

(d)

ANDALUCÍA, EL TRAVESTISMO Y LA MUJER FÁLICA: PLUMAS DE ESPAÑA, DE ANA ROSSETTI

JILL ROBBINS
The University of Texas at Austin

Plumas de España de Ana Rossetti denuncia la ausencia tanto de la mujer como de Andalucía en el espacio público durante la dictadura y la transición, así como su fetichización. Frente a personajes femeninos estereotipados, como el de la "señorita cursi" sobre la cual se focaliza la narración, Rossetti contrapone las figuras de sus personajes travestidos y transexuales, como modelos para el surgimiento de nuevas identidades a través de la explotación de lo kitsch y lo folclórico, y proponiendo una feminidad hiperbólica que excluye a las mujeres al fetichizarlas, por medio de un relato que saca a la luz los mecanismos por los cuales las mujeres, sobre todo andaluzas, han sido tradicionalmente controladas, devaluadas e incluso castradas.

PALABRAS CLAVE: fetichismo, travestismo, transición, Andalucía, folclore.

Este artículo explora las maneras por medio de las cuales la novela *Plumas de España* (1988) de Ana Rossetti problematiza el fetichismo y la invisibilidad patente de las mujeres y de Andalucía misma inherente tanto a las definiciones genéricas de feminismo como a la representación icónica de la transición española a la democracia por medio de la figura de la travesti andaluza. Tal análisis complicará los conceptos de "nación", género y feminismo tanto dentro de España misma como a nivel global.

Antes de intentar analizar cómo la novela de Rossetti invoca la ausencia de la mujer y, en particular, de la mujer andaluza, en el imaginario postfranquista, debo trazar algunos de los significados que le han sido atribuidos al travestismo en diferentes coyunturas de la España franquista y postfranquista, así como las maneras por medio de las cuales dichos significados evocan la represión tanto de la feminidad como de la cultura andaluza durante la dictadura.

135

1. Política y travestismo en la transición y en la movida

El espectáculo de una feminidad simulada se ha empleado insistentemente como tropo para las nuevas identidades de la España post-franquista, empezando con la transición. La parodia de la cultura franquista *kitsch* y la exhibición pública de sexualidad exuberante en los shows de travestis de los años setenta y ochenta parecía un carnaval, un funeral celebratorio de la represión caduca del nacionalcatolicismo. La aparente aceptación de estos espectáculos por los elementos tradicionales de la sociedad española también parecía marcar un giro en la intolerancia y el aislamiento de la sociedad franquista hacia una cultura cosmopolita presumiblemente más receptora y feminizada que se proponía como más abierta y atractiva a la mirada foránea (Mira, 2004: 435). Patrick Paul Garlinger argumenta a su vez que “a rhetorical use of trans-sexuality indicates a celebratory escape from the past, a sign of authentic and profound cultural and political transformation” (Garlinger, 2005: 30).

Evaluaciones más recientes de este fenómeno, sin embargo, sugieren que el espectáculo de travestis también sirvió para confirmar la hegemonía del modelo heterosexista y patriarcal. De hecho, la continuidad de la hegemonía “masculinista” salió a la superficie en aun otro despliegue retórico sobre el travestismo y el transexualismo. Es decir, al mismo tiempo que éstos eran utilizados para emblematizar un cambio auténtico en las costumbres españolas, las travestis y las transexuales fueron a su vez acusadas de inautenticidad –de no ser mujeres de verdad– y se empleó este medio para criticar el proceso de la transición misma como algo que se alejaba de una españolidad esencial. En particular, la asociación entre el travesti, el transexual, la transición y el PSOE durante los 1980s permitió a los conservadores reclamar que todas estas expresiones eran igualmente inauténticas. Así, Garlinger hace notar que cuando Francisco Umbral llamó a Felipe González un travesti político, reveló que “transvestism functions rhetorically as an artifice or masquerade, a reflection of the surface changes in the national body that are little more than a travesty” (Garlinger, 2005: 30).

La acusación de inautenticidad da por sentado que la mujer biológica es el origen auténtico, el cuerpo originario del que la travesti y el transexual inevitablemente carecen, pero, como señala Mira, el modelo para la representación femenina de las travestis no es la mujer misma, sino las simulaciones que se hacen de las mismas en la cultura popular: “No se trata de imitar un modelo auténtico: se imita una imitación de la feminidad” (Mira, 2004: 439). Baudrillard coincide en señalar que el travestismo “is the parody of femininity as men imagine and stage it, as well as phantasize it. A femininity exaggerated, degraded, parodied [...], the claim is that in this society femininity is naught but the signs with which men rig it up. To oversimulate femininity is to suggest that woman is but a masculine model of simulation” (Baudrillard, 1990: 14). La representación de lo *camp* y del travestismo, entonces, hace referencia a las mujeres pero finalmente las deja fuera. De hecho la mayoría de las definiciones del *camp* afirman que, a pesar de su relación con las mujeres y con la cultura femenina, éste no puede

ser empleado por las mujeres mismas. Se asocia, como lo explican Patrick Paul Garlinger y H. Rosi Song, primariamente con *la pluma*, es decir, con los hombres gay, especialmente durante la transición (Garlinger y Song, 2004: 6). En este sentido se trata de una forma de *masculinidad* y no de *feminidad* que mantiene una jerarquía estricta basada en el sexo biológico, aun cuando juega con los signos del género.

La teorización de Baudrillard acerca de la representación travesti enfoca en primer lugar la manera por medio de la cual la separación del cuerpo sexualizado de la representación sobredeterminada del género, afecta al espectador. Esa interpretación asume, sin embargo, que el espectáculo significa de la misma manera todo el tiempo, y que los espectadores comparten una concepción común de la identidad de género entre sí y con el intérprete. Yo argumentaría, al contrario, que la representación travesti tiene múltiples implicaciones, tanto para el intérprete como para el público, muchas de las cuales están determinadas social e históricamente. Los *shows* travestis españoles, por ejemplo, sufrieron cambios importantes en los años que precedieron y siguieron a la muerte de Franco. Durante la dictadura, las formas *camp* de parodia representaron un mecanismo medianamente aceptable para expresar públicamente una “masculinidad desviada”, de manera que “la expresión *camp* estaba íntimamente relacionada con el silenciamiento de la experiencia homosexual” (Mira, 2004: 526).

En el período inmediatamente post-Franco, por el contrario, tanto lo *camp* como el travestismo se volvieron expresiones provocadoras y juguetonas, que celebraban la libertad y primaban el placer sensual y el humor por encima de la reflexión intelectual (Mira, 2004: 526). Este estilo refleja el *ethos* de la Movida también, como Borja Casani y José Tono Martínez explican en el primer número de *La Luna de Madrid*; esta sensibilidad marcó, asimismo, el estilo de los textos literarios asociados con el travestismo: “Se insta al lector a vivir el momento, a aprovechar el frenesí de la existencia y escapar de los caminos trillados para el conocimiento. La mirada *camp* será una faceta de esta ideología vital y una de sus funciones fundamentales será articular la relación entre un presente de libertades y un pasado opresivo a través del humor” (Mira, 2004: 526).

La naturaleza de la representación travesti cambió, sin embargo, conforme estos *shows* fueron a su vez marcados por aquellos mecanismos por medio de los cuales la sociedad heterosexista aceptó la homosexualidad en los 1970s y 1980s, de manera que pasaron de un modelo *camp* transgresivo que parodiaba la cultura popular española y se dirigían sobretudo a un público gay, al modelo de *striptease* que atraía la curiosidad de un público mixto. De nuevo, Mira explica que:

Con la llegada de la Transición, el transformismo empezaba a pasar de moda; se impone un nuevo repertorio que incluía el destape y los travestis hormonados como una alternativa “moderna” y democrática a los viejos iconos que reproducían los transformistas. [...] Los

actos centrales de cada espectáculo se construían como un *striptease* cuyo clímax podía ser un desnudo integral, en el que se desvelaba la "verdad" del artista. (Mira, 2004: 441)

Estos últimos *shows* enfatizaron primero, la presencia del pene, y luego, su ausencia, conforme el travestismo le cedió su lugar a la transexualidad.

Los *shows* de *striptease* terminaron atrayendo más atención hacia el falo que hacia la representación: aun si el pene revelado marca por lo tanto la *simulación* de la feminidad y la feminidad misma como *artificio*, también restablece el orden fálico e implica que la mujer y lo femenino no existen fuera de la imaginación masculina. Esto señala entonces el final del juego de géneros y la eliminación de lo femenino, a la vez que dicta las formas por medio de las cuales los hombres gay pueden ser visibles en el nuevo orden económico y social, de manera que la aparente subversión de la masculinidad heterosexual pueda ser neutralizada. Fernando Villamil explica este proceso en términos de las formas mediterráneas de masculinidad:

la no articulación de la respuesta anti-homosexual, puede ser interpretada como ligada a la manera de operar del masculinismo, que reduce al silencio desde una posición de poder que, como indica el silencio mismo, no se siente realmente amenazada. [...] Los signos y comportamientos asociados a la masculinidad sancionada componen un arsenal simbólico que puede ser empleado estratégicamente: en un ambiente que podríamos calificar de cierta tolerancia pasiva, precisamente mientras se mantenga una apariencia pública de normalidad, un apego público a la norma y una amplia conformidad externa con las expectativas de rol masculinas, se abre a los hombres un amplio margen de maniobra, en el que se incluirán las formas subordinadas de la masculinidad. (Villamil, 2004: 21)

Garlinger problematiza este mismo fenómeno en términos psicoanalíticos, enfocando al espectador de *shows* protagonizados por la transexual operada Bibi Andersen y, particularmente, el deseo fetichista del hombre heterosexual por el falo ausente de la madre en el caso de la transexualidad. Alejandro Yarza, en contraste, examina el deseo de la travesti misma y no el del espectador. Argumenta que la travesti afirma el pene al final del *striptease* para poner en primer plano la hibridez de género producida por su transformación en el fetiche del falo ausente de la madre (Yarza, 1999: 194). De acuerdo a los puntos de vista tanto de Garlinger como de Yarza, entonces, estos tipos de representación omiten a las mujeres y dirigen su atención hacia la ausencia esencial de las mujeres al fetichizarla.

2. Andalucía como travesti y fetiche

Las travestis del destape tardío tendieron a representar números musicales pop o bien globalizados, generalmente con letra en inglés, pero en las versiones tempranas del travesti español, particularmente durante la época del transformismo, imitaron los modelos españoles de feminidad representados por las divas del cine folklórico español: Lola Flores, Rocío Jurado, Sara Montiel, quienes popularizaron coplas y cuplés. Mira argumenta: “Las divas folclóricas eran bien conscientes de ser objeto de imitación por parte de travestis” (2004: 441). Algunos transformistas, incluyendo a Ocaña y a la Madelón, la protagonista de *Mendicutti*, también fetichizaron la castración política y económica de Andalucía al representar simulaciones de procesiones de Semana Santa, que son también antecesoras de las manifestaciones o desfiles del orgullo gay. En esta sección, entonces, trazaré algunas de las connotaciones transgresivas y *queer* de la cultura andaluza que la dictadura franquista intentó suprimir, pero que reaparecen como huella derrideana en el cine folklórico, y luego como *camp* en las representaciones travestis.

Las procesiones religiosas andaluzas y el flamenco llegaron a emblematizar a Andalucía dentro de España durante la dictadura franquista, particularmente desde la perspectiva de la capital, aunque Andalucía ha tenido una relación problemática con Madrid desde la época de la conquista. Estas hostilidades se intensificaron durante el siglo diecinueve debido a las afiliaciones socialistas, anarquistas y marxistas de la región, y encontraron su expresión en las coplas de flamenco (Manuel, 1989). Éstas no eran, sin embargo, las mismas canciones folclóricas popularizadas en las *españoladas* de los años 20 y 30, a través de las cuales la derecha romantizó la cultura andaluza y la instrumentalizó en la construcción de una imagen de unidad nacional. La Andalucía que ellos representaron no era para nada “auténtica”: algunas de estas películas fueron incluso filmadas en la Alemania nazi, protagonizadas por Imperio Argentina, quien nació en Argentina de padres españoles y empleaba un fuerte acento andaluz amanerado en sus representaciones de heroínas gitanas.

La historia política andaluza también contribuyó al tratamiento tan duro que la región recibió durante la dictadura franquista. Durante la guerra civil y en los primeros años de la posguerra, la Falange buscó no sólo matar a los hombres de izquierda, sino “to take social and cultural life as well, to eradicate individual identity, to deny any claim to being proper men from proper «casas»” (Corbin, 1993: 153). La subordinación de las mujeres a los hombres era un componente clave del honor andaluz, y el concepto de vergüenza era de importancia primordial para mantener el orden. En consecuencia, la Falange atacó el honor masculino humillando a sus mujeres:

It was intended as a “castigo” [...], a punishment to purify, to make chaste; it was part of a process of “cleaning”. It asserted that the women, instead of being shamefully engaged in the production of

proper life in the “casa”, were shamelessly subhuman. They therefore should be treated like animals, shorn like sheep, herded through the streets as incontinent as any beast.

The attack focused on domestic disarray, equating women living “in sin”, those women living with leftist militants, and women stepping out of their proper role and participating in street demonstration. (Corbin, 1993: 153)

Los conceptos de vergüenza y de honor continuaron siendo mecanismos para el mantenimiento del orden durante la post-guerra, y las mujeres sin vergüenza fueron retóricamente asociadas con el desorden político y, por extensión, con los simpatizantes de la República.

Hay muchas coplas que respondieron a esta represión particular de Andalucía y a las subsiguientes penurias económicas que sufrieron los andaluces. José Colmeiro argumenta, sin embargo, que el mensaje político estaba oculto en el texto de muchas otras canciones que aparentemente apoyaban los valores del nacionalcatolicismo:

Voices of resistance under the dictatorship often had to resort to the use of a metaphorical language of double meanings and coded words, in a tacit subversion of official Francoist ideology. This subtle undermining strategy was also manifested through many popular songs of the period. Quite often those songs were recoded and reinterpreted by the listeners, who had developed the skill to read between the lines, sometimes even against the explicit message and professed ideology of their creators. (Colmeiro, 2003: 32)

De nuevo, éstas no fueron las canciones representadas en el *cine folclórico* de los 1950s, el cual empleó historias de gitanos como fantasías escapistas para los pobres de toda España aun cuando los gitanos mismos estaban siendo brutalmente reprimidos¹. Este género “combined clichéd, Andalusian, rural settings and idealized stereotypical characters [...] with fairy-tale, Cinderella plots [...] and unlikely narrative endings, in which conflicts and contradictions are resolved through a marriage union between unequals. Any resemblance to the «real» Andalusia of gypsy persecution is purely coincidental” (Jordan and Allison, 98). Al mismo tiempo, tales películas sir-

¹ José Enrique Monterde describe estas películas: “Pero la máxima expresión de la «españolada» y posiblemente el ejemplo más autóctono de cine de géneros vendría ofrecido por lo que denominaríamos el «cine folclórico», muy marcadamente situado en ambientes andaluces, estructurado por lo general en función del cante y el baile más o menos aflamencados y colocados al servicio –o aprovechando el tirón comercial– de las grandes tonadilleras del momento, como Concha Piquer, Lola Flores o Estrellita Castro” (1995: 238).

vieron como una variante de “regionalist tokenism attempting to project an image of a country united through variety” (Evans, 1995: 216).

A pesar de la omisión del erotismo y de las identidades andaluzas, las canciones populares “desinfectadas” de estas películas, argumenta Evans, “inevitably recall their alternative, more ribald traditions of pre-Franco times” (1995: 220). Este regreso fantasmal del objeto fetichista reprimido ha sido teorizado por Baudrillard, como lo explica Emily Apter: Baudrillard aquí identifica la retroactividad extraordinaria del fetichismo como teoría, haciendo notar su extraña habilidad para embrujar al que lo emplea por medio de la inevitabilidad fantasmal de “la vuelta reconstructiva”. Mira anota que la representación *camp* vuelve el fantasma aun más visible:

si la copla se hizo conservadora fue debido a un proceso de apropiación por parte de ideologías concretas. La visión *camp* de la copla recorre en sentido contrario. En la mirada *camp* sobre la copla hay una burla implícita a las ortodoxias del nacionalcatolicismo. Para los artistas homosexuales esa identificación entre copla y franquismo constituye un aspecto que hace más necesaria la apropiación. (Mira, 1994: 535)

La representación escandalosa de estas coplas por los transformistas, entonces, recuerda y subraya la calidad transgresiva de las culturas andaluzas reprimidas y disuelve la desinfección sexual y política de las canciones de la cultura popular franquista.

La referencia a Andalucía también invoca de manera específica el fantasma de la cultura gay, que el franquismo reprimió brutalmente. Fernando Olmeda argumenta que:

En toda Andalucía se admite que siempre existió el “mariquita” capaz de reírse de sí mismo, adelantándose en la conversación con frases jocosas para protegerse de la burla, con la habilidad suficiente como para devolver de inmediato el insulto. Mayoritariamente de procedencia humilde, se le permitía ser descarado e incluso ordinario. (Olmeda, 2004: 115)

Las procesiones de Semana Santa en Andalucía proveyeron una válvula de escape reconocida tanto para las protestas políticas como para la inversión sexual durante el régimen franquista, como David. D. Gilmore explica en su estudio sobre el carnaval en la población de Fuenmayor (1993: 37). Mitchell también hace notar que las procesiones eran de naturaleza homosocial: “affective bonds that unite the men under the icon platform are as strong as those that unite them with their adoring public. Long hours of hard

labor at close quarters develop a unique spirit of camaraderie among *costaleros*" (1990: 108).

No debe sorprendernos, entonces, que la cultura gay de los años 1970 y 1980 invoque el catolicismo y, en particular, la imaginería de los rituales de la Semana Santa andaluza, trayendo cierta imagen popular de Andalucía a los centros urbanos de Madrid y Barcelona. Mira lo explica de la siguiente manera:

La imaginería católica es reciclada con éxito por parte de autores como Nazario, Fernández, Cardín, Almodóvar, las Costus y Ocaña. En especial la obra de los dos primeros utilizará la religión como base de imaginería para un discurso en torno a los excesos sexuales que estudiaremos en la sección que sigue. Es una conexión muy específica del arte homosexual de la Transición, pero las motivaciones son las mismas que proyectan una mirada irónica sobre los clásicos de Hollywood: por una parte, la religión es un discurso cuya vehemencia intrínseca invita a la burla, pero además fue un discurso de poder y culpabilización en el que se ceba ahora la mirada vengativa *camp*. (Mira, 2004: 534)

Debemos reconocer, sin embargo, que aun cuando el carnaval ofrecía una salida a las tensiones socio-políticas, sus rituales servían para reforzar las normas sociales, incluyendo aquellas relacionadas con el género y la sexualidad. El papel de las mujeres en las procesiones es doble –simbólicamente, como encarnaciones de María, son de suprema importancia, pero las mujeres de carne y hueso generalmente desempeñan sólo un papel secundario, reforzando el dominio de la masculinidad. Más aún, la agresión implícita en el carnaval no se dirige sólo a figuras de autoridad, como explica Gilmore, sino que puede recaer también sobre “desviados,” incluyendo homosexuales (1993: 37-38).

Sería un error, entonces, interpretar la representación de Andalucía en el travesti español como una idealización de la permisividad de la región o bien como emblema de sus símbolos y poder imaginario: también marca la continua sumisión de lo femenino en Andalucía, así como la impotencia continua de la región en relación al centro, de igual manera a como la procesión de la Virgen señala el poder continuo del masculinismo y la falta de poder de las mujeres. El show travesti andaluz da cuerpo a estas contradicciones, así como al deseo del público de contar con un signo exótico del falo ausente del sur.

3. Plumas de España

Sería un error leer *Plumas de España* sin tener en cuenta la utilización del travesti andaluz por el centro –Madrid– tanto durante el franquismo, como

en los años de la transición. Debemos también recordar que la experiencia de las mujeres andaluzas no es idéntica a la de los hombres, aun cuando estos hombres no encajen en los modelos hegemónicos de masculinidad, y en vez de ello simulen la feminidad. Este tipo de mala interpretación ha llevado ocasionalmente a los críticos a concluir que *Plumas* es una novela fallida, una pálida imitación de textos como *Una mala noche la tiene cualquiera* de Eduardo Mendicutti o bien *Ocaña: retrato intermitente* de Ventura Pons, cuyos protagonistas son travestis andaluces que se han trasladado a la metrópolis (Madrid y Barcelona, respectivamente), como emblema de la modernidad española y de su emancipación sexual tras la muerte de Franco (Epps, 2004: 149). Lo que estos otros textos tienen en común es una protagonista travesti andaluza. En *Plumas* tenemos una travesti definida y posiblemente otra que está operada –Patela, quien paga para vivir en la casa de la narradora mientras completa el servicio militar, y su “dama”, Miguel, respectivamente– pero la protagonista de la novela de Rossetti es una mujer, presumiblemente heterosexual, aunque Patela la transforma en sujeto *queer* al nombrarla la “New Safita”, y también transforma el texto al narrarle a ella la historia de los caminos que tanto Miguel como él siguieron para transformarse de muchachos en mujeres.

En la medida en la cual los críticos presuponen que el travestismo es, o debería ser, el sujeto de *Plumas de España*, la novela de Rossetti ha sido criticada por su supuesta falta de autenticidad. Esta acusación no es sorprendente, dado que la definición de travestismo descarta la participación de mujeres. Noël Valis y Cristina Moreiras Menor nombran el problema en relación con la “cultura española”, el espectáculo y el consumo, en vez de hacerlo en relación al género y la sexualidad. Epps toma el género y la sexualidad en cuenta pero se siente incómodo con el cuerpo femenino bajo su fachada. Pese a ello, a la luz de la problemática relacionada con la propia autenticidad de las travestis y la de la “cultura andaluza” representada durante el franquismo y parodiada por travestis, parece hipócrita exigir que la representación de las travestis en una novela escrita por una mujer sea “auténtica”, especialmente cuando la novela no se propone representar la subjetividad travesti para empezar, sino la de la narradora, y en consecuencia, las variadas representaciones narrativas de “la verdad”.

Lo que es más, la protagonista de *Plumas* no es cualquier mujer. Al contrario, las repetidas referencias al provincialismo de la narradora, su confusión, su mojigatería y sus risibles ambiciones literarias al principio de la novela la definen como la figura más alejada posible de una *drag queen* transgresora. Es, como señala Valis, una señorita cursi, una figura relacionada con el mundo travesti, pero, aun así, distinta: “Both [...] are saturated with culture. Insufficient cultural capital characterizes the one (*la señorita cursi*), while the other (the *travesti*) glories in the excess(es) of culture itself” (2004: 58). La señorita cursi carece de capital cultural porque acepta sin cuestionar todos los objetos culturales *kitsch*, mientras que la travesti escenifica la misma cultura popular juguetona que, paródicamente, ha sido tradicionalmente asociada con las mujeres (particularmente, señoritas cursis) y con las clases

bajas, manifestación que ha sido, por lo tanto, devaluada en relación a la alta cultura. La travesti transforma ingeniosamente en *camp* lo que, de otra manera, sería cursi, y es este giro irónico o paródico lo que le agrega capital cultural.

La distinción entre la señorita cursi y el hombre gay *camp* que hace Valis no es trivial; por el contrario, identifica correctamente la jerarquía de géneros, tal y como hemos indicado con anterioridad. A la señorita cursi se le encuentran carencias en comparación con la travesti, de manera similar a como a Rossetti se le encuentran carencias en relación a los autores masculinos gay citados arriba. De hecho, yo argumentaría que la devaluación de esta novela tiene mucho que ver con el género, especialmente porque se cruza con lo que es considerado una cultura provinciana. Es decir, la novela y su autora han sido acusadas de cierta carencia de sofisticación cosmopolita y, más aun, de carencia de humor. La protagonista ha sido identificada con la autora misma, confusión que es posible sólo porque la autora es mujer, como Barbara Johnson ha argumentado (1991). El sujeto de la novela ha sido confundido asimismo: la narradora está obsesionada con los personajes masculinos gay que ella recrea para sus lectores provincianos. De la misma manera, su ahijada Lucrecia está desesperada por ganarse la atención de Patela desde que ambos eran niños. Siguiendo la mirada de estas dos mujeres aparentemente heterosexuales, algunos críticos (principalmente masculinos) de la novela han puesto la mirada, casi con exclusividad, en los personajes gay de la misma, esperando obtener de ellos cierta excitación del tipo ofrecido por los *shows* travestis y por los autores masculinos gay del mismo período. Pero lo que muchos de estos críticos parecen olvidar es que la narradora misma es un personaje, una representación ficticia de una imagen particular de feminidad española creada para subestimar a las mujeres y sus logros culturales. Es decir, la narradora es una simulación de la señorita cursi andaluza, una de varias en la novela, de la misma manera que Patela es una simulación de la travesti andaluza; en otras palabras, la narradora es una máscara femenina, provinciana, heterosexual de la autora, de la misma manera que Patela es una máscara gay travesti de la misma autora. De hecho, todos los narradores y lectores del texto pueden ser vistos como representaciones ficticias de sensibilidades específicas que marcan tanto la representación como la interpretación del travestismo durante los tiempos de la Movida. La tensión entre las expectativas de los lectores y las múltiples simulaciones de feminidad representadas en el texto es el eje de la novela, y quien representa el travestismo es la propia Rossetti, quien construye un salón de espejos en el cual se reflejan las diferentes realidades ordenadoras a las que se enfrentan las mujeres españolas y, particularmente, las andaluzas, a las cuales ella debe sobreponerse para encontrar autonomía.

Las travestis mencionadas en *Plumas de España* son el transformista (Patela) y el transexual (Miguel/Milady), aunque la novela deja para el final la duda sobre si éste último ha pasado por un tratamiento hormonal y por cirugía. Este último detalle ha confundido a varios lectores al hacerlos pensar

que el clímax de la novela es el misterio que envuelve el exceso —o la falta— de Miguel/Milady, cuando, en realidad, la conclusión gira en torno al transformismo y la transformación de la señorita cursi. Su curiosidad, y la nuestra, gobierna la epistemología de la novela, al explorar el fetiche/travesti desde el ángulo del público: la narradora, de nuevo, no es una travesti sino un “público” fascinado, una espectadora que desea a Patela y espera ansiosamente que Miguel/Milady se quite el último velo que oculta la “verdad” de su identidad de género, revelación que puede confirmar la suya propia, desestabilizada al principio del texto cuando Patela enardeció su deseo y la bautizó como la “New Safita”. La resolución biológica de la identidad de género de la travesti puede ser profundamente decepcionante para algunos y, en especial, para el lector gay masculino (Epps, 2004: 161), pero es una interpretación certera de las expectativas de los espectadores burgueses heterosexuales cuando asisten a *shows* travestis de *striptease*. Como explica Mira, “mientras que en el *show* de transformistas, el espectador busca una buena imitación o un rato de diversión, aquí la motivación tiene que ver claramente con el «morbo», el concepto clave para entender la actitud del público ante la ola de destape de los setenta” (2004: 441). La narradora representa precisamente este tipo de público, al igual que las lectoras de la revista *Plumas de España*, para quienes espera describir el espectáculo, a pesar de sus reclamos de que tiene prevista “una serie de artículos con todo rigor y sin ninguna concesión a la curiosidad morbosa” sobre Patela (23). Este público está intrigado por el desbaratamiento genérico que la travesti representa, pero también reconocen el peligro de lo que representa, e insisten que el orden sea restaurado al final del *show*, cuando el pene reestablece la línea divisoria entre los géneros y el orden fálico, en el momento cuando la travesti vuelve a su identidad masculina. La narradora, que les revela la existencia del pene de Miguel a sus lectoras es, en este sentido, una agente del orden heterosexista, como ha apuntado Epps: “Disruptive as Patela and Miguel/Milady at times may seem to be, the narrator herself is concerned with order, both domestic and narrative, and claims to employ tactics less associated with resolutely «creative» writers than with certain historians, journalists, and the police” (2004: 163). Pero, de nuevo, debo insistir en que la historia de la posible castración de Miguel/Milady es una pista deliberadamente falsa; es una creación extravagante que juega con la curiosidad de los espectadores burgueses típicamente heterosexistas, que se resuelve humorísticamente cuando la narradora descubre que Miguel fue operado de las amígdalas y no del pene debido a su deseo fútil por mejorar su habilidad para cantar. La novela parodia y frustra el deseo de la narradora por saber, pero también nos mete en el juego tanto del género como de la narratividad misma, que finalmente le otorga poder a ella. *Plumas de España*, en otras palabras, no está hecho para excitar, sino para complicar la excitación, y la expectativa de la misma es repetidamente frustrada. Esto tiene relativamente poco que ver con las experiencias de las travestis, y mucho con la mirada del público que enjuicia, y que, en la novela, se relaciona explícitamente con los diferentes mecanismos de vigilancia que han impuesto límites disciplinarios a las mujeres andaluzas desde los tiempos de la

guerra civil, y con las complejas negociaciones que podrían permitirles desenredarse de la telaraña de sus imágenes culturales.

Para lograr esta meta, *Plumas de España* también complica la imagen folklórica de la cultura andaluza repetidamente instrumentalizada por Madrid como manera de promover una visión de unidad nacional mientras simultáneamente privaba tanto a la región como a su cultura de su complejidad y de su riqueza. La novela de Rossetti evoca, por medio de la historia de Miguel/Milady, las formas tan particulares de la religión andaluza –particularmente el culto a la virgen– y verbaliza la simulación de la cultura del flamenco a través de la descripción del *show* de cabaret de Pedro, el Grand Marnier, hombre presumiblemente hiper-masculino quien irónicamente se enamora de Patela sólo cuando descubre que él/ella no es mujer y, por extensión, su competencia, sino una travesti. Los cuentos narrados por Patela sobre la vida de Miguel también hacen referencia a la novela picaresca *El Lazarillo de Tormes*, así como a la historia andaluza del anarquismo y de la francmasonería. Es decir, Miguel, tras dejar a su familia, avanza en la vida pasando por toda una serie de amos que representan la cultura, la iglesia y la alta sociedad, y sus experiencias con estos estados revelan los intereses pecuniarios, la hipocresía y la criminalidad de quienes los ocupan. La historia de la vida de Patela, sin embargo, evoca una fuente literaria diferente, *La lozana andaluza*, la novela picaresca publicada en Venecia por Francisco Delicado en 1528 sobre una irresistible y lujuriosa conversa llamada Lozana. Al igual que ella, Patela es el lujurioso objeto del deseo de los demás.

Además de estas fuentes literarias, Patela incorpora a su narración de la niñez de Miguel/Milady la cultura *kitsch* del imaginario de la España de la postguerra: *shows* de cuplés de los años 1920 y 1930, estatuas de la Virgen fabricadas en Gibraltar que brillan de noche, y radionovelas de los años 1950 aun marcadas por las divisiones políticas de la guerra civil. Sagrario, la abuela de Miguel, invoca esta cultura *kitsch* en la batalla que libra con su vecina por el control del alma de su nieto. Sagrario lucha por criar a Miguel en un hogar caracterizado por el ideal franquista de austeridad, pero Miguel es completamente seducido por los placeres mundanos que encuentra en el piso de McKarena Stuart, la cupletista retirada, que vive en su mismo edificio. McKarena pertenece a esa vida alegre que Sagrario critica en cada ocasión posible, a veces subiendo el volumen cuando su radionovela describe el castigo recibido por las “malas mujeres”. El debate también gira en torno a cuestiones de imaginaria religiosa. Sagrario insinúa que la Virgen de McKarena Stuart –la McKarena (Macarena)– no puede ser auténtica porque, según ella entiende, la mujer libertina está ligada al anarquismo. Lo que es más, dicha virgen proviene de Gibraltar, que al igual que el apellido “Stuart,” ubica a McKarena firmemente en el campo protestante.

–¿Le has visto tú por si acaso algún santo en su casa? ¿Una estam-pilla siquiera?

–Bueno... tiene... ¡una Virgen!

–¿Una Virgen? Me gustaría verla. ¿Y por qué sabes tú que es una Virgen? Será a lo mejor una de esas artistas, indecentes todas, vestidas de los tiempos antiguos.

–No es una foto... es una estatua así.

–Bien chica es. ¿Y por qué sabes tú que es una Virgen?

–Porque tiene las manos así puestas, con un Rosario, y es toda blanca, la cara y todo.

–Estará muerta.

–No, sino que cuando la mete en la alacena...

–¿Mete a la Virgen en la alacena? ¿Con las habichuelas y el pimientito molido? ¡Qué falta de irreverencia, por Dios!

–No. Es que la mete en la alacena, porque como está oscuro... se pone verde ¡y brilla!

–¡Ay! ¡Ay! ¡Que te quiere hipnotizar con el achaque de la Virgen!

–¡Que no, abuela!... ¡Que es una Virgen de las que llevan ahora! Que la ha traído ella... ¡de Gibraltar, me parece!

–¡¡¡De Gibraltar!!! ¡Cuidado como yo te vea entrar más en la casa esa! –(¡Zas!)– ¡Menuda Virgen! ¡Menuda Virgen esa! –(¡Zas!)– ¡Ni mirarla! ¿Te enteras? ¡Ni mirarla! –(¡Zas!) (¡Zas!)– Una Virgen que debe de ser ¡¡¡hasta protestante!!! (30-31)

La batalla sobre la Virgen continúa en el episodio subsiguiente sobre la vida picaresca de Miguel, cuando éste trabaja para un restaurador que viste imágenes religiosas. Miguel se enamora de una de las Vírgenes, se la roba y se la lleva a casa, y su abuela inmediatamente inicia una lucha con él sobre quién vestirá la imagen.

Venía el nieto y la vestía de azul. Venía la abuela y la vestía de rojo. El nieto le traía rosas. La abuela las quitaba y le ponía nardos. El nieto, blanco. La abuela, negro.

Harto el nieto, se compró un candado, pero la abuela desenroscó los cáncamos e impuso su voluntad en los altares.

No le quedó otro remedio que ponerle a la puerta cerradura.

Dignamente la anciana soportó la afrenta pero cuidadosamente rumió la venganza y cautelosa acechó la oportunidad.

Una noche, mientras eran evacuados al pasillo los innumerables florereros, tomó la fortaleza por sorpresa.

En efecto: el nieto, inmóvil, con dos frágiles violeteros en sendas manos presencié cómo, rauda, su abuela se abalanzaba a la imagen, y que de un tirón le arrebató el pañuelo, que se lo llevaba a la cara y que con gran estruendo vaciaba en él sus fosas nasales.

–¡Ay! –exclamó estupefacto–. ¡Que me recuerdas los tiempos de la República! (54-55)

La misma figura femenina simboliza aquí dos ideales diferentes, representados por los ropajes de la virgen, quien es literalmente destruida en la lucha por su imagen. Estos dos episodios subrayan la descripción que hace Corbin de los ataques paralelos perpetrados en Andalucía durante la guerra civil. “Where anarchists attacked religion, Falangists attacked shameless women” (1993: 177), y Andalucía quedó en ruinas.

Éstas no son las únicas historias sobre la relación entre género y cultura popular en la Andalucía de la posguerra, sin embargo. La narradora misma añade relatos de su propio pasado, incluyendo los excesos católicos de su tía Teresa, que reflejan los de la abuela de Miguel/Milady. Para citar un ejemplo, la tía Teresa saca a la narradora de la escuela de secretariado porque estaba aprendiendo inglés en la misma:

Sobrevino mi fin de carrera a causa de un cuaderno de ejercicios que olvidé abierto y la curiosidad de tía Teresa que lo leyó. [...] Montó en cólera hasta un extremo inconcebible y supurando santa ira por todos los poros de su piel, se abalanzó al teléfono y censuró agriamente, a la secretaria de la academia, semejante programa que incluía lenguas fuera de la jurisdicción de Roma. Y canceló mi matrícula con un: ¡¡¡Sinvergüenzas!!! Acto seguido se dirigió a la cocina, abrió el fogón, metió todo el material británico que encontró su mirada rapaz y le prendió fuego. (168-169)

La tía Teresa estaba también obsesionada con la conversión de los “infieles” en África, hasta el punto de ponerles nombres de santos a sus hijos, e insistió que ellos y la narradora, su ahijada, guardaran los sellos usados para que ella pudiera enviárselos a la iglesia para un programa de generación de fondos para los misioneros del continente. Todas estas creencias católicas tan peculiares se vinculan con el comercio y el fútbol por medio del negocio del primo de la narradora: vender ropa santa en amarillo y dorado,

los colores del papado, en África primero, y luego en el pueblo de la narradora, donde esos colores también representan los colores del equipo local de fútbol. La escena en la cual la ultracatólica, ultraconservadora tía Teresa sacude los colores sagrados en los partidos de fútbol, gritando “Pepón, Populorum Progressio, Pepón”, y luego sigue a su ángel, Pepón, la estrella del equipo, hacia el camerino, es una divertidísima parodia de la confluencia del nacionalcatolicismo y la cultura popular. Las ganancias del negocio de Francisco de Javier se convierten en peleas por la herencia luego de su muerte, y éstas, a su vez, están vinculadas a la relación seductora de Patela con Lucrecia, la nieta de la tía Teresa y la ahijada de la narradora. Patela resulta haber sido un amigo de infancia de Lucrecia, quien pasó mucho tiempo en casa de la narradora jugando en el jardín. La narradora, sin embargo, no conoce esta historia durante buena parte de la novela, pero se siente también atraída eróticamente por Patela y se pone celosa de las atenciones que éste dedica a Lucrecia.

Todas estas historias están relacionadas de alguna manera con el fracaso del compromiso de la narradora, un evento que la traumatizó y que frenó su desarrollo sexual/emocional. En el transcurso del texto recuerda que conoció a Patela mucho antes de que llegara a vivir a su casa mientras completaba el servicio militar. De hecho, ella volvía un día de llevar a la tía Teresa al médico cuando descubrió a Patela y a Teresa en el desván, él vestido con el traje de novia que ella nunca tuvo la oportunidad de ponerse. Su recuerdo de este incidente la lleva a narrar la causa de la ruptura del compromiso. Sucedió que cuando la tía Teresa sacudió su banderita hecha con la tela papal de Francisco de Javier y siguió a su amada estrella del fútbol al camerino, la narradora corrió tras ella para evitar que entrara al mismo, pero llegó demasiado tarde y la siguió hacia dentro, donde fue recibida con visiones de “los desnudos, enjabonados y, desde luego, en mejor forma que los de Signorelli” (123). Desde luego, ella fue representada como mujer sinvergüenza en el cotilleo que surgió del incidente y su novio, por cuestión de honor, rompió el compromiso como resultado del malentendido. Al mismo tiempo que ella descubre que Patela está “cortejando” a Lucrecia, no por deseo sino para convencerla de que le alquile la propiedad que le dejó su tío para ganancia de los dos, la narradora también reconoce la hipocresía del código de honor que tanto la ha limitado.

De hecho, todos estos relatos evocan no sólo los elementos más *kitsch* asociados con el *camp* sino también los mecanismos por medio de los cuales las mujeres andaluzas han sido tradicionalmente controladas y devaluadas, incluso castradas, como deja claro el siguiente intercambio entre Patela y la narradora en torno a los *castrati*:

—No te decepciones, que ahora viene lo mejor: la muchacha, pero apúntalo, era un castrado.

—¿Quéé?

–No te sobresaltes, querida: el número de castrados en el mundo es infinito.

–Me asombra tanta ligereza.

–¿Tú no? ¿No has echado alguna vez de menos cierto adminículo?

–¿Yo? (43)

Luego de investigar el tema, ella aprende que es imposible saber si alguien es castrado sin un examen físico minucioso y concluye, “O sea, que cualquiera puede estar castrado sin que se note” (59). Judith Butler describe el peso de este miedo a la castración para las identidades sexuales y de género:

In the oedipal scenario, the symbolic demand that institutes “sex” is accompanied by the threat of punishment. Castration is the figure for punishment, the fear of castration motivating the assumption of the masculine sex, the fear of not being castrated motivating the assumption of the feminine. Implicit in the figure of castration [...] are at least two inarticulate figures of abject homosexuality, the feminized fag and the phallicized dyke; the Lacanian scheme presumes that the terror over occupying either of these positions is what compels the assumption of a sexed position within language, a sexed position that is sexed by virtue of its heterosexual positioning.

[...]

But what happens if the law that deploys the spectral figure of abject homosexuality as a threat becomes itself an inadvertent site of eroticization? If the taboo becomes eroticized precisely for the transgressive sites that it produces, what happens to oedipus, to sexed positionality, to the fast distinction between an imaginary or fantasized identification and those social and linguistic positions of intelligible “sex” mandated by the symbolic law? (Butler, 1993: 96-97)

Esta cita puede servir para explicar el curioso nombre de “New Safita”, dado que la narradora sólo manifiesta deseo por Patela y nunca por mujer alguna: ella ve en la “feminidad masculina” de él un reflejo de su propia “falicidad femenina” que desestabiliza los límites estrictos impuestos a las mujeres en los pueblos andaluces de provincia.

Es esta falicidad la que permite a la narradora salir de sus pretensiones cursis y de la castración simbólica de su compromiso fracasado, giro asociado explícitamente con la escritura en la novela. Al principio de la misma, ella

está completamente limitada en sus movimientos por las convenciones de la revista provinciana, *Plumas de España*, y aspira, en consecuencia, sólo a escribir un tipo de serie documental sobre “desviados”. Se justifica ante sus lectores al principio del artículo, subrayando la humildad impuesta a las escritoras, ya que, repetidamente, estos párrafos enfatizan su falta de habilidad, inteligencia y conocimiento.

Quisiera rogar a los lectores de *Plumas de España* que sean benevolentes e intenten disculpar mi impericia, pues jamás abordé un proyecto tan ambicioso como este que me ocupa.

No es capricho ni frivolidad decidirme a presentar en forma novelada un asunto, no por cotidiano menos profundo y en cierto modo desconocido. Si yo fuese avezada en el material e instruida, sin duda lograría con algún acertado e inspirado ensayo, acercarnos a la íntima esencia que en toda acción se esconde, a la verdadera razón que palpita detrás de la más fútil conducta. Mas, pobre de mí, qué otra cosa puedo hacer, si solo soy un testigo de la realidad que apenas consigue transcribirla.

Así pues, ya que no me es dado penetrar en lo que la mente piensa y comprende, o el corazón siente, o la voluntad desea, me limitaré a enunciar lo que veo hacer y a repetir lo que escucho, sin adentrarme en juicios ni detenerme en emitir opiniones que puedan empañar la objetividad que pretendo. (25)

De hecho, la ausencia de talento está asociada implícitamente con la carencia de falo, y está sujeta a su honor como mujer. Más tarde, cuando la narradora decide incluir detalles sexuales explícitos en sus escritos, choca con las objeciones del editor provinciano, sexista y de mente cerrada de *Plumas de España* quien, a pesar o precisamente como consecuencia de su propio donjuanismo, insiste en que el tema que ella ha sugerido no es apropiado para las mujeres decentes. Aquí está su intercambio:

—Por qué se mete usted en esas vulgaridades que no le pegan nada. Usted sabe escribir como los ángeles, no sé por qué se ha empeñado en hacerlo como una perdida.

Él piensa en su necedad, que una tiene que llevarse toda la vida escribiéndole [sic] sonetos a los santos patronos, al puente, a la alameda, y “al niño que falta en mi cintura”. (126)

Este incidente genera una epifanía en la narradora, en relación a los límites convencionales que recaen sobre la feminidad, y la lleva a decantarse por la ficción. Sólo cuando logra sobreponerse a su vergüenza y, de manera involuntaria e inocente, cae en la desvergüenza, es capaz de abandonar sus pequeñas ambiciones provincianas y buscar la fama literaria a gran escala al presentar sus relatos en forma novelada al premio literario Planeta.

La narradora de la novela *Plumas de España*, entonces, puede no tener *pluma*, pero tiene la *pluma* en la mano al escribir sus relatos para los lectores del periódico andaluz local *Plumas de España*, de la misma manera que Ana Rossetti lo hace al escribir en Madrid la historia de las *plumas* de la narradora, de Patela y de Miguel/Milady para los lectores de la novela *Plumas de España*. En vez de interpretar el falo ausente de Rossetti como carencia de *pluma*, o bien carencia de autenticidad, lo veo como una problematización de la exclusión de las mujeres de la *plumada* de la Transición y, en particular, de las maneras por medio de las cuales las representaciones falocéntricas constituyen, para usar las palabras de Gayatri Spivak, un “text (of male discourse) [that] gains its coherence by coupling woman with man in a loaded equation and cutting the excess of the clitoris out” (1983: 191). Ésta, y no la posible castración de Miguel/Milady es la escisión en el centro del texto y de su recepción crítica.

Plumas de España pone de manifiesto, no sólo la exclusión de las mujeres del discurso liberador de la transición española, sino la invisibilidad de esa omisión en el panorama crítico sobre la nueva España. Es más, la novela muestra que la fetichizada imagen folclórica de Andalucía parodiada por las travestis de la época no logra revelar o contestar los mecanismos específicos del poder sexuado y genérico que aún condicionan y controlan la existencia de las mujeres andaluzas (y, sólo en parte, la de las mujeres españolas en general). El texto también revela la dificultad con la cual una mujer andaluza logra independizarse con la ayuda de su huésped travesti y también a pesar de él, ya que las metas de Patela finalmente tienen más que ver con sus propios intereses personales que con la liberación de las mujeres que le rodean. La novela de Ana Rossetti, al presentar las biografías y autobiografías de los tres personajes “femeninos” –Patela, Miguel/Milady y la narradora– revela que, por más que se parezcan en la superficie, sus deseos, sus necesidades, sus límites, y sus intereses corresponden a experiencias diferentes de la intersección entre la nacionalidad, la sexualidad, y el género.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baudrillard, Jean (1990), *Seduction*, trad. Brian Singer, Nueva York, St. Martin's.
- Butler, Judith (1993), *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Nueva York, Routledge.

Casani, Borja y José Tono Martínez (1983), "Madrid 1984: ¿la posmodernidad?", *La Luna de Madrid*, 1: 6-7.

Colmeiro, José (2003), "Canciones con historia: Cultural Identity, Historical Memory, and Popular Songs", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 4.1: 31-46.

Corbin, J. R. (1993), *The Anarchist Passion: Class Conflict in Southern Spain, 1810-1965*, Brookfield, Avebury.

Epps, Brad (2004), "The Queer Case of *Plumas de España*", *P/Herversions: Critical Studies of Ana Rossetti*, Jill Robbins (ed.), Lewisburg, Bucknell University Press: 146-182.

Evans, Peter (1995), "Cifesa: Cinema and Authoritarian Aesthetics", *Spanish Cultural Studies: An Introduction*, Helen Graham y Jo Labanyi (eds.), Oxford, Oxford University Press: 215-222.

Garlinger, Patrick Paul (2005), "Sex Changes and Political Transitions; or, What Bibi Andersen Can Tell Us about Democracy in Spain", *Traces of Contamination: Unearthing the Francoist Legacy in Contemporary Spanish Discourse*, Eloy E. Merino y H. Rosi Song (eds.), Lewisburg, Bucknell University Press: 27-52.

Garlinger, Patrick Paul, y H. Rosi Song (2004), "Camp: What's Spain to Do with It?", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 5.1: 3-8.

Gilmore, David D. (1993), "The Democratization of Ritual: Andalusian Carnival after Franco", *Anthropological Quarterly*, 66.1: 37-47.

Johnson, Barbara (1991), "Gender and Poetry: Charles Baudelaire and Marceline Desbordes-Valmore", *Displacements: Women, Tradition, Literatures in French*, Joan DeJean y Nancy K. Miller (eds.), Baltimore, The Johns Hopkins University Press: 163-181.

Manuel, Peter (1998), "Andalusian, Gypsy, and Class Identity in the Contemporary Flamenco Complex", *Gypsies: An Interdisciplinary Reader*, Diane Tong (ed.), Nueva York, Garland: 175-197.

Martín, Aurelio (1994), "Rosa Chacel critica con dureza a Umbral: La nonagenaria escritora le califica de «cretino y verdadero imbécil»", *El País*, 12 de marzo.

Mira, Alberto (2004), *De Sodoma a Chueca: Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo xx*, Madrid, Egales.

Mitchell, Timothy (1990), *Passionate Culture: Emotion, Religion and Society in Southern Spain*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Monterde, José Enrique (1995), "El cine de la autarquía (1939-1950)", *Historia del cine español*, Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro (eds.), Madrid, Cátedra: 181-238.

Noel, Eugenio (1991), *Semana santa en Sevilla*, Manuel J. Gómez Lara (ed.), Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla [1906].

Olmeda, Fernando (2004), *El látigo y la pluma: Homosexuales en la España de Franco*, Madrid, Oberon.

Robbins, Jill (2004), "An Introduction: Postmodern by Design", *P/Herversions: Critical Studies of Ana Rossetti*, Jill Robbins (ed.), Lewisburg, Bucknell University Press: 31-62.

Silverman, Debra (1993), "Making a Spectacle, or, Is there a Female Drag?", *Critical Matrix: The Princeton Journal of Women, Gender and Culture*, 7.2: 69-89

Spivak, Gayatri (1983), "Displacement and the Discourse of Woman", *Displacement: Derrida and After*, Mark Krupnick (ed.), Bloomington, Indiana University Press: 169-195.

Valis, Noël (2004), "The «Cursilería» of Camp in Ana Rossetti's *Plumas de España*", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 5.1: 57-68.

Villamil, Fernando (2004), *La transformación de la identidad gay en España*, Madrid, Los Libros de la Catarata.

Yarza, Alejandro (1999), "Estudios cinematográficos: «La herida al aire: Travestismo y ansiedad cultural en el cine de Pedro Almodóvar»", *El hispanismo en los Estados Unidos: Discursos críticos/prácticas textuales*, José M. del Pino y Francisco La Rubia Prado (eds.), Madrid, Visor: 191-209.