

RE-VISIONES DE LA HOMOFOBIA, EL CLASISMO Y EL RACISMO DE LA
AMÉRICA DE POSGUERRA: PATRICIA HIGHSMITH Y JAMES BALDWIN

Josep M. Armengol

(Universidad de Castilla-La Mancha)

Mercè Cuenca

(Universitat de Barcelona)

E-mails de contacto: JoseMaria.Armengol@uclm.es, mcuenca@ub.edu

Resumen:

Tradicionalmente, la década de los años cincuenta en Estados Unidos ha sido calificada de “conservadora” tanto desde un punto de vista político como social. Si bien es cierto que dicha época se relaciona con la estigmatización de los intelectuales de izquierdas, así como de las minorías sexuales y raciales, no es menos cierto que en el mismo periodo se observa una creciente reacción en contra de la cultura dominante, que desembocará en los movimientos para la igualdad sexual y racial de los años sesenta y setenta. Así, la construcción de la masculinidad durante la primera guerra fría (1945-1965) se ve marcada por una paradoja: mientras que el modelo de masculinidad hegemónica se define nítidamente, la adecuación de los hombres a dicho modelo se torna cada vez más difícil y, por lo tanto, se basa de forma notoria en la performatividad. Dicha paradoja se ve representada en la literatura norteamericana de la época por la proliferación de la representación de modelos de hombres no hegemónicos. La primera parte de este artículo se centrará en uno de estos modelos de “anti-hombre”, el protagonista de *El talento de Mr. Ripley* (1955). En concreto, se analizará cómo Patricia Highsmith denuncia la rigidez del modelo masculino normativo al construir un personaje, Thomas Ripley, que, en su obsesión por parecer un “hombre hegemónico”, basa su identidad en ocultar el crisol de masculinidades alternativas que realmente la constituyen. En la segunda parte del trabajo, se explora la novela *La habitación de Giovanni* (1956) de James Baldwin, quien no solo cuestiona el modelo de masculinidad hegemónico (blanco y heterosexual) de su época, sino que plantea modelos alternativos (no hegemónicos) de ser hombre basados en la diferencia racial y/o sexual. Más concretamente, el trabajo muestra cómo el texto de Baldwin deconstruye la supuesta “normalidad” y universalidad de la masculinidad blanca hegemónica, a la vez que plantea la necesidad de buscar modelos más justos e igualitarios de ser hombre, alejados del sexismo, el racismo y la homofobia.

Palabras clave:

Masculinidad, homofobia, racismo, América de posguerra, literatura norteamericana

INTRODUCCIÓN

La realidad política, social e ideológica de Estados Unidos durante la segunda mitad de los años cuarenta y durante los años cincuenta es eminentemente contradictoria. La América que se erigió como referente del mundo democrático occidental frente al eje comunista soviético, llegando a autodenominarse “la mayor Democracia del mundo”, se fue tornando gradualmente en una nación hostil a la diferencia y, por consiguiente, a la libertad. Los efectos del McCarthysmo son harto conocidos en cuanto a su dimensión ideológica y política. Sin embargo, la regimentación heterosexista de cuerpos, géneros y sexualidades que la denominada “caza de brujas” también ocasionó ha sido menos divulgada. Como bien argumenta el historiador David K. Johnson en su libro *The Lavender Scare*, aunque la mayor parte de estudios históricos sobre la cruzada del Senador McCarthy se centra en la persecución de comunistas y simpatizantes con ideologías de izquierdas, los hechos demuestran que la mayor parte de los acusados y represaliados lo fueron a causa de su homosexualidad (D. K. Johnson, 2004: 3). Por consiguiente, la homofobia devino ideología nacional en un momento histórico en que las tribulaciones ocasionadas por un racismo ya decimonónico empezaban a resquebrajar el pretendido “status quo” de una sociedad cada vez más reprimida y, a su vez, cada vez más represora.

En este contexto, empiezan a surgir voces culturales y literarias disidentes, que articulan identidades de género y de raza que exceden los estrechos parámetros identitarios impuestos por una sociedad poco menos que totalitaria. En este artículo, nos centraremos en el caso de dos autores, Patricia Highsmith y James Baldwin, que, en un periodo caracterizado por la censura de

la diferencia, articulan modelos de masculinidad que subvierten los límites de la homofobia y el racismo. Tanto en *El talento de Mr. Ripley* (1955) como en *La habitación de Giovanni* (1956), respectivamente, los autores que nos ocupan incorporan en sus textos personajes cuyas construcciones de la masculinidad se inscriben claramente en la diferencia, abogando así por una ideología homofílica e integradora a nivel racial. En las siguientes secciones de este ensayo, pasamos a detallar las estrategias de representación que Highsmith y Baldwin utilizan para conseguir lo que en aquel contexto parecía imposible: dar voz al subalterno, humanizar al ser considerado abyecto.¹

LA PERFORMATIVIDAD DE LA MASCULINIDAD HEGEMÓNICA: EL CASO DE *EL TALENTO DE MR. RIPLEY*, DE PATRICIA HIGHSMITH

El talento de Mr. Ripley (1955) nos proporciona un ejemplo paradójico de un nuevo modelo de hombre con el que, en ocasiones, empatizamos y que, en otras ocasiones, nos aterra. Patricia Highsmith, autora notoria por crear modelos de masculinidad alternativos en la época que nos ocupa – piénsese, por ejemplo, en la novela *Extraños en un tren* (1950) – crea aquí un personaje masculino cuyo sufrimiento de la diferencia le convierte en un hombre entrañablemente vulnerable y, a su vez, despiadadamente insensible. El Ripley de Highsmith, que podría definirse como un psicópata, no es sino un hombre obsesionado por erigirse en la personificación de la masculinidad imperante... cueste lo que cueste. La divergencia entre la imagen a la cual Tom Ripley desea dar cuerpo y su verdadero yo se palpa en las numerosas alusiones de

¹ Pese a que consignamos en la bibliografía las ediciones en castellano de las obras tratadas en este artículo, las traducciones de los textos originales consignadas en él mismo son nuestras. Hemos querido así priorizar la literalidad de las traducciones para preservar el carácter subversivo del lenguaje utilizado en los textos originales.

Highsmith a los pensamientos internos de su personaje, que suelen girar precisamente en torno a su voluntad de aparentar lo que no es: un hombre hegemónico.

Así, ya al inicio de la compleja trama de la novela cuando, a petición del Sr. Greenleaf, Tom viaja de Nueva York a Mongibello (Italia) con el fin de convencer al hijo y rico heredero de éste, Dickie Greenleaf, de la necesidad de abandonar su vida bohemia en Europa y reincorporarse al negocio familiar en América, apreciamos la doblez de la personalidad poliédrica del protagonista de Highsmith. Aunque Tom viaja solo en el barco transatlántico que le llevará a Europa, inicia, a modo de ensayo, su magistral actuación: “Empezó a representar un papel en el barco: el de un hombre joven y serio con una misión seria que realizar. Era cortés, elegante, civilizado y estaba preocupado” (P. Highsmith, 1999: 31). Sin embargo, ¿podemos atribuir esta necesidad de actuar, esta doblez psicológica y moral, a la perturbación mental de Tom Ripley, o es que el personaje simboliza una esquizofrenia social que se impuso en la población masculina estadounidense de posguerra en aras de la “hombría”?

Como apunta Alan Nadel en *Containment Culture*, los años de posguerra se vieron definidos por la contención ideológica y política, y por la regimentación de los cuerpos, los géneros y las sexualidades que se escondía tras la celebración del estilo de vida americano, al que daba cuerpo la familia nuclear de clase media formada por la pareja heterosexual, blanca, de clase media y su progenie (A. Nadel, 1995: 4). Nos hallamos pues ante un sistema social e ideológico profundamente patriarcal, clasista y heterosexista que se sustenta en conceptos binarios de sexo y de género. ¿Cuál era, pues, el

modelo de masculinidad hegemónico de la época? Los hombres que se consideraban referentes culturales respondían a unas categorías identitarias precisas: su sexo era masculino, es decir, su sexo biológico se alineaba con su género; eran blancos, de clase media y, por supuesto, eran heterosexuales. Así pues, su sexo biológico, su raza, socialmente privilegiada, su clase social y su deseo, considerado como el deseo “natural” en un hombre, eran los elementos que les convertían en seres privilegiados.

¿Cómo se materializaba dicha masculinidad en un hombre joven de veinticinco años como Tom Ripley? Dicho joven debía estar empezando su vida con dos proyectos claves en mente: en primer lugar, la ascensión social en base al esfuerzo propio, trabajando para ello preferiblemente en una ocupación empresarial o de oficina, personificando así el conocido mito del “hombre hecho a si mismo”; mito que no estaba exento de condicionamientos de clase, aunque así se pretendiera;² en segundo lugar, debía aspirar a formar una familia nuclear, basada en el matrimonio heterosexual y, por tanto, su deseo hacia el sexo opuesto debía manifestarse inequívocamente en su deseo de encontrar una compañera de vida.

Así pues, las expectativas culturales que el hombre modelo, entonces llamado “hombre común”, debía personificar en su juventud estaban muy claras. No obstante, los pocos académicos que se han dedicado a (re)construir las premisas ideológicas de la masculinidad durante la guerra fría, y a analizar

² Los trabajos empresariales o de oficina, denominados en inglés “white collar” por el cuello de la camisa blanca que lucían dichos trabajadores en su puesto de trabajo, eran señal inequívoca de que el individuo había tenido acceso a cierto grado de educación y pertenecía, por tanto, a la clase media, definida, eso sí, de forma amplia. Estos trabajadores tenían perspectivas de ascender en la escala social. Por el contrario, la clase obrera desempeñaba los llamados “blue collar jobs”, es decir, trabajos vinculados al esfuerzo corporal, por ejemplo, en la construcción, en fábricas, etc., a los cuales acudían en monos de trabajo azules, de ahí su nombre. Estos hombres no tenían, por lo general, ninguna posibilidad de ascender socialmente.

sus consecuencias en los hombres de a pie y en su representación cultural, tales como Robert J. Corber, Michael Cuordileone y Michael Davidson, parecen estar de acuerdo en que nos hallamos ante un periodo marcado por una crisis de la masculinidad. Dicha crisis se ve influida, principalmente, por la estrechez ideológica de los parámetros que definían y, por tanto, constituían, al hombre hegemónico, ya comentada.

En cierto modo, Tom Ripley no viene sino a personificar dicha crisis de la masculinidad. De hecho, su divergencia del hombre modelo es tan extrema y, paradójicamente, su capacidad de encarnarlo es tan completa, que el personaje no hace sino subrayar cómo los modelos genéricos basados en prejuicios racistas, clasistas y homófobos no son sino puro humo, el reflejo de los miedos colectivos que sólo parecen paliarse al ver desaparecer la otredad en términos de raza, clase y sexualidad. Sin embargo, el texto de Highsmith escarba en lo que puede subyacer a este modelo de hombre venerado: bajo su imagen de joven “perfecto”, Ripley no es más que un hombre que sufre por su anhelo de dejar atrás sus orígenes humildes, y por el incipiente deseo que siente hacia los miembros de su mismo sexo. Marcado a fuego por un clasismo y una homofobia sociales claramente internalizados, Tom llega a estar dispuesto a hacer lo que sea, inclusive asesinar, para conseguir encarnar al hombre hegemónico y, así, gozar de sus ventajas materiales. De este modo concibe un plan brillante, usurpar la identidad de Dickie Greenleaf para así convertirse en el hombre modelo que él nunca podrá llegar a ser en si mismo: “Si le mataba [a Dickie] en este viaje, pensó Tom, podría decir simplemente que Dickie había sufrido un accidente. Podría... Se le acababa de ocurrir una idea brillante: podría convertirse él mismo en Dickie. Podría hacer todas las

cosas que hacía Dickie. [...] recibir el cheque de Dickie cada mes plagiando su firma” (P. Highsmith, 1999: 88-89). Highsmith nos muestra así la perversión moral, la mugre, que empañan, ya no a su personaje principal, sino a una sociedad que vive de la estética material y personal, dejando de lado la moral y los valores sociales, en aras del progreso económico – el único que se puede apreciar a simple vista. La novela resulta doblemente mordaz dado que Tom, en efecto, lleva a cabo su plan y, además, nadie se da cuenta de que él no es Dickie. El hecho de que salga airoso de dicha pesquisa no viene sino a enfatizar hasta qué punto la masculinidad hegemónica es un rol que puede asumir cualquier hombre, por distinto que sea al modelo imperante.

En efecto, Tom es muy distinto. Huérfano de padres a una edad temprana y criado por una tía que lo desprecia, Tom vive una infancia y una primera juventud marcadas por la escasez de recursos económicos. Obligado a aceptar todo tipo de trabajos para subsistir, Tom anhela ascender en la escala social. Como ya se ha mencionado, dicho anhelo es propio del hombre hegemónico de posguerra. Sin embargo, el deseo de Tom es tan fuerte y su ambición tan elevada, que se convierte en una perversión de una conducta a priori apreciada socialmente. Como bien apunta Edward A. Shannon, Highsmith crea a un personaje que se convierte en fetichista, creyendo que las posesiones crean la identidad de hombre hegemónico, en vez de pensar que el nivel económico del hombre de clase media le posibilita la compra de objetos (E. A. Shannon, 2004: 24). En nuestra opinión, Highsmith nos propone un personaje que deviene profético en su obsesión por los bienes materiales como fuente de reconocimiento social y de paradigma de la masculinidad normativa. Shannon argumenta que “[s]u propia personalidad [la de Tom] es menos

importante para él mismo que la que encuentra en las posesiones de Dickie” (P. Highsmith, 1999: 24).

Sin embargo, no podemos obviar la otra dimensión de la identidad de Tom que le hace habitar irremisiblemente en la diferencia: su deseo homosexual. Este deseo aparece representado en la obra de Highsmith a través de diversos códigos que habían llegado a representar discursivamente la homosexualidad para los lectores de la época:

En primer lugar, Tom siente aversión por el cuerpo femenino, representado en la novela por la amiga americana que Dickie tiene en Mongibello, Marge Sherwood. Highsmith escribe, por ejemplo, que “Tom la odiaba. De repente recordó su sujetador colgado de la ventana en Mongibello. Marge colocaría su ropa interior sobre sus sillas, si él la invitaba a quedarse [en casa de Tom]. Imaginárselo le causaba repelús” (P. Highsmith, 1999: 195). De nuevo, de forma claramente fetichista, Tom asocia su aversión a la ropa interior femenina con la que siente hacia el cuerpo de la mujer.

En segundo lugar, el deseo de ascensión social exacerbado ya comentado, que lleva a Tom a mitificar las posesiones y el lujo material sin querer realizar el proceso de trabajo y sacrificio que el mito del hombre hecho a sí mismo entrañan para conseguirlos, se asociaban en la época de posguerra, como bien argumenta Robert J. Corber, con la homosexualidad (R. J. Corber, 1997: 69)³. Es revelador que la atracción que Tom siente por Dickie se torne en una identificación total con su objeto de deseo, llevándole a una usurpación de su identidad y de sus posesiones, y personificando así uno de los estereotipos

³ Véase el análisis de la cuestión que Corber realiza en su libro *Homosexuality in Cold War America: Resistance and the Crisis of Masculinity* (1997) y, más concretamente, el capítulo 2, “Resisting the Lure of the Commodity: *Laura* and the Spectacle of the Gay Male Body” (pp. 55-78).

más comunes sobre las personas que deseaban a otros de su mismo sexo en la época: el de perverso narcisista. En este sentido, Tom piensa: “Amaba las posesiones [...] una selección de objetos de los que no se separaba nunca. [...] Hubiera tenido que sacrificar los mejores años de su vida, aunque hubiera ahorrado concienzudamente, para comprar las cosas que él quería. El dinero de Dickie le había proporcionado simplemente un impulso adicional en el camino que ya había escogido” (P. Highsmith, 1999: 214, 215). Tom sustituye así el deseo que siente hacia Dickie por el deseo de ser Dickie. Como buen fetichista, estima que las posesiones de Dickie se pueden identificar completamente con el mismo Dickie. Al poseer los objetos de Dickie, Tom siente que posee a su objeto de deseo.

¿Cuál es pues, a nuestro juicio, la contribución de Highsmith a la representación de la masculinidad alternativa o, si se quiere, a la subversión de la masculinidad hegemónica, a través de su personaje, Tom Ripley? Por una parte, nos muestra que la masculinidad hegemónica es plenamente performativa y, por lo tanto, la desacredita completamente como identidad esencial al hombre. Por otra parte, denuncia el potencial destructivo de la mitificación del progreso económico y de la heterosexualidad, creando a un hombre que, interiorizando los discursos imperantes, llega a convertirse en un psicópata para conseguir probar las mieles del triunfo y el reconocimiento social. Esta estrategia de representación de la masculinidad alternativa permitió pues a Highsmith mostrar que la locura no es tan sólo patrimonio del individuo, sino que también lo es del puritanismo social.

CUERPOS HOMOSEXUALES Y “OSCUROS” EN *LA HABITACIÓN DE GIOVANNI*, DE JAMES BALDWIN

Al igual que Carson McCullers, James Baldwin, autor afroamericano y homosexual, dedicó gran parte de su vida y de su extensa obra a mostrar, y con ello denunciar, el conservadurismo racial y sexual de su época, lo que progresivamente le ha abierto las puertas al canon de la literatura afroamericana, así como de la literatura gay. No deja de resultar paradójico, sin embargo, que sus primeras novelas, incluida *La habitación de Giovanni* (1956), continúen siendo vistas como “blancas” y, por consiguiente, estudiadas en términos sexuales antes que raciales, como parte de los estudios gays pero no de los estudios afroamericanos. Es cierto que la novela de Baldwin se centra en la relación homosexual entre dos varones “blancos”, Giovanni y David, y que, por tanto, esquivaba, al menos aparentemente, el tema de la etnicidad; sin embargo, la crítica más reciente ha empezado a “racializar” el texto de distintas maneras. Así, por ejemplo, Robert F. Reid-Pharr ha subrayado la más que “aparente ausencia” de la etnicidad de la novela, argumentando cómo la “evidente invisibilidad” de Giovanni, su fantasmagórica “no-subjetividad” (R. F. Reid- Pharr, 2001: 126), no hace más que reflejar la ausencia de la cultura afroamericana de las nociones occidentales de racionalidad y humanidad. De manera similar, Donald Mengay también ha suscrito la dimensión racial de la novela, que, en su opinión, usa la homosexualidad para evocar la retórica de la esclavitud en Norteamérica, la re-politizada identidad afroamericana de los años cincuenta, así como una genealogía afroamericana. En palabras del propio Mengay, “la mayor contribución de *La habitación de Giovanni* parece ser

su crítica al racismo dentro de un contexto gay y la manera cómo la raza está íntimamente ligada a otros modos de diferencia” (J. Baldwin, 1993: 60-61, 69).

Si la crítica ha empezado pues a cuestionar la visión tradicional de *La habitación de Giovanni* como un texto “sin color”, en este trabajo se pretende ilustrar cómo los cuerpos homosexuales y étnicos en Baldwin no están simplemente relacionados sino que son prácticamente intercambiables. De hecho, en la segunda novela de Baldwin, la sexualidad, tanto homosexual como heterosexual, parece estar intrínsecamente vinculada al color, especialmente a la dicotomía entre el blanco y el negro, cuya presencia es tanto literal como simbólica. Como veremos, *La habitación de Giovanni* sugiere un paralelismo entre, por un lado, el cuerpo blanco y heterosexual (metafóricamente asociado a la pulcritud, la pureza, la luz, la transparencia, la inocencia, etc.) y, por otro, el cuerpo “oscuro” y homosexual (simbólicamente relacionado con la negritud, la sombra, la suciedad, la carnalidad, etc.), un paralelismo que Baldwin reinscribe y problematiza al mismo tiempo.

En *White* (1997), un pionero estudio sobre el color blanco en la sociedad y cultura occidentales, el crítico Richard Dyer ha subrayado el simbolismo de dicho color, mostrando cómo, en la cultura occidental, ser blanco significa ser limpio, mientras que ser negro, por el contrario, implica ser sucio, una asociación reforzada por el color oscuro de los excrementos. Como indica el propio Dyer, “ser blanco significa haber expulsado toda la suciedad del cuerpo, excremental o de otro tipo: parecer blanco es parecer limpio” (R. Dyer, 1997: 76). En la novela de James Baldwin, es David quien encarna el ideal de hombre blanco. Alto y rubio, él mismo se identifica desde el principio como un descendiente de los puritanos (blancos) que colonizaron América:

Observo mi reflejo en la luz tenue del cristal de la ventana. Mi reflejo es alto [...] mi pelo rubio brilla. Mi cara es como una cara que has visto muchas veces. Mis ancestros conquistaron un continente, adentrándose en llanuras sembradas de muerte, hasta que llegaron a un océano totalmente alejado de Europa. (J. Baldwin, 1966: 7)

Aunque gran parte de *La habitación de Giovanni* se centra en la relación homosexual entre David y Giovanni, la personalidad de David está claramente construida alrededor de ideales blancos y heterosexuales, que en la novela de Baldwin resultan en realidad intercambiables. De hecho, David, a pesar de su atracción hacia Giovanni, al final lo abandona por Hella, su novia blanca norteamericana, con quien está prometido. Como indica Robert Reid-Pharr, “David [...] lucha con las implicaciones eróticas y sociales de elegir o bien a ‘la mujer blanca’, Hella, o al ‘hombre de color’, Giovanni” (R. F. Reid- Pharr, 2007: 110).

Si la heterosexualidad está pues relacionada con el cuerpo de la mujer blanca, la homosexualidad en Baldwin se asocia con cuerpos negros y “oscuros”. Así, por ejemplo, David describe a Joey, su primer novio, como “oscuro” (J. Baldwin, 1966: 11), insistiendo en que su cuerpo era “moreno” (J. Baldwin, 1966: 14), tenía “ojos oscuros” (J. Baldwin, 1966: 13) y “pelo rizado”, que “oscurecía la almohada” (J. Baldwin, 1966: 14). Igualmente, David nos presenta a su amante Giovanni como “oscuro y leonino” (J. Baldwin, 1966: 39), así como con “pelo negro” (J. Baldwin, 1966: 82). Además, no debe olvidarse que Giovanni es de origen italiano. En este sentido, conviene subrayar que los italianos empezaron a ser considerados blancos sólo después de su llegada a los Estados Unidos. Barrett y Roediger describen cómo los griegos e italianos participaron en una importante huelga de la Federación Occidental de Mineros en 1912, y cómo la categoría de trabajador blanco se ensanchó después de

ese evento (Barrett, J. Y Roediger, D., 1997: 404). En este contexto, pues, Giovanni, en tanto que un italiano *en* París (Europa), podría ser también considerado como no-blanco, incluso negro.

Con todo, no es de extrañar que Baldwin asocie a Giovanni a un cuerpo “de color”, especialmente si tenemos en cuenta los vínculos existentes entre el racismo blanco y la homofobia, dos mecanismos de discriminación que, como nos recuerda el crítico Joel Kovel (1971), han representado tradicionalmente al Otro -ya sea el cuerpo negro u homosexual- como oscuro, sucio y pestilente. Todo ello, como ya he avanzado, puede verse claramente en *La habitación de Giovanni*, donde la homosexualidad está directamente relacionada con la oscuridad y la negritud, tanto literal como simbólicamente. De hecho, David no sólo racializa a sus novios como “negros”, como ya hemos visto, sino que también describe su propio deseo (homo)sexual como negro y “oscuro”. Como varón blanco, protestante y heterosexual, David parece asustado y avergonzado de su propio cuerpo y deseo (homo)sexual, definiendo su relación con Giovanni como algo “oscuro”, sucio y apestoso. Puesto que la pareja pasa la mayor parte de su tiempo en la habitación de Giovanni, la propia habitación se convierte en una metáfora de su relación. Predeciblemente, David describe la habitación (y, por implicación, su amor homosexual) como claustrofóbica y “oscura”, explicando cómo “la vida en esa habitación parecía tener lugar bajo el mar” (J. Baldwin, 1966: 99). Insiste además en que la habitación era “polvorienta” (J. Baldwin, 1966: 113), “pestilente y sucia” (J. Baldwin, 1966: 179), el contenedor de “toda la porquería de esta ciudad” (J. Baldwin, 1966:114).

Así pues, David parece incapaz de dejar de pensar en la habitación de Giovanni como un lugar oscuro, sucio y apestoso. De ahí su obsesión con limpiar la habitación, tirar los papeles, las botellas, “la fantástica acumulación de basura” y “las innumerables cajas y maletas” (J. Baldwin, 1966: 116). Obviamente, al limpiar la habitación, David está intentando, metafóricamente hablando, limpiar y purificar su propio cuerpo. Dicho de otra manera, intenta alejarse de la oscuridad y la suciedad que asocia con la habitación de Giovanni y el espacio homosexual. En última instancia, su obsesión revela un afán más profundo por mantener su cuerpo impoluto e inmaculado, que su amigo Jacques define como su “orgullo y alegría” (J. Baldwin, 1966: 43).

Puesto que la homofobia de David le lleva a vincular su propio cuerpo y deseo homosexuales con la negritud y la suciedad, el personaje de Baldwin idealiza la heterosexualidad, en cambio, como el epitome de la pulcritud, la pureza y la luz. A pesar de su atracción hacia Giovanni, en el fondo David desea, pues, poder volver con Hella, su prometida, quien es idealizada como un ejemplo de pureza y virginidad. En palabras del propio David, “Quería niños, quería estar dentro otra vez, con *la luz* y la seguridad, con mi masculinidad intacta, viendo a mi mujer acostar a los niños” (J. Baldwin, 1966: 137; énfasis añadido). Al relacionar la heterosexualidad y la reproducción, David establece aquí una asociación explícita entre la familia nuclear heterosexual, “la luz” y una masculinidad “intacta” (es decir, blanca o inmaculada), en oposición a la masculinidad oscura y fragmentada (es decir, homosexual) representada por Giovanni. Cuando finalmente abandona a Giovanni por Hella, David no sólo busca, pues, dejar atrás la negritud y la suciedad sino también recuperar los

privilegios de ser blanco y heterosexual y, de este mando, preservar su cuerpo y su masculinidad impolutos. Como Giovanni le reprocha:

Tú adoras tu pureza, tu espejo-eres como una virgencita, caminas con tus manos por delante como si tuvieras algún metal precioso, oro, plata, rubíes, quizás *diamantes* ahí abajo entre tus piernas! [...] Quieres estar limpio. Piensas que viniste aquí cubierto de jabón y piensas que saldrás cubierto de jabón-y no quieres apestar, ni siquiera cinco minutos, [...] Quieres abandonar a Giovanni porque te hace oler. Quieres abandonarle porque él no tiene miedo al hedor del amor. (J. Baldwin, 1966: 186-187; énfasis añadido)

De manera muy perceptiva, Giovanni captura aquí el dilema fundamental de David –a saber, su obsesión (blanca y protestante) por mantener su cuerpo limpio y puro. Si el hombre negro encarna el cuerpo, el hombre blanco, como Lynne Segal (L. Segal, 1990: 180) nos recuerda, ha representado tradicionalmente la mente y la racionalidad. Por tanto, al huir de Giovanni, el hombre “negro” (homosexual), David está también huyendo de su propio cuerpo y (homo)sexualidad. Al fin y al cabo, lo que David quiere es, como Giovanni nos recuerda, permanecer cubierto de “jabón” -que es literalmente blanco y actúa, por tanto, como símbolo evidente de pulcritud y pureza- y evitar el hedor -es decir, la negritud y la suciedad- de Giovanni, quien, como hemos visto, simboliza la homosexualidad y la oscuridad. No debería sorprender, por consiguiente, que al final de la obra, mientras Giovanni espera su ejecución, y David está a punto de abandonar su casa en Francia y volver a América, éste continúe obsesionado con “limpiar la casa” y “cambiarse de ropa” (J. Baldwin, 1966: 220), con el fin de cubrir “la desnudez” de su cuerpo, que debe “preservar como algo sagrado” (J. Baldwin, 1966: 223).

Sin embargo, la obsesión de David por preservar su cuerpo immaculado resulta finalmente inútil. Aunque se identifique como blanco, insistiendo desde

el principio en su pelo dorado así como en su ascendencia europea (J. Baldwin, 1966: 7), la raza blanca está inevitablemente sujeta al miedo y la ansiedad, puesto que sus ideales son efectivamente inalcanzables. Ser blanco, realmente blanco, es imposible porque ello implicaría una ausencia, una carencia, o una falta: “Ser realmente, absolutamente blanco es ser nada” (R. Dyer, 2007: 78). Paradójicamente, la obsesión por mantener la pureza de la raza blanca puede resultar, como Richard Dyer nos ha advertido, en “la ausencia de ser” (R. Dyer, 2007: 80).⁴ Este parece ser, en efecto, el caso en *La habitación de Giovanni*. Al intentar mantenerse puramente blanco, David se percata de su ausencia y no-existencia. En una ocasión, por ejemplo, al ver su propio reflejo en el cristal de la ventana, ve cómo éste desaparece misteriosamente. Como él mismo explica, “Me sirvo una copa muy corta, viendo, en el cristal de la ventana, mi reflejo, que cada vez se torna más débil. Parece que desaparezco delante de mis propios ojos” (J. Baldwin, 1966: 220). Así pues, la ausencia que implica ser blanco no es tan solo imposible, sino también indeseable. Eliminar la suciedad y las manchas, el físico y la corporalidad, significa eliminar tanto el placer sexual como la reproducción de la cual depende la raza blanca para mantener su dominación racial. Como Richard Dyer ha explicado, “ser nada es estar muerto” (Dyer, R., 2007: 81). Al intentar pasar como “blanco” y heterosexual, David se identifica con su cuerpo como una fuente de privilegio. Sin embargo, a medida que su auto-percepción empieza a fallar, se ve abocado hacia la autodestrucción. Con el fin de evitar su muerte y desaparición, intentará pues retener ese cuerpo ficticio e ilusorio como seña de identidad, usando a los “Otros” –es decir, a Hella y Giovanni- para reafirmar su identidad blanca y heterosexual. Sin embargo, es precisamente este intento frustrado por parte de

⁴ Para una opinión similar, véase Kovel (Kovel, J., 1971: 239-42).

David de afirmar su subjetividad usando al Otro/a que revelará los componentes inevitablemente oscuros y homosexuales de su identidad.

En efecto, a medida que la novela avanza y su integridad empieza a derrumbarse, la heterosexualidad de David parece estar cada vez más teñida, o “contaminada”, por la homosexualidad y la “negritud”. Aunque al final de la novela abandone a Giovanni, el propio David reconoce que la influencia del italiano sobre él continúa siendo más fuerte que nunca: “Al huir de su cuerpo, confirmé y perpetué el poder de su cuerpo sobre mí” (J. Baldwin, 1966: 191). Dada la creciente influencia de Giovanni sobre David, no es de extrañar que su deseo heterosexual hacia Hella se vea invadido por la negritud y la oscuridad, que en la novela simbolizan habitualmente a Giovanni. Significativamente, David empieza a considerar el cuerpo de Hella como “aburrido”, “antiestético” e incluso “sucio”, insistiendo que “todo lo que antes me había gustado de ella parecía haberse revuelto en mi estómago” (J. Baldwin, 1966: 209). Si Hella había sido idealizada como blanca y pura, finalmente es vista también como sucia, terrenal y carnal, atributos todos ellos tradicionalmente definidos como no-blancos (R. Dyer, 2007: 78-81). Así pues, la relación heterosexual de David con Hella ilustra en última instancia lo que Robert Reid-Pharr (2001) ha descrito como la “negritud de la blancura”, es decir, el proceso por el cual la negritud y la oscuridad (es decir, la homosexualidad) resultan indisolubles de la raza blanca (a saber, la heterosexualidad).

No cabe duda de que en *La habitación de Giovanni* Baldwin representa a su protagonista como una víctima de la homofobia imperante durante la América de los años cincuenta, que entendía la homosexualidad como algo “sucio” e inmoral. Como Giovanni confiesa a David, “quiero huir de...este

mundo sucio, de este cuerpo sucio. Nunca más quiero hacer el amor sino con el cuerpo” (J. Baldwin, 1966: 35). Está claro, pues, que Giovanni se convierte en el principal chivo expiatorio de las fobias sexuales de su momento histórico, deseando poder hacer el amor solamente con el cuerpo, un cuerpo sobre el que los otros dejen de proyectar sus propias represiones, así como imágenes de suciedad y bestialidad. Si el protagonista de Baldwin se convierte pues en la víctima principal de la novela, el ideal americano de masculinidad y sexualidad parece tener también un efecto autodestructivo en el propio David. De hecho, su representación de la homosexualidad como algo “sucio” y “oscuro” no es sino el producto de sus propios prejuicios y fobias. Como su amigo Jacques le advierte, “si piensas en la homosexualidad como algo sucio, entonces *será sucio*” (J. Baldwin, 1966: 77). Aunque el cuerpo de Giovanni se convierte en el contenedor de la homofobia de David durante la mayor parte de la novela, éste acabará pues por admitir la influencia limitadora y distorsionante de la homofobia en su propia vida y relaciones afectivas, finalmente reconociendo el cuerpo como el único camino posible para su “salvación”. Como el propio David explica, “miro a mi sexo, mi preocupante sexo, y me pregunto cómo puede ser redimido [...] la llave para mi salvación [...] está escondida en mi carne” (J. Baldwin, 1966: 223). Puesto que el miedo de David a sí mismo está íntimamente relacionado con el miedo a la “carne”, finalmente se da cuenta de que su “salvación” dependerá de su capacidad de erradicar el miedo a su propio cuerpo y a su (homo)sexualidad. Así pues, finalmente David admite, y por tanto problematiza, la influencia negativa del ideal americano de masculinidad, blanco y heterosexual, sobre su propia vida y (homo)sexualidad,

des-cubriendo de ese modo su propia “oscuridad” así como los deseos ocultos en su “carne”.

CONCLUSIONES

Con lo dicho hasta aquí, podemos concluir, así pues, que tanto Patricia Highsmith como James Baldwin cuestionan y subvierten de distintos modos el conservadurismo sexual y racial imperante en la América de posguerra. Por su parte, Patricia Highsmith denuncia en *El talento de Mr. Ripley* (1956) los posibles efectos negativos de la homofobia y el clasismo que constituyen el reverso de la construcción social del hombre hegemónico. De modo similar, la obra de James Baldwin, en concreto *La habitación de Giovanni* (1956), se enfrenta incluso más directamente a la homofobia de su época, al retratar una relación sentimental entre dos hombres, David y Giovanni, en plena “caza de brujas” en contra de los homosexuales. Aunque *La habitación de Giovanni* se centra aparentemente en la diferencia sexual, la obra establece numerosas asociaciones, tanto literales como simbólicas, entre la homosexualidad y “la negritud”, lo que permite leerla, como hemos argumentado, como una denuncia tanto del racismo como de la homofobia de la América de posguerra.

Como hemos argumentado, ambos autores tuvieron que hacer uso de estrategias de representación para poder abarcar unos temas que eran susceptibles de ser censurados cuando ellos produjeron sus obras. Por una parte, Highsmith se vio abocada a crear un anti-héroe, Tom Ripley, para denunciar el ostracismo social al que se veían abocados los individuos que no encajaban en el modelo de sociedad clasista y heterosexista que se erigió en modelo deseable durante la primera guerra fría. Por otra parte, Baldwin debió

sacrificar el tema de la diferencia racial en aras de la diferencia sexual, consignando la imposibilidad de publicar una novela en los años cincuenta que abordara ambos temas a la vez, al menos explícitamente. Sin embargo, tanto Highsmith como Baldwin consiguieron socavar el discurso sexual y racial dominante de manera mucho más radical de lo que quizás resulte aparente a simple vista, usando estrategias diferentes pero igualmente sutiles, para crear espacios de resistencia y subversión difícilmente eludibles.

BIBLIOGRAFÍA

BALDWIN, J. (1966¹⁹⁵⁶), *Giovanni's Room*, New York, Dell.

_____ (2005¹⁹⁵⁶), *La habitación de Giovanni*, Madrid, Egalés.

BARRETT, J. R., ROEDIGER, D. (1997), «How White People Became White», en Richard Delgado, Jean Stefancic (eds.), *Critical White Studies: Looking Behind the Mirror*, Philadelphia, Temple University Press.

CORBER, R. J. (1997), *Homosexuality in Cold War America: Resistance and the Crisis of Masculinity*, Durham and London, Duke University Press.

DYER, R. (2007¹⁹⁹⁷), *White*, New York and London, Routledge.

HIGHSMITH, Patricia, (1999¹⁹⁵⁵), *The Talented Mr. Ripley*, London, Vintage Books.

_____, (1989¹⁹⁵⁵), *El talento de Mr. Ripley*, Barcelona, Anagrama.

JOHNSON, D. K. (2004), *The Lavender Scare: The Cold War Persecution of Gays and Lesbians in Federal Government*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

KOVEL, J. (1971¹⁹⁷⁰), *White Racism: A Psychohistory*, New York, Vintage.

- MENGAY, D. H. (1993), «The Failed Copy: *Giovanni's Room* and the (Re)Contextualization of Difference», *Genders*, 17 (otoño): 59-70.
- NADEL, A. (1995), *Containment Culture: American Narratives, Postmodernism, and the Atomic Age*, Durham and London, Duke University Press.
- REID-PHARR, R. F. (2001), *Black Gay Man: Essays*, New York, New York University Press..
- ≡≡≡ (2007), *Once You Go Black: Choice, Desire, and the Black American Intellectual*, New York, New York University Press.
- SEGAL, L. (1990), *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men*, London, Virago.
- SHANNON, E. A. (2004), «"Where Was the Sex?" Fetishism and Dirty Minds in Patricia Highsmiths "The Talented Mr. Ripley"», *Modern Language Studies*, 34(1/2): 16-27.