

**La casa dispersa: camp criollo, migración y representación en *Cheila, una casa pa' maíta***

por Víctor Carreño\*

**Resumen:** En el film venezolano *Cheila, una casa pa' maíta* (Eduardo Barberena, 2009) se narra la historia de Cheila, inmigrante, de vacaciones en Venezuela, donde busca apoyo de su familia para su cambio de sexo, y confrontarse con su identidad cultural y sus afectos más valiosos. Se articulan en el filme *performances* característicos del camp (disfraces, travestismos, códigos de la cultura mediática como el Miss Venezuela y la telenovela) que son objeto de reflexión. A partir de una revisión de la teoría del camp de Susan Sontag, se constata lo camp en la película como manifestación caracterizada por una estética performativa de extravagancia visual-teatral y ambigüedad sexual. El camp descrito por Sontag está vinculado a ciertos refinamientos de la cultura y el individualismo anglosajones. El camp criollo está en cambio enraizado en unos códigos colectivos que acuden a lo sentimental, la gestualidad y lo carnavalesco desmesurados (boleros, rancheras, telenovelas, Miss Venezuela, entre otros).

**Palabras clave:** camp criollo, cine, diversidad sexual.

**Abstract:** The Venezuelan film *Cheila, una casa pa' maíta* (Eduardo Barberena, 2009) narrates the story of Cheila, a Venezuelan immigrant who confronts her cultural identity and her most cherished affections when she returns for a vacation, as well as to seek support from her family for a sex change. This article focuses on typical camp performances (costumes, transvestites, media culture codes such as those of Miss Venezuela and soap operas) displayed in the film. Revising Susan Sontag's camp theory, we infer that camp appears in this film as an aesthetic manifestation characterized by visual-performative theatrical extravagance and sexual ambiguity. While the camp Sontag describes is linked to individualism and certain refinements of Anglo-Saxon culture, criollo camp is rooted in collective sentimental codes, gestures and extravagant carnivalesque features including among others boleros, rancheras, telenovelas, and the Miss Venezuela pageant.

**Keywords:** camp criollo, cinema, sexual diversity.

En *Cheila, una casa pa' maíta* (dirigida por Eduardo Barberena, 2009, con guión de Elio Palencia<sup>1</sup>), la protagonista, un transgénero de hombre a mujer y también inmigrante en Canadá, regresa a Venezuela por vacaciones, y por el deseo de comunicar su pronta operación reasignación de sexo y la consiguiente solicitud de apoyo de su familia, para enfrentarse con una historia de intolerancias que la lleva a interrogarse sobre su identidad y su círculo de afectos más valiosos, como su abuela materna y su primo Moncho, con quien revive viejos lazos de intimidad. En esta coyuntura el filme articula una serie de *performances* muy característicos de la cultura *camp*, y en el contexto que suceden producen lo que llamaré un *camp* criollo: disfraces, travestismos estilizados, imitaciones de la cultura mediática como el Miss Venezuela y de códigos de la telenovela, que se convierten en un instrumento para subvertir las jerarquías sociales y de género, pero *dentro* de la sociedad y cultura criolla. Así, el viaje-tránsito entre Canadá y Venezuela es una ocasión para redefinir una memoria y una identidad sexual y cultural, proceso en el cual la Casa de la familia, centro de la trama, ésa que Cheila, de orígenes humildes y con mucho esfuerzo, ha regalado a su madre, y ahora sumida en el deterioro, el machismo y la intolerancia, trasluce una alegoría crítica de la nación<sup>2</sup>.

Empezaré describiendo qué entiendo por el *camp*, luego me detendré brevemente en un antecedente de manifestación *camp* en el cine del ámbito de la cultura latina migrante. Seguidamente analizaré cómo convergen en el filme que ahora nos ocupa el *camp* criollo y la alegoría nacional, para, por último, establecer unas conclusiones tentativas.

<sup>1</sup> A su vez la película se originó en el guión teatral *La quinta Dayana*, de Elio Palencia. La frase “una casa pa’maíta” fue hecha famosa por el boxeador venezolano Rafael Oronó, tal como aparece al principio de la película, mientras la familia ve televisión un programa de boxeo. Primera subversión: Cheila, de origen humilde y luchadora, se emparenta con el boxeador viril, de origen humilde también, orgullo de la nación.

<sup>2</sup> La idea original del guión, como dijo Elio Palencia en una entrevista, viene de una experiencia del autor, cuando siendo inmigrante en España entre 1991 y 2004, viajó en 2000 a Canadá y fue a una *Parada Gay* en Montreal, donde vio a una mujer muy morena en el desfile, con una banda de Miss Venezuela. Era una trans venezolana de hombre a mujer que había sido violada por unos “malandros” en Venezuela; había venido desde Nueva York, solicitando asilo por discriminación sexual (*La escena del desarraigo*).

## El camp: breve revisión

Desde que Susan Sontag publicó sus “Notas sobre lo camp” en 1964, se multiplicaron toda una serie de estudios sobre ese fenómeno cultural que exalta lo artificial, lo antinatural, lo sexualmente ambiguo, esteticista hasta lo irrisorio, y por sus poses exageradas, sus ostentosas puestas en escena, teatral. Los precursores del camp han sido en un primer momento figuras del mundo angloparlante: Oscar Wilde, Greta Garbo, Bette Davis, Andy Warhol y tantos otros. Y sin embargo también ha habido un camp latino con figuras como La Lupe, Severo Sarduy, Manuel Puig, Boris Izaguirre, el bolerista Felipe Pirela<sup>3</sup> y en el ámbito español Pedro Almodóvar. La ambigüedad del camp no es sólo sexual sino política: es al mismo tiempo exaltación de la cultura de masas que una sutil crítica de ésta y de la fijación cultural del género, que no llega a su negación<sup>4</sup>.

Volviendo al escrito de Susan Sontag “Notas sobre lo camp”, importa decir que generó tanto seguidores como críticos acerbos como manifiesto de una sensibilidad artificial, teatral, irreverente, marginal, pero sobre todo huidiza y cambiante. De mayor circulación en la cultura anglosajona como marca del mundo homosexual masculino de clase media y alta, ha sido usado también en el cine y la literatura latinoamericanos para reivindicar una identidad cultural y de género marginada, no sólo de hombres sino también de mujeres. A primera vista, esto último parece contradecir una de las tesis de Sontag, cuando afirma que “la sensibilidad camp es no comprometida y despolitizada; al menos, apolítica” (2007: 353). Es esta una de las tesis más criticadas de

<sup>3</sup> Benjamín Torres Caballero analiza la novela *Parece que fue ayer*, del venezolano Denzil Romero y desarrolla una conexión entre el camp y el bolerista Felipe Pirela en la obra: “la relación entre Pucho El Jíbaro y Felipe Pirela, la mención de Ganímedes – “que si no era mujer merecía serlo” (142)- por Felipillo-Zeus, sin mencionar la alusión que hace el texto a los travestis y sus bugarrones (147), sugiere que el estilo epiceno [convertible de hombre a mujer, estilo camp, según Sontag] del bolero le permite una adaptabilidad como imaginario amoroso que puede abarcar todas las preferencias sexuales” (2005: 36).

<sup>4</sup> Judith Butler llama la atención de que si la teoría feminista critica el drag y el travestismo por reforzar los estereotipos de lo femenino, esto hay que entenderlo desde otra vía: al coincidir el estereotipo de lo femenino con un cuerpo de hombre se produce una disonancia de géneros que se convierte en una crítica de sus estereotipos (2008: 379).

Sontag, aunque también es preciso reconocer que no le interesaba crear un canon o norma del camp, ella misma confiesa que por las características antes mencionadas, “hablar sobre lo camp es traicionarlo”, pues hablar de algo escandaloso, irreverente es de algún modo domesticarlo, al menos en el discurso. Por otro lado, así como Sontag destaca el espíritu contradictorio de lo camp, esa paradoja que nos lleva a decir de algo *campy* “es tan malo que parece bueno”, podríamos decir entonces que el apolitismo del camp, su desfachatez y falta de seriedad es su manera de generar una crítica social y por tanto de hacer política. Es un gesto subversivo pero muy carnavalesco, pues ya se ha mencionado varias veces que la escena de lo carnavalesco, tal como lo concibe Mijail Bajtín, guarda muchos vínculos con la escena camp (Cleto, 1999: 32). Ambos son espectaculares y subvierten espectacularmente las jerarquías, pero sin nunca eliminarlas del todo, pudiendo decirse que el camp vive en tensión paródica, transgresora con una norma sexual dominante. La metáfora del teatro del mundo, tan cara al camp, revela una atracción por lograr un efecto espectacular, después del cual los actores vuelven a la vida cotidiana, continúan siendo los “raros”. He aquí una de las paradojas que da tensión al camp. Como gesto transgresor, ¿no debería contribuir a trastocar las estructuras anquilosadas de la sociedad, y producir de algún modo un cambio social? Pero un camp institucionalizado, convertido en norma, ¿no dejaría de irritar, su fiesta no correría el riesgo de toda ceremonia, ser un acto al fin domesticado, *etiquetado* y asimilable?

“El gusto camp vuelve la espalda al eje bueno-malo del juicio estético corriente” (2007:364), advierte de nuevo Sontag, y también: “Muchos ejemplos de camp lo constituyen cosas que, desde un punto de vista “serio”, son mal arte o kitsch” (2007:355). Ya se ha dicho que el camp es un fenómeno performativo y relacional. Sólo una vez realizados sus actos podremos decir si tuvieron un efecto exitoso o no, si fueron kitsch irredimible o kitsch reciclado y reelaborado, si su efecto radica en tal manera de percibir, en unos objetos, en un discurso, o en la conjugación de algunos de estos aspectos. Es importante rehuir de la busca de una esencia para el camp. Por eso, es preciso recordar que si bien el

camp suele identificarse con lo homosexual, ambos se trascienden y no es el interés de estas reflexiones hacer un reduccionismo de ninguno.

### Camp y representación

Quisiera acudir ahora a dos antecedentes camp de *Cheila*<sup>5</sup>, en tanto se vinculan a la migración y a la representación política, elementos clave en *Cheila*. Uno es la película *Mecánicas celestes* (1995), dirigida por Fina Torres y la otra es *Carmelita Tropicana* (1993), dirigida por Ela Troyano, ambas tienen en común la situación de la migración y el lesbianismo. José Esteban Muñoz en su artículo “Flaming Latinas: Ela Troyano’s *Carmelita Tropicana*: *Your Kunst is Your Waffin* (1993)”, explica de un modo elocuente, en su análisis del camp a través de dicho film, las características de lo que podríamos llamar un camp latino:

Camp is a form of artificial respiration; it breathes new life into old situations. Camp is, then, more than a worldview; it is a strategic response to the breakdown of representation that occurs when a queer, ethnically marked, or other subjects encounters her inability to fit within representational regime ... Camp is a practice of suturing different lives, of reanimating, through repetition with a difference, a lost country or moment that is relished and loved. Although not innately politically valenced, it is a strategy that can do positive identity- and community-affirming work. (1993: 139-140)

[Lo camp es una forma de respiración artificial, alienta una nueva vida a viejas situaciones. El camp es, luego, más que una visión de mundo; es una respuesta estratégica para la crisis de representación que ocurre cuando un sujeto *queer* marcado étnicamente o de otro modo, enfrenta su inhabilidad para

---

<sup>5</sup> En Venezuela, en cuanto a largometrajes dedicados exclusivamente a la comunidad GLBT hay solo dos antecedentes: *La máxima felicidad*, de 1982, y *Macho y hembra*, de 1985 (ambas dirigidas por Mauricio Walerstein). Información recogida en entrevista a Elio Palencia (*La escena del desarraigo*). No he visto estas películas. En cuanto a *Mecánicas celestes*, aunque la directora Fina Torres, es venezolana, fue realizada en Francia.

encajar dentro del régimen de representaciones... El camp es una práctica de suturar diferentes vidas, de reanimar, a través de la repetición mediante una diferencia, un país perdido o un momento que ha sido abandonado y amado. Aunque no sea políticamente válido de nacimiento, es una estrategia que puede hacer un trabajo positivo y afirmativo de identidad y comunidad]. (Traducción mía)

Visto así, el camp es una estrategia estética dentro de la cultura latina relegada al margen, ya sea por el exilio o su condición *queer*, pero que usa este mismo marginamiento como irreverente estética de la nostalgia, de lo perdido, suprimido y reprimido, que sale de su encierro en el trasfondo de la cultura. Solo querría hacer una matización, y es que puesto de esta manera, el camp es una estrategia representacional de homosexuales latinos migrantes en Estados Unidos, un llamado a respetar y/o asumir una identidad cultural, étnica o sexual. He aquí un elemento crucial para lo que intento decir acá. Si bien la protagonista de *Cheila, una casa pa maíta* es una inmigrante, lo que está incluso más resaltado en la obra de teatro que le sirve de fuente, la trama de la obra no transcurre en su mayor parte sino en el país de origen del inmigrante, en este caso Venezuela, durante una visita de Cheila. Con este giro, *Cheila* señala la situación fuera de lugar, dentro del régimen de representaciones, de los grupos LGBT pero no en el extranjero, sino en su propio lugar de origen. Y no es una situación única en Venezuela, sino que está también en la sociedad criolla en Latinoamérica. Aclaro: *Cheila* no tienen una estética camp en su conjunto, pero los elementos camp traen a la escena el problemático reconocimiento cultural, la subversiva festividad carnavalesca y la crítica social en el reencuentro doblemente desestabilizador de Cheila con su familia, como inmigrante y *queer*: por la mirada que arroja sobre el país a su regreso, por la transgresión de lo sexual que ofrece en su arco más amplio: homosexualidad masculina, lesbianismo, transexualidad<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Cheila antes y después de su operación de reasignación de sexo, mantiene su relación con una mujer canadiense.

Es como si la subjetividad de este sujeto que es Cheila fuera más flexible, responsable y crítica que su familia rígida en cuanto a la tolerancia sexual, pero estancada en su realidad social, derrochadora, ávida de dinero fácil y confort y finalmente endeudada, como ese Estado mágico, del que habla Fernando Coronill, que promueve y alimenta el mito del progreso colectivo logrado a partir de la distribución de la renta petrolera, pero a la larga comprometido tanto por su función paternalista como por sus vínculos con los altibajos de la economía global. A esta coyuntura se alude visualmente en *Cheila...*, en esa dependencia maliciosa de la familia de una Casa de la que todos reciben y se aprovechan, pero a la que nadie se siente obligado a retribuir. Esta coyuntura está más marcada verbalmente en la obra de teatro *La Quinta de Dayana*, como cuando, por ejemplo, se compara a la familia irresponsable con los malos “gobiernos” en el parlamento de Maíta, que no aparece en la película (2008:121)<sup>7</sup>. Esto apuntaría a esa dependencia del ciudadano de un Estado mágico benefactor, creando una relación viciada. Lo político, sin embargo, reaparece de un modo directo en otro momento. En un diálogo entre Cheila y una amiga, Cheila dice que, por su condición sexual, “legalmente” no podría adoptar en Venezuela, a lo que su amiga responde “por ahora”, frase con que Hugo Chávez se hizo célebre cuando anunció su derrota ante las cámaras en el fallido golpe de Estado de 1992, y que paradójicamente lo catapultó como personaje carismático que llegaría más tarde en elecciones a la presidencia para liderar la llamada Revolución Bolivariana en Venezuela. Respecto a la escena comentada dice Palencia: “Salvo el personaje de la ex-vecina de Cheila que dice “Por ahora” – que no está en la pieza teatral y queda claro que trabaja con el gobierno porque habla de que le ofrecieron un puesto en un Ministerio – creo que todos los personajes, tanto los negativos como los positivos, podrían ser tanto oficialistas como de la oposición”.

---

<sup>7</sup> En entrevista, Elio Palencia aclaró: “El proceso de llevar el teatro al cine es complejo, porque cada medio tiene sus límites y sus potencialidades. Para empezar, por ejemplo, en la pieza teatral utilizo a veces el “distanciamiento”, pues algunos personajes hablan directamente al espectador; hay sólo seis caracteres y el resto de la familia de la protagonista es un coro que generalmente habla en un verso rudimentario. En el transvase al cine estos aspectos formales cambiaron”; pero añade también: “escribí lo que quise escribir” (*La escena del desarraigo*).



### **Estetización de la política y alegoría en Cheila, una casa pa maíta**

Es factible entonces decir que la película se vislumbra como una alegoría de la nación. Lo que dice Esteban Muñoz, antes citado, se adecúa a lo que intento articular. El camp “alienta una nueva vida a viejas situaciones...es una práctica de suturar diferentes vidas, de reanimar, a través de la repetición mediante una diferencia, un país perdido”. Ese país perdido que recupera Cheila en su encuentro con el camp es el país caribeño que hace de la vida una telenovela, un “espectáculo del sentimiento” y apariencias, como dice José Ignacio Cabrujas (2002: 198), él mismo guionista de exitosas telenovelas, un Miss Venezuela espectacular, toda una cultura de fastos costosos, alimentada por el petróleo<sup>8</sup>. En este país teatral, Cheila sin embargo va a jugársela a su regreso para encontrarse más que con su familia, con su propia memoria y su razón de ser. Sus amigos travestis y gays representan teatralmente y carnavalizan a ese país para regalarle a Cheila más que otra ostentación de riqueza apariencial, una riqueza más profunda, una revisión y reafirmación de su identidad que ese país colocó al margen, no obstante, y esta doblez en los discursos es constante, la proclamación indirecta o no de espectáculos o manifestaciones camp. Si bien Cheila, por su sobriedad, no parece camp, al entrar en el performance de sus amigos entra en un teatro barroco de espejos, donde lo marginado o semioculto se resitúa y adquiere centralidad en el juego de las representaciones.

En *Cheila, una casa pa maíta*, la representación del ambiente familiar remite de un modo, a veces directo o indirecto, a la nación, y a cómo la subjetividad de Cheila es a su vez construida o representada dentro de esa nación. Pero siendo la protagonista alguien que se enorgullece desde el principio de su particular condición sexual, va a chocar a cada momento con lo

---

<sup>8</sup> Para una exploración sobre la relación entre telenovela y política en la Venezuela de Chávez, ver Carolina Acosta-Alzuru, *Venezuela es una telenovela: melodrama, realidad y crisis*. Caracas: Editorial Alfa. También puede decirse que Venezuela ha gravitado en torno a dos iconos o símbolos en esta época: la Miss Venezuela y el militar, Irene Sáez y Hugo Chávez, se disputaron la presidencia en las elecciones de 1998.



que la nación espera de ella. Por este contrapunto entre Cheila y su país, insisto, Cheila es un espejo donde la nación se representa invertida, lo que nos lleva de nuevo a la estrategia camp y carnavalesca de subversión de las jerarquías, de poner el mundo al revés. Si la alegoría es, como puntualiza Miguel Gomes, una “metáfora global” (2010: 827), la alegoría de la nación que se encarna en Cheila es una alegoría negativa. En su mundo se oye un eco de relaciones que Venezuela nunca ha declarado como cultura oficial, pero con lo que cotidianamente, a contracorriente, se identifica, como, por ejemplo, la cultura de la telenovela y el Miss Venezuela.

Si repasamos los códigos de la telenovela, veremos cómo estos se corresponden con la película. La trama maneja sus códigos temáticos, de acuerdo a Jesús Martín-Barbero: el cuestionamiento de la identidad familiar, el machismo, la oscilación entre la apariencia y la realidad, la culpabilización de los otros<sup>9</sup>. Cheila al regresar se pregunta quién es su familia, cuál es su relación con ella, cuál es su verdadera situación financiera, cómo ha sido su lucha y rechazo de los que ella llama irónicamente “hombres hombres”, pero incapaces de asumir una responsabilidad; a su vez, su Mamá y la familia que alcahuetea replica como víctima, culpabilizando a Cheila de haberlos abandonado al irse a vivir lo que caracterizan como una vida fácil en el extranjero, ignorando las penurias y obstáculos que padece el inmigrante. Es un melodrama en el que los actores exageran las expresiones faciales, fruncen el ceño, son enfáticos con el tono de la voz, o apelan a una sentimentalidad de lágrimas, a una actuación con que se hace alarde del maniqueísmo de los buenos y malos sentimientos<sup>10</sup>.

Es una retórica kitsch, efectista a gran escala, y sin embargo muy explotable, muy reciclable para una estética camp, cuando hay una actuación y

---

<sup>9</sup>La película *Cheila* no es, desde luego, la única obra que ha acudido a estos códigos telenovelescos en Venezuela. Indago más sobre en esta temática en el artículo “Identidades portátiles: migración y cruce de fronteras en el cine y la literatura venezolanos”.

<sup>10</sup> También es cierto que muchos actores del cine venezolano han trabajado en telenovelas y que incluso el cine venezolano ha gravitado en torno al melodrama, influencia a su vez del éxito de las telenovelas. Recordemos que Endry Cardeño y Violeta Alemán, en el papel de Cheila y su mamá respectivamente, son actrices de telenovela.

una dirección que aprovecha a conciencia estos recursos, y los controla, eliminando lo innecesariamente redundante, lo improvisado o mal trabajado. Se trata de unos códigos con los que estamos muy familiarizados en Venezuela, por la larga trayectoria y la influencia que han ejercido entre nosotros las telenovelas, desde los pioneros José Ignacio Cabrujas, Julio César Mármol, Salvador Garmendia, entre otros. Desde el mismo guión, la película apunta en esta dirección. Elio Palencia, quien cuenta con experiencia en el teatro, la televisión y el cine, está muy consciente de los recursos de cada medio y apuesta por los códigos de la telenovela:

La televisión es verbosa, se acerca a la radio, mientras que en el cine tienes que contar mucho más con la imagen y con un mayor rigor en la verosimilitud. Hay cierto exceso de palabra en la televisión que no es recomendable para el cine. A mí me gusta mucho Bergman y Woody Allen, por ejemplo, en el primero hay muchos silencios y en el segundo se habla hasta por los codos. Y ambos son estupendos. Un día me pregunté cómo se plantearía aquí en el Caribe la escena de madre e hija de “Sonata de otoño”, nosotros no somos nada contenidos. Hice el ejercicio al escribir la confrontación climática entre Cheila y Maíta (Imagen 1). Tal vez se hayan colado rasgos melodramáticos, pero en muchos casos nosotros somos telenoveleros. (*La escena del desarraigo*)



Imagen 1

Las reflexiones de Palencia nos dan una idea de lo problemático que resulta el tema, y sin duda muy pertinente para el Caribe. Cuando matiza y dice que “tal vez se hayan colado rasgos melodramáticos”, sugiere que lo melodramático puede caer fácilmente en el lugar común. Aunque se ha reconocido la influencia de la telenovela en el cine venezolano, no hay un consenso en torno al valor de ésta. Hay quien piensa que es una mera concesión comercial a la cultura de masas, un conformismo estético en el modo de concebir el guión y la actuación<sup>11</sup>. Pero también acudir a la telenovela puede ser un riesgo justificado si se considera que la presencia del melodrama en la cultura latinoamericana precede incluso a la aparición de los medios y se remonta al siglo XIX.

Una de los momentos más importantes en cuanto al nudo conflictivo, se da cuando Cheila se encuentra con un conjunto de amistades homosexuales y travestis en su casa, originando una fuerte discusión con su familia, quienes se preocupan por lo que consideran el mal ejemplo que pueda darse a los niños. La discusión es tensa y cercana a la violencia física, pero luego en otra escena vemos cómo esos amigos rinden homenaje a Cheila en una comunidad trans en la emblemática barriada caraqueña del 23 de enero<sup>12</sup>, cuando, como Priscilla en el desierto, hace una entrada triunfal en un carro amarillo, mientras la música de salsa al fondo (“Hay fuego en el 23”, de la Sonora Ponceña) la acompaña como una Reina del Caribe. Son momentos climáticos, donde el 23 de enero es primero captado en un paneo, y vemos luego a Cheila de pie en un carro descapotado y al barrio en picado, mientras la cámara se va acercando a Cheila, aclamada por quienes la reciben, engrandeciendo su figura (Imagen 2).

---

<sup>11</sup> John King, por ejemplo, se hace eco del cineasta Carlos Rebollo, quien ve con cierta reserva esta estrategia frecuente del cine venezolano en su uso de códigos telenovelescos, para atraer a un público masivo, pero que descuida otras estéticas o exploraciones (2000:223.)

<sup>12</sup> Ver entrevista a Elio Palencia *La escena del desarraigo*.



Imagen 2

Durante este evento carnavalesco es coronada como Miss Venezuela por su experiencia triunfal en Canadá como peluquera (Imagen 3), revelando ese comportamiento característico del venezolano con el que su autorrepresentación negativa dentro del país es compensada por la imagen mediática de las Miss ganadoras de concursos en el extranjero (Montero, 1998). La travesti Olga Guillot (quien la corona) le canta una canción *campy*<sup>13</sup> que resume su vida como persona que estudió, luchó y consiguió una “casita” para su mamá, mientras un conjunto de travestis bailan disfrazados de recién graduadas, con pelucas y secadores de pelo fálicos (Imagen 4). Para entender el alcance de esta celebración en la película, conviene recordar que 23 de enero, nombre de la barriada popular, es una fecha fundacional, pues a partir de ese día de 1958 se recuperó la democracia en Venezuela. No es difícil ver en esta escena una nueva propuesta fundacional: que la comunidad GLBT abra las puertas de una democracia participativa<sup>14</sup> que no se reconoce del todo como tal en la práctica.

<sup>13</sup> “Somos las maestras” (Acxys). Música y adaptación de letra de José Ramón Carranza.

<sup>14</sup> Principio incluido en la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela, aprobada por referéndum en 1999, como puede leerse en su Preámbulo en el que se declara su fin: “con el





Imagen 3



Imagen 4

Esta escena en el contexto de la primera década del siglo XXI y la Revolución Bolivariana en Venezuela, nos lleva a hacernos esta pregunta: ¿Es

---

fin supremo de refundar la República para establecer una sociedad democrática, participativa y protagónica, multiétnica y pluricultural en un Estado de justicia, federal y descentralizado”.

posible una Revolución camp, una Revolución que del lado de los militares apoye a la cultura *queer* y a la estética camp? Carlos Monsiváis a propósito de la presencia del camp en el México del PRI, comenta que si bien la demagogia en todos los ámbitos (religioso, social, económico, político, cultural, deportivo) es la “esencia del lenguaje oficial”, delata también un contraste donde la forma importa más que el contenido, que se presume como repetición vacía de lo mismo, pero esta artificialidad no es necesariamente compatible con el camp: “Falta el amor por el objeto, falta la conciencia de que las perfecciones acústicas podrían resolver la desaparición de las ideas, falta en suma el desarrollo político suficiente para redimir o enaltecer la demagogia. La búsqueda del Camp arriba a conclusiones políticas” (1970:174).

Monsiváis afirma de esta manera que en el camp lo estético y lo político no sólo no están separados, sino que el camp, en su desarrollo, tiene consecuencias políticas. La carnavalización, la escenificación pomposa y lujosa de lo *queer* en la escena cotidiana conduce a levantar las máscaras sociales y por tanto políticas, y hace que la sociedad se vea en un espejo desnuda, sin represiones sexuales. Pero la pompa de la política no ha realizado el camino inverso, al menos de momento en Venezuela y otros países latinoamericanos, no ha llegado a la carnavalización sexual del camp, aunque en cada país por razones diferentes<sup>15</sup>. Dentro de una Revolución que proclama desde su Constitución la democracia participativa, no deja de ser disonante que la comunidad GLBT no pueda acceder a ciertos derechos como el matrimonio y la adopción<sup>16</sup>. Es significativo que Cheila no ceda a los ruegos de su amiga de

---

<sup>15</sup> Boris Izaguirre va en esta dirección al crear a Julio González (quien nace el 23 de enero de 1958), el protagonista gay de la novela *Azul petróleo*. Mucho antes de exiliarse en España (por criminal), Julio pasa una temporada junto a Ernestino Vogás, trasunto del pintor Pedro Centeno Vallenilla, quien fue apoyado por el dictador militar Pérez Jiménez (Oscar Marcano, 2000). Su pintura giraba en torno a un imaginario de la raza representado con cuerpos masculinos fisioculturistas. Pero en el caso, la estética camp como fenómeno gay nunca fue oficial, sino reprimida. Si adonde apunta Izaguirre es a una historia no oficial de las relaciones entre los militares y la homosexualidad en Venezuela, esa es una asignatura pendiente.

<sup>16</sup> Con todo, el espaldarazo de la película por la Fundación Villa del Cine es un logro defendido por Palencia: “Es importante resaltar esto porque, en este país, un productor privado difícilmente se hubiese arriesgado con una película protagonizada por un trans, que tratara sobre género-diversidad, migración por discriminación y que podía resultar incómoda tanto en

que se regrese a Venezuela, y tenga esperanza en un final feliz, como en las telenovelas, aunque “por ahora” no todo puede ser como ella quisiera. El pasado no es solo nostalgia de afectos de la familia y de amigos *queer*, también trae recuerdos de violencia. En un *flashback* durante su viaje de visita a Venezuela, agobiada por las frustraciones de su familia, Cheila rememora un episodio donde es violada por unos hombres, acontecimientos que refuerzan sus razones para ser ahora emigrante<sup>17</sup>.

Cheila se regresa al Canadá y la máxima felicidad que obtiene es fuera de su país, al operarse y adoptar con su pareja una niña, mientras se resigna a conversar con su abuela y su primo Moncho por videochat, sin duda los seres que han marcado un hito en la formación de su subjetividad<sup>18</sup>. Deja atrás una casa donde ya no tiene espacio, aunque sus afectos siguen encontrados, la nostalgia y el desarraigo persistirán, así como ese pasado violento que seguramente tampoco podrá olvidar.

### Consideraciones finales

El camp como fenómeno de la cultura anglosajona está vinculado a ciertas formas de extravagancia visual-teatral y ambigüedad sexual. Es una expresión del individualismo anglosajón. El camp criollo está similarmente vinculado a una cultura visual, homosexual y performativa, pero también a unos códigos colectivos de lo sentimental, la gestualidad y lo carnavalesco (boleros,

---

sectores de oficialismo como de oposición [...] no es precisamente el cuento de hadas, el triunfalismo o el “qué chévere estamos y qué chévere somos”. No, y eso me parece muy admirable y alentador para los hacedores de cine. Eso habla de libertad e inclusión” (La escena del desarraigo).

<sup>17</sup> En este sentido la película refleja la experiencia referida por Palencia en su encuentro en el año 2000 con la trans venezolana, quien solicitó asilo por haber sido violada por unos malandros. En los créditos de la película figuran tres “malandros”. Un malandro es: “Persona joven de apariencia desagradable...que participa en hurtos y en otras acciones vandálicas y delictivas” (Núñez y Pérez, 1994: 313).

<sup>18</sup> Si la abuela nunca cuestionó a Cheila, dándole afecto y seguridad, su primo Moncho, desde los *flashback* de Cheila, fue la relación íntima que desde su infancia le dio un afecto y respeto que no le daba su familia. Al encontrarse ambos al regreso de Cheila de Canadá, Moncho le declara su amor de adolescente. Pero el pasado no puede volver, ambos tienen ya una vida comprometida: Moncho con su esposa y Cheila con su pareja lesbiana.



rancheras, telenovelas, Miss Venezuela, entre otros). Dentro de este contexto, la explosión de la gestualidad en el camp criollo, sus gritos y melodramas, es matizada por la nostalgia y la derrota. Una situación que puede relacionarse con su marginalidad política. El camp anglosajón sin duda se inscribe dentro de la conquista relativa de ciertos derechos, pero no debemos ver tampoco su extensión como un paraíso. La historia de Inglaterra y Estados Unidos hablan de numerosos conflictos y derrotas también. El camp y lo *queer* son estéticas al margen. Oscar Wilde en el exilio es una figura ejemplar. Exiliados o emigrados, los escritores y personajes homosexuales de la cultura latinoamericana son también reveladores.

Cheila como personaje migrante se mueve en una dinámica diaspórica de “ida y vuelta”, en una subjetividad que negocia su pasado y su presente, pero que va más allá de un caso individual, al sugerir un reflejo invertido de la nación. Cheila nos representa, como ficción, desde los márgenes. El final de la película es abierto, no exactamente el mismo del guión de la obra teatral, también abierto a su modo. Sin embargo, *La quinta Dayana* refuerza aún más lo sugerido en su filme correspondiente, la existencia, en el trasfondo de los viajes de Cheila, de lo que el antropólogo James Clifford llama las diásporas, el desplazamiento manifestado de múltiples formas, a veces incompatibles, en las zonas de contacto o lejanas a un territorio de pertenencia nacional o cultural. Elio Palencia no ahonda en este tema, pero sus sugerencias son muy elocuentes. Al final del guión teatral, Dayana comenta a su pareja Katy que “Mucha gente se está yendo de Venezuela y está rematando sus casas” (2008:153), asomando la idea de que le gustaría ahorrar y comprar otra casa pa’ maíta, para sustituir a la que ya se perdió, y seguir su dinámica de ida y vuelta de Venezuela. En la caracterización de la diáspora, hace falta la noción de comunidad más allá de las fronteras con la que se establece de un modo u otro una relación, se comparte una cultura y un presente. Dayana se nos presenta como una venezolana sola en Canadá, sin embargo, reconoce implícitamente la existencia de una comunidad de inmigrantes venezolanos en Norteamérica, y aunque aparentemente no se relaciona con ninguno de sus

miembros, piensa y actúa en función de ellos. La trayectoria diaspórica de esta venezolana le permite romper los obstáculos de una cultura patriarcal de la nación, pero también religarse, a través del camp criollo, con las manifestaciones de su cultura y sus afectos en el tiempo.

### Bibliografía

- Acosta-Alzuru, Carolina. (2007). *Venezuela es una telenovela*. Caracas: Editorial Alfa.
- Barberena, Eduardo, dir. (2009), *Cheila, una casa pa' maíta*, Fundación Villa del Cine. Película.
- Butler, Judith (2008), "Subversive bodily acts", en Simon During (editor), *The Cultural Studies Reader*, London y New York: Routledge, 371-382.
- Carreño, Víctor (2011), "Identidades portátiles: migración y cruce de fronteras en el cine y la literatura venezolanos". *Revista de Literatura Hispanoamericana* 62 (enero-junio): 83-108.
- Cabrujas, José Ignacio (2002), *Y Latinoamérica inventó la telenovela*. Caracas: Alfadil Ediciones.
- Cleto, Fabio (2002), "Introduction: Queering the camp", en Fabio Cleto (editor), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1-42.
- Clifford, James (1999), *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.
- Constitución de la República Bolivariana de Venezuela (2000), en <http://www.tsj.gov.ve/legislacion/constitucion1999.htm>. Recuperado el 3 de septiembre de 2012.
- Coronill, Fernando (2002), *El Estado mágico*. Caracas: Editorial Nueva Sociedad y Universidad Central de Venezuela.
- Gomes, Miguel (2010), "Modernidad y abyección en la nueva narrativa venezolana". *Revista Iberoamericana* 232-233 (julio-diciembre 2010): 821-836.
- Izaguirre, Boris (2000), *Azul petróleo*, Madrid: Espasa Calpe. King, John (2000), *The Magical Reels*, London: Verso.
- Marcano, Oscar (abril 2012), "Azul petróleo". *El nacional*. Suplemento Primicias. Caracas.
- Martín-Barbero, Jesús (1991), "Mapa nocturno para explorar el nuevo campo". *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gili, 229 - 247.
- Monsiváis, Carlos (1970), "El hastío es pavorreal que se aburre de luz en la tarde". *Días de guardar*. México: Ediciones Era, 171-192.
- Montero, Maritza (1998), "Identidad, belleza y cultura popular", *Venezuela: tradición en la modernidad*, Caracas: Equinoccio, 109-125.

Muñoz, José Esteban (1996), "Flaming Latinas: Ela Troyano's *Carmelita Tropicana: Your Kunst is Your Waff* (1993)", en Chon A. Noriega and Ana M. López (editores), *The Ethnic Eye: Latino Media Arts*, Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press, 129-142.

Núñez Rocío y Francisco Javier Pérez (1994), *Diccionario del habla actual de Venezuela*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

Palencia, Elio, *La quinta Dayana* (2008), en *Del alma querida y otras piezas teatrales*, Caracas: El perro y la rana, 99-154.

- - - Entrevista realizada por Víctor Carreño. *La escena del desarraigo*. (25 de enero de 2012), en <http://paisportatil.com/2012/08/25/la-escena-del-desarraigo/>. Publicada el 25 de agosto de 2012. Recuperada el 25 de agosto de 2012.

Sontag, Susan (2007), "Notas sobre lo camp", en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona: Mondadori, 351-372.

Torres Caballero, Benjamín (2005), "Tabernario y tropical: La novela del bolero de Denzil Romero", *Revista de Literatura Hispanoamericana* 51 (julio-diciembre): 19-40.

---

\* Víctor Carreño (Venezuela, 1968). Licenciado en Letras en la Universidad Central de Venezuela. Doctor en Letras Hispánicas en Columbia University. Sus artículos académicos sobre cine y/o literatura y reseñas han sido publicados en Venezuela, España y Estados Unidos. Desarrolla una línea de investigación sobre imaginarios y culturas fronterizas en Latinoamérica. Investigador, editor, escritor