



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS



“A GIRL DOESN’T READ THIS SORT OF THING WITHOUT HER
LIPSTICK”: EL *CAMP* Y LO *QUEER* EN *BREAKFAST AT TIFFANY’S*

TESINA QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS
INGLESAS)

PRESENTA:

ANDRÉS AGUILAR ROSALES

ASESORA:

NATTIE LILIANA GOLUBOV FIGUEROA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a todxs mis amigxs por acompañarme en este camino: a Lola, por todas las sesiones de estudio y todos los buenos ratos, por apoyarme y echarme porras. A Vivi, por ser la mejor de las confidentes, por todo su cariño y aliento y por estar conmigo en todas las buenas y malas. A Mireya y Brenda, por acompañarme en todo este viaje y crecer conmigo y, sin lugar a dudas, por ser las mejores amigas. También a Ruth, Alba, a Leo, a Angie, Dany, Andy, Viani, Pam, Devon, David, Jatziry, Jimena y a todxs lxs demás con quienes compartí tantas experiencias tan chidas y bellas. A mi hermana, Monse, por compartir desvelos, ayudarme a encontrar sinónimos y ser mi lectora de pruebas, cada vez que dudaba de la redacción.

Le agradezco a mi familia, por su afecto y apoyo: a mi abuelita Romana, a mis tías, Ari, Forti y mi hermanito. A mi mamá, por su amor y absolutamente todo lo que me ha apoyado dentro de sus posibilidades. Y a mi papá, por su cariño e interés en fomentar mi crecimiento personal.

Quiero agradecer también a todas y todos los profesores y profesoras que han compartido valiosos conocimientos conmigo y me han acompañado en este proceso. Sobre todo le agradezco muchísimo a Nattie Golubov, porque trabajar en este proyecto como su asesoradx me ha permitido aprender muchísimo más de lo que podía esperar. Pese a los infortunios y las inconveniencias de las circunstancias de esta pandemia, me sentí muy alentado por todos tus consejos y acompañadx en todo el proceso. Gracias por todos los comentarios, correcciones y cátedras extraordinarias sobre *Breakfast at Tiffany's*. También le agradezco inmensamente a David Pruneda por todo el apoyo y enseñanzas compartidas. Por

toda la paciencia, sobre todo, y todos esos seminarios que me permitieron explorar temas que me interesaba mucho investigar. Gracias a Ricardo Quintana, porque (en serio) su seminario sobre teoría *queer* me cayó como una especie de milagro gay académico. Muchas gracias por todas las asesorías y clases tan increíbles. Gracias a Ainhoa Vázquez por los seminarios que me ayudaron a mejorar como investigadorx y ayudarme a tener una visión más completa de la literatura (especialmente la hispanoamericana). Gracias por absolutamente todo. En general gracias a todxs lxs profesorxs que me acompañaron en esta etapa, especialmente a: Julieta Flores, por todas sus enseñanzas y por ayudarme a encontrar líneas de investigación más afines a mis sensibilidades; a Argentina Rodríguez, Irene Artigas, Antonio Puente, entre otras y otros que estimo y aprecio.

ÍNDICE

Introducción	6
Capítulo uno. “He wants awfully to be on the inside staring out”: la perspectiva <i>queer</i> del narrador en <i>Breakfast at Tiffany’s</i>	19
Capítulo dos. “What do you think: Is she or ain’t she?”: lo <i>camp</i> en la <i>performance</i> de Holly Golightly	37
Conclusiones	60
Bibliografía	63

INTRODUCCIÓN

Breakfast at Tiffany's (1958) es una *novella* escrita por el autor estadounidense Truman Capote en la que un joven escritor, que nunca revela su nombre, relata las aventuras y desventuras de Holly Golightly, una amiga de su pasado. En la época de su publicación, la *novella* no fue tan favorecida por una parte de la crítica más conservadora. Por ejemplo, en una de las reseñas de la obra, William Goyen la evaluó de forma negativa, ya que:

[it] focused on “the surface of things,” offering implausibilities and trivialities rather than engaging with more serious (or “weighty”) themes. In place of morality and meaning, it too promoted an aesthetic of lightness and insubstantiality. Goyen was particularly critical of the novel’s whimsicality, its “quality of doll-like glee” and liberal use of “vaudevillian devices.” He also found the characterization less than convincing and accused the author of “creating and dwelling in a doily story-world entirely of [his] own tatting.” (cit. en Scott 129)

Pese a las duras críticas que recibió la *novella* por ser “trivial”, “insubstancial”, superficial, ligera e inverosímil, *Breakfast at Tiffany's* se convirtió en un *best-seller* y fue adaptada al cine por Blake Edwards al poco tiempo de su publicación, en 1961.

En años más recientes, *Breakfast* ha recibido atención crítica por parte de la academia que difiere de la anterior porque rescata el carácter ambiguo del personaje de Holly Golightly, interpretada en cambio como una figura proto-feminista, existencialista, o como una rebelde sin causa. Sin embargo, el análisis académico es muy somero aún, además de que sólo algunxs críticxs reconocen al narrador como un personaje con su propio nivel diegético o

con una sensibilidad *queer*. A continuación presento una breve síntesis de varios trabajos de la crítica literaria para ejemplificar estas perspectivas, cuestionarlas y así ofrecer una lectura que pretende complementar la *novella* analizando la superficialidad y teatralidad presentes en los niveles diegéticos del narrador y Holly Golightly mediante las sensibilidades *camp* y *queer*.

En la tesis *The Politics of Representation in Breakfast at Tiffany's* (2015), Lulee Aberra estudia a la protagonista, Holly Golightly, mediante una comparación con la versión del mismo personaje interpretada por Audrey Hepburn en la adaptación cinematográfica homónima de Edwards (1961). La autora argumenta que: “The Holly of the novella, despite her goal of becoming a rich man’s wife, defies many notions of traditional femininity, whereas the Holly in the film . . . succumbs to a representation of conventional, acceptable, socially licensed womanhood and the idea that her place in the world –the one that makes her feel like at Tiffany’s– is next to a man” (4). En su análisis de la Holly literaria, Aberra argumenta que los hombres en su entorno buscan restringir y confinarla en los ideales heteronormativos de lo que entienden como el rol femenino apropiado. Explica la autora:

The gender paradigm, intersecting the discourse on sexuality in Western society, is traditionally presented in terms of a binary opposition of the male and the female, which the hegemony of patriarchal values constructs as a hierarchy. In post-modern cultural criticism we should not think of the developments in the discourse on sexuality in the 20th century as a relaxation of rules, morals or taboos but a proliferation of discourses. (13)

Aberra enfatiza la libertad sexual de la protagonista como una cualidad que le confiere una individualidad transgresora, e incluso revolucionaria, en los varios contextos que habita. Dado que los personajes masculinos alrededor de ella intentan significarla según la oposición binaria hombre/mujer y ella escapa a todos estos intentos gracias a su identidad camaleónica,

Aberra sostiene que la identidad de Holly es independiente y busca romper con los roles tradicionales de feminidad. La autora refuerza su postura al realizar la comparación con la versión cinematográfica, en la cual Holly pierde la mayoría de sus características transgresoras para ser redimida al final mediante el amor heterosexual que le ofrece el protagonista masculino.

Por otro lado, Ihab H. Hassan considera que el ímpetu de la protagonista por no permitir que quienes la rodean la obliguen a cumplir un papel convencional se debe a que ella representa a una nueva heroína picaresca que aboga por la libertad de ser y experimentar. El autor expone que: “[Holly] approaches the ideal of the new picaresque, the free-wheeling hero who insists on the freedom to experience and to denounce precisely because that freedom is no longer tolerated by society” (83). La idea principal de Hassan es que la concepción de libertad de la protagonista tiene forma de espiral, ya que no tiene una meta final, es una condición infinita y cambiante. Por ello no depende del hecho de que ella quiera escapar de los roles de género tradicionales, como argumenta Aberra, sino más bien se debe a su sed por la experimentación, despreocupada por cómo es juzgada en su entorno social, siempre y cuando ella pueda mantenerse fiel a sus principios de libertad individual: ejemplo de ello es su lealtad al mafioso que la ayuda y su supuesta “inmoralidad” sexual. Además, también es una figura que denuncia cómo los demás no se permiten esa misma libertad, debido a que se encuentran restringidos por los roles sociales que cumplen.

La idea general de Hassan coincide con la de Aberra en ciertos puntos con respecto al deseo de Holly por permanecer esquiva y ajena a los roles de la sociedad más conservadora de su momento. Bede Scott también se dedica a analizar esta característica de la protagonista; sin embargo, él la relaciona con una cuestión de estilo:

Only Holly is allowed to complicate things [in the *novella*], for at first sight she does seem to offer both meaning and mystery. But... these are qualities she ultimately

abjures by insisting on her own indeterminacy and superficiality. Indeed, Holly is the one character in *Breakfast at Tiffany's* who actively pursues non-meaning — and in so doing manages to determine the tone, structure and density of the narrative she occupies. (138)

Entonces, Holly es un personaje difuso y esquivo, ya que ella misma prefiere la superficie sobre el contenido, la indeterminación sobre la certeza de la identidad. De hecho, es complicado intentar asir ese “contenido” puesto que ella está decidida a mantenerse siempre cambiante, sin identidad y por lo tanto sin significado fijo, como también señalan Aberra y Hassan acerca de su renuencia a reducir su carácter a un rol específico de feminidad o a las ideas hegemónicas de propiedad y buena moral. Sin embargo, Scott adjudica esta actitud de la protagonista a una cuestión de estilo, que obedece a una sensibilidad expresada en la apreciación y el gusto. El cultivo de este estilo superficial y de indeterminación es la meta de la protagonista. De esta forma, Scott le da la vuelta a los rasgos arriba citados que William Goyen critica de la *novella*, para imprimirles una potencia subversiva: el estilo no es un acto superficial inconsecuente; por el contrario, es la indeterminación lo que desafía las certezas.

Thomas Fahy coincide con Hassan cuando expone un argumento similar sobre cómo Holly edifica su personalidad según un estilo de vida y una filosofía propios. Fahy señala que la personalidad de la protagonista está basada en un estereotipo que comenzó a popularizarse en Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial. Fahy argumenta: “Holly takes pleasure in sex, enjoys material comforts, and is in no rush to the altar. In these ways she prefigures the single girl of Helen Gurley Brown’s advice book *Sex and the Single Girl* (1962) and provides an ideal counterpart to *Playboy*. Brown’s books and Hefner’s magazine advised readers to cultivate a refined lifestyle and, in a sense, to reshape their identity” (98). Entonces, Holly intenta emular un estilo de vida lujoso y refinado porque en la época significó para muchas mujeres jóvenes la posibilidad de redefinir su identidad como mujeres

solteras. Si Hassan argumenta que Holly busca ser fiel a su ideal de libertad y hacer lo que quiere sin importar la moral hegemónica de un contexto socio-cultural capitalista, Fahy explica que ello sólo es posible si pertenece a la clase social alta, que es la única donde puede permitirse, hasta cierto punto, sus extravagancias. El autor también menciona que el motor de sus actitudes es una filosofía de libertad similar a la que expone Hassan, pero le agrega otro valor al argumentar que la superficialidad en el estilo es en realidad una máscara que se coloca para poder ejercerla. Esto demuestra que Holly sí está atada y constreñida a un sistema de apariencias y de orden socio-económico del que intenta aprovecharse para poder gozar algunas libertades.

Abigail Cheever parte de las nociones de la subjetividad y la mala fe según Jean-Paul Sartre en “L’Existentialisme est un Humanisme” (1948) para explicar la manera en que se constituye el ser “auténticamente falso” (*the real phony*) en *The Catcher in the Rye*, de J. D. Salinger, y *Breakfast at Tiffany’s*. La autora parte de una explicación de los postulados de Sartre sobre cómo la identidad no es definida por la cultura, sino por la libre elección, para elaborar sobre la autenticidad y cómo se relaciona con la construcción de la identidad y la falsedad o inautenticidad en la *novella* de Capote. Cheever argumenta que Holly desafía la noción de Sartre en tanto que la personaje es definida por un tipo de cultura, pero permanece auténtica dado que lo es por decisión propia:

Holly’s character is real in that she is not faking it, but it is fake insofar as it comes entirely from outside herself, rather than as a product of her own making . . . *Breakfast at Tiffany’s* and the real phony thus explain by example an important distinction between two types of authenticity, which for lack of better terms shall be called internal versus superficial, the latter of which includes all the pejorative connotations attached to notions of superficiality. Internal authenticity would stem from the ostensibly natural process of growth and change that Capote describes;

superficial authenticity, from ingesting wholly the character provided by a given cultural milieu. (49-50)

Entonces, Cheever argumenta que este tipo de identidad auténticamente inauténtica busca y desea la superficialidad y uniformidad. Esta declaración coincide con la opinión de Bede Scott en cuanto a que explica la personalidad de Holly como “vacía” porque es sólo superficie y estilo sin contenido asible. Mientras Hasan argumenta que la identidad de Holly es como una espiral infinita, Cheever piensa que es más bien uniforme en tanto que, pese al carácter camaleónico de la protagonista, ella siempre será así: su autenticidad es “interna” más que “externa”. Es por eso que ella es auténticamente falsa, en tanto que cree que es decisión propia transformarse constantemente para adaptarse a la cultura que la rodea.

Ya sea como una mujer que busca romper con los roles tradicionales femeninos y vivir sin las restricciones morales de su época (Lulee Aberra, Ihab H. Hassan) o como una joven cuya meta es desprenderse de cualquier tipo de significado o identidad fija (Bede Scott, Abigail Cheever) y que sólo busca vivir según su filosofía de libertad (Thomas Fahy), la crítica literaria especializada rescata a Holly Golightly como un personaje femenino que intenta vivir su propio ideal de libertad y sobrevivir.

Como se puede apreciar, la mayoría de la atención crítica ha enfocado sus análisis en la figura paradigmática de la joven *socialité*. Sin embargo, creo que para obtener una visión más integral de la obra es primordial entender la diégesis como una unidad comprendida por dos niveles: por un lado, tenemos la historia del narrador y por otro, la de Holly narrada por él. Algunxs críticxs han mencionado la relevancia del narrador como un mediador de lo que conocemos de Holly Golightly y cuestionan o refuerzan la representación que ofrece en su narración, aunque no se detienen a indagar sobre él con la misma profundidad que lo hacen con la personalidad y carácter de ella, pese a que sólo la conocemos a través de él. Por ejemplo, mi lectura de la tesis de Lulee Aberra entiende que el argumento de la autora con

respecto al narrador en la *novella* es que la razón por la que él es incapaz de comprender y someter a Holly es debido a que, según Aberra, él es un personaje gay, a diferencia de su versión cinematográfica, Paul, quien transforma a Holly en la mujer ideal con el poder del amor heterosexual. Aunque Aberra dedica un apartado entero a demostrar la homosexualidad del narrador, su análisis se limita a enlistar todos los indicios de esta orientación sexual¹ que nunca es enunciada de forma explícita en el texto. Tison Pugh también reconoce algunas de estas referencias disfrazadas mediante el uso de *queer slang* y las enumera en su artículo “Capote’s *Breakfast at Tiffany’s*” (2002), lo cual abre la interpretación acerca del propio narrador porque desplaza la atención de la sexualidad a su perfil caracterológico y perspectiva narrativa. Pese a que reconozco que la crítica tiene un interés por legitimar una lectura del narrador como un personaje *queer* al identificarlo como gay, considero que, además de carecer de evidencia textual suficiente para denominar al narrador como “gay”, no se ha pensado en las posibilidades de interpretación que ofrece una perspectiva más amplia de su *queerness* que va más allá de su sexualidad con relación a Holly y la *novella* en general, especialmente si se toma en cuenta una afinidad del texto con la estética *camp*.

El término *camp* es entendido de manera general como un estilo que se caracteriza por tener elementos de lo teatral y exagerado. En realidad, es una forma más sofisticada y compleja de comprender un gusto o una sensibilidad que no sólo se define por una mirada estética, sino también por ser un modo de vida y de un comportamiento. Se trata de un estilo con un potencial crítico de las identidades sexo-genéricas hegemónicas aceptables y su proceso de naturalización mediante la operación del sistema de género binario, el cual impone la diferenciación, oposición y subordinación de los cuerpos. Me parece pertinente,

¹ Utilizo “orientación sexual” para referirme a la homosexualidad del narrador que sugiere Aberra (y con la que estoy en desacuerdo, como explico más adelante), porque me parece un término más cercano a abarcar los afectos de las identidades sexodiversas, en este caso gay. Soy consciente de la complejidad del concepto de la identidad gay, debido a que atañe a prácticas históricas y sociales, además de ser un término que ha pasado por diversos cambios en la lengua inglesa, y ha sufrido otros en su adaptación al español. Sin embargo, para no desviarme del tema que me ocupa en este trabajo, no ahondaré más en ello y mi elección de palabras como “gay”, “homosexualidad” u “orientación sexual” se debe a motivos prácticos.

entonces, hacer una revisión más detallada de su historia y significado para ofrecer una definición más clara y que se ajuste a los propósitos de este trabajo, que argumenta que la identidad “inauténtica”, “falsa” e “indeterminada” de Holly es *camp* y *queer*, según una lectura de su estilo corporal y discursivo que el narrador logra identificar en ella porque él mismo es *queer* en un sentido amplio de este término, que explicaré más adelante.

Para comenzar, considero pertinente explicar el origen de la palabra *camp*. La crítica especializada coincide en que proviene seguramente de la palabra francesa *se campe* o *se camper*, que en su significado literal era acampar o levantar una tienda de campaña. Para que la palabra adquiriera todos los significados que tiene ahora, como una sensibilidad de lo exagerado y artificioso, el crítico Mark Booth explica que es necesario remitirnos a la época de Luis XIV:

To understand the peculiar connotations of *se camper*, it is helpful to know a bit about army camps in France . . . The idea of tents did not then call to mind the small khaki, utilitarian apologies of today, but great billowy creations of shining fabrics -satins and silks studded with jewels, tapestries and gold banners. When Louis XIV went on maneuvers, the courtiers who had been camping out in the apartments, rooms and corridors of Versailles, de-camped to follow the king . . . The spectacle and the display of court life was transferred to camp, which differed only in its lightness and its impermanence. The camp was an insubstantial pageant, a byword for transient magnificence where men were encouraged to wear their finest costumes, to present themselves -indeed, to advertise themselves. (78)

Este “acampar” cortés era una especie de práctica carnavalesca donde se exhibía la riqueza mediante un despliegue de telas finas y muy ornamentadas, tanto en las tiendas como en la vestimenta de los seguidores del rey Luis XIV. Entonces, podemos trazar una línea entre la importancia de la presentación, la exageración y las tiendas de campaña pensadas como

ornamento, además de la dimensión teatral, exhibicionista y performativa de la imagen que era alentada entre esos cortesanos para “promocionarse” a sí mismos entre sí mismos, ante el rey y ante el pueblo. Más tarde, la palabra *camp* se convertiría en sinónimo de ese gusto y actitud teatralizada, además de adquirir una gama más amplia de significaciones.

Vale la pena abordar una definición posterior de lo que es *camp* cuando se incorpora a la lengua inglesa. En 1909, esta palabra aparece definida, en el *Passing English of the Victorian Era: A Dictionary of Heterodox English, Slang and Phrase* de James Redding Ware, de la siguiente manera: “actions and gestures of an exaggerated emphasis. Probably from the French. Used chiefly of persons of exceptional want of character, e.g. ‘How very camp he is’” (cit. en Booth 75). El uso de palabras como “acciones y gestos” nos hablan de un acto performativo y teatral. Ahora, quiero dirigir la atención a la segunda oración que enuncia que esta clase de “pose” es particular de un tipo de personas con una “excepcional falta de carácter”; considero que esta declaración (planteada desde un juicio de valor negativo) enfatiza lo teatral del *camp*. Ware señala que las personas adoptan conscientemente estos “actos y gestos” ya que esta forma de presentarse encubre su falta de profundidad. Incluso la mención de los franceses, con quienes los ingleses han sostenido una enemistad durante siglos, vincula lo *camp* a un rasgo y un comportamiento extranjeros. Además, la definición de Ware incorpora la noción de la superficie y la inautenticidad del carácter al concepto, que no tenía en la época de Luis XIV, y nos remite a la concepción tradicional de lo extraño y ajeno como algo que puede ser peligroso o inquietante.

Otra cualidad esencial del *camp*, que guarda relación con su carácter marginal y extraño, es su afinidad con lo *queer*.² La crítica especializada concuerda en que lo *camp* y lo *queer* guardan una relación estrecha que puede localizarse desde que se originó como un

² La manera en que utilizo el término *queer* en este proyecto engloba tres diferentes acepciones de la palabra. A rasgos generales, empleo *queer* como: un sinónimo de lo extraño, como la identificación sexual y genérica con las diversas identidades no heteronormativas y como una forma de expresión subversiva ante lo hegemónico. En el primer capítulo del presente trabajo profundizo con mayor detalle esta definición.

estilo. De hecho, variixs (incluyendo a Susan Sontag, de quien hablo más adelante) están de acuerdo en que esta sensibilidad se convirtió en un lenguaje de lo *queer*, especialmente en la acepción que atañe a la diversidad genérica y sexual:

As a form of coded language, camp is thought to have originated in the late nineteenth century as a specifically homosexual Masonic gesture used for communicating publicly about one's personal or sexual life without fear of retribution. Forced to mask their gay identities while in heteronormative places, queers developed a coded language that gave common words a second meaning only they could recognize. *The Oxford English Dictionary* traces camp's currently understood meaning to 1909, where it appears as "ostentatious, exaggerated, affected, theatrical; effeminate or homosexual; pertaining to, characteristic of, homosexuals". (Bronski, Chauncey y Core, cit. en Drushel y Peters vii)

Estas aclaraciones demuestran que esta sensibilidad fue acogida en particular por un grupo de hombres que se identificaban como homosexuales en el contexto de una sociedad secreta (los masones), que aprovecharon esta estética como una forma de código secreto para reconocerse entre ellos.

Al ser un lenguaje de lo marginal y castigado y ya no de lo estético y la exhibición pública, lo *camp* pasó desapercibido en la academia por numerosos años. El primer esfuerzo por teorizar esta sensibilidad provino de Susan Sontag, en su texto "Notes on 'Camp'", de 1964. Ella comienza su paradigmático escrito con las siguientes oraciones: "Many things in the world have not been named; and many things, even if they have been named, have never been described. One of these is the sensibility –unmistakably modern, a variant of sophistication but hardly identical with it– that goes by the cult name of 'Camp'" (275). Sontag declara desde el inicio, que su trabajo tiene como objetivo describir esta sensibilidad en particular. Dicho esto, esta naturaleza descriptiva del texto ha sido señalada por la crítica

(como Booth, Drushel y Peters) porque Sontag omite una definición más concreta y sólo propone una serie de criterios y ejemplos para identificar lo *camp* en términos de estética, lo cual a su vez concuerda con el espíritu de lo “camp” como algo que es contradictorio e identificable por su rechazo a las definiciones: “any sensibility which can be crammed into the mold of a system, or handled with the rough tools of proof, is no longer a sensibility at all. It has hardened into an idea” (Sontag 276). Es ampliamente reconocido que “Notes On ‘Camp’” es el texto que inició la discusión alrededor de este término en la academia.

La autora explica que la sola tarea de describir qué es *camp* parece complicada, dada la naturaleza de lo que comprendemos por sensibilidad o gusto, algo que puede pensarse como sumamente subjetivo al ser tan cercano al plano de los afectos. Sontag aborda esta circunstancia y ofrece una explicación para justificar el aproximamiento descriptivo de su texto. Dice:

Though I am speaking about sensibility only . . . these are grave matters. Most people think of sensibility or taste as a realm of purely subjective references, those mysterious attractions, mainly sensual, that have not been brought under the sovereignty of reason. They allow that considerations of taste play a part in their reactions to people and to works of art. But this attitude is naive. And even worse. To patronize the faculty of taste is to patronize oneself. For taste governs every free –as opposed to rote– human response. Nothing is more decisive . . . Taste has no system and no proofs. But there is something like a logic of taste: the consistent ability which underlies and gives rise to a certain taste. (276)

Entonces, en realidad podemos apreciar que más allá de ser un gusto subjetivo, el *camp* nos remite a un tipo de perspectiva o juicio estético sobre el entorno. Es decir, es una perspectiva bajo la que se desarrollan preferencias de todo tipo, no sólo en el plano material (la manera en que se aprecian y consumen diferentes objetos culturales) sino también en la manera en que

se performa la identidad (lo personal y afectivo). La autora argumenta que no hay una sistematización del gusto, pero sí una lógica. Esta intrincada declaración nos da a entender que, para Sontag, el *camp* es indefinible; sin embargo, posee una serie de características que lo vuelven identificable. A partir de esa formulación, procede a ofrecer una serie de características compartidas entre los ejemplos que ella clasifica como pertenecientes a esta sensibilidad.³ Siguiendo el texto de Sontag, las principales características de la lógica *camp* son: la teatralidad, el énfasis en lo superficial sobre el contenido, el exceso, la marginalidad y una actitud seria con respecto a la autenticidad de este estilo.

Como ya expliqué, lo teatral y superficial como manera de “promocionarse” junto con la extravagancia son aspectos que conforman la dimensión estética y material de este estilo. En cuanto a la marginalidad y la seriedad con respecto a la autenticidad de ser *camp*, que son aspectos ligados al plano identitario, la crítica más reciente señala que hay un compromiso por mantener este estilo alienado de la hegemonía. Booth argumenta: “To be camp is to present oneself as being committed to the marginal with a commitment greater than the marginal merits” (69). En este sentido, esta sensibilidad muestra un compromiso por resaltar lo que es marginado o, estéticamente, “incómodo” o “antinatural”. Otorga una importancia exagerada a lo que, en un principio, no la tiene: como la superficialidad, incluso. Entonces, el *camp* engloba un gusto con tendencia hacia lo teatralizado visto como auténtico: una valoración de lo exagerado y la apariencia de la superficie, como una forma de cuestionamiento y también de apropiación de lo marginal.⁴

³Más adelante, ofrezco algunas de las perspectivas académicas más recientes sobre el *camp* y la crítica que ha surgido en torno al texto de Sontag. Conuerdo con la crítica que se ha realizado a la sección de “Notes” donde la autora ofrece diversos ejemplos que parecen no guardar suficiente concordancia con las mismas características que ella enuncia; por lo tanto, no considero conveniente enlistarlos en este trabajo como ejemplos.

⁴A partir de esta definición me gustaría aclarar las formas en que me refiero a lo *camp* a lo largo de este trabajo: 1) como un estilo, en cuanto a sus cualidades de representación materiales; y 2) como una sensibilidad, dado a su potencial para articularse como un lenguaje de la identidad propia, marginada y sus afectos. Entonces, lxs individu@s pueden tener una fascinación por lo *camp* (como estilo) sin ser necesariamente *campy* (la sensibilidad).

Tomando en cuenta la crítica anterior sobre la *novella* y esta noción del *camp*, propongo un análisis que pretende lograr una comprensión más integral del relato. En esta tesina argumento que, mediante la perspectiva del narrador, Holly Golightly es caracterizada en términos de una sensibilidad *camp*, la cual expone las limitaciones del pensamiento hegemónico con relación a la percepción de las identidades como fijas y predeterminadas por el género y la clase socio-económica. Los aspectos de esta caracterización que me interesa retomar de la crítica previa son: la adopción de un estilo por parte de Holly para satisfacer su anhelo y búsqueda de libertad individual y el argumento de que ese ideal de libertad está delimitado por condiciones hegemónicas.

Para demostrar mi hipótesis me apoyaré en la narratología *queer*, concretamente en la teoría de la performatividad según Judith Butler, y voy a retomar el ensayo de Susan Sontag, “Notes on ‘Camp’”, y algunos comentarios posteriores sobre éste. Además, me parece esencial estructurar mi trabajo en dos partes para dedicar un capítulo a cada uno de los niveles diegéticos. En el primero analizo los elementos que conforman la identidad y la narración *campy* del narrador, remitiéndome al nivel de la *novella* que trata sobre él, además de revisar los contrastes y matices con otras y otros personajes, para señalar la manera en que esta sensibilidad se manifiesta. En el segundo capítulo, voy a aplicar un análisis similar para ofrecer un acercamiento a la *campiness* de Holly y así revelar cómo se expresa lo *queer* en una identidad que transgrede la cultura hegemónica dentro del relato.

CAPÍTULO UNO

“He wants awfully to be on the inside staring out”: la perspectiva *queer* del narrador en *Breakfast at Tiffany’s*

La sensibilidad *queer* del narrador configura el relato según su apreciación de la estética *camp* presente en el entorno socio-cultural, que conoce por medio de su relación con Holly Golightly. Si bien hay ocasiones en las que esta perspectiva puede no parecer evidente, la obra revela los matices del *camp* por medio de la yuxtaposición de diversas identidades *queer*, en especial (pero no exclusivamente) las de lxs dos personajes principales: el narrador y Holly. Pese a que el narrador mismo no ostenta una personalidad *camp* de manera explícita y evidente, su *queerness* puede apreciarse en la cualidad de ligereza presente en la serie de vacíos en su narración, su propia historia y su mirada y descripción de lxs demás personajes. Es importante destacar que, en palabras de Susan Sontag, “camp responds to the markedly attenuated and to the strongly exaggerated” (279). En este sentido son dos polos opuestos de la misma estética. A partir de este postulado, me interesa indagar en el potencial que ofrece lo discreto como un recurso del *camp* y sus contrastes con lo exagerado, que podría estar más asociado con el estilo de Holly. En este capítulo analizo lo discreto, prestando especial atención al estilo de narración del narrador, a su aparente autocaracterización tenue y su marginalidad.

Primero, considero fundamental definir el término *queer*. En *Tendencias* (1994), Eve Kosofsky Sedgwick define la palabra de la siguiente manera: “the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the

constituent elements of anyone’s gender, of anyone’s sexuality aren’t made (or can’t be made) to signify monolithically” (7). La palabra *queer* es utilizada ampliamente para hacer referencia a la sexualidad y las diferentes identidades de género: este término abarca todo aquello que no entra en el binario heterosexual. Evidentemente puede incluir las identidades gay y lésbicas (aunque incluso estas identidades sexo-genéricas pueden volverse “monolíticas”), pero no se reduce a ellas ya que es todo lo que no puede ser “monolítico”. De esta forma funciona como un término global que privilegia la pluralidad de posibilidades que ofrece la compleja experiencia sexual y genérica humana. Sin embargo, Sedgwick reconoce que el empleo de *queer* es mucho más amplio y que ello mismo denota su potencial polisémico. Para ilustrar la diversidad de significados del término *queer*, Susan S. Lanser comenta:

Not even the *Oxford English Dictionary* can pin down the word ‘queer’. Of ‘uncertain origin’ and shifting syntax, queer has described, over half a millennium, the strange and the suspect, the criminally counterfeit, the ill and the inebriate, the disconcerting, the interfering, the merely puzzling, or ridiculous –and all this even before sexual messages seized the term... [To queer something is] to disrupt or deconstruct any entity by rejecting its categories, binaries, or norms. (1-2)

De este modo, este vocablo apunta a la diversidad, transgresión, lo extraño, lo desconcertante, lo ridículo y lo marginal. Recordemos que en lo *camp* podemos encontrar un llamado a la vindicación de las afinidades extrañas y disruptivas de lo que se considera tradicionalmente “normal”; de esta forma podemos vincular lo *camp* con lo *queer*. Este vínculo se manifiesta de forma recurrente en la narración y forma parte de la identidad del mismo narrador, no sólo como Tison Pugh señala la homosexualidad cifrada del lenguaje del personaje, sino también a través de la articulación de su relato y, en particular, de sus descripciones de otros personajes.

1. 1. Estilo de narración

El tipo de narrador de la historia me permite analizar la configuración del texto a partir de la subjetividad del personaje. Luz Aurora Pimentel explica: “en un relato el lector va conociendo ese mundo de acción humana gracias a la intermediación de un enunciador que lo construye en el acto mismo de narrarlo” (134). Dado que el enunciador es la única vía por la cual podemos acceder a la historia, la fiabilidad del relato depende de la subjetividad del narrador mismo. Esto puede resultar más complejo si el narrador del relato es también partícipe en la diégesis como recurso figural (Pimentel 139). En *Breakfast* tratamos con un narrador homodiegético, ya que el relato que conforma la *novella* es una retrospectiva en la vida del narrador: la historia se remite a la época en la que él decide mudarse solo a un departamento en Nueva York para emprender su carrera como escritor. Sin embargo, aunque él forma parte del relato como protagonista, Holly es en realidad el principal eje en la historia. Este fenómeno indica una oscilación entre dos formas de narración homodiegética: entre un narrador testimonial, ya que “el objeto de la narración no es la vida pasada del “yo” que narra, sino la vida de otro” (Pimentel 137), y uno autodiegético, pues el relato nos permite conocer algunos datos autobiográficos del personaje y monólogos interiores característicos de este tipo de narración (Pimentel 137). Como aclaré anteriormente, esta ambigüedad deviene en la apreciación de dos niveles diegéticos en la *novella*: el nivel-historia del narrador y el de Holly. Estos dos ejes narrativos reflejan el tema principal que aborda la obra: la identidad ambivalente. Mediante la percepción material y superficial de la sociedad que lo rodea (decididamente *camp*, como veremos), el narrador reafirma su sensibilidad y sus afectos (su identidad *queer*), y por ello es importante que el narrador realice esta búsqueda desde afuera al alienarse del grupo, para finalmente reconocerse (especialmente en Holly) como parte de ese entorno social en particular.

Sin embargo, aun tomando en cuenta el nivel diegético de la historia del narrador, podemos observar, con sorpresa, que la información y detalles de su propia biografía son muy

escasos. Es gracias a la información que revela a través de los diálogos de otros personajes que conocemos algunas de sus características y podemos hacer un esbozo de él, aunque también creo factible la posibilidad de dilucidar el carácter del narrador a partir de la interpretación de su *performance*. *Performance* e identidad están íntimamente vinculadas, pues, según Judith Butler: “social agents constitute social reality through language, gesture, and all manner of symbolic social sign” (“Performative Acts” 519). Podemos comprender el concepto de *performance* como “[the institution] of a stylized repetition of acts” (“Performative Acts” 519). De acuerdo con los postulados de Butler, nuestra identidad se constituye a partir de esta serie de actos estilizados que se repiten; en consecuencia, la *performance* radica en la reiteración de una serie de actos significantes ya preestablecidos que son normalizados por medio de la misma repetición: “Social action requires a performance which is repeated. This repetition is at once a reenactment and reexperiencing of a set of meanings already socially established; it is the mundane and ritualized form of their legitimation” (Turner cit. en Butler, “Performative Acts” 526). Cabe resaltar también la ambigüedad que existe en torno a los términos performatividad y teatralidad.

Si bien, en el ámbito académico es reconocido que hay una distinción entre ambos conceptos, puede apreciarse que existe una invariabilidad para emplearlos como sinónimos. Aunque comprendemos la teatralidad como algo perteneciente al teatro y el mundo de las producciones escénicas, tiene también la connotación de lo fingido, las apariencias y lo inauténtico (Paavolainen 1). En este sentido se traslapa con la performatividad en su dimensión social, en tanto nos referimos a la *performance* como gestos que son actuados y/o pueden ser incluso inauténticos, pues corresponden a una realidad social en la que existen efectos legales y juicios morales en cuanto a la correcta forma de performar, por ejemplo, los géneros. Teemu Paavolainen recapitula el origen etimológico de estas dos palabras y explica que performatividad viene del francés antiguo *parformir*, que quiere decir “realizar, hacer,

lograr”, en oposición al griego *theâsthai*, “observar, presenciar” (4). Sin embargo, Paavolainen sugiere que esta contraposición puede implicar un discurso de jerarquización heterosexual hegemónica, en el que la performatividad significa la acción, actividad y eficacia masculina, mientras que la teatralidad evoca lo femeninamente vistoso, llamativo o aquello que quiere el foco de atención sobre sí. Como una solución ante estas implicaciones, Paavolainen sugiere la concepción de la performatividad y la teatralidad como dos caras de una misma moneda, dice:

Theatricality and performativity function as all-embracing metaphors of social existence, often with few ties to theatre as such . . . the metaphor of theatricality has moved out of the arts into almost every aspect of modern attempts to understand our condition and activities . . . Rather than individual action or social sanction, both reflect a world of emergence and becoming (2-3).

En este sentido, podemos interpretar la teatralidad como una cualidad del acto, la *performance*. En este trabajo recupero la ambivalencia y la ambigüedad de la relación entre estos dos vocablos para enfatizar la plasticidad y aparente inautenticidad (o autenticidad) de lxs personajes en la *novella*. El término *performance* resulta especialmente útil para la exploración del narrador, siendo él un personaje que recurre a una serie de actos visibles e invisibles que constituyen su *queerness* y pueden apreciarse en su narración, la forma en que lleva a cabo el acto de enunciarse a sí mismo y a lxs demás, mientras que la teatralidad empata con lo *camp*.⁵

La falta de descripciones e información concreta sobre el narrador puede ser también una fuente de información sobre él. Lanser explica: “narrators, like narratees, can be

⁵ Para los propósitos de este trabajo, considero pertinente alinear la performatividad con lo *queer* y la teatralidad con lo *camp*, pues pone en evidencia las diferencias prácticas sociales y estilísticas entre ambas sensibilidades (entendiendo lo *queer* como un devenir social marginal y lo *camp* como: 1) un estilo o lenguaje que articula 2) una sensibilidad con tendencia a la valoración de lo que resulta disruptivo). Sin embargo, como argumento más adelante, tanto lo *queer* y lo *camp* comparten puntos de convergencia y superposiciones, al igual que la performatividad y la teatralidad. En ambos casos, me interesa rescatar la ambigüedad, pues esta genera otro punto de acuerdo en sus caracteres transgresores de ambivalencia y contradicción interna.

characterised according to qualities gleaned from their articulated perspectives, frames of knowledge, or focus of attention whether explicitly or only implicitly drawn” (7). El narrador de *Breakfast* se caracteriza por lo poco que habla sobre sí mismo y por cómo su atención se dirige hacia quienes lo rodean. Incluso él mismo admite su preferencia por mantener escasa la información sobre sí, en frases como: “I found a job: What is there to add? The less the better” (Capote 49) o “I’d been fired from my job: deservedly, and for an amusing misdemeanor too complicated to recount here” (67). En estas instancias el narrador expresa claramente su deseo por no recapitular con más detalle algunos de los pormenores de su historia de vida.

Sin embargo, también hay casos en los que arroja pequeñas referencias sobre sí, en las que no hay un deseo explícito por omitir su historia, pero que aun así conforman desviaciones o elipsis. Una de las estrategias que más utiliza es la variación de su enfoque. Previamente, expliqué el fenómeno presente en la narración de *Breakfast*: aunque, desde el comienzo enuncia su subjetividad a partir del “yo” —“I am always drawn back to places where I have lived, the houses and their neighbourhoods” (Capote 3)— esto indicaría en una primera lectura que tratamos con un narrador homodiegético; sin embargo, la narración es trasladada entre el nivel diegético del narrador y, especialmente y con frecuencia, al nivel de Holly Golightly. En una escena en la que el narrador le pregunta a Holly sobre su vida, el recuento que nos ofrece enfatiza las respuestas elusivas de ella y cómo su vida es un enigma para él:

Holly wanted to know about my childhood. She talked of her own, too; but it was elusive, nameless, placeless, an impressionistic recital, though the impression received was contrary to what one expected . . . in short, happy in a way that she was not, and never, certainly, the background of a child who had run away. Or, I asked, wasn’t it true that she’d been out on her own since she was fourteen? She rubbed her nose.

“That’s true. The other isn’t. But really, darling, you made such a tragedy out of *your* childhood I didn’t feel I should compete.” (Capote 48)

En esta instancia, el narrador expresa la inaccesibilidad de Holly. Sin embargo, algo que resulta irónico es el hecho de que en esta misma escena el narrador está develando información propia a los lectores. Holly menciona que la infancia del narrador fue “trágica”, pero es el único dato que recibimos al respecto. En todo el texto no se retoma más información sobre el pasado de este personaje y, teniendo en cuenta que todo lo que conocemos está filtrado por su perspectiva y su discurso, es un hecho que la omisión de este dato en su relato es intencional y conforma una desviación. El narrador plantea la frustración de no poder desentrañarla, pero al mismo tiempo es igualmente elusivo.

Estas ambigüedades y desviaciones son intencionadas si tenemos en cuenta que tanto el discurso como el silencio pueden ser mecanismos de la *performance*. En *Performativity and Performance* (1995), Eve Kosofsky Sedgwick y Andrew Parker exponen cómo el lenguaje tiene la capacidad de efectuar una *performance* (acción o efecto) en el mismo acto de su articulación. Para esclarecer este postulado me remito a dos de los ejemplos más notorios: las frases “*I dare you*” (te reto) y “*I do*” (acepto). En el primer caso, el acto de expresar las palabras “te reto” pone en efecto la misma acción: el acto de “retar” es llevado a cabo al tiempo que se comunica (Sedgwick y Parker 8). Lo mismo sucede con “acepto”: el compromiso social y religioso del matrimonio se decreta al pronunciar el vocablo (Sedgwick y Parker 9-10). De este modo es que podemos encontrar fenómenos lingüísticos que, se dice, pueden producir efectos, por eso son actos de habla performativos: “effects of identity, enforcement, seduction, challenge” (Sedgwick, *Tendencias* 10). Teniendo en cuenta las posibilidades de representación-*performance* que ofrece la locución del lenguaje, también resulta fructuoso indagar sobre la variación de sus significados dependiendo de la posición de

su enunciación, sobre todo en el caso de vocablos como *queer*, que produce efectos de identidad. Sedgwick señala:

A word so fraught as “queer” is—fraught with so many social and personal histories of exclusion, violence, defiance, excitement—, never can only denote; nor even can it only connote; a part of its experimental force as a speech act is the way in which it dramatizes locutionary position itself. Anyone’s use of “queer” about themselves means differently from their use of it about someone else. This is true . . . because of the violently different connotative evaluations that seem to cluster around the category . . . “Queer” seems to hinge much more radically and explicitly on a person’s undertaking particular, performative acts of experimental self-perception and filiation . . . There are important senses in which “queer” can signify only when attached to the first person. (*Tendencias* 8)

Es así que el acto mismo de articularse como *queer* implica efectos en la autopercepción e identificación con otrxs, pero puede ser también una forma de percibir a lxs demás. Aunque “*queer*” denota un autoconocimiento en su elaboración en primera persona, considero que también es posible performar la identidad *queer* sin recurrir a la declaración explícita de unx mismx como tal.

En la narratología *queer* existe el término “narración de clóset” y se caracteriza especialmente por una omisión de información que resulta en una revelación de la misma. Sedgwick comenta en *Epistemology of the Closet*: ““Closetedness” itself is a performance initiated as such by the speech act of a silence—not a particular silence, but a silence that accrues particularity by fits and starts, in relation to the discourse that surrounds and differentially constitutes it” (3). Se trata de un silencio que se constituye especialmente al llamar la atención sobre sí mismo. En el caso del narrador de *Breakfast*, podemos observar una necesidad del personaje por llamar la atención hacia sus propios silencios, de no ser así,

el narrador podría simplemente desdibujarse por completo de la escena, sin la mención de las mínimas referencias sobre sí, como en la escena anteriormente analizada, en la que la ironía recae en la falta de información que él ofrece a lxs lectorxs pero que comparte con Holly.

El narrador de la *novella* es esquivo, pues recurre a una narración de clóset que oculta información sobre su historia de vida y, específicamente, su identidad *queer*; pero, al mismo tiempo, es este tipo de narración lo que le permite articular su identidad. Su narración se caracteriza por un silencio que no niega. Por ejemplo, en la primera conversación que sostienen él y Holly discuten una de las historias de ficción que escribe el narrador. Tras revelar a Holly su deseo por convertirse en un autor publicado, ella le pide que lea para ella uno de sus trabajos. El primer silencio performativo sucede cuando él le dice: “They’re not the kind of stories you *can* tell” (Capote 19); instintivamente, ella le responde: “Too dirty?” (Capote 19). El narrador no responde esta pregunta, sólo le dice que tal vez algún día él le permitirá leer alguna, y se crea suspenso por un corto lapso. En la siguiente respuesta de Holly, ella lo convence de leer algo de su autoría. El narrador relata:

My voice a little shaky with a combination of stage fright and enthusiasm: it was a new story, I’d finished it the day before, and that inevitable sense of shortcoming had not had time to develop. It was about two women who share a house, schoolteachers, one of whom, when the other becomes engaged, spreads with anonymous notes a scandal that prevents the marriage. (Capote 19)

Después de terminar de leer para ella, Holly le dice: “Of course I like dykes themselves. They don’t scare me a bit. But stories about dykes bore the bejesus out of me... If it’s not about a couple of old bull-dykes, what the hell *is* it about?” (19-20). La declaración de Holly nos revela que el texto del narrador, del cual no tenemos conocimiento salvo el breve resumen que él mismo nos provee, indica de manera implícita una relación lésbica entre las protagonistas e insinúa algo sobre él.

Cuando el narrador la mira con desconcierto, ella le pregunta de qué se trata realmente si es que su interpretación está errada. Pero esta respuesta no es dada, pues el narrador nos dice: “I was in no mood to compound the mistake of having read the story with the further embarrassment of explaining it” (20). La explicación es omitida tanto para Holly como para lxs lectorxs, y deja al descubierto una ambigüedad en cuanto al relato y sobre todo la función de esta escena en la diégesis del narrador: este silencio puede ser interpretado como un esfuerzo por no llamar la atención hacia su interés por temas *queer*. Sin embargo, el llamar la atención hacia la omisión misma por medio de frases ambiguas como “they’re not the kind of stories you *can* tell” y no ofrecer una explicación satisfactoria sobre su texto, conforma una serie de silencios cuya significación puede encontrarse en el discurso que permea en la escena: la pareja de lesbianas en la ficción (aparentemente también confinadas al clóset) y lo *queer*. Retomando las palabras de Sedgwick:

Both the act of coming out, and closetedness itself, can be taken as dramatizing certain features of linguistic performativity in ways that have broadly applicable implications. Among the striking aspects of considering closetedness in this framework, for instance, is that the speech act in question is a series of silences. (*Tendencies* 10)

Aunque el narrador nunca declara de manera explícita su *queerness*, en el texto hay numerosas ocasiones en que se habla de lo *queer* de manera tangencial y breve, no sólo con respecto a la extrañeza de los personajes. Por ejemplo, en una escena en la que Holly habla sobre el matrimonio, ella sostiene que todas las personas deberían tener oportunidad de casarse con quien lo deseen sin restricción alguna: “A person ought to be able to marry men or women or —listen, if you came to me and said you wanted to hitch up with Man O’ War [a race horse], I’d respect your feeling. No, I’m serious. Love should be allowed. I’m all for it” (Capote 73). El narrador se mantiene silencioso con respecto a las palabras de Holly, pero

es importante considerar que él, como mediador de la historia, decide incorporar esta información que parece no aportar información para el desarrollo de la acción en la trama. Tomando en cuenta que los silencios conforman un lenguaje *queer* en la narración de clóset, considero estas omisiones como un mecanismo del *camp*. Es necesario recordar que esta sensibilidad debe ser entendida como un lenguaje, un medio de desarticulación y resignificación. En el discurso del narrador, encontramos los elementos que le permiten difuminar su presencia (el *camp* puede ser lo “marcadamente atenuado” según Sontag, así como lo exagerado); es decir, borrar lo más posible su identidad sin eliminarla por completo, dejando expuestos los detalles que permiten reconocerlo como una identidad extraña. La narración de clóset, en este sentido, no es un mecanismo al que se recurre para esconderse, es un acto performativo que pone en evidencia la plasticidad para representar la identidad, además de funcionar como un lenguaje en código para quienes buscan mantenerse alineados y en los márgenes.

1. 2. Autorrepresentación

Otra instancia en la que el narrador evade la autorrepresentación es la omisión de su nombre: lxs lectorxs no conocemos su nombre en ningún momento de la trama, ni por él mismo ni en voz de algún personaje. Durante la mayor parte de la historia Holly se dirige a él como “Fred”; sin embargo, ésta es la manera en que ella decide llamarlo porque le recuerda a su hermano: “I’m going to help you because you look like my brother Fred” (Capote 18). A partir de la primera mención de Fred, el narrador es conocido como tal y es sólo casi al final del relato que Holly deja de referirse a él de esta manera, tras enterarse de que su hermano ha muerto en la guerra. En toda la trama no aparece otro nombre con el que podamos identificarlo, si no es por medio de distintos sobrenombres que usa Holly para dirigirse a él. Como mencionaba, considero pertinente pensar esta atenuación de la identidad como un recurso del *camp*. Cabe recordar que una de las cualidades principales de esta estética es la

teatralidad y el rompimiento con los esquemas hegemónicos con los que se comprende la identidad. El intento por suprimir una insignia, como es el nombre propio, que permite reconocer a lxs individuos y darles sentido de continuidad en el tiempo, me parece un mecanismo para modelar y remodelar la identidad. Además, en el caso de la *novella*, también se establece el tipo de relación que tiene con Holly; ella lo ve como un hermano, no como una potencial pareja sexo-afectiva.

Otro rasgo del personaje que contribuye a la interpretación de su caracterización como parte de esta sensibilidad es la representación de su corporalidad. La única característica física con la que podemos identificar al narrador, se menciona cuando se establece el paralelismo entre él y Fred; Holly hace la aclaración de que, aunque uno le recuerda al otro, ambos difieren en el aspecto físico: “You look like my brother Fred. Only smaller” (18). La cualidad de “pequeñez” puede interpretarse tanto como de estatura baja, como de complexión delgada y también falta de madurez, poder o experiencia, así como también más femenino. La cualidad de “pequeñez” (que fácilmente puede asociarse con una corporalidad que tiende a la discreción más que a la expansión) aparece nuevamente casi al final del texto, cuando Holly decide huir del país y el narrador se muestra más que inquieto por hacer algo al respecto. Ella lo disuade de luchar por ella y le dice: “You’re too young to be stuffy. Too small” (89). Nuevamente se dirige la atención a la atenuación de su corporalidad (fuerza física, tamaño y edad). Pese a que éstas son las únicas referencias en el texto al aspecto físico del narrador, su “pequeñez” perdura como un rasgo distintivo: el narrador y su cuerpo son uno mismo. Meri Torras argumenta:

El cuerpo tiene una existencia performativa dentro de los marcos culturales (con sus códigos) que lo hacen *visible*. Más que *tener* un cuerpo o *ser* un cuerpo, *nos convertimos* en un cuerpo y lo negociamos, en un proceso entrecruzado con nuestro devenir sujetos, esto es individuos, ciertamente, pero dentro de unas coordenadas que

nos hacen identificables, reconocibles, a la vez que nos sujetan a sus determinaciones de ser, estar, parecer o devenir. (20)

Teniendo en cuenta esta aclaración, es necesario reconocer al personaje como un cuerpo, como un punto de encuentro entre el interior (la conformación de la sensibilidad) y el exterior (el cuerpo). De este modo, la representación corporal y superficial del personaje nos ayuda a configurar una imagen de él que no rehúye del *camp*, pese a no resultar extravagante como prácticamente todos los personajes que lo rodean. La representación corporal del narrador contribuye a la atenuación del mismo, al recalcar una “pequeñez” que lo vuelve casi imperceptible en el relato como presencia encarnada. Al mismo tiempo, sugiero que esta apreciación del cuerpo del personaje pone en evidencia la performatividad en la presentación de uno mismo, pues la principal característica con la que el narrador quiere ser definido es su “pequeñez”, una discreción marcada.

Estos mecanismos de atenuación de la historia de vida del personaje, de su cuerpo y, por lo tanto, su identidad me llevan de vuelta al postulado de Sontag sobre lo “markedly attenuated”, ya que al ser una identidad deliberadamente invisibilizada, el narrador no está constreñido a ser auténtico, quiero decir, no está limitado por un “yo” único, sino que puede ser reconocido por su pluralidad: como un actor en la puesta en escena que él mismo construye con su relato, desdibujando la línea entre autor e intérprete; como un familiar de Holly, como un amigo o como un extraño. Por lo tanto, el protagonista demuestra la pluralidad y maleabilidad de la construcción identitaria al rechazar elementos distintivos que puedan fijar su individualidad, lo cual permite a lxs lectorxs percibir la sensibilidad *camp* del narrador y su relato.

1. 3. Desidentificación⁶ y reconocimiento

Otra característica que distingue al personaje como *queer* es su marginalidad. En una conversación entre Mag y Holly que el narrador escucha a escondidas, Mag dice de él que tiene apariencia de estúpido. Holly responde: “[He is] yearning. Not stupid. He wants awfully to be on the inside staring out: anybody with their nose pressed against a glass is liable to look stupid” (Capote 43). El solo hecho de que él escuche esta conversación sin anunciar su presencia enfatiza la opinión que Holly tiene de él: quiere mantenerse en un espacio marginal, separado de lxs demás, pero al mismo tiempo deseoso por participar en las vidas de estas personas como observador, no aislado. Esto hace que lxs demás lo consideren raro porque no participa de la extravagancia que lxs caracteriza, y también extraño, pues es ajeno a la vida activa e inquieta del resto de los personajes. En otras palabras, lo ven como alguien *queer*.

Gracias a su *queerness* y su deseo por participar de las vidas de lxs demás desde una distancia, que también podría explicarse por su papel como escritor y testigo, es posible para él observar y reconocer lo *camp* y lo *queer* en la sociedad que lo rodea. Para ejemplificar esto, podemos recurrir a los distintos retratos que nos ofrecen él y Holly de otros personajes, como Sally Tomato, José Ybarra-Jaegar, Mag Wildwood y Rusty Trawler, entre otrxs. Cabe señalar que no todxs ellxs son necesariamente *queer* y *campy*, algunos solo son raros, mientras que otros tienen un gusto por lo raro. Por ejemplo, en el caso del mafioso italiano convicto, Holly lo presenta al narrador de la siguiente manera: “His name is Sally Tomato, and I speak Yiddish better than he speaks English; but he’s a darling old man, terribly pious . . . Joe Bell showed me his picture in the paper. Blackhand. Mafia. All that mumbo jumbo: but they gave him five years” (Capote 22-23). A lo largo de la *novella*, estas características se

⁶ El término “desidentificación” remite al texto *Disidentifications* (1999), de José Esteban Muñoz, en el que el autor propone la idea de la desidentificación entre las identidades *queer* hegemónicas y otras con mayor grado de marginación; a esto lo llamó “identities-in-difference”: “which refers to the rejection of the stereotype imposed by others where this rejection is expressed by appropriating such stigmatization in order to positively resignify it. Identity-in-difference stages a failure in socially imposed identity” (cit. en Ruvalcaba 8).

vuelven el común denominador de este personaje que nunca aparece en escena, más que a partir de lo que nos cuenta Holly. Se trata de un personaje con una identidad otra: es un extranjero para la sociedad neoyorquina del texto, lo cual se enfatiza por su inhabilidad para comunicarse en inglés, además de que es un sujeto disruptivo, pues se dedica a actividades criminales. Por último, es un personaje que vive en los márgenes de la sociedad y del relato, pues está encarcelado. Sally Tomato comparte algunos rasgos de lo *queer*, en el sentido más amplio, dada su extrañeza y marginalidad.

Otro personaje que resulta *queer* por ser inmigrante es José Ybarra, uno de los intereses románticos de Holly. En la primera impresión del narrador, él lo describe así: “he’d been put together with care, his brown head and bullfighter’s figure had an exactness, a perfection, like an apple, an orange, something nature has made just right. Added to this, as decoration, were an English suit and a brisk cologne and, what is still more unlatin, a bashful manner” (42). En este pasaje podemos observar la apreciación detallada del narrador ante la belleza de José, caracterizada especialmente por las cualidades que denotan su origen extranjero; incluso, el narrador menciona una especie de contraposición entre la apariencia física de José y su estilo (el traje inglés y sus modales). En primera instancia, este fragmento pone en evidencia la mirada *queer* del narrador y su reconocimiento de las otras identidades *queer* y de la performatividad de la identidad: José es femenino en su “perfección”, además de que lo compara con una fruta (“fruit” es *gay slang*), está “decorado”. En segunda, el narrador encuentra en José una intención por presentar su identidad de una forma en la que parece un oxímoron: lo latino y lo europeo. Más allá de los prejuicios que supone esta declaración, debe tomarse en cuenta el contexto histórico de lxs personajes y entender esta descripción como una caracterización de un personaje *queer* en ese contexto, como lo es José, porque es evidente que está muy consciente de un estilo. Incluso Holly percibe algo extraño en la manera en que José performa su identidad. Ella explica: “he tells little lies and he

worries what people *think* and he takes about fifty baths a day . . . He's too prim, too cautious" (73). En este sentido, José es muy consciente de su *queerness* al ser extranjero; sin embargo, a diferencia de Sally Tomato, busca velar su identidad y por ello es muy cuidadoso sobre cómo quiere ser percibido y cómo presenta su identidad.

El personaje de Mag Wildwood se manifiesta como *queer* y *camp* también en su carácter histriónico, sin embargo, ella recurre al recurso de la extravagancia. El narrador la describe por primera vez de la siguiente manera:

She was a triumph over ugliness, so often more beguiling than real beauty, if only because it contains paradox. In this case, as opposed to the scrupulous method of plain good taste and scientific grooming, the trick had been worked by exaggerating defects; she'd made them ornamental by admitting them boldly. Heels that emphasized her height, so steep her ankles trembled; a flat tight bodice that indicated she could go to a beach in bathing trunks; hair that was pulled straight back, accentuating the sparseness, the starvation of her fashion-model face. Even the stutter, certainly genuine but still a bit laid on, had been turned to advantage. (Capote 39-40)

El narrador se enfoca principalmente en los recursos que Mag utiliza para estilizar su corporalidad y así mismo modelar su identidad. La modelo utiliza la exageración, uno de los mecanismos más distintivos del *camp* mediante el cual logra un tipo de belleza que, según el narrador, se basa en la paradoja: su corporalidad es estilizada de modo que no pierde las cualidades que la identifican (su estatura y delgadez), pero al mismo tiempo la convierten en alguien más y en un tipo de belleza diferente al de los estándares de belleza. Se entiende que el narrador insinúa que la exageración del estilo corporal de Mag la dota de autenticidad, aunque se trate de una ilusión. En el sentido *camp*, Mag es *queer* por su habilidad para transformar su identidad por medio de la estilización corporal, por medio de la reapropiación y resignificación de sus características físicas que pudieran definirla como extraña según

ciertos criterios más tradicionales de belleza, además de que pone en evidencia la paradoja como un recurso estético del *camp*.

Por último, me gustaría referir este apartado a la mirada *queer* del narrador sobre Rusty Trawler, uno de los prometidos de Holly. Este personaje ofrece uno de los matices más notorios de lo *queer* y lo *camp*: se trata de un joven actor millonario con una corporalidad que lo distingue (al igual que a Mag y a José). A continuación, cito la descripción que el narrador provee de su apariencia física: “his face, a zero filled in with pretty miniature features, had an unused, a virginal quality: it was as if he’d been born, then expanded, his skin remaining unlined as a blown-up balloon, and his mouth, though ready for squalls and tantrums, a spoiled sweet puckering” (Capote 32). Esta primera cualidad, junto con su fortuna económica, lo marca como un joven que no es “normal” según los ideales de belleza masculina hegemónicos y conservadores de su época (siendo un aspecto más áspero y maduro el ideal masculino); además de lo inusual en su fama y riqueza tempranas y la misma forma en que las obtuvo: “In 1908 he’d lost both his parents, his father the victim of an anarchist and his mother of shock, which double misfortune had made Rusty an orphan, a millionaire, and a celebrity, all at the age of five” (32-33). Es un personaje ostentoso y extravagante en un primer vistazo, *campy*; sin embargo, aun en sus afectos podemos encontrar más evidencia de su *queerness*. Holly revela al narrador: “Can’t you see it’s just that Rusty feels safer in diapers than he would in a skirt? Which is really the choice, only he’s awfully touchy about it . . . I told him to grow up and face the issue, settle down and play house with a nice fatherly truck driver” (37). Entonces, Rusty Trawler es un personaje *queer* y *camp* en varios de los niveles y formas en las que he mencionado previamente. Además de que no sólo es un actor en la historia sino también en su *performance*, pues se presenta de una forma ante la sociedad (en su compromiso con Holly) cuando en el espacio íntimo desea diferentes filiaciones. Todxs estos personajes son genéricamente ambivalentes, pues según el

estilo *camp*: “what is most beautiful in virile men is something feminine; what is most beautiful in feminine women is something masculine” (Sontag 279). Aunque no todxs ellxs sean bellxs, son descritxs como andróginxs o ambiguxs.

Por lo tanto, el narrador de *Breakfast* nos presenta una amplia gama de identidades *queer* de las que parece distanciarse e, incluso, desidentificarse. Como podemos observar en el diálogo que sostienen Mag y Holly sobre él, el resto de lxs personajes puede intuir su extrañeza, debido sobre todo a su contraste con las extravagancias tan visibles que ostentan las demás personalidades de su entorno social, y al hecho que asume su papel como observador-escritor. Su invisibilidad le permite observarlx desde un distanciamiento (una distancia implícita desde su posición dentro del clóset) al mismo tiempo que esto le permite reconocerse por medio de la apreciación de sus diferentes tipos de sensibilidad *camp*. También es necesario realzar que podemos verlo comprometido por mantenerse marginado, que según Mark Booth es la esencia del *camp*: el narrador tiene un compromiso con su *queerness*. De esta forma él consigue el reconocimiento de su identidad extraña, pues como señala Judith Butler: “I may feel that without some recognizability I cannot live. But I may also feel that the terms by which I am recognized make life unlivable” (*Gender Trouble* 4).

En conclusión, el narrador de *Breakfast at Tiffany's* posee una sensibilidad y mirada *queer* que podemos percibir en su manera de utilizar la “ligereza” como un recurso que le permite un estilo de narración y una autorepresentación *camp*. Estos lo conducen a una desidentificación de esta sensibilidad, al mismo tiempo que le permiten reconocerse como parte de la misma. Por medio de la narración, podemos observar este ejercicio de reconocimiento en el nivel diegético que conforma la historia del narrador y comprender la configuración de su relato bajo la sombrilla de lo plural, lo extraño, lo marginal y disidente. El *camp* ofrece muchas posibilidades de significación y resignificación del ser y devenir *queer*, no sólo para él sino también para el resto de lxs personajes.

CAPÍTULO DOS

“What do you think: Is she or ain’t she?”: lo *camp* en la *performance* de Holly Golightly

En la diégesis de *Breakfast at Tiffany’s* coexisten, entonces, diferentes matices de lo *queer* y lo *camp* en una aparente serie de contradicciones: la teatralidad y la apariencia se presentan como lo auténtico, la invisibilidad y el silencio como una forma de articularse, la desidentificación como parte del reconocimiento, entre otras mencionadas anteriormente. Es ese carácter ambivalente lo que ubica a lxs personajes dentro de las categorías de lo *queer* y lo *camp*: el relato nos presenta a un grupo de personajes marginales que representan una estética que celebra la superficialidad y lo artificial. De igual forma, podemos observar la yuxtaposición de dos historias, o dos niveles narrativos: vemos el proceso de desidentificación e identificación que debe negociar el narrador para encontrar su sentido de pertenencia en el entorno social de la diégesis y su papel como autor en la misma; así como también somos testigxs del proceso que sigue Holly para configurar la *performance* de su *queerness* como una reafirmación de su identidad polivalente. Tomando en cuenta la naturaleza del *camp* para albergar las contradicciones como parte de sus mecanismos de marginalización, o *queering*, considero conveniente fijar ahora la atención de este análisis sobre el nivel narrativo que concierne a la protagonista Holly Golightly.

Es importante recordar antes la forma en que la sensibilidad *camp* puede albergar diversos oxímoron. Como primera instancia me parece necesario retomar el postulado de Susan Sontag sobre cómo esta sensibilidad corresponde “to the markedly attenuated and to the strongly exaggerated” (279). Esta valoración de lo discreto y lo exagerado guarda una

estrecha relación con el gusto y las sensibilidades, de esta forma podemos entender lo *camp* como la expresión estilística de una sensibilidad que, según una perspectiva conservadora, se caracteriza por ser transgresora del “buen gusto”, “de lo sustancial” y lo “moralmente correcto”. Según Sontag: “Camp is the consistently aesthetic experience of the world. It incarnates a victory of ‘style’ over ‘content’, ‘aesthetics’ over ‘morality’, of irony over tragedy” (287). En lo *camp* podemos encontrar un llamado a la vindicación de las afinidades extrañas y disruptivas de lo que se considera tradicionalmente “normal”. De esta forma podemos vincular lo *camp* con lo *queer*: pese a que éstos no son términos equivalentes ni necesariamente interconectados, me interesa analizar la relación que guarda lo *camp* con lo marginal y disruptivo para expresar la autenticidad propia. El *camp* permite articular en forma de código (a través de un estilo transgresor) la sensibilidad de lo extraño o disidente de la norma, o sea, lo *queer*.⁷

En este capítulo analizo cómo se hace presente lo *camp* en la *performance* de Holly para destacar su *queerness* y su compromiso con su marginalidad. Para analizarla, me enfoco especialmente en la tensión que resulta de la proyección de un estilo corporal, que corresponde con algunas expectativas sobre su feminidad según los entornos sociales y geográficos por los que ella transita, y la autoafirmación de su propia *queerness* por medio del *camp*. En su caso, también es relevante observar las diferencias y puntos de convergencia que supone su sensibilidad en relación con la del narrador, pues no podemos prescindir del hecho que solo tenemos acceso a su historia por medio de otro enunciador.

2. 1. Lo inmoral y lo oprobioso en Holly Golightly

Considero pertinente resaltar algunos de los pasajes de la *novella* que revelan la *queerness* de la protagonista. A diferencia del narrador, Holly expresa su sensibilidad *queer* de forma

⁷ La manera en que utilizo el término *queer* en este proyecto engloba tres diferentes acepciones de la palabra. En rasgos generales, empleo *queer* como: 1) un sinónimo de lo extraño, 2) como la identificación sexual y genérica con las diversas identidades no heteronormativas y 3) como una forma de expresión subversiva ante lo “normal”.

indiscreta y, de acuerdo con los dos extremos que sugiere Sontag como expresión del *campiness*, la *performance* de Holly coincide con lo exagerado. En contraste con la forma atenuada y discreta en la que el narrador articula su *queerness* por medio del silencio performativo de la narración de clóset, Holly es deliberada y abiertamente extraña, ambigua e “inmoral”.

Por ejemplo, una de las características que más destaca en la construcción del personaje de Holly Golightly es su ambigüedad sexual, así como su falta de inhibiciones con respecto a hablar sobre su vida sexual, en un contexto en el que podemos observar los juicios morales de otros personajes hacia ella. Por ejemplo, en una parte de la historia, Holly y su amiga Mag están conversando sobre José (en ese momento, novio de Mag) y Holly hace preguntas referentes al desempeño del acto sexual entre ellos. Mag se muestra cohibida durante esta conversación, mientras Holly conversa con toda naturalidad:

“Okay. He doesn’t bite. He laughs. What else?” . . . “It isn’t that I don’t want to tell you. But it’s so difficult to remember. I don’t d-d-dwell on these things. The way you seem to. They go out of my head like a dream. I’m sure that’s the n-n-normal attitude.” “It may be normal, darling; but I’d rather be natural . . . Listen. If you can’t remember, try leaving the lights on.” “Please understand me, Holly. I’m a very-very-very conventional person.” “Oh, balls. What’s wrong with a decent look at a guy you like? Men are beautiful, a lot of them are, José is, and if you don’t even want to look at him, well, I’d say he’s getting a pretty cold plate of macaroni.” (Capote, 43)

Comparando a Holly con Mag Wildwood, podemos observar que la amiga de la protagonista habla sobre una actitud cohibida “convencional” con respecto a las relaciones sexuales. Más allá de no querer compartir esta información con su amiga, Mag admite vivir su sexualidad de una forma que parece desasociada de su realidad, según ella porque es “normal”. Holly hace hincapié en preferir “lo natural” por encima de lo “normal”, dando a entender que vivir su

sexualidad de una forma menos mecánica es “naturalmente” más ideal que otras formas de tener relaciones sexuales según las convenciones morales. Incluso juzga a Mag por su actitud mojigata y la compara con un plato de pasta fría.

Aunque en este momento de la narración Mag no juzga a Holly de vuelta, casi al final de la *novella* la califica como una “degenerada”, “sin moral”. Cuando el narrador intenta contactar a Mag y Rusty para pedirles ayuda respecto a las acusaciones que recibe Holly por colaborar con el mafioso Sally Tomato, Mag se refiere a Holly de la siguiente manera: “that ro-ro-rovolting [*sic*] and de-de-degenerate girl. I always knew she was a hop-hop-head with no more morals than a houndbitch in heat” (Capote 82). Claramente, Mag insulta a Holly de esta manera por la forma desinhibida con que vive su sexualidad, aludiendo a la supuesta naturalidad que Holly predica, asociándola con la de un animal en celo y su inmoralidad. Además, cabe tomar en cuenta las alusiones que hay en la *novella* sobre los hombres con los que tiene relaciones sexuales (por ejemplo, en la primera conversación que sostienen el narrador y Holly, ella escapa al departamento de él, vistiendo solo una bata, porque el hombre con el que estaba pasando la noche la mordía), y el hecho de que recibe dinero de caballeros a cambio de favores. Otro personaje que tacha a Holly de inmoral por su sexualidad es una de las vecinas en el edificio donde se alojan, Madame Sapphia Spanella, debido a las fiestas que hace y a la concurrencia de los hombres que Holly invita a su departamento. Incluso es Madame Spanella quien la entrega a la policía, cuando ellxs acuden a su domicilio a arrestarla después de que se descubre su conexión con el mafioso, y una de las primeras cosas que dice a lxs oficiales en ese momento es “Look. What a whore she is” (82), al sorprenderla en el baño ayudando a asear al protagonista masculino después de sufrir un accidente al montar a caballo.

Además de su “inmoralidad”, la ambigüedad en las preferencias sexuales de Holly también la definen como una joven disidente. En el contexto de la diégesis, la

“heterosexualidad obligatoria” del imaginario cultural se manifiesta en las restricciones a las que se ciñen otros personajes. Por ejemplo, Rusty Trawler, a quien Holly aconseja “[to] settle down and play house with a nice fatherly truck driver” (37). Como expliqué en el capítulo anterior, Rusty es presentado como un personaje *queer*, con una sexualidad y deseos que difieren de la heterosexualidad. Sin embargo, las circunstancias culturales y, probablemente, jurídicas de su contexto lo obligan a performar la imagen ideal de la heterosexualidad, lo cual intenta por medio del matrimonio (primero, comprometiéndose con Holly y después con Mag). Podemos observar la forma en que la heterosexualidad normativa, en el contexto de la diégesis, restringe incluso al narrador en la expresión de su *queerness* de una forma abierta. Sin embargo, Holly escapa de esta forma de normalidad monolítica, pues explica: “Of course people couldn’t help but think I must be a bit of a dyke myself. And of course I am. Everyone is a bit. So what?” (20). A diferencia del narrador, Holly hace explícita su ambigüedad sexual, por lo tanto su *queerness*. Entonces, podemos definir a la protagonista como una joven marginada, extraña, ambigua y criminal, denotando su sensibilidad *queer*.

Breakfast ocurre en la ciudad de Nueva York, durante la Segunda Guerra Mundial; es importante tomar en cuenta esta ubicación, pues nos ayuda a imaginar la situación socio-cultural en la que viven los personajes. Susan Hartman explica, con respecto a la posición de las mujeres en el contexto estadounidense de aquella época: “In the wake of World War II . . . the short-lived affirmation of women’s independence gave way to a pervasive endorsement of female subordination and domesticity” (cit. en Meyerowitz 1456). La subordinación doméstica que sufrieron las mujeres en el periodo entreguerras y de posguerra es una realidad histórica que fue consecuencia de la ausencia masculina que provocó el llamado de los hombres soldados al campo de batalla durante las Guerras Mundiales. Betty Friedan hace notar, en *The Feminine Mystique* (1963), que:

In the postwar era . . . journalists, educators, advertisers, and social scientists had pulled women into the home with an ideological stranglehold, the “feminine mystique”. This repressive “image” held that women could “find fulfillment only in sexual passivity, male domination, and nurturing maternal love”. It denied “women careers or any commitment outside the home” and “narrowed woman’s world down to the home, cut her role back to house- wife””. (cit. en Meyerowitz 1955)

En el contexto de la diégesis, podemos observar que se propagó la idea de la domesticidad, el matrimonio heterosexual y la maternidad como metas aspiracionales para las mujeres, mediante una imagen de la feminidad idealizada en el esquema patriarcal.

Teniendo esto en cuenta, podemos inferir que la actitud de desaprobación hacia Holly se debe a que ella representa todo lo opuesto a “the feminine mystique”, la imagen de la mujer doméstica idealizada. Holly Golightly es una joven sociable, libre, que se desenvuelve en el ámbito sexual y laboral en el espacio público. De acuerdo con la sensibilidad *camp*, el estilo debe anteponerse a lo moral porque sobre todo debe privilegiarse la honestidad o autenticidad propia que, en el caso de Holly, se basa en su *queerness* sexo-genérica. Aunque la joven persigue el matrimonio, esto no se debe a la aspiración idealizada del matrimonio heterosexual, sino a las ventajas económicas que le ofrece para poder sobrevivir: desde su primer “matrimonio” con Doc se percibe su actitud práctica hacia las relaciones, preocupada por la supervivencia propia y la de su hermano. Ella se muestra conforme con su indeterminación y disidencia en los diferentes entornos socio-culturales que atraviesa y recurre a actividades consideradas “inmorales” y “criminales” como estrategia para tener sustento, cultivar su estilo y mantenerse fiel a su libertad *queer*. Por ejemplo, cuando el narrador intenta convencerla de delatar a Sally Tomato para evitar que la envíen a prisión, ella le dice:

Well, I may be rotten to the core, Maude, but: testify against a friend I will not . . . My yardstick is how somebody treats me, and old Sally, all right he wasn't absolutely white with me, say he took a slight advantage, just the same Sally's an okay shooter, and I'd let the fat woman snatch me sooner than help the law-boys pin him down".

(Capote 89)

En esta cita, Holly deja clara su postura con respecto a su propia moral: no tiene problemas al cooperar con un criminal, debido al trato y los favores que tenía él hacia ella. Recordemos que lo *queer* puede ser también lo criminal y transgresor. Al no ajustarse a la moral de su entorno Holly reafirma su propia sensibilidad *queer* y, siguiendo también los postulados de Sontag, es también *camp* en términos del triunfo de lo oprobioso y la ironía sobre lo correcto.

2. 2. Estilo

Holly Golightly es el motor de toda la narración, que es en sí una colección de recuerdos del narrador en torno a la simpática y vivaz joven. Él relata, al inicio de la *novella*, cómo unas cuantas fotografías de una figura tallada en madera lo motivan a realizar ese viaje retrospectivo:

In the envelope were three photographs, more or less the same, though taken from different angles: a tall delicate Negro man wearing a calico skirt and with a shy, yet vain smile, displaying in his hands an odd wood sculpture, an elongated carving of a head, a girl's, her hair sleek and short as a young man's, her smooth wood eyes too large and tilted in the tapering face, her mouth wide, overdrawn, not unlike clown-lips. On a glance it resembled most primitive carving; and then it didn't, for here was the spit-image of Holly Golightly, at least as much of a likeness as a dark still thing could be. (Capote 3)

En este pasaje, Joe Bell (un amigo en común de ambos) le relata al narrador el posible avistamiento de Holly Golightly en una aldea en África y presenta estas fotografías de la

escultura como prueba de su posible paradero. En esta primera introducción de la personaje, lxs lectores nos encontramos con varias incógnitas, como: ¿quién es ella? ¿Qué relación tiene con el presente del narrador? ¿A qué se debe su ubicación en un lugar tan lejano al espacio diegético? Inclusive, ¿cómo es ella? De esta forma, el relato plantea una serie de misterios que como lectorxs esperamos resolver a la par de la lectura y lo más intrigante y cautivador, me aventuro a decir, radica en que nunca logramos una resolución definitiva a estas incógnitas en torno al personaje de Holly.

Por ejemplo, en esta primera introducción, lxs lectorxs recibimos una imagen de la protagonista que parece una puesta en escena marcada por lo artificioso y exagerado, elementos que forman parte del *camp*. Primero, la imagen descrita de Holly Golightly es construida a partir del recuento del narrador, quien recibe la información de Joe Bell, quien recuenta el relato de otro personaje, con una fotografía de una representación tallada en madera de la imagen de la joven, que además ofrece una semejanza un tanto vaga: “On a glance it resembled a most primitive carving; and then it didn’t, for here was the spit-image of Holly Golightly, at least as much of a likeness as a dark still thing could be” (Capote 3); por lo tanto, estamos observando una representación mediada por una serie de filtros: la imagen de Holly que recibimos ha sido tantas veces recreada que ha llegado a un punto en el que apenas es reconocible. En este sentido, y en segunda instancia, podemos afirmar que hay una exacerbación en su representación y su artificialidad, pues estamos tratando con numerosas réplicas y no la Holly en persona. Debemos recordar que el artificio es parte de la lógica *camp* que teatraliza al yo en tanto que se basa en “the metaphor of life as theater” (Sontag 280); del mismo modo, mediante un despliegue de la artificialidad y lo dramático, complejiza la noción de “identidad auténtica”.

De este modo inicialmente se nos presenta una Holly casi mítica, que no llegamos a conocer con mayor detalle, sólo una imagen de ella que aparece milagrosamente una navidad

en un lugar remoto. Cuenta el narrador: “On Christmas day Mr. Yunioshi had passed with his camera through Tocoluc, a village in the tangles of nowhere and of no interest . . . Whereupon he was shown the carving of the girl’s head: and felt, so he told Joe Bell, as if he were falling in a dream” (Capote 5-6). A partir de esta primera impresión, podemos observar algunos mecanismos del *camp*: por un lado, la exageración, la artificialidad y la fantasía, presentes en la forma en que el relato recurre al uso excesivo de una serie de filtros para representar a la joven; la artificialidad de la imagen misma y la historia fantástica sobre cómo fue avistada en una región muy lejana. Mientras que por el otro lado, observamos la teatralidad, pues la representación no revela a lxs lectorxs quién es Holly en realidad: nos ofrece una imagen que otros definen y sobre la que otros proyectan sus fantasías (como explico más adelante, esta proyección de lxs otrxs sobre la figura de la protagonista es una constante en su historia). En esta instancia, incluso pareciera que el narrador y Joe Bell se esfuerzan en ver a Holly en esta imagen: primero no se parece pero cuando buscan la encuentran. Su paradero confirmaría la imagen que tienen de ella como una joven temeraria y desarraigada.

Conforme avanza la *novella*, lxs lectorxs podemos observar que la primera descripción que aparece de ella no es la única que está filtrada: todo lo que conocemos de la historia de vida de ella no sólo está mediado por el narrador, sino también por otros personajes, específicamente masculinos: Doc Golightly, un veterinario texano con el que Holly supuestamente contrajo matrimonio teniendo trece años de edad, y O. J. Berman, un cazatalentos de Los Ángeles. Es relevante mencionar las distintas lecturas que nos ofrecen de la protagonista, pues contribuyen a la percepción de que es multidimensional, así como para contextualizar lo *queer* en ella según estas diversas perspectivas, que varían según los distintos entornos socio-culturales que lxs personajes habitan. Para los propósitos de este análisis, me concentraré especialmente en los diferentes estilos corporales que Holly adopta,

según los personajes ya mencionados, y que contribuyen a la *performance* de su identidad para enfatizar el vínculo entre algunos de los recursos estéticos del *camp* y su *queerness*.

Antes, considero esencial explicar el concepto “estilo corporal”. Para ello me parece necesario primero definir la palabra “estilo”. La definición que el *Diccionario de la lengua española* provee es la siguiente:

Del lat. *stilus* ‘punzón para escribir’, ‘modo de escribir’ . . . Modo, manera, forma de comportamiento . . . Uso, práctica, costumbre, moda . . . Manera de escribir o de hablar peculiar de un escritor o de un orador... Carácter propio que da a sus obras un artista plástico o un músico . . . Gusto, elegancia o distinción de una persona o cosa...

Cada una de las distintas formas de realizar un deporte. (“Estilo”)

Podemos apreciar que el significado de “estilo” puede aplicarse de manera polivalente, pues puede referirse a una “manera” de hacer algo o a una “costumbre”, así como también tiene connotaciones artísticas (estéticas) y de “gusto” (sensibilidad); al mismo tiempo, también se refiere a la manera de realizar una actividad deportiva. Si encuentro algo común en todas estas significaciones es que implican al cuerpo de una forma u otra. Considero también importante la etimología latina (“*stilus* ‘punzón para escribir’, ‘modo de escribir’”) pues creo que indica la manera en que se utiliza el cuerpo para escribir significados o para inscribir significados en él. Theresa Winge aclara que el “estilo corporal” es una cualidad intrínseca de todo ser humano: “Every human being has *body style*; that is, the body’s appearance reflects individual identity, politics, ideology, and lifestyle” (1). A continuación, ofrezco ejemplos de cómo es que según las diferentes perspectivas de Doc, Berman y el narrador, desde sus respectivos contextos y la particular relación que tiene cada uno de ellos con Holly, podemos observar que ella aprovecha la facilidad de aprender y reproducir un estilo en su cuerpo por medio de la *performance*, para salir adelante y desplazarse de un entorno rural en Texas al extranjero, pasando por California y Nueva York.

2. 3. “Committed to the marginal”: lo *queer* como autenticidad

En orden cronológico, el tiempo más lejano al que se remonta la historia de Holly es cuando ella, a sus trece años, aparece junto con su hermano en la casa de Doc Golightly, en Texas. Esta información la ofrece él mismo al narrador en un momento climático a la mitad de la *novella*. Doc es un veterinario de caballos de Tulip, quien aparece inesperadamente en el departamento de Holly en Nueva York para convencerla de regresar con él a Texas y cumplir su rol tradicional como esposa y madre. Para ello, primero se acerca con el narrador a quien le cuenta sobre cómo la conoció, cuál era su aspecto físico y también revela el nombre anterior de la joven: Lulamae Barnes.

Doc relata cómo una de sus hijas encuentra a la protagonista y a su hermano, Fred, hurtando leche y huevos de pavo de su casa. Ambxs son encerradxs en la cocina mientras Doc hace algo al respecto y su primera impresión de Lulamae le sugiere que ella y su hermano no tienen un hogar y están desamparados, porque sufren una desnutrición muy visible: “Well, you never saw a more pitiful something. Ribs sticking out everywhere, legs so puny they can’t hardly stand, teeth wobbling so bad they can’t chew mush” (Capote, 61). Doc decide acogerlxs y le propone a Lulamae convertirla en su esposa. Una vez instalada con los Golightly, ella puede comer todo lo que quiera y así logra sobrevivir a la pobreza con su hermano. En Texas, Holly representa una figura maternal incluso, de acuerdo con una feminidad apropiada para ese entorno rural y para el papel que juega en el seno familiar, según Doc: “We all [la familia Golightly] doted on her. She didn’t have to lift a finger, ‘cept to eat a piece of pie” (Capote 62). Sin embargo, Holly, quien se autodefine como una “wild thing”, reconoce haberse aprovechado de la caridad de Doc para ganar fuerza y así emprender vuelo al próximo destino, como un halcón al que Doc llevó a casa en una ocasión. Holly le cuenta a Joe Bell:

Never love a wild thing... That was Doc's mistake. He was always lugging home wild things. A hawk with a hurt wing. One time it was a full-grown bobcat with a broken leg. But you can't give your heart to a wild thing: the more you do, the stronger they get. Until they're strong enough to run into the woods. Or fly into a tree. Then a taller tree. Then the sky. That's how you'll end up, Mr. Bell. If you let yourself love a wild thing. You'll end up looking at the sky... and believe me, dearest Doc –it's better to look at the sky than live there. Such an empty place; so vague. Just a country where the thunder goes and things disappear. (64-65)

Es importante rescatar que Holly reconoce que los términos en los que vive (la indeterminación, lo vago y el continuo movimiento) pueden ser causa de las ansiedades que ella llama “the mean reds”. Ese conocimiento se manifiesta en su descripción del cielo como un lugar vacío, caótico e interminable, siendo éste el medio en el que se desplaza y vive como un ave silvestre. “The mean reds”, los días en los que se manifiestan las preocupaciones del habitar un espacio vacío y hostil, representan para la protagonista un terror a la incertidumbre:

“The mean reds are horrible. You're afraid and you sweat like hell, but you don't know what you're afraid of. Except something bad is going to happen, only you don't know what it is. You've had that feeling?” “Quite often. Some people call it angst.”
 “All right. Angst”. (35)

A partir de estas palabras, podemos deducir que, pese al cultivo de un estilo marcado por la indeterminación, de vez en cuando a Holly la asaltan las ansiedades que le despiertan sus propias decisiones de vida. No es incidental que lo único que la ayude a calmar esa ansiedad sea la visita a la joyería Tiffany's y lo que ésta le promete. Holly explica:

Not that I give a hoot about jewelry. Diamonds, yes... But that's not why I'm mad about Tiffany's . . . What I've found does the most good [during the mean reds] is just

to get into a taxi and go to Tiffany's. It calms me down right away, the quietness and the proud look of it; nothing very bad could happen to you there, not with those kind men in their nice suits, and that lovely smell of silver and alligator wallets. If I could find a real-life place that made me feel like Tiffany's, then I'd buy some furniture and give the cat a name. (35)

Aunque Holly expresa claramente que no se trata de las joyas, no puede pasar inadvertida la imagen de lujos y opulencia que representa la marca. Holly hace referencia a ese estilo de vida al mencionar a los hombres vistiendo "nice suits" y el olor de la plata y las carteras de piel de cocodrilo. Más allá de desear la riqueza material, podemos inferir que desea ese estilo de vida y toda la fantasía de seguridad que promete, pues supone que los clientes de Tiffany's tienen una vida de certidumbre y estabilidad financiera. Mediante sus propias estrategias de supervivencia, ella intenta alcanzar ese estilo de vida (o al menos la sensación de pertenencia) sin sacrificar su autenticidad o resignarse a los roles femeninos que le asegurarían algún tipo de estabilidad económica, como ser una ama de casa en Tulip, Texas. Entonces, cuando Holly habla sobre ser una "wild thing", perdida en el cielo, está refiriéndose a cómo se conduce por la vida, sin un empleo o una vivienda fija, en constante movimiento y llena de incertidumbre, por la falta de la seguridad que una estabilidad económica podría ofrecerle. Sin embargo ella se mantiene firme en su ideal de tener libertad propia⁸ hasta el final de la novela, con todo y las consecuencias que implica.

Holly no tiene el menor reparo en darle la espalda a la domesticidad, ello es evidente en la falta de orden que encontramos en la descripción de su departamento, el cual el narrador describe en su primera visita de la siguiente manera:

The room in which we stood (we were standing because there was nothing to sit on) seemed as though it were being just moved into... Suitcases and unpacked crates were

⁸ Recordemos que su libertad está condicionada especialmente por los ideales sobre su feminidad y la moral sexo-genérica de su contexto.

the only furniture. The crates served as tables. One supported the mixings of a martini; another a lamp, a Liberty phone, Holly's red cat and a bowl of yellow roses. Bookcases, covering one wall, boasted a half-shelf of literature... I liked its fly-by-night look. (Capote 25)

En esta escena no sólo podemos observar que el departamento de la protagonista se caracteriza por la falta de posesiones materiales, que reflejan su falta de arraigo al lugar donde habita, sino también a la practicidad de tener pocas posesiones para “huir por la noche”. Fahy señala: “As suggested by her unfurnished apartment and the word ‘traveling’ on her Tiffany cards, she defines herself by movement, particularly the ability to pack up and go at a moment’s notice” (106). Este aspecto va en concordancia con el carácter transitorio de Holly y todas las alusiones al movimiento que se encuentran en su *campiness*. Al mismo tiempo, esta evidente indiferencia hacia la domesticidad y, a su vez, hacia lo estable si interpretamos la vivienda como una marca identitaria que define nuestra integración a un entorno socio-cultural, señala su deseo por encontrar un verdadero lugar ideal de pertenencia, pues éste no se encuentra en aquel departamento en Nueva York. Esto evoca su *queerness*: es una joven que no se integra plenamente al espacio social que habita por la forma en que expresa su sensibilidad: desde su sexualidad hasta su simpatía por lo oprobioso e inmoral.

Esa falta de estabilidad doméstica, o integración, puede apreciarse desde el primer momento en que el narrador se encuentra con la tarjeta en el buzón de la chica, que contiene la leyenda: “Miss Holly Golightly, travelling” (Capote 10). Es significativo que lo primero que el narrador sabe del carácter de Holly es mediante la tarjeta en su buzón, con el nombre y la palabra “travelling”. La forma en que el apellido de la chica puede ser leído como “golightly” enfatiza su inherente despreocupación y desarraigo, que de acuerdo a la moral del contexto, transgrede la imagen de la mujer doméstica. El verbo “travel” (viajar), conjugado en participio (viajando), resalta el movimiento continuo y el dinamismo en la identidad de

Holly. *Travelling* indica que se encuentra realizando la acción de “viajar” en tiempo presente continuo, por lo tanto, que es una acción sin finalizar y que se está llevando a cabo en el ahora. Esto refleja la construcción continua de su identidad y su transitoriedad. Entonces, desde este indicio en la narración podemos dilucidar el carácter de Holly como alguien que va sin preocupaciones por la vida, “a la ligera”, viajando, sin arribar a un destino, aparentemente desenfadada por tenerlo, porque, más bien, el no llegar a uno es su determinación o un acto voluntario.

En la sensibilidad *camp*, la identidad es entendida como un lienzo o una obra plástica que puede ser modelada y remodelada cuantas veces se desee para presentar una autenticidad propia: “The statement is of no importance –except, of course, for the person... who makes it” (Sontag 285). Este juego con las nociones de autenticidad es logrado mediante la exageración o la atenuación de características que son pensadas tradicionalmente como categorías fijas e inmutables, como la sexualidad, el deseo y la atracción de lxs individuos. Es importante entender el *camp* en términos de esa marginalidad que escapa a lo hegemónico,⁹ pues retomando el postulado de Booth: “To be camp is to present oneself as being committed to the marginal with a commitment greater than the marginal merits” (69). De esta forma, el *camp* pone en evidencia el carácter contingente en la construcción de nuestras identidades, pues, según aclara Nattie Golubov (2015):

Cuando pensamos en nuestra identidad o en la de otra persona solemos hacerlo con dos criterios de comparación: yo me identifico con A porque tenemos cosas en común pero también diferimos en otras, que más bien comparto con B. Lo que esto nos

⁹ En el mundo de la *novella* son pocos los atisbos que el narrador nos ofrece de la hegemonía que, en este texto, es desplazada al margen para presentarnos otro tipo de cultura social que es deliberadamente *queer* y *camp*. Sin embargo, es necesario entender lo *camp* como una estética que se opone a algunos valores hegemónicos, como lo moral y lo moderado; así que es imprescindible no perder de vista la realidad extratextual desde la que se produjo y desde la que leemos la obra: a pesar de las diferencias entre la Nueva York de la década de 1950 y la Ciudad de México en 2021, podemos encontrar común el hecho de que la sensibilidad *camp* sigue siendo, mayormente, una estética de la subcultura y la marginalidad, a pesar de la teorización, visibilidad y popularización que ha tenido en años recientes.

muestra es que la identidad no está libre de contradicciones ya que es multidimensional y cambiante. (*El circuito de los signos* 223)

Así, el *camp* logra problematizar las nociones más tradicionales con respecto a las identidades como predeterminadas e inmóviles; son en realidad una constante negociación entre los procesos de identificación y desidentificación con la cultura y quienes nos rodean:

La identidad no es una cosa sino una descripción, un entramado de significados y prácticas que cambian en el tiempo y en el espacio. Entonces . . . la identidad se debe entender no como una identidad fija sino como una descripción discursiva emocionalmente cargada de [nosotrxs mismxs] que está sujeta al cambio. (Chris Barker cit. en Golubov, 267)

Cuando Holly escapa del hogar Golightly para irse a California, su estilo corporal cambia radicalmente bajo la dirección de un cazatalentos de Hollywood. O. J. Berman, el agente de Hollywood, relata al narrador haber encontrado a la joven cuando ella tenía quince años. Cuando Berman encuentra a Holly, él la ayuda a eliminar su estilo corporal rural para transformarla en una actriz con base en el estereotipo de belleza hollywoodense de la época, con la intención de mercantilizar su estilo: “we modelled her along the Margaret Sullavan type, but she could pitch some curves of her own” (Capote 29). Berman le relata al narrador que la observaba regularmente en el hipódromo en Santa Anita. El agente de Hollywood le dice: “I’m interested: professionally... The kid’s fifteen. But stylish: she’s okay, she comes across” (29). Después procede a describir cómo la “moldean” hasta eliminar cualquier huella de sus orígenes: “even when she’s wearing glasses *this* thick; even when she opens her mouth and you don’t know if she’s a hillbilly or an Oakie or what” (29). El uso de las palabras “hillbilly” y “Ookie” para describir su acento se contrapone con la idea de lo “stylish”, según la perspectiva de Berman. Él cuenta al narrador: “It took us a year to smooth that accent. How we did it finally we gave her French lessons: after she could imitate French, it wasn't so

long she could imitate English” (29). El hecho de que le enseñan a hablar francés enfatiza la dicotomía entre el estilo corporal que le celebraba Doc y el nuevo estilo que adopta para complacer los estándares según O. J. Berman. Además, este cambio refuerza el contraste entre los espacios geográficos de los que Holly se ha desplazado: de Texas (rural) a California (urbano).

Cuando Berman le consigue un papel en una película, ella huye nuevamente y se muda a Nueva York. Esta acción resalta a Holly priorizando su *campiness* por encima de los roles a los que puede aspirar para obtener estabilidad económica. Holly le explica al narrador sobre el malentendido entre ella y Berman a raíz de su huida:

If I do feel guilty, I guess it's because I let him go on dreaming when I wasn't dreaming a bit. I was just vamping for time to make a few self-improvements: I knew damn well I'd never be a movie star . . . I don't mean I'd mind being rich and famous. That's very much on my schedule, and someday I'll try to get around to it; but if it happens . . . I want to still be me when I wake up one fine morning and have breakfast at Tiffany's. (Capote 33)

Holly reconoce que se aprovechó de la fantasía que Berman estaba proyectando en ella, para mejorar su estilo corporal con el objetivo de alcanzar su meta de desayunar en Tiffany's algún día.

Cuando se traslada a Nueva York ella performa a la *socialité*, Holly Golightly. Cabe mencionar que su estilo remite al de la actriz hollywoodense: Holly se deshace de todo indicio de su pasado en Tulip, como su acento, e incluso salpica su discurso con palabras en francés; la estilización de su *performance* evoca glamour y su vestimenta la elegancia. Según Booth, en “Campe-toi!: On The Origins and Definitions of Camp” (1999):

The primary type of the marginal in society is the traditionally feminine, which camp parodies in an exhibition of stylised effeminacy . . . A camp . . . impersonator, on the

other hand, may well continue to use the mannerisms of Bette Davis or Joan Crawford off-stage in a way which says as much about [themselves] as it does about the stars. Camp self-parody presents the self as being willfully irresponsible and immature, the artificial nature of the self-presentation making it a sort of off-stage theatricality, the shameless insincerity of which may be provocative, but also forestalls criticism by its ambivalence. (69)

Tomando esto en cuenta, podemos interpretar que estas *performances* de Holly son *camp* incluso en el hecho de que parece una parodia de los estándares femeninos que representa la actriz de Hollywood sobre la que Berman la modeló. Pese a su decisión por no desenvolverse como una actriz profesional, continúa performando aspectos de este estilo en una suerte de “teatralidad fuera del escenario” que se percibe como auténtica. Son estos indicios de su *campiness* lo que llama la atención del narrador y es a partir de este momento en el que convergen las narrativas de ambos.

En el capítulo anterior, demostré cómo incide la sensibilidad *queer* del narrador en la forma de presentar el relato y representar al resto de lxs personajes a su alrededor. Esto incluye a Holly, la protagonista, pues como he señalado, la narración nos ofrece detalles e información de la chica que nos permiten leerla como *queer* porque recurre a los mecanismos del *camp*. Estos mecanismos reafirman su marginalidad a la vez que proyectan su anhelo por no ser marginal. Esta aparente contradicción puede explicarse mediante el análisis de la *performance*: Holly muestra que puede ser *stylish*, en términos de una estética de la elegancia y el buen gusto, representada por Tiffany’s, como su destino ideal; sin embargo, su sensibilidad (que incluye sus extravagancias, su criminalidad e inmoralidad y el dinamismo de su personalidad) no se adapta a la supuesta estabilidad de ese estilo de vida de su fantasía. En sus actos podemos dilucidar una determinación por mantenerse fiel a su auténtica *queerness*.

Otro ejemplo de esta auto-marginalización, y la correspondencia de ésta con su ideal de libertad propia, puede ser observado en la relación que tiene con su gato. Ella cuenta sobre su peculiar compañero de piso lo siguiente:

Poor slob without a name. It's a little inconvenient, his not having a name. But I haven't any right to give him one: he'll have to wait until he belongs to somebody. We just sort of took up by the river one day, we don't belong to each other: he's an independent, and so am I. I don't want to own anything until I know I've found the place where me and things belong together. I'm not quite sure where that is just yet. But I know what it's like... It's like Tiffany's. (34)

Holly proyecta sus ideales de libertad individual en el felino, pues adjudica al gato comportamientos que percibe en sí misma, como la independencia y la ausencia de una urgencia por definir su identidad por medio de algún distintivo, como un nombre fijo o la pertenencia. Ella proyecta en el gato su propia falta de determinación por establecerse en un lugar geográfico y de esta forma nos dirige nuevamente a Tiffany's, como el lugar que representa la condensación de todas las aspiraciones de la protagonista.

Entonces podemos observar que este lugar no sólo representa una especie de estabilidad económica, sino también un lugar de pertenencia. Es necesario pensar la joyería como un espacio artificial, situado fuera de la realidad cotidiana. En este sentido, es una heterotopía, en la definición de María García Alonso, pues es un lugar al que no todos tienen acceso, al mismo tiempo que se encuentra en un espacio dentro de la sociedad. Alonso recurre al ejemplo de una tienda de automóviles, para explicar cómo una tienda de productos de lujo es un espacio heterotópico. Ella explica:

Pensemos en una tienda donde se vendan Rolls Royce de amplia gama. Para alguien que tenga el poder adquisitivo suficiente para comprarlo y que se mueva en el ambiente en que esas compras son habituales, entrar en ella e interesarse por el precio,

hablar con el dueño, probar el auto, etc., formará parte de su cotidianidad. Para gran parte de la población estas tiendas están vedadas . . . Para [ellxs] esa tienda de Rolls Royce es un lugar heterotópico, porque en él se yuxtaponen dos condiciones que se excluyen: por un lado es un lugar de venta, y por otro es un lugar donde se impide la compra para quien no esté dentro del exclusivo club de los que pueden gastarse ese dinero. (“Los territorios de los otros”)

En la realidad extratextual, Tiffany’s es un espacio donde se yuxtapone la realidad social con una realidad artificial. Es el espacio de lo ostentoso, la exageración, la superficialidad y la artificialidad. De esta forma, al ser la joyería un espacio de lo espectacular y fantástico, podemos interpretarla como una utopía de lo *camp* para Holly. En este sentido, la joyería significa, en un plano, la estabilidad socio-económica, mientras que en un nivel de lo *camp*, corresponde más bien con una fantasía de los lujos materiales y lo artificial, como un espacio que subvierte la realidad exterior de la tienda.¹⁰ Holly no quiere ser marginada socio-económicamente, pero está comprometida con su extrañeza, su disidencia y su indeterminación.

Al final de la *novella*, cuando la joven huye de Nueva York y decide desplazarse de Nueva York a Brasil, abandona al gato. Este momento produce una especie de epifanía en la protagonista: “Oh, Jesus God. We did belong to each other. He was mine... I’m very scared, Buster. Yes, at last. Because it could go on forever. Not knowing what’s yours until you’ve thrown it away. The mean reds, they’re nothing... This, though: my mouth’s so dry, if my life depended on it I couldn’t spit” (Capote 95). Este momento de crisis supone para la protagonista una revelación de la manera en que su indeterminación e idealizaciones pueden impedirle encontrar su hogar, el cual se ubica en otra heterotopía, pues el lugar donde realmente ha encontrado su pertenencia es en este Nueva York, junto a su gato y sus

¹⁰ Entendiéndose la joyería como un espacio que requiere un tipo específico de *performance* y que evoca ciertas aspiraciones estéticas e ideales que se contraponen tajantemente con la realidad social fuera de este espacio.

conocidxs: es un entorno social conformado por un grupo de gente que es *queer* y *camp* en sus diferentes formas. Digo que se trata de un espacio heterotópico, pues este entorno corresponde con las características de los espacios que Michel Foucault definió como:

Something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and in-verted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality . . . These places are absolutely different from all the sites that they reflect and speak about. (24)

Es innegable que *Breakfast* representa un grupo social *queer* en Nueva York. Aunque la narración nos ofrece vistazos de la moral dominante en la época de la diégesis y su época de producción, la imagen que recibimos de los personajes nos invita a conocer una especie de subcultura que invierte o subvierte algunas de las nociones hegemónicas del género dominantes en la época en que se sitúa la diégesis.

De este modo, el entorno socio-cultural que el narrador percibe como *camp*, es el lugar donde Holly construye un territorio con otrxs *queer*. Teniendo esto en cuenta, me atrevo incluso a extender la metáfora y comprender la *novella* como una heterotopía en sí misma. En esa realidad espacial, es por medio del *camp* que lxs personajes son presentadxs como polivalentes y fluidxs: vemos en ellxs una afinidad con el artificio, lo que parece imposible y lo que es extraño; se recalca el compromiso a sus propios ideales de libertad individual como marginadxs o *outcasts*. Retomando a Sontag:

What Camp responds to is “instant character” . . . and, conversely, what it is not stirred by is the sense of development of character. Character is understood as a state of continual incandescence – a person being one, very intense thing. This attitude toward character is a key element of the theatricalization of experience embodied in the Camp sensibility. (286)

Holly no tiene en realidad un desarrollo como personaje porque no muestra una progresión en términos de un crecimiento o maduración, no sólo en el sentido aspiracional burgués como algo que sería alcanzable para ella por medio del matrimonio o la carrera de actuación, sino también en su cultivo de la indeterminación, que la lleva a renunciar al espacio de utopía que había construido. Al ser sus cambios y movimientos constantes actos deliberados, no podemos negar esta “incandescencia”, que menciona Sontag, como una cualidad que identifica a la protagonista. En el caso del narrador, también es difícil observar un desarrollo en estos mismos términos puesto que no poseemos suficiente información respecto a su crecimiento en la diégesis. Pero sí podemos asegurar que en sus afinidades estéticas con la sensibilidad *camp* devienen sus identidades *queer*.

En *Breakfast*, Holly Golightly es el epítome de la multidimensionalidad, del constante cambio en el espacio y la fidelidad a su propia autenticidad, expresada en sus ideales y moral. Tanto el narrador como otros personajes intentan comprenderla en términos de su propia perspectiva de género y posición socio-económica, pero por ser ella tan flexible, camaleónica y auténtica en sus propios principios y deseos, resulta ser *camp* y *queer* y por ello marginal. El narrador, a lo largo del relato, incorpora a su descripción de Holly diferentes perspectivas desde distintos momentos de la vida de la protagonista y diferentes contextos socio-culturales. En estas perspectivas podemos encontrar las expectativas que se depositan en ella según las fantasías de algunos de los hombres con los que ha cruzado camino. Pese a la constante presión que implica para ella acoplarse a esos deseos masculinos, Holly Golightly es descrita como una joven con pleno control y agencia sobre la manera de presentar sus identidades: aprovecha y resignifica los estereotipos de feminidad para conseguir sus propios objetivos y celebrar su propia autenticidad polivalente. La *campiness* de la chica (su teatralidad, la exacerbación de la artificialidad y la ligereza intencionada) funciona como un código para reconocerse en otras identidades disidentes. De este modo, el narrador puede

también identificarse con Holly, expresar su fascinación por lo *queer* a través de su relato que se centra en ella y descubre ese entorno-sociocultural como un lugar de la subversión, lo inmoral, lo oprobioso, lo ridículo, lo exagerado y lo extraño.

CONCLUSIONES

En *Breakfast at Tiffany's* encontramos un código estético que apela a la sensibilidad de lo extraño: es desde una perspectiva *queer* que podemos identificar lo *camp*, y desde esta perspectiva *camp* se articula lo *queer*. Esta relación entre ambos conceptos no es intrínseca o simbiótica; sin embargo, en este análisis es imprescindible comprender la relación estrecha que guardan entre sí como parte de una sensibilidad de lo extraño. Yo mismx he sido consideradx extrañx casi toda mi existencia y puedo asegurar que necesitas ser una persona *camp* para hablar de lo *camp*, como señalaba Susan Sontag en su célebre ensayo. Mi análisis de la *novella*, partiendo de ese escrito y otros comentarios posteriores de otrxs críticxs, arroja una interpretación de la obra que nos permite sistematizar la forma en que el relato recurre a los mecanismos de esta sensibilidad para hablar de lo *queer* en los niveles diegéticos del narrador y la protagonista.

En el caso del narrador, constatamos que la oscilación entre un estilo de narración autodiegético y testimonial funciona como un mecanismo clave para lograr una discreción *camp* como forma de autorrepresentación cifrada y articulación como identidad *queer*. La cualidad de discreción, en términos de lo *camp*, refuerza la libertad y la ambivalencia en la manera de performar la identidad, más allá de las nociones más conservadoras de la cultura dominante, además de que le permite al narrador mantenerse de forma voluntaria en los márgenes del contexto socio-cultural del espacio diegético. Mientras tanto, en el nivel de la narración que se ocupa de la historia de Holly, identificamos que la narración se concentra especialmente en los detalles de la *performance* de Holly que se apegan con la teatralidad, lo

superficial, la artificialidad, la exageración y la marginalidad. De esta forma, identificamos el *campiness* de la protagonista como una expresión de su *queerness*: la plasticidad de su estilo corporal pone en evidencia la inestabilidad de una noción hegemónica de la identidad como algo fijo y predeterminado. Es así que obtenemos una comprensión de la autenticidad *queer* que caracteriza a la personaje.

También es importante mencionar que, contrario a lo que criticaba William Goyen en el texto citado al inicio de esta investigación, el relato es deliberadamente *camp* en el estilo de su narración y es mediante esta cualidad que el texto expresa su propio cometido como una obra *queer*. Según aclara Mark Booth:

The sociable sometimes socialite literature of camp should not be confused with the sad, solitary pleasures of the aesthete and his grubby cultivation of his mental garden. Camp literature is easily accessible and lighthearted; aesthetic literature is troubled by a Poe-faced symbolism. Serious aesthetes tend to be priggish, whilst camp people gaily publicise themselves as immoral. (72)

Entonces, podemos rescatar y resignificar los adjetivos colocados por la crítica literaria más conservadora (“exagerada, superficial, insustancial e inmoral”) como valores cuyo fin es englobar o enmarcar la narración en una experiencia estética congruente y cohesiva que refleja el contenido mismo de la historia. Según Sontag: “Camp is the consistently aesthetic experience of the world. It incarnates a victory of ‘style’ over ‘content’, ‘aesthetics’ over ‘morality’, of irony over tragedy” (287). En conclusión, el texto es configurado con las características de lo *camp* y lo *queer* debido a que la perspectiva del narrador imbuye en el mundo narrado la historia de su propio devenir: la atención del narrador sobre el mundo *queer* de Holly Golightly le permite articular su propia narrativa e identidad. Susan Lanser explica cómo el fenómeno de la metalepsis funciona en este sentido como un mecanismo discursivo de lo *queer*:

Acts that baffle or deconstruct binaries of any sort, quite apart from sexuality or gender [are constitutive of queerness]. We might consider ‘queering’ in this sense metalepsis, the condition that John Pier describes as ‘a paradoxical contamination between the world of the telling and the world of the told’ and that Shlomith Rimmon-Kenan sees as ‘undermin[ing] the separation between narration and story’. (Lanser 12)

Esta caracterización de la diégesis según los valores estéticos *camp* nos permite cuestionar las limitaciones del pensamiento hegemónico sobre la experiencia de las identidades y sensibilidades, especialmente, en el caso de lxs marginadxs. En *Breakfast at Tiffany's*, la falta de narrativas y personajes con destinos fijos y crecimientos progresivos hacia un ideal burgués desafía la noción de lo certero o predispuesto según los estándares de un contexto socio-cultural capitalista: de esta forma, señala y critica este entorno como un espacio que imposibilita la pluralidad de las performances identitarias más allá de sus esquemas de producción. Al mismo tiempo, expone una narrativa de identificación y celebración de las sensibilidades disidentes, pues no moraliza sobre las decisiones de las entidades que habitan su mundo, ya sea que experimenten su *campiness* y *queerness* desde los márgenes, como el narrador, o la experimentan desde el dinamismo y la indeterminación, como Holly Golightly.

Bibliografía

- Aberra, Lulee. "The Politics of Representation in Breakfast at Tiffany's". Tesis de maestría. University of Helsinki, 2015.
- Alonso, María García. "Los territorios de los otros: memoria y heterotopía", *Cuicuilco*, vol. 21, no. 61. sep./dic. 2014. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-16592014000300015&script=sci_abstract. Consultado el 24 de junio de 2021.
- Booth, Mark. "Campe-toi!: On The Origins and Definitions of Camp". *Camp*, ed. Fabio Cleto, Edinburgh University Press, 1999, pp. 66-79.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1999.
- - -. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal*, vol. 40, no. 4, 1988, pp. 519-531.
- Capote, Truman. 1958. *Breakfast at Tiffany's*. Penguin Books, 2011.
- Cheever, Abigail. *Real Phonies*. University of Georgia Press, 2010.
- Ruvalcaba, Héctor Domínguez. *Translating the Queer. Body Politics and Transnational Conversations*. Zed Books Ltd, 2016.
- Drushel, Bruce E. y Brian M. Peters. "Some Notes on Notes". *Sontag and The Camp Aesthetic*. Lexington Books, 2017, pp. vii-xv.
- "Estilo". Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española. <https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=estilo>. Consultado el 13 de octubre de 2019.
- Fahy, Thomas. *Understanding Truman Capote*. University of South Carolina Press, 2004.
- Focault, Michel y Jay Miskowiec. 1967. "Of Other Spaces". *Diacritics*, vol. 16, no. 1, 1986, pp. 22-27.
- Golubov, Nattie. *El circuito de los signos*. UNAM-CISAN, 2015.
- Hassan, Ihab H. "Birth of a Heroine". *Prairie Schooner*, vol. 34, no. 1, primavera 1960, pp. 78-83.

- Lanser, Susan S. "Queering Narrative Voice". *Textual Practice*, vol. 32, no. 6, 2018, pp. 923-937.
- Meyerowitz, Joanne. "Beyond the Feminine Mystique: A Reassessment of Postwar Mass Culture, 1946- 1958". *The Journal of American History*, vol. 79, no. 4, 1993, pp. 1455-1482.
- Muñoz, José Esteban. *Disidentifications. Queers of Color and the Performance Politics*. University of Minnesota Press, 1999.
- Paavolainen, Teemu. *Theatricality and Performativity. Writings on Texture from Plato's Cave to Urban Activism*. Palgrave Macmillan, 2018.
- Parker, Andrew y Sedgwick, Eve Kosofsky. *Performativity and Performance*, Routledge, 1995.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Siglo veintiuno editores/FFYL-UNAM, 2017.
- Pugh, Tison. "Capote's Breakfast at Tiffany's". *The Explicator*, vol. 61, no. 1, 2002, pp. 51-53.
- Scott, Bede. "On Superficiality: Truman Capote and the Ceremony of Style". *Journal of Modern Literature*, vol. 34, no. 3, 2011, pp. 128-148.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. University of California Press, 1990.
- - -. *Tendencies*. Routledge, 1994.
- Sontag, Susan. 1964. "Notes on 'Camp'". *Against Interpretation and Other Essays*. Octagon Books, 1978, pp. 275-292.
- Torras, Meri. "El delito del cuerpo". *Cuerpo e identidad I*. Ediciones UAB, 2007, pp. 11-36.
- Winge, Theresa M. *Body Style*. Berg, 2012.