida novela hasta que su reputación como autor no estuvo ya establecida,<sup>1</sup> algo que por otro lado se puede hacer extensible al resto de autores estudiados en esta tesis, quienes tampoco publicaron sus obras más comprometedoras hasta tener una reputación asentada. Aun así, tuvo bastantes problemas para que su segunda obra viese la luz, y cuando lo hizo, muchos críticos le tacharon de anti-americano<sup>2</sup>, sobre todo por atacar la hegemonía de consenso desde dos frentes clave: la raza y el género.

La diferencia de género ha sido un campo en el que el consenso nacional ha sido fuertemente contestado en América. Sin embargo, para muchos, la diferencia racial ha sido el ámbito en el que dicho consenso mayormente se ha problematizado, dada la historia de racismo que tiñe la supremacía del discurso público estadounidense<sup>3</sup>. Carson McCullers fue una autora que ahondó en una doble contestación a la hegemonía desde el punto de vista del género y de la raza. Otro tanto se podría decir de James

---

<sup>1</sup> James Levin, *The Gay Novel in America*, 143.

<sup>2</sup> Kemp Williams, "The Metaphorical Construction of Sexuality in Giovanni's Room", 23.

<sup>3</sup> Ver el artículo de Bigsby y Thompson, "The Black Experience"; también es interesante lo que apunta Donald H. Mengay cuando habla de la retórica de Baldwin a la hora de evocar la esclavitud afro-americana (60)

Baldwin, autor negro y homosexual que elaboró en *Giovanni's Room*, una historia de amor entre dos hombres blancos y que, aparentemente, es más impermeable a una lectura racial, aunque una mirada más detenida a través de ciertos tropos narrativos nos abre un discurso nada ajeno al cromatismo de la raza. Lo que realmente une a McCullers y a Baldwin es haber sido los primeros novelistas estadounidenses en abordar la homosexualidad de manera personal y libre de prejuicios derogatorios, Carson McCullers en la tradición sureña y Baldwin en el contexto afro-americano<sup>4</sup>.

Muy relacionado con la opresión racial y de género se encuentra la obsesión religiosa en la narrativa de Baldwin, dados sus condicionamientos sociales y familiares. Por un lado, Baldwin era hijo adoptivo de un predicador religioso muy conservador. Por otro lado, el paradigma heterosexual en la América negra era sostenido por la iglesia<sup>5</sup>. Quizá debido a estos condicionamientos, las oposiciones binarias bien / mal, pureza / impureza, inocencia / culpa, paraíso / realidad asoman en sus novelas, aunque es en la primera de ellas *Go Tell it on the Mountain* (1953) donde más peso tienen. De hecho, la primera narrativa de James Baldwin va paulatinamente alejándose de temas religiosos y, por el contrario, va tomando cada vez más en serio preocupaciones de tipo genérico. En este sentido, podríamos considerar *Giovanni's Room* como una transición entre *Go Tell it on the Mountain* y *Another Country* (1962).

Esos binarismos son problematizados, con un elevado simbolismo en lo referente a las oposiciones binarias, a través de la relación homoerótica entre dos personajes. En el caso concreto de esta novela, el paraíso juega un papel simbólico en la frontera de la categorización entre la masculinidad de los dos personajes principales y sus homosexualidades. Además, como imagen recurrente, es el lugar donde se circunscribe una masculinidad que intenta deshomosexualizarse, una vez que ha conocido el purgatorio, cuando no el infierno, de la homosexualización. Junto a esta frontera, nos encontramos con las fronteras físicas de los lugares donde los personajes van estructurando la pérdida de ese paraíso como condición irrevocable y se enfrentan a la difícil tarea de reconciliar sus pulsiones homoeróticas con su homosexualidad. Finalmente, y como ocurría en *The Talented Mr Ripley* y en *Reflections in a Golden Eye*, el pánico homosexual que impide esa reconciliación, junto con la obsesión de ocultamiento racial, es el motor de la disolución de fronteras categóricas a las que James Baldwin nos conduce.

---

<sup>4</sup> Horace Porter, cit. Sharon Patricia en Holland, "(Pro)Creating Imaginative Spaces and Other Queer Acts: Randall Kenan's *A Visitation of Spirits* and Its Revival of James Baldwin's *Absent Black Gay Man* in *Giovanni's Room*", 271.

<sup>5</sup> Sharon Patricia Holland, "ibidem".

Esta conjunción de puntos sobre los que enfocar el conflicto en *Giovanni's Room*, junto con la trascendencia que ha tenido en el mundo de las letras norteamericanas, hace de esta novela la obra más estudiada de todas las que conforman nuestra tesis. A ella se han aproximado estudiosos tomando como punto de partida la raza, la identidad nacional, la sexualidad, la diferencia e incluso la religión. Reflexiones académicas sobre la raza en James Baldwin afectan a muchas otras obras suyas antes que a la que a nosotros directamente nos interesa. Sin embargo, ecos de un yo racializado, como veremos en el análisis, se han observado, en particular por parte de Marlon B. Ross con su ensayo "White Fantasies of Desire" y Robert F. Reid-Pharr y su estudio "Tearing the Goat's Flesh", en el que además aborda la homosexualidad y lo imbrica con la masculinidad en la subjetividad de los escritores negros. Este es el tema sobre el que Cora Kaplan abunda en su ensayo "A Cavern Opened in my Mind". El tema del homoerotismo es asimismo fundamental para otros críticos como Yasmin DeGout, Kemp Williams y George E. Bell. De notable importancia para el conjunto de esta tesis son las ideas de Robert J. Corber sobre masculinidad y homosexualidad. A James Baldwin le dedica un capítulo de su referenciada *Homosexuality in Cold War America*, donde analiza *Another Country* (1962), una obra posterior a la que estamos analizando, aunque algunas de las conclusiones de este análisis son aplicables a *Giovanni's Room*. Desde el punto de vista de la diferencia como motor reconceptualizador, es importante tener en consideración las contribuciones, tanto de Domal H. Mengay como de Ronald Bieganowsky. Curiosamente, el aspecto más estudiado de *Giovanni's Room* es el espacio como constructor de identidades homoeróticas. Por un lado, esto no debería sorprender puesto que el título de la obra invita a una reflexión sobre el espacio cerrado que evoca. Magdalena J. Zaborowska, en su importante artículo "Mapping American Masculinities" aborda el tema de la expatriación y la homosexualidad, algo que John Howard hace también en su artículo, aunque relacionándolo más con las actividades anti-americanas en el contexto de la guerra fría. Robert Tomlinson es otro de los estudiosos que se aproximan a la novela de Baldwin desde el punto de vista del (auto)exilio, aunque no sólo sexual, sino también racial, algo que igualmente hace Kathleen Drowne en su artículo "An irrevocable condition" donde ahonda en los múltiples significados simbólicos del hogar. Sharon Patricia Holland incide en la estructura de espacios gay en esta novela y otras, y finalmente, Cyraina Johnson-Roullier se plantea, en un par de artículos, la obra de Baldwin como una retórica de la huida. Nosotros aportaremos, además de un ahondamiento en estos temas, que la matriz de esta huida (o búsqueda,

según se mire) es un horror a la identificación femenina del homosexual en un contexto de una lógica binaria de género que atrapa a los dos personajes principales de la novela y que los sitúa, en el mejor de los casos, en la frontera de un paraíso simbólico que en realidad no existe más allá de su imaginación.

## EL PARAÍSO COMO FRONTERA ENTRE LO MASCULINO Y LO HOMOSEXUAL

228

---

Cuando Baldwin escribió *Giovanni's Room* estaba muy preocupado por el tema de la masculinidad y los riesgos que la homosexualidad, pero sobre todo el mundo homosexual, podía plantear en torno a ella. Estaba obsesionado por lo que él llamaba “a most petulant and unmasculine pride.”<sup>6</sup> El que Baldwin no escapase a la lógica de la división sexual entre hombres y mujeres, que era el epicentro de los ataques homófobos a la feminización de los homosexuales, lo dejó bien patente en varios de sus artículos anteriores a esta novela. “Preservation of Innocence”, por ejemplo, comenzaba de la siguiente guisa: “The problem of the homosexual ... has its roots in the nature of man and woman and their relationship to one another.”<sup>7</sup>

Quizá a consecuencia de ello, James Baldwin siguió abordando el tema de la homosexualidad en otros trabajos como *Another Country* (1962), *Tell me how long the Train has been Gone* (1968) y *Just Above my Head* (1979). En una entrevista de 1984, Baldwin seguía admitiendo que *Giovanni's...* no era un libro sobre la homosexualidad: “It’s about what happens to you if you’re afraid to love somebody.”<sup>8</sup> El autor rechazaba, de esa manera, considerar su novela como una novela homosexual, al igual que hizo en su momento Gore Vidal con *The City and the Pillar*. Esa ansiedad por no poder reconciliar satisfactoriamente la masculinidad con la homosexualidad queda muy bien reflejada a través de los dos protagonistas principales de la novela: David y Giovanni.

---

<sup>6</sup> James Baldwin, “The Male Prison”, en *Collected Essays*, 235

<sup>7</sup> James Baldwin, “Preservation of Innocence”, en *Collected Essays*, 594

<sup>8</sup> Cora Kaplan, “‘A Cavern Opened in my Mind’: The Poetics of Homosexuality and the Politics of Masculinity in James Baldwin”, 36.

## **David, o el imposible regreso al paraíso**

La estructuración de la experiencia (homo)sexual de David tiene varios episodios en los que masculinidad y homosexualidad mantienen una relación a veces de exclusión y, muy al final, de difícil reconciliación. Estos episodios son seis: el rechazo de la figura paterna; el reconocimiento homosexual y la huida a Europa; el contacto con Giovanni; el rechazo de los roles sexuales que el cuarto de éste exige; la apropiación de la masculinidad como supremacía nacional en el mundo; y la localización de la masculinidad en un paraíso al que, en definitiva, es imposible regresar. Al análisis de esta evolución episódica vamos a dedicar este sub-apartado.

**229**

---

El origen como ser humano y la educación son temas que David problematiza desde el punto de vista de género. Por un lado, tuvo una madre carnal de la que el único recuerdo que mantiene es la de un cuerpo pútrido (16); por otro lado tiene a una tía que no acierta a jugar ningún papel fructífero en su vida<sup>9</sup>; por otro, a un padre que está resentido por no haberlo podido criar mejor, "I did the best I could", (24) le dice cuando David está a punto de marchar a Europa.

La figura que David, como hombre, comienza a tener como referencia para la construcción de su propia masculinidad es su padre, con el que cual mantiene un constante juego de rechazo y atracción que constituye una de las paradojas más notables de esta tesis. Debido a su importante presencia en los primeros capítulos de la obra, es como si asistiéramos a una refutación de una de las tesis freudianas sobre el posible origen de la homosexualidad en torno a la ausencia de una figura paterna enérgica<sup>10</sup>.

En la escena en la que una caverna negra se abre en su mente tras haber mantenido una relación sexual con Joey, una de las primeras imágenes no metafóricas que se le presentan a David es su padre, como si fuese una figura importante por su poder sancionador de lo que acababa de hacer (14). Más adelante aprendemos que la ira paterna, aunque no es uno de sus rasgos más destacables, es de todos modos bastante gráfica: "[his] anger, when it comes, is all the more impressive, seeming to leap from some unexpected crevice like a fire which will bring the whole house down". (17) El fuego castigador, una imagen religiosa potentísima para alguien como Baldwin, tenía forma

---

<sup>9</sup> Al análisis de los personajes femeninos dedicaremos el sub-apartado "Temor y huida de lo femenino" en este mismo apartado.

<sup>10</sup> Tesis que, como hemos visto, no sostiene sino en una adición posterior en sus "Tres Ensayos para una Teoría Sexual" (1178).

de padre tal y como su biografía nos informa.<sup>11</sup> Como consecuencia y a pesar del miedo que le infunde, David rechazará el modelo de masculinidad que su padre le ofrece, así como la camaradería a través de la cual pretende hacérsela llegar: “I wanted the merciful distance of father and son” (22), y todo eso a pesar de que esa masculinidad se le ofrecía en un estado de inocencia y complicidad que lo seguirá durante toda la historia: “What passed between us as masculine candor exhausted and appalled me [...] He thought we were alike. I did not want to think so”. (21)

El retrato que tenemos de su padre es de alguien que no tiene problemas a la hora de distinguir la fina línea que une la homosociabilidad con la heterosexualidad. “My father was at his best, boyish and expansive, [...] laughing a lot, handling all the men as though they were his brothers and flirting with the women” (17). Según la tía Ellen, el exceso de (hetero)sexualidad es un motivo de pérdida de la respetabilidad necesaria para ostentar la hegemonía de un *pater familias*, al menos ante su hijo. “You’ve been with that girl”, le reprocha. “That’s where your money goes and all your manhood and self-respect, too” (19). El duelo entre el padre y la tía es importante para la configuración de las masculinidades que servirán como punto de partida para el terreno de confusiones de género al que más adelante saltará David en busca de su deseo homosexual. En medio de la discusión sobre la promiscuidad sexual del padre, éste le espeta a la tía: “All I want for David is that he grow up to be a man. And when I say a man, Ellen, I don’t mean a Sunday school teacher”, de lo que se deduce que hay dos elementos que constituyen el ideal de hombría para el padre de David: una rampante heterosexualidad como la suya y el rechazo de cualquier actividad considerada afeminada, como el hecho de dar clases de catequesis. A lo que la tía Ellen responde “A man is not the same as a bull”, (20) con lo que satiriza la imagen animalesca de la masculinidad que a su ojos proyecta el padre. Debemos recordar el sentido de las palabras del Mayor Langdon en *Reflections in a Golden Eye* cuando afirmaba “Only two things matter to me now—to be a good animal and to serve my country.”<sup>12</sup> Estas expectativas agresivas sobre masculinidades a priori heterosexuales las encontrábamos también en *The Talented Mr Ripley* desde la óptica de resentimiento del propio Tom Ripley hacia lo que él cree que es una masculinidad hegemónica de la que está excluido, sobre todo cuando también al inicio

<sup>11</sup> Aunque en realidad fue su padrastro, la influencia como figura paterna del predicador de Harlem David Baldwin fue decisiva para James en lo referente a la configuración de temores con base religiosa. Para más información ver la biografía que de James Baldwin ha escrito James Campbell, *Talking at the Gates*, en concreto el primer y segundo episodio.

<sup>12</sup> Ver el sub-apartado “Masculinidades decadentes, hegemónicas y subordinadas.”

de la novela decía “you really had to be an animal or starve” (*The Talented Mr Ripley*, 36).

La influencia paterna no cesa en el momento en el que David huye a Europa. Su padre, como poseedor del capital material que David precisa, ejerce su autoridad moral para que su hijo regrese a América con el fin de que prosiga una masculinidad organizada, tal y como el Sr. Greenleaf quería de su hijo Richard, pero que a David le parece como “the sediment at the bottom of a stagnant pond” (26). Sin embargo, a diferencia de Richard, David carece de las posesiones necesarias para sustentarse sin ahogos en Europa.

**231**

---

Será en el viejo continente donde, según Magdalena Zaborowska, la masculinidad y la identidad nacional irán unidas de la mano en torno a David. La masculinidad de éste está respaldada por el consenso homosocial norteamericano del momento: “David reveals the performative nature of his masculinity and national identity, which are welded together by an ideology of homosocial consensus that has written model Americans as male, straight and white”<sup>13</sup>, y como más adelante se afirma “his mission [is] to represent the ‘immaculate’ perfection of American manhood there.” Esta misión la encontramos corporeizada nada más comenzar la novela en el rostro masculino de David, metonimia de la idea invisible e incuestionada del dominio imperial de sus ancestros: “My face is like a face you have seen so many times. My ancestors conquered a continent, pushing across death-laden plains, until they came to an ocean which faced Hawaii from Europe into a darker past” (9).

Sin embargo, el episodio más importante de la difícil configuración de género que experimenta David es mucho anterior a su huida a París, ya que se trata del primer contacto homosexual que tuvo en Brooklyn, aún siendo adolescente, con un muchacho llamado Joey. Para empezar, la experiencia, tal como la recuerda, se le presenta como si fuese “a bulldog in my backyard—the yard, in the meantime, having grown smaller and the bulldog bigger” (11), es decir, la incipiente homosexualidad saltó en vida del personaje como un fiero animal de vigilancia, aunque el terreno que hay que vigilar, aquello que denota seguridad y respetabilidad doméstica, el jardín de una casa, sea cada vez más pequeño y la fiera que amenaza con destruirlo sea cada vez más grande. A pesar de la monstruosidad de esta fiera, este despertar sexual tiene ascendencia

---

<sup>13</sup> Magdalena Zaborowska, “Mapping American Masculinities: James Baldwin’s *Innocents Abroad*, or *Giovanni’s Room* Revisited”, 121.

bucólica por producirse en medio del agua<sup>14</sup>. El agua como medio estimulador de la iniciación sexual tiene un papel determinante, de la misma manera que lo había tenido en otras representaciones homoeróticas. En este caso, esa agua se encuentra en un dominio menos salvaje que el lago en *The City and the Pillar*. Se trata de la ducha en casa de Joey, aunque previamente habían estado de juerga en la playa de Coney Island, por donde los dos chicos pasean agarrados del hombro entre el calor y el alcohol que han ingerido. El gradual acercamiento erótico nos recuerda en algunos pasajes a la epifanía erótica de Ripley con Dickie en el coliseo romano. Los hombros son el sitio donde aparentemente la homosociabilidad deposita su acercamiento físico sin que necesariamente devenga en (aunque sí precede a) un acto homosexual<sup>15</sup>. En medio de la aparente irrealidad que la brisa estival y el alcohol provoca en David y Joey, la raya que delimita la camaradería y la aproximación sexual es cruzada casi por accidente: “Joey raised his head as I lowered mine and we kissed, as it were, by accident”. El erotismo se mezcla con el miedo al descubrimiento del placer, que es comparado a un pájaro: “It was like holding in my hand some rare, exhausted, nearly doomed bird which I had miraculously happened to find.” (13) Este primer encuentro es rememorado con unas matizaciones raciales, clasistas y masculinistas que tendrán eco en el resto de la huida del personaje. David nos deja bien claro cuáles son las señas de diferenciación respecto a Joey, tanto de clase (“we lived in a better neighborhood than Joey’s”) como de raza (“he was very quick and dark”, 12), para lo cual se insiste constantemente en la cromatización oscura de la fisicalidad de Joey, como si dicha cromatización fuese algo especialmente relevante y como si el significado de esa relevancia, la raza del chico, fuese algo que interesara dejar en silencio sin especificar directamente. En ningún momento se dice que sea negro, pero sí que su pelo oscurece la almohada, o que las calles de Brooklyn son oscuras a su paso. El que su cuerpo sea marrón es lo más cerca que se está a especificar su raza. Este episodio despierta en David, a través del pánico homosexual que desencadena, una masculinidad agresiva durante el resto de su adolescencia y su primera etapa como adulto: comienza a beber, a conducir temerariamente, hasta que finalmente incluso se alista en el ejército.

---

<sup>14</sup> Recordemos lo que dijimos a propósito de las connotaciones femeninas que tiene el agua (Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, 23.) En el caso de este tipo de escenas en estas novelas que estamos analizando, podemos sostener que la presencia del líquido elemento actúa como si fuera un efecto feminizador sobre la sexualidad de los personajes. Al mismo tiempo, serviría para disolver sus categorías estancas y hacerlas más fluidas en el continuum masculino-femenino.

<sup>15</sup> Esta homo-unión deshomosexualizada se hace patente más adelante en la novela cuando David coge a Giovanni de los hombros “football fashion”, cuando éste está destrozado por haber perdido su empleo.

El proceso homoerótico del personaje se enmarca en una huida de, y a la misma vez hacia, la heteronormatividad que comienza el verano en el que tiene sus primeras experiencias sexuales con Joey, y que culmina en el momento en el que recuerda frente a la ventana de la casa del sur de Francia todo lo que le ha acontecido y cuenta en esta novela (15). Esa huida debemos entenderla también en relación a la lógica de su movilidad de clase, que en su caso, a diferencia de lo que ocurría con Ripley, es hacia abajo, hasta situarse en el antiguo cuarto de criada que es el cuarto de Giovanni.

A pesar de que la expulsión del paraíso es un tema recurrente que engloba la estancia homoerótica de David en París, éste no deja de aferrarse a una idea imposible de inocencia y pureza. No es consciente de los rigores que la expulsión del paraíso lleva consigo. David ignora que no puede haber inocencia si hay libertad para redefinir algo tan sacralizado, y por tanto tan sujeto a normas que no tienen nada que ver con la libertad, como es la sexualidad<sup>16</sup>. Como afirman otros autores como Yasmin Y. DeGout, no hay realmente inocencia en lo que al amor homoerótico se refiere, sino más bien un empeño por parte de David por forzar una situación de inocencia artificial<sup>17</sup>. La masculinidad ideal de David, semejante a ese paraíso del que ha sido expulsado, está en estrecha contradicción con el motivo de esa expulsión que no es otro que su homosexualidad, presente de forma palpable desde el principio. Una manera de recuperar esa masculinidad es entrar en conflicto directo con las pulsiones homosexuales, ya que tal como nos informa Donald Mengay “male/homo subversion was attainable through reconfiguring the way ‘male behaviour’ is defined”<sup>18</sup>. En *Giovanni's Room* no hay otra opción ya que la apropiación de elementos femeninos, tanto en el habla como en el vestir, que tan subversivos serían en décadas venideras<sup>19</sup>, eran rasgos que problematizaban la configuración de género del homosexual, hasta el punto de animalizarlo y por tanto deshumanizarlo.

Sobre el primer año de David en París apenas sabemos nada, sólo que ha necesitado del ambiente homosexual para reafirmarse como hombre a través de la nega-

<sup>16</sup> Robert Tomlinson, “‘Payin’ One’s Dues’: Expatriation as Personal Experience and Paradigm in the Works of James Baldwin”, 138.

<sup>17</sup> Yasmin Y. DeGout, “Dividing the Mind: Contradictory Portraits of Homoerotic Love in Giovanni’s Room”, 426-7.

<sup>18</sup> Donald H. Mengay, “The Failed Copy: Giovanni’s Room and the (Re)Contextualization of Difference”, 69.

<sup>19</sup> Sobre el papel activo que los *drag-queen* u otros hombres feminizados tuvieron en ciertos episodios claves para la liberación gay, ver Ian Young, *The Stonewall Experiment*, 54 o Chris Bull (ed.), *Witness to Revolution*, 14. En la ficción, John Rechy, en su novela *City of Night* nos relata un importante episodio en el que un travesti se encara decididamente contra los que lo ridiculizan (331).

ción, es decir, ha necesitado del ambiente homosexual para asegurarse de aquello que cree no ser<sup>20</sup>, y ello a pesar de las insistencias de ese ambiente por atraerle:

Most of the people I knew in Paris were, as Parisians sometimes put it, of *le milieu* and, while this milieu was certainly anxious enough to claim me, I was intent on proving, to them and to myself, that I was not of their company. I did this by being in their company a great deal and manifesting toward all of them a tolerance which placed me, I believe, above suspicion (26).

234

---

Lejos parecían quedar las angustias homófobas que lo habían estrangulado en América, donde jamás se habría atrevido ni tan siquiera a andar con esas compañías, en lo que es un eco de la experiencia vital del propio James Baldwin<sup>21</sup>.

En siguientes episodios vemos a un David que se cree poseedor de una masculinidad candorosa e inocente, un reflejo purificado de la que su padre le había brindado en América. En dicha masculinidad, se cree protector de los misterios emocionales de Jacques, el cual a su vez lo protege a él con dinero y, por tanto, con poder material (31-2). Desde la ironía de Jacques, la masculinidad de David es algo immaculado si lo mantiene incontaminado de cualquier contacto homosexual que la pueda hacer peligrar. A la misma vez, y ya sin ironía, la considera como un potente imán para atraer a chicos tan decididamente masculinos como Giovanni, tal y como se refleja en este comentario: “I was not suggesting that you jeopardize [...] that *immaculate* manhood which is your pride and joy. I only suggested that *you* invite him because he will almost certainly refuse if I invite him”. (33)

David aborda a Giovanni como anzuelo para Jacques, en quien no obstante Giovanni no está interesado. Las primeras reacciones que tiene David al entablar conversación con el italiano, lejos ya de las miradas de Jacques y Guillaume son, por este orden, de felicidad, timidez, y de inseguridad. En una primera conversación hace referencias a su origen, Nueva York, de donde ha escapado, y hace patente su posición como ciudadano americano en el mundo. Como buen americano cree firmemente en el

---

<sup>20</sup> Como ya nos informaba Robert Reid-Pharr, el homosexual era un elemento necesario, desde una óptica negativa, en las narrativas de posguerra para restituir una masculinidad que parecía amenazada. (“Tearing the Goat’s Flesh: Homosexuality, Abjection, and the Production of a Late-Twentieth-Century Black Masculinity”, 353).

<sup>21</sup> James Campbell, *Talking at the Gates: A Life of James Baldwin.*, 73.

poder de la elección individual, lo cual lo emparenta fielmente con Penderton y con Ripley, frente al escepticismo de Giovanni, quien se ha resignado a creer en una especie de fatalismo darwinista. “The big fish eat the little fish. That’s all. The big fish eat the little fish and the ocean doesn’t care” (37).

Con la metáfora del pez en mente, David prosigue su disquisición rebatiendo a Giovanni, pero en el curso de la misma parece que algo se le cruza por la mente que hace que ambos sonrían en lo que parece ser una velada referencia a la sexualidad que secretamente contemplan compartir. “you can choose to be eaten and also not to eat—not to eat’, I added quickly, turning a little red before his delighted and sardonic smile, ‘the little fish, of course” (37).

Esta primera conversación es la de un defensor de la esperanza a través de la iniciativa individual y un escéptico de cualquier tipo de entusiasmo colectivo. “To choose” exclama Giovanni “ah, you are really an American. *J’adore votre enthousiasme!*”, en lo que representa una pequeña dialéctica entre un ciudadano de un país vencedor y otro de un país vencido, por muy liberado que al final resultase, de la II Guerra Mundial. A ojos de Giovanni la creencia en la libre elección marca a David como la quintaesencia del verdadero americano<sup>22</sup>. La tensión entre la europeidad (por muy díscola y otrizada que parezca) y la americanidad de David ha sido también leída como la relación entre blancos y negros en América<sup>23</sup>.

Siguiendo la alegoría del pez, David se refiere al imperialismo de su país, en una metáfora que no escapa a las referencias leviatánicas: “In my country the little fish seem to have gotten together and are nibbling at the body of the whale.” (38), de lo que Giovanni concluye, quizá con añoranza de pretéritas masculinidades, que “that will not make them whales. The only result of that nibbling will be that there will no longer be any grandeur anywhere.” Podrías muy bien tratarse esto de una vicaria añoranza por la muerte del *Genteel Patriarch*<sup>24</sup> al que Michael Kimmel alude en su artículo “The Birth of the Self-made Man”. En ese artículo, Kimmel sitúa el ascenso de este tipo de masculinidad dominante antes de la Revolución Industrial, y se caracteriza por su dignidad aristocrática y una ostentación de las posesiones materiales. Lo que parece claro es que

---

<sup>22</sup> John Howard, “Un-American Activities abroad: essentialism, identity and place in James Baldwin’s *Giovanni’s Room*”, 106.

<sup>23</sup> Robert Tomlinson, ““Payin’ One’s Dues’: Expatriation as Personal Experience and Paradigm in the Works of James Baldwin”, 139.

<sup>24</sup> Michael Kimmel, “The Birth of the Self-Made Man”, 137.

David ansía formar parte de esa masculinidad imperial, dominadora y blanca al mismo tiempo<sup>25</sup>.

Dos aspectos de género contrapuestos son importantes para entender este primer contacto de los dos hombres protagonistas de esta historia: por una parte que el tema de conversación a través del cual se empiezan a conocerse es los orígenes, las naciones. Por lo tanto es una conversación sobre un tema tan tradicionalmente masculino como la política de dimensiones planetarias. Por otra parte, esa conversación que va a unir esas masculinidades en una peligrosa eroticidad se desarrolla en un ambiente que ellos considerarán femenino y degradante como es el bar de Guillaume.

**236**

---

Sin embargo, todo lo que acontece esa noche comienza ya a amenazar la masculinidad paradisíaca e inocente de David, y esa amenaza la sitúa, de forma significativamente metonímica, en el objeto heterosexual que la salvaguarda, cuyo nombre es evocador del más escondido infierno: "Then I wanted to get out of this bar, out into the air, perhaps to find Hella, my suddenly so sorely menaced girl."

Es en ese contacto entre la obsesión por preservar una masculinidad pura y la inevitabilidad del deseo homosexual donde la idea de paraíso opera como frontera. El paraíso es una condición irrevocable más que un sitio. Es un estado de pureza sexual en el que es imposible estar, y todos somos expulsados de él por una espada flamígera que no deja de tener connotaciones fálicas: "Jacques' garden was not the same as Giovanni's, of course. Jacques' garden was involved with football players and Giovanni's was involved with maidens", piensa David cuando aún no conoce a Giovanni y le presupone una heterosexualidad rampante con criadas. "Perhaps everybody has a garden of Eden, I don't know; but they have scarcely seen their garden before they see the flaming sword. Then, perhaps, life only offers the choice of remembering the garden or forgetting it." (29) Esta idea de paraíso engendra dos tipos de locura: la de los que recuerdan y la de los que olvidan. Hacer ambas cosas es de una inusitada heroicidad.

Aunque para los ojos de otros habituales del lugar, como el propio Guillaume, esa falta de mácula, presentada en forma de jugador de fútbol americano, ya ha sido corrompida. Para las viejas mariquitas del bar, la masculinidad es como si fuera una plaza susceptible de conquista, y por tanto de corrupción.

El cuarto de Giovanni, como se verá en otro apartado más adelante, opera como si fuese el purgatorio de una masculinidad que se encuentra en transición de asumir su

---

<sup>25</sup> Magdalena Zaborowska, "Mapping American Masculinities: James Baldwin's *Innocents Abroad*, or *Giovanni's Room Revisited*", 127.

homosexualidad. Desde un punto de vista más material funciona simplemente como refugio, ya que David no se ve impelido a ese cuarto sólo por la belleza de Giovanni y la amarga felicidad que le produce, sino porque no tiene un duro para pagarse ningún techo. Conoce a Giovanni en un momento en el que están a punto de desahuciarlo de su hotel y en el que su visión como aventurero errante y desanclado le produce terror. El cuarto de Giovanni funciona también como refugio de su desesperanza económica.

En medio de la tempestad homoerótica que se cierne sobre él, David quiere huir hacia América, paradójicamente hacia el sitio desde donde había escapado de esa misma incomprendibilidad de género que ahora le acucia. En esa agitación de recién descubiertos sentimientos se siente como un aventurero sin rumbo en medio de ninguna parte: “I saw myself as a wanderer, an adventurer, rocking thorough the world, unanchored” (62). Aunque esta confusión acierta a situarla dentro de un contexto más general, que afecta a mucha gente y del que él sencillamente es una pequeña parte: “what was strange was that this was but one tiny aspect of the dreadful human tangle, occurring everywhere, without end, forever.”

La nacionalidad y, por ende, el imperialismo, están sensiblemente imbricados con la idea de la masculinidad en David<sup>26</sup>, para quien estar despojado de su americanidad era como perderse en la nada: “I resented being called *not* an American because it seemed to make me nothing.” (86) Después de percatarse de lo que significa estar encerrado en el cuarto de Giovanni, hay tres momentos consecutivos, enmarcados en la visita que David hace a una oficina de American Express, que hacen que éste reflexione sobre su masculinidad en términos de nación, descendencia y erotismo. De camino a la oficina se da cuenta de la uniformidad de sus compatriotas: “At home I could have distinguished patterns, habits, accents of speech [...] But here I only saw bags, cameras, belts and hats, all clearly from the same department store.” Es decir, los matices que David habría distinguido en América se tornan en una uniformidad salida de unos grandes almacenes, los templos del consumismo masivo, y santo y seña de la sociedad vencedora de la II Guerra Mundial. En esa tórmix de homogeneidad ni tan siquiera los significantes de género se hacen patentes para el exiliado David, y lo único que distinguía a los hombres era “that they seemed incapable of age.” Una juventud, sin embargo, que estaba preservada en jabón “which seemed indeed to be their preservative against the dangers and exigencies of any more intimate odor; the boy he had been shone

---

<sup>26</sup> John Howard, “Un-American Activities Abroad: Essentialism, Identity and Place in James Baldwin’s *Giovanni’s Room*”, 106.

somehow, unsoiled, untouched, unchanged, through the eye of the man of sixty.” La homogeneidad americana, asegurada en los olores de un jabón de consumo rápido, es para David la garantía contra la polución de ciertas intimidades tan peligrosas como extranjeras, como la que él estaba teniendo con Giovanni en ese momento. Lo que veía en sus compatriotas era un poderoso intento de preservación de un estado de inocencia artificial, aparente y socialmente impuesto, y que de todas maneras estaba lejos de constituir un precinto contra la desazón a la que tal intento llevaba: “beneath these faces, these clothes, accents, rudeness, was power and sorrow, both unadmitted, unrealized, the power of inventors, the sorrow of the disconnected.” (86) La insistencia de David en la preservación de una inocencia heterosexual y americana que en realidad no es más que una ilusión le convertirá, finalmente, en un monstruo del que no obstante espera escapar, tal y como Marlon Bross nos informa cuando dice que “by insisting on remaining in a state of innocence, which is really an illusion, he turns himself into the monster he hopes to escape.”<sup>27</sup>

Este reflejo de una americanidad incapaz de comprender la desconexión de sus partes es enfatizado esa misma mañana en el segundo de estos momentos: cuando lee la carta que le ha remitido su padre, quien le recuerda una y otra vez la conveniencia de regresar ya que no está haciendo nada productivo, y ello lo sustenta en lo que parece un axioma incontestable, “You’re as American as pork and beans,” como si la productividad, metonímicamente representada por la comida del lugar de origen y la americanidad fuesen dos conceptos incuestionablemente inseparables. En esa carta su padre hace velada referencia también a las correrías (hetero)sexuales que imagina que su hijo está disfrutando en ese momento “let your old man in on the secret, can’t you? You may not believe this, but once I was a young man, too.” A través de esta indirecta David percibe que su padre trata de establecer una comunicación de colegas mujeriegos, a pesar de que no se atreve a hacerlo expresamente por el miedo a una negativa “The question he longed to ask was not in the letter and neither was the offer: *Is it a woman, David? Bring her home. I don’t care who she is. Bring her home and I’ll help you get set up.* He could not risk these questions because he could not have endured the answer in the negative.” (88) Lo que está empezando a angustiar a David es que, siendo a los ojos de su padre un representante del ideal WASP en Europa, un americano en el escenario

---

<sup>27</sup> Marlon B., Ross, “White Fantasies of Desire: Baldwin and the racial identities of sexuality”, 33.

internacional, no esté dando la talla<sup>28</sup>, así como que sus actividades en el extranjero corran el riesgo de ser consideradas antiamericanas por homosexuales<sup>29</sup>.

El último de estos tres momentos reveladores sobre identidad nacional en relación (y en conflicto) a su homosexualidad tiene lugar cuando está regresando de la oficina de American Express y se encuentra con un marinero por un boulevard. De repente, David se sorprende a sí mismo mirándole “and wishing I were he. He seemed younger than I had ever been, and blonder and more beautiful, and he wore his masculinity as unequivocally as he wore his skin. He made me think of home—perhaps home is not a place but simply an irrevocable condition.” No deja de ser significativo que el marinero, vestido en su intangible masculinidad le recuerde a su hogar más allá de los límites geográficos como si éste en realidad fuese una condición de la que no se puede escapar. Para David el hogar no está tanto en una América que huele a jabón, hacia la que su padre le impele desde una heterosexualidad invisible, como en la masculinidad erótica de un marinero<sup>30</sup>, se encuentre éste donde se encuentre.

La resolución del binarismo paraíso-purgatorio no es fructífera a la postre. Al final de la historia, David ve retrospectivamente en la figura del Heroico Artesano una posible redención a la muerte de Giovanni. Cree que le habría ido mejor si se hubiese quedado en su aldea en Italia, con sus olivos, sus críos y su mujer a la que sin duda habría pegado como si tal cosa (28). Así habría vivido su vida, cantando, durmiendo y trabajando, en lo que sin duda conforma todo un estereotipo anglosajón del sureño. No deja de ser irónico que David, el depositario del amor de Giovanni, desee esa masculinidad sexista para su amante, roto por la muerte a manos del estado francés, una masculinidad que Jacques no duda en situar en los límites mismos del paraíso. “Nobody can stay in the garden of Eden”, (28) le dice a David. El paraíso para Jacques y David, en irónica contraposición a sus masculinidades marginales y subordinadas, es aquel en el que el Heroico Artesano pega a su mujer y, así, perpetúa una idea de sometida felicidad. Es preferible ser un hombre castigador y así mantener el paraíso, que una persona rota en el purgatorio de la indefinición.

---

<sup>28</sup> Magdalena Zaborowska, “Mapping American Masculinities: James Baldwin's *Innocents Abroad*, or *Giovanni's Room* Revisited”, 121.

<sup>29</sup> John Howard, “Un-American Activities Abroad: Essentialism, Identity and Place in James Baldwin's *Giovanni's Room*”, 106-7.

<sup>30</sup> Unos apartados más adelante, daremos cuenta del significado de los marineros en el ideario homoerótico.

### Giovanni, o la castración (homo)sexual del heroico artesano

Conocemos a Giovanni a través de David, quien actúa en todo momento como narrador. Hay escenas en las que sólo tenemos el posicionamiento su imaginación en primera persona desde la distancia, sobre todo cuando Giovanni está a punto de morir o cuando se encuentra fugitivo de la ley. Incluso el momento del crimen nos es filtrado a través del punto de vista de David, del cual debemos desconfiar debido al conflicto constante en su posicionamiento de género.

La atracción fatal que Giovanni va a ejercer sobre David se ve desde el primer momento en que se describe su presencia desde la barra del bar de Guillaume: “I was aware, as we pushed our way to the bar—it was like moving into the field of a magnet or like approaching a small circle of heat—of the presence of a new barman. He stood insolent, dark and leonine.” (31) Giovanni se nos presenta como el centro oscuro y salvaje, tal como unas páginas antes se presentaba Joey, pero esta vez de un campo magnético tan infernal como el pequeño círculo de fuego que lo representa. Es en pasajes como en esta triple apelación (“insolent, dark, leonine”) donde algún crítico como Donald Mengay han querido ver ecos de la retórica sobre la historia afro-americana<sup>31</sup>.

240

La bebida que Giovanni toma en ese primer contacto es bastante sintomática respecto a lo que su relación posterior implicará en términos de simbología nacional: “I will take a Coca-cola” (35). Si no fuera por la retahíla que viene después sobre los americanos en el mundo, su elección inopinada de una Coca-Cola carecería de importancia. Sin embargo, presentado así queda como un tácito reconocimiento a la presencia comercial y consumista de lo americano en la Europa del Plan Marshall.

En esa primera conversación, Giovanni desmitifica el nuevo mundo de los americanos: “I don’t see why the world is so new for Americans. After all, you are all merely emigrants. And you did not leave Europe so very long ago” (36), a lo cual David responde poniendo el acento en la especificidad de los americanos como un pueblo dadas las acontecimientos específicos que sólo en América han ocurrido. David, incapaz de distanciarse de los moldes de su nacionalismo, decide llevar la discusión a un extremo absurdo a partir del cual no caben más argumentos. “We are not on another planet, no.

---

<sup>31</sup> Como nos dice Donald H. Mengay “When David characterizes him initially as ‘insolent and dark and leonine’, he links him metonymically with all three cultural spheres. ‘Insolent’, a substitution here for proud, and ‘dark’ for black people evoke Calude McKay’s rator in the poem ‘America’ who stands ‘with not a shred /of terror’ and who claims, ‘Darkly I gaze into the days ahead’. ‘Leonine’ in this context bodies forth both of the preceding signifiers but also interpolates Langston Hughes’s language of an ‘atavistic land’, Africa’s Dark face”, (“The Failed Copy: Giovanni’s Room and the (Re)Contextualization of Difference”, 60).

And neither, my friend, are you.” (36) Pero ese no es el final de la discusión para un Giovanni que dialécticamente es mucho más incombustible de lo que David hubiese creído. Para Giovanni los americanos tienen un sentido extraño del tiempo, si es que tienen alguno, que es como decir el sentido que tienen de la historia. “Time always sounds like a parade *chez vous*—a *triumphant* parade, like armies and banners entering a town.” Probablemente esa sea la imagen que Giovanni, ciudadano de uno de los bastiones fascistas liberados, tenga de los americanos. Probablemente en su pueblo de Sicilia entrarían así de esa manera, en triunfante desfile y con vitola de liberadores, como aperitivo de lo que sucesivamente se convertiría en la liberación (y posterior marsallización) del resto de Europa.

Siguiendo la ruta de los dos personajes durante la primera noche de su recién estrenada relación, nos encontramos a bordo de un taxi junto con otros protagonistas, rumbo al barrio de Les Halles. Durante el corto viaje, vemos que la forma que tiene el italiano de desenvolverse con los hombres responde a una especie de hermanamiento que nada problematiza, y así íntima con el taxista sobre los usos y costumbres, públicos y privados de los ciudadanos de París. Ahí nos damos cuenta de que Giovanni, al igual que David, está en una situación de económica dependencia respecto a otros hombres. Si David depende de su padre y, en menor medida, de Jacques, Giovanni lo hace de su jefe, Guillaume.

Todo lo que se atisba de su hermanamiento con Guillaume tiene que ver principalmente con las posesiones materiales. Guillaume piensa que algún día Giovanni llevará el bar, como si le correspondiera como esforzado heredero. Su unión con Guillaume trasciende lo patrimonial, sin embargo. Lo conoció en un contexto de lo más americanamente masculino: en el cine viendo una película del oeste, con Gary Cooper como protagonista<sup>32</sup>. Cuando le revela esto a David, los dos se parten de risa, ya que encuentran hilarante la masculinidad más aventurera como espectáculo de fondo de un homoeotismo del que el afeminado Guillaume es partícipe. Pero lo que era irrefutable es que, afeminado o no, de Guillaume iba a pasar a depender Giovanni por la razón más primaria: “I had not eaten for a long time and I was very hungry” (61).

---

<sup>32</sup> Lo irónico es que Gary Cooper, aparte de ser un icono de la masculinidad norteamericana de frontera, (Michael Kimmel, *Manhood in America*, 239; Steven Cohan, *Screening the Male: Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema*, 18) mantuvo ciertos flirteos con la homosexualidad al principio de su carrera, como documenta William J. Mann (*Behind the Screen: How Gays and Lesbian Shaped Hollywood: 1910-1969*, 103-106)

Giovanni, como campesino emigrado de la vieja Europa, no concibe el placer de viajar. La idea burguesa del viajar por viajar, muy arraigada en la mentalidad norteamericana<sup>33</sup>, le es muy lejana. Por eso no entiende qué está haciendo Hella viajando por España sola, sobre todo porque se trata de la chica de David, y está sin razón ninguna allí donde él no la puede controlar. Dentro de su lógica patriarcal, una mujer es propiedad de un hombre a menos que la mujer sea una mujer mayor con dinero y con un marido en alguna parte, en cuyo caso el orden de propiedad estaría invertido en función de la edad y el dinero, no del género. Desde el principio vemos que para Giovanni, en toda relación debe haber una disfunción de dominio a favor de alguien, bien sea en términos de género, en términos económicos o en términos de edad o de clase. Es por ello por lo que la relación de David con Hella no la ve incompatible con la que puede llevar con él. Por ello sigue sin entender qué hace Hella en España y no duda en meterse con el honor patriarcal de David. “What is she doing, testing all the Spaniards and comparing them with you?” (78).

La misoginia de Giovanni es tan intensa y tan explícita que puede parecer incluso irreal. Al preguntarle David si tiene alguna chica en ese momento le contesta que las mujeres son un problema que no se puede permitir justamente ahora. Probablemente, aunque no se llega a decir, Giovanni se esté refiriendo a que en esos momentos en que está encontrando un sitio en París como recién exiliado, una mujer sería una carga innecesaria. David le recrimina que no les tiene demasiada estima, a lo que él le responde:

Women are like water. They are tempting like that, and they can be that treacherous, and they can seem to be that bottomless, you know?—and they can be that shallow. And that dirty. I perhaps don't like women very much, that's true. That hasn't stopped me from making love to many and loving one or two. But most of the time—most of the time I made love only with the body (77).

Para Giovanni las mujeres son invisibles y tienen toda la potencialidad de toda la suciedad que se quiera depositar en ellas. Como seres amadores son absolutamente pasivos y sólo se les puede dar el cuerpo. Sobre estas líneas podríamos decir que la homosexualidad de Giovanni, en un ambiente rural y poco sofisticado como la Italia de-

---

<sup>33</sup> Ver *Seductive Journey*, de Harvey Levenstein.

rrotada de posguerra, le lleva a odiar los cuerpos a los que las convenciones, tan invisibles como el agua, le obligan a amar.

Esa misoginia, cuando está frente a frente con un mujer real se torna en fría solemnidad, muy típica de la que en otros capítulos veíamos característica del Heroico Artesano, como en la escena en la que David le presenta accidentalmente a Hella: “he touched her hand with a still, astounded politeness and stared at her with black, steady eyes as though he had never seen a woman before.” (123)

Su visión del poder es netamente masculinista. Para el mantenimiento de dicho poder el uso de la violencia puede ser incluso una virtud, sobre todo si se ejerce contra aquellas mujeres que se creen con derecho a reclamarlo: “these absurd women running around today, full of ideas and nonsense, and thinking themselves equal to men [...] they need to be beaten half to death so that they can find out who rules the world.” (77)

En lo que se refiere al matrimonio, o a la institucionalización de la relación entre un hombre y una mujer, Giovanni no ve problemas en mantener uno a la vez que una relación con otro hombre. Es por ello por lo que no entiende la angustia de David ante la incompatibilidad de tenerle a él y a Hella al mismo tiempo. El desprecio que Giovanni siente ante las mujeres, pero el respeto silencioso que profesa a las instituciones, hacen que para él no sea problemático tener una cosa y la otra a la vez. Las mujeres son simplemente un complemento institucional para el matrimonio, pero no pueden ser nunca verdaderas compañeras, tal y como anteriormente hemos visto en relación a Tom Ripley<sup>34</sup>. Todo lo contrario, las mujeres son una trampa que cercena la libertad individual del hombre, ya sea para tener sexo con otros hombres, otras mujeres o simplemente para mirar al cielo.

Otra de las razones por las que no problematiza esa especie de arreglo bigámico y bisexual es porque, tras la II Guerra Mundial, la homosexualidad no estaba tan estigmatizada en Europa como en América, donde era prácticamente imposible sentirte homosexual sin sentirte vigilado durante la caza de brujas. “*Chez toi* everything sounds extremely feverish and complicated, like one of those English murder mysteries. To find out, to find out, you keep saying, as though we were accomplices in a crime. We have not committed any crime” (78). Para él, la vida privada no es asunto de nadie, y aunque las palabras sucias que David le dice que la gente usa para describir esa situación no le son del todo indiferentes (“in spite of what he was saying he looked rather frightened himself”), termina arguyendo que “if your countrymen think that privacy is a crime, so

---

<sup>34</sup> Sobre todo cuando en sucesivas novelas vemos a este personaje ya casado con Heloise.

much the worse for your country” (79), argumento axiomático que no convence a David, quien está tan arraigado a la lógica de su educación represiva.

Giovanni resiente el hecho de que lo que verdaderamente una a los americanos sea un modo de vida concreto, muy visible para los derrotados y beneficiarios del Plan Marshall en Europa, e invisible como incuestionado para los vencedores, sobre todo para los que aún no eran adultos como David cuando se produjo esa victoria. A David le molesta esa actitud porque no sabía exactamente en qué consistía esa americanidad, aún cuando admitía que existía. Para Giovanni parte de esa americanidad es la facilidad con la que un ciudadano de los EEUU puede ir a cualquier oficina de la American Express a recoger dinero<sup>35</sup>. Esa facilidad que tiene David en Europa, mucho más de lo que puede tener Giovanni que es europeo, es algo que lo emparenta de nuevo con Tom Ripley<sup>36</sup>, lo cual no duda en echarle en cara, ya que Giovanni ve a los americanos como un grupo de arrogantes que se mueven “tasting our wine and shitting on us with those empty smiles Americans wear everywhere [...] and telling all the other Americans you meet that they must come and see our village because it’s so picturesque. And you will have no idea of the life there, dripping and bursting and beautiful and terrible” (131). Giovanni resiente la superficialidad del conocimiento por parte del pueblo americano de la compleja realidad de un pueblo económicamente deprimido del sur de Italia, conocimiento cuya mayor sofisticación consiste en ponerle como etiqueta a esa realidad el adjetivo de “pintoresco”. Principalmente por esto, Giovanni es un resentido de lo que él percibe como el imperialismo americano durante los años reconstructores del Plan Marshall.

La escena en la que mejor conocemos a Giovanni en términos de conflicto género es la que propicia el desenlace de su relación con David. Es una escena, como casi todas los momentos importantes de esta novela, envuelta en un halo de irrealidad, en este caso debido al adormecimiento inicial del primero y al estado etílico del segundo. Lo primero que percibimos en esa secuencia, y que va a confirmar la separación definitiva entre los dos amantes, es el terror en la voz de Giovanni, quien además sonreía con una sonrisa “composed of cruelty and shame and delight” (129), la misma mezcla de sentimientos contradictorios que ha gobernado las pasiones de los personajes en situa-

---

<sup>35</sup> Harvey Levenstein explica de la siguiente guisa la significación que las oficinas de la American Express tenían para los turistas norteamericanos en París tras la II Guerra Mundial: “They would gravitate to an American Express office in Paris mainly to feel at home by talking to someone who speaks English”. (*Seductive Journey: American Tourists in France from Jefferson to the Jazz Age*, 143)

<sup>36</sup> Ver el apartado “La esquizofrenia del dandi en movimiento”.

ciones límites en las novelas anteriores. La misma yuxtaposición de emociones irreconciliables se apodera de David, el cual siente “terror, and pity and a rising lust.” La violencia como posibilidad está presente en una situación no exenta de extremos eróticos durante la cual Giovanni confiesa que “I wanted to strike you. I wanted to make you bleed.” En esa situación de tensiones violentas Giovanni da rienda suelta a un pasado rural en el sur de Italia dominado por la fijación (hetero)sexual. “I thought all women were like that. I thought all men were like me,” en lo que el italiano pretende que sea una edad de la inocencia antes de aprender las cosas que lo sacaron de ese edén de roles: “I was young then and I did not know the things I learned later or the terrible things you have taught me.” Entre esas cosas, la desubicación emocional y de género que siente incluye el hecho de haber encontrado a un amante “who is neither man nor woman. Nothing that I can know or touch” (132).

Giovanni también tiene su propia visión del paraíso. Este edén, situado en su pueblo natal, está sin embargo salpicado por un episodio que, visto en retrospectiva, fue lo que le convenció para huir: el nacimiento de su hijo muerto, “It was a little boy, it would have been a wonderful, strong man, perhaps even the kind of man *you* and Jacques and Guillaume and all your disgusting band of fairies spend all your days and nights looking for.” La resolución negativa del fruto más importante de ese arreglo tradicional de roles genéricos, como fue el nacimiento de un hijo muerto supone la huida de un paraíso que, en ese sentido se tornó improductivo<sup>37</sup>. Pero en ese momento de rabietta amorosa, Giovanni sólo ve en términos de género su auto-expulsión del edén, para la cual no excluye ningún detalle, ni siquiera escupir sobre el crucifijo por venganza a una heterosexualidad que lejos de dar vida es traedora de muerte, en una escena evocadora de ángeles expulsados<sup>38</sup>. Probablemente habría mucho más que no menciona, como la insostenible situación económica de los pueblos del sur de Italia que, como venía siendo habitual desde hacía varias décadas, expulsaban a miles de jóvenes como Giovanni hacia el norte, incluso a otros países fronterizos como Francia o Suiza, en busca de una vida material mejor.

<sup>37</sup> Nótese el paralelismo que existe entre esta escena y aquella en *Reflections in a Golden Eye* que se refiere al mutilamiento corporal de Alison justo cuando su hija muere poco después de nacer. La contradicción entre la muerte después del nacimiento, que no es otra cosa que la vida sin vida, impele a los personajes a un de-situamiento como seres sexuados, y les lleva a una irreparable confusión, como es el caso de Giovanni, o a una mutilación corpórea irreversible, como le sucede a Alison.

<sup>38</sup> Ya se ha comentado en una nota anterior, en el apartado “Configuración masculinista del anti-héroe en ruta” la importancia que tiene el Satán de Milton como antecedente de la desobediencia en relación a Thomas Ripley.

Retomando la idea emocional de que no importa tanto lo que se quiere como a quién se quiere, el estado de Giovanni se explica no por el hecho de que David esté con Hella, sino por que vaya a desaparecer de su vida. Además, le recrimina que no esté enamorado de ella porque sencillamente “you do not love anyone!” Según Giovanni lo que impide que David ame es su obsesión por la pureza, de la que ya nos hemos ocupado en el apartado anterior.

You love your purity, you love your mirror—you are just like a little virgin, you walk around with your hands in front of you as though you had some precious metal, gold, silver, rubies, maybe *diamonds* down there between your legs! You will never give it to anybody, you will never let anybody *touch* it—men *or* woman. You want to be *clean*. You think you came here covered with soap—and you do not want to *stink*. [...] You want to leave Giovanni because he makes you stink. You want to despise Giovanni because he is not afraid of the stink of love (134).

246

---

Una vez que Giovanni se cree expulsado del paraíso, y una vez que probablemente lo desmitifica, utiliza la idea de pureza paradisiaca como recriminatoria para recordarle a David que ese paraíso de la pureza, y al que se quiere autoexpulsar, en realidad no existe. Y puesto que no existe más vale que aprendamos a vivir entre el purgatorial hedor del amor. Ahí radica la inmoralidad de David, de no querer aceptar los límites de amar en la frontera del edén. Esa obsesión por la limpieza que tiene David forma también el garante de su masculinidad<sup>39</sup> tal y como él se atreve a percibirla. El recuerdo del supuesto paraíso en su pueblo del sur de Italia no constituye sólo una añoranza para Giovanni, sino la aceptación de que se encuentra expulsado de él sin remisión. Por tanto, ambos personajes son extranjeros en el purgatorio, lejos de un paraíso que ninguno construyó voluntariamente. El miedo de David a compartir ese exilio, su insistencia en un paraíso heterosexual que aún cree poder reconquistar, lleva a Giovanni, no ya a la soledad en ese purgatorio, sino a su inmolación en el infierno.

La violencia de la que es capaz Giovanni asoma, no tanto en esa escena recriminatoria con David, sino unas escenas más tarde cuando se defiende de las falsas acusaciones que Guillaume vierte sobre él como excusa para despedirlo. El asalto so-

---

<sup>39</sup> Robert F. Reid-Pharr, “Tearing the Goat's Flesh: Homosexuality, Abjection, and the Production of a Late-Twentieth-Century Black Masculinity”, 372.

bre su jefe se produce debido a un abuso en el que la apelación a la feminidad teatral impuesta ejerce un papel fundamental en la que manera en que Guillaume intenta literalmente violar al chico (146-7). Hay autores como Cora Kaplan que arguyen que la violencia de Giovanni hacia Guillaume es una violencia conjunta con David: "In that assault David and Giovanni act as one, the peasant male performing the violence that the metropolitan subject can only voice"<sup>40</sup>. De hecho, somos partícipes de esa violencia a través de la imaginación de David, como si en realidad hubiese sido él quien la hubiese urdido (147). Además, esa participación conjunta en la muerte de Guillaume, y por tanto de Giovanni, es asumida por David y extendida a otros participantes, como Jacques (27). Donald Mengay insiste en el carácter revolucionario, por parte exclusivamente de Giovanni, de dicho asesinato<sup>41</sup>. En una interpretación en términos raciales, Guillaume se habría comportado como el comerciante de esclavos frente al italiano que de esa forma representaría al esclavo negro, de lo cual Giovanni se rebela utilizando una violencia que es inevitable para su liberación. Es precisamente Donald Mengay quien más insiste en la racialización de Giovanni, viéndolo como una extrapolación europea de lo que el negro podría haber sido de haberse contextualizado la historia en EEUU. Este autor ve ecos en Giovanni de la historia de esclavitud y de opresión del pueblo negro en América<sup>42</sup>, y se centra sobre todo en la objetificación que sufre como metáfora de la pertenencia de un grupo racial a otro. También insiste en los estereotipos fálico-animalescos que la sociedad blanca atribuía a los negros, así como en la violencia hacia el otro genérico, en este caso sus mujeres, argumento que Reid-Pharr también sostiene<sup>43</sup>. Su procedencia mediterránea es vista por este autor como una retórica variante de su africanidad. Asimismo, arguye que el cuarto de Giovanni podría tratarse de una metonimia de una África edénica, que vendría a ser una metáfora del estado de ese continente como lugar de vuelta para muchos negros después de haber sufrido tanta opresión en América<sup>44</sup>.

David, por su lado, cree que Giovanni mató a Guillaume porque se sentía subordinado a él y no aceptaba dicha subordinación. David utiliza la lógica de la violencia

<sup>40</sup> Cora Kaplan, "'A Cavern Opened in my Mind': The Poetics of Homosexuality and the Politics of Masculinity in James Baldwin", 44.

<sup>41</sup> Donald H. Mengay, "The Failed Copy: Giovanni's Room and the (Re)Contextualization of Difference", 59.

<sup>42</sup> Donald H Mengay, "Ibid." (61)

<sup>43</sup> Robert F. Reid-Pharr, "Tearing the Goat's Flesh: Homosexuality, Abjection, and the Production of a Late-Twentieth-Century Black Masculinity", 354.

<sup>44</sup> Donald H. Mengay, "The Failed Copy: Giovanni's Room and the (Re)Contextualization of Difference", 61.

resultante de la subordinación para explicar el asesinato perpetrado por Giovanni: “I think that Giovanni, tortured into a state like madness, feels himself going under, is overcome, and Guillaume has his will. I think if this had not happened Giovanni would not have killed him.” (147) En todo caso, sólo tenemos la imaginación de David como única fuente para conocer las razones que llevaron a Giovanni a cometer el crimen, un crimen que en todo caso no deja de ser resultado de una opresión.

Cuando Giovanni es atrapado, su aspecto, tal y como David lo percibe, es “young, bewildered, terrified, depraved.” (144) Su encarcelación tiene ecos de martirología homosexual que la podemos remontar a *The Ballad of Reading Gaol*<sup>45</sup>, de Oscar Wilde, donde la frase “each man kills the thing he loves” se repite al principio y al final de la obra<sup>46</sup>. No se resistió a la que parece que ya estaba escrito. De hecho, se declaró culpable. Con el decapitamiento de Giovanni, se desmembra el falo de la vergüenza en David, quien lo proyecta sobre sí mismo, como si ambos protagonistas se confundieran. El último episodio de su relación con Giovanni es una proyección de su angustia frente al espejo mientras imagina lo que Giovanni, en ese momento a punto de ser ejecutado, está experimentando, y establece una conexión que evoca claramente quién es el agente castrador: “I look at my sex, my troubling sex, and wonder how it can be redeemed, how I can save it from the knife.” El cuchillo del estado que cercena la vida de Giovanni es el mismo que pende continuamente sobre la irreconciliada homosexualidad en la estructura masculina de David.

### **Hell(a): lo femenino como infierno**

Para Cora Kaplan, la masculinidad tanto de David como de Giovanni, así como la de otros personajes homosexuales de otras novelas de James Baldwin, está asegurada sobre todo por la aparente paradoja de que son virtualmente capaces de amar y de odiar también a las mujeres, y que lo que sienten los unos por los otros no tiene nada que ver con ellas<sup>47</sup>. En este sentido, la feminidad moderna supuso un constructo demasiado complicado para James Baldwin<sup>48</sup>. De hecho, encontramos en esta novela la

<sup>45</sup> Donald H. Mengay, “Ibid.”, 68. En concreto esto crítico nos apunta: “After having killed him Giovanni finds himself incarcerated in a pseudo-Wildean space of the *Ballad of the Reading Gaol*.”

<sup>46</sup> Oscar Wilde, “The Ballad of the Reading Gaol” en *The Complete Works* (823, 839). Estos versos conformaron, casi un siglo después, parte de la banda sonora de la versión cinematográfica (Querelle, 1982) que el alemán Reiner W.M. Fassbinder haría del clásico homoerótico de Jean Genet *Querelle de Brest*.

<sup>47</sup> Cora Kaplan, “‘A Cavern Opened in my Mind’: The Poetics of Homosexuality and the Politics of Masculinity in James Baldwin”, 45.

<sup>48</sup> Cora Kaplan, “Ibid.”, 30.

misma misoginia por parte de los personajes homosexuales que ya encontrábamos en las novelas anteriores en esta tesis. Las mujeres son el obstáculo, a veces el principal, para el libre desarrollo de la masculinidad del personaje. De esta manera lo femenino se convierte en lo indeseable, tanto si se concreta a través de una mujer, como si lo hace a través del afeminamiento de un homosexual.

Las primeras presencias femeninas para David en la novela, la de la chica del tren y la de su madre descomponiéndose, no son reales. Están situadas más allá de la frontera de la imaginación y el sueño. La primera de estas se le presenta a David, al principio de la novela, pero muy al final de la historia, cuando va a bordo del tren que lo ha de conducir a su último destino, que es su regreso a América. Es una presencia que se pregunta acerca de la inacción eróticamente masculina hacia ella, como si el hecho de que un hombre flirtease con una mujer que no conoce fuese lo más normal del mundo. “There will be a girl sitting opposite me who will wonder why I have not been flirting with her.” (9)

Pero el primer contacto femenino de David tal y como la recuerda en uno de los sueños más recurrentes que tenía de pequeño, es el del cuerpo putrefacto de su madre moribunda. Dicho cuerpo además era “so sickening soft, that it opened, as I clawed and cried, into a breach so enormous as to swallow me alive.” (16) Baldwin se vale del contrapunto a la recurrente imagen sólida e impenetrable de la masculinidad<sup>49</sup> para representar un cuerpo tan blando que incluso amenazaba con absorberlo, como si se tratara de esa caverna oscura que se le abre tras su primera relación sexual con Joey. Mujer y hombre negro son dos amenazas a la integridad masculina de David<sup>50</sup>.

Si en todas las novelas que analizamos todos los personajes se quedan huérfanos tarde o temprano, en el caso de David la orfandad es de madre. La feminidad maternal es también retratada como la tumba doméstica a donde vienen a descansar los aventureros cansados, como en la visión que David tiene sobre los franceses rurales del sur, cuando en ellos ve “the sons of these women in black, come home after a lifetime of storming and conquering the world, home to rest and be scolded and wait for death, home to those breasts, now dry, which had nourished them in their beginnings.” (65)

La problematización (hetero)sexual que su padre, en su condición de mujeriego, experimenta tiene una trascendencia en la manera en que David tratará con el sexo

<sup>49</sup> José Miguel G. Cortés, en su obra *Hombres de Mármol*, nos recuerda que lo masculino, al menos en su hegemonía, participa siempre de todas las cualidades de lo sólido, a diferencia de sus otridades (41).

<sup>50</sup> Marlon B. Ross, “White fantasies of desire: Baldwin and the racial identities of sexuality”, 17.

femenino ya que “I could scarcely ever face a woman without wondering whether or not my father had been ‘interfering’ with her.” (20) La repulsa hacia las mujeres que sufrirá David será, en parte, una vicarización de la repulsa que siente hacia su padre.

Este rechazo hacia lo femenino se puede percibir, además, en el ambiente homosexual de París, tanto en las mujeres ávidas de gigolós, como sobre todo en la hipperfeminización de los mariquitas y el uso despectivo que muchos de éstos hacen del femenino para referirse los unos a los otros.

Pero es en el personaje de Hella donde, con diferencia, esta misoginia homosexual encuentra mayor concreción. Como su nombre sugiere, Hella podría considerarse como una encarnación demoníaca femenina (*Hell-a*) de su tía Ellen, quien era poseedora de una feminidad vigilante, agresiva, y hasta cierto punto, disfrazada: “There she was, dressed, to kill, with her mouth redder than any blood” (17). Recordemos aquí la función castradora que tenía la tía Dottie para Tom Ripley.

**250**

---

Hay cosas que Hella tiene en común con el personaje de Marge en *The Talented Mr Ripley* sobre la relación que ambas mantienen con David y Dickie respectivamente: tanto una como la otra mantienen buena parte de esa relación desde la distancia, de manera epistolar e ignorando la naturaleza real de cada uno de sus objetos de afecto, una creyendo a uno incuestionablemente heterosexual y la otra dando por sentado que le está enviando sus misivas a alguien que está vivo. En una de las cartas de Hella presenciemos algo muy curioso: de la misma forma que David y Giovanni rechazan ciertas homosexualidades afeminadas, Hella hace lo propio con ciertas feminidades agresivas y sexualmente activas, como las esas viudas pensionistas que ve en Mallorca y que “make eyes at anything in pants, especially anything about eighteen.” (90) Parece que Hella también ha encontrado en sus expediciones al extranjero las equivalentes en mujer a Jacques y Guillaume.

A pesar de haber estado vagando sola por España, enseguida se quita la máscara de chica emancipada y confiesa:

I’m not really the emancipated girl I try to be at all. I guess I just want a man to come home to me every night. I want to be able to sleep with a man without being afraid he’s going to knock me up. Hell, I want to be knocked up. I want to start having children. In a way, it’s really all I’m good for. (117-8)

A pesar de toda la fina superficie de chica moderna, para ella el sexo es algo que hay que temer si no es para que te hagan hijos, ya que es la última y primera razón de ser de su feminidad tal y como ella la concibe.

Las primeras alusiones a Hella las hace David en esa evocación, retrospectiva y prospectiva a la vez, del tren que lo iba a llevar a París donde continuaría su viaje de regreso a América. Ese tren supone un mosaico de la emotividad del protagonista en el que aparece la primera referencia a Hella. "My girl" es utilizado como aposición de Hella, lo que denota una propiedad erótica incuestionada. Su supuesta heterosexualidad es una mezcla entre la inocencia y la mecanicidad con que es representada bajo ese cielo extranjero, "with no-one to watch, no penalties attached." (11)

**251**

---

La conoció en un bar, mientras ella bebía y observaba, actitud muy parecida a la de la mayoría de homosexuales afeminados que más adelante encontramos en la novela. Desde el principio parece como si homosexualizara a Hella, pero en el sentido que más le repele a él, en el sentido más pasivo y femenino. Al entrar en contacto con ella, David se hace eco de los roles tradicionales de género que naturalizan la subordinación y dependencia de las mujeres ante los hombres. "I don't see what's so hard about being a woman. At least, not as long as she's got a man" le dice a la chica nada más conocerla.

Hella, no obstante el rechazo que le generará después, se presenta como la personificación de la normalidad redentora que tanto ansía David. Con ella espera "a legitimate surrender" (114), como si ella fuese el altar último en el que pudiera quemar de forma definitiva la imagen de Giovanni y su realidad tangible.

En una carta que a continuación le envía David a su padre, el retrato que hace de ella no se aleja mucho del que teníamos de Marge en la novela de Patricia Highsmith. Ambas son artistas fracasadas (Hella se dedica a la pintura) y las dos merecen adjetivos que no hablan muy bien de su inteligencia ("poor soft-headed thing that she is", 118). En esa carta, David presenta a la que va a ser su chica en los cánones que sabe que su padre más va a apreciar: haciendo referencia a su familia, y por su puesto a la posición de la misma, de donde ahí se desprende que su padre es un importante abogado y su madre "just the little woman". Con esas premisas genérico-familiares no es de extrañar que Hella, pese a su iniciativa aventurera inicial, sucumba a unos roles claramente establecidos. Y es que a pesar de las vagas ideas feministas que ella pueda haber cogido de aquí y allá, se resigna a lo que cree que es una lógica asimétrica en las relaciones de pareja en las que para la mujer siempre habrá "something awful

about being at the mercy of a stranger” (119). Para ello no existe otro remedio de que alguien tenga necesariamente que estar a merced de alguien, y ese alguien primero debe ser la mujer ya que “if a particular *man* is ever at the mercy of a particular *woman*—why, he’s somehow stopped being a man. And the lady, then, is more neatly trapped than ever.” (120) Con lo que es mejor para los dos que las cosas, en cuanto a disposición de género se refiere, sigan como están preestablecidas: que el hombre siga siendo *el* hombre y la mujer siga siendo *la* mujer con tal de que no sufra la sacrosanta identidad de ninguno.

Pero quien está más atrapada en este binarismo es Hella, debido a las disposiciones de género que la conciben como la parte subyugada de un dominio como el matrimonio normativo y productivo en la América de la posguerra. El vagar por España la ha purgado de cualquier fantasía de autodeterminación como ser sexuado y la ha convertido en lo que esa sociedad quiere: un complemento obediente del hombre, porque como ella admite “women get attached to *something* really by default.” (120) Lo que realmente la ha atormentado es la indefinición e indefensión que da la libertad de vagar a una mujer como ella por un país tan opresor en cuestión de género como la España de los años cincuenta. Es una ecuación a la que no le ha encontrado más solución que abrazar los roles tradicionales de los que en un principio parecía estar huyendo.

Cuando, al llegar a París, conoce a las afeminadas compañías con las que David ha estado durante su ausencia, reacciona con rechazo. De Giovanni dice que “I can’t stand that man. He gives me the creeps” (124). Se empieza a cernir sobre David la sospecha de que ella sospecha, sobre todo cuando ella insiste en saber las razones que pudieron llevar a David a estar compartiendo cuarto con él, por lo que su erótica hacia ella se intensifica, máxime cuando han estado expuestos a la presencia de homosexuales afeminados, como si David quisiera espantar ciertas oscuridades indeseables. Cuando ha abandonado a Giovanni, David hace el amor con Hella con inusitada frecuencia, y se aferra a ella a pesar de la amenaza de algo parecido a un pájaro (139)<sup>51</sup>. Su posición como dominador en la relación es obvia desde el momento en que se ve a sí mismo como un rey que penetra a través de las puertas de la fuerte ciudad amuralla-

---

<sup>51</sup> La alusión a los pájaros no es nueva en esta novela para referirse a un acceso inesperado e incontrolable de erotismo. Hay que recordar que como parte de esa imagen también estaban en *Reflections in a Golden Eye*.

da que es la feminidad de Hella<sup>52</sup>. De la misma manera, la aparentemente incuestionada performatividad (hetero)sexual que tiene David esos días recuerda a la de Ripley con Heloise en las siguientes secuelas a *The Talented Mr Ripley*<sup>53</sup>. Aunque va a ser el exceso de performatividad sexual de él el indicio que le servirá a ella para percatarse de su homosexualidad: “perhaps she sensed that my clutch was too insistent to be trusted, certainly too insistent to last.” (139)

La pesadilla de David con Hella comienza en el momento en el que Giovanni es condenado a muerte. A partir de ese momento comienza a odiar todo lo que físicamente tenga que ver con la chica, y curiosamente, localiza en su ropa interior parte de esa repulsa. “[I] found her body uninteresting, her presence grating [...] I felt my flesh recoil. Her underclothes, drying in the bathroom [...] now began to seem unaesthetic and unclean. A body which had to be covered with such crazy, catty-cornered bits of stuff began to seem grotesque.” (149) La grotesquización de los cuerpos femeninos en medio de la repulsa, así como las referencias a la ropa femenina como localizadora de esa animadversión nos recuerda bastante a escenas muy parecidas tanto en *Reflections in a Golden Eye* como en *The Talented Mr Ripley*<sup>54</sup>.

Su relación con ella empieza a hundirse por tres razones. Por un lado, porque Giovanni ha sido sentenciado a muerte, y por tanto, la sexualidad de David no tiene por qué aferrarse ya a Hella si el peligro era Giovanni: éste ha sido el sacrificio que la insostenible pureza sexual de David precisaba para ser un poco menos pura y echar a andar en el mundo. Por otro lado, las otras dos razones son muy parecidas a las que hicieron que su relación con Giovanni se fuera al traste: el agobio del lugar en forma de habitación, en este caso de la casa en el sur de Francia y, más importante todavía, la falta de recursos económicos para haber tenido una vida desahogada con su chica en Europa, quizá como la que Dickie tenía con Marge y más adelante con Tom: “I thought it was only, perhaps, that we were alone too much [...] But we were not rich and the south of France, in the wintertime, is a playground for the rich.” (150)

<sup>52</sup> Estas referencias a este derecho medieval de pernada recuerdan la predilección que tenía el Capitán Penderton con la Edad Media, sólo que en el caso de éste ese sueño feudal estaba entremezclado con una intensa referencia homosocial al presente (*Reflections in a Golden Eye*, 97).

<sup>53</sup> Las referencias (hetero)sexuales más obvias de Tom Ripley hacia Heloise se describen de pasada, sin profundizar y normalmente al principio de las siguientes secuelas (*Ripley's Game*, 8; *Ripley Under Water*, 10). Hacia el final de *Ripley's Game*, el protagonista admite que “he had a love of house and home usually found only in women” (185).

<sup>54</sup> Recuérdese la torsión grotesca de la corporeidad de Alison en *Reflections in a Golden Eye* o la repulsa que Tom Ripley siente hacia la ropa interior de Marge.

Hella, cuando descubre la verdad sobre la homosexualidad de Giovanni, exonera a David de la culpa que pudiera tener en esa tragedia. E insiste en que vuelvan a América a empezar a tener niños, en lo que podría haber supuesto una vuelta al hogar seguro frente a las inclemencias de género del extranjero. Cuando está al borde del descubrimiento de la verdad, se aferra a su feminidad como si fuese una tabla de rescate en medio de la tormenta. “David, please let me be a woman” le grita y para demostrarle lo que está dispuesta a hacer le dice “I’ll wear my hair long, I’ll give up cigarettes, I’ll throw away books,” como si las pequeñas afrentas a su tradicional feminidad fuesen las causantes de lo que teme que le está ocurriendo a David. La feminidad como algo susceptible de ser perdido en contacto con la homosexualidad sale de nuevo a relucir cuando sorprende a David en un local homosexual en Niza con un marinero, “If I stay here much longer, I’ll forget what it’s like to be a woman.” (153) Si en un momento determinado la presencia de un marinero activó el pánico homosexual de David en París, en esta ocasión vuelve a ser un marinero el que acelera el final de su relación con Hella<sup>55</sup>.

Hella se hace eco de muchos constructos femeninos pasivos propios de la época, como el de la mujer que debe esperar a su hombre, que hemos tenido en nuestra cultura desde que Penélope empezó a hilar y deshilar esperando a Ulises. Es incapaz de comprender el sentido de su exilio del Edén: “Americans should never come to Europe.” Es mejor permanecer en un edén prefabricado, por muy artificial que éste sea. Es por ello por lo que se convierte en un exponente de la cultura de Disneylandia<sup>56</sup>, al decir “What’s the good of an American who isn’t happy?” (155) A fin de cuenta no es más que una niña de Minnesota a la que nunca le enseñaron a ser independiente de los hombres, ya que “if women are supposed to be led by men and there aren’t any men to lead them, what happens, then?” (156). Por supuesto, ella es incapaz de responder.

Hay otro personaje femenino que merece la pena que destaquemos ya que refuerza muchas de las características misóginas de la novela. Sue, una chica que David

<sup>55</sup> Los marineros, como dice Alberto Mira, “constituyen una de las constantes en la imaginaria homosexual” (*Para Entendernos*, 478). En la literatura norteamericana esta fascinación tiene como punto de referencia la novela *Billy Budd*, de Herman Melville. En este sentido, resulta imprescindible el estudio de Robert K. Martin *Hero, Captain and Stranger* sobre las amistades homoeróticas de los personajes marinos de la narrativa de Herman Melville. Contemporáneamente a la novela de Baldwin podemos citar a Jean Genet y su *Querelle de Brest* y, en el mundo del cómic, un incipiente Tom de Finlandia

<sup>56</sup> La idea de Disneylandia como constructo social está documentada en varias publicaciones (Eric Smoodin (ed.), *Disney Discourse: Producing the Magic Kingdom* 1994 o David Lyon, *Jesus in Disneyland: Religion in Postmodern Times*). Este último arguye que “Disneyland is a controlled release into a fantasy world of childhood” (10).

conoce cerca de Montparnasse, le sirve a éste de test heterosexual antes de enfrentarse con Hella. Lo primero que destaca de su fisicalidad es su falta de solidez (“she was rather puffy”, 91), lo cual la emparenta con las visiones que recuerda de su madre a punto de morir. Esa escasa solidez es descrita sobre todo en el acto sexual: “She was very big and she was disquietingly fluid—fluid without, however, being able to flow”, (95) lo que nos recuerda en realidad a un líquido empantanado. Los epítetos que siguen, no la mejoran demasiado: “[she was] like a broken-down movie queen facing the cruel cameras again after a long eclipse.” El acto sexual, que David trata de terminar cuanto antes, está salpicado de palabras que nos hacen pensar más bien en un trabajo rutinario y cansado, cuando no en una representación: “job”, “work”, “excessive”, “performance”, “laborer”, “network” (96).

El encuentro con Sue parece admonitorio sobre lo que sucederá con Hella. Después de haber estado con ella en su apartamento contempla por primera vez la muerte como opción a seguir viviendo (99).

## FRONTERAS FÍSICAS Y GEOGRÁFICAS

Esta novela integra uno de los temas más recurrentes de la literatura norteamericana del siglo XX: la expatriación como experiencia biográfica.<sup>57</sup> Las razones que han movido a los artistas americanos a volver al antiguo continente desde el que sus ancestros se marcharon son varias: la provincialidad de la vida americana, la densidad cultural de Europa y la necesidad del artista por distanciarse.<sup>58</sup> También se podría destacar la ansiedad causada por el rápido cambio social del modo de vida americano, la expansión nacional y el capitalismo agresivo que tienden a domesticar a futuros consumidores, sobre todo si éstos son blancos. El exilio de James Baldwin en París tiene su razón de ser en el contexto de una búsqueda de una redención racial más que sexual, tratando

---

<sup>57</sup> Robert F. Tomlinson, “‘Payin’ One’s Dues’: Expatriation as Personal Experience and Paradigm in the Works of James Baldwin” (135).

<sup>58</sup> Robert F. Tomlinson, “Ibidem”.

de huir de la caja de paredes blancas y negras que le parecía América.<sup>59</sup> Cyraina Johnson-Roullier distingue dos tipos de exilio en Baldwin: uno involuntario, el de ser negro en una sociedad eminentemente blanca; y otro voluntario, el que le llevó a París en 1948<sup>60</sup>. Robert F. Reid-Pharr afirma que el exilio de Baldwin en París respecto a la América negra se debió en parte a su obsesión de invertir la lógica del pensamiento racial,<sup>61</sup> y para ello nos presenta dos personajes que se hallan exiliados no sólo de sus países, sino de las nociones de masculinidad que habían aprendido en ellos, en lo que viene a ser una extrapolación del exilio físico. Giovanni aprendió la masculinidad del Heroico Artesano, dura y opresora, en Sicilia. David, por su parte, participó de la hegemonía imperial que sus ancestros blancos le habían legado en el nuevo continente.

Dentro del contexto de esta noción de huida en la narrativa de James Baldwin, en *Giovanni's Room* es donde las fronteras encuentran mayor concreción en lo que se refiere a espacios físicos. En ninguna otra novela los lugares enfatizan tanto la homosexualidad y la enfrentan de una manera tan decisiva a una irreconciliable masculinidad de sus personajes. Parte de este binarismo enfrentado ya lo hemos examinado en el anterior apartado. Lo que haremos en este es ver de qué manera los lugares subrayan ese desencuentro entre homosexualidad y masculinidad. Estos sitios son pequeños, oscuros y malolientes, lo cual contrasta con la pureza que David quiere mantener en el amor<sup>62</sup>. Estos límites físicos, además, se encuentran emborronados en la batalla semántica que libra el deseo homosexual frente a las concepciones preestablecidas que los personajes tienen sobre los roles de género, y por tanto, lo que significa ser un hombre y una mujer desde sus subjetividades. Esta falta de concreción deviene en violencia,<sup>63</sup> sobre todo cuando la alternativa binaria a la normalidad es el caos.

Tal y como ocurría con la base militar en *Reflections in a Golden Eye*, en esta novela volvemos a tener una estructura de cajas chinas en lo que se refiere a la disposición de varias fronteras físicas. Por un lado está París, concreción europea de la frontera cultural y sexual, de lo cual nos ocuparemos en un siguiente apartado. Por otro lado, dentro de París, tenemos los bares de ambiente. Fuera de ellos, pero en un su-

---

<sup>59</sup> Robert F. Tomlinson, "Ibid.", 136.

<sup>60</sup> Cyriana Johnson-Roullier, *Reading on the Edge: Exiles, Modernities, and Cultural Transformation in Proust, Joyce, and Baldwin*, 129.

<sup>61</sup> Robert F. Reid-Pharr, "Tearing the Goat's Flesh: Homosexuality, Abjection, and the Production of a Late-Twentieth-Century Black Masculinity", 370.

<sup>62</sup> Kathleen N. Drowne, "'An Irrevocable Condition': Constructions of Home and the Writing of Place in *Giovanni's Room*", 77.

<sup>63</sup> Robert F. Reid-Pharr, "Tearing the Goat's Flesh: Homosexuality, Abjection, and the Production of a Late-Twentieth-Century Black Masculinity", 354.

burbio de la ciudad, encontramos el cuarto de Giovanni, la frontera física más importante por ser ahí donde se renegocian las identidades de género de David y Giovanni con respecto a la relación homosexual que mantienen. Por otra parte, enmarcando toda la historia desde el principio hasta el final, debemos considerar la casa que en el sur de Francia David compartió con Hella como una frontera de contención al empuje homoerótico que París ejerce sobre él.

### **Los bares: la feminización de la homosexualidad opresora**

Personalmente, James Baldwin no llegó nunca a sentirse cómodo en el ambiente gay que encontró en el Greenwich Village neoyorkino. “What I saw of that world absolutely frightened me”, dijo en una entrevista en 1984<sup>64</sup>. Para el escritor afro-americano, el ambiente gay estaba totalmente deshumanizado y no ofrecía ningún tipo de posibilidades de redención personal al homosexual de su tiempo: “today’s unlucky deviate can only save himself by the most tremendous exertion of all his forces from falling into an underworld in which he never meets men or women, where it is impossible to have either a lover or a friend”<sup>65</sup>. De este testimonio se desprende la confusión entre sexo y género, muy común en el discurso homófobo, y que Baldwin parece asumir.

Estos prejuicios de género en el espacio se reflejan en la predisposición que David se trae de América y que no le preparan para ver el espectáculo de confusión que para él es la clientela homosexual afeminada del bar de Guillaume: “I always found it difficult to believe that they ever went to bed with anybody, for a man who wanted a woman would certainly have rather had a real one and a man who wanted a man would certainly not want one of *them*”. (30)

El bar de Guillaume es descrito como “a noisy, crowded, ill-lit sort of tunnel”, (29) lo que nos lleva a evocar de nuevo la caverna que se le abre a David al principio cuando tiene su primera relación con Joey. Más que en la descripción física del local en sí, Baldwin, a través de su personaje David, se centra en los detalles de los clientes. Y a tenor de la descripción que nos da, uno tiene la sensación de que el local es una especie de caldera grotesca en la que no sólo se disuelven los géneros, sino que incluso las cualidades humanas están confundidas con las animales. A los homosexuales afemina-

---

<sup>64</sup> En Cora Kaplan, “A Cavern Opened in my Mind’: The Poetics of Homosexuality and the Politics of Masculinity in James Baldwin”, 6.

<sup>65</sup> James Baldwin, *The Male Prison*, en *Collected Essays*, 234. Este desafecto hacia el ghetto homosexual por parte de un homosexual no es nuevo. Ya aparece en el ensayo de Robert Duncan “The Homosexual in Society”, publicado en el año 1944 en la revista *Politics*.

dos se les compara, por este orden, con loros, pavos reales y monos. La repugnancia que siente David ante ese espectáculo, al que de todas maneras se siente atraído “like moving into the field of a magnet”, es tal que llega a comparar lo grotesco que le parece el patrón con “the sight of monkeys eating their own excrement”. (30) Robert F. Reid-Pharr apunta en este sentido que la presencia explícita de las heces en algunas narrativas homoeróticas de los años cincuenta representaba la improductividad del sexo homosexual<sup>66</sup>. En este caso, nos son presentadas en relación a la forma más perversa de homosexualidad que el narrador distingue: la del homosexual afeminado, frente a la pulcra obsesión de David, el proto-homosexual que se resiste a perder la idea originaria de masculinidad (por tanto deshomosexualizada) que heredó de sus ancestros conquistadores. Como hemos visto que ocurría con la mayoría de las obras de Carson McCullers, la masculinidad fallida de los hombres afeminados se hace visible a través de rasgos grotescos. En James Baldwin esta grotesquización, lejos de ser un territorio contestatario a la heteronormatividad, está muy próxima a una perversa y satirizante animalización que sirve para respaldar una economía de género ortodoxa y heterosexualizante. La descripción que hace David de los hombres afeminados en el ambiente parisino evoca asimismo las imágenes de vulnerabilidad y peligro asociadas a su tía Ellen y a su novia Hella<sup>67</sup>.

En el bar de Guillaume, David no le encuentra una lógica de género satisfactoria a la homosexualidad, sobre todo si ésta no es exclusiva, ya que los heterosexuales que se prostituyen le parecen bestias. Por otro lado, empieza a tener una curiosa vernacularización para insistir en sus preferencias por las mujeres, como cuando le recuerda al pertinaz Jacques: “I’m sort of queer for girls myself.” En la ironía que despliega nos recuerda al Ripley de Nueva York, cuando con el grupo de homosexuales afeminados con los que salía insistía en sus dudas sobre si prefería a los hombres a las mujeres<sup>68</sup>.

El bar de Les Halles al que acuden en taxi una vez terminada la jornada en el de Guillaume es todavía más deprimente. Lo primero que recoge la retina de David son las señales de ambigüedad de género del nuevo antro, así como la especificidad de algunas mujeres “produced only in the city of Paris, but produced there in great numbers.”

<sup>66</sup> Robert F. Reid-Pharr, “Tearing the Goat’s Flesh: Homosexuality, Abjection, and the Production of a Late-Twentieth-Century Black Masculinity”, 363.

<sup>67</sup> Cora Kaplan, “‘A Cavern Opened in my Mind’: The Poetics of Homosexuality and the Politics of Masculinity in James Baldwin”, 43.

<sup>68</sup> En el caso de Tom Ripley, éste proclama, como en una especie de broma wildeana, que “I can’t make up my mind whether I like men or women, so I’m thinking of giving them both up” (*The Talented Mr Ripley*, 71).

(51) A veces, por la descripción que se da, se tiene la sensación de estar en un circo, como si todo lo que ocurriese allí fuese producto de una representación. El carácter performativo de las homosexualidades de los bares está circunscrito a los ritos de masculinidad a los que Magdalena Zaborowska hace referencia, como ya vimos anteriormente.<sup>69</sup> Esos ritos tienen un carácter excluyente, ya que excluyen de toda masculinidad a aquellos que los realizan y no están a la altura del modelo que David se ha traído consigo desde América. Desde este punto de vista lo que queda ritualizada no sería, por tanto, la masculinidad sino los comportamientos que llevan a muchos personajes afeminados a estar fuera de ella<sup>70</sup>.

Pero no sólo los homosexuales afeminados se nos presentan en forma grotesca. También los homosexuales viejos, que son descritos como “[somebody] who looked like a receptacle of all the world’s dirt and disease,” y que además sirven como espejo de otros homosexuales más jóvenes, como cierto pelirrojo que acompañaba a un homosexual mayor y que “would look like that man one day, if one could read, in the dullness of his eye, anything so real as a future. Now, however, he had something of a horse’s dreadful beauty”. (55) Esta visión de exilio del paraíso está reforzada por referencias a los ángeles caídos que son algunos de los habituales, como el joven Pierre quien “in the light of the pale, just rising sun, resemble[d] a freshly fallen angel.” (58)

Una vez David y Giovanni comienzan su relación, intentan mantenerse lejos del ambiente homosexual ya que su afecto los aliena a ojos de los demás, que sienten hacia ellos “a curious attitude, composed of a an unpleasant maternalism, and envy, and disguised dislike.” Donald Mengay arguye que la acción de evitar el ambiente se debe, sobre todo, a la insistencia con la que intentan rechazar lo femenino<sup>71</sup>.

Si en *The Talented Mr Ripley* ya se vislumbraban ecos del ambiente homosexual, constituido por Marc y el resto de compañías que Tom solía frecuentar en Nueva York, en la novela de Baldwin estos pobladores del ambiente, retratados de una manera decididamente femenina, constituyen una otridad dentro de la otridad que la homosexualidad ya de por sí representa respecto a la sociedad heteronormativa. En esta

<sup>69</sup> Según estos ritos, “David reveals the performative nature of his masculinity and national identity, which are welded together by an ideology of homosocial consensus that has written model Americans as male, straight, and white” (Magdalena Zaborowska, “Mapping American Masculinities: James Baldwin’s *Innocents Abroad*, or *Giovanni’s Room Revisited*”, 121).

<sup>70</sup> Judith Butler, citando el concepto de mascarada en torno al falo de Lacan, afirma que la masculinidad consiste, básicamente, en comportamientos ritualizados (*Gender Trouble*, 60).

<sup>71</sup> Donald H. Mengay, “The Failed Copy: *Giovanni’s Room* and the (Re)Contextualization of Difference”, 63.

novela esa otridad homosexual afeminada está representada por todo el ambiente en general, pero sobre todo a través de los personajes de Jacques y Guillaume, de los que David y Giovanni respectivamente son benefactores económicos. Esta feminización del homosexual está emparentada con las relaciones de poder que se fraguan en los bares de ambiente entre estos homosexuales afeminados y otros que, sin estarlo, quedan económicamente subordinados.

La primera descripción que tenemos de Jacques es la de alguien decadente y rico al que acuden jovencitos en apuros recién llegados a la ciudad, aun a riesgo de ser pervertidos en las orgías de whisky, marihuana y sexo que solía celebrar. En este sentido guarda un gran paralelismo con Marc, en *The Talented Mr Ripley*<sup>72</sup>. Jacques, como adinerado que es, está en una posición hegemónica y de dominio con respecto a los jóvenes que ampara. Sus bienes materiales son los que David le recuerda como posible gancho para que pueda ligar con Giovanni: “Order him a drink. Find out where he likes to buy his clothes. Tell him about that cunning little Alfa Romeo you’re just dying to give away to some deserving bartender.” (33) Las primeras impresiones que Jacques tiene de Giovanni hacen referencia a la propiedad, aunque ésta va de lo más apolíneamente masculino (“a valuable race horse”) a lo más delicadamente femenino (“a rare bit of china”).

Su voz hiper-afeminada, “high as no girl’s had ever been” produce el rechazo de David, quien “was suddenly ashamed that [he] was with him.” Jacques necesita, a su vez, la protección juvenil y masculina del muchacho americano, con el fin de que el resto de clientes del bar de Guillaume no piense que está allí por desesperación. El afeminamiento de Jacques aumenta cuando ve a Guillaume, a quien abraza como si fueran “old theatrical sisters.” El hecho de que el femenino sea matizado como algo teatral atisba cierta chispa revolucionaria<sup>73</sup> que de todas maneras está muy lejos de desarrollarse en esta novela. Jacques ve en la confusión bisexual un tesoro que se va desgastando en inversa proporción a la edad de uno. “Confusion is a luxury which only the very, very young can possibly afford, and you are not that young any more.” (43) De esta manera, está actuando para David de voz admonitoria sobre su latente homosexualidad, así como de la necesidad de definirse dentro de una lógica binaria. David, sin embargo, escucha estas advertencias desde el arredramiento que le produce la parafernalia femenina con la son envueltas, como cuando al final de ese diálogo Jacques le dice a Giovanni:

<sup>72</sup> Patrica Highsmith, *The Talented Mr Ripley*, 24.

<sup>73</sup> Judith Butler, “Imitation and Gender Insubordination”, 21.

“David is far from drunk. He is only reflecting bitterly that he must get a new pair of suspenders.” (44) Esta teatralización de lo femenino como lo indeseable (acto seguido David desea matar a Jacques por haber dicho eso) vuelve a tener su foco en las prendas interiores. Recuérdese en este sentido la repugnancia que Tom sentía hacia el sujetador de Marge.

A pesar de todo el pánico que David siente por su homosexualidad, y a pesar de que ese pánico se va incrementado a la luz de la presencia de homosexuales afeminados como Jacques, es precisamente éste quien trata de reconciliarlo con sus sentimientos en relación a la edad que tiene y en relación a lo que le está sucediendo con Giovanni: “You are lucky that what is happening to you now is happening *now* and not when you are forty, or something like that, when there would be no hope for you and you would simply be destroyed.” (55) El tiempo es un aliado del amor homosexual, según Jacques. Para Jacques lo único que puede salvar a David de ese circo de género que es el ambiente es el amor, para lo cual lo importante es, a sus ojos, no sentir vergüenza, y para ello hay que ir más allá de la seguridad marcada por los dictados de la moral convencional. De lo contrario, lo que le espera a David es la misma prisión corpórea en la que él está metido, y desde la cual no puede redimirse:

‘Love him, said Jacques with vehemence, ‘love him and let him love you. Do you think anything under heaven really matters? [...] You can make your time together anything but dirty, you can give each other something which will make both of you better—forever—if you will not be ashamed, if you will only *not* play it safe. [...] You play it safe long enough, and you’ll end up trapped in your own dirty body, forever and forever and forever—like me’ (57-8).

Esta advertencia sobre la posibilidad de redención a través del amor es profesada no sin lamentos acerca de la pobre educación sentimental que su generación, como muchas generaciones, ha recibido: “*Somebody*, your father or mine, should have told us that not many people have ever died of love. But multitudes have perished, and are perishing every hour—and in the oddest places—for the lack of it!” (59) Un comentario que de alguna manera augura el desenlace trágico de la novela.

Estas palabras admonitorias de Jacques constituyen el potencial contenido revolucionario del amor homosexual, por cuanto para obtener satisfacción había que correr

riesgos. La indefinición de lo que realmente significa esa falta de amor es lo que hace que ese potencial no se desarrolle en un discurso verdaderamente liberador<sup>74</sup>.

Guillaume era el patrón del bar en el que encontramos a Giovanni trabajando. Su hipocresía social hacia la homosexualidad se hace patente desde el principio, ya que regentando un local “of dubious—or perhaps not dubious at all, of rather too emphatic—reputation”, se presta como colaborador de las redadas policiales<sup>75</sup>, antes de las cuales avisa a sus clientes predilectos para que no estén allí (29). Guillaume era un eco gaullista del Heroico Artesano, preocupado más que nada en el mundo por su negocio y por la devaluación de los valores tradicionales que los nuevos ricos traían consigo (55). Las inclinaciones por De Gaulle son muy aclaratorias sobre la posición de este personaje en asuntos como raza o imperio en una época en la que las colonias francesas estaban a punto de sufrir una de las más agónicas y sangrientas descolonizaciones.<sup>76</sup> Fueron unos años de especial conmoción desde la derrota del ejército colonial francés en Indochina en la batalla de Dien Bien Phu hasta la traumática independencia de Argelia en 1962<sup>77</sup>.

Giovanni, en retrospectiva, ridiculiza el momento en que conoció a Guillaume, todo un contrapunto a la masculinidad cinematográfica, que le había acompañado esa tarde por la perorata que le suelta sobre su supuesta bufanda robada, “not even Garbo ever gave such a performance,” (61) le dice a David. La insoportable dependencia económica que Giovanni tiene de él, y el abuso ejercido desde la misma, le lleva a éste a desposeerlo de toda masculinidad “He is really not a man at all.” (62) La clientela del bar de Les Halles ya conocía a Guillaume, cuyos movimientos eróticos se evaluaban en términos económicos: “as for the boys at the bar, they were each invisibly preening, having already calculated how much money he and *copain* would need for the next few days, having already appraised Guillaume to within a decimal of that figure.” Guillaume actuaba como surtidor económico a cambio de pequeños favores sexuales, “and having

---

<sup>74</sup> Como bien apuntaba Dennis Altman en *Homosexuality: Oppression and Liberation*, “to talk of gay liberation demands a broader examination of sexual mores than merely the attitudes towards homosexuality, for the liberation of the homosexual can only be achieved within the context of a much broader sexual liberation” (70).

<sup>75</sup> Las redadas policiales en los locales frecuentados por homosexuales a las que hace referencia Baldwin se podrían considerar como una extrapolación a las que con frecuencia ocurrían en ciudades norteamericanas como Nueva York. Sobre estas redadas, ver Charles Kaiser, *The Gay Metropolis, The Landmark History of Gay Life in America Since World War II*, 82-83.

<sup>76</sup> Sobre la pervivencia y popularización del racismo en épocas postcoloniales, ver el excelente ensayo de Sophie Bessis, *Occidente y los otros*, en concreto el capítulo 4, “La permanencia bajo los cambios.”

<sup>77</sup> Ramón Villares y Ángel Bahamonde, *El Mundo Contemporáneo. Siglos XIX y XX*, 447-449.

already estimated how long Guillaume, as a fountainhead, would last and also how long they would be able to endure him.” (54)

Las contradicciones entre su afeminado pasado aristocrático, sus aspiraciones de hegemonía como patrón sobre Giovanni, y sobre todo, su propio pánico homosexual, son determinantes para la destrucción del muchacho. La reacción que causa el despido de Giovanni la tenemos a través del relato que éste último le hace a David. Según esa versión, Guillaume se encontraba notablemente frustrado, probablemente por haber sufrido alguna humillación a manos de algún jovencito: “When something has happened to humiliate him and make him see how disgusting he is, and how alone, then he remembers that he is a member of one of the best and oldest families in France. But maybe, then, he remembers that his name is going to die with him.” (102) La masculinidad aristocrática de rancio abolengo de sus antepasados, más próximos al Patriarca Gentil que al Artesano Heroico que él pretende grotescamente representar, actúa como coartada para que Guillaume siga ejerciendo un poder hegemónico para el que se cree con un derecho natural. Ese pasado se refleja en la imagen marcadamente afeminada que Giovanni nos da de él, a quien el apelativo “disgusting old fairy” es sólo un anticipo para hacer parecer grotesco su cuerpo nauseabundo: “he looked at me as though he were some fabulous coquette—and he is ugly, ugly, he has a body just like sour milk”, en lo que vuelve a suponer una desolidificación y putrefacción del cuerpo afeminado. Entre esta feminización entrevemos la hipocresía social de Guillaume, que se sirve de su posición para lanzar falsas acusaciones contra Giovanni, al que acusa de haberle robado, acusaciones que, a la vez, dejen limpio su nombre y su honor. Son acusaciones en contra de la propiedad, algo sagrado por encima de todo para Guillaume.

Esa hipocresía social, aunque nace de Guillaume, es extendida a todos los que participan de la misma, a todos los que desde unas posiciones respetables ejercían un abuso de poder a través de la homosexualidad. Esto se muestra cuando el cuerpo sin vida de Guillaume es encontrado, momento en el que una caza de brujas amenaza con estallar:

It was not only the boys of the street who were frightened; they, in fact, were a good deal less frightened than the men who roamed the streets to buy them, whose careers, positions, aspirations, could never have survived such notoriety. Fathers of families, sons of great houses, and itching adventurers from Belleville were all desperately anxious that the case be

closed, so that things might, in effect, go back to normal and the dreadful whiplash of public morality not fall on their backs (141-2).

La muerte violenta de Guillaume amenazaba, pues, con destruir la apariencia de solidez en la que la salud del orden social burgués descansaba, con lo cual era preciso silenciar la homosexualidad y poner un altavoz en otro eje de la ignominia: la procedencia extranjera de Giovanni y la condición francesa indiscutible de la víctima, quien había acogido con toda generosidad a un pobre italiano muerto de hambre para ser recompensado de manera tan injustamente violenta. Los medios de comunicación exageraron la procedencia social de Guillaume, quien se convirtió “fantastically entangled with French history, French honor, French glory, and very nearly became, indeed, a symbol of French manhood.” (142) La imagen distorsionadora de los medios de comunicación llega al paroxismo cuando reproducen en Guillaume el retrato de un filántropo errante “who had had the bad judgement to befriend the hardened and ungrateful adventurer, Giovanni” (148).

264

---

Guillaume es un símbolo de que la ignominia homosexual no toca a todos por igual. La clase social y la procedencia actúan de pantallas ante la eventualidad de un escándalo que dejará sin protección a los que menos protección tienen en otros ámbitos, ya sea porque sean pobres, extranjeros o de otra raza. La homosexualidad, por tanto, no tiene el potencial revolucionario que puedan tener otras maneras de opresión en tanto en cuanto los principales opresores pueden ser partícipes de ella y a la misma vez se pueden defender de los ataques en torno a ella precisamente por la invisibilidad de la propia homosexualidad frente a otros ejes de opresión como la raza y la nacionalidad.

### **París, postal desde el purgatorio**

Más importante que el límite racial es el límite de alteridad nacional en las novelas de James Baldwin, estén los personajes en París o en Nueva York, sean blancos o negros<sup>78</sup>. No es casualidad que David huya, como Thomas Ripley, de un imperio a otro. Si en el caso de éste último su huida tenía como destino las ruinas de antiguos imperios

---

<sup>78</sup> Esto se puede ver mejor con la posterior novela de James Baldwin, *Another Country*. Robert J. Corber sostiene que los personajes, “deeply divided along racial, class, and gender lines . . . are unable to form alliances with each other, despite the fact that they occupy similar positions in American society” (*Homosexuality in Cold War America*, 187).

(Roma, Venecia y Atenas), David se cobija en uno a punto de desmoronarse: la Francia anterior a la descolonización<sup>79</sup>.

Dado que el extranjero tiene más libertad de explorar aquello sobre lo que se le ponen cadenas en su casa<sup>80</sup>, París se presenta como el campo de exploración homoerótica para los dos protagonistas, aunque más para David que para Giovanni. En este sentido, casi al final de la novela, Guillaume advierte a Giovanni que David es un pijo americano que se encuentra haciendo en Europa aquello que no se atrevería nunca a hacer en América (103).

Y es que las condiciones del exilio de los dos personajes son muy diferentes. Si por un lado, David huye de la incertidumbre de su identidad sexual, Giovanni lo hace motivado por razones materiales, de la misma manera que miles de italianos del sur lo hicieron durante los años de posguerra y lo habían hecho desde décadas atrás. Puesto que parece que no hubo inspiración biográfica directa en la composición del personaje de Giovanni<sup>81</sup>, podría resultar lógico pensar que fuese una traslación de la otridad racial que Baldwin había expresado en otras de sus novelas, según la cual Giovanni sería el reflejo de la experiencia étnicamente extranjera en un medio hostil. En cuanto a la extranjerización de David, París opera en muchos niveles: a nivel sexual sobre todo, ya que Francia aceptaba mejor que América la homosexualidad<sup>82</sup>, a pesar de también estar allí prohibida; pero también a un nivel económico de clase y a un nivel patriótico de imperio. De lo que también huye David es de una América que es sinónimo de la economía del patriarcado<sup>83</sup>, por las mismas razones por las que un día abandona todas aquellas expectativas que, como hombre, depositó su padre sobre él.

Tanto Giovanni como David son extranjeros en París, una ciudad que desde el punto de vista descriptivo queda sutilmente homosexualizada. La capital francesa es la frontera en la que ambos protagonistas desarrollan esos aspectos de sus masculinidades que en sus sitios de origen estaban constreñidos: Giovanni, huyendo de la pobreza, así como de la desesperación por haber tenido un hijo muerto; David, con la contradic-

---

<sup>79</sup> Martin Shipway ilustra lo traumática que fue la descolonización para los franceses y sus territorios en su obra *Decolonization and Its Impact*: “France fought sustained wars in Vietnam and Algeria, and coverage of France’s wars of decolonization can embrace all of France’s decolonization outside sub-Saharan Africa and the smaller island colonies” (140).

<sup>80</sup> Robert Tomlinson, “Payin’ One’s Dues’: Expatriation as Personal Experience and Paradigm in the Works of James Baldwin”, 142.

<sup>81</sup> James Capmbell, *Talking at the Gates: A Life of James Baldwin*, 105.

<sup>82</sup> John Howard, “Un-American Activities abroad: essentialism, identity and place in James Baldwin’s *Giovanni’s Room*”, 113 y James Campbell, *Ibid.*, 104.

<sup>83</sup> Robert F. Reid-Pharr, “Tearing the Goat’s Flesh: Homosexuality, Abjection, and the Production of a Late-Twentieth-Century Black Masculinity”, 374.

ción de huir de sí mismo para encontrarse a sí mismo. La mayoría de los sitios que se nos presentan de la capital de este imperio a punto de desmoronarse y de engullir a expatriados como ellos estaba muy lejos de constituir una postal de París paradisíaca. Se trata de lugares son sucios y oscuros, cuando no están en las periferias casi marginales de la ciudad.

Para Giovanni, París es como una puta vieja (“This old whore, Paris”, 47) que engulle a los hombres que buscan amor de madrugada como si éstos fueran ratas. David se asoma por la ventana del taxi y, efectivamente, eso es todo lo que ve. “Have you ever slept under a bridge?” le pregunta Giovanni, a lo que se añade, no sin socarronería anti-imperialista, “Or perhaps they have soft beds with warm blankets under the bridges in your country?” (47) Giovanni, desde su distancia proletaria, es incapaz de ver la cama de represión erótica de la que David ha huido. La descripción que el omnipresente David nos sigue dando de París evoca la suavidad vegetal con la que los homosexuales son descritos desde un punto de vista peyorativo. Así, las calles de París rumbo al bar de Les Halles estaban llenas de “leeks, onions, cabbages, oranges, apples, potatoes, cauliflowers”, lo que puede ser un eco de la variedad homosexual que acaba de dejar atrás en el bar de Guillaume, que vive inopinadamente al lado de esa masculinidad proletaria, de cuello azul, que se dispone a ir a trabajar en ese momento del alba: “here they were now, in blue, disputing, every inch, our passage, with their wagons, hand-trucks, camions, their bursting baskets carried at an angle steeply self-confident, on the back.” Es un París que aleja a David de cualquier idea que hubiese podido tener sobre su hogar, hogar como esa condición irrevocable, como si le estuviera suponiendo una agorafobia del deseo: “nothing here reminded me of home.” (50) Esa claustrofobia externa estará muy lejos de desaparecer en el cuarto de Giovanni, ya que es el resultado de la paradójica huida de los espacios abiertos, y sin embargo sexualmente opresivos, que América podría haber ofrecido.

Sin embargo, el París de alcantarilla antes del cuarto se transforma, después de la primera visita a ese cuarto y el consiguiente reencuentro de David con su homosexualidad, en una arcadía urbana:

Spring was approaching Paris [...] The trees grew green those mornings, the river dropped, and the brown winter smoke dropped downward out of it, and fishermen appeared. [...] Along the *quais* the bookstalls seemed to become almost festive, awaiting the weather which would allow the

passersby to leaf idly [...] Also, the girls appeared on their bicycles, along with boys similarly equipped, and we sometimes saw them along the river, as the light began to fade, their bicycles put away until the morrow (74).

Pero incluso esa estampa no puede esconder el fatalismo de una relación que se ve en esos momentos en perspectiva: “those evenings were bitter. Giovanni knew that I was going to leave him [...] My father had sent me money, which I was going to use to help Giovanni, who had done so much to help me. I was going to use it to escape the room.” Así de lúgubre termina este pasaje.

**267**

---

París es una ciudad que acompaña el estado de ánimo de los personajes, como si la novela fuese una recreación urbana y posmoderna de las églogas garcilasianas o los poemas románticos de Wordsworth. Como Kathleen Drowne expone, “geographical reality is often inseparable from both the psychological landscape of his characters.”<sup>84</sup> David, tras su fallido encuentro sexual con Sue, percibe la ciudad como un suspiro colectivo de “lovers and ruins, sleeping, embracing, coupling, drinking, staring out at the descending night” (99). En ese paseo observa las casas que forman la nación francesa y añora las paredes y ventanas cerradas que protegen a sus habitantes de esa orgía de perdición que él ve fuera. Es entonces cuando desea estar dentro de la tela de araña de seguridad que atrapa a todos los que viven la noche encerrados en sus hogares. Porque es dentro de esas habitaciones, donde ni siquiera el aire corre, donde David quiere estar: “I wanted to be inside again, with the light and safety, with my manhood unquestioned, watching my woman put my children to bed. [...] I wanted a woman to be for me a steady ground, like the earth itself.” (100) Esta reflexión la tiene después de haber salido como una centella del cuarto de Giovanni, precipitarse en el vertedero (hetero)sexual de Sue, vagar por el orgiástico y vespertino Sena y abrazar la muerte como un deseo. ¿Quién no quiere un dulce y asfixiante hogar en esas circunstancias? El hecho de que el protagonista vislumbre los elementos de su contradicción no le ayuda a resolverla cuando se encuentra a tan pocos centímetros tanto de unos como de otros. Esta imagen de orgías meridionales en apartamentos sucios de París apunta a la disolución de identidades y seguridades que tanto obsesionan a David<sup>85</sup>, así como hab-

---

<sup>84</sup> Kathleen N. Drowne, “‘An Irrevocable Condition’: Constructions of Home and the Writing of Place in Giovanni’s Room”, 73.

<sup>85</sup> Sharon Patricia Holland, “(Pro)Creating Imaginative Spaces and Other Queer Acts: Randall Kenan’s A Visitation of Spirits and Its Revival of James Baldwin’s Absent Black Gay Man in Giovanni’s Room”, 280.

ían obsesionado a Ripley y a Penderton. El vértigo de la no identidad sigue generando pánico, como constataremos en el siguiente apartado.

La ciudad engulle, en su condición de homosexuales, a David y a Giovanni, que se convierten en extranjeros de todas partes. Como dice este último “I do not think I have a home any more.” (111) David, quien ha huido de sí mismo pero no es consciente de la naturaleza de su huida aún, insiste que algún día el volverá a su casa, refiriéndose a los Estados Unidos. Giovanni, mucho más consciente que él de su desituamiento, le contesta: “You will go home and then you will find out that home is not home any more. Then you will really be in trouble. As long as you stay here, you can always think: one day I will go home.” (111) Si eres homosexual y sales del abrigo de la heteronormatividad volver es difícil, por muy atrayente que pueda resultar, así como volver al paraíso es absurdo una vez que has sido expulsado. En este fragmento se oyen también los ecos del desituamiento racial que sentían autores negros como Baldwin frente a la localización del hogar. El negro, cuando emigra a Europa, se sigue sintiendo extranjero, más incluso si cabe, ya que en Europa está más cerca del origen de su opresión, la cual no se inició en América sino en el viejo continente<sup>86</sup>.

David y Giovanni son una hibridización de este desituamiento. Uno es el que emigra y otro es el que tiene la conciencia de que desde la otredad no es fácil sentirse en casa cuando no tienes casa. Según Robert Tomlinson, en caso del afro-americano es perentorio que se construya una casa en los límites del otro: “The African American must forge an identity in the land of the Other, a land to which he is denied access but at the same time inextricable bound by experience and history.”<sup>87</sup> Siguiendo la tesis de Robert F. Reid-Pharr, ni David ni Giovanni son capaces de vivir en el margen, a pesar de sus intentos, fructíferos al principio de recrear una relación en las fronteras de lo permitido. De esta forma no se convierten en lo otro, sino en lo abyecto<sup>88</sup>, en lo indeseable para sí mismos. De ahí el sentido trágico de su intento fallido de vivir en la frontera.

---

<sup>86</sup> Marlon B. Ross, “White fantasies of desire: Baldwin and the racial identities of sexuality”, 30.

<sup>87</sup> Robert Tomlinson, “Payin' One's Dues!: Expatriation as Personal Experience and Paradigm in the Works of James Baldwin”, 143-4.

<sup>88</sup> Robert F. Reid-Pharr, “Tearing the Goat's Flesh: Homosexuality, Abjection, and the Production of a Late-Twentieth-Century Black Masculinity”, 373.

## El cuarto de Giovanni y la imposible alquimia entre homosexualidad y masculinidad

El cuarto de Giovanni, título de la novela, es una sinécdoque geográfica de los conflictos de género en una relación entre dos hombres cuyas masculinidades habitan la marginalidad, en la cual se aman y se destruyen.

La unión que David y Giovanni efectúan en dicho cuarto tiene la marca de la marginalidad económica desde el principio, ya que David se encuentra desahuciado de su hotel y sin el apoyo económico de su padre, mientras que Giovanni es un inmigrante italiano cuya situación laboral apenas le da para pagarse una habitación que roza la insalubridad, muy acorde con el alojamiento del que Thomas Ripley escapa en Nueva York<sup>89</sup>. La precariedad de la situación de David en su hotel le deja, materialmente hablando, a merced de Giovanni, en una posición de subordinación y dependencia que se mezcla desde el principio con la emotividad que los une, todo ello a su pesar: “My hotel wants to throw me out.’ I had said it lightly, with a smile, out of a desire to put myself, in terms of an acquaintance with wintry things, on an equal footing with him. But the fact that I had said it as he held my hand made it sound to me unutterably helpless and soft and coy.” (47)

Las primeras referencias a la frontera dentro de la frontera que supone el cuarto de Giovanni respecto a París las oímos en el taxi cuando los protagonistas se dirigen rumbo a Les Halles. Ahí sabemos por Guillaume que Giovanni vive “among all the dreadful bourgeoisie and their piglike children.” De ese supuesto barrio burgués sabemos que en realidad es uno venido a menos, por cuanto el italiano ocupa la habitación que en mejores momentos habría ocupado una criada que los inquilinos ya no se pueden permitir. (48) En este sentido, podemos destacar tres detalles geográficos que, desde el principio, mezclan feminización y degradación de clase en el cuarto de Giovanni: el hecho que se encuentre cerca de un zoo tras la escena de animalización grotesca a que hemos asistido en los bares de ambiente; el que se halle en un barrio burgués pauperizado, y que su habitación sea la antigua habitación de una criada.

Las primeras impresiones del pequeño cuarto están en la misma línea de oscuridad que la de otros lugares anteriores, como la caverna que se le abre a David tras estar con Joey o el bar de Guillaume. Desde esa oscuridad “I only made out the outlines of clutter and disorder.” (64) La suciedad y el desorden al que el yo dividido de David

---

<sup>89</sup> Patricia Highsmith, *The Talented Mr Ripley*, 22.

entra (“everything in me screaming *No!* Yet the sum of me sighed *Yes!*”) lo va a obsesionar y torturar, pues está en contradicción con la limpieza y con el estado de inocencia en los que pretende mantener su sexualidad. La división del yo erótico<sup>90</sup> de David en el cuarto de Giovanni le produce una felicidad que tiene un peligroso mar de fondo, lleno de angustia y miedo que, sin embargo, “had become the surface on which we slipped and slid, losing balance, dignity, and pride” (73). El cuarto sirve de remolino sexual en el que el yo, en su división, pierde conciencia de sí mismo.

La habitación no llega nunca a convertirse en un verdadero refugio romántico, por cuanto ambos, después de dormir, despertarse y tropezar el uno con el otro, estaban poseídos “with the unstated desire to escape the room” (80). Sin embargo, es únicamente allí dentro donde pueden dar rienda suelta a su proscrita pasión erótica. De esta forma, ese espacio actúa como si fuera un armario compartido, inevitable e incómodo al mismo tiempo. Para ello es necesario que obvien las incomodidades ya que “the room was not large enough for two,” y además amenaza con confundirse con la jungla que es París, la cual puede despedazarlos al no ser que oscurezcan las ventanas para asegurar esa privacidad frente a la cual merodean extrañas figuras.

El cuarto es refugio y ratonera al mismo tiempo, a pesar de los vanos intentos de Giovanni por reformarlo. La única tentativa fructífera por hacerlo se traduce en haber arrancado el papel de una pared que había quedado sucia y con jirones blancos. El nuevo papel de pared se encontraba apilado en el suelo, sin poner, entre un montón de polvo y la ropa de los dos jóvenes. La desidia y la falta de tiempo hacían que la habitación estuviese a medio hacer. Sin embargo, hay un detalle sobre otra de las paredes que es de suma importancia. Esa pared parecía “destined never to be uncovered” y sobre el papel que la cubría “a lady in a hoop skirt and a man in knee breeches perpetually walked together, hemmed in roses.” (82-3) Lo que Giovanni había comenzado y que nunca terminaría era hacer jirones una representación de la más normativa y decimonónica de las heterosexualidades, representada por un hombre y una mujer vestidos con ropajes decimonónicos que caminaban eternamente por un camino idealizado.

David percibía el cuarto como “Giovanni’s regurgitated life”, en el cual se estaba empezando a asfixiar y a asustar como si en él o en esa vida viera como una penitencia o un castigo por su (homo)sexualidad fallida y enferma que es iluminada débilmente desde la misma habitación, y entre el desorden de la vida que David que ha llevado a ella. Ese desorden no es otra cosa que una traslación física de la disrupción de lo nor-

<sup>90</sup> Mark Edmundson, *Nightmare on Main Street: Angels, Sodomasochism, and the Culture of Gothic*, 32.

mal, tal como Kathleen Drowne arguye en su artículo: “The internal struggle within both characters between the homophobe and the homosexual, the orderly and the disorderly, becomes overtly visible in the dirt and the clutter that overwhelm the physical spaces they occupy.”<sup>91</sup> Esta idea la podemos observar en el siguiente fragmento:

It was not the room’s disorder which was frightening; it was the fact that when one began searching for the key to this disorder one realized that it was not to be found in any of the usual places. For this was [...] a matter of punishment and grief. [...] And I stared at the room with the same nervous, calculating extension of the intelligence and of all one’s forces which occur when gauging a mortal and unavoidable danger: at the silent walls of the room with its distant, archaic lovers trapped in an interminable rose garden, and the staring windows, staring like two great eyes of ice and fire, and the ceiling which lowered like those clouds out of which fiends have sometimes spoken and which obscured but failed to soften its malevolence behind the yellow light which hung like a diseased and undefinable sex in its center (84).

La reflexión sobre las paredes es reveladora ya que le recuerdan a David los ojos que ominipresentemente le observan y le juzgan. Esos ojos son la conciencia heterosexual que castiga de forma implacable, como si emitiera su juicio a través del hielo o a través del fuego que paralizan y destruyen ese sexo indefinido al que se refiere.

Tras el reconocimiento de su pánico homosexual a pesar de Giovanni, tras la escena en la que observa al marinero en el boulevard, David comienza a problematizar el rol de amo de casa que la relación con el italiano parece haberle conferido. Es un rol que confiesa haberlo asumido no sin cierto masoquismo desde un principio: “In the beginning [as a] part of my own desperation, I invented in myself a kind of pleasure playing the housewife after Giovanni had gone to work. [...] But I am not a housewife—men never can be housewives.” (85) La problematización de roles es bastante sintomática de la problematización de género que David también sufre, al igual que Giovanni. La asignación al género femenino del rol de limpiar y poner las cosas en orden estaba poco

---

<sup>91</sup> Kathleen Drowne, “An Irrevocable Condition’: Constructions of Home and the Writing of Place in Giovanni’s Room”, 79.

menos que incuestionada en los años 50 y se la relacionaba con una obsesión de perpetuar el presente<sup>92</sup>. El hecho de que lo femenino se relacione con la basura y lo degradante (las actividades que David enumera de sus labores domésticas están todas vinculadas a los deshechos) hace que no sea atractivo para ninguno de los dos, con lo que la relación de cooperación que es necesaria para que la habitación como lugar erótico sea un lugar apetecible no es viable debido a los prejuicios de género que atormentan tanto a uno como a otro.

El encuentro posterior que tendría con Sue en el apartamento de ésta nos lleva a la conclusión de que la angustia de David con el cuarto de Giovanni no se deriva únicamente por la homosexualidad que en él deposita. El apartamento de Sue se le presenta igualmente como una “prison house” de la cual quiere escapar casi antes de entrar. La angustia de David en el cuarto del siciliano se deriva más bien por el hecho de ver cosas que le gustaría no ver, y no sólo de su sexualidad, sino de la miseria de vida que se ve obligado a compartir con su propietario. El encuentro con Sue, que constituye un aperitivo sexual del desastre a mayor escala que le espera con Hella, es también un aviso de que, de utilizar la moralidad como rasero, el acto heterosexual con ella no iba a salir bien parado en relación a lo que había hecho con Giovanni: “what I did with Giovanni could not possibly be more immoral than what I was about to do with Sue.” (95)

Por lo tanto, el cuarto de Giovanni no es sólo el refugio de la homosexualidad de los personajes, sino sobre todo el depósito de las vidas marginales que llevan, el trastero de sus respectivos y fallidos intentos por probar una vida mejor (en forma de violín abandonado, botella de vino sin terminar, o partituras de música de las que nadie se acuerda), un sitio de turnos cambiados al que vuelven todas las mañanas después de haber sobrevivido mal que bien a lo largo del resto del día. Cabe preguntarse si los sentimientos de David habrían sido los mismos de haber sido Giovanni un joven burgués con un ático en Montparnasse.

Si hay un elemento importante en el cuarto de Giovanni, aparte del papel de pared con la representación de la pareja victoriana heterosexual, son las paredes mismas, las cuales son las que se cierran para agobiar a David. (“I felt that the walls of the room were closing in on me”, 101) Son las paredes a las que Giovanni reta para hacer el cuarto más grande, cuando se propone a agujerear una de ellas para tener una estantería. David lo ve más bien como un sisífico trabajo de amor perdido: “In a way he was

---

<sup>92</sup> Donald H. Mengay, “The Failed Copy: Giovanni's Room and the (Re)Contextualization of Difference”, 65.

doing it for me, to prove his love for me. He wanted me to stay in the room with him. Perhaps he was trying, with his own strength, to push back the encroaching room.” (109) La estrechez de esas paredes hacen que los accesos de violencia cobren eco, como cuando ambos amantes, ladrillo en mano cada uno, en mitad de la absurda faena de ensanchar las paredes, se miran como si pudieran utilizar esos ladrillos “to beat each other to death.” (113) Hay un elemento que, sin embargo, parece redentor de tanta miseria: el espejo, veraz distorsionador de las fantasías de los personajes en otras novelas, e incluso en esta misma, en otras ocasiones lo que hace es restablecer un poco de belleza donde impera la miseria: “he looked at me in the mirror, looking, suddenly, beautiful and happy. And young.” (105)

A pesar de todo esto, Giovanni siente un resignado apego por su habitación: “how long do you think it took me to find the room I have?”, le recrimina a David cuando éste insinúa por qué se ha tenido que enterrar en “that hideous room.” (112) Lo que más le dolerá más adelante a Giovanni es que David no haya sabido apreciar los esfuerzos que ha hecho para hacer de ese cuarto un sitio para los dos.

La inminente aparición de Hella le viene muy bien como excusa a David para acabar con su idilio con Giovanni y escapar de su habitación. De esa forma, no tendría que tomar ninguna decisión que se desviara de lo que él percibía como el curso normal de las cosas. El que hubiera tenido una relación con un chico era parte de su desarrollo normal, lo que constituye una clara referencia a los informes Kinsey.<sup>93</sup> “It would be something that had happened to many men once.” (91) Es curiosa la utilización que se hace de Kinsey para tranquilizar en vez de para asustar, que era justamente lo que estaba ocurriendo en América. Quien se tranquiliza, sin embargo, es alguien que está dispuesto a abandonar una homosexualidad que no entiende. En medio de su alegría, no ya por la vuelta de Hella, sino por la vuelta de una normalizadora heterosexualidad, se halla el miedo ya que “the face that glowed insistently before me was not her face, but his.” Este miedo es lo que lo arrastra a Montparnasse con el fin de reafirmarse en su potencialidad heterosexual: “I wanted to find a girl, any girl at all.”

El principio del desenlace de su relación con Giovanni no está tanto en un páni-co homosexual que no es lo suficientemente fuerte como para no ser contrarrestado por el afecto, como en la situación de miseria material en la que ambos protagonistas se encuentran una vez Giovanni pierde su empleo y David no consigue que le envíen dinero. Es entonces cuando los ladrillos que sostienen para hacer la habitación más grande

<sup>93</sup> John D’Emilio, *Sexual Politics, Sexual Communities*, 33-37.

cobran el significado de armas que podrían utilizar para matarse. En ese momento, el que se encuentra en una situación ventajosa es David, quien tiene dos opciones que mejorarían su situación económica: volver con Hella y, en último extremo, volver a América.

Pero el verdadero desenlace, el que está en la cresta de la escena final entre David y Giovanni, es el desituamiento del primero en relación a los roles de género. Ese desituamiento, y el miedo que lleva consigo, le hace afirmar en el calor de la discusión: “I cannot have a life with you” (134) y más adelante llevar esa afirmación a una generalidad sobre el miedo social que ello conlleva: “What kind of life can two men have together?” (134). Lo que verdaderamente tortura a David y le lleva a huir de ese cuarto es el rol femenino que cree que le corresponde en una relación en la que se percibe a sí mismo como la parte improductiva y por tanto pasiva. Percibe su identidad como hombre robada con el fin de hacer más fuerte al otro, en este caso Giovanni.

All this love you talk about—isn't it just that you want to be made to feel strong? You want to go out and be the laborer and bring home the money and you want me to stay here and wash the dishes and cook the food and clean this miserable closet of a room and kiss you when you come in through that door and lie with you at night and be you little *girl*? (135).

Lo que subyace en el rechazo de David a su relación con Giovanni es un rechazo a todo lo femenino que dicha relación le puede traer, precisamente porque es incapaz de separar al objeto de su amor de la identidad de género que dicho objeto puede conllevar. Giovanni, a pesar de estar bastante condicionado por los roles tradicionales, es capaz de ver más allá de ellos en esta crisis cuando le espeta a David: “You are the one who keeps talking about *what* I want. But I have only been talking about *who* I want”, confesión desproblematizada de cuál es su objeto del deseo en relación a los roles de género, de lo que obtiene como respuesta una contundente afirmación que reafirma a David en el centro de ese problema, de un problema de género en el que siente que su masculinidad puede ser relegada o incluso anulada: “But I am a man’, I cried, ‘a man! What do you think can *happen* between us?’” (134-5).

La separación del objeto erótico le evoca la locura a David: “The weary exhale of his breath seemed to ruffle my hair and brush my brow like the very wind of madness.” (137) Tras abandonar a Giovanni en su cuarto, se cruza con escenas de normalidad

heterosexual que no le consuelan, como la mujer que cruzaba la calle y él se la imaginaba, sucia y cansada, de vuelta a su hogar, su marido y sus hijos (138).

Después de haber terminado con él comienza a temer verle, aunque por razones distintas a las que se puede esperar de un amante que teme el dolor y la recriminación en el amado abandonado. Su temor está en la feminización que observa que está experimentando Giovanni: "I could not endure something at once abject and vicious which I began to see in his eyes, not the way he giggled at Jacques' jokes, nor the mannerisms, a fairy's mannerisms, which he was beginning, sometimes, to affect." (139) Lo indeseable para David es la feminización de un homosexual en desgracia que más que un homosexual comienza a ser un "fairy".

## FRONTERAS DE CATEGORIZACIÓN

### Pánico homosexual como motor de la disolución de las categorías

El pánico homosexual, tal como pasaba en las novelas que ya hemos analizado, es el principal motor de lo que en esta tesis estamos llamando las fronteras de la categorización. Ese pánico, que atenaza de forma especial a David, empieza a operar en el mismo momento en el que éste se despierta tras haber pasado la noche con Joey, justo cuando cobra conciencia de la raza del chico, como si ambos apercebimientos fueran dos caras de la misma moneda:

I was suddenly afraid. It was borne in on me: *But Joey is a boy*, I saw suddenly the power in his thighs, in his arms, and in this loosely curled fists. The power and the promise and the mystery of that body made me suddenly afraid. That body suddenly seemed the black opening of a cavern in which I would be tortured till madness came, in which I would lose my manhood. Precisely I wanted to know that mystery and feel that power and have that promise fulfilled through me [...] I was ashamed. The very bed, in its sweet disorder, testified to vileness. [...] A cavern opened in my

mind, black, full of rumor, suggestion, of half-heard, half-forgotten, half-understood stories, full of dirty words. I thought I saw my future in that cavern. I was afraid. I could have cried, cried for shame and terror, cried for not understanding how this could have happened to me, how this could have happened *in* me. And I made my decision. I got out of bed and took a shower. (14)

Este párrafo contiene todos los elementos paradójicos que configuran el pulso entre la homosexualidad y la masculinidad de David. Por un lado el deseo homosexual, concretado en la fisicalidad Joey, es representado como una caverna ante la que el protagonista se cierne, la cual tiene un valor cromático oscuro, que resulta significativo por todo lo misterioso e inquietante que sugiere. Por otro lado, está la masculinidad que también viene representada en la fisicalidad del muchacho y traducida en poder, pero como un poder ajeno que puede hacer perder el poder propio. Quizá a David no le importa, después de todo, perder su masculinidad en la masculinidad de otro. Esta paradoja supone un misterio hacia el que el protagonista es atraído, lo cual le genera vergüenza ante los binarismos discursivos sin completar (“half-heard,” “half-forgotten”). La resolución de escapar no implica violencia instantánea, sino más bien ejecutar una serie de actos de lo más domésticos como ducharse, vestirse y preparar el desayuno. Aunque espantado por su propia homosexualidad, David ya no reacciona con el pánico inmediatamente destructivo de Ripley o del Capitán Penderton. Sin embargo, esa violencia vendría más adelante, como si en los adolescentes la revelación del pánico homosexual tardase más en concretarse en violencia hacia el objeto del deseo: “When school began I picked up with a rougher older crowd and was very nasty to Joey. And the sadder this made him, the nastier I became”, lo que nos recuerda precesamente el sadismo tanto de Tom como del Capitán.

La inocencia por una inmaculada heterosexualidad imposible está racializada desde un principio. No deja de ser significativa que su iniciación homoerótica la tenga con alguien de quien se sugiere, pero no se dice explícitamente, que pueda ser negro, ya que como nos hace saber Cora Kaplan “in racial *and* sexual terms, African Americans come to symbolize ‘experience’ and self-understanding set against the dangerous, self-imposed, and self-deluding ‘innocence’ of whites. In a racially coded Eden, it is Afri-

can American men and women who take up the structural position of Eve.”<sup>94</sup> En *Giovanni's Room*, sin embargo, esta dualidad parece invertida a tenor de lo que podemos ver en el fragmento del bautismo sexual de David con Joey. Ahí la inocencia parece ser del otro (“he looked so innocent lying there”), la cual además está contrastada con el potencial destructor del yo blanco y dominador del protagonista (“my own body suddenly seemed gross and crushing”), todo ello mezclado con la monstrosidad de un deseo que parecía surgido de los confines más inexplicables del edén.

Para Cora Kaplan el fragmento anterior pone de manifiesto la inseguridad de la masculinidad heterosexual blanca que, lejos de constituir un axioma, “is imagined in Baldwin as the effect of a series of denials and exclusions, a position constantly threatened by the knowledges negated in its own construction.”<sup>95</sup> Ese “black opening of the cavern” la misma Kaplan lo relaciona con el ano y el cuerpo racializado de Joey<sup>96</sup>, en los cuales tanto la mente como la masculinidad, dos de los estandartes de privilegio en el ideario occidental, se podrían perder. En este sentido, David es incapaz de romper con la lógica, descrita por Leo Bersani, que emparenta analidad con muerte y destrucción masculina.<sup>97</sup>

Esta novela es en parte un intento de dar cuenta del miedo psíquico y cultural que se halla en el corazón mismo de la homofobia, un pánico que Baldwin sitúa en el centro del deseo homosexual y en relación con un homoerotismo masculino idealizado. El efecto de este miedo es, como nos informa Cora Kaplan, destructor para tal masculinidad. Lo provoca lo que varias autoras, siguiendo a Julia Kristeva, han venido a llamar lo abyecto, o la necesaria condición de un sujeto corporeizado y los peligros que esa corporeización activa suponen para la autodestrucción de dicho sujeto<sup>98</sup>.

El temor que el protagonista siente hacia su masculinidad homosexual tiene bastante que ver con el miedo que abriga hacia una insoportable libertad que intenta amarrar varándose en la heterosexualidad institucionalizada: el matrimonio, “for nothing is more unbearable, once one has it, than freedom. I supposed that was why I asked her to

<sup>94</sup> Cora Kaplan, “‘A Cavern Opened in my Mind’: The Poetics of Homosexuality and the Politics of Masculinity in James Baldwin”, 35.

<sup>95</sup> Cora Kaplan, “Ibid.”, 29.

<sup>96</sup> Cora Kaplan, “Ibid.”, 40.

<sup>97</sup> Leo Bersani, “Is the Rectum a Grave?”, 211.

<sup>98</sup> Cora Kaplan, “‘A Cavern Opened in my Mind’: The Poetics of Homosexuality and the Politics of Masculinity in James Baldwin”, 39. En concreto Cora Kaplan menciona a Julia Kristeva, Judith Butler, Elizabeth Gross, Jacqueline Rose y Iris Marion Young como las que más han elaborado este concepto para el cual “Baldwin does not have a name”. La primera de ellas es quien mejor desarrolla este concepto en su obra *Powers of Horror: An Essay on Abjection*.

marry me: to give myself something to be moored to” (11). De nuevo, la libertad es lo que más atormenta a un personaje poco preparado para enfrentarse a ella, tal y como le ocurría a Tom Ripley cuando en la indefinición de su persona se encuentra sin rumbo fijo por Italia, o cuando el Capitán Penderton se halla en plena naturaleza, enfrentado a la impulsividad de sus instintos.

La homosexualidad del personaje está salpicada de mentiras, aunque si la comparamos con el tortuoso y monstruoso silencio de los personajes de Carson McCullers y Patricia Highsmith, podemos ver un notable avance en la articulación de un discurso por lo menos explícito. A pesar de lo abiertamente que se muestra la ansiedad homosexual de David, se sigue mostrando como ansiedad, como si ésta fuera un *bulldog* en su portal<sup>99</sup>, con todo lo que ello implica en términos de domesticidad vigilada.

Un importante episodio de homofobia a través del pánico homosexual es el que David experimenta en el ejército. Antes, sin embargo, sabemos en qué consiste esa decisión que tomó en la cama de Joey. “I had decided to allow no room in the universe for something which shamed and frightened me. I succeeded very well—by not looking at the universe, by not looking at myself, by remaining, in effect, in constant motion.” (24-5) Ese acontecimiento ha sido considerado por algún crítico como la razón principal de su huida a París<sup>100</sup>. No deja de ser significativo que esa revelación sobre la necesidad de huir la tenga en la más masculinista y anti-homosexual de todas las instituciones americanas como es el ejército. La huida de David, por tanto, es una huida ciega e inconsciente de la masculinidad aguerrida que amezaba con aplastar su (homo)sexualidad. La huida y el movimiento constantes son los productos que el motor del pánico homosexual produce, tal y como habíamos visto en *Reflections in a Golden Eye* y *The Talented Mr Ripley*<sup>101</sup>. Para David, decisión es igual a ilusión cuando se trata de expulsar el deseo, el cual es tan inabarcable como el universo. Una vez en el ejército ese pánico homosexual se ve reflejado en el consejo de guerra que se le monta a un homosexual y que no hace sino incrementar el pánico en David: “The panic his punishment caused in me was as close as I ever came to facing in myself the terror I sometimes saw clouding another man’s eyes” (25). El pánico homosexual resulta en un desistamiento por parte del protagonista en medio de su huida hacia su autoencuentro, ya

<sup>99</sup> Cyriana Jonhson-Roullier, *Reading on the Edge: Exiles, Modernities, and Cultural Transformation in Proust, Joyce, and Baldwin*, 148.

<sup>100</sup> Ronald Bieganowsky, “James Baldwin's Vision of Otherness in 'Sonny's Blues' and Giovanni's Room”, 76.

<sup>101</sup> Ver apartados “La débil frontera entre lo homosocial y lo homoerótico y el pánico de no saber la diferencia” y “El pánico homosexual como barrera de la homosociabilidad”.

que en medio de este castigo a otro homosexual por el hecho de serlo, David se ve a sí mismo “misplaced”:

I wearied of the motion, wearied of the joyless seas of alcohol, wearied of the blunt, bluff, hearty, and totally meaningless friendships, wearied of wandering through the forests of desperate women [...] I wanted to find myself [...] I think now that if I had had any intimation that the self I was going to find would turn out to be only the same self from which I had spent so much time in flight, I would have stayed at home (25).

**279**

---

El protagonista achaca a su múltiple potencialidad erótica, así como a su incapacidad por haberla comprendido antes, la situación de soledad en la que se encuentra en ese momento, lejos de Hella y lejos de Giovanni mientras da pábulo a sus recuerdos desde la casa del sur de Francia: “People are too various to be treated so lightly. I am too various to be trusted. If this were not so I would not be alone in this house tonight. Hella would not be on the high seas. And Giovanni would not be about to perish” (11).

Una vez conoce a Giovanni, y el deseo homosexual que esto le provoca entra en el dominio de lo que la masculinidad de David comienza a incorporar (aunque sin éxito final), es necesario que él rechace otras homosexualidades, en este caso las de Jacques y Guillaume, los cuales con su actitud feminantemente amenazadora, vienen a contribuir a la construcción de cierto nivel de pánico homosexual mientras la fascinación por Giovanni dura.

El siguiente episodio de este pánico llega después de que David tome conciencia del pico de felicidad al que ha llegado en su relación con Giovanni, justo al final del recuento de sus disquisiciones amorosas en el ámbito del cuarto de aquél. Hacia ese momento, David sentía que “another me sat in my belly, absolutely cold with terror over the question of my life” (80). Esa duplicidad ante el pánico homosexual nos recuerda a Penderton y, por supuesto, a Ripley.

Pero el verdadero brote de pánico lo experimenta una tarde en la que él y Giovanni han estado jugueteando y tirándose huesos de cerezas por el boulevard de Montparnasse, en el momento en el que se da cuenta de que Giovanni se apercibe de que lo

que sienta hacia él<sup>102</sup> potencialmente lo puede sentir hacia otros chicos, de que no sólo le atrae Giovanni, sino también otros muchachos, lo cual parece reclamar si no una identidad al menos un nombre, o si no un espectro. Fijémonos con atención en la escena:

There passed between us on the pavemen another boy, a stranger, and I invested him at once with Giovanni's beauty and what I felt for Giovanni I also felt for him. Giovanni saw this and saw my face and it made him laugh the more. I blushed and he kept laughing and then the boulevard, the light, the sound of his laughter turned into a scene from a nightmare. I kept looking at the trees, the light falling through the leaves. I felt sorrow and shame and panic and great bitterness. At the same time—it was part of my turmoil and also outside it—I felt the muscles in my neck tightened with the effort I was making not to turn and watch that boy diminish down the bright avenue. The beast which Giovanni had awakened in me would never go to sleep again; but one day I would not be with Giovanni any more. And would I then, like all the others, find myself turning and following all kinds of boys down God knows what dark avenues, into what dark places? (80-1).

**280**

---

El miedo de David va más allá de la homosexualidad, por cuanto la homosexualidad ya la conoce a través de Giovanni. El miedo tiene su epicentro en lo que David cree que es la vida homosexual más allá del amor. Debido a las inseguridades que tiene, y al deseo de estar fondeado en tierra firme, las avenidas por las que el amor circula libremente a él le parecen oscuras, así como inevitable el momento en el que Giovanni y él ya no estén juntos. Ese miedo tiene forma de bestia, que no es otra cosa que la monstruosa concretización de las pulsiones homosexuales que van más allá de la fijación en un solo objeto al hacerse extensibles a otros chicos que de repente puedan pasar por un boulevard. Hay que destacar también que el cortocircuito emocional que sufre David se produce en un momento de máxima felicidad, lo cual nos lleva a otras escenas similares en Ripley y, en menor medida, en Penderton. Los sentimientos de esta

---

<sup>102</sup> Este apercibimiento del apercibimiento ajeno sobre la homosexualidad de uno era uno de los motores del pánico homosexual destructivo de Thomas Ripley, ya que en las dos escenas en las que asesina cree darse cuenta que sus futuras víctimas se dan cuenta de su homosexualidad.

manera actúan con una gran fluidez, rebasando los límites emocionales que se les dan, sobre todo cuando esos límites no contemplan zonas tan poco transitadas como el amor homosexual. Es entonces cuando la más dulce de las alegrías se puede convertir en la más monstruosa de las pesadillas. Al igual de lo que ocurría con Ripley, esa monstruosa pesadilla tiene síntomas físicos en la reacción del personaje. Mientras que “Tom felt a painful wrench in his breast,”<sup>103</sup> aquí observamos a David decir que “I felt the muscles in my neck tightened” (81).

La siguiente escena de pánico la experimenta, después de las tres revelaciones masculinas que tiene en el American Express, con el marinero que propicia la última de ellas. Este pánico está arraigado en lo que David imagina que el marinero piensa de él cuando nota que es observado: “we came abreast and, as though he had seen some all-revealing panic in my eyes, he gave me a look contemptuously lewd and knowing.” Esa mirada de desprecio es la que espolea el miedo paranoico de David sobre la señal que hubiera podido provocar dicha mirada, y se pregunta si ha podido ser su manera de andar o de llevar las manos, incluso su voz que nunca llegó a sonar en ese instante. Descartando todas estas señales cree acercarse al verdadero chisporoteo de ese desprecio: “I knew that what the sailor had seen in my unguarded eyes was envy and desire” (89), pero no sólo envidia y deseo, sino algo mucho más desestabilizador: afecto, “for affection was vastly more frightening than lust.” El pánico homosexual parece ascender un peldaño más y colocarse, no ya al nivel del impronunciable deseo que había ocupado en Penderton y Ripley, sino en algo mucho menos arrebatado y más articulado en su domesticación como puede ser el afecto. De todas maneras, a pesar de ese nuevo peldaño, el pánico homosexual, en la medida en que se constituye como pánico, no ha perdido su potencial auto-destructivo.

### **El armario racial y otros abismos categóricos**

La novela arranca, de una manera parecida a *The City and the Pillar*, con situaciones liminales que van a acompañar el espíritu del resto de la obra: madrugada, personajes que se embriagan o que recuerdan a través de reflejos en cristales (9), situaciones que tampoco eran ajenas ni en *Reflections in a Golden Eye* ni en *The Talented Mr Ripley*. Cuando David comienza su retrospectiva, está cegado por los reflejos que tanto la ventana como el espejo en el que se mira proyectan, impidiéndole una visión

<sup>103</sup> Patricia Highsmith, *The Talented Mr Ripley*, 78.

correcta de Giovanni<sup>104</sup>. Esta fascinación narcisista, destructora del objeto externo de admiración y que amenaza con confundirse con el sujeto, está también presente en el resto de novelas. Estas referencias a la irrealidad son constantes en las descripciones de sitios, sobre todo en los locales de ambiente donde los reflejos sobre los de los vasos de alcohol les devuelve a los protagonistas reflejos de unas caras que les miran con desesperanza (57).

El punto de vista de la narrativa, limitado en el resto de las novelas a la omniscencia y la voz en tercera persona, varía considerablemente en esta obra, dándonos la sensación de que, en el fondo, lo que se nos narra está incompleto o contiene una gran dosis de mediación subjetiva y que sería necesario contrastarlo con otras versiones, lo cual añade irrealidad a la historia.

Este sentido de irrealidad se imbrica con la ambigüedad referencial que es común en cualquier historia que se preste a un análisis para la posmodernidad<sup>105</sup>. En el caso de esta novela, podemos decir que todo arranca del vacío de autoridad que padece David, y que no parece soportar. Su tía Ellen le había advertido que “there would come a time when nothing and nobody would be able to rule [him], not even [his] father.” Esta carencia de gravedad autoritaria hace estragos a la vez que intenta encontrar reflejos discursivos con lo que le acaba de pasar con Joey, pero “I could not discuss what had happened to me with anyone” (20), lo cual hace que el recuerdo de su primera experiencia homosexual se convierta en un cadáver en descomposición.

Pero el sentido de desubicación en las novelas de Baldwin, y en esta en particular, tiene mucho que ver con el hecho de no tener raíces, tanto desde el punto de vista nacional como desde el punto de vista racial. Con ello intentaba trasladar el sentido de desarraigo del negro en América. Según nos muestra Robert Corber, Baldwin rechaza la solidaridad gremial, y apuesta más bien por una solidaridad de la diferencia que agrupe a cualquier individuo desfavorecido, sea por cuestión de raza, clase o género<sup>106</sup>. Quizá por esto su trabajo nunca terminó de gustar ni a gays liberadores ni a muchos afroamericanos esencialistas. Tanto unos como otros lo acusaron de no arriesgarse políticamente lo suficiente o de incluso utilizar la autocompasión. En este sentido, su

---

<sup>104</sup> Ronald Bieganowski, “James Baldwin's Vision of Otherness in 'Sonny's Blues' and Giovanni's Room”, 75.

<sup>105</sup> El vacío como referencia posmoderna encuentra su punto de partido en la enunciación sobre la muerte de Dios que Friedrich Nietzsche hace en algunas de sus obras más significativas como *Así Habló Zaratustra* (250-254). Es interesante también ver la exégesis que sobre este vacío posmoderno realiza José Jara en su obra *Nietzsche, un pensador póstumo: El cuerpo como centro de gravedad* (62).

<sup>106</sup> Robert J. Corber, *Homosexuality in Cold War America*, 178.

decisión de retratar a un protagonista blanco se podría considerar como un ejercicio de rebeldía y de protesta<sup>107</sup> frente a la apuesta uniformadora por la negritud por parte de los afroamericanos más nacionalistas, apuesta de la que la homosexualidad estaba excluida<sup>108</sup>. Esa decisión de utilizar personajes blancos le habría dado, además, más libertad para articular el deseo homoerótico<sup>109</sup>. Según Cyraina Johnson-Roullier, Baldwin reclamaba un espacio individual entre las presiones comunales, sobre todo las que provenían de la comunidad negra. Eligiendo para su historia un personaje prototipo del americano medio (blanco y de ascendencia protestante) el tema de la homosexualidad quedaría libre de otras interferencias sociológicas. Baldwin vería así en la sexualidad un eje de rechazo social más amplio que en la clase social o la raza, ya que cualquier persona, blanca o negra, rica o pobre, puede ser homosexual y siempre será discriminada por serlo<sup>110</sup>. Para otros autores lo que Baldwin pretendía con Giovanni como personaje blanco era apartarse del todo de la temática racial, lo cual no sentó nada bien a los Black Nationalists, quienes veían en la homosexualidad una enfermedad importada de la comunidad blanca decadente. Tal y como apuntaba Ron Simmons, “Heterosexual brothers and sisters ... often think of homosexuality as one more problem caused by white oppression.”<sup>111</sup> Por eso, Baldwin quedó alienado de muchos movimientos sociales negros. Algunos autores como Langston Hughes, poeta alumbrador del *Harlem Renaissance*, lo acusaron de querer integrarse en la sociedad blanca y así perder su identidad como negro, así como de arrojar confusión a la lógica de la resistencia y opresión negra<sup>112</sup>. Se le acusó igualmente de querer exhibirse ante el mundo blanco<sup>113</sup> y de centrarse en una forma desviada de sexualidad en vez de exaltar la raza. La invectiva más homófoba lanzada contra él fue en el artículo “Soul on Ice”, de Eldrige Cleaver, donde se le acusaba de acogerse a Europa como si esa fuera su patria, de traicionar a su raza y de despreciar la masculinidad de otros escritores negros como Richard Wright<sup>114</sup>.

---

<sup>107</sup> Marlon B. Ross, “White fantasies of desire: Baldwin and the racial identities of sexuality”, 25.

<sup>108</sup> Marlon B. Ross, “Ibid.”, 28.

<sup>109</sup> Marlon B. Ross, “Ibid.”, 33.

<sup>110</sup> Cyriana Johnson-Roullier, “(An)Other Modernism: James Baldwin, *Giovanni's Room*, and the Rhetoric of Flight”, 939-40.

<sup>111</sup> Ron Simmons, cit. en Sharon Patricia Holland, “(Pro)Creating Imaginative Spaces and Other Queer Acts”, 272.

<sup>112</sup> Robert F. Reid-Pharr, “Tearing the Goat's Flesh: Homosexuality, Abjection, and the Production of a Late-Twentieth-Century Black Masculinity”, 369.

<sup>113</sup> Marlon B. Ross, “White fantasies of desire: Baldwin and the racial identities of sexuality”, 36.

<sup>114</sup> Yasmin Y. DeGout, “Dividing the Mind: Contradictory Portraits of Homoerotic Love in *Giovanni's Room*”, 425.

A medida que Baldwin fue madurando como intelectual, se agudizaron sus reticencias sobre la solidez de las identidades basadas en oposiciones binarias. En una entrevista de 1973 aseguraba que “People invent categories in order to feel safe [...] White people invented black people to give white people identity... straight cats invented faggots so they can sleep with them without becoming faggots themselves.”<sup>115</sup> Baldwin quería escapar de cualquier tipo de categorización en lo referente a la homosexualidad en esta novela, y argumentaba que la historia no era sobre el amor homosexual, sino de lo que te puede pasar si tienes miedo de amar a alguien<sup>116</sup>. La homosexualidad es lo extranjero de lo normal, término que Baldwin utilizó en un ensayo anterior. En *The Male Prison*, ante el interrogante de si la homosexualidad debe ser considerada normal o no, Baldwin asevera que “the answer never can be Yes. And one of the reasons for this is that it would rob the normal of their very necessary sense of security and order”<sup>117</sup>. Es decir, si la homosexualidad está más allá de lo normal tiene también el potencial, aunque Baldwin no lo reconozca, de cuestionar dicha normalidad interrogando nociones como seguridad y orden.

Para Baldwin fue difícil escribir una novela que abordara dos de los temas más espinosos de la América de los 50: la orientación sexual y la raza. Su primera novela, *Go Tell it on the Mountain*, la dedica a explorar la raza; su segunda la emplea para abordar la homosexualidad. No abordaría los dos temas a la vez hasta unos años más tarde, cuando publicó *Another Country*. En la lógica de la represión de los años de la amenaza atómica, parecía que tratar más de una característica no normativa era mucho más de lo que cualquier autor pudiera hacer<sup>118</sup>. Por ello, hasta hace poco tiempo *Giovanni's Room* se consideraba sólo una novela gay, y no fue hasta los años ochenta cuando fue integrada también en los African American Studies<sup>119</sup>. Parte de esa reticencia a incluirla en el canon de la negritud se debía al hecho de que no aparecieran personajes negros. Una de las razones que pudo tener Baldwin para “blanquear” a sus personajes fue el temor de que si hubiesen sido negros la novela se habría leído más como una novela racial que como una novela de problemática homosexual. Según otros, la razón hay que encontrarla en el hecho de que la homofobia tiene sus raíces en

<sup>115</sup> Cora Kaplan, “‘A Cavern Opened in my Mind’: The Poetics of Homosexuality and the Politics of Masculinity in James Baldwin”, 38.

<sup>116</sup> Leeming, cit. En Kathleen N. Drowne, “‘An Irrevocable Condition’: Constructions of Home and the Writing of Place in Giovanni's Room”, 78.

<sup>117</sup> James Baldwin, *The Male Prison*, en *Collected Essays*, 232

<sup>118</sup> Marlon B. Ross, “White fantasies of desire: Baldwin and the racial identities of sexuality”, 24.

<sup>119</sup> Marlon B. Ross, “Ibid.”, 13.

la sociedad blanca<sup>120</sup>, y por tanto el pánico homosexual que experimenta el más blanco de los personajes, David, es la consecuencia directa de esa homofobia. Según otros autores, lo que pretende Baldwin es ir más allá de la negritud americana, y aunque hay una notable ausencia de personajes negros la raza no deja de ser un significante esencial<sup>121</sup>. En este sentido, hay quien arguye que en *Giovanni's Room* está representada la retórica de la historia afro-americana, desde las apelaciones que David hace a Giovanni hasta las descripciones que se realizan del ambiente homosexuales parisino, muy parecido según Donald Mengay a un mercado de esclavos.<sup>122</sup> Otro autor que sostiene la teoría del blanqueamiento de algunos personajes es Robert Corber, quien afirma que de esa manera le resulta más fácil abordar otras categorías identitarias, como la orientación sexual o la clase, para sustentar una protesta<sup>123</sup>. De esta forma, el color blanco estaría marcado en el personaje de Giovanni, mientras que el negro estaría velado en Joey, el personaje con el que David tiene su primera relación sexual.

Según Baldwin, para que la comunidad negra alcanzase su liberación tenía que tener en cuenta que la proyección (hetero)sexual que la comunidad blanca les ofrecía era un mito de normalidad que había que deshacer. Lo que intenta Baldwin es desnaturalizar la normalidad del sujeto blanco que en esta novela es David, y presentárselo así de problematizado a una comunidad negra que tendía a ver a los blancos como personajes uniformes y heterosexuales. Lo sexual y lo racial están en Baldwin íntimamente ligados y forman parte de un mismo proceso de liberación de minorías oprimidas, ya sean negras u homosexuales. Según Magdalena Zaborowska, el racismo no es otra cosa que una consecuencia más de la heterosexualidad obligatoria<sup>124</sup>. Como bien apunta y ya hemos visto en párrafos anteriores, la visión que tiene David, como exponente blanco racial, de la homosexualidad está salpicada de connotaciones raciales. El fragmento donde mejor se ve cómo la homosexualidad y la negritud van de la mano es en el bautismo homoerótico de David con Joey, al cabo del cual hemos observado cómo siente una negra caverna cernirse sobre su masculinidad. Lo que está haciendo Baldwin es problematizar aquello que consideraba el eje de la cultura dominante blanca en cuanto

---

<sup>120</sup> Kathleen N. Drowne, "An Irrevocable Condition': Constructions of Home and the Writing of Place in *Giovanni's Room*", 80.

<sup>121</sup> Robert F. Reid-Pharr, "Tearing the Goat's Flesh: Homosexuality, Abjection, and the Production of a Late-Twentieth-Century Black Masculinity", 356.

<sup>122</sup> Donald H. Mengay, "The Failed Copy: *Giovanni's Room* and the (Re)Contextualization of Difference", 60-1.

<sup>123</sup> Robert J. Corber, *Homosexuality in Cold War America*, 178.

<sup>124</sup> Magdalena Zaborowska, "Mapping American Masculinities: James Baldwin's *Innocents Abroad*, or *Giovanni's Room* Revisited", 127.

a la sexualidad. Poner en tela de juicio la normalidad de esta sexualidad abre la posibilidad de que otras realidades fuera de esa cultura blanca sean contempladas como una alternativa. En este sentido, lo blanco dominador de David, aunque sutilmente, está problematizado, ya que constantemente nos recuerda que sus antepasados conquistaron continentes y reprimieron a todos los que quedaron excluidos de su hegemonía racial. Su americanidad anglosajona y protestante tiene una centralidad muy precisa frente a la meridionalidad latina de Giovanni. En este caso, Baldwin habría sustituido la raza por algo ligeramente más invisible como es la etnia para designar una otridad racial que, como apuntan varios autores, entre ellos Leslie Fiedler, es indispensable para las relaciones homoeróticas<sup>125</sup>. Si tenemos en cuenta la tesis de este crítico, el salvaje en esta relación sería Giovanni.

En este sentido, una de las principales marcas de disolución de identidades es la referente a la criolización de la raza. Como ya hemos comentado en anteriores apartados<sup>126</sup>, la raza es un elemento que en *Giovanni's* está menos presente que en el resto de su producción literaria, pero en ningún momento podemos decir que está ausente. Bien es cierto que la raza no es un asunto que está discutido explícitamente como la orientación sexual, pero está articulado a través de un significativo silencio, como si de un armario se tratase. La primera referencia racial la encontramos en su primer encuentro sexual con Joey, el cual es descrito como “a very nice boy, too, very quick and dark” (12), y unos párrafos más adelante nos encontramos con que “Joey’s body was brown” (14) Esas referencias implícitas a la oscuridad, y por ende, a la alteridad de las identidades no necesariamente raciales, están presentes en otros momentos de la novela, como la oscuridad relativa de su tía Ellen, quien en relación a su padre era “a little darker.” (17) También es importante la oscuridad que rodeaba a David en el momento en el que se estrella borracho con el coche. En esta escena el adjetivo “dark” y derivados está salpicado en significativo contraste con “white”, el primero simbolizando revelador desconocimiento (“a darkness I had never known before”), el segundo concrecciones sobre todo físicas que delimitan (“white ceiling and white walls”). No deja de ser significativa la insistencia en la yuxtaposición de estos antónimos. La siguiente vez que se utiliza el binarismo cromático es para comparar el entusiasmo de David con el de Giovanni. “I adore yours... though it seems to be a blacker brand than mine” (38) Más adelante, la habitación en la que David se vuelve a reunir con Hella es descrita como una

<sup>125</sup> Leslie A. Fiedler, “Come Back to the Raft Ag’in, Huch Honey!”, 146.

<sup>126</sup> Ver el apartado “David o el Imposible regreso al paraíso”.

“dark tiny room” (96) a medida que Hella se va deshaciendo en sollozos de desesperación. Finalmente, cuando Giovanni está a punto matar a Guillaume lo negro caracteriza el estado de su mente “With every word exchanged Giovanni’s head begins to roar and a blackness comes and goes before his eyes.” (147) De nuevo, el estado de inconsciencia preside sobre la presencia cromática oscura, como si los límites de la realidad se disolvieran con ella. Esta criolización tiene su significado en los comportamientos sexuales y en las posiciones de género de los personajes. Según Robert Reid-Pharr, el cuerpo gay es el sitio donde la masculinidad negra parece disolverse.<sup>127</sup> El Negro, para Baldwin, era el lugar donde se depositaban los miedos más oscuros y los deseos más reprimidos del blanco.<sup>128</sup> Giovanni actúa en muchos sentidos como una proyección negra, como una pesadilla de la homoeroticidad blanca y protestante.<sup>129</sup>

La realidad, tal y como ocurre en la totalidad de nuestras novelas, es un reflejo de la subjetividad atormentada de nuestros personajes. En el caso de *Giovanni’s Room*, tal y como nos dice Cyraina Johnson-Roullier, “reality in the text is distorted; it has itself been subsumed by the rhetoric of flight.”<sup>130</sup> Para Baldwin una de las notas más centrales de la cultura norteamericana era su incoherencia. Una de las maneras que tenía de gestionar esa incoherencia, según Magdalena Zaborowska, era centrarse en los discursos silenciados y reprimidos y hacerles hablar<sup>131</sup>, como cuando el autor pone voz a las revelaciones y confesiones sexuales, las cuales las sitúa en el corazón mismo de la cultura<sup>132</sup>.

En esta novela el espejo vuelve a ser un sitio de recategorización de identidades en relación a las pulsiones (homo)sexuales de quienes miran, lo cual parece confirmar la idea freudiana del narcisismo<sup>133</sup>. En este sentido es de destacar la revelación de su la homosexualidad David a los ojos de Hella. Una noche, en Niza, conoce a un marinero con el que comienza a socializar en los ambientes homosexuales y es descubierto no-

<sup>127</sup> Robert F. Reid-Pharr, “Tearing the Goat’s Flesh: Homosexuality, Abjection, and the Production of a Late-Twentieth-Century Black Masculinity”, 369-70.

<sup>128</sup> Robert Tomlinson, “Payin’ One’s Dues’: Expatriation as Personal Experience and Paradigm in the Works of James Baldwin”, 140.

<sup>129</sup> Robert F. Reid-Pharr, “Tearing the Goat’s Flesh: Homosexuality, Abjection, and the Production of a Late-Twentieth-Century Black Masculinity”, 374.

<sup>130</sup> Cyriana Johnson-Roullier, “(An)Other Modernism: James Baldwin, *Giovanni’s Room*, and the Rhetoric of Flight”, 941.

<sup>131</sup> Magdalena Zaborowska, “Mapping American Masculinities: James Baldwin’s *Innocents Abroad*, or *Giovanni’s Room* Revisited”, 119-20.

<sup>132</sup> Marlon B. Ross, “White fantasies of desire: Baldwin and the racial identities of sexuality”, 36.

<sup>133</sup> Kemp Williams, “The Metaphorical Construction of Sexuality in *Giovanni’s Room*”, 29; Kenneth Lewes, *The Psychoanalytic Theory of Male Homosexuality*, 74.

ches después por Hella a través de un espejo. Y es en ese momento cuando tiene que reconocer en voz alta que se ha estado mintiendo a sí mismo, que ha intentado mimetizar todo lo que ha visto reflejado en el espejo. Y que ese espejo ha de romperse si quiere ser libre: "I long to crack the mirror and be free." Es suficientemente elocuente que no lo rompa, aún cuando ese reflejo amenaza con castrarle: "I look at my sex, my troubling sex, and wonder how it can be redeemed, how I can save it from the knife" (159).

## **2.4. THE CITY AND THE PILLAR: homosexualidad y masculinidad hacia una nueva frontera.**

Aunque *The City and the Pillar*, de Gore Vidal, fue escrita en 1948 antes que dos de las novelas que conforman nuestro estudio (*The Talented Mr Ripley* y *Giovanni's Room*, ambas de 1955), hemos decidido analizarla en último lugar porque es el único texto en el que el personaje homosexual atisba ciertas posibilidades de liberación. Hay algunos factores que hicieron que esto fuera posible. El primero fue el hecho de que esta novela fuese escrita justo después de la II Guerra Mundial, cuando la vuelta a un orden de género rígido para la vida de los americanos aún no había confluido con la caza de brujas contra las sexualidades divergentes que tuvo lugar a partir de 1948, como ya mencionamos en el capítulo introductorio. Durante los años inmediatamente posteriores al conflicto bélico la experiencia liberadora del homosexual no se vio aún constreñida por las ansiedades que supuso la mayor persecución de gays y lesbianas en América en el siglo XX, y esta novela de Gore Vidal es un ejemplo de ello.

*The City and the Pillar* está escrita por alguien que es plenamente consciente de lo que está escribiendo y por qué, a pesar de las dificultades de representar a la homosexualidad desde un punto de vista abiertamente positivo. El elemento más liberalizador en esta obra es la sugerencia de que la experiencia homosexual es positivamente valorable. De hecho, la franqueza con la que Vidal habla de la homosexualidad en esta novela hace que muchos la consideren el primer clásico de la literatura gay, y como tal

tuvo un estatus casi legendario durante los años 50 y 60, llegando a ejercer una gran influencia incluso sobre la literatura después de Stonewall<sup>1</sup>. Según Claude Summers, fue la primera novela en mostrar explícitamente el mundo gay del momento y llegar a un gran público al mismo tiempo<sup>2</sup>, todo ello a pesar de los problemas que tuvo, tanto para su publicación como para su distribución así como para su consideración crítica, dada la marcada homofobia del mundo editorial entonces. El *New York Times*, entre otros, se negó a publicar ningún comentario crítico sobre la novela. Y a pesar de que hubo muchas malas críticas, que fueron las que más influyeron en el ánimo de su autor, lo cierto es que también las hubo buenas, entre las cuales se encontraba la del autor británico, también homosexual, Christopher Isherwood, quien dijo que “it was one of the best novels of its kind yet published in English”<sup>3</sup>.

Gore Vidal pudo llevar a cabo el proyecto de escribir una novela de este tipo porque escribió desde una posición social privilegiada por ser hombre, blanco y de clase no ya acomodada, sino dirigente (su abuelo, Thomas Pryor Gore, había sido senador)<sup>4</sup>. A pesar de ello, estuvo lejos de disfrutar plenamente de las ventajas homosexuales que la masculinidad hegemónica le otorgaba, ya que la guerra le dejó huérfano de su amor de juventud<sup>5</sup>. Esto le hizo replantearse la integridad de su masculinidad, ya que como bien deja reflejado en su autobiografía *Palimpsest*, “I have wondered what might have become of our so swiftly completed maleness”<sup>6</sup>.

A pesar de estos avances liberalizadores acerca del punto de vista homosexual de su novela, otros críticos como Leslie Fiedler, no ven nada fuera de lo corriente en la obra de Gore Vidal, con lo que intenta incorporarla al canon y así restarle potencial revolucionario. Lo hace diciendo que es un ejemplo de la durabilidad de la tradición masculinista de las letras norteamericanas<sup>7</sup>. En este sentido, considera a Vidal como el heredero de la tradición de autores como James Fenimore Cooper o Herman Melville. Las pulsiones homosexuales, tanto en la novela de Vidal como en estos dos autores decimonónicos estarían condicionadas “by their isolation from women”.

<sup>1</sup> S. James Elliott, “Homosexuality in the Crucial Decade: Three Novelists' Views”, 128.

<sup>2</sup> Claude J. Summers, *Gay Fictions: Wilde to Stonewall*, 115.

<sup>3</sup> Cit. en Roger Austen, *Playing the Game*, 121.

<sup>4</sup> Y desde esa atalaya vislumbra también su especificidad y rebeldía ya que como afirma, “I am doomed to be the eternal outsider, the black sheep among those great good white flocks of folks who graze contentedly in the amber fields of the Republic” (*Palimpsest*, 5).

<sup>5</sup> Según nos cuenta el propio Gore Vidal, Jimmie Trimble fue su apasionado amor de adolescencia. Murió, como miles de otros americanos, en el pacífico durante el invierno de 1945, (*Palimpsest*, 38).

<sup>6</sup> Gore Vidal, *Ibid.*, 39.

<sup>7</sup> Leslie A. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, 149.

Aunque es la primera obra en la que da cuenta de la experiencia homosexual, las cuestiones de masculinidad no eran nuevas para este autor. Ya en su primera novela, *Williwaw* (1946), relata el extenuado esfuerzo de unos militares por llegar en barco a una base militar en Alaska. No deja de ser curioso que en esa obra aparezca una escena donde uno de los protagonistas derrama una taza de café sobre un superior<sup>8</sup>, lo que nos recuerda a los momentos que ya apuntamos en *Reflections in a Golden Eye* y en *Billy Budd*. Esto señala que la simbología de lo que separa lo homosocial de lo homoerótico estaba presente en la mente de Gore Vidal ya desde su primera novela, en la que además se configuran las tensiones entre las masculinidades domesticadas y las más aventureras. El éxito de esa *opera prima* se debió en parte al furor que tuvieron las novelas de guerra en alrededor de la II Guerra Mundial<sup>9</sup>.

Su siguiente novela fue *In a Yellow Wood*, en la que se cuenta la historia sobre un corredor de bolsa de Wallstreet, lo que supone un cambio radical respecto a las masculinidades expuestas en la obra anterior, y demuestra que a Vidal le interesaban tanto unas como otras así como la posición que respecto al poder ocupaban. En esta novela el autor llega incluso a recrear una escena homosexual de fondo en una secuencia en la que el protagonista va a Greenwich Village, barrio neoyorkino que desde los años veinte había sido frecuentado por muchos homosexuales.

Como miembro de una familia de tradición política, Vidal era un gran conocedor de cómo el poder operaba. Su abuelo fue T. P. Gore, Senador por Oklahoma, mientras que su madre, Nina, se casaría más adelante con Hugh D. Auchincloss, que posteriormente sería padrastro de Jacqueline Bouvier Kennedy. El propio Gore Vidal tendría aspiraciones políticas propias, las cuales fueron frustradas por la publicación de *The City* en 1948<sup>10</sup>, tras lo cual escribió otras novelas en las que la disidencia era de corte ideológico, como en *Dark Green, Bright Red*<sup>11</sup>. Y aunque vuelve a reflexionar acerca del género en novela *Myra Breckenridge*, para encontrar otras referencias homoeróticas en su narrativa tendríamos que centrarnos dentro del drama histórico *A Search for the*

<sup>8</sup> Gore Vidal, *Williwaw*, 14.

<sup>9</sup> Ya nos extendimos sobre las novelas de guerra después de la II Guerra Mundial en el capítulo introductorio. Recordemos que clásicos como *The Naked and the Dead* (1948), de Norman Mailer, o *From Here to Eternity* (1951), de James Jones, son algunos de los títulos más célebres de esta literatura bélica de posguerra.

<sup>10</sup> *Palimpsest*, 3-21.

<sup>11</sup> No deja de ser curioso que esta novela esté enmarcada en el subgénero denominado *mercenary romance*, el cual ha estado relacionado casi simétricamente con el imperialismo norteamericano y con prototipos de hipermasculinidad que esconden pulsiones homoeróticas intensas. Ver Brady Harrison, "Mercenary Romances: Masculinity, William Walker and U.S. Imperialism", 330, nota 4.

*King*, que además fue escrita bajo pseudónimo, en la figura del trovador Blondel. A diferencia del resto de autores que aquí tratamos, la narrativa de Vidal elude las categorías.

En *The City and the Pillar*, como en el resto de novelas analizadas, las fronteras actúan en tres niveles distintos: el género, patente en la delineación de los dos protagonistas principales, Jim y Bob; la geografía, patente en el viaje resultante de la búsqueda homoerótica del primero; y finalmente el nivel categórico o conceptual. Trascender las categorías es, de nuevo, el resultado de la frustrada trascendencia de los binarismos de género que regían la subjetividad sexual de la narración.

Argumentalmente, esta novela es la más compleja de cuantas analizamos aquí, sobre todo si atendemos a la variedad de personajes y escenarios. Jim y Bob son amigos de adolescencia en una pequeña ciudad de Virginia. Durante una excursión que hacen a un lago, mantienen una intensa sexual de la que no vuelven a hablar. Unos días más tarde, Bob se marcha ya que su objetivo inmediato es montar en un barco y ver mundo. Al finalizar el curso, Jim, en contra de las expectativas depositadas en él por su familia de que vaya a la universidad, se marcha a Nueva York en busca de su amigo. El resto de la novela es un deambular de Jim tras la sombra, no ya de Bob, sino del encuentro que los dos tuvieron junto al lago en Virginia. Va a Centroamérica, Alaska, recalca en Hollywood durante una temporada, donde mantiene una importante relación con el actor Ronald Shaw, conoce al escritor Paul Sullivan, con quien viajará a Nueva Orleans, y de allí, junto con una amiga de éste, Maria Verlaine, se irá a Méjico. Cuando Estados Unidos entra oficialmente en la II Guerra Mundial, Jim se alista, con lo que lo mandarán a una base en Colorado para unos meses de instrucción, al cabo de los cuales termina con una artritis reumatoide y una infección de garganta que están a punto de matarlo. Le dan el alta del ejército, con lo que decide volver a Nueva York, que fue el punto de partida de su peregrinación en busca de Bob. Es allí donde vuelve a tener noticias de que ha vuelto a Virginia y tiene intenciones de casarse. De vuelta en su pueblo natal, los dos amigos rememoran tiempos pasados y quedan en verse para una última juerga precisamente en Nueva York antes de que Bob se case. En esta última juerga, una vez que están borrachos, Jim tantea sexualmente a su amigo, el cual lo repele violentamente. La reacción de Jim no es otra que violar y humillar a su amigo de toda la vida, El recuerdo idealizado de la adolescencia queda así desacrado.

El potencial político de *The City and the Pillar* lo hemos de buscar en la forma en que la masculinidad está articulada en torno a la homosexualidad de su protagonistas, sobre todo de Jim y de Bob. De esta manera la novela se puede leer no sólo desde una

óptica de liberación homosexual, sino también desde una perspectiva de desnaturalización de la economía de género hegemónica. Los dos personajes principales son fugitivos de la tendencia domesticadora de la sociedad de consumo del período capitalista que les ha tocado vivir y la homosexualidad es una manera de vehiculizar y erotizar una protesta hacia una hegemonía masculinista. El patriarcado, además, queda cuestionado por la relación de rechazo que tanto Jim como Bob tienen hacia sus respectivos padres. El padre de Jim fracasa en su apelación a la hegemonía; el otro muere en la marginalidad. Ambos padres son fracasados de un sistema masculinista, y ambos mueren tarde o temprano en el devenir narrativo. Según Robert Corber, Vidal no cuestiona el ingreso o no de los gays en el sueño americano, sino los discursos e instituciones que regulan la producción de género de ese sueño, siendo las formas patriarcales de masculinidad, en este sentido, el principal obstáculo<sup>12</sup>. Jim y Bob serán fugitivos conscientes de esas formas patriarcales, al menos en un inicio. Su huida, en cuanto a huida en pos de un ideal masculinista, es comparable a la del soldado Williams, a la de Tom Ripley, y a la de David. Sin embargo, de todas ellas, la única huida que tiene un objetivo homoerótico consciente y claro, como veremos en un apartado posterior, es la que efectúa Jim Williard.

Mucho ha escrito Gore Vidal y mucho se ha escrito sobre él. Sin embargo, la obra que aquí nos ocupa no ha sido objeto de especial especulación académica. Dentro de las obras que se han escrito sobre la literatura gay en las letras anglosajonas, como *Playing the Game*, de Roger Austen o *Gay Fictions*, de Claude J. Summers, *The City and the Pillar* tiene un lugar destacado. Tanto uno como otro señalan el valor de Gore Vidal como pionero a la hora de estructurar un personaje homosexual desde una perspectiva positiva y alentadora. Lo que sí nos ha sorprendido, sobre todo la luz de estas aserciones que dan a esta novela un lugar preeminente en el devenir de la literatura gay, es la falta de artículos de investigación sobre la misma. De hecho, sólo hay dos que estudien esta obra a la luz de la homosexualidad de sus personajes: por un lado hemos podido, para nuestros propósitos, valernos de dos. En el contexto del conflicto ideológico de lo que su autor llama “the crucial decade”, James Elliott aborda el tema de la homosexualidad en la obra de Gore Vidal, aunque también en las novelas *The Naked and the Dead* (1948), de Norman Miller y *The Strumpet Wind* (1949), de *Gordon Merrick* (1949) en su ensayo “Homosexuality in the Crucial Decade”. Sin embargo, el artículo que más referenciamos en este capítulo va a ser el de Angela Frattarola “Frustration

---

<sup>12</sup> Robert J. Corber, *Homosexuality in Cold War America*, 158.

and Silence in Gore Vidal's *The City and the Pillar*", quien ha estudiado cómo se estructura el silencio en relación con la subjetividad homosexual del personaje de Jim. Aparte de Frattarola, quien más conocimiento previo nos ha aportado para nuestro estudio es Robert Corber, el cual dedica un importante capítulo a esta novela en su obra *Homosexuality in Cold War America*. En dicho capítulo se exploran las difíciles relaciones entre homosexualidad y masculinidad en el contexto político de la guerra fría, algo que incide directamente en nuestro estudio. Más adelante señalaremos que Corber no se ocupa de los personajes femeninos que, precisamente, provocan que Jim Williard no tenga miedo de ir más allá de la lógica binaria de género en que la sociedad lo encapsula, algo que nosotros abordaremos en los últimos apartados de este capítulo. Además, exploraremos cómo el binomio búsqueda / huida se ajusta a las aspiraciones masculinas de un personaje que no rehúsa vivir como un homosexual, y cómo esa masculinidad que aspira a preservar impide su autorrealización sexual y personal.

## JIM Y BOB: PUNTOS DE PARTIDA Y EL IMPOSIBLE PUNTO DE LLEGADA

### Jim, el atleta masculino ideal

La apelación a lo que Robert Corber llama la masculinización de la subjetividad homosexual<sup>13</sup> está relacionada con la apelación a la normalidad. A pesar de los conflictos que pueda haber en dicha relación, lo que Gore Vidal busca es demostrar que la homosexualidad y la masculinidad son perfectamente compatibles. De esta manera, la construcción de la subjetividad homosexual intenta trascender la lógica binaria de género, aunque ese intento quede profundamente problematizado para los personajes, incluso para Jim.

Más por sus aspiraciones que por sus comportamientos, Robert Corber considera a Jim Willard, atleta y aventurero, como una fantasía del macho gay<sup>14</sup>. La hipermasculinidad de algunos homosexuales durante la Guerra Fría era una manera de contra-

---

<sup>13</sup> Robert J. Corber, *Ibid.*, 139.

<sup>14</sup> Robert J. Corber, *Ibid.*, 145.

venir la masculinidad hegemónica que se impuso desde el fordismo que no era otra cosa que una masculinidad menos física y agresiva con el fin de hacerla más domesticada y apta para el consumo<sup>15</sup>. El estilo macho-gay que Robert Corber ve en las páginas de *The City and the Pillar* se podría considerar como una apropiación de los significantes de la heterosexualidad si consideramos que esos significantes son a priori patrimonio exclusivo de los heterosexuales. Si aceptamos la sugerencia de Judith Butler de que cabría preguntarse cuál es, o a quien pertenece, una masculinidad pretendidamente original<sup>16</sup>, entonces lo que ocurre con esta y con otras novelas en esta tesis es que los personajes homosexuales reclaman una masculinidad que les corresponde como hombres sexuados, sin que ello necesariamente lleve consigo ninguna copia externa a la de su condición de hombres homosexuales, puesto que no puede haber copia si se considera que no hay original, lo cual supone una apelación a participar de una subjetividad masculina cuando la subjetividad femenina está siendo despreciada por su posición de desventaja y de subordinación. Sólo en esta lógica de la reivindicación de lo masculino como manera de participar en la hegemonía podemos entender la misoginia de todas estas novelas. De esta forma también podemos demostrar que el hecho de que los gays reclamen tropos tradicionalmente masculinos hace que no sean propiedad exclusivamente heterosexual y que, por el contrario, estén sujetos a variaciones históricas. Este énfasis en la masculinidad agresiva anticipa imágenes y costumbres de lo que sería una de las tónicas constantes durante el movimiento de liberación y posteriores etapas de la cultura gay contemporánea occidental, aunque a la vez es reflejo de la obsesión masculinizadora belicosa heredada de ambas guerras mundiales, así como de un ambiente de constante belicismo exterior durante la Guerra Fría.

Jim es un emblema de la resistencia al hombre organizado del que nos habla Wright Mills en su obra *White Collar*<sup>17</sup>. La divergencia de Jim hacia ese modelo hegemónico de masculinidad se ve sobre todo a través de su relación con su padre y hermano, y su oposición hacia ese arquetipo masculino emergente se basa más en su

---

<sup>15</sup> Robert J. Corber, *Ibid.*, 146.

<sup>16</sup> Judith Butler, *Gender Trouble*, 21.

<sup>17</sup> C. Wright Mills considera que las transformaciones en los sistemas tanto de propiedad como de producción tras la Guerra de Secesión han favorecido el debilitamiento del libre empresario, y con ello la función manufacturera que configuraba su intrépida masculinidad. Como nos dice, “Manufacturing is no longer a small business world; it is increasingly dominated by large-scale bureaucratic structures (...) The small businessman can now be seen to exist only in the retail and service industries” (*White Collar*, 24). Los sistemas de propiedad y producción actuales, nos dice, favorecen el ascenso del hombre de cuello blanco, caracterizado por las exigencias burocráticas de su trabajo más que por las antiguas exigencias de libre competitividad con otros hombres.

rechazo al orden patriarcal inmediato que en su fascinación por una forma de masculinidad pasada de moda desde el punto de vista productivo. Si Bob, por su parte, resiste esta domesticación a través de la homosociabilidad, Jim lo también hace a través de la homosexualidad.

La apelación a esta masculinidad por parte de Jim se puede leer desde varios puntos de vista. Para Robert Corber, la masculinización del personaje supone una fantasía más que una parodia de la masculinidad heterosexual<sup>18</sup>, y forma parte de la apelación a la normalidad que determina al personaje a lo largo de prácticamente toda la novela. Al mismo tiempo, es una masculinidad de resistencia con respecto a la masculinidad hegemónica que representaba el hombre organizado<sup>19</sup>.

La primera característica de la apelación a la masculinidad ideal de Jim la tenemos en el hecho de que es un respetado atleta, y a la vez tímido y modesto, es decir, sin que el potencial organizativo de su masculinidad esté en peligro de desbocarse a través de una personalidad más agresiva. Es en el ámbito del deporte donde Jim estructura inicialmente su masculinidad, ya que el deporte es un ámbito eminentemente masculino, pero altamente controlado por reglas y normas que hay que cumplir si se quiere destacar. Alberto del Campo Tejedor dice en su artículo “Cuestión de Pelotas. Hacerse hombre, hacerse el hombre en el fútbol” que el deporte no es sólo un juego “sino que puede ser interpretado como uno de los textos desde el que metafóricamente se puede leer nuestra cultura, y más en concreto una parte de ella: el *ethos* masculino”<sup>20</sup>. De hecho, no es difícil constatar que en las sociedades industriales avanzadas el deporte tiene una misión de exaltación vicaria de las excelencias físicas masculinas ya que, en estas sociedades, la masculinidad debe ir orientada, a través de prácticas más dóciles, a la producción y consumo de productos, entre ellos los derivados de la propia práctica o admiración deportiva.

En nuestra cultura el deporte es el sitio donde la masculinidad corpórea se define, se jerarquiza y compite para redefinirse y actualizarse. El deporte también es el ámbito que propicia que muchos hombres permanezcan en esa jaula doméstica desmasculinizadora que es el hogar, permaneciendo horas y horas contemplando interminables partidos de béisbol o de tenis, creando así una cultura de fantasía<sup>21</sup>, en este caso de la fantasía de una masculinidad ideal que el hombre común dejó de tener en el

<sup>18</sup> Robert J. Corber, *Homosexuality in Cold War America*, 145.

<sup>19</sup> Robert J. Corber, *Ibid.*, 146.

<sup>20</sup> Alberto del Campo Tejedor, “Cuestión de Pelotas. Hacerse hombre, hacerse el hombre en el fútbol”, 66.

<sup>21</sup> G. Richard Powers, “Sport and American Culture”, 272.

momento en el que ingresó en la maquinaria productora y consumista del capitalismo industrial.

El deporte encarna, además, uno de los tipos de masculinidad más respetables<sup>22</sup>, siendo, incluso hoy en día, un ámbito de lo que Adrienne Rich denominaría obligada heterosexualidad masculina. La heterosexualidad de los deportistas, sobre todo si son de élite, es algo ampliamente asumido<sup>23</sup>. Además, el terreno deportivo, en la América de posguerra, es un sitio de exclusión para las mujeres, las cuales están presentes en él sólo de forma testimonial. Es significativamente paradójico que el deporte que Jim practica sea el tenis, uno de los pocos en el que las mujeres encuentran verdadero protagonismo mediático<sup>24</sup>, una actividad física que, además, fue considerada en su momento como una actividad más propia de mujeres que de hombres<sup>25</sup>.

La exhibición de sus excelencias físicas otorga al aún adolescente Jim Willard una parte activa en el engranaje domesticador de masculinidades, así como en un terreno de ocio, improductivo. La práctica deportiva, asimismo, le sirve de vía de comunicación homosocial cuando la comunicación articulada del lenguaje no es suficiente, quizá porque de la misma forma que la pelota encuentra facilidad para traspasar la red que divide los rectángulos perfectamente definidos de ambos contrincantes, el deseo homosexual no encuentra la misma desventaja para atravesar la fina línea que define la homosociabilidad de compañeros de juegos: “Games have been particularly important for both of them, especially for Jim, who found it difficult to talk to Bob. The hitting of a white ball back and forth across a net was at least a form of communication and better than silence or even one of Bob’s monologues.” (18) El juego del tenis se convierte así en una mane-

---

<sup>22</sup> Myriam Miedzian afirma esto poniendo como ejemplo la admiración que produce en los padres que sus hijos (sobre todo si son varones) destaquen en algún deporte. Aunque este respaldo lo lleva también al ámbito institucional, citando las numerosas ocasiones en que deportistas con éxito son recibidos por mandatarios locales e incluso nacionales (*Chicos son, hombres serán*, 291).

<sup>23</sup> Sin embargo, a partir de los años 70 ha habido importantes figuras como Billy Jean o Martina Navratilova en el tenis, o Gregg Luginis en salto de trampolín, que sirven como excepciones. No obstante, la heteronormatividad en el mundo del deporte sigue siendo mucho mayor que en otros aspectos de la vida pública. Sirva como ejemplo el hecho de que en la España de las bodas gays han sido noticia casamientos entre miembros de partidos conservadores, incluso miembros de las fuerzas armadas, pero no entre deportistas de élite, especialmente entre aquellos que practican el deporte rey, el fútbol (Alberto del Campo Tejedor, “Cuestión de Pelotas”, 95). Es una garantía de que hay un terreno en el que la heterosexualidad puede descansar tranquila.

<sup>24</sup> En general, las mujeres tienen mucho más tirón mediático en deportes individuales que en deportes colectivos o de equipo, sobre todo durante eventos como las Olimpiadas. Fuera de estas citas cuatrienales, el tenis, y en otros países, el esquí alpino, son de los pocos deportes en los que las deportistas encuentran verdadero protagonismo, aunque sus pruebas estén siempre a la sombra de las pruebas masculinas de los diferentes torneos o reuniones de los diversos circuitos.

<sup>25</sup> Alan Sinfield, en *The Wilde Century* afirma: “An article in *The Spectator* in 1889 considered the charge that young men were becoming ‘softs’ — playing ‘ladylike’ games such as tennis” (95).

ra de sublimar otro tipo de comunicación que se resiste a permanecer en silencio. Es una de las primeras maneras en las que vemos cómo “Jim flounder[s] with language”, en palabras de Angela Frattarola<sup>26</sup>, debido a la manera en que su homosexualidad le impide hacerlo. Los portavoces de este lenguaje homoerótico postizo, en forma de jugadores de tenis y de béisbol, adornan las paredes de su habitación, en claro contraste a las figuras decimonónicamente heterosexuales que presidían a trizas el cuarto de Giovanni<sup>27</sup>.

La actividad deportiva no deja de acompañar la identidad masculina de Jim, ni en Hollywood, donde entra a trabajar como entrenador de tenis; ni en el ejército, donde hace lo propio durante las largas jornadas de inacción militar; ni en su última etapa en Nueva York. La conexión entre la violencia organizada del ejército y el deporte ha sido señalada por algunos autores, que llegan a señalar a éste último como la variante civilizada de los ideales y normas grupales que en su momento sostenían la guerra y la conquista como actividades de hegemonía masculina<sup>28</sup>. No deja de ser de todas maneras sorprendente que en tiempos de guerra la principal ocupación de Jim sea adiestrar a los soldados en actividades recreativas. Pero como bien señala Richard Powers en su artículo “Sports and American Culture”, había que mantener vivo el sentido moral de la victoria<sup>29</sup>, sobre todo si tenemos en cuenta que gran parte del tiempo que los soldados pasan en un barracón es para no hacer absolutamente nada<sup>30</sup>. La ocupación físico-deportiva de Jim, a medida que transcurre la novela, se encuentra cada vez más organizada y resulta ser la única fuente de ingresos que el protagonista tiene en Nueva York a su regreso de la guerra.

Sin embargo, al comienzo de la historia, la ocupación de Jim durante ese verano era la de dependiente en una tienda, trabajo que no le hace ninguna ilusión ni las posibilidades de ascenso que hay en ese negocio para las cuales se necesita mucho “skilled work, like typing” (22), tal y como le advierte su hermana Carrie, quien nota el escaso interés que tiene su hermano por trabajar junto a una máquina de escribir.

Lo que más configura la masculinidad y las tensiones homosexuales de Jim Willard es su huida, entre otras cosas, de las exigencias de masculinidades burocratizadas y alejadas de cualquier actividad física como la de su padre o, como veremos, de su

<sup>26</sup> Angela Frattarola, “Frustration and silence in Gore Vidal’s *City and the Pillar*”, 35.

<sup>27</sup> James Baldwin, *Giovanni’s Room*, 82-3.

<sup>28</sup> Luis Bonino, “Varones, Género y Salud Mental: Deconstruyendo la ‘Normalidad’ Masculina”, 46.

<sup>29</sup> Richard G. Powers, “Sports and American Culture”, 272.

<sup>30</sup> Esta inacción de los soldados en los barracones está muy bien ejemplificada en uno de los clásicos sobre la II Guerra Mundial, *From Here to Eternity*, de James Jones.

propio hermano. Si comparamos su masculinidad con la de Bob en términos clasistas, hemos de decir que la del primero es mucho más conservadora y precavida, ya que sus circunstancias familiares no le marginan tanto como a Bob, ni le impelen a poner pies en polvorosa de forma obligatoria. Por ello, los deseos que Jim alberga para seguir a Bob hacia Nueva York se quedan sin expresar al principio. Cuando éste le pregunta que por qué no lo acompaña hacia el norte, Jim se queda sin palabras, al menos en lo referente a sus verdaderos motivos. Confiesa que le da miedo abandonar el hogar y la familia, pero la verdadera causa de que le interese seguir a Bob y la masculinidad redentora que sus ansias de volar le suponen queda inarticulada, o bien rectificada. Esta elipsis verbal está muy lejos de no constituir nada significativo, siendo sintomática de aquellas cosas que no se atreve a decir. Cuando Bob le confiesa que “all I want is to travel and to hell around”, él le responde “Me, too [...] Only I’d hope we could go together... well, team up in tennis doubles. We could be state champions. Everybody says so.” Jim se apresura a rectificar sus genuinos deseos de estar con él poniendo como excusa las expectativas masculinas que todo el mundo tiene de ellos dos como pareja... de dobles en el tenis. Willard de esta manera vuelca en el tenis, deporte fluido pero lleno de delimitaciones en sus reglas y en la estructura física de la cancha de juego, sus verdaderas pulsiones homosexuales hacia su amigo.

### **Bob o la infranqueable frontera entre la homosociabilidad y la homosexualidad**

Jim no está solo en su oposición a la masculinidad organizada y hegemónica de su época. Bob responde también a los mismos patrones de resistencia, aunque el punto de partida quede devaluado con el devenir del personaje y su final resignación a la organización productiva de género que le impele a dejar el mar una vez acabada la guerra e ingresar en la maquinaria productiva a través del matrimonio y un trabajo de cuello blanco vendiendo seguros. Así vista, la historia de Bob parece una fábula de cómo un aventurero retoma el camino correcto y vuelve al hogar a llevar una vida ejemplar con su novia de toda la vida (aunque dicha fábula se ve truncada por el incidente final de Nueva York).

Bob, a diferencia de su amigo, está más desarraigado familiarmente, lo que explica que sea él el primero al que se le ocurre la idea de ver mundo y canilizar su masculinidad errante en este sentido. Además, tiene una casi natural aversión a cualquier

actividad que le impida viajar o “play around”. Por ello renuncia seguir con sus estudios “there isn’t a thing they could teach me that I want to know. All I want is to travel and hell around.” (29) Expresadas de esta manera se podrían interpretar sus ansias de aventura como una expulsión del paraíso (nótese el sentido de *hell*) de la conformidad y la organización doméstica. Bob además es poseedor de la creencia ético-protestante que cualquiera, con ciertos atributos, a ser posible masculinos, puede hacer lo que quiera<sup>31</sup>. “Why, a guy like you with brains and a good build, he can do most anything he wants.” (30) En este sentido quiere hacer partícipe a Jim de ese credo, sostenido desde el privilegio de ser hombre. Para ello, es necesario deshacerse de la influencia frenadora de las chicas, que lo único que hacen es atarle a uno a su pueblo: “I’m tired of hanging around this town, working in stores, going out with *nice* girls.”

Pero lo que verdaderamente separa a ambos personajes, más que su evolución en sus disposiciones divergentes a la hegemonía masculinista de la época, es su orientación sexual. Mientras Jim es, al menos en la novela, exclusivamente homosexual, Bob estaría según el informe Kinsey más escorado hacia una heterosexualidad que de todas formas no es exclusiva<sup>32</sup>, como muestra lo que acontece en la cabaña junto al lago. Un dato importante de la tendencia heterosexual de Bob es el hecho de que llegó a esa cabaña “so horny he could lay a mule”, ya que la noche antes había estado tonteando con Sally, la que a la postre se convertiría en su mujer. Su caso podría representar el de alguien, eminentemente heterosexual, que realiza un acto homosexual en un escenario desprovisto de cualquier posibilidad de contacto femenino. El encontrarse en un lugar que está fuera del mundo civilizado más inmediato, además, suponía una garantía de que no tendría que rendir cuentas en ninguna otra parte de lo que allí hiciera. Su reacción, durante el acto sexual, fue la de una renuencia pasiva, cerrando los ojos y dejándose llevar a pesar de sus recelos iniciales. Para Bob el incidente del lago es una forma inmadura de heterosexualidad, en consonancia con algunas ideas psicoanalíticas en boga durante la época sobre la ocurrencia de la homosexualidad en adolescentes<sup>33</sup>, validando así una especie de economía fálica del deseo, tal y como Robert Corber lo ve<sup>34</sup>.

El resto de acontecimientos parece respaldar esta opción. La última noticia que tenemos de él antes de que desaparezca en la idealización andante de Jim es una carta

<sup>31</sup> Ver el capítulo “La libertad” de *La Sinrazón Masculina*, de Victor J. Siedler.

<sup>32</sup> Alfred Kinsey, *Sexual Behavior in the Human Male*, 610.

<sup>33</sup> Kenneth Lewes, *The Psychoanalytic Theory of Male Homosexuality*, 72.

<sup>34</sup> Robert J. Corber, *Homosexuality in Cold War America*, 154.

que le manda en la que le dice, aparte de que se lo está pasando muy bien, que está conociendo a muchas chicas, dato al que Jim parece prestarle poca atención.

Aunque nosotros queremos ir más allá en lo referente a la temporalidad de Bob, Corber ve dicha temporalidad en términos exclusivamente sexuales, cuando en realidad lo que es transitorio en este personaje es su pretensión de ser un aventurero más allá de los dictados de la sociedad de la que huye. Sin embargo, esta transitoriedad en la forma de resistir la masculinidad productiva, no deja de expresar contradicciones.

Las andanzas de Bob le han podido separar de la masculinidad hegemónica durante algún tiempo, pero gradualmente las va reencauzando, especialmente con su ingreso como *merchant marine*, lo cual le dará un toque de idealización cuando llegue el momento de domesticarla de forma organizada, responsable y disciplinada. Y ese momento comenzará a llegar cuando efectúe una serie de actos que cumplen con las expectativas heteronormativas en un hombre. El primero de esos actos será casarse con Sally; el segundo, más adelante, cuando la guerra termine, será sentar la cabeza. El hecho de que hubiera una guerra le viene bien a un Bob que, aun casado, sigue con ansias de seguir en el mar. Estaba mal visto que un joven se quedase en su casa de Virginia mientras sus compatriotas luchaban contra los japoneses y los alemanes en los campos y mares de batalla. El ambiente patriótico y guerrero transforma las ansias de aventura de Bob en un triunfo, y a él en una especie de héroe local. Su hegemonía empezaba a estar establecida<sup>35</sup>, sobre todo con la promesa del trabajo en la compañía de seguros del padre de Sally. Un trabajo en una compañía de seguros era el culmen de las aspiraciones de las masculinidades organizadas, sobre todo si estas habían estado previamente luchando en la guerra. Simbólicamente representaba la salvaguarda económica de un estilo de vida suburbano<sup>36</sup> que tras la guerra el sistema productivo se quiso que pareciera eterno<sup>37</sup>.

Pero antes de casarse, Bob recibe una carta de Jim. En esa carta se le emplazaba a un reencuentro en Nueva York que finalmente no se produjo hasta un par de años después. Pero además, “something disturbed Bob as he crumpled the letter. He frowned and tried to remember what it was. But his mind was a blank.” (138) Después depositó la carta en la basura prometiéndose contestarle cuando tuviera tiempo, cosa

---

<sup>35</sup> Enrique Gil Calvo, en el esquema que propone en su obra *Máscaras Masculinas*, ve que los héroes y los patriarcas en realidad son figuras que fluctúan por cuanto el héroe “si supera con dignidad las pruebas de heroísmo, accede al estatus de patriarca” (161).

<sup>36</sup> Quien ha escrito sobre el régimen suburbial tras la contienda ha sido Beatriz Colomina en su *Domesticity at War*. De especial interés es el capítulo 4 (pp 11-143) titulado “The Lawn at War”.

<sup>37</sup> Ver el apartado “El Sr Greenleaf, o las exigencias del imperio”.

que finalmente no hizo. Lo que sucedió junto al lago había desaparecido de la parte consciente de la mente de Bob, aunque sus resonancias todavía estaban ahí.

Cuando finalmente se vuelve a reunir con Jim es en la casa de sus suegros en Virginia en las navidades del 44. La forma en que lo saluda nada más verle después de tanto tiempo no puede ser más inequívocamente masculinista, “how the hell are you?”, un saludo que engrosa notablemente el muro de la homosociabilidad frente a cualquier otra cosa, en un territorio en el que demostrar fidelidad homosocial a un viejo colega estaba bien visto.

Durante esa reunión podemos observar que su mujer, Sally, es muy tradicional respecto a las expectativas sexuales que tiene de un hombre, ya que espera que éste haya tenido muchas relaciones con otras mujeres antes de sentar cabeza. Bob por su parte es consciente de que las mujeres le cortan las alas a uno, pero es algo no hay por qué cuestionar. Los mayores dramas saltan en esta novela precisamente de aquellos aspectos a los que los protagonistas no se atreven a poner nombres ni adjetivos. Incluso se atreve a apuntar que irse a los mares quizá fue un error y que, aunque estuvo bien para pasar un buen rato, le hubiese ido mejor si hubiera ido a la universidad. La masculinidad alternativa que buscó la considera como un juego adolescente, como una respuesta a una necesidad, en ese sentido nada distinto a su impulso homosexual con Jim. Desde este punto de vista, la decisión de Bob de romper con las exigencias domesticadoras de su pueblo de Virginia carece de cualquier apelación a la rebeldía. Obedece, más bien a la necesidad inmediata de apartarse de su padre, el borracho del pueblo.

Pero en términos de proximidad homosocial con Jim, Bob plantea un futuro en el que su amigo se case como él y ambos envejeczan y mueran juntos como si tal cosa. Unos meses más adelante, cuando los dos amigos preparan su última cita en Nueva York, vemos que la determinación de Bob de dejar el mar, ahora que la guerra ha terminado, no es tan consistente como parecía en Virginia.

Es un personaje, en suma, que se debate entre sus deseos de vagar por el mundo y su complacencia con la sociedad de producción y consumo a la que pertenece; entre su tendencia eminentemente heterosexual y su miedo a aceptar el único acto homosexual que cometió. Este miedo irreconciliable a lo homosexual es lo que propicia, en parte, la violencia que al final se desata.

## UN LAGO EN VIRGINIA: EL IMPROBABLE OASIS HOMOSEXUAL

Las huidas de Bob y Jim respecto a la masculinidad organizada se deben a motivos muy distintos: el primero quiere, aunque transitoriamente, recuperar una homosociabilidad que en la América prebélica constituye un elemento residual de las formas hegemónicas de producción; el segundo quiere alcanzar un ideal homoerótico. Ambas opciones llevan consigo un rechazo al orden patriarcal. La decisión de no querer amoldarse a los modelos domesticadores de masculinidades así como a la autoridad patriarcal que lleva aparejadas es lo que lleva a Jim a admirar a Bob<sup>38</sup>, lo que ocurre es que esa rebeldía tiene además como motor el componente homoerótico. En el fondo, y contrariamente a lo que Robert Corber dice a este respecto, a Jim le hubiese dado igual haberse quedado a estudiar en la universidad, tal y como su padre había esperado que hiciese, siempre y cuando Bob se hubiese quedado también: “My father wants me to go to college and I suppose I got to. Only I’d hoped we could go together... well team up in tennis doubles.” (29) Lo que Jim ansía es una unión con Bob, sea en la universidad, en una pista de tenis o en el fondo del mar si es ahí donde tiene que ir a buscarlo.

La búsqueda que Jim describe a través de su viaje está rodeada de muchos de los mitos sobre el amor homosexual, sobre los cuales reflexiona y a veces incluso cuestiona. Esos mitos no sólo están en el platonismo que rodea la idealización de Bob por parte de Jim, sino que también los encontramos en la tradición que más ha alentado la homofobia frente a ese platonismo: la tradición bíblica que resuena en el mismo título. Por un lado, hay una clara alusión a *El Banquete* de Platón, en concreto a la intervención de Aristófanes de la cual la historia entre Jim y Bob es una ironía, ya que resulta paradójico que un drama se sirva, como telón de fondo, de lo que en *El Banquete* se plantea una como comedia, al menos en lo referente a su voz narrativa, Aristófanes, el comediógrafo griego más conocido de la antigüedad<sup>39</sup>. Además, la romantización continúa por parte de Jim de su breve pero intenso pasado homoerótico con Bob recoge una de las constantes, no ya de la historia norteamericana, sino de la historia humana en general que consiste en romantizar un pasado con el fin de escapar un presente poco deseable.

---

<sup>38</sup> Robert J. Corber, *Homosexuality in Cold War America*, 151.

<sup>39</sup> Claude J. Summers también se hace eco de esta ironía en *Gay Fictions* (120).

### Sus orígenes en Virginia

Al igual que los protagonistas de *Reflections*, Jim y todo su círculo original incluido Bob son del sur, aunque el ambiente de Virginia que observamos en la novela diste bastante de ser el escenario de desposeídos sociales de muchas de las novelas de William Faulkner, Truman Capote o la propia Carson McCullers. Es un ambiente de relativa relajación burguesa, de predominio funcional con presencia de políticos locales, en el que cada uno según su sexo y edad tenía su sitio incluso en la manera de vestir, “boys in white trousers, girls in white dresses, fathers in straw hats” (17).

El padre de Jim, el Sr. Willard, es un ejemplo del tipo de masculinidad que, incluso antes de la II Guerra Mundial, competía para ser dominante en las estructuras patriarcales del imperio en ciernes. “Small, thin, gray, Mr Willard tried to appear tall and commanding. It was the family’s opinion that he would have had no trouble at all being elected governor, but for one reason or another he had been forced to allow lesser men to go to Richmond while he remained at the courthouse.” (20) A pesar de esa competición, la masculinidad dominante no estaba encarnada en el Sr. Willard, sino en aquellas razones inescrutables, tomadas por hombres invisibles en una maraña burocrática, que le habían impedido progresar tal y como el sueño americano le prometía si de verdad lo intentaba. El Sr. Willard poseería, según la nomenclatura de R. W. Connell, una masculinidad complaciente con el poder<sup>40</sup> que lo relegaba a un puesto de menor importancia en la jerarquía dominadora, mientras veía cómo “lesser men” progresaban por esa escalera, lo cual debió de resultarle frustrante por cuanto debía su actual estatus a la lógica protestante del esfuerzo individual, que lo había llevado desde su granja a ser uno de los hombres más prominentes del estado. Se podría argüir que su masculinidad fue adaptándose a los rigores de cada época, de ser un Artesano Heroico levantándose todos los días al alba hasta convertirse en un hombre hecho a sí mismo, con proyección de participar en el poder pero sin saber exactamente las misteriosas razones por las que no participaba directamente de él. Es ahí donde sus ambiciones se diluyen, debido a la nula participación que tiene en ese poder desde fuera. Por ello el Sr. Willard se lamenta de su vástago Jim, “who had made the error of being tall and handsome and not at all the sort of small, potentially gray son Mr Willard ought to have had.” El *pater familias* no ve un futuro satisfactorio en su primogénito, debido a una masculinidad demasiado rampante en lo físico para escalar posiciones. Sin embargo, en quien sí vuelca todas sus expectativas es en su otro hijo, John, quien a los catorce años ya apunta esa

---

<sup>40</sup> R.W. Connell, *Masculinities*, 79.

grisura que es tan imprescindible para medrar. “He was thin, nervous, potentially gray,” además de ser un “skilled domestic warrior” (21) que proyecta toda su energía masculina en los seguros confines del hogar y que además es capaz de probar su virilidad con palabrotas. Frente a ellos está la Sra. Willard, descrita como una consciente mártir, resignada a la larga y doméstica opresión a la que el estricto régimen patriarcal de su marido la había llevado.

Desprovisto de cualquier posibilidad de ascenso político, el Sr. Willard ejerce su dominio en el hogar; por ello ve con malos ojos que Jim lo quiera abandonar aunque sea por un fin de semana, como si ello fuese una afrenta para ese mismo hogar y la unidad familiar debido a lo difícil que le había sido al Sr. Willard ganar el dinero para mantenerles, “and though they were not rich, they were respectable, and Jim’s going around with the son of the town drunk did them no good.” El padre de Jim, como defensor de los valores de respetabilidad protestante del hazte-a-ti-mismo, sitúa en el mismo crisol posesión material, familia, hogar y respetabilidad frente a una alteridad indeseable, en este caso el vástago de algo tan repudiable como el borracho del pueblo, parangón de lo improductivo.

No volvemos a saber nada de la familia de Jim hasta unos cuantos años después, en los albores del final de la guerra. El foco narrativo vuelve a su hogar de Virginia porque su padre se está muriendo, tal y como haría a la postre el padre de Bob también. Esa orfandad, en este caso, va unida a la no identificación de Jim con ninguno de sus progenitores, con lo cual Gore Vidal estaría desnaturalizando una de las asunciones psicoanalistas de la época por la cual la homosexualidad se debería a un complejo de Edipo no resuelto y por una identificación por parte del sujeto con su figura materna<sup>41</sup>. Esta no identificación con ninguno de los dos podría ser la base psicoanalista, si es que hay alguna en este sentido, de cierta resistencia del protagonista a las categorías de género. Y aunque la mayor orfandad de Jim es esa no identificación con ninguno de sus progenitores, lo cierto es que su padre termina cediendo a los dictados de la muerte, ya que “apparently years of bad temper had damaged his liver and weakened his heart” (130). La frustración del ideario protestante de conseguir lo que realmente quieres se sitúa en dolencias físicas que a la postre serán mortales. Junto a él está el principal objeto de su opresión, su mujer, quien al final de la vida de su marido se arrepiente de no haberse coaligado más con la rebeldía de su hijo. De haber sido así, piensa, su hijo no se habría ido nunca de casa a recorrer mundo.

---

<sup>41</sup> Sigmund Freud, “Análisis de la Fobia de un Niño de Cinco Años”, 1422.

La relación de los padres de Jim no refleja un paraíso doméstico en el que la heteronormatividad garantice la felicidad. Lo que más siente la Sra. Willard ahora que su marido está muriendo es el tener que pasar los últimos años de su vida “without even a husband to hate” (132). Ese odio es compartido en la distancia por Jim, quien al enterarse de la muerte de su padre siente, a diferencia de su madre, un gran alivio. “Jim felt no regret. Almost the contrary: a weight was lifted in his mind, a hatred ended.” (141) A pesar de ese resquemor contra la tiranía doméstica de su esposo, la Sra. Willard es incapaz de rebelarse. Han sido muchos años sufriendo una opresión de género como para encontrar la más mínima sabiduría sobre los orígenes de la misma. Lo único que la reconforta es la posibilidad de que Jim algún día se pueda unir a esa rueda de la heteronormatividad, sobre todo cuando afirma que “there were several nice girls who would make Jim the kind of wife who would be glad to share him with his mother.” (132) Los planes de heteronormatividad, cree, pueden funcionar como estrategia para recuperar a su hijo pródigo.

Esta vuelta de Jim a Virginia no puede tener una fecha más señalada y convencional: la navidad. Cuando vuelve a ver a su madre, su reacción es de horror ante las evidentes muestras de envejecimiento que marcan su rostro y que algún día marcarán el suyo propio. En ese ambiente invernal y familiar, donde lo apetecible parece transcurrir entre las cuatro paredes adornadas de cintas navideñas y caldeadas por el fuego del hogar, las expectativas de que Jim se una a tan doméstico cuadro se hacen audibles enseguida: “Are you going to get married?” (168) es una pregunta que se le llega a hacer tres veces. La vuelta a casa supone asimismo una revelación, ahora que tanto ha visto y aprendido, sobre el estado de su identidad en relación a su orientación sexual:

They talked of marriage, secure people whose lives followed a familiar pattern, the experience of one very much like the other. But when they tried to advise Jim, none suspected that their collective wisdom was of no use to him, that the pattern of his life was different from theirs. This fact made him sad, as well as annoyed at the never-ending masquerade. He was bored by his own necessary lies. How he longed to tell them exactly *what he was!* He wondered suddenly what would happen if every man like himself were to be natural and honest. Life would certainly be better for everyone in a world where sex was thought of as something natural and not fearsome, and men could love men naturally, in the way they were

meant to, as well as to love women naturally, in the way they were meant to (170).

La experiencia en el mundo y en el sexo le da a Jim el suficiente conocimiento para reflexionar sobre el patrón de las expectativas de los demás hacia él y las suyas propias, algo que el resto de personajes de las novelas englobadas en esta tesis son incapaces de hacer, quizá por no haber estado en el sitio adecuado, en el momento adecuado y con la gente adecuada. Es el único personaje que exterioriza el rechazo a la hipocresía así como la necesidad de disfrutar del sexo en vez de tener miedo de él. El hecho que lo manifieste en navidad y en el seno familiar es significativo del sitio donde quiere señalar el origen de toda esa mascarada que es el forzado disimulo de los homosexuales ante la sociedad opresora. Sin embargo, el error de Jim en su estrategia de liberación global de los homosexuales consiste en creer que ésta depende exclusivamente de la decisión de cada uno de ellos de salir del armario en un ambiente hostil, en vez de socavar las bases de esa y de otras hostilidades que puedan estar relacionadas. En este sentido abraza el ideario protestante y capitalista de si-tú-quieres-puedes sin tener en consideración que tú no eres el único que interviene en la naturaleza de tus decisiones. Esta escena también es importante ya que, a pesar de las continuadas reticencias de Gore Vidal por configurar una identidad alrededor de su personaje en función de sus preferencias sexuales, aquí se reclama que ellos sepan lo que es, no lo que *hace* ni con *quién* lo hace. En otras palabras, el personaje está deseando definirse, de una manera esencialista, como homosexual.

### **Epifanía erótica junto al lago**

Byrne R.S. Fone escribía en 1982 que “the Arcadian ideal has been used in the homosexual literary tradition in a fashion that speaks directly to the gay sensibility.”<sup>42</sup> Para sustentar esta tesis se vale, entre otros, de la escena junto al lago de *The City and the Pillar*. Esta escena podría ser parte del tema *et in arcadia ego*, en el cual lo más horrendo de la muerte puede estar presente incluso en la tierra más divina e idealizada. La calavera del paso del tiempo en este caso sería la secuencia final de la novela, en la que los dos amigos se separan violentamente.

Esta escena se hace eco de toda un tradición de las letras norteamericanas, de lo que algunos autores han denominado “a homoerotic Eden that ripens with purity and

---

<sup>42</sup> Byrne R.S. Fone, “This Other Eden: Arcadia and the Homosexual Imagination”, 13.

rots with experience”<sup>43</sup>. Claude Summers nos recuerda que “the pastoral setting, the bathing in the river, and the spontaneous sexual episode of the two boys constitute a tableau traditionally associated with homosexuality.”<sup>44</sup> Recientemente, y a propósito de parte de estos textos decimonónicos, otros estudiosos han añadido la connotación de la frontera a estos idilios homoeróticos, tal y como hace Chris Packard en *Queer Cowboys*<sup>45</sup>. La escena de pleno contacto físico entre los dos protagonistas es de suma importancia ya que refleja cuál es el significado de la frontera como sitio de recategorización entre homosexualidad y masculinidad y resume muchos de los elementos que la configuran en esta tesis: ambiente liminar, como de estar fuera de este mundo<sup>46</sup>, recurrencia a la fantasía o a los sueños, a ciertas partes del cuerpo (de nuevo, los hombros) como frontera que separa lo homosocial de lo homosexual son algunas de las referencias que se utilizan para describir el deseo y lo proscrito del mismo.

La escena de unión física de los dos personajes se nos presenta como un auténtico rito de iniciación en el que los participantes se comportan como auténticas entidades liminales, cogiendo la terminología de Victor Turner<sup>47</sup>. El ambiente que rodea la escena junto al lago es tan liminar como contradictorio, al igual que en la mayoría de escenas eróticas que en esta tesis constituyen momentos de reveladora importancia o epifanías, como si así la caótica realidad rompiera con los binarismos creados para entenderla. Para empezar, la mañana era calurosa, aunque el aire soplaba fresco; el escenario, separado de cualquier lugar civilizado, se situaba al fondo de un risco, entre una espesa naturaleza en la que lo más ruidoso era el ruido del agua y el croar de las ranas. En tal bucólico escenario cualquier indicio de fisicalidad es inmediatamente idealizado, como la piel de Bob que al refulgir en el sol se le presenta a Jim como si fuese de mármol. El silencio que atenaza a Jim y le impide articular sus sentimientos es soslayado por la acción recreativa y conjunta de los dos muchachos con la naturaleza, cuando tiran piedras que se pierden por el risco. Naturaleza, animales y dos muchachos que no necesitan hablar porque, a fin de cuentas, tradicionalmente se ha pensado que

---

<sup>43</sup> Bernard F. Dick, cit. En Claude J. Summers, *Gay Fictions: Wilde to Stonewall*, 118.

<sup>44</sup> Claude Summers incluso menciona como ejemplos *The Last of the Mohicans* o *Huckleberry Finn* para ilustrar idyllic scene(s) of lovemaking by the river” (*Ibid.*, 118).

<sup>45</sup> Chris Packard, *Queer Cowboys*, 19-20.

<sup>46</sup> Recuérdese el sentido inestable que, por antonomasia, Victor Turner otorga a las “liminal entities” las cuales “are neither here nor there” (*The Ritual Process*, 95).

<sup>47</sup> Victor Turner, *Ibid.*, 97.

“para ser amigos no hace falta decirse nada”<sup>48</sup>. No hay más protagonistas y no hay más acción que sus juegos que les llevan incluso a pisar donde quizá nadie lo hiciera desde la última glaciación.

Su rumbo es la cabaña junto al lago, la cual había pertenecido a quien una vez fue un esclavo y que recientemente había fallecido. En consonancia con el cuarto de Giovanni, el que sería santuario sexual de los protagonistas fue en su momento albergue de alguien con un estatus social menor. En este caso, un esclavo negro; en el caso de la novela de Baldwin, recordémoslo, una criada de unos burgueses venidos a menos. Tanto en una novela como en otra la homosexualidad se revela en los márgenes raciales y sociales<sup>49</sup>. Y al igual que en *Giovanni's Room*, el estado del santuario es lamentable: “a small house with a shingled roof much perforated by weather. The interior smelled of rotted plaster and age. Yellow newspaper and rusty cans were scattered over the rough wood floor. On the stone hearth there were new ashes: tramps as well as lovers stayed there.” (27) A mendigos y amantes como exiliados en esa alcantarilla del paraíso a la que además Bob previamente había traído un número indefinido de chicas, se iban a unir los dos muchachos. Sólo que ellos vivieron su epifanía fuera de la sordidez que la cabaña les tenía preparada, bajo un cielo poblado de estrellas y junto a un lago que durante el día había espejeado sus respectivas bellezas. Mientras duró la luz diurna los episodios no habían podido ser más idílicos: “they swam, caught frogs, sunned themselves, wrestled. They talked little”. (28) El baño desnudo y la lucha consituían dos actividades de gran potencial homoerótico debido tanto a la contemplación como al contacto físico que la una y la otra ofrecían. Si ambas actividades se hacían sin problemas era por la fina línea que separaba lo homosocial de lo homosexual, para lo cual el silencio era necesario para amortiguar todas aquellas cosas que Jim habría querido articular con el lenguaje que no se atreve a pronunciar ciertos nombres.

El primer contacto físico que tienen durante la noche es el mismo que Tom y Dickie tuvieron en su paseo por el Coliseo, así como el único que David y Giovanni se

<sup>48</sup> Algunos académicos, como el antropólogo italiano Franco La Cecla, de quien es la cita (*Machos, Sin ánimo de ofender*, 102), son el contrapunto a las concepciones dinámicas y contingentes de la masculinidad que desde la gran mayoría de los *masculinities studies* se contemplan y tratan de recuperar una identidad esencialista revisando tropos tradicionales sobre la identidad del hombre. A pesar de lo retrógrado de sus tesis, éstas son interesantes para reconstruir lo que muchas veces llamamos “la masculinidad tradicional”, eso que muchos hombres añoran en medio de una crisis que no comprenden.

<sup>49</sup> Víctor Turner nos informa, muy interesantemente, que “the ‘liminal’ and the ‘inferior’ conditions are often associated with ritual powers and with the total community seen as undifferentiated” (*The Ritual Process*, 100). Un estudio más pormenorizado sobre la relación de tropos liminales en esta novela debería dar cuenta de esto.

permitían tener en público: los brazos alrededor de los hombros, un gesto que se consideraba (y se sigue considerando) de inocente camaradería y desprovisto de cualquier indicio de atracción sexual. En el caso de las novelas que nos ocupan es o bien el primer paso hacia el cruzamiento de líneas que separa lo homosocial y lo homosexual o bien la metonimización pública de una unión entre dos hombres que va más allá de lo públicamente permitido.

En un momento de esa noche estrellada, Bob propone hacer un fuego y dormir a la intemperie. La escena que sigue es de una irrealidad hipnótica, como si los sueños que cada uno de ellos hubiera tenido a lo largo del día se pudiesen contemplar a través de las llamas. El sueño de Bob consistía en seguir luchando, es decir, en continuar un contacto físico estrecho en el que la erótica se diluye en la actividad masculina más pretendidamente noble: intentar derrotar a un adversario. El sueño de Jim se queda sin expresar, aunque accediendo a formar parte del de Bob “[he] would not allow Bob to lose or to win,” (32) como si el sentido original de la lucha se hubiese perdido y entre el sudor y los jadeos y en el cansancio de una lucha sin final hubiese que descubrir otro sentido.

They both stopped. Yet each continued to cling to the other as though waiting for a signal to break or to begin again. [...] abruptly, Bob pulled away. For a bold moment their eyes met. Then, deliberately, gravely, Bob shut his eyes and Jim touched him, as he had so many times in dreams, without words, without thought, without fear. When the eyes are shut, the true world begins (32).

El momento en el que la camaradería da lugar a la homosexualidad parece ser un momento de desconexión con el mundo perceptible, en el que es necesario cerrar los ojos, arrastrarse por el ambiente hipnótico de la escena idealizada, recordar sueños fabricados de día, y así ganar paso hacia un mundo real donde están las verdaderas sensaciones. Sólo así dos hombres logran estar completos, como si recuperasen una especie de violencia primitiva: “now they were complete, each became the other, as their bodies collided with a primal violence, like to like, metal to magnet, half to half and the whole restored” (32), y con la fuerza de la culminación de esa realidad sensual recién descubierta “the eyes opened again. Two bodies faced one another where only an instant before a universe had lived” (33). La experiencia homosexual de los dos prota-

gonistas ha sido tan única como si hubiese constituido un universo paralelo al que de hecho habitan y en el que se volverán a disolver con sus identidades separadas. Cuando ganan conciencia de lo que acaban de hacer Bob señala el desastre en el que lo han dejado todo, simbolizando otro tipo de desastre interior al que prefiere no referirse. Con la irrealidad todavía pendiente, pero tomando otro aspecto, “pale as ghosts in the dark night”, consigue encontrar las palabras adecuadas: “that was awful kid stuff we did”, le dice a un todavía emocionado Jim. “I don’t think it’s right. [...] Guys aren’t supposed to do that with each other. It’s not natural” (33).<sup>50</sup> Recobrar sentido de la realidad es recobrar el espejo de la sociedad y verte reflejado en él y observar que lo que acabas de hacer ni está bien, ni es natural y, a lo sumo, se puede deber a un simple juego infantil. Sin embargo, estas razones no fueron suficientes para impedir que Bob sucumbiera una segunda vez a esos mismos impulsos y despertara recordándole a Jim que aún tenían todo el domingo por delante.

Esta escena recrea, confirma y rebate tanto mitos como recientes afirmaciones. Por un lado, el mito que queda recreado y puesto en tela de juicio es el mito de la complementariedad gemélica (“like to like”, “the beat of a double heart”, “half to half”) que emana de *El Banquete* de Platón, tal y como pasase en las tres novelas anteriores<sup>51</sup>. El mito de la inocencia que encuentra eco en esta escena<sup>52</sup> lo vemos confirmado, aunque a la misma vez cuestionado, ya que a pesar de expresiones como “primal violence” que corona toda la descripción de la escena, no debemos olvidar que se trata de una escena de lucha, y también que el habitáculo junto al que luchan es una cabaña destartalada. Es, en suma, tan paradójica como ese sueño consciente con el que Jim la vive al final: “Jim was satisfied and happy to have all day Sunday with this conscious dream” (34).

## LA PERSECUCIÓN DEL IDEAL HOMOERÓTICO

<sup>50</sup> Escenas como esta encuadran a la novela en la lógica de la inmadurez y la inocencia según Leslie A. Fiedler (“Come Back to the Raft Ag’in, Huch Honey!”, 149).

<sup>51</sup> En *El Banquete*, de Platón, Aristófanes se refiere al amor “the desire and pursuit of wholeness” (26), precisamente de esas dos mitades que han de encontrarse.

<sup>52</sup> Claude J. Summers, *Gay Fictions: Wilde to Stonewall*, 118.

### Viajes en barco

El motor de la huida de Jim es declaradamente homosexual, a diferencia de lo que ocurre en el resto de novelas. Para el soldado Williams y para Tom Ripley la razón por la que salen de sus sitios de origen es sobre todo económica. David, por su parte, tiene un motivo más existencial: se refugia en París con la pretensión de buscarse a sí mismo y no es sino hasta el final de la novela cuando se da cuenta de que en realidad lo ha estado haciendo ha sido huir de sí mismo y de su (homo)sexualidad. En *The City and the Pillar* el protagonista ni se engaña ni es desconocedor de la causa de su aventura: no va a encontrarse a sí mismo tanto como a encontrar a Bob: “he got on the bus to New York with seventy-five dollars in his pocket, more than enough, he reckoned, to keep him until he found Bob” (35). Bob se convierte, así, en el santo grial confesado e irrenunciable de su búsqueda homoerótica.

312

Lo primero que recuerda Jim al llegar a Nueva York, primera escala de su búsqueda, es que no era un turista y por tanto no tenía tiempo de reparar en los detalles de la ciudad (tendría tiempo años más tarde). “He was on a quest” (36), se recuerda a sí mismo antes de alquilar un cuarto en el YMCA<sup>53</sup> e ir a la oficina de marinos a preguntar por su errante compañero. Cuando le dicen que no hay ningún registro bajo el nombre de Bob “he experienced panic.” Lejos quedan los pánicos homosexuales de Ripley, Penderton, e incluso de David. El pánico que experimenta Jim se debe a no encontrar al objeto de su más inmediato deseo.

El primer barco que toma lo lleva a Panamá, donde se entera que un tal Bob Ford<sup>54</sup> acababa de partir para San Francisco. Jim sigue lo que cree que son sus pasos, pero en vano. No sin antes haber visitado los bares del muelle, zarpa hacia Alaska en lo que parece una reedición del viaje que engloba la historia de la primera novela de Gore Vidal, *Williwaw*. Es durante ese viaje hacia el helado norte cuando Jim parece cortar el hilo umbilical que todavía lo mantenía unido a alguna parte. “Entirely absorbed in his new life, he no longer wrote to his parents. Only the absence of Bob shadowed the full days he spent aboard ship during that first snow-bright winter of his freedom” (36). La

---

<sup>53</sup> Hay que recordar la importancia que los YMCA (hostales regentados por la Young Men’s Christian Association) tuvieron durante muchas décadas como primer refugio o albergue de muchos homosexuales de provincias que acababan de llegar a una gran ciudad. Tal y como apunta George Chauncey en *Gay New York*, “the extent of sexual activity at the Ys—particularly the never ending sex in the showers—became legendary within the gay world”, y para ello recoge varios testimonios de gente que, en su momento, se alojó en ellos “because it was just a free for all” (156). Alberto Mira dice de los YMCA en *Para Entendernos* que “se convierten en un entorno en el que la homosexualidad situacional puede florecer” (757).

<sup>54</sup> Pocas veces son las que se menciona el apellido de Bob. Nótese la indudable evocación al fordismo como sistema de producción organizada.

vida doméstica y adolescente, en la que las expectativas que se ponían en él eran que tuviera un trabajo sedentario y produjese y consumiese riqueza se habían desvanecido en ese viaje a Alaska, una de las últimas fronteras geográficas que durante esos años ni siquiera se había configurado en estado<sup>55</sup>. Alaska, como una de las últimas fronteras de la Unión, tiene de esta forma un valor simbólico en la autodeterminación de Jim como aventurero. Sólo hay una cosa que retiene de su anterior vida: la sombra del encuentro con Bob junto al lago.

Jim parece acomodarse sin ningún problema a la vida a bordo de un barco. El mal lenguaje de sus compañeros no es óbice para que en general los encuentre “amiable” (36), todo ello a pesar de la dificultad que entraña la comunicación verbal con ellos ya que “Jim could conduct an entire conversation with Collins and at the end not remember a word that either had said. It was a lonely time.” De nuevo, nos encontramos con otro ejemplo de la incapacidad de expresar comunicación que Angela Frattarolla nos detalla en su artículo, en este caso en un nivel homosocial<sup>56</sup>, pero que igualmente resulta en un sentimiento de soledad.

El alcohol hacía que la sensibilidad de Jim creciera hacia ese pequeño mundo masculino en el que estaba viviendo a bordo, a la misma vez que le servía de sustituto del lenguaje articulado para expresarlo: “As Jim continued to drink beer, he felt a certain affection for the others. [...] Tears came to his eyes as he thought of this beautiful comradeship” (41-2). Collins es quien mejor encarna esa camaradería a bordo del barco. En muchos sentidos parece una versión empequeñecida de lo que podría ser Bob. Al igual que éste, Collins considera su estancia en el mar como algo pasajero antes de sentar la cabeza. En este sentido actúa a impulsos, mecánicamente, sin reflexionar sobre el por qué está ahora en el mar y por qué dentro de unos años sentará cabeza, aunque probablemente la razón que le impulsase a echarse al mar fuese la escasez de posibilidades en un Oregón azotado, como el resto del país, por los rigores de la Gran Depresión. Collins está condicionado por la economía patriarcal en referencia a las mujeres, ya que piensa que en esos tiempos difíciles lo mejor que podían hacer era irse a casa y dejar que los hombres asumieran los trabajos del mercado laboral remunerado<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> Esto no sucedería hasta el 3 de enero de 1959.

<sup>56</sup> Angela Frattarola, “Frustration and silence in Gore Vidal’s *City and the Pillar*”, 38.

<sup>57</sup> Algunos coetáneos, como el autor Norman Cousins, proponían soluciones drásticas para frenar el galopante desempleo: “fire the women, who shouldn’t be working anyway, and hire the men. Presto! No unemployment. No relief rolls. No Depression” (cit. en Michael Kimmel, *Manhood in America*, 199).

La siguiente vez que Jim lo ve, unos cuantos años después, es en Nueva York, en un bar de dudosa reputación de la Octava Avenida. Por aquel entonces, Collins había engordado, se había quedado calvo, pero seguía teniendo un aspecto joven. Había intentado llevar el esquema de vida que le había comentado a Jim unos años antes, aunque había descubierto que su pasión por el mar y por la libertad era mayor que por una vida asentada y convencional<sup>58</sup>. “I guess some guys aren’t meant to be family men and I’m one of them.” (165)

Después de sus intentos de heterosexualidad frustrada por los bares y pensiones de Seattle en compañía de Collins, que habían terminado con el proferimiento del insulto *queer* por parte de éste, Jim no ve otra salida que dejar de ver a su antiguo amigo por haberle fallado en sus expectativas heteronormativas. Es entonces cuando ve el nombre de Ronald Shaw, como si de una premonición se tratase, en el cartel de un cine y así decide ir a Hollywood. Debemos considerar el poder magnético, muy parecido al que casi un siglo atrás tuvieron las minas de oro, que Hollywood ejercía sobre los jóvenes inquietos de la América de los años veinte<sup>59</sup>. Se erigió en una nueva frontera, nada exenta de refugios homoeróticos.

### **Hollywood, nueva frontera homosexual**

En todo tour vital hay espacios en blanco. De la misma forma que no sabemos lo que David hizo en París durante su primer año, en esta novela nos quedamos en la ignorancia sobre las actividades de Jim Willard durante sus primeros seis meses en Hollywood. En esta nueva etapa de su viaje hacia cualquier parte, se nos sigue insistiendo en el sentido homoerótico del mismo: “He was quite used by now to being tran-

<sup>58</sup> La sexualidad de los marineros es algo que durante la época quedó bastante problematizado, sobre todo gracias a ficciones como las de Jean Genet, *Querelle de Brest*, llevada al cine con una fuerte carga homoerótica por el director alemán Fassbinder en el año 1982. El marinero se convertía en una figura donde masculinidad y homosexualidad confluían y resistían categorización. Sobre esto algunos estudiosos como Sinfield han afirmado que un marinero es capaz de asumir que aquel que realizaba la felación era homosexual, mientras que aquel sobre el que era realizada era simplemente un hombre (Alan Sinfield, *Wilde Century*, 154). Esto entronca con los diferentes sistemas sexuales que se utilizan para conceptualizar, y en su caso, estigmatizar la homosexualidad. En sociedades fuertemente masculinistas, como la que los marineros forman, igual que en algunas sociedades latinoamericanas y mediterráneas, las prácticas homosexuales tienen significado dependiendo del objetivo de dicha práctica, es decir, quién es la parte activa y quién es la parte pasiva (Tomás Almaguer, “Chicano Men: A Cartography of Homosexual Identity and Behaviour”, 257).

<sup>59</sup> William J. Mann emparenta el espíritu de los *roaring twenties* con el gusto que Hollywood tenía por dar la bienvenida a los amantes del mismo sexo: “homosexuality was integrated in the order of things. Hollywood was, in truth, a haven for same-sex lovers—not merely tolerating them but actually considering them chic.” (*Behind the Screen: how gays and lesbiand shaped Hollywood 1910-1969*, 90).

sient. He took it for granted that his traveling would not end until he found Bob,” lo que desencadena una fábula homosocial sobre su vida posterior: “Then they would work out some sort of life together, though precisely what that life would be he left deliberately vague” (55). En su sueño no caben las preguntas sobre qué tipo de vida pueden dos hombres llevar juntos, tal y como hace David en el desenlace de su relación con Giovanni, aunque a diferencia de estos personajes, la angustia no habita en las dudas de Jim. Ante la ignorancia, decide no estrangularse con unas referencias heterosexuales que anularían cualquier tipo de respuesta, y prefiere abandonarse a una experiencia que deja el futuro tan impreciso como el pasado; en ambos sentidos la única brújula es la imagen idealizada de Bob: “Except for the golden image of Bob beside the river on that sushine day, he was without history” (55).

El ambiente reconocidamente homosexual del Hollywood anterior a la guerra no dejó indiferente a Jim, y ello a pesar de que el Código Hays “wiped our any overt evidence of gayness on the screen”, como bien nos dice William J. Mann<sup>60</sup>. Eso sí, fuera de la pantalla “they knew who each other was”<sup>61</sup>. La primera persona que le da trabajo como entrenador de tenis es el Sr. Kirkland, quien “affected a British accent, while his clothes and manner were exquisite and discreet, except for the large diamond he wore on the little finger” (56). Es el preludio del torrente de afectación decadente que le espera en la meca del cine. Dicha afectación amanerada se hace extensible a la de los botones, quienes llevaban consigo un aire aburrido “infinitely sophisticated,” y de los cuales se le advierte que tenga cuidado ya que “they were not normal young men, they would try to corrupt him” (58). Todo ello le hace pensar, una vez alojado en su pequeña habitación, que “he now had a small place in the world of others,” siendo los otros los que tan afeminadamente lo habían acogido en una de las zonas más prósperas de los Estados Unidos en esos años. Pero ese ambiente homosocial de alteridad de género dista de estar desproblematizado<sup>62</sup>, y así encuentra compañías que parecen hablar en clave: “their conversation was often cryptic, their eyes quick-moving, searching.” En el contexto de este soterrado dialecto homoerótico, contempla la característica que comparten estas compañías más allá de su posible homosexualidad: “the desire to move in splendor through the lives of others, to live forever grandly, and not to die.” La obsesión por el esplendor eterno había sido una característica de la subjetividad gay sofisticada desde

---

<sup>60</sup> William J. Mann, *Ibid.*, 155.

<sup>61</sup> William J. Mann, *Ibid.*, 163.

<sup>62</sup> William J. Mann nos recuerda, a propósito de la etapa dorada de Hollywood que “in certain fields there was an image to maintain, and if one were to be gay, it would be a secret best kept” (*Ibid.*, 199).

Oscar Wilde, pero fue en Hollywood donde comenzó a adquirir un lustre definitivo y duradero, sobre todo gracias a las contribuciones de guionistas como Charles Brackett<sup>63</sup> o el propio Gore Vidal en los años posteriores a la II Guerra Mundial<sup>64</sup>. Esa obsesión no se la percibimos al personaje principal hasta que no regresa a Virginia y vuelve a ver a su madre envejecida y, así, ve con horror las que serán sus propias facciones en un futuro.

En Hollywood Jim encuentra un ambiente cargado de sexualidad en el que, además, la gente no tiene problemas a la hora de hablar de su vida sexual mientras bebe. De esta manera Jim se encuentra en un escenario en el que no es extraño que a muchos hombres les gusten otros hombres. Más adelante descubre que allí “all the leading men were homosexual”. Sin embargo, cuando Ronald Shaw y Jim comienzan su idilio tienen que tener cuidado en confinarlo a las paredes de la mansión del primero en Mulholland Drive. En ese santuario, ellos dos figuraban como referencias de amores clásicos y soñados para aquellos que sabían sobre su relación: “they would be worshipped as a dazzling couple, two perfect youths, re-enacting boyhood dreams behind the stucco wall of the house on Mulholland Drive” (65). Evidenciar la homosexualidad fuera de ciertos límites podía ser muy peligroso para la reputación de un actor, consideración que los estudios solían tener muy presente dado el gran número de homosexuales en el cartel<sup>65</sup>. Por ello cuando una vez acabada la guerra Jim volvió a saber de Shaw, el director Cy le dice que el estudio estaba muy preocupado por cuanto no hacía nada más que ligar en los bares.

La vida en Hollywood le gusta a Jim por cuanto le permite desarrollarse físicamente como hombre trabajando como instructor de tenis: “The life was easy and healthy. He gained weight; his body thickened with muscle” (57). Y aunque la actividad física era menos bruta que a bordo del barco, la relajación del ambiente sofisticado parece irle bien, máxime cuando se convierte en el chico predilecto tanto de mujeres, que lo consideraban “sensitive as well as handsome”, como de hombres “who tried to seduce him”. Su aspecto masculino hace pensar a todo el mundo que es irrovemente hetero-

<sup>63</sup> Este guionista es famoso por colaborar estrechamente con Billy Wilder en algunas de sus películas y guiones, especialmente en *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939), *The Lost Weekend* (Billy Wilder, 1945) y *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), (William J. Mann, *Ibid.*, 204).

<sup>64</sup> Recuérdense el personaje crepuscular de Norma Desmond, en *Sunset Boulevard*, “whose acting has more than a whiff of the drag queen” (Daniel Harris, *The Rise and Fall of Gay Culture*, 12). Hay que destacar que el propio Gore Vidal contribuyó con sus guiones al establecimiento de una subjetividad que funambulaba entre el martirio homosexual en *Suddenly, Last Summer* (ver Boze Hadleigh, *Las Películas de Gays y de Lesbianas*, 23-28) y las masculinidades musculadas de *Ben-Hur*.

<sup>65</sup> Ver el capítulo “Wild Pansies” (121-160) de *Behind the Screen*, de William J. Mann.

sexual. “You may be the only straight guy there,” le dice Leaper, un amigo muy afeminado que le lleva a conocer a Ronald Shaw. Tras la fiesta sigue éste abundando sobre la presupuesta heterosexualidad de Jim: “I’ve been telling them you’re straight as a dice, which makes their mouths water all the more,” lo que supone una fetichización colectiva por parte de los homosexuales hacia los rasgos visibles y masculinos de la heterosexualidad, fetichización que ya habíamos observado entre la clientela del bar de Guillaume hacia Giovanni, el cual atraía más clientes cuanto más hetero parecía. Pero la primera reacción que tiene Jim al descubrir el ambiente homoerótico de Hollywood no es precisamente de relajación. Quizá con la palabra *queer* aún resonando en su cerebro, su primera reacción a la tentiva de un joven de seducirle fue violenta, a pesar de lo cual la actividad homosocial con homosexuales continuó “if only to be able to experience again the pleasure of saying no.” (59) De esta manera Jim experimenta el sadismo narcisista de saberse admirado y saberse con el poder de desestimar a sus amantes.

Antes de acudir a la citada fiesta en la que la heterosexualidad de Jim va a quedar muy en entredicho, Leaper le advierte que el anfitrión posiblemente le tirará lo tejos. Ante esta posibilidad Jim se mira en el espejo, en un contexto reflexivo que nos remonta a las otras tres novelas cuando tanto Penderton, como Ripley y como David se miraban en el espejo justo antes de una crisis homoerótica. En esta situación no es el miedo lo que distorsiona la superficie del espejo, ya que ésta se queda tan lisa como estaba, y lo que recoge es a un protagonista que de repente se encuentra emocionado ante la idea de ser seducido por un actor famoso: “‘Just let him try’ growled Jim into the mirror, aware that his suntanned face made him resemble a South Sea-movie islander. ‘Sure I’ll come’ he said, ready for adventure.” (60) Jim ha estado ya el suficiente tiempo en Hollywood como para saber que su masculinidad en apariencia, mimetizada en los héroes que la misma industria del cine creaba, era el garante de un éxito homoerótico seguro con una persona como Ronald Shaw, a quien necesitaba por razones de índole erótica, aunque también de índole económica.

Ronald Shaw supone la encarnación de los conflictos de género que Jim encontró en Hollywood en relación con su involucramiento con la homosexualidad. Igualmente representa la autonegación, no tanto en el ámbito homosexual como en el étnico, ya que siendo de origen judío muestra abiertamente manifestaciones antisemitas con el holocausto nazi de fondo, lo que podría considerarse como una premonición de lo que ocurriría con muchos homosexuales reprimidos una década después durante la caza de brujas en la que los principales protagonistas, sobre todo Edgar J. Hoover, eran homo-

sexuales<sup>66</sup>. Irónicamente, Vidal apunta razones freudianas sobre su homosexualidad, muy en boga en la época, que además sirven para enmascararla públicamente: “As every reader of magazines knew, his mother was ‘his best girl’ and the reason that he was still a bachelor, which was exactly right, as any Freudian would agree” (60). Su homosexualidad, aun en Hollywood, debe mantenerla tan secreta que las mansiones que alquila, y adonde invita a numerosos jóvenes con motivo de cada fiesta, se encarga de encerrarlas “behind thick walls and an elaborate alarm system,” reflejo de que la paranoia de que se descubriera su homosexualidad afectaba de sobremanera a las estrellas de Hollywood, muy vigiladas ante cualquier indicio de escándalo por los medios sensacionalistas<sup>67</sup>, aunque al mismo tiempo protegidas por los estudios mientras esas estrellas les siguieran aportando dividendos. Hablar de homosexualidad en Hollywood al principio de los años 40 es hablar de la plena implantación en los estudios del Código Hays, nombre coloquial del *Motion Picture Production Code*<sup>68</sup>, el cual pretendía ser un sistema de autocensura que contenía una lista de conductas desaconsejables para la pantalla, entre las que se encontraban “sex perversion or any inference to it”<sup>69</sup>.

El objeto de deseo de Shaw solía ser un reflejo del reflejo que él mismo proyectaba sobre la sociedad y por tanto elegía a sus muchachos por su extraña “combination of physical beauty and hard masculinity” (61). Su idea del amor romántico es accidental ya que “if he had not been told about [it], it would never have occurred to him to take coupling seriously.” Por supuesto, desprecia todo lo que de femenino pueda tener un homosexual, a los cuales los expulsa al terreno de la otridad. “I hate those *others*, those lousy queens.” (67, énfasis mío) Por esa razón está atrapado, como muchos de los personajes que analizamos, en la lógica binaria de género en las relaciones sexuales. “If a man likes men, he wants a man, and if he likes women, he wants a woman, so who wants a freak who’s neither?” (68) El término *freak*, tan utilizado en Carson McCullers, pierde aquí todo el potencial de rebeldía para convertirse en un término despreciativo

<sup>66</sup> Alberto Mira, *Para Entendernos*, 381.

<sup>67</sup> En cuanto a los códigos morales, “Censorship was tightening as the Depression eased up”, nos informa Patrick McGilligan a propósito de la vida del director de cine George Cukor, cuyos conocidos habían sido arrestados por asuntos morales, aunque “always, the charges were dropped or cleared up by the studios” (*A Double Life: George Cukor*, 131-2).

<sup>68</sup> Este código, no obstante, no tardaría en ser contestado, especialmente con la película *The Outlaw* (1946). Ver Gregory Black, *La Cruzada con el Cine*, 58.

<sup>69</sup> William J. Mann, *Behind the Screen*, 123. Para ver detalladamente en cómo germinó ese código, ver el capítulo “Un golpe católico contra Hollywood” (15-53) de la obra *La Cruzada contra el cine*, de Gregory D. Black.

desde el punto de vista de alguien que a la postre será tan ridículo en sus comportamientos como el propio Ronald Shaw.

Los medios de comunicación afines a los intereses de las grandes compañías vendían a actores como él como el ejemplo de la masculinidad en los anuncios publicitarios, convirtiéndolos en objetos de deseo inalcanzables para muchas mujeres, aunque también, puede que sin quererlo, para muchos hombres. Los papeles que interpretaba eran, asimismo, muy masculinos. Su capacidad de fascinar con sus pectorales y su amplia sonrisa, a las órdenes de un director como Cy, era lo único que acreditaba al peor actor en América, en palabras del propio Cy, para salir delante de los focos. Shaw, además, internaliza la lógica del poder masculino. Mientras se mira los bíceps en el espejo, ensaya argumentos darwinistas: “What matters is being tough. You *got* to be tough in this world. There’s no place for the weak” (68), lo cual está entroncado en su sueño de ser un hombre hecho a sí mismo y de esta manera cumplir con las expectativas que el sueño americano deposita en un hombre como él, o como él lo llama “his own rise in the world.”

319

---

La homosexualidad de Shaw, envuelta en su postiza masculinidad ideal, no es un peligro para el *establishment* debido sobre todo a su falta de inteligencia, ya que como dice el propio Cy “if they ever educated one of you dopes it’d be the end of the American Dream” (71). Su masculinidad es tan artificial que no ve fronteras entre la ficción que representa y la realidad en la que vive, en parte debido a la mascarada mediática que la envuelve y que tiene su punto culminante cuando estalla la guerra. El director Cy, siempre poniendo sensatez al celofán del glamour, le dice a Jim: “you got to go to war if you want to make pictures. He’ll be commissioned and sent oversees to maybe Honolulu and we’ll take a lot of pictures of him being one of the boys and then, if the navy doesn’t lock him up for raping their personnel, he’ll come home with a couple of ribbons and new contract from the studio” (140). El desenlace de Shaw no es demasiado trágico. Termina casándose, a exigencias de los estudios, con una actriz húngara debido a que los rumores estaban comenzando a resultar peligrosos: “they think too many people are catching on.” (164)

Una vez que Jim se embarca en su relación con el actor, su masculinidad es cuestionada por Otto Schilling, la persona que inicialmente lo introduce en Hollywood. Lo que Otto cuestiona no es la hombría de Jim por mantener una relación homosexual, sino hacerlo perdiendo toda la autonomía económica que él le había enseñado a tener: “there is nothing wrong with being that way, but to be a kept boy, ah, *that* is bad.” (66) La

insinuación de ser un mantenido constituye una verdadera amenaza para alguien como Jim, acostumbrado a tener autonomía desde el momento en que salió de su casa con setenta y cinco dólares en el bolsillo. Por eso es un alivio cuando oye decir a Shaw “I don’t think I’ve ever known anyone like you. Somebody so natural and ... well unscheming. I also didn’t think you could be made. You don’t seem the type.” (67) El hecho que Shaw no le vea como un buscavidas y que además lo emparente con la naturalidad es como un bálsamo para la hombría de Jim, el cual sintió fe “in his own manhood momentarily restored.” Sin embargo, lo que termina hartando a Jim es el hecho de sentirse como una posesión frente a Shaw. Eso y que su libertad de joven errante está en peligro. **320**

La relación de Jim respecto a Ronald Shaw comienza con unas expectativas diferentes a las idealizadas que rodearon su epifanía sexual con Bob. En este caso sigue los patrones que le dicta Leaper, es decir los de alguien que puede “make a fortune out of him”. En este sentido, se deja llevar, siendo él la parte pasiva, dejando que el otro lleve la iniciativa. El hecho de que ese rol pasivo Vidal lo extrapole al rol sexual tendría su significado en términos de subordinación económica respecto a Ronald Shaw. Como él señalaba “that was a different occasion and a more important time” (65).

Esta relación, como todas las relaciones homosexuales que va a tener, las considera como “a temporary halt on a long voyage whose terminus was Bob.” (68) Es una relación que además carece de la naturalidad y espontaneidad que Jim cree debe tener una relación de verdad. La sentía como si Shaw en realidad estuviese actuando. Por ello no conseguía estar enamorado de él. Por ello y porque la idea de estar enamorado con un hombre le parecía fuera de lo natural. “The idea of being in love with a man was both ludicrous and unnatural; at the most a man might find his twin, like Bob, but that was rare and something else again” (70). La insistencia en el aspecto único, irreplicable, así como idealizado de su relación con Bob es lo que redime al protagonista de la vergüenza de reconocer que tiene relaciones con hombres. La homosexualidad es algo asumido siempre y cuando no reciba nombre, cuando siga siendo ese amor que no se atreve a pronunciar su nombre y se mantenga en el limbo de la idealización. Es una forma de dessexualizar el objeto del deseo. Mientras no sea un hombre no tiene por qué haber lugar para una complicación de género que Jim se ve incapaz de resolver. Esta lexicofobia por parte de Jim acerca de sus experiencias homoeróticas está emparentada

también con el descontento de Vidal hacia las palabras que se utilizaban para describir tales sentimientos y pulsiones<sup>70</sup>.

Para cerrar este subapartado, merece la pena echar un vistazo a la función de complementariedad homosexual que muchas mujeres tenían en Hollywood. O bien eran lo que hoy en día en inglés se denomina “fag-hags”, mujeres que tal y como dice Leaper “had simply passed the age of being able to attract normal men and so, still craving attention, they were drawn in the world of hairdressers and *couturiers*” (62), o bien funcionaban como mujeres tapadera, utilizadas por muchos actores principales para disipar cualquier cotilleo inoportuno acerca de su homosexualidad. En este sentido, eran las parejas ideales para celebridades homosexuales en las cabezas de reparto. La combinación entre un homosexual y una actriz de fuerte personalidad era garantía de éxito en taquilla<sup>71</sup>.

### **Los viajes con Sullivan**

Tras su frustrada relación con el actor Ronald Shaw, Jim conoce al escritor Paul Sullivan, con el que emprende un viaje que le llevará en primera instancia a Nueva Orleans, ciudad muy reputada para los homosexuales de la época<sup>72</sup> por el gran movimiento de su puerto y por los “queer bars” que nuestros protagonistas no tardan en visitar. La descripción del primero de estos bares, Chenonceaux, regentado por un “fat motherly man” (88) que había sido decorador en Nueva York, carece de la acritud con la que el narrador en *Giovanni's Room* describía el bar de Guillaume, no obstante lo cual no deja de tener cualidades animalescas ya que Sullivan observa “the menagerie” mientras está sentado junto a un relajante fuego (87). En ese bar observamos una de las pocas escenas interraciales de la novela, en la que uno de los clientes habituales se va con un negro y el patrón asume que éste último le pega de forma regular, lo cual extraña de sobremana a Jim, desacostumbrado a estos (des)arreglos homosexuales.

En Nueva Orleans vemos por primera vez a un Jim inactivo, simplemente pasando el tiempo, aunque no por mucho ya que no parece sentarle bien a su naturaleza estar mucho tiempo de un mismo sitio sin hacer nada. Justo cuando está a punto de irse a Nueva York a trabajar en algo conoce a Maria Verlaine, (personaje al que dedicare-

---

<sup>70</sup> Angela Frattarola, “Frustration and Silence in Gore Vidal’s *The City and the Pillar*”, 38-9.

<sup>71</sup> Daniel Harris comenta sobre estas relaciones en el capítulo “The Death of Camp: Gay Men and Hollywood Diva Worship, from Reverence to Ridicule.” En *The Rise and Fall of Gay Culture*.

<sup>72</sup> Esta atracción se ve reflejada en una importante novela posterior a la etapa que aquí estamos estudiando, *City of Night*, de John Rechy, la cual es retratada como una meca para una “many-masked America” (283).

mos un análisis más exhaustivo en otro apartado), quien expresa su intención de ir a la región del Yucatán. Debido a la fascinación que empieza a sentir por uno de los personajes femeninos más complejos de esta tesis, decide acompañarla, ya que los deseos de aventura errante de Jim no conocen género a la hora de tener compañía. Da igual hacerlo solo, con un hombre como Sullivan, con quien no se entiende, o con una mujer como Maria cuya fisicalidad le repulsará, como le han repulsado todas las fisicalidades de todas las mujeres de las que ha estado cerca. El objetivo es llegar allá donde Bob pueda estar.

Inicialmente en la narración, Sullivan encarna algo próximo a lo que podría ser el ideólogo homosexual de la época, quien a pesar de su posición política y apuesta liberadora es incapaz de escapar a la lógica binaria de las relaciones de género. Es un defensor de la dignidad homosexual, como demuestra su conversación con el patrón del bar Chenonceaux, en Nueva Orleans, “what we do is natural, if not ‘normal’, whatever that is. In any case what people do together of their own will is their business and no one else’s” (89) Sin embargo, su incapacidad de transformar lo personal en público recorta las posibilidades de esa reivindicación, ya que Sullivan es demasiado cobarde para sostener una opción política más allá de sí mismo.

Jim lo conoce en una fiesta de Navidad en casa de Ronald Shaw. A diferencia de la opinión que tenía de la mayoría de los concurrentes a esas fiestas, Jim tiene la impresión de que se trata de una persona “perfectly normal” (77). En un momento de esa primera conversación le recuerda a Bob, y esa puede ser la razón por la que comienzan a verse y a mantener relaciones sexuales. Es curiosa la manera en la que estos encuentros se expresan en la novela: “would you like to play tennis some time?” (78), como si el tenis sirviera de función vicaria de una homosexualidad que encuentra dificultad léxica en expresarse, como ya observamos que ocurría con Bob.

Sullivan introduce el germen de lo que en muchas novelas ha sido la estructura del *Bildungsroman* homosexual cuando se refiere al “usual pattern” o la manera más reconocida de darse cuenta de que eres distinto, a saber:

It starts in school. You’re just a little different from the others. Sometimes you’re shy and a bit frail; or maybe too precocious, too handsome, an athlete, in love with yourself. Then you start to have erotic dreams about another boy —like yourself—and you get to know him and you try to be his friend and if he’s sufficiently ambivalent and you’re sufficiently aggressive

you'll have a wonderful time experimenting with each other. And so it begins. Then you meet another boy and another, and as you grow older, if you have a dominant nature, you become a hunter. If you're passive, you become a wife. If you're noticeably effeminate, you may join a group of others like yourself and accept being marked and known. There are a dozen types and many different patterns but there is almost always the same beginning, not being like the others (80).

Los términos generales de esta narrativa apuntan al conocimiento de la existencia compartida de una experiencia de maduración homosexual común más o menos extensible. Que sea una persona culta, inteligente y de mundo como Sullivan la que dibuja este panorama dice bastante del capital cultural y de vivencias que hacía falta para conseguir dicha visión en una época en la que la homosexualidad se solía vivir en silencio y en soledad en la mayor parte de América<sup>73</sup>. Este testimonio también es sintomático de la asunción binaria de roles genéricos tradicionales en una relación homosexual.

Esta narración produce alarma en Jim, por todo lo que en ella reconoce de su propia experiencia pasada, y lo que es peor, por todo lo que reconoce en la experiencia de los demás en relación a lo que podría ser su experiencia futura. "If he was really like the others, then what sort of future could he have? Endless drifting, promiscuity, defeat?" (80) El vagar sin rumbo era algo que Jim relacionaba con la experiencia promiscua homosexual, a pesar de que en su propio bagaje vital vagando por el mundo no había tenido demasiadas experiencias homosexuales. El amor hacia Bob, aquí como en muchos otros momentos, actúa de elemento redentor.

Imbuido en la experiencia homosexual compartida con alguien aparentemente tan franco sobre su sexualidad como Sullivan, Jim tiene la sensación de que algo de su masculinidad se ha perdido, por cuanto desea que no le haya pasado lo mismo a Bob, a quien quiere y recuerda immaculado respecto a las vivencias que él se halla acumulando. La pretensión de una masculinidad intacta hacia su objeto ideal de deseo contrasta con su situación y lo sume en una duda que es incapaz de resolver a no ser a través de la propia experiencia. "At times he wondered if Bob was leading the same sort of life.

---

<sup>73</sup> John D'Emilio nos informa en *Sexual Politics, Sexual Communities* que "in the first decades of the twentieth century many, perhaps even most gay women and men undoubtedly spent the better part of their adulthood in relative or total isolation from their own kind" (21).

Was Bob like himself? He hoped not. Yet if they were proper twins, he would have to be the same. It was not easy to sort out. But one day he would know the answer. Now he gave himself up to experience.” (88) Es importante notar en este punto que Jim, al igual que David en *Giovanni's...*, cree en un tipo de pureza ideal que redima su estado homosexual. Sin embargo, a diferencia de David, Jim localiza esa pureza en un ser externo, en el objeto de su deseo al que deshomosexuliza por completo.

La vida y sufrimientos con raíz homoerótica de Paul Sullivan constituyen una recreación de lo que Gore Vidal cree que es un San Sebastián moderno perdido en los laberintos de género de la América prebélica. Católico renegado pero incapaz de librarse de las exigencias abyectas de su religión, “Sullivan was the first person Jim had ever met who found obscure pleasure in his own pain”. (83) Constituye un exponente del masoquista ya que cualquier historia que promete sufrimiento es contemplada por él con una gran emoción.

Como les ocurre a otros personajes de esta y otras novelas<sup>74</sup>, a medida que la acción transcurre va adoptando posiciones más conservadoras con respecto a una hipotética política de género. En su caso acaba por abrazar la política de la economía heterorreproductiva: “there is something wrong with two men living together, a man and a woman, too, for that matter. Unless they have children, it’s pointless” (161).

### Ejército

La guerra estalla justo cuando Jim más lo necesita, cuando más confundido está debido a su fracaso como heterosexual con Maria y su hartazgo homosexual con Sullivan. Desde su estallido oficial en Europa, Jim se había sentido fascinado por los acontecimientos bélicos, sobre todo si éstos incluían batallas. Las noticias de que EEUU había entrado en guerra parecen emocionar tanto a Sullivan como a Jim; al primero porque es un deber que hay hacer; al segundo porque será una manera de demostrar su masculinidad, lejos del emasculador trío que ha formado con Sullivan y con Maria y que tanta confusión le ha supuesto a su hombría. Si algo tiene una guerra es que estratifica distinciones como las identidades de género, ya que durante el conflicto tanto mujeres como hombres quedan física y productivamente separados<sup>75</sup>. La guerra llega

<sup>74</sup> Piénsese en el caso de Hella, en *Giovanni's Room*, o, como veremos, Maria Verlaine en esta.

<sup>75</sup> Y eso a pesar de que la II Guerra Mundial es el primer conflicto armado en el que el ejército americano otorgó a las mujeres cierto papel relevante, aunque lejos del frente de lucha, a través de la creación del *Women's Army Corps* (Allan Bérubé, *Coming out under Fire*, 28). No obstante, la participación de las

además en un momento en el que el protagonista ha vivido demasiado tiempo en el margen, en la frontera de la indefinición, y no piensa en otra cosa que traspasarlas todas, con lo imperativo que es en un conflicto bélico redefinir siempre las fronteras: “Jim had bright visions of himself in the Air Corps, flying across continents and oceans, able to move rapidly over the earth and leave no scar. He longed for flight.” (104) Con la promesa de una acción incesante, es como si una nueva vida comenzase para él: “Released by the fact of war, he would soon be resolved by action. He could not wait for his own life to begin” (107). El conflicto armado le librerá además de una de sus principales angustias e incompetencias: tener que poner palabras a sus emociones. Allí sólo tendrá que obedecer órdenes.

Una vez en el ejército, Jim busca la compañía de soldados que no reproduzcan las masculinidades marginales de aquellos que vienen de la América rural o de los barrios bajos de las ciudades, y que se expresan con “guttural barks” (108). Lejos quedan los primeros momentos de Jim en su primer barco cuando, antes de conocer las finezas de Hollywood, encontraba esos exabruptos incluso hasta amables. Ahora, sin embargo, Jim encuentra mucho más atrayente la conversación con un profesor de historia, como si anhelase cierta sofisticación en su hombría.

Pero la vida en el ejército dista mucho de ser el paraíso aventurero que Jim había vislumbrado, y aunque disfruta del ejercicio físico, las humillaciones constantes que presencia comienzan a molestarle. Es bastante ilustrativo que el profesor de historia le instruya sobre la tiranía de los actuales ejércitos democráticos mientras limpian una letrina, para la cual el sargento había pedido muy solemnemente el servicio de dos hombres. La devaluación de la masculinidad en tiempos de guerra, que se ve relegada a limpiar retretes mientras aprende las injusticias a la que el ejército le somete, es una de las primeras piedras de toque de la frustración de Jim con dicha institución, en la cual había depositado muchas esperanzas de consolidación masculina.

A pesar de las dificultades de ligar con soldados de rango superior, la vida en los márgenes del ejército rezumaba sexo por doquier, hasta el punto de que el protagonista se permite ignorar a muchos de los que se lo solicitan. Alrededor de la base de Colorado Springs, por ejemplo, “he was very much aware of those alert-looking soldiers, forever searching for a response. But Jim ignored them; he had no interest in sex” (112). De esta manera, el ejército, con sus delimitadísimos rangos, imponía fronteras homo-

---

mujeres en ese periodo bélico fue relativamente pequeña en porcentaje, ya que apenas ascendió al 2 por ciento (Allan Bérubé, *Ibid.*, 3).

eróticas que pronto Jim iría aprendiendo. Su primera fijación fue sobre un piloto rubio que solía bromear con el resto de soldados. Sin embargo esa tentativa se frustra por la separación de rangos entre los dos, no porque el piloto no le desee. La frustración erótica por razón de rango es algo que ya comentamos en *Reflections in a Golden Eye*, aunque allí intervinieran otras variables como el pánico homosexual para frustrar cualquier realización homosexual por parte de Penderton<sup>76</sup>.

El deseo más intenso que Jim experimenta en el ejército es con el oficial de veintiún años Ken Woodrow. “Not since Bob had anyone so excited him” (117). La diferencia estribaba en que con Bob el deseo se había ajustado a los canales de la idealización. Con Ken este deseo amenazaba con desbordarse por los de la lujuria. “He must have him,” sería su propósito a partir de ese momento. Las evidentes muestras de heterosexualidad del oficial no hacen sino encender más los deseos de un Jim que confía para tener una mínima oportunidad con él en la ambivalencia que Kinsey estaba a punto de demostrar en su estudio<sup>77</sup> y que Vidal ya intuía en el momento en el que escribió la novela: “Since there was no evidence that Ken was interested in men, Jim’s only hope was to trust in the ambivalence of a young man who liked him” (118). Con la sola intención de llevárselo a la cama, le propone una juerga en el pueblo más cercano durante un permiso. En la habitación de la pensión en la que se alojan Jim intenta un avance que termina con la frase serena del oficial que hasta el momento había estado borracho. “Cut that out”. Inmediatamente “A pulse beat furiously in Jim’s pulse. Blood rushed to his head.” Las modificaciones faciales nos recuerdan a las de Ripley cuando se veía amenazado por su pánico y su frustración homosexual<sup>78</sup>. Aquí, sin embargo, con el deseo homosexual asumido, lo que descompone físicamente al personaje es la amargura del rechazo.

Jim previamente había tenido la oportunidad de tener una aventura con el sargento de su regimiento, lo cual le hubiese facilitado algo la vida en el ejército, al menos mientras el idilio hubiese durado. Esta relación basada en la dependencia de rango es rechazada sin embargo por Jim, dada la repugnancia que siente hacia su superior, al que no obstante el anteriormente mencionado oficial no hace ascos. El sargento Ker-visnki intenta utilizar subterfugios de camaradería masculina para acercarse erótica-

<sup>76</sup> Carson McCullers, *Reflections in a Golden Eye*, 118.

<sup>77</sup> Y es que Alfred Kinsey llegó a demostrar que una parte importante de la población adulta alguna vez había tenido experiencias homosexuales, sin que ello necesariamente significara una dedicación sexual exclusivamente homosexual (*Sexual Behavior in the Human Male*, 639-656).

<sup>78</sup> Recuérdense los episodios en los que la homosexualidad de Ripley es sugerida por terceros, como cuando Freddie y el propio Dickie se lo insinúan en momentos álgidos de la novela.

te a Jim. El que la masculinidad físicamente viril o estaba devaluada *incluso durante la guerra* lo muestra el comentario que un sargento hace sobre dicho general: “I’d like to see him hold down a job in civilian life. I’ll bet he couldn’t make thirty-five a week.” (115) Lejos queda el valor de la intrepidez en tiempos de guerra cuando lo que define a un hombre ya no es su dureza, sino su habilidad de producir dinero en momentos de paz.

El ejército era también un sitio de homofobia, aunque Gore Vidal la sitúa en los márgenes de la belleza física en un claro intento de satirizarla. La historia de maltrato homosexual que relatan unos soldados tiene su motivo en que un supuesto homosexual les había guiñado el ojo, lo cual extraña profundamente a Jim ya que como él dice “it was always the ugliest and most suspect of the men who was invariably propositioned” (116). En medio de esta homofobia a pequeña escala (en comparación con la que se vendría encima una vez que terminara la guerra) Jim ni siquiera tiene problemas para admitir que efectivamente “this town is full of those damn queers”, al menos mientras le dejen contemplar a un joven oficial que acababa de llegar y al cual “mentally, he raped him, made love to him, worshipped him; they would be brothers and never parted” (116). Llama la atención observar cómo en esa mezcladora de identidades que es el ejército todas esas categorías homoeróticas, tan finamente delimitadas por Jim antes de la guerra, se sumían en una precipitada confusión. Antes no se le hubiese ocurrido violar, adorar y hacer el amor a la misma vez a alguien a quien hubiese denominado hermano erótico. Quizá sea un guiño premonitorio a la violación final, como también a otra característica que vemos de Jim exclusivamente durante sus meses en el ejército: la relatividad en la que queda su idealización de Bob debido a las presiones homoeróticas que la guerra y el contacto con tantos otros hombres estaban teniendo en él.

La inacción del ejército aburre lo indecible a Jim<sup>79</sup>, que no puede resistir más el encierro invernal al pie de las montañas rocosas. Por ello solicita que le manden fuera lo antes posible. Con la mediación de Ken, que a la sazón se hallaba liado con el sargento Kervisnki, logra que lo trasladen a Louisiana. Pero justo cuando va a coger el avión una infección en la garganta lo retiene en la enfermería donde se debate entre la vida y la muerte.

El último episodio de Jim en el ejército, el de su baja definitiva, es de gran importancia por todo lo que el personaje aprende. Es cuando se da cuenta de que él como hombre no ha aportado nada a la guerra, frente a la increíble máquina publicitaria que

---

<sup>79</sup> Este episodio sobre Jim en el ejército, como otras partes de la novela, tiene un alto grado de material autobiográfico. Ver Gore Vidal, *Palimpsest*, 93-97.

trataba de convencer a jóvenes inquietos como él de que la guerra les convertiría en héroes<sup>80</sup>. Lo más intrépido que le había ocurrido a Jim entre filas, aparte de sus frustrados erotismos, había sido limpiar letrinas. No suponía un bagaje como para tener algo que contar a unos nietos que nunca tendría, en lo que significa una desmitificación de la guerra, que lo único que le aporta al personaje es una pensión y una experiencia sobre el aburrimiento que la mayor parte del tiempo sufres mientras no eres carne de cañón.

### Nueva York

La siguiente escala de Jim después del ejército es Nueva York, en concreto Greenwich Village, donde “it was easier to have sex with a man than to acquire a friend” (151), y donde encuentra trabajo haciendo lo que mejor sabe: enseñar a jugar al tenis. Se asocia con un par de hombres que bien podrían ser la personificación de una normalidad de la que ya se encuentra muy alejado, “they were both devoted family men and had no interest in the outside world”, (142) y no por no ser un padre de familia, sino por haber recorrido y visto todo el mundo que esos dos nunca verían. En Greenwich Village, nuestro personaje se adentra en uno de los enclaves más reputadamente gays de la ciudad<sup>81</sup>. El que lo dote de esa normalidad con la que quiere ver la experiencia homosexual es bastante sintomático respecto a sus miedos frente a otras homosexualidades hiperfeminizadas como las que veremos a continuación.

En yuxtaposición a esta normalidad, nos encontramos con la fiesta en el apartamento de la Quinta Avenida de Nicholas Rollosen, heredero de una notable fortuna y apasionado del arte moderno y de todo lo que tuviera que ver con el ejército. Esa fiesta supone una despiadada crítica a ciertos homosexuales que, contentos entre los algodones de su decadencia semiaristocrática, se atreven incluso a fetichizar ciertos aspectos agresivamente masculinistas que los subyugan como seres humanos, y todo porque dichos aspectos no les oprimen lo suficiente como para perder los privilegios de clase que ostentan. En este sentido hemos de recordar a los personajes de Guillaume y Jacques en *Giovanni's*, quienes participando de una homosexualidad a veces hiperfeminizada no dejan de ostentar una posición de privilegio.

Los asistentes a la fiesta eran un surtido de todas las actividades que pudieran considerarse o artísticas o con algo de *glamour*, aunque también otras de inconfundible

---

<sup>80</sup> Para observar cómo funcionaba el aparato publicitario en relación a la construcción de masculinidades, ver Christina S. Jarvis, *The Male Body at War* 38-40.

<sup>81</sup> George Chauncy apunta en su estudio *Gay New York* que este barrio era ya bastante reconocido por el mundo gay desde la primera década del siglo XX. (227)

apelación masculina: pintores, escritores, compositores, actores, junto a atletas o políticos. A estas alturas, el afeminamiento de algunos homosexuales no espanta a Jim como lo hubiera hecho en Hollywood, con lo que acepta la invitación a charlar por parte de “an effeminate man with a hairpiece.” Enseguida Jim se convierte en un fetiche conversacional para este hombre y para su acompañante, quienes lo halagan nada más saber que es jugador de tenis como “Teutonic and primitive, [...] the true archetype, the original pattern of which we are neurotic distortions” (144), en lo que constituye una grotesca mezcla entre platonismo y psicoanálisis Jungiano condimentado con cierta nostalgia homofascista: “In Germany, isn’t it the army, the athletes, the most virile men, who are homosexual, or at least bisexual? And God knows Germany is primitive enough. On the other hand, in America and in England we find that effeminacy is one of the signs of the homosexual, and of course neurosis.” (145) La homosexualidad en esta conversación se debate entre dos polos que no resultan nada atractivos. Si por un lado los contertulios observan en el ámbito anglosajón un afeminamiento que lleva a la neurosis, la otra alternativa hipermasculina lleva al infierno de la ideología fascista que en ese momento estaba devorando el mundo. Sin embargo, dicha polaridad se resuelve con la solución de la guerra: “the war has caused a great change. Inhibitions have broken down. All sorts of young men are trying out all sorts of new things, away from home and familiar taboos” (145). Aun proferida en este contexto de histeria hipermasculinista, esta observación es bastante interesante a luz de los cambios de género que la guerra traería consigo, así como de las ansiedades y la reacción conservadora que fueron consecuentes a la amenaza que esos cambios podían suponer tras la victoria<sup>82</sup>. No menos interesante es la observación del otro contertulio cuando dice que “Everyone is by nature bisexual” y lo relaciona con el relativismo moral “Nothing is ‘right’. Only denial of instinct is wrong.”

Por su parte Rolly, el anfitrión, desestima la política de la que cree que esos dos personajes están hablando y solo apunta la frase “isn’t it live and let live the best policy?” Después de lo cual procede a mostrar más detalles de su política de esnobismo contemplativo y holgazán: “I do nothing. You know I do nothing. I hope you don’t hate me. Everyone’s so snobbish about working these days. It’s the Communists, they’re everywhere, saying people must produce. Well, I say that there must be somebody who knows how to appreciate *what’s* produced.” (146) La fascinación homoerótica de Rolly está en las antípodas de los afeminados “pansies”: “I have a perfect weakness for men

---

<sup>82</sup> John D’Emilio, *Sexual Identities, Sexual Communities*, 38.

who are butch”, y todo ello debido a su notorio afeminamiento ya que como él apunta “why be a queen if you like other queens”, razonamiento que lo deja atrapado en la lógica binaria de la estructuración genérica de la relación homosexual. Por ello rechaza la idea de que una reinona como ella esté manteniendo a un boxeador. Si fuese al revés lo entendería pero así, “things have really gone too far.” Su fascinación masculinista, además, está coronada por una especie de catolicismo carnavalesco en el que el cielo estaría repleto de ángeles con aspecto de marines.

La fiesta de Rolly supone un carnaval en el que desfilan diversos discursos sobre las políticas de género y de liberación homosexual, y en el que es difícil tomarse en serio estas mismas políticas por cuanto comparten decorado con un fetichismo fascista, con un catolicismo imposible y con un decadentismo nada liberador para Jim. “It was a relief for him to breath the fresh air of the street” (148) tras haber sido receptor pasivo de ese discurso.

Aparte de la fiesta privada del decadente Rolly, Jim explora los “different homosexual worlds in New York”, con su antiguo amante Ronald Shaw como *cicerone*, el cual lo lleva a una *book party*, en este caso una fiesta en la que se celebra la publicación de un autor homosexual: “the talk was loud as the flowers of New York publishing got drunk together” (153). En ese círculo el nombre de Carson McCullers es mencionado, pero en el contexto de los escritores sureños.

El ambiente neoyorkino es tan diverso a los albores del fin de la guerra que la voz narrativa habla, por primera vez en la novela de ambientes.<sup>83</sup> Por un lado se nos presentan los sitios donde homosexuales y heterosexuales se mezclan sin problemas, como grupos de teatro o literarios; por otro lado están los homosexuales de clase alta que forman entre ellos una especie de masonería. Pero los que más llaman la atención narrativa son aquellos “country homosexuals” que coincidieron al final de la guerra en Nueva York, donde “among the indifferent millions, they could be as unnoticed by the enemy as they were known to one another” (149). Extraños años en los que la emoción por la lucha contra el fascismo no había dado aún paso a los rigores de género de la posguerra o a la desatada paranoia de la caza de brujas. Entre esos centenares de miles de homosexuales que buscaban la invisibilidad ante un innegable enemigo que era la sociedad homófoba se encontraba Jim, pero a buen seguro se encontrarían muchos

---

<sup>83</sup> Y eso a pesar de que los ambientes en plural existían desde hacía mucho tiempo atrás, como bien nos informa George Chauncy en *Gay New York*. Otras novelas anteriores que también apuntan a la proliferación de ambientes son *The Young and Evil* (1933) o *Better Angel*, del mismo año.

como David o Tom Ripley que a la postre tendrían que huir de Nueva York también con el fin de intentar una frustrada autodeterminación (homo)sexual. Durante esos primeros meses de celebración victoriosa por el fin del conflicto, muchos de esos homosexuales se verían obligados a vivir una doble vida: “for every one who lived openly with men, there were ten who married, had children, lived a discreet, ordinary life, only occasionally straying into bars or Turkish baths” (149). En ese ambiente, Jim aprende toda una jerga nominativa para las distintas clases de homosexuales según su comportamiento masculino o femenino, y según también su posición mercantil.

Es en esta metrópolis posbélica donde Jim comienza a asentarse como persona exclusivamente homosexual, a pesar de sus reticencias por abrazar identidad alguna. Entre esos ambientes en plural Jim desarrolla una predilección hacia los hombres masculinos y casados, aquellos que después de la oficina, en esa hora en la que la necesidad por aliviarse era urgente, buscaban refugio en los bares o en los baños turcos. Al menos los prefería a aquellos más afeminados que conocía a través de Shaw. Durante un breve reencuentro con Sullivan, Jim admite que se está acostumbrando al sexo anónimo, hasta tal punto que llega a ser lo natural para él. Sullivan en ese contexto ve a Jim más definido, quizá más encasillado en una categoría en función de su objeto sexual. A pesar de eso, Jim insiste en que “but I still don’t know how to get what I want” (153).

Es un momento en el que Jim recupera la visión idealizada de Bob como algo que aún tiene que ser completado. Sus correrías sexuales se nos presentan de nuevo como etapas que llevan a una cerrazón del círculo que una vez empezó junto a la cabaña del lago con Bob, al que de todas formas des-sexualiza en un intento de trascender la problematización de género en su relación idealizada con él, quien como objeto de deseo ya no es un hombre, sino un alma gemela, y lo que les une no es la lujuria, sino el afecto. En eso radica parte de su especificidad (173).

La idealización de una futura y posible reunión con el objeto de todas esas añoranzas se hace añicos cuando se entera de la noticia del casamiento de Bob. En ese momento experimenta un pánico que nos hace recordar los pánicos esquizofrénicos de personajes de anteriores novelas. En todos los casos se experimentan antes de los acontecimientos que amenazan con cambiar el estado ideal de las cosas o con quebrantar la supuesta relación entre ese estado ideal y el estado real. “Was it possible that he had waited years for a reunion with a man who cared only for women?” (162), se pregunta Jim en medio de ese pánico. La respuesta parece encontrarla en la confusión

de categorías sexuales que le permitían, por un lado no aferrarse a ninguna identidad, y por otro lado seguir soñando: “Bob was obviously bisexual.”

### **Culminación del viaje y frustración**

Jim decide retornar a Virginia tras la muerte de su padre cuando tiene noticias de que Bob se encuentra allí... casado. La creencia en una bisexualidad universal, confirmada por sus experiencias con tantos hombres casados en Nueva York, le hacen albergar esperanzas. Pero Virginia no es Nueva York, ni la homosexualidad latente encuentra cauces fáciles entre los que desean llevar una vida “normal” y doméstica, por mucho que hayan viajado y visto mundo.

**332**

---

Cuando regresa a casa, el sueño de juventud que le une a Bob se va diluyendo conforme se va enterando de la nueva realidad que le aguarda a su compañero: “Their boyhood dream of going to sea together was no longer practical. Too much had happened. Each was now part of the world.” (173) Jim reconoce que ese sueño se situaba en los márgenes del mundo y, por ello, ahora que ambos como adultos formaban parte de él no era plausible mantenerlo, al menos en esos términos de masculinidades aventureras. Era necesario, pues, adoptar otras masculinidades más realistas con los tiempos. Es por ello por lo que Jim sigue alimentando la ilusión de formar una pareja con Bob “if he [Jim] returned to Virginia and took the job at the high school. Proximity would do the rest”. Los arreglos bisexuales que Jim prepara no se diferencian apenas de los que Giovanni tenía previstos para cuando David estuviese con Hella<sup>84</sup>. El hecho que estuviese casado con Sally lo único que le iba a aportar a su relación era un toque inusual en sus expectativas, pero a la misma vez una unión más estrecha, como si el hecho de que hubiese una mujer por en medio afianzase más la unión entre dos hombres: “The fact that he now preferred women to men could only make their relationship all the more unusual and binding.” Y es que, como se ha apuntado anteriormente, es como si Jim en realidad deseara que Bob no fuese homosexual, o al menos lo fuese solamente con él. De esa manera escaparían a la problematización de su propia identidad de género dentro de la lógica binaria en la que está atrapado.

La última instancia en la que Jim lucha por reubicar su masculinidad en el caos de la homosexualidad es en la última escena, en el hotel donde Bob se aloja en Nueva York, adonde los dos amigos habían ido “[to] have the last fling together before the old prison doors shut” (178). La guerra en Europa acababa de terminar y el ambiente de

---

<sup>84</sup> James Baldwin, *Giovanni's Room*, 79.

Nueva York era todo lo festivo que se podía pedir para que ambos amigos celebraran la reanudación de su antigua amistad. Jim llevó a Bob a un bar de ambiente “to see how Bob would react”. Su reacción frente a la obviedad del ambiente no es otra que decir que Nueva York está llena de maricas y contar la anécdota de un marica a bordo de uno de los barcos en los que estuvo. A Jim, no obstante, le pareció ver cierta tolerancia en su modo de contarla (180).

Los preparativos para la última escena están en las antípodas de la belleza idealizada que rodeó su primer encuentro. La habitación del hotel de Bob estaba hecha un desastre, con toallas y ropa en el suelo y un fuerte olor a polvo y desinfectante, lo que recuerda el estado cochambroso de la cabaña junto al lago donde tuvieron su iniciación (homo)erótica. No obstante, Jim seguía encontrando esta realidad atrayente, en consonancia al hecho de que no veía la realidad de las expectativas de su compañero, y todo ello a pesar de que sostener que Bob probablemente sea reprimidamente homosexual es posible, sobre todo porque su característica más evidente en esta escena es su manifiesto pánico homosexual. Aunque no es la única. Para empezar pretende no acordarse del encuentro en la cabaña junto al lago. Cuando finalmente se acuerda, dada la insistencia de Jim primero dice que hicieron el tonto, que todas esas cosas eran cosas de críos. Sin embargo, a continuación sonriendo admite “So I guess we were just a couple of little queers at heart.” (181) Cuando Jim le pregunta si de nuevo ha vuelto a estar con un chico las luces de alarma se vuelven a activar “Hell, no” Pero cuando Jim le dice que se marcha a casa le insiste que se quede a dormir, cuando ya estaban borrachos y no iban a seguir haciendo ninguna otra cosa. ¿Por qué pide Bob a Jim que se quede a pasar la noche si no es para, entre los vapores etílicos, recordar ciertas cosas de aquel fin de semana junto al lago que parecían perdidas en el subsuelo de las costumbres heteronormativas (y posiblemente homófobas) a las que ha estado expuesto Bob durante los últimos años? El mayor error de Jim fue avanzar sobre el sexo de Bob cuando éste se encontraba en ese estado previo a comenzar a dormir la mona. Bob sencillamente no estaba preparado para un asalto así, sin que él hubiese dado ninguna señal, y que quizá durante el transcurso de esa noche hubiese dado. El error de Jim fue dar él el primer paso, que provocó no ya que se encendieran las alarmas sino que toda una alambrada eléctrica se activara: “What the fuck are you doing?”, le dice cuando le descubre con su sexo entre sus manos. “Let go of me, you queer”, le suelta Bob en un tono y casi con las mismas palabras con las que años antes Collins lo había despedido de un hotel de Seattle. El hecho de que Jim cogiera de improviso, casi a traición debido

a su decisión de no emborracharse, el sexo de Bob provocó una reacción en cadena de miedos y venganzas. Primero desató el innegable miedo que Bob tenía de poder ser homosexual. De no tenerlo bien podría haber reaccionado como Ken en el ejército reaccionó en una escena similar, diciendo tajante y claramente “Cut it out”. A continuación desató toda la violencia homófoba de la que seguro había sido testigo alguna vez o por lo menos de la que había oído hablar.

Lo que a continuación ocurrió fue la venganza del homosexual herido en su dignidad, que mezcla la rabia de la humillación con los restos del deseo. Esa lucha final se mide en términos exclusivamente de fuerza física: Bob, asumiendo que es más fuerte (o por lo menos que tiene más derecho a pegar) por el hecho de presuponerse heterosexual; Jim, demostrando que aunque homosexual es en realidad más fuerte y que va a ejercer su fuerza para humillar a su contrincante donde en ese momento, en el que con violencia intenta probar su heterosexualidad, más le puede doler. Es un momento de rápido y vengativo sadismo por parte de Jim, en el que toda la idealización de un viaje de más de seis años en busca de ese santo grial se convierte en eso: en una grotesca violación, mediante la cual reafirma su masculinidad en su versión más violenta en detrimento de la desmasculinización del que siempre había sido su objeto de deseo, quien obligado a adoptar la parte pasiva en tal violento acto sexual, se ve, en el sentido más atávico totalmente feminizado<sup>85</sup>.

De la misma manera que ocurría en *Giovanni's Room*, la idealización de un paraíso puede ser la base para la construcción de un monstruo. Si en la novela de James Baldwin el paraíso era un estado de inocencia casi asexual e inmaculada, en el caso de *The City* lo constituye la romantización de un momento en el que incluso los participantes parecen dejar de ser hombres para convertirse en gemelos idealizados, como si en realidad fuesen una constelación de estrellas que han dejado de pertenecer a la historia que les hace tener miedos y ansiedades. El gran error de Jim fue habitar ese paraíso demasiado tiempo en vez de dejarse llevar por la experiencia homoerótica real que su viaje le había proporcionado. Lo que ocurre es que también debemos preguntarnos a

---

<sup>85</sup> K.J. Dover, en su estudio *Greek Homosexuality*, nos muestra que la tolerancia hacia la homosexualidad en la Grecia clásica era muy matizable, sobre todo en relación a la posición que uno adoptara en la penetración, la cual podía suponer “the antithesis between the abandonment or the maintenance of masculinity” (106). En esta misma línea David M. Halperin apunta que el objeto sexual en la Atenas clásica no está determinado por una tipología sexual sino por la articulación social del poder de manera que “sexual partners came in two significant different kinds—not male and female but “active” and “passive”, dominant and submissive” (*One Hundred Years of Homosexuality*, 33).

qué se debe que Jim construyera ese paraíso alrededor de ese momento junto a la caña del lago. La razón la podemos encontrar en el infierno de la homofobia externa.

Este final trágico tuvo una lectura bastante crítica por parte de unos de los primeros ideólogos homosexuales en la América de la posguerra. Nos referimos a Webster Cory, quien consideraba todos los finales trágicos como señal de una homofobia internalizada por parte de sus autores<sup>86</sup>. Su lectura elude la significación simbólica de relativa liberación del protagonista. En este sentido, y a pesar de la trágica violación final, podemos argüir que la novela plantea escenarios contenidamente liberadores que serían explorados por futuras narrativas, sobre todo esa sugerencia que Claude J. Summers destaca de la novela de que “the homosexual experience itself is valuable”<sup>87</sup>. Precisamente la frustración del desencuentro final con Bob sirve de piedra de toque de esta contenida liberación, ya que Jim, a partir de ese momento, va a seguir vagando, aunque lo que antaño era un “quest” ahora se convierte en “flight”: la búsqueda se convierte en huida. Además, el destino sería cualquiera que le haga olvidar: “He would return to sea. Change his name, memories, life. He turned west towards the waterfront where great ships were moored. Yes, he would ship out again and travel in strange countries and meet new people. Begin again.” (186), lo que nos recuerda la tabula rasa que Ripley tiene en mente cuando se dispone a embarcar hacia Europa y, a la postre iniciar una nueva vida con una nueva identidad. Quién sabe si la insistencia en el olvido de unas experiencias que estructuraron su subjetividad durante tanto tiempo no culminarían en un estado de locura parecido al de Ripley. “Nothing that ever was changes. Yet nothing that is can ever be the same as what went before” (186). Todo dependerá de la sabiduría con la que Jim asuma este aforismo en su huida hacia cualquier parte.

Es el momento en el que la búsqueda se torna en huida cuando debemos prestar atención a las variaciones bíblicas que resuenan en el título de la obra. La evocación es al libro del Génesis, en concreto al capítulo 19 que describe la destrucción de las ciudades de la llanura, Sodoma y Gomorra, por parte de la ira incendiaria de Dios, y que es el que la tradición judeo-cristiana ha utilizado para justificar la estigmatización de la homosexualidad ya que supuestamente lo que produce dicha ira destructiva es el hecho de que los habitantes de esas ciudades prefieran acostarse con hombres antes que con mujeres. Aunque la novela no es ninguna reescritura actualizada de ese pasaje, el final de la misma se puede interpretar como una variación en rebeldía al texto

---

<sup>86</sup> Donald Webster Cory, *The Homosexual in America*, 169.

<sup>87</sup> Claude J. Summers, *Gay Fictions*, 115.

bíblico. En éste la mujer de Lot, cuando está abandonando la ciudad en llamas se vuelve para observar la destrucción, en contra de los dictados divinos, y queda transformada en estatua de sal. Jim, al final de la historia, no vuelve la cabeza hacia la isla de Manhattan que ha sido testigo de la destrucción de su sueño homoerótico idealizado, sino que fascinado mira cómo el agua del Hudson va a confundirse con el mar. Hacia donde mira no es hacia atrás sino hacia “the stony island”, que bien pudiera ser Liberty Island, donde se encuentra la estatua más conmemorativa del país de la libertad individual. Haciendo uso de la libertad que como individuo todavía tiene “soon he would move on”, y todo lo demás, ciudad, estatua y libertad ficticia, quedará atrás.

## MIEDO A LA FEMINIDAD Y RECHAZO (HETERO)SEXUAL

Jim no acepta la feminización de la subjetividad homosexual ni, como dice Robert J. Corber, la crisis que su inmersión en el mundo homosexual implica en relación a su masculinidad<sup>88</sup>. Este estudioso expone los puntos de (des)encuentro entre la masculinidad y la subjetividad homosexual de Jim<sup>89</sup>. Sin embargo, lo hace sin relacionar esos (des)encuentros con los personajes femeninos de la novela, ni con el afeminamiento de los personajes homosexuales de los que el protagonista pretende huir en su proceso de identificación grupal.

La primera evidencia de lo lejos que Jim desea estar de las mujeres la obtenemos a través del comentario que le lanza su hermano, heredero de las ambiciones hegemónicas de su padre: “You don’t ever go out with girls. I heard Sally once say she thought you were the best-looking guy in school. [...] She said you were afraid of girls.” (24). Precisamente a Sally, futura esposa de su amado Bob, la consideraba “a dark, aggressive girl” (19). Dicho de esta manera y en este contenido se nos adelanta que Sally, efectivamente, va a constituir una amenaza oscura en su proceso de identificación sexual.

Ese deseo de alejamiento de las mujeres se transforma en pánico hacia las enfermedades venéreas que se pueden contraer estando con ellas. Jim le pregunta a Bob,

---

<sup>88</sup> Robert J. Corber, *Homosexuality in Cold War America*, 146-156.

<sup>89</sup> Robert J. Corber, *Ibid.*, 147.

antes de la reseñada escena junto al lago, si no tiene miedo de contraer una enfermedad cuando se vaya a Nueva York. Este miedo está emparentado con el terror que le infundieron de pequeño al soldado Williams en *Reflections in a Golden Eye*, miedo del que como hemos visto no pudo liberarse jamás<sup>90</sup>.

El rechazo de Jim hacia lo femenino se estructura también en puntuales episodios de pánico heterosexual, como el que experimenta a bordo del barco que lo lleva de Alaska a Seattle, cuando es abordado por una gorda y desagradable pasajera con la que según Collins “you might pick up some extra change” (38). Cuando finalmente la mujer intenta avanzar sobre él “Jim felt as if he were being pushed to the edge of a cliff.” La agresividad sexual en mujeres maduras no es nueva en nuestras novelas. Ya la observamos en *Giovanni's Room*, en esas mujeres que Hella le describía a David desde Mallorca. Esto nos muestra que los asaltos sexuales sobre personas que están en una posición inferior, en este caso económica, no los ejecutan siempre hombres. En este caso es una mujer muy respetable.

Cuando su compañero Collins le habla de mujeres, Jim se siente incómodo, ya que tiene que confesar que nunca ha estado con ninguna. Pensar en ellas le excita, aunque siempre termina pensando en Bob, lo cual, a la luz de las expectativas heterosexuales que se crean alrededor de él, le crea ansiedad. Esas expectativas le llevan a acompañar a Collins en sus correrías por los bares de Seattle en busca de chicas con las que pasar un buen rato. Sin embargo, sus reacciones ante el otro sexo son bastante sintomáticas: “he was not moved by her the way Collins was” (47), aunque no deja de señalar que “he wanted very much to be excited by her,” incluso si para ello tiene que fingir una excitación que no siente. Es la primera ocasión en la que vemos al protagonista luchando por parecer heterosexual. Para ello no llega a ejecutar el acto sexual, a diferencia de Penderton<sup>91</sup> y David, y, en los sucesivos títulos de la serie, Ripley, quienes sí llevan vidas heterosexuales de cara a la galería. Vislumbra que la heterosexualidad es algo que en su caso tiene que ser demostrado: “there were so many things to be proved this evening.” (49) El intento que tiene de realizar un acto heterosexual con Anne, una de las chicas que conoce con Collins, está condenado al fracaso, sobre todo si además se añaden elementos físicos en la chica que repelen a Jim: “He held her away from him, but she pressed close. He was ill at ease. He wanted desperately to be carried away by

---

<sup>90</sup> Carson McCullers, *Reflections in a Golden Eye*, 18-9.

<sup>91</sup> Es importante hacer esta referencia teniendo en cuenta la matización que ya hicimos sobre la impotencia de Penderton, quien en ningún momento de la novela llega a ejecutar acto sexual alguno.

the music and the whiskey and this girl, but all he could think of was the flecks on dandruff in her hair.” (50) La presencia de caspa en el pelo no resultará nunca tan asquerosa como la de los excrementos enguñidos por los monos que se imagina David en el bar de Guillaume<sup>92</sup>, pero hay algo que ambas escenas tienen en común: los deshechos corporales como marca de repulsión, en el caso de David sobre una identidad femenina homosexual, en el caso de Jim sobre una imposición heteronormativa. Los elementos que te hacen transgredir la realidad como el alcohol o la música en este caso no sirven para que el protagonista venza su repulsión hacia el sexo contrario cuando se espera de él que actúe como debe actuar un hombre. El principal espectador de esta escena es Collins que así actúa de macho vigilante de la heterosexualidad ajena mientras ejecuta la propia.

Anne es una pequeña extrapolación de la que en términos freudianos se considera envidia de pene<sup>93</sup>, algo que nos recuerda a la compañera de piso de Ripley en Nueva York, Cloe, cuando ésta exclama al ser conocedora del inminente viaje de Tom, “You men are so free”<sup>94</sup>. Al igual que ésta, Anne añora lo que ella considera exclusivo del ámbito masculino: “I’ve *always* wanted to travel. That’s why I envy you men on ships, you get to travel so much and see so many things.” (51) Pero lo que Jim añora es un compañero de viajes que no tenga envidia de lo que él hace, sino que sea en eso y en otros sentidos como un gemelo para él. En medio de este ambiente propiciatorio para su iniciación heterosexual, en el que contempla aterrado el desnudo de una mujer por primera vez<sup>95</sup>, Jim ve en los ojos de todos una lujuria bestial que le recuerda haberla visto en mucha gente excepto en Bob. Bob es una excepción a esa bestialidad. Es demasiado perfecto en su memoria como para ser corrompido por la sordidez de ese momento (hetero)sexual.

Su probada ineficacia como heterosexual le hace contemplar cierto orgullo en algo bastante próximo a una identidad: “he no longer cared whether or not he was different from other people.” Pero en el momento en el que sale de la habitación oye a Co-

<sup>92</sup> James Baldwin, *Giovanni’s Room*, 30.

<sup>93</sup> Freud lo enunciaba así en “Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes”: “They [little girls] notice the penis of a brother or playmate, strikingly visible and of large proportions, at once recognize it as the superior counterpart of their own small and inconspicuous organ, and from that time forward fall a victim to envy for the penis” (16). No deja de ser cierto que se trata de uno de los conceptos freudianos más desacreditados, especialmente por la crítica feminista. Para ver los principales postulados que se contraponen a esta envidia de pene, véase la contribución de Karen Horney, “On the Genesis of the Castration Problem in Women,” en *Feminine Psychology* (37-54).

<sup>94</sup> Patricia Highsmith, *The Talented Mr Ripley*, 27.

<sup>95</sup> Recuérdese en *Reflections in a Golden Eye* el miedo, combinado con fascinación, del soldado Williams ante el espectáculo que era para él el cuerpo desnudo de Leonora, primera mujer a la que veía de esa guisa.

llins gritar “Let the queer go!” (53) Cualquier atisbo identitario se diluye con el miedo que esa palabra evoca, aunque en ningún momento vislumbra la posibilidad de negar el deseo que siente por Bob:

He was not what Collins had called him. [...] At the moment when what should have happened was about to happen, the image of Bob had come between him and the girl, rendering the act obscene and impossible [...] Yet he realized that it would be a difficult matter to live in a world of men and women without participating in their ancient and necessary duet (53).

**339**

---

Para Jim, la heterosexualidad no era nada más que eso: una representación en dúo obligatoria para no ser diferente en una costumbre milenaria. En este caso tuvo suerte de no ceder a ese impulso, aunque solo fuera por razones sanitarias. Ya en Nueva York y a punto de terminar la guerra, cuando vuelve a ver a Collins, éste le cuenta cómo ambas chicas estaban infectadas de gonorrea. Esto parece encuadrarse en la lógica del peligro (hetero)sexual que parece envolver el devenir del personaje.

Pero el personaje más importante para el frustrado devenir heterosexual de Jim es Maria Verlaine, la cual no era una mujer corriente y cuyo nombre es sonoro de agresiva bisexualidad<sup>96</sup>. Por su iniciativa y autonomía ponía en jaque cualquier asunción de género de la época. Quizá eso fue lo que más le atrajo de ella, eso y demostrarse a sí mismo que no estaba limitado a una opción sexual. El primer acercamiento, un incierto beso, le supo a Jim como si hubiese besado a una diosa de la muerte, volviéndose a unir feminidad con muerte tal y como habíamos visto en *Giovanni's Room*<sup>97</sup>. Y en el momento en el que intenta consumir el que hubiera sido su pasaporte hacia una más que dudosa heterosexualidad,

Jim failed. He could not perform the act. He was inadequate. Yet in its way, his relationship with Maria was a love affair. They were with each other as much as possible. They were confidants. Yet when it came to

---

<sup>96</sup> Nos estamos refiriendo, por supuesto, al poeta simbolista francés Paul Verlaine, quien protagonizó junto con Arthur Rimbaud, una relación tormentosa. Donde mejor se aprecia la predilección sexual de Paul Verlaine (tanto hacia hombres como hacia mujeres) quizá sea en su obra *Obras Prohibidas*, las cuales recogen poemas pornográficos, algunos compuestos junto con el propio Rimbaud.

<sup>97</sup> En este sentido tenemos que recordar los dos personajes que justificaban esa ecuación en la novela de Baldwin: la madre de David, con su cuerpo putrefacto, y su novia Hella, con todas la evocaciones que su nombre trae.

physical contact, except for that first kiss, Jim could not bear the softness and smoothness of a woman. Maria was baffled. Because he was both masculine and drawn to her, she found his failure all the more mysterious. There seemed nothing to be done except to continue as lovers who never touched (102).

Su incapacidad (hetero)sexual se expresa en términos negativos, como si fuera un fallo. Al mismo tiempo esa tentativa se nos ilustra como si hubiese sido una representación, algo fuera de la realidad que de todas maneras de haberse consumado no habría pasado de ser eso: una representación. La repulsión física de un hombre homosexual hacia una mujer vuelve a tener, al igual que el resto de las novelas, en lo blando del cuerpo de la mujer su origen<sup>98</sup>. Lo que sí se reivindica en este pasaje es una relación amorosa más allá del sexo, algo nuevo y revolucionario incluso para hoy en día. La relación que Maria y Jim siguen manteniendo se asemeja bastante a una relación amorosa sin sexo, en la que Jim incluso se permite el lujo de sentir celos por una felicidad de la que él no es la causa. A pesar de lo extraordinario de Maria en lo referente a su posición y disposición de género, ella es incapaz de deshacer la lógica feminizante homosexual que imperaba: que el homosexual (al menos el exclusivamente homosexual) no puede ser masculino o no puede tener interés en una mujer. Claude Summers señala este momento como el crucial para que Jim se acepte a sí mismo como homosexual y, por tanto, desarrolle una subjetividad que culminaría en el abrazamiento de una identidad<sup>99</sup>, aunque es cierto que abrazar esa identidad supone no admitir ningún elemento característicamente feminizante en la misma.

Maria es la única mujer que, de entrada, subvierte los papeles tradicionales en esta y cualquier otra novela en nuestra tesis. Irrumpe en el bar Chenonceaux como una amazona maxista, “dark, exotic, well-dressed, impossible to classify” (90). Esa imposibilidad de clasificación, así como su exotismo y su oscuridad, va a ser su *leit-motif* hasta que se cansa de vagar de un lado para otro y exige, como todos los personajes en la novela, una clara definición. Cuando la conocemos, es una mujer inquieta que ha abandonado cualquier pretensión de llevar una vida privada, que ha tenido relaciones variopintas con hombres difíciles y que, por alguna extraña razón, se siente atraída particu-

---

<sup>98</sup> José Miguel G. Cortés, en *Hombres de Mármol* (41), se refiere a la solidez como constructo de la masculinidad en oposición a la femineidad.

<sup>99</sup> Claude J. Summers, *Gay Fictions: Wilde to Stonewall*, 125.

larmente por los homosexuales. Maria ejerce una atracción casi instantánea en Jim, probablemente por su manera nada convencional de llevar su feminidad, capaz de gestionar ella sola las riendas de parte de su hacienda en la región del Yucatán. Portadora del espíritu romántico que nunca cansa, a la edad de cuarenta años se halla de allá para acá persiguiendo la idea del absoluto. En el camino de esa búsqueda se encuentra en una edad en la que sus objetos del deseo son hombres cada vez más jóvenes, “almost feminine”, una preferencia a veces evocadora de cierta subjetividad homosexual<sup>100</sup>. Su presencia en el mundo gay se debe a la atracción que ejerce ella a su vez entre los homosexuales, una atracción que en lo que a sus emociones respecta no debe de controlar muy bien, por cuanto tiende a enamorarse de ellos y por tanto a tener que verse obligada de vez en cuando a huir de su compañía. Jim no iba a ser una excepción. La razón por la que se siente atraída de esta manera es porque cree que la indefinición a la que aspira puede tocar a estos hombres que no ponen en peligro su individualidad como mujer. Como le dice a un sorprendido Jim “Actually you’re everything, man, woman and child. You can be whatever you choose.” (102)

Con Jim y Paul Sullivan forma un curioso trío en ruta de indefiniciones transitorias de género. A diferencia de los que Eve K. Sedgwick expone en su estudio *Between Men*, aquí parece ser Sullivan el vértice de la unión no sexual entre Jim y Maria. Al terminar su aventura mejicana, Maria desaparece y la siguiente vez que la vemos acaba de recibir una carta de Jim después de que a éste lo hubieran licenciado del ejército. Para entonces ella parece harta de tanta indefinición y lo único que ansía es “normal men.” (136) Quizá ha pasado mucho tiempo viviendo en la frontera de la indefinición de género y ansía, como reacción, abrazar los límites bien trazados de una segura definición.

Jim vuelve a verla por última vez en Nueva York. Ella acababa de estar en Argentina y en ese momento parece estar restituyendo su feminidad sensual con un latino, Carlos. Con él no sólo restituye eso que creía adormecido tras su relación con Jim, sino que reivindica esa feminidad entendida como satisfacción sexual con un alguien, a sus ojos, masculinamente definido. Donde se pierde Maria es en la pretensión de ser objeto de deseo de cualquier hombre, independientemente de la orientación sexual de éste. La herida que le deja su frustración con Jim intenta sanarla con una denuncia de lo que ella

<sup>100</sup> Aunque algo posteriores, recuérdense las figuras femeninas de Tennessee Williams: Alexandra del Lago en *Sweet Bird of Youth* y, por supuesto, Blanche DeBois en *Streetcar Named Desire*, aunque en el caso de las heroínas de Williams su preferencia por los rasgos femeninos en sus objetos de deseo se evaporan.

cree que es la destrucción de los sexos en América. Termina agradeciendo que los hombres sepan “who and what they are [because] that is the beginning of sanity” (157).

El miedo a las relaciones heterosexuales y a las mujeres entronca también con el miedo a la feminidad en uno mismo o en los homosexuales afeminados que rodean a uno. A pesar del rechazo a cualquier tipo de traza femenina en él mismo, su curiosidad por introducirse en la erótica de estos seres amujerados es creciente: “Yet he wanted to know about them, if only out of a morbid desire to discover how what had been so natural and complete for him could be so perfectly corrupted by these strange womanish creatures.” (65) Es en este tipo de argumentaciones donde Jim cae en la lógica binaria de género, que es la matriz de la homofobia. No es una homofobia tan internalizada y autodestructora como la de Penderton, Ripley o David, pero sigue estando ahí, en forma de terror casi gótico a la feminidad en uno mismo, como si dicha feminidad lo desposeyera a uno de cualquier atisbo de humanidad y lo dejase rebajado a una simple criatura.

342

---

Este miedo a la feminidad en uno mismo es lo que impide que Jim no trascienda los límites de género de su sexualidad<sup>101</sup>, ya que la masculinidad física, errante y aguerrida son cualidades que abraza en parte para situarse lo más lejos posible de cualquier idea de feminidad.

## MÁS ALLÁ DE LA IDENTIDAD: LA NORMALIDAD COMO FRONTERA INALCANZABLE

Aunque Gore Vidal escriba desde una posición privilegiada, la que le traslada a Jim Willard como foco narrativo no lo es tanto. Vive en el sur, su familia es de clase media y por tanto tiene que salir de ese ambiente para desarrollar su libertad como ser sexuado no normativo. En este sentido se diferencia poco del resto de personajes que analiza esta tesis. La principal diferencia es la insistencia que pone en liberarse a través de su homosexualidad más que a pesar de ésta. El resto de personajes o no se plantean esto, sino que discurren por los enloquecedores pasillos de su esquizofrenia, o no se atreven a hacerlo, como le ocurre a David al final cuando es incapaz de romper el espe-

---

<sup>101</sup> Robert J. Corber, *Homosexuality in Cold War America*, 157.

jo y ser libre. Contra la disolución de categorías el protagonista abraza un concepto de normalidad que actúa como salvaguarda frente al ahogamiento en el insoportable mar de la no identidad o, lo que es peor, a caer en una indeseable identidad sexual por más que sus actos indiquen lo contrario. Más allá de esta normalidad, nos encontramos con la disolución de la realidad y las expectativas de futuro. Hay tres aspectos que debemos tener en cuenta para comprender el estado en el que el personaje se encuentra cuando franquea la frontera de la disolución de categorías: los estados liminales que le rodean en momentos importantes, su incoherente insistencia en la normalidad y la imprecisa bisexualidad de muchos de los personajes que le rodean.

Los recuerdos de Jim que, en retrospectiva, forman la narrativa de *The City and the Pillar*, nos son presentados gracias a que, desde su desmemoria, se rompe la línea del miedo: “a creature without memory, sitting in a booth. Gradually the outline of fear grew blurred. And he forgot entirely how it began” (16). Sólo cuando se libera de ese miedo es capaz de relatar, aunque sea en estado semi-inconsciente, la historia de su maduración homosexual. En esa narrativa recordada entre los efluvios del alcohol observamos a un personaje que desde el primer momento ansiaba conseguir una autonomía personal, “separating himself from the crowd” (17).

Esto hace que toda la acción esté enmarcada en un ambiente de irrealidad. Al igual que sucedía en *Giovanni's Room*, la narración es retrospectiva, y el momento presente se refiere a una situación en el que el protagonista parece expulsado de la realidad. En esta ocasión, se halla en un bar de ambiente, borracho e intentado olvidar los sucesos de esa noche que, a la postre, constituirán el clímax dramático de la novela.

Al igual que ocurría en las novelas anteriormente analizadas, hay una importante presencia de espejos y otras superficies reflejantes. Antes de su primer encuentro con Bob, Jim repasa su imagen en el espejo, donde encuentra que sus facciones son ordinarias y normales, mientras que su cuerpo, fruto de mucho ejercicio, constituye un placer para su observación (25), y todo ello a pesar de que en general Jim no parece encontrar una imagen de sí mismo que le satisfaga: “He saw himself reflected in a cracked distorted mirror hung high on the wall.” Es la primera vez que el espejo, aparte de distorsionante, aparece roto, lo que podría darle un hábito de esperanza al protagonista en la consecución de su libertad, si recordamos la imagen del espejo utilizada al final de *Giovanni's Room*. Narciso, presente en todas nuestras novelas, se asoma a esta también, aunque en este caso sea el medio reflectante en vez de la imagen reflejada lo que está distorsionado.

Desde la escena inicial en el bar de Nueva York, Jim no consigue recordar de manera coherente. La narración compacta y sin fisuras que tenemos a continuación no es sino una ilusión creativa de una memoria desdibujada, que sólo toma forma en la disolución étlica del miedo. Esta dificultad para recordar utilizando formas coherentes de comunicación ha sido relacionada con la incapacidad global del personaje para ponerle palabras a sus actos homoeróticos<sup>102</sup>. Se podría relacionar también con el rechazo constante rechazo de las identidades estancas por parte del protagonista.

Esta lucha paradójica por rehuir cualquier fijación identitaria y a la misma vez encontrar palabras que articulasen de forma satisfactoria los impulsos homosexuales está emparentada con la lucha por lograr la independencia individual. Por un lado, *The City and the Pillar* en su conjunto se puede considerar como un ejercicio frustrado de búsqueda léxica, y por otro una apuesta por la disolución de las identidades por orientación sexual. Hay que recordar que Gore Vidal rechazaba cualquier apelación a la noción de identidad homosexual. En este sentido parece apelar a una incomodidad postestructuralista con los conceptos estancos, ya que la experiencia resiste la identidad en tanto en cuanto resiste denominación léxica. En el epílogo de la edición revisada de 1965 defiende la inexistencia del homosexual como sujeto, como nombre, en contraposición a lo naturales que deben ser las relaciones homosexuales. Insiste en considerar “homo-sexual” como un adjetivo más que como un sustantivo, a pesar de lo cual la experiencia de Jim parece desmentir que así sea, ya que él es el personaje que más cercano está a abrazar una identidad en relación a sus impulsos eróticos de entre todos los que hemos visto en este estudio. Las categorías sexuales se derrumban más en torno al resto de personajes secundarios. A la hora de estructurar el amor homosexual en palabras, Jim sufre de una severa afasia, como cuando Maria le pregunta de repente si Sullivan es capaz de amar y él al principio no sabe qué responder (96). Dicha incapacidad comunicativa tiene su raíz en la dificultad de encontrar vocablos para expresar su homosexualidad sin caer en las palabras generalmente utilizadas, así como en los feminizantes significados que evocan. Es por ello por lo que se percata de no estar seguro de lo que es el amor. Supone que es algo parecido a lo que sintió por Bob en el lago, aunque como él mismo reconoce “as though absence in some way preserved it pure” (96): de nuevo, la obsesión por la pureza, al igual que a David en *Giovanni’s Room*, impiden una concreción léxica satisfactoria entre los personajes y aquello que sienten. A Jim no le molesta sentirse atraído hacia otros hombres. Lo que le molesta es que se lo recuerden

---

<sup>102</sup> Angela Frattarola, “Frustration and silence in Gore Vidal’s *City and the Pillar*”, 35.

con palabras, ya que de esa manera se siente marcado. A pesar de que Jim va adquiriendo experiencia y va perdiendo el miedo al lenguaje a través de los códigos secretos que aprende con sus escondidos amantes de Nueva York, no consigue alcanzar otro lenguaje alternativo que articule sus emociones<sup>103</sup>.

Vidal, a diferencia de McCullers, Baldwin, y hasta cierto punto Highsmith, no concibe la homosexualidad en términos binarios de inversión. Según el epílogo a la versión revisada de la novela, Vidal quería oponerse a las narrativas homosexuales que hacían de la experiencia gay una experiencia de inversión de género. Quizá por ello se apela tanto a la normalidad. Era una forma de desmatelar la lógica binaria mediante la cual si eras homosexual necesariamente eras menos masculino. Jim es un personaje que se encuentra en la frontera de la normalidad psicológica. No está afectado ni por neurosis, esquizofrenias, ni es presa de ataques delictivos a lo largo de la novela. Bien es cierto que parte de esto al final, con la violación de Bob, cambia. Pero hasta ese momento el protagonista ha estado habitando una insólita frontera de normalidad carente de cualquier psicopatía propia del resto de personajes homosexuales, tanto de esta novela como del resto de las novelas que aquí estudiamos. Jim, como homosexual de andar por casa, tiene incluso un carácter mítico según Claude Summers<sup>104</sup>. Es por ello por lo que la normalidad se convierte en la obsesión del protagonista en lo referente a su condición sexual. Lejos queda la abierta rebelión ante lo normativo de los personajes grotescos de Carson McCullers.<sup>105</sup>

Y es que hay una cierta predilección por utilizar el vocablo “normal” como salvaguarda de la identidad personal. Esta palabra es utilizada en relación a los botones de Hollywood, quienes desde su falta de normalidad intentarían corromperle. (58) También se utiliza cuando Jim empieza a caer en la cuenta de que lo que desea hacer no es lo que “normal men dreamed of” (64). Esa normalidad, cuando su relación con Ronald Shaw es pública y notoria en los ambientes de Hollywood, se convierte en una fachada que poco a poco va derrumbándose (66). A veces, la normalidad aparece como contraste de su silenciada homosexualidad, como si se sintiese extrañamente superior habitan-

<sup>103</sup> La relación entre lenguaje como medio de subyugación de género ha sido estudiada por una serie de feministas, Irigaray y Monique Wittig entre otras. Ver Judith Butler, *Gender Trouble*, 35.

<sup>104</sup> Claude J. Summers dice al respecto que “the book may be described accurately as a ‘mythic novel’, and its achievement as a gay fiction has less to do with its depiction of homosexuality per se than with its incorporation and examination of the myths of love, especially those associated with homosexuality” (*Gay Fictions: Wilde to Stonewall*, 116).

<sup>105</sup> En el caso de *Reflections in a Golden Eye*, como vimos en el apartado correspondiente, esa rebelión la encarna el sirviente filipino Anacleto.

do la región de la inexorable normalidad, como cuando en el Yucatán el matrimonio Johnson asume la heterosexualidad de Sullivan como lo único esperable. Es entonces cuando “Jim always felt oddly superior when he was with normal people who assumed that everybody shared their tastes” (100).

Sin embargo, la vida en el ejército en momentos de guerra tiene de todo menos normalidad. De todas formas, ni siquiera allí es uno capaz de deshacerse de la tiranía de las expectativas que los demás tienen de él. En tan convulso ambiente, y después de toda la experiencia acumulada en Hollywood y, posteriormente, con Sullivan y Maria, Jim ingresa en esa fábrica de masculinidades monolíticas y aguerridas con la intención de ser él mismo, aunque aún no sepa exactamente a qué se refiere eso exactamente en su caso. “It was important to remain oneself. Even though he could not acknowledge what he was, he refused to pretend that he was just like everyone else.” (110)

**346**

---

Entre los recuerdos que la vuelta al mar le trae, se halla el encuentro que tuvo en compañía de Collins con las dos chicas en Seattle. En ese momento, su obsesión por heterosexualizarse y así normalizarse, aun estando presente, ha disminuido considerablemente hasta convertirse en una creencia a medias. “He still half-believed that should he ever have a woman he would be normal. There was not much to base this hope on, but he believed it.” (121) Es decir, la experiencia homosexual que el personaje va acumulando le hace madurar en cuanto a sus posiciones iniciales de rechazo hacia cualquier posición marginal. Su obsesión por la normalidad se va debilitando a medida que su experiencia como homosexual crece. Lo único que impide al personaje liberarse en términos de ser sexuado es su rechazo a incorporar la psique femenina a esa normalidad homosexualizante, así como su irremisible obsesión por seguir idealizando el encuentro con Bob, como si en realidad ese encuentro estuviera desconectado del resto de su práctica como persona sexuada.

Pero la normalidad no es algo que obsesione a Jim exclusivamente. Al final es algo a lo que personajes de posiciones de género tan alternativas como Maria Verlaine terminan cediendo por puro agotamiento de vivir demasiado tiempo en los márgenes. Es un ejemplo de cómo la regresión hacia posturas de género más tradicionales empezaba a hacer estragos antes incluso de que la guerra finalizase.

Esta manía por la normalidad está relacionada con la inarticulación de un lenguaje satisfactorio que sirva de referencia para las emociones homoeróticas que no encuentran sino estigmatización en el espejo de la sociedad heteronormativa. Para algunos autores como la ya mencionada Angela Frattarola, Jim es incapaz de compren-

der esta conexión “because his language and the convention of heterosexuality within it do not allow space for him to articulate his homosexuality and at the same time, maintain his ideals of ‘normality’”<sup>106</sup>.

La utilización del término “normal”<sup>107</sup> en esta novela es ambivalente cuando no contradictoria. Por un lado, la insistencia en su uso tiene un componente de resistencia en contra de la (a)normalidad que el homosexual tenía como estereotipo para la sociedad heteronormativizadora. Desde este punto de vista, la normalidad reivindicada por Jim es una normalidad que intenta buscar vías de penetración en la sociedad desde lo marginal para encontrar áreas de dignidad. Esto encuentra resonancia en la voluntad de Gore Vidal de dismantelar ciertos binarismos que hacían que la homosexualidad apareciera como algo no natural. Dichos binarismos, que favorecían ideas como la inversión, eran asumidos por gran parte de la sociedad norteamericana<sup>108</sup>, incluyendo al resto de los autores que tratamos en esta tesis. Cuando Vidal apela a lo natural lo que quiere es desmontar el estereotipo del homosexual afeminado o exótico<sup>109</sup>. De esta forma, esa naturalidad vendría a acentuar la masculinidad normalizada del protagonista para resistir así al estereotipo que proviene de una sociedad que pretende encasillar al homosexual dentro de una asunción eminentemente femenina. Sin embargo, de lo que Gore Vidal no escapa es de la consideración de la normalidad del homosexual como un eco normativizado y complaciente de la masculinidad ideal, y así construye un protagonista que se presenta como un atleta (un tenista para ser más exactos, con toda la ambigüedad que ello lleva<sup>110</sup>), un marinero, un instructor deportivo y un soldado. Además, la normalidad está reñida con la articulación coherente de las emociones del protagonista, de ahí la frustración a la que al final llega<sup>111</sup>.

La normalidad en cuanto a significado sin significantes (de ahí su incoherencia) es un factor que cimenta la vida erótica de Jim más allá de las fronteras de la propia realidad, tal y como podemos observar en el siguiente fragmento:

---

<sup>106</sup> Angela Frattarola, “Frustration and silence in Gore Vidal’s *City and the Pillar*”, 43.

<sup>107</sup> Las apelaciones a la normalidad de los homosexuales encontraron, a finales del siglo pasado, un referente bastante controvertido en la obra *Prácticamente Normal* de Andrew Sullivan, en las que este autor recoge la siguiente afirmación: “la persona homosexual puede ser vista como una excepción natural a la norma heterosexual, una variación que no eclipsa el tema principal, sino que se hace eco de él” (62).

<sup>108</sup> Robert J. Corber, *Homosexuality in Cold War America*, 136-7.

<sup>109</sup> Claude J. Summers, *Gay Fictions: Wilde to Stonewall*, 113.

<sup>110</sup> Recuérdense las consideraciones al tenis que hicimos anteriormente en las notas 24 y 25.

<sup>111</sup> Angela Frattarola, “Frustration and silence in Gore Vidal’s *City and the Pillar*”, 51.

Jim Willard's erotic life took place almost entirely in dreams. Until that day with Bob beside the river, he had dreamed of women as often as of men. But since that summer day, Bob was the constraint dream-lover, and girls no longer intruded upon their perfect masculine idyll. [...] He made no connection between what he and Bob had done and what his new acquaintances did. Too many of them behaved like women. Often after he had been among them, he would study himself in a mirror to see if there was any trace of the woman in his face or manner; and he was always pleased that there was not. Finally he decided that he was unique (64).

En fragmentos de este tipo vemos que la identidad por orientación sexual es algo que se elude, aunque en la segunda frase podemos colegir que la homosexualidad es algo que surge espontáneamente dada una circunstancia que no tiene que ver con ningún tipo de predisposición. Sencillamente sucede porque en un momento determinado resulta que estás con una persona de tu mismo sexo, y a partir de ese momento te acoges al idilio que esa primera experiencia ha dispuesto para ti y no te dejas hipnotizar por personas de sexo contrario a esa primera persona. Esa experiencia, personal e inextrapolable a la experiencia de otros, es única, y no constituye razón para crear una identidad grupal, sobre todo si la mayoría de los que han hecho algo parecido a lo que has hecho tú se comportan como mujeres y de esa manera rompen ese idilio que ante todo es un idilio masculino.

Esta resistencia hacia la sociedad heteronormativa choca, en cuanto a su enunciación, con la práctica grotesquizadora con la que Carson McCullers intentaba desmantelar los mitos de normalidad de dicha sociedad. Y aunque la forma en que lo hacen sea diametralmente distinta (uno reivindicando la normalidad; otra satirizándola a través del prisma de lo grotesco) lo cierto es que tanto Gore Vidal como Carson McCullers consiguen lo mismo: reafirmar la dignidad del marginado sexual frente a aquellos elementos que lo oprimen.

Otra forma en la que las categorías estancas intentan ser superadas en esta novela es en la continua apelación a la bisexualidad de muchos personajes. Para Leaper, uno de los compañeros de Jim en Holliwood, "all men were whores and all whores were bisexual" (66); por ello no se extraña de que Jim, al que consideraba heterosexual, comience una relación con Shaw por dinero. Hay insistencia también sobre la bisexualidad

en el ambiente neoyorquino de posguerra. En la fiesta de Rolly, los invitados apuntan a que todo el mundo en realidad es bisexual, y en el ambiente de la ciudad vemos un submundo en el que heterosexuales y homosexuales se mezclan sin problemas, sobre todo en ambientes liberales como tertulias literarias o grupos teatrales.

Es interesante tener en cuenta una de las conclusiones del estudio de Alfred Kinsey, aquella que nos anuncia la existencia de un continuo entre la heterosexualidad a la homosexualidad<sup>112</sup>, a la luz de la orientación sexual de los personajes que desfilan por esta novela, ya que la mayoría resisten una rígida categorización en cualquiera de los dos polos. Curiosamente Jim es el único que es exclusivamente homosexual, a pesar de sus reticencias, así como las de su autor, de alinearse en cualquier categorización al respecto. Pero una cosa es eludir la categorización y otra cosa muy distinta es que dicha categorización no te afecte. Los demás personajes son susceptibles de posicionarse en cualquier otro nivel del continuo homosexual-heterosexual<sup>113</sup> que Alfred Kinsey diseñó. Bob y Ken serían heterosexuales con algunas experiencias homosexuales en su haber, Collins sería un homosexual reprimido con ciertas experiencias heterosexuales, Shaw sería el prototipo de homosexual obligado a llevar de puertas para fuera una doble vida, Sullivan un homosexual con experiencias homosexuales previas. A pesar de las resistencias de los personajes centrales a una categorización, terminan cediendo a la presión de estar encuadrados en unos límites puesto que no pueden mantener el vértigo de la indefinición.

---

<sup>112</sup> Alfred Kinsey, *Sexual Behaviour in the Human Male*, 638.

<sup>113</sup> Recordar que ese continuo consistía en realidad de una escala del 0 (completamente heterosexual) al 6 (completamente homosexual) donde la mayoría de los encuestados se situaban en las gradaciones intermedias (Alfred Kinsey, *Sexual Behavior in the Human Male* 638).

**Parte 3: FINAL**

## Recapitulación

El objetivo principal que enunciábamos al principio de este estudio, era demostrar que la homosexualidad masculina, en los años de la primera guerra fría, se articuló en la literatura norteamericana en torno a dos ejes: las asunciones heroicas de masculinidad, y la frontera como sitio y mito. Llegado a este estadio, pensamos que esa demostración ha sido sostenida. Aparte de haber evaluado estos tres estados fronterizos que, como se ha visto, diferencian notablemente nuestro estudio de otros anteriores, debemos recordar los cuatro elementos que en el apartado “Originalidad de la investigación” también destacábamos como otros elementos del análisis, y que nos han ayudado a entender este carácter renegociador de la semántica de la frontera, a saber: la relevancia del binarismo búsqueda / huida como motor de construcción de identidades masculinas; la violencia como vehículo de representación masculinista; y la constante apelación al horror de lo femenino para enfatizar la masculinidad a pesar de una inevitable presencia de la feminidad. Más adelante, nos referíamos también a la inseguridad que la libertad de definición representa como otra característica de las masculinidades en crisis. Estos elementos, tras haber sido analizados en cada una de las tres fronteras correspondien-

tes, darán lugar a sendas conclusiones. Primero nos detendremos recordando cómo estas tres fronteras han operado en nuestro análisis, para posteriormente señalar qué conclusión podemos derivar de cada tipo de frontera con los elementos analíticos arriba recordados y que hemos ido utilizando en el estudio de la parte anterior. El esquema a seguir es el siguiente:

Tipo de Frontera	Elementos del que reconfiguran las masculinidades homosexuales	Conclusiones
Física	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Búsqueda/huida</li> <li>• Violencia</li> <li>• Horror a lo femenino</li> </ul>	Huida del yo feminizado interior a través de una ruta indefinida
De género		No liberación como homosexuales por la no asunción de ese yo
Categórica		Apelación a la disolución de categorías como única vía de libertad

En retrospectiva podemos percibir lo difícil de nuestro propósito de documentar la pervivencia de la frontera como sitio de reconfiguración masculina de la homosexualidad en estas cuatro novelas, habida cuenta de que ninguno de sus autores tuvo la frontera en los horizontes de sus expectativas narrativas. Según esto, no podemos afirmar que escribieran para la frontera. Sin embargo, tal y como hemos ido exponiendo en cada uno de los apartados y sub-apartados que han conformado la segunda parte de esta tesis, la frontera opera en tres niveles de manera bastante similar a la hora de renegociar semánticamente la masculinidad de los personajes con pulsiones homosexuales. Resumamos someramente lo que estos tres niveles fronterizos nos han aportado en el análisis según los elementos que hemos ido utilizando.

En *Reflections in a Golden Eye*, hemos acometido un examen separado de cada uno de los tres tipos de fronteras. Por un lado, hemos visto cómo, a pesar de la poca variedad geográfica que tiene la novela, los sitios están fuertemente significados en torno al devenir sexuado de los personajes principales. Están estructurados como si fueran cajas chinas, uno dentro del otro. Nosotros hemos destacado tres: el ejército, que está representado como una contestación a las asunciones tradicionales de género y al rígido binomio masculino/femenino; el sur como tropo literario que pone en tela de juicio la hegemonía en torno a los ejes del género y la raza; y el fuerte militar donde

habitan los personajes, separados cuidadosamente de una naturaleza que se nos presenta marcadamente caótica y con fuerte magnetismo renegociador en cuanto a las identidades sexuadas de los personajes principales. En cuanto a las fronteras de género, hemos hecho un barrido por buena parte de la narrativa de Carson McCullers para situar la posición de la escritora en este tema a la luz del efecto recategorizador que tiene en esta novela. De esta forma, hemos podido distinguir un entramado de masculinidades decadentes (Capitán Penderton), hegemónicas (Mayor Langdon) y subordinadas (soldado Williams) en relación a las pulsiones (homo)sexuales de los personajes, así como de sus extracciones sociales. En el caso del soldado Williams, adicionalmente, hemos contrapuesto el cuestionado binomio inocencia/experiencia en relación a su posicionamiento de género. Además, hemos destacado como relevante, al igual que en el resto de narrativas que conforman este estudio, la discontinua línea que separa (aunque a veces no lo suficiente) lo homosocial de lo homoerótico, la cual suele encontrar en la huida de lo femenino su principal motor. Finalmente, el último apartado lo dedicamos para mostrar que, en esta y todas las novelas estudiadas, se produce un escape de la misma realidad. En este caso se hace apelando a concreciones grotescas que encuentran especial corporización en torno a la figura del sirviente filipino Anacleto, convertido así en el foco de la conjunción de los tres tipos de fronteras: la física por su procedencia, la de género por su fluidez dentro del continuo masculino-femenino, y la de disolución de categorías porque es el catalizador del escape de la realidad, especialmente en la escena en la que, a través de las llamas en las que arde un dibujo que había estado elaborando, ve la figura de un pavo real y su ojo dorado en el que la realidad grotesca es reflejada. Esa “diminuta” (*tiny*) realidad, como se nos dice (*Reflections in a Golden Eye*, 86), tiene esas reducidas dimensiones si la comparamos con el estado onírico en el que los personajes pueden ser libres, tanto para crear, como es el caso de Anacleto, como para recrearse en sus sexualidades no normativas.

Si lo grotesco es la piedra angular de las renegociaciones masculino-homosexuales en *Reflections in a Golden Eye*, se puede decir lo mismo del pánico homosexual errante en *The Talented Mr Ripley*. La relevancia del personaje homosexual en movimiento nos ha hecho acometer el análisis teniendo en cuenta las aportaciones de las fronteras físicas hacia la renegociación de género en un solo capítulo, en el cual hemos distinguido masculinidades hegemónicas (el Sr. Greenleaf) de aquellas inicialmente situadas en el margen (Tom Ripley en Nueva York). La huida de este personaje en búsqueda de mejorar su posición social le lleva a encontrar la frontera frus-

trante de su homosociabilidad con Dickie, asesinarlo por no poder poseerlo tenerlo homosexualmente y escapar de su propia identidad homosexual una vez que lo ha asesinado. De nuevo, el espectro castrador de la feminidad es uno de los revulsivos de esta huida, en este caso en el personaje de la tía Dottie como encarnadora de los miedos sobre el origen homosexual de Ripley. Las fronteras de la disolución de las categorías tienen, en el caso de esta novela, claros antecedentes decimonónicos, ya que Tom Ripley, en la configuración de su pánico homosexual como parte de una personalidad divisible, tiene mucho en común tanto con el Dr Jeckyll como con Dorian Gray, sobre todo en lo referente a cómo relativiza el horizonte moral. Finalmente, lo que en *Reflections in a Golden Eye* eran simplemente reflejos de una figura distorsionada en *The Talented Mr Ripley* se convierte en múltiples referencias a unos espejos que se convierten en el principal *topos* de la reconfiguración de la realidad.

En *Giovanni's Room*, los lugares son claves para entender la configuración de género con respecto a la homosexualidad de los personajes centrales. El más recurrente es precisamente el más invisible pero también el más deseado dentro del ideario cristiano. Efectivamente, el paraíso actúa de frontera casi infranqueable entre la lógica binaria de género y la homosexualidad trágicamente inasumida por parte de David, así como el depositario de los restos de inocencia que le queda a éste en su peregrinaje sexual. La inocencia como mito no existía en las novelas de McCullers y de Highsmith. No es un sitio en el que sus personajes busquen refugio en ningún momento. Baldwin la contempla, aunque demasiada contemplación hace de su personaje un monstruo. Vidal la mantendrá como posibilidad factible en *The City and the Pillar*, aunque la violencia del último capítulo destroza esta posibilidad. Nuestros personajes son, de una manera o de otra, expulsados de un paraíso de tiránica heterosexualidad. De nuevo, y tal como ocurría en las otras dos novelas anteriores, el horror hacia lo femenino actúa como contrapunto, como si en realidad la apelación infernal a las dos presencias femeninas más importantes para David, su tía (h)Ell(en) y novia Hell(a) fueran los infiernos de los que el protagonista debe escapar, aunque sea para refugiarse en un paraíso que realmente no existe. Otros lugares más reales no son ajenos a esta configuración. De hecho, en esta novela los bares de ambiente, claves en posteriores narrativas gays<sup>1</sup>, asoman con es-

---

<sup>1</sup> Los bares (y más adelante las discotecas) de ambiente, como lugar de socialización de una identidad sexual proscrita, han sido relevantes en la mayor parte de las narrativas de temática gay. *City of Night* (1962), de John Rechy, *Tales of the City* (1978), de Armistead Maupin, *Dancer from the Dance* (1978), de Andrew Holleran, *The Lost Language of Cranes* (1985), de David Leavitt, *Fag Hag* (1993), de Robert

pecial crueldad, la misma que lleva a la voz narrativa a animalizarlos, como si no encajar en la lógica binaria de género rebajara a un status casi animalesco a todos aquellos que no la abrazan. París, principal escenario de la acción, se nos presenta como eco casi pastoral del estado de ánimo de los personajes, unas veces esplendorosa, aunque las más rayana en la putrefacción. Aunque es el cuarto de Giovanni, el que da título a la novela, el cuadrilátero donde David y Giovanni luchan casi a muerte ante la frustración de no poder definirse como suficientemente hombres para llevar a cabo la relación a la que son impelidos. En cuanto a las fronteras de categorización y su consiguiente disolución, el pánico homosexual vuelve a actuar de principal revulsivo, tal y como ocurría en las dos novelas anteriores. En este caso, es una disolución que además toma un carácter cromático, por cuanto al escape de la realidad debido al miedo de trascender la lógica binaria de género que desmasculinizaría a los personajes, hemos de añadir una huida de la referencia racial, pero con constantes reseñas a su presencia, como si en realidad se tratase de mensajes velados articulados a través de vocablos que referencian los colores (sobre todo oscuros) en escenas clave.

Finalmente, y como acabamos de ver, sólo en *The City and the Pillar* se vislumbra un nuevo horizonte fronterizo donde la homosexualidad y la masculinidad pueden tener una conjugación fructífera sin que ello suponga necesariamente la desmasculinización del homosexual. Sin embargo, la constante apelación al horror de lo femenino y la obsesión de Jim por mantener a su objeto de deseo des-sexualizado frustan este horizonte y nos llevan de nuevo a la disolución de las categorías como única vía de escape. Es, sin duda alguna, la novela con mayor movimiento geográfico, y eso nos ha llevado a acometer el correspondiente análisis siguiendo las etapas geográficamente episódicas de Jim Williard. Hemos visto que la epifanía homoerótica que ambos personajes protagonizaron junto al lago es, en realidad, una revisitación de muchos lugares comunes sobre la homosexualidad en la literatura, lo cual constituye metafóricamente un punto de partida para Jim en su búsqueda de la unión perfecta con su compañero. Para que esta búsqueda sea respetable a ojos de los demás, Jim debe disfrazarse de la normalidad de una masculinidad atlética, y seguidamente, aventurera. Sólo así le será tolerable mirarse al espejo y ver su masculinidad aparentemente intacta a la vez que recrea su homosexualidad “almost entirely in dreams” (64) con personajes menos masculinos que él como Ronald Shaw y Paul Sullivan. Sus viajes continuarán más allá de

---

Rodi, *Boy Culture* (1995), de Matthew Rettenmund, son sólo algunos ejemplos donde las bares son sitios importantes de configuración erótica de los personajes gays.

las fronteras de su propio país, en la península del Yucatán junto con a la cuasi-amazónica Maria Verlaine. El resto de sus andanzas lo llevará al ejército y a Nueva York, lugares que no están exentos de significación masculina, puesto que representan, respectivamente, el desencanto por las masculinidades heroicas y la vuelta a la primera casilla de su recorrido en busca de Bob, su ideal masculino. María Verlaine representa en esta novela el rechazo de lo femenino, aunque en este caso también a lo heterosexual. Es por ello por lo que la novela de Gore Vidal es la única que vislumbra una esperanza para una configuración de género para el homosexual, por cuanto éste no sólo rechaza la heterosexualidad como acto de probación sino que incluso, en alguna ocasión, aunque no de forma consistente, deja caer ciertas apelaciones a su identidad de género a través de su homosexualidad. Sin embargo, el rechazo de ciertas pautas consideradas feminizantes por cuanto degradantes frustra una reconfiguración de género satisfactoria que trascienda la obligatoriedad binaria masculino/femenino.

## Conclusiones

Estos recorridos por los diferentes tipos de fronteras nos arrojan las siguientes conclusiones en referencia a otros elementos del análisis:

1) Las masculinidades errantes de nuestros cuatro personajes principales lo son en virtud de la represión de un yo feminizado interior. Recordemos que, tal como decíamos citando a Freud en el capítulo introductorio, lo reprimido es el Yo un dominio extranjero interior<sup>2</sup>. En tanto en cuanto que estos cuatro personajes reprimen su feminidad, sus rutas deben ser consideradas huidas, en concreto huidas de lo femenino que, así, se constituye en el mayor peligro para la subjetividad homosexual de estos protagonistas, los cuales reaccionan de forma violenta cada vez que no logran escapar lo

---

<sup>2</sup> Sigmund Freud, “La División de la Personalidad Psíquica”, 813.

suficiente de esta amenaza de feminidad. Estas rutas, en cuanto huidas, son azarosas y, en ocasiones, someten a nuestros personajes a estados de indeterminación.

Siguiendo este esquema relacional, es paradójico observar que Penderton, siendo el personaje más reprimido de los cuatro, es el que menos viaja, aunque cuando lo hace su crisis de redefinición de género es bastante aguda. Si consideramos la naturaleza salvaje, que es hacia donde huye, como elemento femenino según el esquema sinóptico de Pierre Bourdieu<sup>3</sup>, y el caballo que lo transporta una proyección de las amenazas de castración de su mujer, nos encontramos con un personaje que, lejos del aburrimiento genéricamente compartimentado de la base militar, está en el abismo de la no-masculinidad. Esta no-masculinidad, confrontada con la atracción física en plena naturaleza hacia el soldado Williams, quien a lo postre se convierte en el principal peligro para el esquema patriarcal de Penderton, deviene en la violencia final que termina por desposeer al Capitán de cualquier rasgo de género definido al convertirse en un “broken and dissipated monk” (*Reflections in a Golden Eye*, 127).

En el caso del resto de personajes, esta huida originada por la represión, a veces se convierte en búsqueda. Thomas Ripley comienza su aventura huyendo de su posición social deprimida, continúa a partir del asesinato en Cannes huyendo de su subjetividad homosexual, pero también buscando una identidad con su objeto de deseo asesinado. Estas características opuestas de su movimiento desencadenan una esquizofrenia en la que la angustia por la indefinición opera sustancialmente en el personaje, especialmente cuando se ve obligado a volver a matar para que no se descubra su juego de dobles identidades. La indefinición del asesino en ruta está envuelta en constantes apelaciones a la suspensión de realidad (“the scene dissolved in swirling yellow-greyness”, *The Talented Mr Ripley*, 143), y de deseos de que el asesinato hubiese sido producto de una imaginación drogada.

David, por su parte, huye de Nueva York hacia París, y lo hace por todo lo que la caverna oscura representa tras haber tenido su primera relación homosexual: una identificación femenina de la homosexualidad que se presenta en forma de *bull-dog* amenazante para las exigencias masculinistas del protagonista. Por primera vez nos encontramos con un protagonista que más que huir de su homosexualidad, se enfrenta, aunque a la fuerza, a la inevitabilidad de la misma, mas sin poder resolver de forma satisfactoria una lógica binaria de género que lo degrada en cuanto le obliga a tomar parte en una feminidad que encuentra abominable. La importancia del espejo es capital,

---

<sup>3</sup> Pierre Bourdieu, *La Dominación Masculina.*, 23.

ya que encarna las expectativas que la sociedad (metonímicamente representada por su padre) pone en David en cuanto a hombre. El protagonista se enfrenta, dentro de la lógica de su huida, ante dos opciones que se presentan respectivamente al principio o al final de la novela: la primera, enfrentarse a una “darkening window” (15) proporcionada por su propia huida vista en retrospectiva, o bien romper ese espejo ya que va a ser lo único que le va suponer una libertad a su sexo.

Jim es el único personaje cuyo motor principal es la búsqueda más que la huida. Ciertamente sigue huyendo de su feminización como parte amenazadora de su homosexualidad, pero lo que condiciona su estado errante es la búsqueda de Bob como ideal erótico, ya que la unión con Bob representa una homosexualidad de dos hombres unidos en su gemelidad como hombres, sin ninguna amenaza de feminización. El vagar sin rumbo, sin embargo, también encarna ese lado promiscuo de la homosexualidad (“endless drifting, promiscuity, defeat” *The City and the Pillar*, 80) de la que Jim intenta huir contraponiendo precisamente el ideal masculino homoerotizado que representa Bob. La frustración de este deseo conlleva una violencia de matriz desmasculinizadora, por todo lo que la violación final representa. Es precisamente en el final cuando la búsqueda se convierte en huida, en el momento en el que el personaje, destrozadas todas sus esperanzas de una comunión homosexual ideal, otea el incierto horizonte desde el sur de la isla de Manhattan.

Una diferencia importante estriba en los finales y en la actitud que los personajes tienen hacia la huida. En el caso de Penderton y Mr Ripley, ésta parece definitiva: es como si hubiesen llegado a un sitio concreto, el primero al sitio de su disolución moral, el segundo al comienzo de lo que parece una liberación final. En el caso de los finales descritos por Baldwin y Vidal, los personajes se encuentran frente a una huida final indefinida. En ambos casos encontramos tanto a David como a Jim caminando, no sabiendo exactamente hacia dónde pero con la inevitabilidad de tener que enfrentarse a sus sexualidades no normativas.

2) Otra de las cuestiones importantes que han estructurado el objetivo de esta tesis es el grado de liberación subjetiva del sujeto homosexual en estas narrativas respecto a la opresión patriarcal que dictaba la lógica de género de la posguerra. De hecho, y tal como advertíamos al final del marco introductorio, la secuenciación de los cuatro análisis de obras la hemos ejecutado teniendo en cuenta este grado de liberación. Es por ello por lo que, incluso antes de estudiar estas cuatro novelas, podíamos

afirmar que el personaje cuya subjetividad homosexual iba a estar más liberada iba a ser Jim Willard, y todo ello a pesar de que, como hemos visto, el personaje queda atrapado en una lógica binaria de género que es incapaz de trascender. Tras este análisis, no podemos decir que ninguna de estas novelas consiga liberar al sujeto homosexual a través de su apelación a la masculinidad fronteriza. No estamos ante obras revolucionarias en lo referente a política de género, ya que ninguna propone, en términos de Kate Millet<sup>4</sup>, ninguna alternativa coherente a las instituciones patriarcales de la posguerra norteamericana.

Lo que sí se consigue, no obstante, es poner en tela de juicio los mecanismos sociales que creaban un determinado tipo de masculinidades y las hacían hegemónicas sobre otras y, por tanto, estas obras que nos dan una idea de por dónde podían ir ciertas revoluciones de este tipo si se cuestionaba el poder desde una óptica no únicamente sexual, sino que incluyese aspectos como la clase social, la raza o incluso el origen.

En ninguna de nuestras novelas encontramos a personajes verdaderamente liberados. Algunos ni siquiera se plantean una liberación ética y optan por una especie de distorsión normativa formal, en forma de rebelión violenta, aunque ello implique asesinar, dejar que se asesine o violar. No obstante, no podemos decir que estas novelas tengan proyectos de liberación fallidos del todo, ya que transforman las representaciones y subjetividades masculinistas que daban origen a los procesos de opresión homosexual analizados, para así incorporarlos a la estructura misma de esa opresión, además de indicar caminos que futuras liberaciones habrían de recorrer.

En general, en ninguna de estas novelas se propone ningún modelo de masculinidad que de forma revolucionaria asuma la homosexualidad, precisamente porque el modelo masculino que abrazan los personajes fue un modelo en su momento privilegiado dentro del sistema patriarcal. No hay ninguna resistencia lo suficientemente fuerte como para que se vislumbre ninguna alternativa revolucionaria. Eso tendría que venir más adelante en el tiempo con otras narrativas. A pesar de ello, estas masculinidades no participan del consenso en torno al género durante la primera Guerra Fría, entre otras cosas porque las heteronormatividades de las que parten desde sus núcleos familiares quedan bastante problematizadas.

Una de las razones por las que ninguna de estas novelas apela a la revolución es porque ninguna de ellas supone una disrupción entre el sexo y el género. Los sujetos homosexuales están obsesionados por la preservación de una masculinidad determina-

---

<sup>4</sup> Kate Millet, *Sexual Politics*, 62.

da precisamente por aborrecer todo lo femenino que pueda haber, no ya en sus homosexualidades, sino a su alrededor. Son personajes que no escapan a la lógica binaria de género, que no es otra cosa sino la traslación a los comportamientos sexuales de las estructuras binarias que rigen la racionalidad universal en términos pre-postmodernos. La apelación a la libertad de los protagonistas tiene en el recurso a la transformación retórica de la realidad su salida irrevocable en cuanto su propia identidad de género es reacia a transformarse. Como afirma Judith Butler en “Imitation and Gender Insobordination”, quizá los homosexuales, como personas que resisten una identidad típicamente masculina, deberían aprovechar esa situación semántica para ejercer una resistencia a lo establecido masculino en vez de reclamarlo<sup>5</sup>, y esto es precisamente algo que ninguno de los personajes homosexuales de estas novelas hace: ninguno pasa a ocupar un espacio transgenérico, o al menos, amasculino, donde reafirmar su libertad sexual. Las aspiraciones de libertad sexual están constreñidas por las aspiraciones de conseguir una masculinidad ideal en la mayoría de los casos. A pesar de ello, se atisban ciertos comportamientos ambiguos como la teatralidad y la disolución de los binarismos de género por parte de algunos personajes en *Giovanni's Room*, pero siempre desde una óptica desmasculinizadora (e incluso animalizadora), como se ha observado.

La imposibilidad de trascender esta lógica binaria de género a veces precipita a nuestros personajes en un estado rayano a la locura, especialmente en el caso de Thomas Ripley. Algunos pensadores como Didier Eribon creen de hecho que, para escapar de la locura, es necesario escapar de la lógica edípica<sup>6</sup>, y eso es algo que precisamente estos personajes no hacen.

3) A pesar de que todos estos autores admitían la artificialidad de las categorías, por alguna razón sus narrativas no estaban aún lo suficientemente reconciliadas con ello en términos de renegociación masculina homosexual. Acabamos de asistir en estas cuatro novelas a un pulso entre binarismos de difícil acoplamiento: inocencia / experiencia, masculinidad / homosexualidad, realidad / reflejo, sobre todo porque el segundo término de estas oposiciones se nos presenta marcado con la indeseabilidad de lo femenino. Por tanto, la disolución de las categorías es la única vía de libertad de estos personajes que, siendo hombres y homosexuales, encuentran difícil acoplamiento en

---

<sup>5</sup> Judith Butler, “Imitation and Gender Insobordination”, 16.

<sup>6</sup> Didier Eribon, *Escapar del Psicoanálisis*, 36-37.

los binarismos establecidos. La apelación a esta disolución se puede considerar un acto de frustración por no poder establecer una comunión satisfactoria entre lo masculino y lo homosexual, especialmente porque para ello siempre se sacrifica lo femenino. Esta incapacidad de trascender los binarismos deviene en la violencia que Robert F. Reid-Pharr denomina “boundaryless”<sup>7</sup>. La división del yo erótico de los personajes lleva a ese estado de vértigo y, a veces, de locura. El pánico homosexual es el motor de ese vértigo y desubicación. La bestia es la representación indomable de las pulsiones homosexuales, tal y como ocurriría en narrativas posteriores<sup>8</sup>. El pánico u otros estados de neurosis se experimentan cuando la realidad llama a la puerta de la idealización, o cuando los momentos eróticos devienen en desconexión con la realidad, muchas veces en medio de la naturaleza, o en una gemelidad violenta cuando no asesina. En este sentido, la disolución de roles tradicionales -“neither man nor woman” como diría Giovanni (132)- desemboca en terror o en vértigo. Sin embargo, el reconocimiento de la multifariedad también puede ser el principio de la liberación, como cuando David dice, en retrospectiva al inicio de la novela pero al final de la historia “people are too various to be treated so lightly” (11), aunque ello conlleve la asunción del potencial ignoto que ya vislumbraba el Doctor Jeckyll. Los personajes se comportan, en estos estados de semi-inconsciencia, como los seres liminales que enunciaba Victor Turner en *The Ritual Process*<sup>9</sup>, aunque con una violencia añadida.

La frontera como sitio geográfico articula unas relaciones semánticas entre masculinidad y homosexualidad que se resuelven en la frontera simbólica que se establece con la realidad misma mediante una irrevocable apelación a la irrealidad, bien a través de imágenes recurrentes como espejos, sueños, estados de locura o evocadoras borracheras. El espejo es el lugar donde todo confluye. El espejo y los reflejos actúan como vehículos de los esfuerzos por trascender los dictados de la normalidad. En esta frontera de la percepción, que está precedida en mayor o en menor medida de un pánico homosexual, es donde los personajes encuentran su verdadera libertad ante el constreñimiento que las fronteras físicas, geográficas y de género les imponen. Esta apelación a la irrealidad viene acompañada de una apuesta por la disolución de identidades, que no es otra cosa sino un paso hacia el posicionamiento postestructuralista del personaje

<sup>7</sup> Robert F. Reid-Pharr, “Tearing the Goat’s Flesh”, 354.

<sup>8</sup> Un ejemplo de esto podría ser la novela de Bret Easton Ellis *American Psycho*, en la que el protagonista, posiblemente con pulsiones homosexuales fuertemente reprimidas, termina convirtiéndose en un asesino en serie, que además es retratado al detalle con un estilo que evoca las líneas más espeluznantes del Marqués de Sade.

<sup>9</sup> Victor Turner, *The Ritual Process*, 94-96.

homosexual masculino en el contexto de la primera Guerra Fría en Estados Unidos, justo en el momento en el que la posmodernidad, en ámbitos académicos, estaba a punto de cuestionar las grandes narrativas y las grandes verdades que habían sustentado el pensamiento occidental desde la Ilustración. En *Reflections in a Golden Eye* esa disolución de identidades tiene en lo grotesco su fuerza retórica transformadora, y en el personaje de Anacleto la encarnación de esa fuerza protorrevolucionaria. En *The Talented Mr Ripley* la multifariedad del personaje y su liberadora esquizofrenia asesina le dota de redención, al menos de una redención social que va aparejada a su redención emocional, la misma que le permite identificarse con su objeto del deseo así como con sus ambiciones materiales. En *Giovanni's Room* el desituamiento identitario del personaje principal tiene que ver con la obsesión frustrada de mantener un estado de masculinidad puro, inmaculado de cualquier homosexualidad emasculadora, así como con el armario racial que se construye en torno a sus objetos de deseo. Por último, en *The City and The Pillar* el deseo de trascender los límites de la realidad va acompañado de la búsqueda malograda por parte del protagonista de una relación homoerótica desexualizada ideal, con constantes apelaciones a una axiomática normalidad en relación a una identidad sexual. En las cuatro novelas hay un elemento que es clave para entender el intento de transgredir una realidad que los protagonistas no se conforman con replicar: el espejo, sobre todo cuando distorsiona, pero también cuando aprisiona y vehiculiza un atrapamiento identitario en razón de los comportamientos (homo)sexuales. El espejo es muchas veces la frontera entre la realidad y su reflejo distorsionado. Sin embargo, la realidad que refleja es como una prisión para los personajes que, como David al final de *Giovanni's Room*, desean romper sus confines y ser libres, como si ansiaran destrozarse los reflejos que se espera de ellos como hombres.

## **Masculinidad y homosexualidad en siguientes narrativas**

Las narrativas homosexuales que surgieron desde 1955 hicieron que la apelación a la masculinidad de los personajes con pulsiones homosexuales fuera aún mayor. Los escritores que se engloban bajo la denominación *The Beat Generation* pondrían en

tela de juicio otros aspectos culturales íntimamente relacionados con la masculinidad, sin cuestionar las bases que sustentan a dicha masculinidad como postura de género hegemónica. Los *beats* desproblematizaron ciertas otridades, algo que en las obras que hemos analizado está constreñido, hasta el punto de incluso parodiarlas<sup>10</sup>. Como Bruce Cook diría en su obra *La Generación Beat*, los *beats* serían “los negros de alguien”<sup>11</sup>, y los afroamericanos los depositarios de las necesidades y aspiraciones que muchos hombres blancos experimentaron a la luz del ascenso de un modelo doméstico de masculinidad que, según Norman Mailer, aprisionaba el sistema nervioso<sup>12</sup>.

No nos referimos sólo a la homosexualidad, la cual en muchas obras deja de ser un tema, sino a cualquier tipo de variedad cultural, racial o de clase. Desde ese punto lucharon contra la conformidad y uniformidad del consenso de la posguerra<sup>13</sup>. En este sentido, Robert Corber considera al hipster como un elemento social resistente al consenso<sup>14</sup> y *On the Road*, la novela que para muchos es el emblema de este movimiento literario, se podría leer como un manifiesto anti-cuello-blanco<sup>15</sup>.

Los *beats* podrían suponer la culminación de nuestra tesis. Para ellos la masculinidad no es parte de la homosexualidad, sino que es la culminación de la misma. Esta visión masculinista de la homosexualidad, muy lejos ya de cualquier inocencia romántica, está muy emparentada con la homosexualidad institucionalizada de la que Sedgwick nos habla a propósito de la antigua Grecia y que, en este caso, no tendría en la homofobia su punto de exclusión sino en la misoginia<sup>16</sup>. Los *beats*, por no cuestionar la hegemonía masculinista, no serían tan revolucionarios como algunos podrían pensar, ya que el patriarcado, en una de sus bases, quedaría intacto a cualquier revisión seria, puesto que la interpretación de la mujer y de lo femenino continuarían dándose en términos de subordinación<sup>17</sup>. De hecho, según Catherine R. Stimpson, “los beats afeminaron sus insultos para mofarse del marica”<sup>18</sup>, y ello a pesar de que ofrecieron a los

<sup>10</sup> Jack Kerouac, al final de uno de sus viajes en auto-stop por el corazón de América, se hizo pasar por mejicano, algo que le gustaba. Como nos dice James Campbell “disfrutó de la farsa porque en cualquier momento podía ponerse a salvo saltando al otro lado de la línea” (*Loca Sabiduría: Así fue la Generación Beat*, 101-2)

<sup>11</sup> Ese es el nombre precisamente del primer capítulo de su estudio *La Generación Beat*.

<sup>12</sup> Norman Mailer, “Hipster and Beatnik: A Footnote to ‘The White Negro’”, en *Advertisements for Myself*, 373.

<sup>13</sup> Stephen Davenport, “Queer Shoulders to the Wheel: Beat Movement as Men’s Movement”, 4.

<sup>14</sup> Robert J. Corber, *Homosexuality in Cold War America*, 45.

<sup>15</sup> Robert J. Corber, *Ibid.*, 50.

<sup>16</sup> Eve K. Sedgwick, *Between Men*, 5.

<sup>17</sup> Catherine R. Stimpson, “La generación beat”, en *Homosexualidad y política*, 261

<sup>18</sup> Catherine R. Stimpson, “Ibidem”.

hombres, al igual que a las mujeres, una salida de ese sistema organizado que era la sociedad de posguerra. Lo que ocurre es que a estas últimas esa salida se les ofrecía en términos subalternos. Las mujeres en la cultura *beat* vivieron en el margen dentro de otro margen<sup>19</sup>.

Hay dos elementos del análisis de la reconfiguración entre masculinidad y homosexualidad, aparte del desdén hacia lo femenino, que operan fundamentalmente en la narrativa de la generación *beat*: los estados irrealistas y el viaje. Fundamentalmente, en la obra *Naked Lunch* de William Burroughs, los primeros tienen bastante notoriedad. Por otro lado, el viaje para un escritor como Jack Kerouac era la única manera de acceder a una nueva frontera, no ya física, sino intelectual e incluso espiritual, como buena parte de sus obras demuestran así como su biografía. En este sentido, viajar es vivir al límite de la sociedad, ir de un lado a otro haciendo auto-stop o montando en trenes de carga a la vez que se estudia para vagabundo, como el propio Jack Kerouac les dijo a unos policías una vez<sup>20</sup>. El viaje, no obstante, es asunto de hombres. Las mujeres están ahí para casarte con ellas o divorciarte, pero siempre después del fragor de la homosexualidad de la carretera. Como dice Dean Moriarty, el protagonista de *On the Road*, "Everything's *straight* [énfasis mío]. I'm going to divorce Maylou and marry Camille and go live with her in San Francisco. But this is only after you and I, dear Carlo, go to Texas, dig Old Lee, that gone cat I've never met and both of you've told me so much about, and the I'll go to San Fran"<sup>21</sup>.

Pero, sin duda alguna, el autor que representa una continuación de la reconfiguración de la homosexualidad y la masculinidad en la infranqueable frontera con lo femenino es el chicano John Rechy, sobre todo en sus primeras novelas. La primera de ellas, *City of Night*, es un periplo que lleva a un personaje sin nombre alrededor de toda la geografía norteamericana, de este a oeste y al revés, muy en la línea de los protagonistas de *On the Road*, aunque con un objetivo sexualmente distinto, por mucho que el narrador al principio no lo entendiera: "looking for I don't know what--perhaps some substitute for salvation"<sup>22</sup>. Esos sustitutos de la salvación se le presentan al protagonista a través de una odisea homosexual transamericana siempre y cuando su masculinidad quede salvaguardada. De hecho, su ocupación como chaperero que adopta siempre la

---

<sup>19</sup> Stephen Davenport, "Queer Shoulders to the Wheel: Beat Movement as Men's Movement", 6. También hemos de tener en cuenta la obra de Barbara Ehrenreich, *The Hearts of Men*, en especial el capítulo "The Beat Rebellion: Beyond Work and Marriage" (pp. 52-67).

<sup>20</sup> Dennis McNally, *Jack Kerouac: América y la generación beat*, 266.

<sup>21</sup> Jack Kerouac, *On the Road*, 48.

<sup>22</sup> John Rechy, *City of Night*, 19.

posición sexual activa, a ojos de algunos, le garantiza una posición masculina incluso mayor que a los mismos heterosexuales, ya que se considera más masculino dominar sexualmente a un hombre que a una mujer<sup>23</sup>. Sin embargo, ello no quiero decir, a diferencia de las narrativas que acabamos de analizar, que lo femenino sea lo desagradable. Simplemente, no forma parte de la salvación de género a la que aspira el protagonista. De hecho, hay una escena, en la parte final de la novela, en la que el travesti Chi-Chi reclama su dignidad<sup>24</sup>, sin importar si esta es masculina o femenina, propinándole un puñetazo a un turista que la trata como si fuera un mono de feria, en realidad esa teatralización de lo femenino tan estigmatizada y que con frecuencia se utiliza para estereotipar a los homosexuales<sup>25</sup>. Esta reclamación de la dignidad de lo que un travesti puede representar a través de una violencia controlada y minimizada a un “simple” puñetazo supone uno de los actos de rebeldía de género más importantes de la literatura gay pre-Stonewall<sup>26</sup>.

## Propuestas de continuación investigadora

Incredulidad de las antítesis binarias, freudismo como tropo literario y Doppelgänger son temas que muy bien podrían articular esa crisis del modernismo de la que David Harvey nos hablaba en su libro<sup>27</sup> y que, curiosamente, coincide con la progresiva consolidación de la frontera en la geografía e idearios norteamericanos. A nues-

<sup>23</sup> Sobre estas polémicas aserciones, ver el artículo de Evelyn Hooker “Male Homosexuals and their Worlds” de 1965, citado y comentado en Esther Newton *Mother Camp: Female Impersonators in America*, 2.

<sup>24</sup> John Rechy, *City of Night*, 332-3.

<sup>25</sup> Esther Newton, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, 3.

<sup>26</sup> Podríamos plantearnos hasta qué punto esta escena influyó en otra muy parecida y que posiblemente la mayoría de gays recordemos mucho mejor ya que nos fue presentada a través del cine. Me estoy refiriendo, por supuesto, a la secuencia en *Priscilla, Queen of the Desert* (Stephan Elliott, 1994) en la que Bernadette (Terence Stamp) le propina dos rodillazos en los testículos a un homófobo habitante del desierto australiano. Lo que sorprende no es el rodillazo en sí, sino la yuxtaposición de esa actitud agresivamente masculina con el gesto de ponerse el pelo en su sitio tras haberlo hecho. Es precisamente esa fluidez de comportamientos, que no conocen ya ninguna tensión binomial entre lo que es masculino o femenino, lo que nos reconforta en esta escena de reclamo de la dignidad. Como dice la propia Bernadette una escena después “it’s hard enough to be a man one day and a woman the next”.

<sup>27</sup> David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, 30.

tro juicio, las futuras investigaciones deberían ahondar en estos temas con el fin de alumbrar un poco más esta continua relación de rechazo y dependencia entre masculinidad y homosexualidad.

Futuras investigaciones deberían detenerse a estudiar de manera más exhaustiva la posible relación entre este divorcio masculinidad / homosexualidad y el surgimiento de la incredulidad ante las antítesis binarias, utilizando el término nietzscheano, algo que coincidió en tiempo con la paulatina configuración de la frontera norteamericana a lo largo del siglo XIX. De hecho, la relación entre homoerotismo y masculinidad en la frontera forma parte de una tradición dentro de la literatura norteamericana que data de ese siglo y que parte de autores tan canónicos como James Fenimore Cooper<sup>28</sup> y Herman Melville<sup>29</sup> en narrativa o Walt Whitman en poesía<sup>30</sup>. Lo que esos autores expresan en términos de dependencia y rechazo con respecto a las pulsiones homoeróticas y la masculinidad sería enunciado por otros a ambos lados del atlántico como Henry James, Oscar Wilde, D.H. Lawrence o E.M. Forster. Este punto fue explotado en su momento por el crítico Leslie Fiedler en su reseñada obra *Love and Death in the American Novel*. No obstante, este autor atribuía el homoerotismo a la inmadurez edípica de los personajes. Tan inmaduro e inocente es este homoerotismo para Fiedler que apenas se percibe como algo escandaloso en las múltiples lecturas y adaptaciones juveniles que novelas como *El Último de los Mohicanos*, *Moby Dick* o *Huckleberry Finn* han tenido<sup>31</sup>. No sin cierta dosis de homofobia, Leslie Fiedler afirma que la causa principal de ese homoerotismo no es la atracción homosexual, sino más bien una resistencia por parte de los personajes a sentar la cabeza y llevar vidas hogareñas lejos de la aventura y la frontera. Nosotros hemos sostenido que, si bien Natty Bumppo o Ishmael quizá no sintieran pulsiones (homo)sexuales, es indudable que, por sus aspiraciones y emociones, sirvieron de modelos masculinos y homosociales a otros personajes como Penderton, Jim Williard, Tom Ripley o David que sí sintieron esas pulsiones.

---

<sup>28</sup> The *Leatherstocking Tales*, de James Fenimore Cooper, de los que el más conocido es *The Last of the Mohicans*, representan el conflicto fronterizo entre la conquista del territorio salvaje y los efectos desmasculinizadores de la civilización.

<sup>29</sup> Aunque el sentido de frontera que utiliza Melville no sea tan denotativo como el que usara Cooper, en *Moby Dick* hay una evidente lucha por conquistar un medio salvaje e inhóspito, en este caso tan inabarcable como el mar y sus monstruos. La frontera en términos marinos es algo en lo que Gore Vidal, uno de los autores estudiados en esta tesis, se explaya en una de sus obras anteriores a la que aquí analizamos, en concreto *Williwaw* (1946).

<sup>30</sup> Chris Packard, *Queer Cowboys*, 13.

<sup>31</sup> Leslie A. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, 349.

Habría que investigar mucho más estrechamente de lo que lo hemos hecho nosotros, la relación entre freudismo y la imaginería sexual que cada uno de los autores aquí analizados utiliza, en parte porque ni uno ni otro escapan a la lógica binaria de género. Como hemos expuesto anteriormente, estos autores estaban fuertemente influenciados por el pensamiento sexual desprendido de las teorías psicoanalíticas del psicólogo vienés y, sobre todo, de sus seguidores en América. Estas cuatro obras (sobre todo *Reflections in a Golden Eye* y *The Talented Mr Ripley*) recogen ciertos temas, los elaboran literariamente y los convierten en imágenes recurrentes. Unos cuantos ejemplos serían los medios de locomoción presentes en escenas de importante culminación erótica o el recurrente uso de imaginería reflectante como espejos o superficies acuosas. Podemos argüir que la influencia, más que ideológica, es de tipo estético, aunque este punto debería ser afianzado en futuras investigaciones.

A lo largo de todo este estudio, hemos ido apuntando, aunque sin analizar de forma detenida, hacia la ascendencia gótica de los comportamientos monstruosos de los protagonistas principales de estas novelas cuando se hallan al borde del abismo entre sus pulsiones homosexuales y el armario. A propósito de *Reflections in a Golden Eye*, citábamos, aunque muy de pasada al protagonista de la novela de Matthew Lewis *The Monk*. *The Picture of Dorian Gray* y *The Strange Case of Doctor Jeckyll and Mr Hyde* han sido citadas en referencia a la multifariedad psíquica de Tom Ripley. Al apuntar a la centralidad de lo gótico como contexto estético del pánico homosexual post-romántico<sup>32</sup>, Eve K. Sedgwick abrió toda una vía de investigación literaria que está muy lejos de haber sido agotada. Sería necesario que se abrieran más estudios que analizaran la violencia masculina, cristalizada en situaciones o personajes consistentemente monstruosos, a la luz de un pánico homosexual perverso que hunde sus raíces en la crisis de ciertos binomios propios de la filosofía moderna.

Una de las formas, literarias al menos, en las que esa monstruosidad implícita del sujeto homosexual reprimido que se muestra es el *Doppelgänger*, el cual ha suscitado un renovado interés académico en los últimos años. En concreto en España, ha habido un par de publicaciones que exploran tanto el origen como el papel del doble en un contexto psicoanalítico. Nos estamos refiriendo a las obras *La Fábula del Otro* (2005), de Ramón Cotarelo y *La Amenaza del Yo* (2007), de Rebeca Martín. Sin embargo, aún está por ver la luz la obra que investigue la relación que existe entre ese doble y su (tras)fondo de armario homosexual. Hasta el momento el tema del *Doppelgänger* en

---

<sup>32</sup> Eve K. Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, 186.

la investigación literaria está restringido a la llamada narrativa gótica de los siglos XVIII y XIX. Hace falta una investigación exhaustiva que emparente el doble en la literatura, la violencia masculina, la homosexualidad reprimida y sus concreciones góticas.

*The Talented Mr Ripley* no es la única novela en la que se asoma el espectro del doble. En *Reflections in a Golden Eye* y en *Giovanni's Room* también vemos imágenes animalescas que se pueden leer perfectamente como la corporeización de lo sexualmente indeseable. Según Ramón Cotarelo, la concreción del doble en estados animalescos es algo muy común, sobre todo tras la difusión de la teoría darwiniana que identificaba “el mal primigenio con la figura de los antropoides (...) sin evolucionar, en un estadio de anonimia y bestialidad”<sup>33</sup>. La gemelidad también asoma, aunque de forma más velada en *Giovanni's Room* y en *The City and the Pillar*. En cualquier caso resulta ser asesina en todas las novelas, aunque en distintos niveles, lo cual nos lleva a la raíz del doble<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Ramón Cotarelo, *La fábula del otro yo*, 12-13.

<sup>34</sup> Ramón Cotarelo, *Ibid.*, 15.

## Epílogo: Masculinidad y homosexualidad en la frontera del fin del mundo

El año 1990 es la fecha en la que los historiadores fijan el fin de la Guerra Fría. Fue el año de la reunificación alemana, el comienzo de la disolución de la Unión Soviética y de la traumática y paulatina separación de los antiguos estados yugoslavos. En políticas de género, los movimientos de liberación homosexual ya se habían asentado en buena parte de occidente, descriminalizando la homosexualidad en muchos países, y en algunos incluso consiguiendo el reconocimiento de derechos civiles que unas décadas antes se antojaban como utópicos. Sin embargo, la epidemia del SIDA supuso desde 1980 una involución por parte de algunos de los sectores más reaccionarios de la sociedad, sobre todo de la derecha religiosa en EEUU, que vio en la enfermedad la evidencia visible para volver a criminalizar a los homosexuales de cara a la sociedad, todo ello con un ascenso imparabile de los neo-cons a ambas orillas del atlántico.

El fin de la Guerra Fría supuso, para las narrativas masculinas homosexuales, un gran avance en lo que se refiere a la reconciliación entre homosexualidad y masculinidad en la frontera, pero también la consolidación de ciertos monstruos de ascendente masculino, como mostraban títulos que vieron la luz en ese 1990, como *American Psycho*, de Bret Easton Ellis o *Frisk*, de Dennis Cooper.

Trascender más que abolir los dictados tradicionales del binarismo de género se torna necesario. R.W. Connell, a quien hemos citado a menudo en esta tesis, afirmaba que la política gay no representa necesariamente una alternativa a la hegemonía masculina<sup>35</sup>, precisamente porque no genera de forma automática una política de oposición a esa hegemonía. Aceptar los postulados feministas por parte de los hombres no debe necesariamente significar rechazar la masculinidad, como si esta fuera el enemigo. Sólo puede ser atrayente la idea de abandonar nuestra masculinidad si la concebimos como una relación de poder y de sometimiento<sup>36</sup>. Otros autores, sobre todo feministas radica-

---

<sup>35</sup>R.W. Connell, *Masculinities*, 219.

<sup>36</sup>Victor Siedler, *La Sinrazón Masculina*, 155.

les como Wittig, en palabras de Judith Butler, hablan de una disolución del concepto de sexo como paso necesariamente revolucionario para inaugurar “a true humanism of ‘the person’ freed from the shackles of sex”<sup>37</sup>. Las mejores perspectivas para una política masculina han de encontrarse fuera de las políticas puras de género, de manera que interseccionen con otras políticas<sup>38</sup>. La idea no es eliminar el género como constructo, sino evaluar los elementos que lo conforman<sup>39</sup> y reevaluarlos fuera de cualquier trascendencia de dominación o de subordinación. Es un proceso difícil que ninguna narrativa va a conseguir por sí sola, pero que atisbamos en algunos títulos de las últimas décadas.

Michael Cunningham es un escritor en cuya narrativa comenzó precisamente en 1990. Lo hizo con la novela *A Home at the End of the World*, la cual nos presenta a Bobby y Jonathan, amigos de infancia en un pueblo de Ohio. Tras varias catástrofes familiares que dejan al primero de ellos huérfano, la familia de Jonathan lo acoge, lo cual facilita que los dos amigos se unan aún más, y que incluso experimenten sexualmente. Tras un periodo en el que pierden el contacto, se vuelven a encontrar frisando ya los treinta en Nueva York, donde Jonathan, abiertamente gay, se encuentra viviendo con su amiga Clare. Bobby se va a vivir con ellos e inicia una relación amorosa con Clare. Jonathan, por su parte, aunque aún mantiene sentimientos por su amigo de infancia, comienza una relación con Erich, que a la postre contraerá sida. Clare y Bobby tienen una niña y se mudan a vivir al campo. Jonathan hace lo propio con su moribundo amante, ya que planea montar un restaurante allí con su amigo Bobby. Al final, Clare los abandona a todos y huye con su hija.

Reed Woodhouse dice de Cunningham que es un autor que, junto con David Leavitt, se aleja de los tropos que habían caracterizado a la narrativa gay post-Stonewall, a saber, “mixed pornography, political polemic, that peculiarly gay bildungsroman, the coming-out story”<sup>40</sup>. Más interesantemente, este crítico (uno de los pocos que hasta el momento se han ocupado de este escritor) apunta que Michael Cunningham era uno de los pocos escritores que habían sabido trascender los personajes que actuaban como iconos centrales en la narrativa gay: “the Stud and the Queen”<sup>41</sup>, y que los protagonistas de su primera novela, *A Home at the End of the World*, tanto si tienen

---

<sup>37</sup> Judith Butler, *Gender Trouble*, 26.

<sup>38</sup> R.W. Connell, *Masculinities*, 237.

<sup>39</sup> R.W. Connell, *Ibid.*, 234.

<sup>40</sup> Reed Woodhouse, “Michael Cunningham (1952-)”, 84.

<sup>41</sup> Reed Woodhouse, “ibídem”.

relaciones sexuales con miembros de su mismo sexo o no, apenas abrazan ninguna identidad que se base en ello. Con esta trascendencia (que no rechazo) de roles binarios –Stud o Queen, o lo que es lo mismo, rol macho o afeminado- los personajes de la primera novela de Cunningham trascienden, en muchos sentidos, la lógica binaria de género y abrazan una subjetividad femenina que les permite desarrollarse como seres sexuados, tanto si son heterosexuales como si son homosexuales. Observémoslos en la escena final, en la que dos amigos, uno homosexual y otro hetero ayudan a un tercero, antiguo amante del primero, a darse su último baño en un lago helado, ya que está a punto de morir de sida. Este bautismo en el límite de la muerte no es sino una paradoja más de la que participan como algo único y no establecido. Tal y como reflexiona Jonathan, el protagonista gay “I was nothing so simple as happy. I was merely present, perhaps for the first time in my adult life. The moment was unextraordinary. But I had the moment. I had it completely. I realized that if I died soon I would have known this, a connection with my life”<sup>42</sup>.

**371**

---

Es como si la conexión con las caóticas e impredecibles exigencias del presente redimiera a los protagonistas, hombres en el agua helada de su bautismo con una nueva y purificadora masculinidad sin exigencias, a pesar del vértigo de su propia indefinición.

---

<sup>42</sup> Michael Cunningham, *A Home at the End of the World*, 342-3.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABBOTT, Megan E., *Street Was Mine : White Masculinity in Hard-Boiled Fiction and Film Noir*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2002
- ABELOVE, Henry, "Freud, Male Homosexuality and the Americans", en Abe-love, Henry et al. (ed.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Nueva York, Routledge, 1993
- ABELOVE, Henry et al. (ed.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Nueva York, Routledge, 1993
- ADAMS, Rachel, "A Mixture of Delicious and Freak': The Queer Fiction of Carson McCullers" in *American Literature: A Journal of Literary History and Criticism*. (pp. 551-83), Sept; 71(3), 1999
- ADAMS, R. y SAVRAN, David, [eds.] *The Masculinity Studies Reader*, Oxford, Blackwell Publishers, 2002
- ALGER, Horatio, *Ragged Dick and Mark, The Match Boy*, Nueva York, Collier Books, 1962
- ALLMENDINGER, Blake, "The Queer Frontier", en *The Queer Sixties* (pp. 223-36), Smith, Patricia Juliana (ed. and introd.). Nueva York, Routledge, 1999
- ALMAGUER, Tomás, "Chicano Men: A Cartography of Homosexual Identity and Behaviour", en *The Lesbian and Gay Studies Reader* (pp. 255-273), Abelow, Henry et al. (eds.), Nueva York, Routledge, 1993
- ALTMAN, Dennis, *Homosexuality: Oppression and Liberation*, Nueva York, Avon Books, 1971
- ANDERSON, Perry, *Los Orígenes de la Posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 1998 [trad. de Luis Andrés Bredlow]
- ARMSTRONG, Julie Buckner "Carson McCullers (1917-1967)" en. *American Women Writers, 1900-1945: A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*. (pp. 224-30), Champion, Laurie (ed.) Westport, CT : Greenwood, 2000

- AUSTEN, Roger, *Playing the Game: The Homosexual Novel in America*, Nueva York, The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1977
- BAJTIN, Mijail, *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El Contexto de François Rabelais* [1965], Madrid, Alianza Editorial, 1987 [trad. de Julio Forcat y César Conroy]
- BAKER, Susan; GIBSON, Curtis S., *Gore Vidal: A Critical Companion*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1997
- BAL, Mieke, *Teoría de la Narrativa*, Madrid, Cátedra, 1987 [trad. de Javier Franco]
- BALDWIN, James, *Another Country*, Nueva York, Penguin Twentieth Century Classics, 1962
- ———, *Collected Essays*, Nueva York, Penguin: The Library of America, 1998
- ———, *Giovanni's Room* [1955], Nueva York, Penguin Twentieth Century Classics, 1990
- ———, *Go Tell It on the Mountain*, Nueva York, Penguin Twentieth Century Classics, 1954
- BARTHES, Roland, *Introducción al Análisis Estructural de los Relatos*, México D.F., Premia, 1982, [trad. de Beatriz Dorriots]
- ———, *Mythologies* [1957], Nueva York, Hill and Wang, 1972, [trad. de Annette Levers]
- BAUDRILLARD, Jean, “El Éxtasis de la Comunicación”, en *La Posmodernidad*, Foster, Hal et al., Barcelona, Kairós, 1983 [trad. Jordi Fibla]
- BEAUVOIR, Simone de, *El Segundo Sexo* [1949], Madrid, Cátedra, 2000. [trad. de Alicia Martorell]
- BELL, George E. “The Dilemma of Love in *Go Tell It On the Mountain* and *Giovanni's Room*”, en *College Language Association Journal* (pp. 397-406), (17), 1974

- BENEKE, Timothy, *Proving Manhood: Reflections on men and sexism*, Berkeley, University of California Press, 1997
- BERGMAN, David, *Gaiety Transfigured: Gay Self-Representation in American Literature*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1991
- ———, (ed.), *The Violet Quill Reader*, Nueva York, St. Martin's Press, 1994
- BERSANI, Leo "Is the Rectum a Grave?", en *AIDS: Cultural analysis, Cultural Activism*, Crimp, Douglas (ed.), Cambridge, Mass., MIT Press, 1989
- ———, *Homos*, Cambridge, Ma, Harvard University Press, 1995
- BÉRUBÉ, Allan, *Coming out under Fire: The History of Gay Man and Women in World War Two*, Nueva York, Penguin Books, 1991
- BESSIS, Sophie, *Occidente y Los Otros: Historia de una Supremacía*, Madrid, Alianza Editorial, 2002 [trad. de Florencia Peyrou]
- BEYNON, John, *Masculinities and Culture*, Buckingham, Philadelphia, Open University Press, 2002
- BIEGANOWSKI, Ronald, "James Baldwin's Vision of Otherness in 'Sonny's Blues' and Giovanni's Room", *College Language Association Journal (CLAJ)*, (pp. 69-80), Sept., 32 (1), 1988
- BIGSBY, CWE, y Thompson, Roger, "The Black Experience", en *Introduction to American Studies*, Bradbury, Malcolm y Temperley, Howard (ed.), Nueva York, Longman, 1981
- BLACK, Gregory D., *La Cruzada contra el Cine (1940-1975)*, Madrid, Cambridge University Press, 1999 [trad. de Cristiña Piña Aldao]
- BLOTNER, Joseph, *The Modern American Political Novel 1900-1960*, Austin, University of Texas Press, 1966
- BLY, Robert, *Iron John*, Toronto, Vintage, 1990

- BONINO, Luis, “Varones, Género y Salud Mental: Deconstruyendo la ‘Normalidad’ Masculina”, en *Nuevas Masculinidades*, Segarra, Marta y Carabí, Àngels, (eds.), Barcelona, Icaria Editorial, 2000
- BOONE, Joseph A. y Cadden, Michael (eds.) *Engendering Men: The Question of Male Feminist Criticism*, Nueva York, Routledge, 1990
- BORDO, Susan, *The Flight to Objectivity: Essays on Cartesianism & Culture*, Albany (NY), State University of New York Press, 1987
- ———, *Unbearable Weight : Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley (CA), University of California Press, 1993
- BOSWELL, John, *Christianity, Social Tolerance and Homosexuality*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980
- BOU, Nùria, y PÉREZ, Xavier, *El Tiempo del Héroe: Épica y Masculinidad en el Cine de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 2000
- BOURDIEU, Pierre, *La Dominación Masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000 [trad. de Joaquín Jordá]
- BOYER, Paul, *By the Bomb’s Early Light*, Greensboro, The University of North Caroline Press, 1985
- BRADBURY, Malcolm, *The Modern American Novel* [1983], Nueva York, Oxford University Press, (2ªed) 1992
- BRAUDY, Andre, “Homosexual Literature: A Party Picture”, (pp. 29-32) *Matchine Review*, Octubre 1957, N° 10.
- BRAUDY, Leo, *From Chivalry to Terrorism: War and the Changing Nature of Masculinity*, New York, Alfred A. Knopf, 2003
- BREINES, Ingeborg et al. (eds.), *Males Roles, Masculinities and Violence: a Culture of Peace Perspective*, Vendôme, Fr, United Nations Educational, 2000
- BRET, David, *Errol Flynn: Satan’s Angel*, Londres, Anova Books, 2000
- BRISTOW, Joseph, “Men after Feminism: Sexual politics twenty years on” in Porter, David (ed) *Between Men and Feminism*, London, Routledge, 1992

- BROGAN, Hugh, *The Penguin History of the United States of America*, Londres, Penguin Books, 1985
- BRONSKI, Michael “The Subversive Ms. Highsmith”, en *Gay and Lesbian Review Worldwide*, (pp. 13-16), Spring; 7(2), 2000
- ———, *Sexual Sameness: Textual Differences in Lesbian and Gay Writing*, Nueva York, Routledge, 1991
- BULL, Chris (ed.), *Witness to Revolution: The Advocate Reports on Gay and Lesbian Politics, 1967-1999*, Los Angeles, Alyson Books, 1999
- BURCHELL, R.A. y GRAY, R.J., “The Frontier West”, en *Introduction to American Studies* (130-156), Bradbury, Malcolm y Temperley, Howard, (eds.), London, Longman, 1981
- BURCHELL, R.A., y HOMBERGER, Eric, “The Immigrant Experience”, en *Introduction to American Studies* (157-180), Bradbury, Malcolm y Temperley, Howard, (eds.), London, Longman, 1981
- BURROUGHS, William S., *Naked Lunch*, [1959], Nueva York, Grove Press, 1987
- ———, *Queer*, Londres, Picador, 1985
- BUTLER, Christopher, *Postmodernism: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2002
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble*, Routledge, Londres, 1991
- ———, “Imitation and Gender Insubordination”, *Inside/ Out, Lesbian Theories, Gay Theories*, Fuss, Diana (ed.), Nueva York, Routledge, 1991
- CAIN, James M., *Serenade*, Nueva York, Signet books, 1937
- CAMPBELL, James, *Loca Sabiduría: Así Fue la Generación Beat*, Barcelona, Alba Editorial, 2001 [trad. de Breixo Viejo Viñas]
- ———, *Talking at the Gates: A Life of James Baldwin*, Berkeley, University of California Press, 1991

- CAMPO TEJEDOR, Alberto del, “Cuestión de Pelotas. Hacerse Hombre, Hacerse el Hombre en el Fútbol”, en *Hombres: La construcción cultural de las masculinidades*, (66-99), Valcuende del Río, José María et als. (eds), Madrid, Talasa, 2003
- CAPOTE, Truman, *In Cold Blood*, Londres, Penguin Twentieth Century Classics, 1966
- ———, *Other Voices, Other Rooms*, Nueva York, Vintage, 1948
- CARR, Virginia Spencer, *The Lonely Hunter: A Biography of Carson McCullers* [1975], Athens, Georgia, The University of Georgia Press, 2003
- CASHMAN, Sean Dennis, *America, Roosevelt, and World War II*, Nueva York, New York University Press, 1989
- CENTER OF MILITARY HISTORY (ed.), *American Military History*, Washington, Kessinger Publishing, 2004
- CHANDLER, Raymond, *The Big Sleep*, Nueva York, Penguin Books, 1939
- ———, *The Lady in the Lake and Other Novels* [1943-49], Nueva York, Penguin Classics, 2001
- ———, *The Long Goodbye* [1953], Nueva York, Penguin Classics, 1959
- CHAUNCEY, George, *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World 1890-1940*, Nueva York, BasicBooks, 1994
- CHENG, Cliff, “Marginalized and Hegemonic Masculinity: An Introduction”, *Journal of Men’s Studies*, April 30, 7 (3), 1999
- CHOMSKY, Noam, *El Miedo a la Democracia*, [1991] Barcelona, Crítica, 2001, [trad. de Mireia Carol]
- CLARE, Anthony, *Hombres: La Masculinidad en Crisis*, Madrid, Taurus, 2002, [trad. de Irene Cifuentes]
- CLARK, Suzanne, *Cold Warriors: Manliness on Trial in the Rhetoric of the West*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2000

- COCHRAN, David, *America Noir: Underground Writers and Filmmakers of the Postwar Era*, Washington, Smithsonian, 2000
- COCTEAU, Jean, *El Libro Blanco*, [1929], Valencia, Editorial La Máscara, 1999 [trad. de Martine Monleau]
- COHAN, Steven, *Screening the Male: Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema*, Londres, Routledge, 1993
- COLOMINA, Beatriz, *Domesticity at War*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2007
- CONNELL, R.W., *Gender and Power*, Stanford, Stanford University Press, 1987
- ———, *Masculinities*, Los Ángeles, University of California Press, 1995
- ———, “The History of Masculinity”, en *The Masculinity Studies Reader*, (245-261) Adams, R. y Savran, David, [eds.], Oxford, Blackwell Publishers, 2002
- CONNOR, Steven “Postmodernism and Literature”, en *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Connor, Steven (ed), Cambridge, Cambridge University Press, 2005
- COOK, Bruce, *La Generación Beat*, [1970], Barcelona, Barral Editores, 1974 [trad. de Esdras Parra]
- COOPER, Dennis, *Closer*, Nueva York, Serpent’s Tail, 1989
- ———, *Frisk*, Nueva York, Grove Press, 1990
- COOPER, James Fenimore, *The Last of the Mohicans*, Nueva York, Bantam Books, 1989
- CORBER, Robert J., *Homosexuality in Cold War America*, Londres, Duke University Press, 1997
- ———, *In the Name of National Security: Hitchcock, Homophobia, and the Political Construction of Gender in Postwar America*, Londres, Duke University Press, 1993

- CORTÉS, José Miguel G., *Hombres de Mármol: Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*, Barcelona-Madrid, Egales, 2004
- CORY, Donald Webster, *The Homosexual in America*, Nueva York, Paperback Library Inc., 1951
- COTARELO, Ramón, *La Fábula del Otro*, Alzira, Centro Francisco Tomás y Valiente, Colección Interciencias, 2005
- CRANE, Stephen, *The Red Badge of Courage* [1895], Londres, Penguin Popular Classics, 1994
- CUNLIFFE, Marcus, *The Literature of the United States*, [1954] Nueva York, Penguin Books (4ª ed.), 1986
- CUNNINGHAM, Michael, *A Home at the End of the World*, Nueva York, Penguin Books, 1990
- ———, *Flesh and Blood*, Nueva York, Penguin Books, 1995
- ———, *The Hours*, Londres, Fourth Estate, 1999
- DAVENPORT, Stephen, "Queer Shoulders to the Wheel: The Beat Movement as Men's Movement", *Journal of Men's Studies: A Scholarly Journal about Men and Masculinities* (pp.297-307), Mayo; 3(4), 1995
- DAVIS, Robert Con et al. (ed), *Literary Criticism and Theory*, Nueva York, Longman, 1989
- DEGOUT, Yasmin Y. "Dividing the Mind: Contradictory Portraits of Homoerotic Love in Giovanni's Room", en *African American Review (AAR)* (pp. 425-435), Otoño; 26(3), 1992
- D'EMILIO, John, *Making Trouble: Essays on Gay History, Politics, and the University*, Nueva York, Routledge, 1992
- ———, *Sexual Politics, Sexual Communities*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983
- DERRIDA, Jacques, "Différence", en *A Derrida Reader: Between the Blinds*, Kamud, Peggy (ed.), Nueva York, Columbia University Press, 1991

- DICKENS, Charles, *Oliver Twist* [1838], London, Penguin Classics, 2003
- DOVER, K.J., *Greek Masculinity*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1978
- DROWNE, Kathleen N. "‘An Irrevocable Condition’: Constructions of Home and the Writing of Place in Giovanni's Room", en *Re-Viewing James Baldwin: Things Not Seen* (pp. 72-87), Miller D. Quentin (ed. and introd.), Philadelphia, PA, Temple University Press, 2000
- DUBERMAN, Martin, "A Matter of Difference", en *The Columbia Reader on Lesbians and Gay Men in Media, Society, & Politics* (pp. 31-33), Gross, L. y Woods, J.D. (eds), Nueva York, Columbia University Press, 1999
- ———, *Cures: A Gay Man's Odyssey*, Oxford, Westview Press, 2002
- DUNAR, Andrew J., *America in the Fifties*, Siracusa (NY), Syracuse University Press, 2006
- DYER, Richard, "Homosexuality and Film Noir", en *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* (pp. 18-21), no. 16, 1977
- EAGLETON, Terry, *Literary Theory: An Introduction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983
- EDELMAN, Lee, *Homographesis: Essays on Gay Literary and Cultural Theory*, Londres, Routledge, 1994
- EDMUNDSON, Mark, *Nightmare on Main Street : Angels, Sodomasochism, and the Culture of Gothic*, Cambridge, Harvard University Press, 1999
- EHRENREICH, Barbara, *The Hearts of Men: American Dreams and the Flight from Commitment*, Nueva York, Anchor, 1985
- ELLIOTT, S. James "Homosexuality in the Crucial Decade: Three Novelists' Views" en *The Gay Academic* (pp. 164-77), Crew, Louie (ed.) Palm Springs : ETC Pubs., 1978.
- ERIBON, Didier, *Escapar del Psicoanálisis*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2008 [trad. de Geoffroy Huard de la Marre]

- ESCOFFIER, Jeffrey, "Homosexuality and the Sociological Imagination: The 1950s and 1960s", en *A Queer World: The Center for Lesbian and Gay Studies Reader* (pp. 248-61), Duberman, Martin (ed. and introd.). New York, New York UP, 1997.
- EVANS, Odette L'Henry "A Feminist Approach to Patricia Highsmith's Fiction" en *American Horror Fiction: From Brockden Brown to Stephen King*, (pp. 107-119) Docherty, Brian (ed.) New York, St. Martin's, 1990.
- FADERMAN, Lillian, *Odd Girls and Twilight Lovers: A History of Lesbian Life in Twentieth-Century America*, Nueva York, Penguin, 1991
- FELD, Rose "[Review of] Reflections in a Golden Eye", in *Critical Essays on Carson McCullers*, Lyon Clark, Beverly and Friedman, Melvin J. (ed.) Nueva York, Prentice Hall International, 1996.
- FERRO, Robert, *Second Son*, Nueva York, Crown, 1988
- FIEDLER, Leslie A., "Come Back to the Raft Ag'in, Huch Honey!", en *An End to Innocence: Essays on Culture and Politics*, Fiedler, Leslie A., 1952
- ———, *Love and Death in the American Novel*, Normal, Dalkey Archive Press, 1966
- FINALDI, Gianfranco, "Centromila solo a Roma", en *Lo Specchio*, Año III, nº6, 7 febrero 1960
- FINE, Laura, "Gender Conflicts and their "Dark" Projections in Coming of Age White Female Southern Novels", en *Southern-Quarterly: A Journal of the Arts and the South (SoQ)* (pp.121-129), Summer 36(4), 1998
- FITZGERALD, Francis Scott, *The Great Gatsby* [1927], Londres, Penguin Authentic Texts, 1991
- FJELLESTAD, Danuta, *Eros, Logos, and (Fictional) Masculinity*, Uppsala University, 1998
- FONE, Byrne R.S., "This Other Eden: Arcadia and the Homosexual Imagination", en *Essays on Gay Literature*, Kellogg, Stuart (ed.), Nueva York, Harrington Park Press, 1985

- FORD, Charles Henry & Tyler, PARKER, *The Young and Evil*, [1933], Nueva York, Richard Kasak, 1988
- FORGACS, David [ed], *The Antonio Gramsci Reader. Selected Writings 1916-1935*, Nueva York, New York UP, 1988
- FORSTER, E.M., *Maurice*, Londres, Penguin Books, 1971
- ———, *The Life to Come and Other Stories*, Londres, Penguin Books, 1972
- FORTER, Greg, *Murdering Masculinities: Fantasies of Gender and Violence in the American Crime Novel*, Nueva York, New York University Press, 2000
- FOSTER, Hal, “Introducción al Posmodernismo”, en *La Posmodernidad*, VVAA, Barcelona, Editorial Kairós, 1985 [trad. de Jordi Fibla]
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la Sexualidad (Vol 1)* [1976], Madrid, Siglo Veintiuno, 1977 [trad. de Ulises Guiñazú]
- FRATTAROLA, Angela “Frustration and silence in Gore Vidal’s City and the Pillar”, en *Literature and homosexuality*, Meyer, Michael J. (ed. and introd.). Amsterdam, Rodopi, 2000
- FREUD, Sigmund, *Análisis de la Fobia de un Niño de Cinco Años (Caso “Juanito”)* [1909], en *Obras Completas de Sigmund Freud, Vol. 4*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006 [trad. de Luis López Ballesteros y de Torres]
- ———, *Civilization and its Discontents*, Londres, Norton & Company, 1961 [trad. de James Strachey]
- ———, “La División de la Personalidad Psíquica” [1925], en *Obras Completas (2 volúmenes)*, vol. 2, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948 [trad. de Luis López-Ballesteros de Torres]
- ———, *Interpretación de los Sueños, vol. 2*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, [trad. de Luis López Ballesteros y de Torres]
- ———, “Introducción al Narcisismo” [1914], en *Obras Completas de Sigmund Freud, Vol. 6*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006 [trad. de Luis López Ballesteros y de Torres]

- ———, “Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinction between the Sexes” [1905], in *The Masculinity Studies Reader* (14-20), Adams, Rachel; Savran, David, (eds.), Malden (Mass.), Blackwell Books, 2002. [trad. de James Strachy]
- ———, “The Dissolution of the Oedipus Complex” [1925], in *The Freud Reader* (661-666), Gay, Peter (ed.), Nueva York, Norton & Company, 1989
- ———, *Three Essays on the Theory of Sexuality* [1905], Washington, Basic Books, 1962 [trad. de James Strachy]
- ———, “Tres Ensayos para una Teoría Sexual” [1905], en *Obras Completas de Sigmund Freud, Vol. 4*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006 [trad. de Luis López Ballesteros y de Torres]
- ———, *El Yo y el Ello*, Madrid, Alianza Editorial, 2000 [trad. De Ramón Rey Ardid y Luis López-Ballesteros y de Torres]
- FROGACS, David [ed.], *The Antonio Gramsci Reader, Selected Writings 1916-1935*, Nueva York, New York University Press, 1999
- FROMM, Erich, *Escape from Freedom* [1941], Nueva York, Henry Holt & Company, 1994
- FUSS, Diana, *Essentially Speaking: Feminism, Nature & Difference*, Nueva York, Routledge, 1989
- GARCÍA LORCA, Federico, *Yerma – Poeta en Nueva York*, Barcelona, Seix Barral, 1987
- GARDINER, Judith Kegan (ed.), *Masculinity Studies and Feminist Theory: New Directions*, Nueva York, Columbia University Press, 2002
- GASTIL, Raymond D. “Cultural Regions of America”, en *Making America*, Luedtke, Luther S. (ed.), The University of North Carolina Press, 1992
- GATES, Philippa, *Detecting Men: Masculinity and the Hollywood Detective Film*, Nueva York, State University of New York Press, 2006
- GAUGUIN, Paul, *Escritos de un Salvaje*, Madrid, Debate, 1995 [trad. de Margarita Latorre]

- GAY, Peter, (ed.), *The Freud Reader*, Nueva York, Norton and Company, 1989
- GENET, Jean, *Querrela de Brest*, [1953], Madrid, Editorial Debate, 1993, [trad. de Felicitas Sánchez Medeiros]
- GIDE, André, *El Inmoralista* [1902], Madrid, Cátedra Letras Universales, 1991 [trad. de Margarita Carbayo]
- GIL CALVO, Enrique, *Máscaras Masculinas: Héroes, patriarcas y monstruos*, Barcelona, Anagrama, 2006
- GILMORE, David D., *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity*, New Haven, Yale University Press, 1990
- GILMORE, Paul, *The Genuine Article: Race, Mass Culture, And American Literary Manhood*, Durham, Duke University Press, 2001
- GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan, "Fighting for Life", en *Critical Essays on Carson McCullers* (pp. 147-54), Clark,-Beverly-Lyon (ed.); Friedman,-Melvin-J. (ed.), Nueva York, Hall, 1996
- ———, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979
- GINSBERG, Allen, *Collected Poems*, London, Viking, 1985
- GLEESON-WHITE, Sarah, "Revisiting the Southern Grotesque: Mikhail Bakhtin and the Case of Carson McCullers", *Southern-Literary-Journal (SLJ)* (pp.108-23), Spring 33(2), 2001
- ———, *Strange Bodies: Gender and Identity in the Novels of Carson McCullers*, Tuscaloosa, AL, University of Alabama Press, 2003.
- GOLDBERG, Herb, *Hombres, Hombres: Trampas y mitos de la masculinidad*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1992 [trad. de Marta Heras]
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, *La Crítica Literaria del Siglo XX: métodos y orientaciones*, Madrid, Edaf, 1997
- GONZÁLEZ DE CHÁVEZ FENÁNDEZ, María Asunción, *Faminidad y Masculinidad: Subjetividad y Orden Simbólico*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998

- GOODMAN, Paul, *Growing Up Absurd*, Londres, Vintage, 1962
- GRAFF, Gerald, "The University and the Prevention of Culture", en *Criticism in the University*, Graff, Gerald and Gibbons, Reginald (eds.), Evanston (IL), Northwestern University Press, 1985
- GREENBERG, Amy S., *Manifest Manhood and the Antebellum American Empire*, Cambridge, Cambridge University P, 2005
- GROSS, Larry et al., *The Columbia Reader on Lesbians and Gay Men in Media, Society, & Politics*, Nueva York, Columbia University Press, 1999
- GUASH, Óscar, "Ancianos, Guerreros, Efebos y Afeminados: tipos ideales de masculinidad", en *Hombres: la construcción cultural de las masculinidades*, Valcuende del Río, José María et al. (eds.), Madrid, Talasa Ediciones, 2003
- ———, *Héroes, Científicos, Heterosexuales y Gays: Los varones en Perspectiva de Género*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2006
- HADLEIGH, Boze, *Las Películas de Gays y de Lesbianas: Estrellas, Directores, Personajes y Críticos*, Barcelona, Odín Ediciones, 1996 [trad. de Núria Pujols i Valls]
- HALBERSTAM, Judith, *Masculinidad Femenina*, Barcelona, Egales, 2008 [trad. de Javier Sáez]
- HALPERIN, David M., *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*, Nueva York, Routledge, 1990
- HAMMETT, Dashiell, *Complete Novels [1928-34]*, Nueva York, The Library of America, 1999
- HARDING, Sandra, *Whose Science? Whose knowledge? Thinking from Women's Lives*, Milton Keynes (GB): Open University, 1991
- HARDMAN, Paul D, *Homoaffectionalism: Male Bonding from Gilgamesh to the Present*, San Francisco, GLB Publishers, 1993
- HARDT, Michael, y NEGRI, Antonio, *Empire*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2001

- HARRIS, Daniel, *The Rise and Fall of Gay Culture*, Nueva York, Hyperion, 1997
- HARRISON, Brady, "Mercenary Romances: Masculinity, William Walker and U.S. Imperialism", *Journal of Men's Studies*, May 31 vol. 4, 1996
- HART, James D., *The Oxford Companion to American Literature*, [1941], Nueva York, Oxford University Press (6<sup>o</sup> ed.), 1995
- HARVEY, David, *The Condition of Postmodernity*, Cambridge, Ma, Blackwell, 1990
- HEMMINGWAY, Ernest, *Fiesta or The Sun Also Rises* [1927], London, Arrow Books, 1993
- ——— (ed.), *Men At War*, Nueva York, Berkley Books, 1942
- ———, *Men Without Women*, [1928], London, Arrow Books, 1994
- H.E.P., "Dirt Takes a Sweep through Italy", en *Mattachine Review* (pp 20-21), Junio 1958.
- HIGH, Peter B., *An Outline of American Literature*, Londres, Longman, 1986
- HIGHSMITH, Patricia, *Ripley Under Ground*, Toronto, Vintage Crime, 1970.
- ———, *Ripley Under Water*, Toronto, Vintage Crime, 1991
- ———, *Ripley's Game*, Toronto, Vintage Crime, 1974
- ———, *The Blunderer* [1954], Nueva York, Norton, 2001
- ———, *The Boy who Followed Ripley*, Toronto, Vintage Crime, 1980
- ———, *The Price of Salt* [1952], Nueva York, Norton, 1991
- ———, *The Talented Mr Ripley*, London, Vintage, 1955
- ———, *Strangers on a Train*, Nueva York, Norton, 1950
- HILFER, Anthony Channell, "'Not Really Such a Monster': Highsmith's Ripley as Thriller Protagonist and Protean Man", *Midwest Quarterly: A Journal of Contemporary Thought (MQ)* (pp.361-374), Summer 25(4), 1984

- HOGAN, Steve & Hudson, Lee, *Completely Queer: The Gay & Lesbian Encyclopaedia*, Nueva York, Henry Holt, 1998
- HOLLAND, Sharon Patricia, "(Pro)Creating Imaginative Spaces and Other Queer Acts: Randall Kenan's A Visitation of Spirits and Its Revival of James Baldwin's Absent Black Gay Man in Giovanni's Room" en *James Baldwin Now*, McBride-Dwight-A. (ed. and introd.). New York, NY : New York UP, 1999.
- HOLLERAN, Andrew, *Dancer from the Dance*, Nueva York, Penguin Books, 1978
- HOMERO, *Ilíada*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994 [trad. de Luis Segalá y Estalella; intr. de Javier de Hoz]
- HORNEY, Katherine, *Feminine Psychology* [1967], Nueva York, Norton Co., 1993
- HORROCKS, Roger, *Masculinity in Crisis: Myths, Fantasies and Realities*, Nueva York, St Martin's Press, 1984
- HOWARD, John, "Un-American Activities abroad: essentialism, identity and place in James Baldwin's *Giovanni's Room*", *Nationalism and Sexuality: Crises of Identity* Kalogeras-Yiorgos (ed.) et Pastourmatzi-Domna (ed.). Thessaloniki, Greece : Hellenic Association of American Studies, Aristotle University, 1996
- HUYSMANS, Joris-Karl, *A Contrapelo*, [1884], Madrid, Cátedra, 1984, [trad. de Juan Herrero]
- JACOBUS, Mary, *Romanticism Writing and Sexual Difference: Essays on The Prelude*, Oxford, Clarendon Press, 1994
- JAGOSE, Annamarie, *Queer Theory: An Introduction*, Nueva York, New York University Press, 1996
- JAMES, Henry, *The Ambassadors*, [1903], Nueva York, Penguin Classics, 1986
- ———, *The Bostonians* [1886], Nueva York, Penguin Classics, 1984
- JARA, José, *Nietzsche, un pensador póstumo: El cuerpo como centro de gravedad*, Madrid, Anthropos Editorial, 1998

- JARDIN, Alice y SMITH, Paul, *Men in Feminism*, Nueva York, Routledge, 1987
- JARVIS, Christina S., *The Male Body at War: American Masculinity During World War II*, Dekalb, Northern Illinois University Press, 2004
- JENKS, Chris, *Culture: Key Ideas*, Nueva York, Routledge, 1993
- JOAS, Hans, *Guerra y Modernidad: Estudios sobre la Violencia en el siglo XX* [2000], Barcelona, Paidós, 2005, [Trad. de Bernardo Moreno]
- JOHNSON-ROULLIER, Cyraina “(An)Other Modernism: James Baldwin, *Giovanni’s Room*, and the Rhetoric of Flight”, *Modern Fiction Studies* (pp. 932-956) Winter 45 (4), 1999
- ———, *Reading on the Edge: Exiles, Modernities, and Cultural Transformation in Proust, Joyce, and Baldwin*, Albany, State U of New York P, 2000.
- JONES, James, *From Here to Eternity*, [1951], Nueva York, Dell Publishing, 1991
- KAISER, Charles, *The Gay Metropolis, The Landmark History of Gay Life in America Since World War II*, Orlando, Harcourt Brace, 1997
- KALAJDZIAN, Walter, *American Culture Between The Wars: Revisionary Modernism And Postmodern Critique*. New York: Columbia University Press, 1993
- KANN, Mark E., “Manhood, Immortality, and Politics During the American Founding”, *Journal of Men’s Studies: A Scholarly Journal about Men and Masculinities* (pp. 79-103), Nov; 5(2), 1996
- KAPLAN, Cora, “‘A Cavern Opened in my Mind’: The Poetics of Homosexuality and the Politics of Masculinity in James Baldwin”, en *Representing Black Men* (pp. 27-54), Blount, Marcellus, Cunningham, George P. (eds), London, Routledge, 1996
- KATZ, Jonathan Ned, *Gay American History*, Nueva York, Avon Books, 1976
- ———, *Love Stories: Sex Between Men before Homosexuality*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001

- ———, *The Invention of Heterosexuality*, Nueva York, Penguin Plume, 1995
- KELLOGG, Stuart (ed.) *Essays on Gay Literature* [1983], Nueva York, Harrington Park Press, 1985
- KENSCHAFT, Lori J., "Homoerotics and Human Connections: Reading Carson McCullers as a Lesbian", en *Critical Essays on Carson McCullers*. Clark, Beverly Lyon et al. (eds.). New York, Hall, 1996
- KENT, Nial, *The Divided Path*, Nueva York, Pyramid Books, 1951
- KEROUAC, Jack, *The Dharma Bums*, Londres, Penguin Classics, 1958
- ———, *Lonesome Traveller*, Londres, Penguin Classics, 1960
- ———, *On the Road*, Nueva York, Penguin Twentieth Century Classics, 1957
- KIESLING, Scott Fabius, "Power and the Language of Men", en *Language and Masculinity* (pp. 65-86) Johnson, Sally et al. (eds), Oxford, Blackwell, 1997
- KIMMEL, Michael, *Manhood in America: A Cultural History*, New York, The Free Press, 1996
- ———, "The Birth of the Self-Made Man", en *The Masculinity Studies Reader* (135-152), Adams, R. y Savran, David, [eds.], Oxford, Blackwell Publishers, 2002
- KINSEY, Alfred C., *Sexual Behavior in the Human Male*, Filadelfia, WB Saunders, 1948
- KLEIN, Kathleen Gregory, "Patricia Highsmith" en *And Then There Were Nine ... More Women of Mystery* (pp. 170-197) Bakerman, Jane-S. (ed.). Bowling Green, OH, Popular, 1985.
- KLEIN, Kerwin Lee, *Frontiers of Historical Imagination: Narrating the European Conquest of Native America, 1890-1990*, Berkeley, University of California Press, 1997
- KNIGHTS, Ben, *Writing Masculinities*, Londres, Macmillan Press, 1999
- KRAMMER, Larry, *Faggots*, Nueva York, Random House, 1978

- KRISTEVA, Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Nueva York, Columbia University Press, 1982 [trad. de Leon Roudiez]
- KRUTNIK, Frank, *In a Lonely Street: Film Noir, Genre and Masculinity*, Londres, Routledge, 1991
- KUSHNER, Tony, *Angels in America. Part One: Millenium Approaches*, Nueva York, Theatre Communication Group, 1992
- LACAN, Jacques, *Escritos*, Ciudad de Méjico, Siglo XXI, 1972 [trad. de Tomás Segovia]
- LAWRENCE, David Herbert, *The Prussian Officer* [1914], Harmondsworth, Penguin Books, 1986
- ———, *Women in Love* [1920], Ware, Wordsworth Classics, 1992
- LA CECLA, Franco, *Machos: Sin ánimo de Ofender*, Madrid, Siglo XXI, 2004 [trad. de Fernando Borrajo]
- LEAVITT, David, *The Lost Language of Cranes*, Nueva York, Penguin Books, 1987
- LEHAN, Richard, "Literature and Values: The American Crusoe and the Idea of the West", en *Making America: The Society and Culture of the Unites States* (pp. 236-253), Luedtke, Luther S. (ed.), Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1992
- LEVENSTEIN, Harvey, *Seductive Journey: American Tourists in France from Jefferson to the Jazz Age*, Chicago, University of Chicago Press, 1998
- ———, *We'll Always Have Paris: American tourists in France since 1930*, Chicago, University of Chicago Press, 2004
- LEVIN, James, *The Gay Novel in America*, Nueva York, Garland, 1991
- LEWES, Kenneth, *The Psychoanalytic Theory of Male Homosexuality*, Ontario, Meridian Books, 1988
- LEWIS, Matthew, *The Monk* [1794], Oxford, Oxford University Press, 1973

- LIBRETTI, Timothy, "History and queer consciousness: the dialectics of gay identity in US literature", en *Literature and Homosexuality*, Meyer, Michael J. (ed. and introd.), Amsterdam, Rodopi, 2000
- LILLY, Mark (ed.), *Lesbian and Gay Writing*, Filadelfia, Temple University Press, 1990
- LLAMAS, Ricardo, *Teoría Torcida: Prejuicios y Discursos en torno a "la homosexualidad"*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1998
- LYON, David, *Jesus in Disneyland: Religion in Postmodern Times*, Cambridge, Blackwell Publishers, 2000
- LYOTARD, Jean-François, *La Diferencia*, Barcelona, Gedisa, 1991 [trad. de Alberto L. Bixio]
- ———, *Postmodern Condition: A Report on Knowledge* [1979], Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984 [trad. de Geoff Bennington y Brian Massumi]
- MACHERY, Pierre, "The Text Says What it Does Not Say" [1978, trad. d. G. Wall], en *Literature in the Modern World: Critical Essays and Documents* (215-222), Walder, Dennis (ed.), Oxford, Oxford University Press, 1990
- MAILER, Norman, *The Naked and the Dead*, Nueva York, Picador, 1948
- ———, "The White Negro", en *Advertisements for Myself*, Cambridge, Ma, Harvard University Press, 1959
- MALINOWSKI, Sharon & Brelvi Christa (ed.) *The Gay & Lesbian Literary Companion*, Detroit, Visible Ink Press, 1995
- MANN, William J., *Behind the Screen: How Gays and Lesbians Shaped Hollywood 1910-1969*, Nueva York, Viking, 2001
- MARQUES, Josep Vicent, "¿Qué masculinidades?", en *Hombres: La construcción cultural de las masculinidades* (pp. 204-211), Valcuende del Río, José María et als. (eds), Madrid, Talasa, 2003
- MARTÍN, Rebeca, *La Amenaza del Yo: El Doble en el Cuento Español del Siglo XIX*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007

- MARTIN, Robert K., "Gender, Race, and the Colonial Body: Carson McCullers's Filipino Boy, and David Henry Hwang's Chinese Woman", *Canadian-Review-of-American-Studies/Revue-Canadienne-d'Etudes-Americaines* (CRevAS) (pp. 95-106, Otoño; 23(1), 1992
- ———, *Hero, Captain and Stranger: Male friendship, Social Critique and Literary Form in the Sea Novels of Herman Melville*. Chapel Hill. University of North Carolina Press, 1986
- ———, *The Homosexual Tradition in American Poetry*, Austin (TX), University of Texas Press, 1979
- MARX, K., *Antología*, Barcelona, Península, 2002 [edición de Jacobo Muñoz]
- ———, *El Capital* (2 vol.), Barcelona, Ediciones Folio, 2002, [trad. Juan Miguel Figueroa et al.]
- MARX, K. y ENGELS, F., *El Manifiesto Comunista* [1848], Madrid, Endymión, 1987, [trad. de W. Roces]
- ———, *The German Ideology: Introduction to a Critique of Political Economy* [1845], Londres, Lawrence & Wishart Ltd., 1970, [trad. y ed. de C.J. Arthur]
- MAUPIN, Armistead, *Tales of the City*, London, Black Swan, 1978
- MAY, Elaine Tyler, *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*, Basic Books, 1988
- MAYER, Hans, *Historia Maldita de la Literatura: La Mujer, el Homosexual, el Judío*, Madrid, Taurus, 1975 [trad. de Juan de Churruca]
- MAYER, Richard "Giovanni's Room by James Baldwin" (pp 33-34), en *Mattachine Review*, Abril 1957
- MCAULIFFE, Mary Sperling, *Crisis on the Left: Cold War Politics and American Liberals, 1947-1954*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1978
- MCCULLERS, Carson, *Clock Without Hands*, Boston, mariner Books, 1953
- ———, *Reflections in a Golden Eye* [1942], Boston, Mariner Books, 2000

- ———, *The Ballad of the Sad Café and Other Stories*, Nueva York, Penguin Classics, 1951
- ———, *The Heart Is a Lonely Hunter*, Nueva York, Bantam Books, 1940
- ———, *The Member of the Wedding*, Nueva York, Bantam Books, 1946
- ———, *The Mortgaged Heart: Selected Writings* [1971], Smith G. Margarita (ed.), Oates, Joyce Carol, (int.), Boston, Mariner Books, 2005
- MCGILLIGAN, Patrick, *A Double Life: George Cukor*, Nueva York, HarperPerennial, 1992
- MCNALLY, Dennis, *Jack Kerouac: América y la generación beat* [1979], Barcelona, Paidós, 1992
- MCPHERSON, Hugo, “Carson McCullers, Lonely Huntress: Reflections in a Golden Eye”, en *Critical Essays on Carson McCullers* (pp. 143-46), Clark, Beverly-Lyon (ed.); Friedman, Melvin-J. (ed.), Nueva York, Hall, 1996
- MEEKER, Richard, *Better Angel*, Nueva York, Greenberg, 1933
- MELVILLE, Herman, *Moby Dick* [1851], Ware, Wordworth classics, 1992
- ———, *Billy Budd* [1891], Nueva York, Washington Square Press, 1972
- MENGAY, Donald H., “The Failed Copy: Giovanni's Room and the (Re)Contextualization of Difference” *Genders* (pp. 59-70), New York, Otoño; 17, 1993
- MERLIS, Mark, *American Studies*, Boston, Houghton Mifflin, 1994
- MERRICK, Gordon, *The Strumpet Wind* [1949], Whitefish, MT, Kessinger Books, 2009
- MIEDZIAN, Myriam, *Chicos son, Hombres serán: Cómo romper los lazos entre masculinidad y violencia*, Madrid, Horas y Horas, 1995 [trad. de Miguel Martínez]

- MILLER, Arthur, *Death of a Salesman*, Nueva York, Penguin Twentieth Century Classics, 1949.
- MILLER, Henry, *The Air-Conditioned Nightmare* [1945], Londres, Grafton Books, 1973
- MILLER, Neil, *Out of the Past: Gay and Lesbian History form 1869 to the Present*, Toronto, Vintage, 1995
- MILLET, Kate, *Sexual Politics*, Chicago, University of Illinois Press, 1969
- MILLS, C. Wright, *White Collar*, Londres, Oxford University Press, 1951
- MILTON, John, *Complete English Poems, Of Education, Areopagítica*, Londres, Everyman, 1990
- MIRA, Alberto, *Para Entendernos: Diccionario de Cultura Homosexual, Gay y Lésbica*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 1999
- MONETTE, Paul, *Borrowed Time*, London, Collins Harvill, 1988
- MOSES, Cathy, *Dissenting Fictions: Identity and Resistance in the Contemporary American Novel*, Nueva York, Garland Publishers, 2000
- MOSSE, George L., *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, Oxford, Oxford University Press, 1996
- MURPHET, Julian, "Postmodernism and Space", en *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Connor, Steven (ed.) Cambridge, Cambridge University Press, 2004
- MURPHY, Peter F. (ed.), *Fictions of Masculinity: Crossing Cultures, Crossing Sexualities*, Nueva York, New York University Press, 1994
- NAGPAL, Pratibha, "The Element of Grotesque in Reflections in a Golden Eye and Ballad of the Sad Cafe by Carson McCullers", *Panjab University Research Bulletin (Arts) (PURBA)* (pp. 61-66), Oct; 18(2), 1987
- NEFF VAN AERTSELAER, JoAnne, "Cuando Darth Vader Sustituye al Falo: La Masculinidad como Deseo Reprimido", en *Masculino Plural: Construcciones de*

- la masculinidad* (pp. 79-90), Sánchez-Palencia, Carolina et als. (eds), Lérida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001
- NELSON, Emmanuel S. (ed.), *Contemporary Gay American Novelists: A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*, Westport, Greenwood Press, 1993
- NEWTON, Esther, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Chicago, University of Chicago Press, 1972
- NIETZSCHE, Friedrich W., *Así Habló Zaratustra* [1885], Madrid, Ediciones Busma, 1990, [trad. de Francisco Javier Carretero Moreno]
- ———, *The Birth of Tragedy: Out of the Spirit of Music* [1872], Londres, Penguin Books, 1993
- NORWICH, John Julius, *A History of Venice*, Nueva York, Vintage, 1989
- OVIDIO Nasón, Publio, *Metamorfosis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, [trad. De Ely Leonetti Jungl]
- OWENS, Craig, “El Discurso de los Otros: Las Feministas y el Posmodernismo”, en *La Posmodernidad*, VVAA, Barcelona, Kairós, 1983 [trad. Jordi Fibla]
- PACKARD, Chris, *Queer Cowboys and Other Erotic Male Friendships in Nineteenth-Century American Literature*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2005
- PAYNE, Kenneth, “Tom Ripley’s American Way of Life in Patricia Highsmith’s *The Talented Mr Ripley*” *Lamar Journal of the Humanities (LJHum)* (pp. 33-41), Otoño; 27(2), 2002
- ——— “‘Upward and Onward!’ Thomas Phelps Ripley, the American Immigrant in *The Talented Mr. Ripley*”, *Notes on Contemporary Literature (NConL)* (pp. 8-10), Sept, 32(4), 2002
- PAYNE, Michael, *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales* [1996], Barcelona, Paidós, 2002, [trad. de Patricia Willson]
- PÉREZ GALLEGO, Cándido et al., *Literatura Norteamericana Actual*, Madrid, Cátedra, 1986

- PICANO, Felice, *Like People in History*, London, Abacus, 1995
- PLATO, *The Symposium*, London, Penguin Books, 1999, [trad. de Christopher Gill]
- POE, Edgar Allan, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* [1838], Nueva York, Penguin Classics, 1999
- POWERS, Richard G., "Sports and American Culture", en *Making America: The Society and Culture of the United States* (pp. 272-291), Luedtke, Luther S. (ed.), Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1992
- PROCACCI, Giuliano, *Historia General del Siglo XX*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001 [trad. de Guido M. Cappelli]
- PROPP, Vladimir, *Morfología del Cuento*, Madrid, Akal, 1985
- RECHY, John, *City of Night*, Nueva York, Grove Press, 1963
- ———, *Numbers*, Nueva York, Grove Press, 1967
- ———, *The Sexual Outlaw*, Nueva York, Grove Press, 1977
- REID-PHARR, Robert F. "Tearing the Goat's Flesh: Homosexuality, Abjection, and the Production of a Late-Twentieth-Century Black Masculinity", en *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction* (pp. 353-76), Sedgwick-Eve-Kosofsky (ed. and introd.) Durham, Duke University Press, 1997
- RETTENMUND, Matthew, *Boy Culture*, Nueva York, Martin's Griffin, 1997
- RICE, Philip & WAUGH, Patricia (ed.) *Modern Literary Theory: A Reader* (2ª ed.), London, Edward Arnold, 1992
- RICH, Adrienne, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", en *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Abelove, Henry et al. (ed.), Nueva York, Routledge, 1993
- ROBERTS, Mary "Imperfect Androgyny and Imperfect Love in the Works of Carson McCullers", *University of Hartford Studies in Literature: A Journal of Interdisciplinary Criticism*, (pp. 73-98), N° 12, 1980

- RODI, Robert, *Fag Hag*, Nueva York, Plume Penguin, 1993
- ROHY, Valerie “Displacing Desire: Passing, Nostalgia, and 'Giovanni's Room'” en *Passing and the Fictions of Identity*, (pp. 218-33) Ginsberg, Elaine K. (ed.). Durham, NC, Duke University Press, 1996
- ROMERO BACHILLER, Carmen, “Poscolonialismo y Teoría Queer”, en *Teoría Queer: Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*, Córdoba, David et als. (eds), Madrid, Egales, 2005
- ROOSEVELT, Theodore, *The Strenuous Life* [1900], Digitreads.com Publishing, Stilwell, KS, 2008
- ROSS, Marlon B., “White Fantasies of Desire: Baldwin and the Racial Identities of Sexuality”, en *James Baldwin Now*, McBride-Dwight-A. (ed. and introd.). Nueva York, New York University Press, 1999
- ROSZAK, Theodore, *The Making of a Counter Culture* [1965], Berkeley, University of California Press, 1995
- ROTUNDO, E. Anthony, *American Manhood: Transformations in Masculinity from the Revolution to the Modern Era*, Nueva York, Basic Books, 1993
- ROWLAND, Anthony et al. (eds.), *Signs of Masculinity: Men in Literature 1700 to the Present*, Amsterdam, Rodopi, 1998
- RUBIN, S. Gayle, “Thinking Sex”, en *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Abelove, H. et al. (eds.), Nueva York, Routledge, 1993
- RULAND, Richard, *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*, Nueva York, Routledge, 1991
- RUSSO, Vito, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, Nueva York, Harper & Row, 1985
- SÁEZ, Javier, *Teoría Queer y Psicoanálisis*, Madrid, Editorial Síntesis, 2004
- SAVRAN, David, *Communists, Cowboys and Queers: The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992

- SCHAUB, Thomas Hill, *American Fiction in the Cold War*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1991
- SCHLISSEL, Lilliam, "The Frontier Family: Dislocation and the American Experience", en *Making America: The Society and Culture of the United States* (pp. 83-94), Luedtke, Luther S. (ed.), Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1992
- SCHNEIR, Miriam, (ed.), *Feminism in Our Time: The Essential Writings, World War II to the Present*, Toronto, Vintage, 1994
- SEARS, James T., *Lonely Hunters: An Oral History of Lesbian and Gay Southern Life, 1948-1968*, Boulder, CO, Westview Press, 1997
- SELDEN, Raman & WIDDOWSON, Peter, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, Nueva York, Harvester Wheatsheaf, 1993
- SEDGWICK, Eve Kosofsky, *Between Men: English Literature and Male Homosexual Desire*, Nueva York, Columbia University Press, 1985
- ———, *Epistemology of the Closet*, Los Angeles, University of California Press, 1990
- SEGARRA, Marta, et al. [eds.], *Nuevas Masculinidades*, Barcelona, Icaria, 2000
- SHIPWAY, Martin, *Decolonization and Its Impact: A Comparative Approach to the End of the Colonial Empires*, Malden (MA), Blackwell, 2003
- SIEDLER, Victor J., *La Sinrazón Masculina* [1994], Ciudad de México, Paidós, 2000 [trad. de Isabel Vericat]
- ———, *Recreating Sexual Politics: Men, Feminism and Politics*, London, Routledge, 1991
- SINFIELD, Alan, *Cultural Politics - Queer Reading*, London, Routledge, 1994
- ———, *Gay and After: Gender, Culture, and Consumption*, London, Serpent's Tail, 1998
- ———, *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*, Nueva York, Columbia University Press, 1994

- SLIDE, Anthony, *Lost Gay Novels*, Nueva York, Harrington Park Press, 2003
- SLOTKIN, Richard, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Norman, University of Oklahoma Press, 1998
- SMITH, Henry Nash, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, [1950] Cambridge, Ma, Harvard University Press, 1978
- SMOODIN, Eric, (ed.), *Disney Discourse: Producing the Magic Kingdom*, New York, Routledge, 1994
- SOMERVILLE, Siobahn B., *Queering the Color Line: Race and the Invention of Homosexuality in American Culture*, London, Duke University Press, 2000
- SPARGO, Tamsin, *Foucault and Queer Theory*, Nueva York, Totem Books, 1999
- SPENCER, Colin, *Homosexuality: A History*, Londres, Fourth State, 1995
- STEINBECK, John, *The Grapes of Wrath* [1939], Londres, Penguin Twentieth Century Classics, 1976
- STEINER, George & Boyers Robert (eds.), *Homosexualidad: Literatura y Política* [1982], Madrid, Alianza Editorial, 1985 [trad. de Ramón Serratacó y Joaquina Aguilar]
- STEVENSON, Robert Louis, *Dr Jekyll and Mr Hyde* [1886], Londres, Penguin Popular Classics, 1994
- STEWARD, Richard Winship, *American Military History, Volume II: The United States Army in a Global Era, 1917-2003*, Center of Military History, United States Army, Washington DC, 1989
- STIMPSON, Catherine R., “La Generación *Beat*”, en *Homosexualidad: Literatura y Política*, Steiner, George y Boyers, Robert, (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 1985 [trad. de Joaquina Aguilar]
- STOKES, Mason, *The Color of Sex: Whiteness, Heterosexuality & Fictions of White Supremacy*, Londres, Duke University Press, 2001

- STOWE, Harriet Beecher, *Uncle's Tom Cabin or Life Among the Lowly* [1852], Londres, Penguin Classics, 1986
- STRAAYER, Chris, "The Talented Poststructuralist: Heteromascularity, Gay Artifice, and Class Passing", en *Masculinity: Bodies, Movies, Culture* (pp. 115-32), Lehman, Peter (ed. and introd.) Nueva York, Routledge, 2001
- STRYCHACZ, Thomas F., *Hemingway's Theaters of Masculinity*, Baton Rouge, LO, Louisiana State University Press, 2003
- STRYKER, Susan, *Queer Pulp: Perverted passions form the Golden Age of the Paperback*, San Francisco, Chronicle Books, 2001
- STUART, Jack, "Patriarchy Reconsidered", *Journal of Men's Studies*, May 31 Vol 2 (4), 1994
- SULLIVAN, Andrew, *Prácticamente Normal*, Barcelona, Alba Editorial, 1996 [trad. de Alejandro Palomas]
- SUMMERS, Claude J., *Gay Fictions: Wilde to Stonewall*, Nueva York, The Continuum Publishing Company, 1990
- SWEDENBORG, Emanuel, *Angelic Wisdom About Divine Providence*, Dodo Press, 2008 [trad. de William F. Wunsch]
- TEMPERLEY, Howard y Bradbury, Malcolm, "War and Cold War", en *Introduction to American Studies*, Bradbury, Malcolm y Temperley, Howard, (eds.), London, Longman, 1981
- TERRY, Jennifer, *An American Obsession: Science, Medicine and Homosexuality in Modern Society*, Chicago, University of Chicago Press, 1999
- THOREAU, Henry David, *I to Myself: An Annotated Selection from the Journal of Henry D. Thoreau*, New Haven, Yale University, 2007
- ———, *Walden and Civil Disobedience* [1854], Nueva York, Penguin Classics, 1983
- TILLNER, Georg, "The Identity of Dominance: Masculinity and Xenophobia", en *Males Roles, Masculinities and Violence: a culture of peace perspective*, (pp.

- 53-61) Breines, Ingeborg et al. (eds.), Vendôme, Fr, United Nations Educational, 2000
- TOMLINSON, Robert, “Payin’ One’s Dues’: Expatriation as Personal Experience and Paradigm in the Works of James Baldwin”, *African American Review* (pp. 135-148), Primavera; 33 (1), 1999
- TRILLING, Lionel, “On the Teaching of Modern Literature”, [1965] en *Beyond Culture*, Nueva York, Harcourt Brace Javanovich, 1979
- TRUMBO, Dalton, *Johnny Got His Gun* [1939], Nueva York, Bantam Books, 1967
- TUBERT, Silvia, “Sacralización y ocaso de la figura paterna”, en en *Masculino Plural: Construcciones de la masculinidad* (pp. 183-202), Sánchez-Palencia, Carolina et als. (eds), Lérida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001
- TURNER, Frederick Jackson, *The Frontier in American History* [1893], Nueva York, Dover Publications, Inc., 1996
- TURNER, Victor, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1969
- ———, *La Selva de los Símbolos: aspectos del ritual ndembu,\** [1967] Madrid, Siglo XXI de España, 1980
- TUSS, Alex, “Masculine Identity and Success: A Critical Analysis of Patricia Highsmith’s *The Talented Mr Ripley* and Chuch Palahniuk’s *Fight Club*” *Journal of Men’s Studies*, Invierno; Vol 12 (2), 2004
- TWAIN, Mark, *Tom Sawyer/Huckleberry Finn*, Ware, Wordsworth Classics, 1992
- VEIGA, Francisco et al., *La Paz Simulada: Una Historia de la Guerra Fría 1941-1991*, Madrid, Alianza Editorial, 1997
- VERLAINE, Paul, *Obras Prohibidas*, Madrid, Aguilar Editores, 1999 [trad. de Mario Carbajo Vila]
- VIDAL, Gore, Myra Breckinridge/Myron, Nueva York, Penguin Books, 1968

- ———, *Palimpsest: A Memoir* [1971], Nueva York, Random House, 1995
- ———, *The City and the Pillar*, [1949], Londres, Abacus, 1994
- ———, *United States: Essays 1952-1992*, Nueva York, Broadway, 1993
- ———, *Williwaw*, [1946], Chicago, The University of Chicago Press, 2003.
- VILLARES, Ramón, y Ángel Bahamonde, *El Mundo Contemporáneo: Siglos XIX y XX*, Barcelona, Taurus, 2001
- VVAA, *Crime Novels: American Noir of the 1930's & 40's*, Nueva York, The Library of America, 1997
- VVAA, *Crime Novels: American Noir of the 1950's*, Nueva York, The Library of America, 1997
- WALDER, Dennis, *Literature in the Modern World*, Londres, Oxford University Press, 1990
- WALZER, Andrew, "Narratives of Contemporary Male Crisis: The (Re)production of a National Discourse", *Journal of Men's Studies: A Scholarly Journal about Men and Masculinities* (pp. 209-23), Invierno; 10(2), 2002
- WARNER, Michael (ed.), *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993
- WARSHOW, Robert, "Movie Chronicle: The Westerner" [1954], en *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Gerald Mast, et al. (eds.), Nueva York, Oxford University Press, 1992
- WAUGH, Thomas, *Hard to Imagine: Gay male Eroticism in Photography and Film from their Beginnings to Stonewall*, Nueva York, Columbia University Press, 1996
- WEBER, Max, *The Protestant Ethic and the "Spirit" of Capitalism and other writings* [1905], Londres, Penguin Books, 2002, [trad. e intr. de Baehr, Peter y Wells, Gordon C.]

- WEST, Cornel, “The New Cultural Politics of Difference” in Tucker, González-Torres et al. (ed.), *Out There. Marginalization in Contemporary Cultures*, Cambridge/New York: New Museum for Contemporary Art/MIT Press, 1992
- WESTLING, Louise, “Carson McCullers' Amazon Nightmare”, *MFS:-Modern-Fiction-Studies (MFS)* (pp. 465-473), Otoño; 28(3), 1982
- ———, “Carson McCullers's Tomboys”, *Southern Humanities Review* (pp. 339-50), Nº 14, 1980
- WHALEN-BRIDGE, John, *Political fiction and the American Self*, Urbana, University of Illinois Press, 1998
- WHITE, Edmund (ed.) *The Faber Book of Gay Short Fiction*, Boston, Faber & Faber, 1991
- ———, *A Boy's Own Story*, Londres, Picador, 1983
- WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass* [1855], Nueva York, Bantam Books, 1983
- WHYTE, William, *The Organization Man* [1956], Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2002
- WILDE, Oscar, “The Ballad of the Reading Gaol” [1897], en *The Complete Works of Oscar Wilde*, London, Magpie Books, 1992
- ———, *The Picture of Dorian Gray* [1891], Londres, Penguin Books, 1985
- WILLIAMS, Kemp “The Metaphorical Construction of Sexuality in Giovanni's Room” , en *Literature and Homosexuality* (pp. 23-33), Meyer, Michael J. (ed. and introd.), Amsterdam, Rodopi, 2000
- WILLIAMS, Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1977
- WILLIAMS, Tennessee, *A Street Car Named Desire* [1947], Oxford, Heinemann/Methuen, 1987
- ———, *Cat on a Hot Tin Roof and Other Plays*, Nueva York, Penguin Books, 1955

- ———, *One Arm*, Nueva York, New Direction Books, 1948
- WILSON, Andrew, *Beautiful Shadow: A Life of Patricia Highsmith*, New York, Bloomsbury, 2003
- WOLF, Tom, *The Bonfire of Vanities*, Nueva York, Bantam Books, 1987
- WOODHOUSE, Reed, "Michael Cunningham (1952-)", en Nelson, Emmanuel S. (ed.), *Contemporary Gay American Novelists: A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*, Westport, Greenwood Press, 1993
- WOODS, Gregory, *A History of Gay Literature: the Male Tradition*, New Haven, Yale University Press, 1998
- WORDSWORTH, William, *Selected Poems*, Londres, Everyman, 1975
- WRIGHT, Richard, *Native Son*, [1940], Nueva York, Perennial Classics, 1998
- WU, Cynthia "Expanding Southern Whiteness: Reconceptualizing Ethnic Difference in the Short Fiction of Carson McCullers", *Southern Literary Journal (SLJ)* (pp. 44-55), Otoño; 34(1), 2001
- YOUNG, Ian, *The Stonewall Experiment: A Gay Psychohistory*, London, Cassell, 1995
- ZABOROWSKA, Magdalena J., "Mapping American Masculinities: James Baldwin's *Innocents Abroad*, or Giovanni's Room Revisited", en *Other Americans, Other Americas: The Politics and Poetics of Multiculturalism* (pp. 119-31), Zaborowska, Magdalena J. (ed. and introd.); Caudery, Tim (ed.). Aarhus, Aarhus University Press, 1998.
- ZINN, Howard, *A People's History of the United States: 1492-Present*, Nueva York, Perennial Books, 1999
- ———, *Declarations of Independence: Cross-Examining American Ideology*, Nueva York, HarperPerennial, 1990
- ———, *Postwar America 1945-1971*, Boston, South End Press, 1973

