

SELGYC

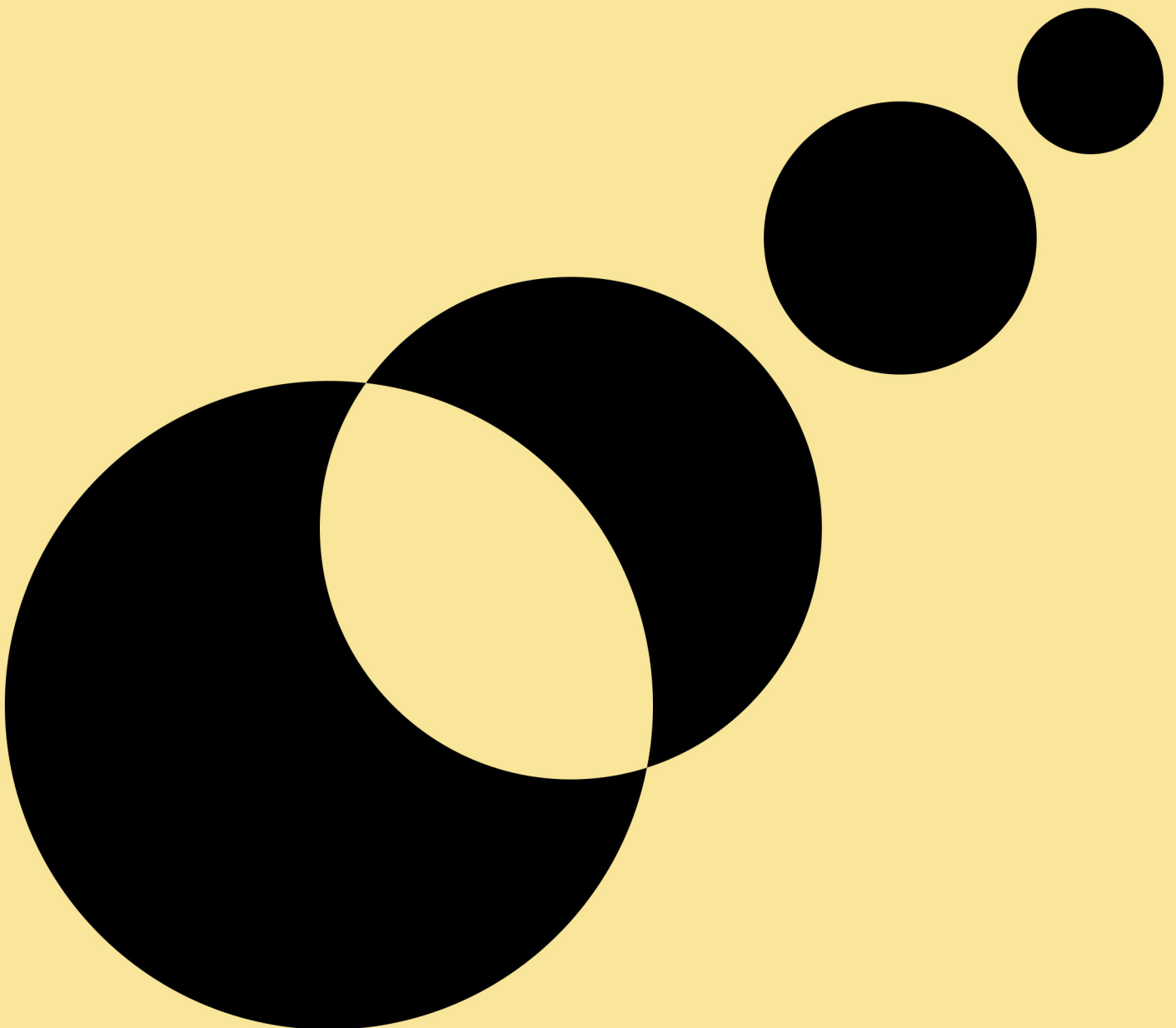
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Estudios de Literatura Comparada 2 (Vol. 1)

**TRANSCOMPARATISMO &
NARRATIVAS MÁS ALLÁ DE LA LITERATURA**

EDITORA GENERAL

Blanca Puchol Vázquez



Estudios de Literatura Comparada 2: 978-84-09-23801-9
Estudios de Literatura Comparada 2 (vol. 1): Transcomparatismo
& Narrativas más allá de la literatura: 978-84-09-23999-3
Publicado en Octubre de 2020
© de la edición: SELGyC
© de los textos e ilustraciones: sus respectivos autores

Estudios de Literatura Comparada 2 (Vol. 1)

**TRANSCOMPARATISMO
&
NARRATIVAS MÁS ALLÁ DE LA LITERATURA**

EDITORA GENERAL
Blanca Puchol Vázquez



SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Índice

1. Transcomparatismo

MANUEL A. BROULLÓN-LOZANO & ADRIÁN RODRÍGUEZ IGLESIAS <i>“...Y ando mi camino con cabeza alta”. Propuesta para la traducción y análisis semiótico de algunos modelos de género en la poesía femenina andalusí</i>	7
ÁNGELES CIPRÉS PALACÍN <i>Traducción feminista: L’Astragale, Albertine Sarrazin 1965 / El Astrágalo (1966/1967/2013)</i>	22
NIEVES MARÍN COBOS <i>Del texto como tejido somático: la maternidad en duelo en Piedad Bonnett y Camille Laurens</i>	42
RAFAEL M. MÉRIDA JIMÉNEZ <i>Transcomparatismos, transgenerismos, transmемorias</i>	56
AINHOA MUGIKA <i>Traducción feminista: Marta Pessarrodona, traductora de Marie Cardinal</i>	68
ZAHRA NAZEMI <i>Who Defines Motherhood? A Study of Ibsen’s Ghosts (1882) and Its Iranian Adaptation</i>	84
ISABEL MARÍA NIETO CASTEJÓN <i>Una breve radiografía de la poesía feminista en Norteamérica: del confesionalismo clásico a la era de internet</i>	98
ERIC SANCHO BRU <i>Literatura y existencia. Resistencia trans en los artefactos literarios</i>	117
ŁUKASZ SMUGA <i>Plumas comparadas: los estereotipos de género y la sensibilidad camp en Garras de astracán de Terenci Moix y Lovetown de Michał Witkowski</i>	126
ESTHER UGARRIO ANDRÉS <i>El planteamiento queer en Sirena Selena vestida de pena, de Mayra Santos Febres</i>	137
2. Narrativas más allá de la literatura	
NUÑO AGUIRRE DE CÁRCER GIRÓN <i>Extraterritorial: ¿una categoría para el siglo XXI?</i>	149
JULIA ORI <i>El ordenador y la intermedialidad de la revista Magyar Műhely</i>	165

Plumas comparadas: los estereotipos de género y la sensibilidad camp en Garras de astracán de Terenci Moix y Lovetown de Michał Witkowski¹

ŁUKASZ SMUGA

Uniwersytet Wrocławski

lukasz.smuga@uwr.edu.pl

Resumen

Este artículo constituye un análisis comparatista de dos novelas que se inscriben en la corriente *camp* de la literatura homosexual contemporánea: *Garras de astracán* (1991) de Terenci Moix y *Lovetown* (2011) de Michał Witkowski. El objetivo del trabajo es explicar las similitudes en la construcción de los personajes femeninos y los homosexuales, así como el uso peculiar de los estereotipos de género en ambas novelas. En el artículo se aclaran también las diferencias entre el *camp* clásico y el llamado *camp* “post Stonewall” y se explica la importancia de las connotaciones homosexuales de la telenovela norteamericana *Dinastía* para la interpretación de los personajes principales de *Garras de astracán* y *Lovetown*.

PALABRAS CLAVE: *camp*, *queer*, Michał Witkowski, Terenci Moix, estereotipos de género, *Dinastía*

Abstract

This paper is a comparative study of two contemporary gay novels, classified as examples of camp style: *Garras de astracán* (1991) by Terenci Moix and *Lovetown* by Michał Witkowski. The aim of the article is to explain the resemblances between the female and the homosexual characters, as well as the specific use of gender stereotypes in both novels. The paper also presents the differences between the classic camp and the so-called post-Stonewall camp. Finally, it explains the importance of homosexual connotations of the American TV series *Dinasty* for the interpretation of the main characters in *Garras de astracán* and *Lovetown*.

KEY WORDS: *camp*, *queer*, Michał Witkowski, Terenci Moix, gender stereotypes, *Dinasty*

1. Introducción: coincidencias y sensibilidades afines

Alberto Mira, en su exhaustiva monografía titulada *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo xx*, destaca tres grandes tradiciones o modelos de expresión de la homosexualidad masculina existentes en la literatura española: la tradición homófila, la malditista y la tradición *camp* (2004: 24-27). No obstante, debemos tener presente que esos tres modelos no son fenómenos exclusivamente españoles, sino que forman parte de la llamada, *sensu largo*, “cultura homosexual” en un contexto mucho más amplio, al menos por lo que respecta a los países occidentales. En este artículo proponemos una lectura comparada de dos novelas que constituyen luminosos ejemplos de la estética *camp* dentro de la narrativa de las minorías sexuales: *Garras de astracán* (1991) de Terenci Moix y *Lovetown* (2011) del escritor polaco, Michał Witkowski. Sus respectivas tramas están ambientadas en sendas democracias recién recuperadas (la España de la postransición y la Polonia poscomunista),

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica” (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

ambas marcadas por el neoliberalismo económico, la creciente globalización de los años 90 y la devaluación de la alta cultura, sustituida por la telebasura y la prensa del corazón. Con todo, lo que más destaca en la comparación de las dos novelas es el uso peculiar de los estereotipos de género en la construcción de los personajes. Como veremos, las protagonistas de *Garras de astracán* (Imperia Raventós, Reyes del Río, Miranda Boronat “y sus ochenta mejores amigas”) comparten ciertos rasgos con las “locas” de *Lovetown* (Patrycja, Lukrecja, Dżesika), las cuales –siendo hombres homosexuales ya entrados en años– dan rienda suelta a sus fantasías y urden sus intrigas inspirándose en la feminidad sofisticada, característica de tales series televisivas de los años 80 como *Dinastía*. Una lectura cruzada de ambos textos revela que esas coincidencias no son nada fortuitas, sino que se deben a una sensibilidad común, compartida –dicho sea de paso– también por otros autores que se identifican con la cultura *queer*, y a una estrategia literaria altamente subversiva, cuyo objetivo es cuestionar los estereotipos de género existentes en las sociedades heteropatriarcales. Asimismo, tanto en *Garras de astracán* como en *Lovetown*, se pone en tela de juicio la supuesta estabilidad de las identidades sexuales y de género, pues los dos textos hacen hincapié –muy en sintonía con la teoría *queer*– en la primacía de las leyes del deseo, así como en el carácter performativo del género y de las identidades sexuales (Butler, 2002, 2007). Como pretendemos demostrar, esa subversión del orden genérico-sexual se lleva a cabo gracias a la ironía *camp*, cuyos orígenes se remontan a las subculturas homosexuales de antes de la emancipación. Todo ello hace que la obra de Terenci Moix pueda compararse con la de Michał Witkowski desde una perspectiva *queer*.

2. Para entendernos: *camp*, pluma y los “luyes”

Antes de que entremos en detalles, sería aconsejable explicar ciertos términos, algunos de los cuales ya han aparecido en la introducción o en el título de este artículo (“Plumas comparadas”). Esos términos pertenecen al argot homosexual y como tales pueden prestarse a malentendidos. Si la palabra “loca” es perfectamente identificable como sinónimo de “homosexual afeminado y escandaloso”, y “pluma” como “ademanos y gestos propios del homosexual amanerado” (Rodríguez González, 2008: 362), el término polaco “luy” [*luj*], mantenido en la versión castellana del texto de Witkowski, requiere una explicación. Esta es la que ofrece una de las protagonistas de *Lovetown* al periodista que la visita:

¡Que quiénes son los luyes! Dios mío, chica, ¡¿los luyes, quiénes son?! ¡Ésta se hace la tonta! Venga, va, supongamos que no lo sabes. El luy es el sentido de nuestra vida, el luy es un torito, un torito borracho, un chusmilla viril, un maqui, un chulo, un tío que a veces vuelve a casa cruzando el parque, o está tirado en la cuneta borracho [...] ¡Nuestros ebrios Orfeos! ¡Porque sólo faltaría que los mariquitas tuviéramos que hacérselo entre nosotros! ¡Necesitamos carne hetero! [...] sin estudios, porque si tiene selectividad ya no es un luy en condiciones [...]” (Witkowski, 2011: 19).

Se trata, pues, de un hombre simplón, hiperviril, objeto del deseo de las locas, y –con un poco de suerte– su presa, cazada en la oscuridad de un parque cualquiera.

No obstante, el concepto más importante para nuestras consideraciones es el *camp*, el cual fue introducido en el discurso académico por Susan Sontag en su célebre ensayo “Notas sobre lo ‘camp’”, donde lo define como “el amor a lo no natural: al artificio y la exageración” (1984: 303) o “una manera de mirar al mundo como fenómeno estético” (305)². Las ideas de Sontag fueron, sin embargo, criticadas desde los estudios gais y *queer* por concentrarse demasiado en lo estético y por no apreciar de modo suficiente los vínculos del *camp* con la subcultura homosexual donde, de hecho, ese fenómeno había nacido. Dichas críticas podrían

2 La cursiva está en el original.

resumirse en solo una frase: “¡Susan no entiende del todo!”³. Los ensayos recopilados en tales antologías como *Camp Grounds. Style and Homosexuality* (1993) o *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject* (1999) pretendieron restablecer aquellos vínculos desapercibidos o menospreciados a causa del ensayo de Sontag. Así, Jack Babuscio define lo *camp* como producto o expresión de la “sensibilidad homosexual” [*gay sensibility*]⁴, enumerando sus cuatro rasgos inmanentes: la ironía, el esteticismo, la teatralidad y el humor (1993: 19-29). Otros continúan aquellas consideraciones poniendo énfasis en el carácter altamente subversivo de la ironía *camp*, como por ejemplo Jonathan Dollimore en el artículo titulado “Post/modern: On the Gay Sensibility, or the Pervert’s Revenge on Authenticity” (1999: 221-236). En lo que concierne a España, Alberto Mira señala que uno de los primeros intelectuales en ofrecer una definición pertinente del *camp* fue Jaime Gil de Biedma. Veamos cómo el estudioso resume las observaciones del poeta barcelonés y cómo las actualiza:

La formulación de Gil de Biedma continúa siendo relevante [...] Se trata de una de las formulaciones más concisas y precisas del *camp* gay en nuestro país. El *camp* requiere complicidad, lectores “entendidos”. A diferencia de otras manifestaciones clásicas (basadas en el guiño sutil y la codificación impenetrable para profanos), el *camp* post Stonewall se identifica con voces marcadas como gays y con textos en los que el contenido homosexual suele quedar bien patente. Por lo demás, sus rasgos son los enumerados por Gil de Biedma: el exceso, lingüístico y de contenidos, sirve para centrar la atención del lector en el lenguaje como parodia; los aspectos lúdicos (en especial la provocación) que enfatizan lo performativo; se construye una mirada a través de lo intertextual y se busca una complicidad con el público gay (Mira, 2004: 149).

La distinción entre el *camp* clásico y el *camp* “post Stonewall” que introduce Alberto Mira nos parece tan acertada como necesaria, pues hay quienes sostienen que el *camp* es un fenómeno más bien histórico, incompatible con la cultura gay emancipada:

La nueva, abierta cultura gay, que se desarrolló en todas las grandes urbes del mundo occidental, hoy en día es muy poco *campy*. No hay demanda de los códigos *camp*. Dicha cultura únicamente hace uso de los accesorios del *camp* antiguo. Puede ser andrógina, variopinta e irónica, pero ya no en el sentido de la sensibilidad *camp* clásica. Es, además, casi idéntica en todo el mundo, un poco como el McDonald’s. En su forma más pura, se orienta notoriamente al consumismo, igual que la mayoría de las subculturas actuales (Ingvarsson, 2008: 33)⁵.

3 Nótese que “entender” es otra de las palabras que pertenecen a la jerga de las minorías sexuales en España. Como explica Félix Rodríguez González en su *Diccionario gay-lésbico*, el vocablo significa “[s]er homosexual, masculino o femenino || **¿entiendes?** Fórmula críptica empleada para preguntar a una persona si es homosexual y practica la homosexualidad. La expresión es tan emblemática del movimiento gay que ha dado título a una revista de temática homosexual de Madrid (*Entiendes...?*)” (Rodríguez González, 2008: 138). Valga añadir que aparece también en los títulos de tales obras pioneras como la antología de estudios *queer ¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings* (1995) o *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica* de Alberto Mira (1999).

4 Quizás parezca inadecuada la traducción del término *gay sensibility* como “sensibilidad homosexual”, pero hay que tener en cuenta que el préstamo “gay” funciona en la lengua española (y, como veremos, también en la polaca) con otras connotaciones que las de la lengua original: se asocia con la homosexualidad masculina emancipada, mientras que los anglosajones usan esa palabra también con referencia a las lesbianas y, ocasionalmente, a la disidencia sexual de los periodos previos a los movimientos de liberación (como en el caso de la mayoría de los ejemplos en el ensayo de Babuscio). Debido a esas discrepancias, proponemos usar el término “*camp* gay” como sinónimo del “*camp* post Stonewall”, acuñado por Alberto Mira y comentado a continuación, reservando el adjetivo “homosexual” para la traducción del concepto de Babuscio, quien no distingue entre el *camp* pre- y postemancipatorio.

5 La traducción es nuestra. Compárese también: “When Richard Dyer (1986) defines camp as ‘a characteristically gay way of handling the values, images and products of the dominant culture [...]’, he is actually describing pre-gay movement culture. Camp becomes important when it speaks to that historical experience” (Finch, 1999: 154).

Si bien es cierto que la cultura homosexual, en su versión gay, se ha internacionalizado, homogeneizado y comercializado, no podemos constatar que el *camp* como fenómeno cultural haya desaparecido por completo; ha sufrido una transformación y –como bien indica Alberto Mira– opera con contenidos homosexuales explícitos buscando complicidad con el público gay, pero a pesar de ello sigue teniendo un potencial subversivo (y no solo lúdico o comercial), según veremos en *Garras de astracán* y *Lovetown*.

3. Alexis y las grandes damas de la ficción

La novela *Lovetown* de Michał Witkowski se publicó en Polonia en 2004 bajo el título *Lubiewo* y hasta hoy día es considerada, junto con *Trans-Atlántico* de Witold Gombrowicz, como uno de los textos más *queer* escritos en la lengua polaca (Smuga, 2018). Aquí el uso de la palabra “queer” y no “gay” no es accidental, pues se trata de un homenaje literario a las “locas” de la época de la preemancipación. La primera parte del libro tiene forma de un reportaje. La entrevista a dos viejos hombres “con pluma”, que viven en la ciudad polaca de Wrocław, sirve como pretexto para contar la historia y los turbios secretos del mundillo homosexual de las décadas anteriores a la transición a la democracia⁶, “cuando no existían palabras como “acoso sexual” y los periódicos se ocupaban de sus asuntos” (Witkowski, 2011: 13). Lo más característico de esos personajes es su descarado amaneramiento, inspirado en las grandes damas de la ficción. El uso que hacen de la imaginación y, sobre todo del humor, es su arma más poderosa contra la cruda realidad. Veamos cómo los describe el narrador-reportero que los visita:

Patrycja y Lukrecja son dos tipos ya viejos [...] Patrycja: un hombre grueso y ajado, con una gran calva y unas cejas pobladas y expresivas. Lukrecja: un cincuentón de cara cuidadosamente afeitada, cínico, también gordo. [...] Hablan de sí mismos en femenino, fingen ser mujeres y hasta hace poco ligaban con tíos en el parque [...] Se pasean meneando ostentosamente una simple bolsa negra, a la que llaman “bolso”. [...] Para nada quieren ser mujeres, quieren ser tíos con pluma. Es como están bien, es su manera de vivir: jugar a ser chicas. Ser una mujer de verdad ya no sería lo mismo: el juego es excitante, mientras que la satisfacción, ya sabemos... (Witkowski 2011: 11-15).

El carácter performativo de su identidad, su puesta en escena (“Basta con sostener un cigarrillo de una manera especial” [Witkowski, 2011: 14]), así como el papel de la fantasía en cuanto refugio contra la realidad hostil, marcada por la homofobia y la penuria económica, recuerdan la película documental *París en llamas* analizada por Judith Butler en su libro *Cuerpos que importan* (2002: 179-203). Igual que los participantes de los certámenes o bailes de travestis en Harlem, Patrycja se imagina a sí misma y actúa como si fuera “una cortesana del siglo XVII, con un enorme miriñaque y una alta peluca, que iba a ver a su amante en carroza” (Witkowski, 2011: 12); otras, las llamadas “Maris Divinas”, “han leído al menos un libro: *Amistades peligrosas*, y se han identificado con la heroína, Madame de Merteuil” (Witkowski, 2011: 201). Tampoco falta quien se inspira en las series televisivas de habla inglesa. Una tal Dżesika

[...] trabajaba como limpiadora en un hospital [...]. Se vida giraba en torno a las telenovelas. Primero *Dallas*, después *Retorno a Edén*, *Norte y Sur*, y al final, antes de su muerte, *Dinastía*; las solía ver cuando trabajaba en Urgencias. Fue sencillo: al limpiar los cristales del pasillo del hospital, Dżesika se vio reflejada en ellos como Alexis. [...] Vale, mirándolo

⁶ Esta se inicia en Polonia en el año 1989, cuando tuvieron lugar las primeras elecciones parlamentarias parcialmente libres, en las que la oposición democrática, liderada por el jefe del sindicato “Solidaridad” [*Solidarność*], Lech Wałęsa, contó con un apoyo aplastante de los ciudadanos. Aquella victoria electoral contribuyó a la pronta caída del gobierno comunista.

bien, no es del todo cierto, pensaba retirando los bacines y orinales llenos, me falta un poco para ser Alexis, pero podemos fingir, como hacen los niños, y entrecerraba los párpados ante el espejo, como si estuviese a punto de lanzarle una amarga broma a Blake Carrington, o mejor, a su esposa Krystle. [...] Y Dżesika era feliz, y triunfaba, y era toda una dama. [...] Se pasaba de chula, permitía que los pacientes le encendiesen el cigarrillo y nunca les daba las gracias [...], ¡y jugaba a ser la estrella! (Witkowski, 2011: 34-35).

Obsérvese que los personajes femeninos de *Garras de astracán* pueden ser interpretados como fruto de inspiraciones muy parecidas. La fascinación de Terenci Moix por el cine y la cultura de masas es hartamente conocida (Bonilla, 2012). Además, el propio autor lo sugiere en la dedicatoria, dirigida en principio a las mujeres importantes en su vida, pero también “a las del cine, las de la novela, las del teatro, las de la copla, las del gran melodrama italiano. Las grandes de la ficción” (Moix, 2011: 1). El homenaje que les rinde Terenci Moix no es, desde luego, casual, pues aquellas mujeres ficticias, esas grandes heroínas, suelen formar parte de un complicado sistema de referencias, de complicidades y guiños dirigidos al público “entendido”. En otras palabras, forman parte de la tradición *camp*. Si comparamos a los personajes femeninos de *Garras de astracán* con los de *Lovetown*, nos damos cuenta de que las protagonistas de Moix no solo se comportan como las mujeres; se comportan como los homosexuales con pluma. Tienen mucho más en común con las fantasías y proyecciones de Patrycja, Lukrecja o Dżesika, que con las mujeres “de carne y hueso”. Esta observación coincide con las de Timothy McGovern, quien también analizó la dimensión *camp* de la narrativa de Terenci Moix, llegando a la conclusión de que los personajes femeninos de *Mujercísimas* “must not necessarily be read as women at all, but may just as easily be read, in a realist mode, as either drag queens, ‘fem’ men, or even subjects who transcend the traditional boundaries of gender, especially as the title indicates that their ‘womanliness’ is certainly over the top” (McGovern, 2004: 49-50)⁷.

Efectivamente, desde la primera página de la novela se las presenta como damas de altos vuelos: ejecutivas, millonarias, aristócratas, artistas, mujeres influyentes y peligrosas, destacando su condición de *femmes fatales*. Tampoco es casualidad que uno de los personajes principales se llame Imperia, nombre que hubiera adoptado gustosamente cualquiera de las locas de *Lovetown*, por mucho que el narrador de *Garras de astracán* diga que “[u]n seudónimo jamás se hubiera atrevido a tanto. Ni siquiera un mote” (Moix, 2011: 15). (Sobra decir que ese comentario no es sino una muestra de coquetería por parte del narrador). En la novela se nos explica que el nombre sí es real, pero que lo había elegido el padre de Imperia, inspirado, sin embargo, por una obra de ficción: la obra teatral *La noche del sábado* de Jacinto Benavente (Moix, 2011: 16). Si es cierto lo que dijo Ramón Gómez de la Serna sobre su colega dramaturgo, a saber, que “[era] amigo fiel, pero [que] mira[ba] hacia otro andén” (Martínez Expósito, 2004: 65), el guiño al público “entendido”, propio de la estética *camp*, es aquí indiscutible. Imperia Raventós es una de esas mujeres de rapiña, a lo Alexis, que no duda en recurrir a las agencias sexuales para satisfacer sus necesidades, pagando a los atléticos prostitutos con su VISA oro. La cosificación de los hombres, como actitud que las protagonistas moixianas comparten con las locas de *Lovetown*, se manifiesta también en muchas otras escenas de *Garras de astracán*, por ejemplo cuando unas ninfómanas, Perla de Pougy y Cordelia Blanco, asaltan una tras otra a Álvaro Pérez Montalbán, el ejecutivo más guapo de la novela, quien dice asustado:

-Menos mal que llegó usted, porque su amiga me estaba... Cordelia acercó su foulard a la bragueta, cuyo contenido seguía en porte de obelisco. [...]

⁷ Téngase en cuenta que *Mujercísimas* (1995) constituye una continuación de *Garras de astracán* (1991) y, junto con *Chulas y famosas* (1999), forma parte de la llamada “trilogía madrileña”, en la que aparecen las mismas protagonistas. Las constataciones de McGovern son, pues, aplicables a toda la trilogía, aunque en la cita se mencione solo la novela del año 1995.

-¡Señora, me está usted magreando como la otra!

-No se queje. ¿Cuándo le habían masturbado antes con un foulard de Armani? (Moix, 2011: 125).

Hay que subrayar que las “maris” de *Lovetown* se permiten semejantes abordajes descarados para conseguir sexo con los “luys” o –como ellas gustan de subrayar– “carne hetero” (Witkowski, 2011: 19). También se dedican al chismorreo viperino y tejen intrigas complicadas para deshacerse de sus amigas y, al mismo tiempo, rivales en el mercado sexual.

¿Por qué es Alexis de *Dinastía* una referencia tan importante en la construcción de los personajes de *Lovetown* y *Garras de astracán*? ¿Cuál es su vínculo con el *camp* “post Stonewall”? Nótese que su nombre se menciona explícitamente no solo en la novela de Witkowski, sino también en la de Moix: “¡Qué buena puede usted ser cuando le da por parecerse a Alexis Carrington! La cultura televisiva de Imperia Raventós alcanzaba hasta Joan Collins” (Moix, 2011: 185), lo cual corrobora las conclusiones de McGovern acerca del carácter de las heroínas moixianas (2004: 49-50).

Para arrojar más luz sobre estas coincidencias, hay que recurrir al ensayo “Sex and Address in *Dynasty*” de Mark Finch, en el que se explica el enigma. El investigador arguye que el culebrón norteamericano, en principio dirigido al público masivo y, por ende, heterosexual, juega muy hábilmente con las expectativas de las mujeres y con las del público gay. Tradicionalmente, son los hombres heterosexuales quienes se usurpan el derecho exclusivo a la mirada lasciva, dirigida a los cuerpos femeninos. *Dinastía*, en cambio, invierte ese orden haciendo de los hombres los objetos del deseo femenino. Finch añade que la fuerza magnética de *Dinastía* consiste precisamente en esa cosificación de los personajes masculinos: “It seems to me that the pleasure for female spectators is in seeing men treated like women, rather than the pleasure of seeing nudity in itself a textual equality to match representations of strong women” (Finch, 1999: 146). La erotización del cuerpo masculino, por un lado, y el regocijo de ver la humillación del “macho alfa”, por el otro, son elementos que atraen también a los espectadores gays y hacen que estos se identifiquen con el personaje interpretado por Joan Collins. Podríamos agregar aquí que Alexis se convirtió en la madame de Merteuil de la época “post Stonewall”, ya que los gays de los años 80 y 90 se identificaban con ella por los mismos motivos por los que los homosexuales del pasado lo hacían con la heroína de *Las amistades peligrosas*. El ejemplo de la figura de Alexis y su presencia en la narrativa homosexual contemporánea es una prueba de que el *camp* no ha muerto en la época postemancipatoria, sino que ha cambiado. “Alexis is always plotting”, “ends her speeches with a deliberate gesture, like biting into a grape or turning her head away from the character she has been talking to” (Finch, 1999: 157), igual que Dżesika de *Lovetown* que “[s]e pasaba de chula, permitía que los pacientes le encendiesen el cigarrillo y nunca les daba las gracias” (Witkowski, 2011: 35) o como Imperia que “salió dando un portazo, como suelen hacer en las películas las mujeres dinámicas” (Moix, 2011: 27). En todos estos casos, “bitch becomes a term of endearment” (Finch, 1999: 156), como elemento de un código especial dirigido al público “entendido”, propenso a identificarse con esas divas ficticias.

4. La teoría de la pluma: Reyes del Río, Patrycja y Lukrecja

Como hemos visto, *Garras de astracán* y *Lovetown* incorporan y reciclan la imagen popular de la *femme fatale* inscribiéndose así mismo en toda una red de textos de cultura y un sistema de referencias propios del *camp* “post Stonewall”. Pero el uso de los estereotipos de género no se limita a la figura de la diva “devorahombres”. De forma paralela, en ambos textos literarios, funciona el estereotipo contrario: el de la mujer débil y sumisa, insegura de sí misma, y que también se asocia fuertemente con la sensibilidad *camp*. Ese vínculo se explicita en *Lovetown*, en la parte titulada “La teoría de la pluma”:

Las maris adoptan los comportamientos propios de las mujeres, de los cuales éstas se desembarazaron en el proceso de la emancipación: la pasividad, el deseo de ser dominadas, la modosidad, el cruzar las piernas [...], la autohumillación, cierto tipo de excesiva sensibilidad, que hoy día no se encuentra ni en las mujeres más femeninas, e incluso la chismosidad y la mudabilidad (*la donna e mobile*). Es decir, estas características, expulsadas por la puerta del feminismo, retornan por la ventana de la mariconería. La teoría continúa así: ¿por qué motivo estas cualidades femeninas tan anticuadas son adoptadas por las maris? Porque éstas son las cualidades femeninas según la interpretación de los hombres (y las maris, a fin de cuentas, también son hombres). Una mujer deportista, emancipada, que pone los pies encima de la mesa mientras sorbe cerveza de una lata, a un hombre le resulta poco femenina. A sus ojos, únicamente aquellas cualidades tradicionales, que entorpecían la autorrealización, serán realmente femeninas y excitantes (Witkowski, 2011: 290).

De acuerdo con la teoría expuesta por el narrador, las protagonistas de *Lovetown* se comportan así no solo para “jugar a ser chicas” (Witkowski, 2011: 15), es decir, no solo por diversión. Lo hacen también para ligar con los “luys”, porque creen que lo que más les excita es lo que las “maris” tienen de femenino. Dicho de otro modo, lo tratan como una de sus técnicas de caza. Para tener éxito, hacen uso de su amaneramiento con mucho cuidado, de tal manera que el “luy” no se asuste, “para que esa feminidad no lo inunde, no lo empape [...] así que tiene que refugiarse a toda prisa en la masculinidad [...], para que él se sintiese masculino” (Witkowski, 2011: 291-292). Las “locas” consiguen ligar con los hombres heterosexuales solo si saben dosificarles su feminidad con moderación: suficientemente como para excitarlos y, al mismo tiempo, procurando que no se espanten por demasiada “mariconería”.

En *Garras de astracán*, lo que había sido expulsado por la puerta del feminismo también “retorna por la ventana de la mariconería”. Reyes del Río, cantante de copla, adopta la imagen de una joven ingenua y virgen para conseguir éxito y vender más discos a su público —ni que decir tiene— mayoritariamente gay. Este es otro de los detalles en la novela de Terenci Moix que se dejan interpretar como guiños de complicidad, propios de la estética *camp* “post Stonewall”. Podríamos decir que Reyes actúa de acuerdo con la “teoría de la pluma” para seducir a los hombres heterosexuales con su imagen y, de paso, ser admirada por los fans homosexuales. En otras palabras, Reyes del Río se comporta en la novela no como una mujer moderna, emancipada sino como un homosexual con pluma, que hace juegos malabares con “las cualidades femeninas [...] anticuadas” (Witkowski, 2011: 290), igual que Patrycja y Lukrecja de *Lovetown*. La reacción de Eliseo, el primo de Reyes, al ver una entrevista televisiva con la cantante, parece corroborar estas conclusiones: “¿Será posible? Reyes, mi prima, *suelta las mismas mariconadas* que yo, y, encima, le dan caña” (Moix, 2011: 435)⁸. Con esas palabras, Eliseo se refiere a los valores vinculados a la feminidad tradicional (delicadeza, pasividad, sumisión), con los que él mismo se identifica en sus fantasías: “Quiero ser de las que están en sus quehaceres, de esperar a mi hombre en el cortijo, y, cuando él vuelve sudoroso de la siega, [...] pasarle el pañuelo por la frente y ponerle las zapatillas de felpa y estarme a lo que guste él mandar [...]” (Moix, 2011: 336). El narrador, desde luego, no deja las ideas de Eliseo sin un comentario irónico: “Otra maricona que aspiraba a todas las esclavitudes que la mujer ha aprendido a combatir. Por algo será que las llaman locas” (Moix, 2011: 336).

5. La masculinidad hegemónica derrotada en un desenlace queer

La ironía *camp* presente en *Garras de astracán* sirve no solo para divertir al público lector. Como dijera uno de los personajes de Christopher Isherwood, “[y]ou can’t camp about

⁸ La cursiva es nuestra.

something you don't take seriously; you're not making fun *of* it; you're making fun *out* of it. You're expressing what's basically serious to you in terms of fun and artifice and elegance" (Citado por Babuscio, 1993: 29). Así es también en la novela de Moix. El autor recurre a la poética del humor al retratar la feminidad y la masculinidad de los personajes, tanto los hetero- como los homosexuales, para subvertir el orden genérico-sexual al final de la obra, cuando la virilidad estereotipada, representada por Álvaro Pérez Montalbán, queda ridiculizada y derrotada gracias a una intriga sexual urdida por dos protagonistas femeninas: Imperia Raventós y Reyes del Río. De este modo, lo aparentemente frívolo cobra una dimensión seria, de acuerdo con la poética *camp*, y la novela termina con un desenlace que se puede calificar como *queer*.

Para entender en qué consiste el carácter subversivo del desenlace final, debemos volver a comentar el manejo de los estereotipos de género a lo largo de la novela. Imperia Raventós, a quien hemos conocido como una encarnación de Alexis Carrington, trabaja en una agencia de relaciones públicas y cuida la imagen de la cantante de copla, Reyes del Río. Asimismo, acepta el encargo de crear y gestionar la imagen pública de Álvaro Pérez Montalbán, un ejecutivo prometedor, "un buitre de las finanzas" (Moix, 2011: 26), pero simplón y estereotipadamente hiperviril, además de "cejijunto", con "dientes feos, afeitado mediocre y una nariz llena de barrillos" (Moix, 2011: 29). Los valores que profesa corresponden con lo que R. W. Connell había denominado "masculinidad hegemónica", es decir, involucrada en las relaciones del poder (Connell, 1987: 183-190)⁹. Por otro lado, Álvaro encaja perfectamente con la definición del "hetero genuino" o "luy", según los criterios de las locas de *Lovetown*. En la novela de Witkowski, junto con "la teoría de la pluma", la cual describe el afeminamiento de los homosexuales, se presenta otra teoría, que define el meollo de la masculinidad heterosexual normativa:

Entre los genuinos heteros no existe la ironía, el juego, las comillas, la estilización y, ni que decir tiene, tampoco el camp. [...] Son serios y metidos hasta las cejas en la dura realidad cotidiana [...]. Impregnados hasta la médula de los roles sociales, [...] son fieles a sus lugares de origen, representados por una marca de cerveza o un equipo de fútbol, [...] profesan algunos valores básicos e inamovibles: el honor del equipo de su ciudad, por lo tanto el honor de la misma, ya que se saben arraigados [...] La inviolabilidad de la novia propia y la del otro, la inviolabilidad del coche (Witkowski, 2011: 289-290).

Imperia Raventós, en un momento determinado, se deja seducir por esa hombría "genuina", descrita por Witkowski en *Lovetown*. Los lectores observan cómo abandona su pose de mujer fuerte y empieza a desear la antes desdeñada sumisión al hombre. Encuentra hasta placer en la humillación sexual por parte de su amante tan macho: "Era cierto que le excitaba el bruto aquel. Era cierto que nunca antes sintió arrebatos parecidos. Y en última instancia, era cierto que en la humillación existe un placer jamás calculado por quien se cree dueño del poderío absoluto" (Moix, 2011: 237). La escena del sexo entre Imperia y Álvaro (Moix, 2011: 229-230) puede resultar indignante, y hasta perturbadora, si se lee desde las posiciones feministas, dado que despierta asociaciones con una violación. No obstante, hay que tener presente que no se trata de una obra realista *sensu stricto* sino de un ejemplo de narrativa *queer*, que opera con unos códigos *camp*, dirigidos al público homosexual. Bajo ese prisma, las protagonistas moixianas de la "trilogía madrileña" no son más que unos homosexuales en *drag*, como había señalado ya McGovern (2004: 49-50). La lectura comparada que presentamos en este estudio corrobora la intuición del investigador norteamericano, pues en una lectura de *Garras de astracán* a la luz de *Lovetown* queda bien patente el paralelismo entre Álvaro y los "luys", por un lado, y entre las divas a lo Alexis y las "locas" de Witkowski, por el otro. Aquellas también se complacían en la humillación por parte de los "genuinos machotes" y es lo que reviven en sus fantasías: "A Lukrecja le tiemblan las narices como a una estrella de cine, se pasa la mano por

9 Véase también: Connell, Messerschmidt, 2005: 829-859.

el pecho, el vientre, más abajo, es toda hambre de humillación, algo le pica, algo la succiona, a saber qué es, pero ese algo acabará haciendo que salga mal parada, está claro” (Witkowski, 2011: 58).

Mientras que en Imperia Raventós observamos una transformación de la mujer fatal en una mujer sumisa (de acuerdo con la dinámica de la “teoría de la pluma”), en el personaje de Reyes del Río se produce una transformación radical en dirección contraria: la cantante frágil, pasiva y que declara desear entregarse a un príncipe azul, se convierte al final de la novela en una verdadera *femme fatale*. “La folklórica” rechaza los cortejos de Álvaro Pérez Montalbán, atraído por la aparente feminidad inocente de la cantante, y se da a conocer como lesbiana, aprovechando su *coming out* para ajustar las cuentas con Álvaro. El ajuste de cuentas se produce en uno de los capítulos finales, cuando el joven ejecutivo descubre a Imperia Raventós y a Reyes del Río en una escena de cama, planificada de antemano por las dos mujeres. De este modo, en el mundo ficticio de la novela se hace realidad una de las amenazas más grandes que acechan al hombre heterosexual: la de quedar excluido de las relaciones eróticas debido al lesbianismo. Tal es el impacto de la escena que Álvaro, en un ataque de histeria, comete suicidio arrojándose desde el balcón del piso. Este desenlace cobra una dimensión aún más subversiva, si lo contrastamos con los desenlaces trágicos de la narrativa homosexual española no perteneciente a la corriente *camp*. En numerosas novelas, es el personaje homosexual quien o bien está condenado a la soledad a causa de un amor no correspondido, o bien termina muriendo (Martínez Expósito, 1998: 140). En este contexto son particularmente llamativas las obras de Álvaro Pombo, entre las cuales al menos dos acaban con el suicidio del protagonista, que elige el mismo método de suicidio que Álvaro Pérez Montalbán: *Los delitos insignificantes* (1986) y *Contra natura* (2005).

6. La sensibilidad *camp* y la cuestión gay

Como ya hemos señalado, algunos investigadores sostienen que la sensibilidad *camp* clásica es incompatible con la cultura de la emancipación gay. Mark Finch comparte la antes citada opinión de Stefan Ingvarsson (2008: 33), constatando: “Camp is what the liberal gay discourse/modern gay movement represses” (Finch, 1999: 158). Esa represión o aversión al *camp* se debe a la política de asimilación llevada a cabo por los movimientos de liberación, la cual requiere que las cuestiones de la identidad sexual se traten con toda seriedad y responsabilidad para ganarse el respeto y el reconocimiento de la mayoría heterosexual. Tal política queda ridiculizada sin piedad en *Lovetown* de Witkowski, como sería de esperar de una novela *camp*. El narrador se encuentra en la playa con unos gays modernos (“la pandilla de Poznań”), quienes tratan su masculinidad con una seriedad parecida a la de los “luys”:

Son de la “época de la emancipación” [...]. Luchan por el derecho al matrimonio y a la adopción. En general, luchan, ponen empeño. Su lenguaje es del liberalismo [...], una pareja estable, el sexo seguro (amistoso), los preservativos. Somos gente educada que quiere hacerlo de manera limpia, también moral, con el beneplácito de la sociedad, con guantes blancos [...] Y venga a adoctrinarme que si la imagen de un gay en la sociedad es tan negativa es por culpa de gente como yo [...] Abstenerse tíos gordos y con pluma. (Witkowski, 2011: 149-150).

La ridiculización del discurso gay en *Lovetown* consiste no solo en parodiarlo (“Dice nosotros los gays. Nosotros los gays debemos hacer esto, debemos hacer lo otro, lo tercero” [Witkowski, 2011: 151]) sino también en poner al descubierto que la supuesta fidelidad de los *partners*, a imitación de la comúnmente asociada con los matrimonios heterosexuales, no es más que una ficción: “¡Ajá! Ya veo que yo, de cada una de esas parejas fidelísimas, abrazadísimas, me he enrollado con uno de ellos en las dunas. ¡Ésa es su fidelidad!” (Witkowski, 2011:

151). De esta manera, se deconstruye el mito y los mismísimos fundamentos del discurso de la emancipación, que aboga por la “normalidad”, entendida como moneda con la que se puede comprar la aceptación social. Así mismo, la mirada *camp* funciona aquí como “un disolvente de la moralidad” (Sontag, 1984: 319); en este caso, de la moralidad gay.

Desde luego, en *Lovetown*, no se trata de ningún tipo de código secreto, propio del *camp* clásico, que requiera ser descifrado y leído como homosexual. Usando las palabras de Alberto Mira, “el contenido homosexual [...] [queda] bien patente” (Mira, 2004: 149), y, por lo tanto, en este caso hablamos, más bien, del *camp* “post Stonewall”. Una sensibilidad parecida se puede apreciar, además, en *Garras de astracán*, donde al lado de las grandes damas al estilo Alexis, que –según argumentamos– se dejan interpretar como equivalentes de las “locas” de *Lovetown*, funcionan también unos personajes masculinos explícitamente homosexuales. A este grupo pertenece, entre otros, Martín, el lacayo de Miranda Boronat; Alejandro, el amigo de Imperia Raventós; y Raúl, el hijo de la misma. Es de subrayar que Terenci Moix juega con los estereotipos relacionados con la identidad gay de una manera igualmente irónica que en el caso de los estereotipos de género, y con el mismo objetivo, es decir, para subvertir el orden genérico-sexual. Así, McGovern alega que el personaje del lacayo “humiliates the wealthy, homophobic and sexist Álvaro Pérez [Montalbán] with his knowledge of clothing, manners and social presentation [...], [and] is shown to be the true force behind the capitalist without whom he cannot achieve success” (Mc Govern, 2004: 55). Precisamente es en esta inversión de las relaciones de poder donde radica la dimensión *camp* de los fragmentos comentados por McGovern.

Por lo que respecta a las relaciones gays, el epílogo melodramático, o incluso *kitsch*, es la parte que el investigador norteamericano encuentra como la menos lograda de toda la novela:

At the end, Alejandro and Raúl’s dialogue becomes that of two sincere lovers, and is thus the first literary event presented in the novel that is devoid of malice or irony. [...] This is perhaps the weakest point in the novel, that which may have succumbed completely to melodrama but perhaps also signals the entire meaning of camp (McGovern, 2004: 56).

Sea cual sea nuestra opinión sobre la calidad literaria del final feliz de la novela, no cabe la menor duda de que *Garras de astracán* se inscribe en el estilo *camp* “post Stonewall”, porque –tal como en el caso de *Lovetown*– la cultura gay moderna queda reflejada y comentada en la novela explícitamente, sin recurrir a cualesquiera códigos secretos. Y aunque el *camp* “post Stonewall” –a diferencia del clásico– puede funcionar perfectamente con los contenidos homosexuales bien patentes, pierde inevitablemente su fuerza subversiva cuando queda desprovisto de la ironía, como se puede desprender de las escenas finales de *Garras de astracán*.

7. Conclusiones

Una lectura comparada de *Garras de astracán* de Terenci Moix y de *Lovetown* de Michał Witkowski revela numerosas coincidencias entre los dos textos, especialmente en lo que se refiere a la construcción de los personajes femeninos y homosexuales. Ambos escritores buscan inspiración en la serie televisiva *Dinastía*, la cual constituye un importante punto de referencia para el público gay. Witkowski y Moix reciclan la imagen de Alexis Carrington, la mujer fatal por excelencia, y la incorporan en sus respectivas novelas como parte de un código, característico del llamado *camp* “post Stonewall” (Mira, 2004: 149). Tanto las referencias a la protagonista de la telenovela norteamericana *Dinastía*, como el uso peculiar de los estereotipos de género, permiten interpretar a las heroínas moixianas en clave *camp*, como personajes afines a las “locas” de *Lovetown* de Witkowski. La lectura cruzada de ambas novelas, en el contexto de *Dinastía* como parte del imaginario gay, corrobora bajo ese respecto las hipótesis anteriores sobre las protagonistas de la “trilogía madrileña” de Moix (McGovern, 2004). En definitiva,

la comparación de *Garras de astracán* con *Lovetown* permite llegar a la conclusión de que el novelista español y el autor polaco comparten un sentido del humor, una actitud irónica para con la cultura gay y un estilo de escritura parecidos, propios de la novelística *camp* actual. Asimismo, consiguen que sus respectivas obras cobren un carácter altamente subversivo en lo que se refiere al orden genérico-sexual dominante.

Bibliografía

- BABUSCIO, J. "Camp and the Gay Sensibility". En BERGMAN, D. (ed.), *Camp Grounds. Style and Homosexuality*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993, pp. 19-38.
- BERGMAN, D. (ed.). *Camp Grounds. Style and Homosexuality*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.
- BERGMANN, E. L., SMITH, P. J. (eds.). *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Durham-London: Duke University Press, 1995.
- BONILLA, J. *El tiempo es un sueño pop. Vida y obra de Terenci Moix*. Barcelona: RBA Libros, 2012.
- BUTLER, J. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós, 2002.
- , *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. M.^a Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós, 2007.
- CLETO, F. (ed.). *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
- CONNELL, R. W. *Gender and Power: Society, the Person, and Sexual Politics*. Cambridge: Polity Press, 1987.
- CONNELL, R. W., MESSERSCHMIDT, J. W. "Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept". *Gender and Society*, 2005, 19.6, pp. 829-859.
- DOLLIMORE, J. "Post/modern: On the Gay Sensibility, or the Pervert's Revenge on Authenticity". En CLETO, F. (ed.). *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, pp. 221-236.
- FINCH, M. "Sex and Address in *Dynasty*". En CLETO, F. (ed.). *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, pp. 143-159.
- INGVARSSON, S. "Niespodziewany koniec campu? 15 stacji na drodze ku śmierci campu". En OCZKO, P. (ed.). *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008, pp. 29-34.
- MARTÍNEZ EXPÓSITO, A. *Los escribas furiosos. Configuraciones homoeróticas en la narrativa española*. New Orleans: University Press of the South, 1998.
- , *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica «queer»*. Barcelona: Laertes, 2004.
- MCGOVERN, T. "The Subversive Process of Camp Production in the Novels of Terenci Moix". *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 2004, 10.1, pp. 45-59.
- MIRA, A. *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona-Madrid: Egaes, 2004.
- , *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1999.
- MOIX, T. *Garras de astracán*. Barcelona: Planeta, 2011.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, F. *Diccionario gay-lesbico. Vocabulario general y argot de la homosexualidad*. Madrid: Gredos, 2008.
- SMUGA, Ł. "Masculinidades disidentes argentinas como dinamita de contrabando *queer* en *Trans-Atlántico* de Witold Gombrowicz". *Anclajes*, 2018, XXII, 3, pp. 5-21.
- SONTAG, S. "Notas sobre lo 'camp'". En *Contra la interpretación y otros ensayos*. Trad. Horacio Vázquez Rial. Barcelona: Seix Barral, 1984, pp. 303-321.
- WITKOWSKI, M. *Lovetown*. Trad. Joanna Albin. Barcelona: Anagrama, 2011.