

EL MOZO DONOSO

José AMÍCOLA

Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

En las últimas décadas del siglo XX han aparecido investigaciones cada vez más sutiles acerca de la sexualidad intermasculina e interfemenina. Estos nuevos enfoques se empeñaron en poner de relieve que la denominación de homosexualidad arrastraba consigo el estigma del discurso higienista del siglo anterior. Efectivamente, ese discurso había tratado de clasificar todas las conductas perversas con el propósito de erradicarlas (SALESSI, 1995: 29). Desde la época victoriana en adelante, entonces, la homosexualidad apareció como una marca que se asimilaba a una enfermedad y que separaba tajantemente a ciertos individuos de la otra categoría sana, luego llamada heterosexual. Partiendo de una crítica a Freud, las investigaciones más recientes, en cambio, volvieron a sostener la bisexualidad connatural a todos los individuos, pero, al mismo tiempo, pusieron en claro que la categoría victoriana había sido un acto decisivo, por el cual el homosexual no sólo había sido clasificado, sino inventado (HALPERIN, 1990: 41). Las teorías recientes sostienen que habría actos homosexuales y no personas, dado que todos los individuos pueden comportarse homosexualmente; y, de hecho, serían los tabúes sociales los que limitarían una sexualidad maleable y polimorfa en la vida adulta y obligarían a la escisión en dos grupos de personas, donde los homosexuales serían la minoría despreciada (GIDDENS, 1992: 146). La fijación de la personalidad homosexual ha sido, pues, un acto performativo del higienismo decimonónico que creó su objeto al encontrarle un nombre. Pero también como acto que constituye la identidad de aquello que nombra, la fijación del homosexual del siglo XIX era una imposición de *gender* que implicaba la complicidad social. Irónicamente, los higienistas, en su obsesión clasificatoria, produjeron el no buscado efecto de conseguir amalgamar lo que antes aparecía disperso y sin identidad social.

Habiendo pasado más de un siglo desde el operativo higienista acerca de las perversiones, la fraternidad de los que se sintieron homosexuales a partir del encasillamiento dio como resultado la formación de la conciencia de una pertenencia entre los miembros de una nueva comunidad. Luego, roto el pacto de silencio social, se dio la necesidad de lucha por el reconocimiento de una situación. De ese modo, las teorías del siglo XIX provocaron el efecto contrario de lo que intentaban. Si los homosexuales se sintieron estigmatizados primero, fueron dándose cuenta de que formaban una minoría social con características nunca antes consideradas para definir a las personas. Del esencialismo positivista sólo fue posible apartarse, sin embargo, cuando la sensación de amalgama se hizo ya vínculo de poder dentro de sociedades en cambio. A finales de la década de liberación sexual (1960-1970) proclamada desde Estados Unidos, la etiqueta de homosexual pareció imposible de utilizar por los mismos individuos designados por ella; y no es por azar que los grupos de choque de los movimientos de emancipación empiezan a utilizar el término *gay* en ese momento para describir a aquellos varones y mujeres que se sienten asumidos ante su conducta sexual buscando parejas del mismo sexo.¹ La palabra *gay* (con acepciones relacionadas con la vida ligera y libertina en el idioma inglés del siglo XVIII) se usa, entonces, vinculada a los varones cuyo estilo de vida

¹ La falacia del término homosexualidad habría de verse expuesta en una anécdota de política internacional: cuando los cubanos admitidos en Estados Unidos, después de la fracasada invasión del Puerto de Mariel, adujeron discriminación contra los homosexuales por el régimen de Castro para ser aceptados en Estados Unidos como refugiados políticos, el gobierno norteamericano fue incapaz de probar la veracidad de la pertenencia a la clase de homosexuales (que habrían de gozar de la condición de protegidos) y, finalmente, terminó aceptando a todos los solicitantes de asilo político sin rotularlos.

está asumido a partir de acercamientos sexuales intermasculinos; el término implicaba, al mismo tiempo, la liberación de la idea de patologización.²

Ahora bien, en 1968 había aparecido en Estados Unidos un libro capital, *Sex and Gender*, que sería objeto de culto para los estudios posteriores sobre el tema. Su título fue programático, dado que iba a poner en circulación uno de los términos más profusamente usados después en muchas áreas del conocimiento. Su autor, Robert Stoller venía a indagar qué sucedía con la conciencia de su sexo entre los individuos que habían pasado por una operación quirúrgica cuando esa intervención les había permitido aproximarse en algo biológicamente a las conformaciones del sexo deseado. Los transexuales, como se los llamó desde entonces, eran el producto de una avanzada científica fechada en los alcances de la cirugía del momento. A partir de 1970 fueron legión los casos de varones que pedían la ablación del miembro viril y la aplicación de hormonas para la formación de pechos protuberantes. Empero, era justamente la biología la que iba a poner sobre aviso sobre un plus de sentido sobre las diferencias en la genitalidad de las personas y sobre el valor agregado de cada uno de los atributos de esa misma genitalidad. Pocas décadas antes, los estudios de Jacques Lacan habían venido a llamar la atención sobre las diferencias entre el concepto de pene y el de falo, revigorizando una discusión que Freud había llevado a un grado notable de madurez conceptual. Por una ironía de la historia, eran los transexuales los que, renunciando al pene, ponían sobre el tapete qué significaba poseer el falo (como marca de Poder, en sentido de poderío y habilidad). La obra interdisciplinaria de Michel Foucault, entretanto, habría de ensamblarse a esta corriente revisionista de las concepciones sobre la sexualidad a nivel académico. Sin embargo, para Anthony Giddens –uno de los críticos más agudos de la obra de Foucault– el pensador francés no habría dado toda la importancia necesaria a los procesos que empezaron a gestarse en el siglo XVIII en torno al control de la natalidad (GIDDENS, 1992: 28). Para Giddens lo que sucedió entre 1960-1970 como explosión de una sexualidad permisiva y polimorfa tiene su origen en el propio nacimiento de la palabra sexualidad, como fenómeno separado del engendramiento y originado en las políticas de reducción del tamaño de la familia. Ello ocurrió en la revisión completa de certidumbres y en la democratización del sexo que irrumpió ya hacia 1789.³

Es importante señalar, entonces, que hacia 1960-1970 (casi dos siglos después) se ha producido igualmente un viraje en las ideas y en la literatura acerca de la percepción de las diferencias sexuales. El viraje del sesentismo, que la investigación de Foucault no alcanzaría a explicar, provendría, entonces, de la paulatina conjunción de una emancipación femenina con causas socioeconómicas que acentuaban el dominio tanto de la mujer y como del hombre sobre su sexualidad. La emancipación de los años 60 significó, así, la liberación de una sujeción basada previamente en la asociación de la mujer con la esfera de la naturaleza y

² Las representantes de las relaciones interfemeninas, después de ciertas vacilaciones, continuarán una lucha que las ligará más de cerca con el movimiento feminista y preferirán no adoptar la marca fraguada para los varones homosexuales, reservándose el antiguo apelativo de lésbico, que se había desgastado menos.

³ Para Giddens estos cambios en la consideración de una sexualidad no exclusivamente relacionada con el engendramiento son un concomitante clave de los procesos que acompañan la época de auge de lo que conocemos como Modernidad, pues: “...the incipient replacement of perversion by pluralism is part of a broad-based set of changes integral to the expansion of modernity. Modernity is associated with the socialisation of the natural world -the progressive replacement of structures and events that were external parameters of human activity by socially organised processes. Not only social life itself, but what used to be ‘nature’ becomes dominated by socially organised systems. Reproduction was once part of nature, and heterosexual activity was inevitably its focal point. Once sexuality has become the ‘integral’ component of social relations [...] heterosexuality is no longer a standard by which everything else is judged. We have not yet reached a stage in which heterosexuality is accepted as only one taste among others, but such is the implication of the socialisation of reproduction.” (GIDDENS, 1992: 34).

reproducción; pero esa naturaleza pasaba ahora a ser dominada por los medios contraceptivos. En este sentido, Foucault no percibe (quizás por misoginismo) el rol definitivo de la mujer en todos los cambios que primeramente parecían dejarla al margen en la época de la Revolución Francesa, una revolución que las mujeres habían ayudado a forjar.

En el presente artículo, por lo tanto, el enfoque se centrará en dos autores latinoamericanos que escribían en el momento de los grandes cambios sesentistas (encabezados por la emancipación femenina). Estos dos autores claves de Latinoamérica merecen ser comparados entre sí gracias al azar que los colocó juntos como novelista, el uno, y adaptador de un obra para cine, el otro. Me refiero al chileno José Donoso y al argentino Manuel Puig.

Sabemos ahora que Manuel Puig realizó la adaptación para el cine de *El lugar sin límites*, la *nouvelle* de José Donoso, a pedido del director mexicano Arturo Ripstein a comienzos de la década de los setenta (es decir, al calor de los movimientos reivindicatorios). Los manuscritos de ese guión (en posesión de los herederos de la familia Puig) nos otorgan la certeza de que la adaptación pertenece efectivamente al escritor argentino –aunque su nombre no figura en los créditos de la película filmada en México a mediados de los 70. También tenemos el testimonio de Puig sobre su adaptación, así como la declaración del cineasta español Néstor Almedros al respecto. Almedros se refirió justamente a las particularidades del texto de la película de Arturo Ripstein, durante un coloquio en que se comentó la obra en Madrid en 1990, donde también estaba presente Puig, pocos meses antes de su prematura muerte (GARCÍA RAMOS, 1991: 85). Este caso de traspaso de un medio a otro es paradigmático de un proceso que podría servir para echar luz sobre el malentendido Puig y la presunta escritura cinematográfica que presentarían sus propias novelas, que, como se sabe, han pasado bastante mal al cine en los tres casos en que han sido filmadas. Pero, además, el guión de Puig es no sólo una obra perfecta de oficio cinematográfico, sino que significa un documento único sobre la representación de las diferencias sexuales en Latinoamérica en el momento alrededor del motín de Stonewall (1969) que es considerado, junto con el libro de Robert Stoller (1968) mencionado antes, una divisoria de aguas para la vieja concepción esencialista de la homosexualidad según se lo ve en los estudios de las áreas llamadas ahora provocativamente *gay* y *queer*.

En efecto, Donoso había publicado su *nouvelle* en 1966. Ella estaba marcada por el sesentismo en cuanto a las interrogaciones sobre el plano sexual. Su título, sin embargo, era bastante enigmático y evasivo, pues Donoso se había inspirado en un verso (“Hell has no limits”) tomado del dramaturgo inglés Marlowe, un autor que estaba deviniendo de culto como portavoz de la expresión de lo perverso junto con Villon y Sade en Francia.

El texto de Donoso representaba, en rigor, una prosa con conciencia altamente literaria, y los toques de oralidad del discurso directo de los personajes populares en esa narración venían a realzar el prestigio de la palabra del narrador. Puig se sirve de la oralidad sugerida en el original en los pasajes de habla directa de Donoso, pero logra a través del diálogo completo, sin narradores interpuestos, la producción en el espectador de una identificación con el mundo despreciado de la marginalidad y de la prostitución que parecía siempre tamizada por el narrador en el texto primero. La reducción de lo narrativo en la trasposición de novela breve a guión filmico permite apreciar, por otra parte, la preocupación característica de Puig por brindar el acceso a la enunciación directa como trampolín a la psicología de los personajes. En este sentido, el texto adaptado representa en pequeño el propio método literario de Puig en su obra total.

Veamos ahora de cerca cómo presentaba Donoso el tema desde la narración autorial en dos pasajes claves del texto original de 1966, que serán el nudo para el desenlace fatal:

Pero ya iban saliendo, la Manuela, Pancho y Octavio, abrazados y dando traspiés. La Manuela cantaba el Relicario, coreado por los otros. Eran tan clara la noche que los muros lanzaban sombras perfectamente nítidas sobre los charcos. La maleza crecía junto a la vereda y las hojas eternamente repetidas de las zarzamoras cubrían las masas de las cosas con su grafismo preciso, obsesivo, maniático, repetido, minucioso. Caminaron hacia el camión estacionado en la esquina. Iban uno a cada lado de la Manuela, agarrando su cintura. La Manuela se inclinó hacia Pancho y trató de besarlo en la boca mientras reía. Octavio lo vio y soltó a la Manuela.

— Ya pues compadre, no sea maricón usted también...

Pancho también soltó a la Manuela.(DONOSO, 1966: 129)

No alcanzó a moverse antes que los hombres brotados de la zarzamora se abalanzaran sobre él como hambrientos. Octavio, o quizás fuera Pancho el primero, azotándolo con los puños... tal vez no fueran ellos sino otros hombres que penetraron la mora y lo encontraron y se lanzaron sobre él y lo patearon y le pegaron y lo retorcieron, jadeando sobre él, los cuerpos calientes retorciéndose sobre la Manuela que ya no podía ni gritar, los cuerpos pesados, rígidos, los tres una sola masa viscosa retorciéndose como un animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades heridas e hirientes, unidos los tres [...] (DONOSO, 1966: 132)

El texto de Donoso, tan temprano en su expresión de las cuestiones de *gender* (como serían definidas a partir del texto de Robert Stoller), representa un debate del tema de la homosexualidad, tomando partido contra las teorías esencialistas. Nada podía ser más afín al pensamiento de Puig. Es por ello que el escritor argentino se adueña del texto de una manera tan convincente. Si Donoso sugiere, como al pasar, el episodio del beso robado como intento de seducción del hombre llamado la Manuela, en el guión esa situación se transforma en una prueba antiesencialista clave de todo el texto. Esa misma prueba de amor intermasculino es similar, por cierto, al episodio del pedido de un beso entre los dos varones en la cuarta novela de Puig titulada justamente *El beso de la mujer araña*, que asimismo contiene las famosas notas al pie sobre la discusión acerca del origen de la homosexualidad, una explicación que décadas más tarde sería considerada innecesaria y contraproducente.⁴ Pero, además de las notas, Puig pone a prueba la prueba del beso (que presupondría una liberación de los principios tradicionales de pasividad-actividad que condicionan las relaciones sexuales intermasculinas). Esa prueba, que en Donoso se hallaba solamente en germen, se transforma ahora bajo la mano de Puig en el pivote del film. En el texto original de Donoso el beso robado desencadena el final fatal, un final condicionado socialmente que como asesinato homofóbico: el horror masculino ante lo perverso. Donoso se encargaba también de subrayar cuidadosamente en qué medida existía en la homofobia final una unidad que acercaba la víctima a sus victimarios en la imagen de la repentina formación de un monstruo de tres cabezas. Si Donoso, entonces, había pintado claramente la batalla del *gender* que se libraba en ese microsistema de un caserío miserable de Chile alrededor de la Manuela, Puig expande y hacer confluir al personaje de la Manuela, con el mito erótico de la mujer fatal que es la Carmen de Bizet y con el personaje Molina de su cuarta novela (que estaba escribiendo por la misma época). El beso deviene así el centro del texto de Puig, hacia el que confluyen todos

⁴ Así sostiene Diana Fuss, citada por Sinfield: "It is pointless to investigate the root causes of homosexuality, if we realize that homosexuality is not a transhistorical, transcultural, eternal category but a socially contingent and variant construction" (SINFIELD, 1994: 179).

los otros elementos. Pancho y Octavio matan al *marica* para desembarazarse de una marca gestual que los une con lo perverso. En el guión, entonces, es la inclusión del baile “La leyenda del beso” (que se agrega a “El relicario” del texto original de Donoso) la que porta el peso de la significación y la batalla contra los esencialismos: el heterosexual Pancho se siente atraído por el juego de la seducción de la Manuela, pero ella/él no es ni más ni menos que un hombre travestido. Como personaje ambiguo la Manuela lleva a la exasperación los rasgos de lo femenino (que atrae peligrosamente a Pancho), pero ese proceso sirve para desenmascarar el juego de todas las estructuras esencialistas en torno al sexo. Esas capas de significación sexual terminan siendo capas de una cebolla que desconciertan por la falta de núcleo básico. Puig aprovecha al máximo el gesto del beso robado, pues la acción de besar obliga a abandonar el patrón de la genitalidad, al mismo tiempo que oscurece el componente de la instancia fálica. El beso echa por la borda la idea de la sexualidad como instancia de castigo y/o de producción de dolor, y, de allí, la importancia de este elemento en toda la obra de Puig. Beso requerido, beso aceptado, beso dado o beso robado son claves de una actividad social y gramatical que escapa a la idea de lo femenino y lo masculino como impuestas por la sociedad, pero escapa también a la idea de un *encima* y un *debajo*. En este sentido, el baile de “La leyenda del beso” le permite a Puig la motivación de la atracción erótica que motiva más estrechamente el desenlace trágico, pues la música carga con un plus de significación en el *plot* de lo que el beso puede semiotizar como “leyenda”.

El texto adaptado por Puig es llamativo también, porque lleva al nudo de la cuestión acerca de un arte novelístico, basado peculiarmente en diálogos (exentos de intervención de narradores) que se acercan a los bordes de lo teatral sin llegar a serlo. Si las novelas de Puig instauran lo analítico sobre lo sintético, como él mismo declaraba en un famoso prólogo de 1985 y como repetía en el coloquio madrileño de 1990, la adaptación de la obra de Donoso ponía en escena el movimiento contrario ampliando lo sintético, gracias a la particularidad de haber partido de una narración breve. De ese modo, Puig siempre podía expandir el texto y no reducirlo, como explicó en Madrid. En el mismo panel, el crítico Fernando Lara señalaba justamente que esta adaptación le había permitido a Puig algo paradójico en cuanto a sus principios, pues el autor argentino había podido seguir siendo analítico (es decir: expandiendo y desarrollando núcleos importantes de significación) contra el sistema propio del cine que tendía a la síntesis (GARCÍA RAMOS, 1991: 84). En el fondo, para Puig –según expresó él mismo en el coloquio de 1990– los valores del narrar no son un invento del cine; del cine provendrían, en cambio, la dosificación de la intriga y el escamoteo de la información que genera curiosidad.

El anteúltimo episodio de esta serie de malentendidos, sin embargo, se produjo inmediatamente *a posteriori* de la filmación del guión y antes de que Puig viera la película terminada. En ese momento se engendró un malestar en Puig acerca de la realización de sus ideas, que tenía que ver justamente con la presentación del problema de los esencialismos sexuales. En rigor, Puig se sintió molesto por lo que creyó podía implicar una pintura negativa de lo diferente sexual, dado que la situación que se vivía con la censura mexicana podía borrar una exhibición de homofobia que Puig quería se viese claramente en la película pensada para un público extenso. Así en 1990, quince años después del estreno del film, Puig explica en Madrid que había temido que la censura transformara la obra para su detrimento. Nuestro autor dice hablando de la película que había creído que: “de liberadora la harían sexista y horrenda” (GARCÍA RAMOS, 1991: 91), y como no quería estar ligado a un “mensaje poco claro” (GARCÍA RAMOS, 1991: 112) quitó preventivamente su nombre de los créditos.

Esta decisión de quite de su nombre nos parece ahora completamente apresurada y sin verdadero fundamento. Este apresuramiento puede comprenderse mejor, sin embargo, si se tiene en cuenta en qué medida Puig se sentía constreñido en una situación creadora en la que tenía que trabajar sobre un texto ajeno. Si por un lado el texto de Donoso le daba al autor argentino “piedra libre para la exageración”, según sus propias palabras (GARCÍA RAMOS, 1991: 113), por otro lado Puig prefería no ser adaptador de obras ajenas y, en cambio, trabajar en sus propias creaciones para sentir todo el valor de su responsabilidad. La sensación de atadura en Puig se originaba en primer lugar porque el texto de Donoso le imponía más sobriedad de lo que él mismo estaba dispuesto a reconocer. La situación compulsiva del texto se evidencia, en efecto, en el título de la *nouvelle* (vagamente poético e impreciso) que no condecía con lo que Puig había sostenido siempre: “a mí la sobriedad no me resulta atractiva” (GARCÍA RAMOS, 1991: 120). En rigor, en el original de Donoso, los personajes de Octavio y Pancho matan a la Manuela y luego huyen, amparados a medias por las circunstancias feudales del lugar, y acuciados por los ladridos de los perros del terrateniente Don Alejo, quien, sin embargo, no interviene. En el guión, en cambio, son estos mismos perros de Don Alejo los que destrozan a Pancho y a Octavio por haberse acercado a la hacienda y esto es el punto clave agregado por Puig.

En uno de los manuscritos hallados en el escritorio de Puig, en el plan más avanzado para guión, encontramos estas palabras para la escena 11 que resumen las ideas del proyecto:

La Manuela también bebe, ya ebria como está de aplausos. Baila con los dos hombres, Pancho en un momento pierde el control y la besa, la quiere poseer. Octavio reacciona mal, el vino se ha agriado. ¿Cómo ha podido besarse con ese maricón? Ahora debe golpearlo, para ponerlo en su sitio. La Manuela trata de huir, corre por el patio. Los hombres la siguen, [Pancho quiere volver a buscar las pistolas pero Octavio le dice que a un maricón lo puede matar con sus propias manos]; la Manuela corre por el campo, con la esperanza de esconderse tras las matas. Los hombres la alcanzan. La golpean hasta matarla. Los perros huelen la sangre. Se lanzan sobre los hombres. Los despedazan. (PUIG, 2004: 83; el texto editado por Graciela Goldchluk omite la frase que he puesto entre corchetes y que ha sido repuesta siguiendo los manuscritos en poder de los herederos de Manuel Puig).

Esas instancias vengadoras de la Manuela, los perros del terrateniente como extensión de su poder en un mundo polarizado, establecen el punto definitivo de la falta de medida de Puig, pero también la claridad del mensaje que Puig veía en peligro. Ripstein, por su parte, tal vez, previendo el proceso de censura, elimina la acción de los perros, que en la película sólo ladran a la distancia, mientras Don Alejo observa el asesinato. Don Alejo declara allí, con todo, que los culpables (Octavio y Pancho) serán alcanzados por la policía y castigados. Desgraciadamente el manuscrito de Puig que ha llegado hasta nosotros está incompleto y poseemos la idea de un final sólo en el plan, lo que deja abierta la posibilidad de que Puig haya conversado con Ripstein sobre ese punto y haya aceptado la realización de esos cambios. De todos modos, ellos representan una gran diferencia con la idea inicial y con la representación del castigo a la homofobia.

Sin embargo, Manuel Puig va a llegar al gesto *camp* con una desfachatez propia de militancia *queer* no realmente en sus obras publicadas sino en aquellos paratextos (cartas, prólogos, entrevistas, declaraciones a los medios), donde su proyecto literario personal no está en juego. Es por ello que podría hablarse de una producción oculta de Puig como las profundidades de un *iceberg* que habla de ese deseo de hacer visible en el sistema de su obra sólo aquellos textos que logran un equilibrio de los discursos, lejos de un excesivo vocabulario de jerga que encierre el mensaje en un solo circuito. Puig podía permitirse la salida chispeante *camp* en declaraciones como esa famosa carta en la que compara a los astros

(todos masculinos) del *boom* literario latinoamericano con las divas del cine de Hollywood de los años 40:

Borges was Norma Shearer (“Oh, so dignified”), Carpentier was Joan Crawford (“Oh, so finery!”), Asturias was Greta Garbo (“Only because of the Nobel flavor”). Rulfo was Greer Garson; Cortázar, Hedy Lamarr; Lezama Lima was Lana Turner; Carlos Fuentes was Ava Gardner (explanation: “Glamour surrounds her, but can she act?”), Vargas Llosa was Esther Williams... (CABRERA INFANTE, 1991: 184).

En esta salida ingeniosa y malvada, el poder fálico es desmitificado con un gesto apropiadamente *camp* que, haciendo uso del recurso del travestismo propio de las discotecas *gays* rebaja la arrogancia masculina de la alta cultura, al conectarla con el polo despreciado de lo femenino y culturalmente popular para usarla como punta de lanza contra el falo.

BIBLIOGRAFÍA:

Obras

DONOSO, José [1966] (1981), *El lugar sin límites*, Buenos Aires, Seix Barral.
PUIG, Manuel (2004), *Un destino melodramático. Argumentos* (Edición al cuidado de G.Goldchluk), Buenos Aires, El cuenco de plata.

Crítica

AMÍCOLA, José (2000), *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Paidós.
CABRERA INFANTE, Guillermo (1991), "In a Pampas of Dreams", en *William H.Gass/Manuel Puig, The Review of Contemporary Fiction*, Volume 11, Number 3, aparecido originalmente como homenaje a la muerte de Puig en *The Guardian*, Londres, 25 de julio.
GARCÍA RAMOS, Juan Manuel (coordinador) (1991), *Manuel Puig. La Semana de Autor*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.
GIDDENS, Anthony (1992), *The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Stanford, Stanford University Press.
HALPERIN, David M. (1990), *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*, N. York/Londres, Routledge.
SALESSI, Jorge (1995), *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la Nación Argentina (1871-1914)*, Rosario, B.Viterbo Editora.
SINFIELD, Alan (1994), *The Wilde Century. Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*, N.York, Columbia University Press.
STOLLER, Robert (1968), *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*, N. York, Science House.

Pour citer cet article : AMÍCOLA, José (2008), « El mozo Donoso », *Lectures du genre n° 4 : Lecturas queer desde el Cono Sur*.

http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_4/Amicola.html

Version PDF : 1-8