



PROJECT MUSE®

---

Homosexualidad, heterotopía y estética *camp* en la novela  
*El Príncipe* (1972) de Mario Cruz

Sebastián Reyes Gil

Hispanófila, Volume 195, Summer 2022, pp. 93-108 (Article)

Published by The University of North Carolina at Chapel Hill,  
Department of Romance Studies

HISPANÓfILA

195  
SUMMER 2022  
CHapel Hill, NC

➔ For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/869399>

# HOMOSEXUALIDAD, HETEROTOPIA Y ESTÉTICA *CAMP* EN LA NOVELA *EL PRÍNCIPE* (1972) DE MARIO CRUZ

Sebastián Reyes Gil

Universidad de Santiago de Chile

*El Príncipe* es una novela breve de Mario Cruz, que posee un valor histórico en la genealogía de narrativas homosexuales en Chile.<sup>1</sup> Con características de realismo social de los años setenta y tintes folletinescos, la breve obra narra la historia de un grupo de hombres al interior de una cárcel en Santiago. Este artículo presenta un análisis de esta novela, que no ha sido considerada por la crítica literaria, posiblemente por lo “raro” de su contenido.<sup>2</sup> Y es raro este texto porque, mediante una estética de “baja literatura”, que voy a relacionar con elementos *camp* y *pulp*, retrata un mundo social marginal y gay. La novela solo fue vendida en kioscos en esos años, hasta que cuatro décadas más tarde fue rescatada por el cineasta Sebastián Muñoz, quien la adquirió en un mercado de libros usados en Santiago, y se basó en ella para el guion de su película *El Príncipe* (2019).

La obra puede situarse en una genealogía de literatura chilena llamada de bajos fondos, con rasgos de novela de kiosco y de literatura *gay pulp*. Su estética literaria, en combinación con su temática homoerótica, posicionan a *El Príncipe*, desde una mirada retroactiva, como una ficción única de especial interés para una historia de la novela *gay* u homosexual. Indago aquí primero, *El Príncipe* en el contexto de la literatura homosexual latinoamericana y chilena de su época, su relación con la prensa escrita de los años setenta, y su estética *camp* y *pulp*. Segundo, me detengo en el tema de lo masculino/femenino, para ver cómo en el espacio heterotópico de la cárcel, las posiciones y roles de género se encuentran tensionados entre la reafirmación de la norma y su subversión, y donde el pánico homosexual se nos presenta como causa de

---

<sup>1</sup> Un extracto de la obra fue incluida en la antología o estudios literarios sobre la homosexualidad en ese país, *A corazón abierto: geografía literaria de la homosexualidad en Chile* (Santiago: Sudamericana, 2001) de Juan Pablo Sutherland.

<sup>2</sup> El adjetivo raro, lo escribo entre comillas porque se usaba como eufemismo en Chile para designar a un homosexual. Para un análisis completo de este término, ver Contardo 2019.

la tragedia. Forma y contenido, estética y temática, generan una narración homosexual al margen del canon literario, lugar de otredad donde se deja entrever la crisis de la heteronormatividad masculina imperante en la sociedad chilena de entonces.

#### CRÓNICA ROJA Y ESTÉTICA *CAMP*

Si consideramos la periodización de literatura lésbica y gay latinoamericana durante el siglo veinte, según Balderston y Maristany (204), habría que ubicar a *El Príncipe* entre el primer y segundo período. El primer estadio, se define por narrar gays o lesbianas como “otros” respecto a la voz narrativa, en relatos dominados por discursos de la nación, la ley o la ciencia. No hay aquí todavía una autorrepresentación clara de una identidad homosexual. A partir de los años setenta, plantean estos autores, surge un sujeto gay y lésbico poseedor de conciencia política respecto a su diferencia sexual, y que actúa como agente social de cambio. Aunque como los mismos autores previenen, esta periodización es dudosa ya que supone una lectura histórica demasiado progresiva y lineal, ayuda a comprender el contexto respecto a la evolución de la identidad gay. Especialmente relevante para este estudio, es aquello que Balderston y Maristany identifican como posibles “estéticas *camp*” (202), mencionando a Manuel Puig, Severo Sarduy y Luis Zapata. *El Príncipe* tiene algunas reminiscencias que anteceden a *El vampiro de la colonia Roma* (1979) de Zapata, cuya publicación es siete años posterior. Entre otros elementos en común, encontramos una homosexualidad popular y urbana, asociada a la cultura juvenil, donde las relaciones sexuales entre hombres son explícitas, y donde aparecen también elementos de estética *camp*. Podríamos preguntarnos por qué *El Príncipe* no adquirió el estatus de otras novelas como *El beso de la mujer araña* o *El vampiro de la colonia Roma*. *El Príncipe* no es una novela donde encontramos experimentación literaria o las técnicas narrativas del modernismo en la novela latinoamericana de esos años, sino que posee un estilo de crónica roja y realista, con elementos de *pulp* y novela de kiosco que la sitúa en los márgenes. Su valor literario reside principalmente en su diferencia y particularidad como documento histórico que recoge hablas, registros, formas, valores, gustos, conductas, donde historia y literatura se cruzan. ¿Es relevante estudiarla como obra literaria o como mero documento de archivo? Propongo que la división entre su valor literario y otro testimonial es porosa, y que su importancia documental está ligada a su estética de sensibilidad popular gay y *camp*.

La pasión entre hombres se manifiesta ambiguamente en *El Príncipe*, como veremos, en una empatía amistosa, y también como peligrosa atracción sexual y su consiguiente “pánico homosexual”.<sup>3</sup> Según Kempf, el mecanismo del pánico homosexual es especialmente importante en sicopatología por su frecuencia, donde sea que mujeres y hombres están agrupados solos por períodos prolongados, como en los

---

<sup>3</sup> Este término fue acuñado por el psicoanalista Edward Kempf en 1920. Hoy día la denominación está en desuso en el campo de la psiquiatría, pero ha continuado siendo utilizada por la crítica literaria. El concepto es definido como una reacción violenta ante el deseo homosexual sentido por un sujeto.

campamentos militares, los barcos, las expediciones, las prisiones, los monasterios, las escuelas y los asilos (477). Es decir, en los mismos lugares que denominamos, siguiendo a Michel Foucault, espacios heterotópicos. Kempf explica que se produce un circuito vicioso entre un ego disminuido —en un sujeto deprimido o bien rechazado del grupo— y sus ansias por un objeto de deseo homosexual prohibido. Emerge entonces una reacción violenta al “intolerable dolor causado por el amenazante colapso de la autoimagen heterosexual”, y el miedo a la castración (West, cit. en Chuang y Addington 613).<sup>4</sup> Este es el motivo por el cual el protagonista apodado Príncipe en la novela, termina cometiendo el homicidio que lo lleva a la cárcel. Revisemos la escena del crimen. En un boliche, el Gitano y un sujeto apodado el Tropical se ponen a bailar, con el Gitano haciendo de mujer:

Parecían maricones. Yo sentía vergüenza y rabia. Pero ellos en el mejor de los mundos. El Gitano hacía el papel de mujer. Muerto de la risa cerrando los ojos, pasándose la mano por el pelo, por las caderas, tocándose el pecho, como si tuviera tetas y siguiendo el meneo del Tropical. Era como si se lo estuvieran pescando. De repente el Gitano comenzó a dar gritos, a gemir, a decirle: “¡Macho rico! . . . ¡Ay, no tan fuerte, m’hijito! . . . ¡Me vas a matar de gusto! . . . ¡Negro goloso!” Y cosas por el estilo. Fue entonces cuando perdí la cabeza. De un salto agarré el cuchillo de la señora que estaba preparando un sanguiche y lo hundí en la guata del Gitano. (36)

El deseo homosexual reprimido de quien mira se desata en un acto de violento, destruyendo la escenificación del deseo. El protagonista no puede soportar la manifestación homosexual explícita. Deseo, celos y paranoia se confabulan como causa de su pulsión criminal.

Una arista temática para abordar esta novela, se refiere a los “amores heterotópicos”. Con esta designación, siguiendo el concepto de heterotopía de Michel Foucault, aludo a un tipo de afectividad carcelaria y a un homoerotismo que, desde el encierro y el lugar aparte, se debate entre la reafirmación y la subversión de las normas de género y sexuales imperantes en la sociedad. En *El Príncipe* el deseo homosexual pone en crisis los roles y posiciones de género masculino y femenino, con sus semánticas asociadas de lo dominante activo y lo sometido pasivo. En el espacio heterotópico, las normas y valores imperantes se desvían “respecto al comportamiento de los individuos según la norma adecuada o requerida” (*Aesthetics* 18). En el caso de esta novela al menos, ese desvío se manifiesta, como veremos en una puesta en crisis de la reafirmación de la norma heterosexual. Según Foucault, la heterotopía “tiene el poder de yuxtaponer en un único y real lugar, varios espacios, varios emplazamientos que son en sí mismos incompatibles” (19). Las heterotopías están también habitualmente asociadas a cortes temporales o heterocronías (20). La prisión es entonces, un ambiente donde varios lugares y temporalidades se yuxtaponen, como un cronotopo del encierro. En *El Príncipe* el hogar, la sala de fiestas, el cine, etc., son reconstruidos al interior de la cárcel, donde se posibilita la formación

---

<sup>4</sup> Todas las citas de textos originales en inglés han sido traducidas por el autor de este artículo.

de lazos afectivos y familias diferentes a las del exterior. La penitenciaría es una suerte de espejo trizado social y cultural de las normas externas, formando un mosaico homosocial, donde amistades, parejas y grupos, se reconfiguran, a veces de manera invertida, incompleta o paródica respecto al mundo de afuera.

Como antecedente literario, quiero destacar que cárcel, novela y homosexualidad en Chile se hacen presentes explícitamente ya en 1935, cuando Iñigo García publica su novela *Tres años y un día, o, la tragedia sexual de los penados*. Esta obra de García, no incluida en la antología de literatura gay de Sutherland (2001) ni tampoco estudiada por algún investigador, narra relaciones sexuales entre hombres explícitas. Su trama central trata la relación entre el protagonista, Saturnino Aguilar, y un “hombre” que se viste como mujer, apodado “el Josefina” —porque baila como la artista norteamericana Josephine Baker—. *Tres años y un día* es una fuente importante para observar la manera en que se vivían y pensaban las relaciones homosexuales en las cárceles chilenas hacia el año 1935. Cito solo un ejemplo. El protagonista, que comparte la celda junto al Josefina, piensa: “¿Cómo fué aquel caer, aquel renunciar a su calidad de hombre? Sentía bascas al solo recordar los besos que en la misma boca le diera a aquel puerco, en medio de los espasmos de placer” (García 151). Pero también hay “comprensión” hacia el Josefina. Saturnino piensa que “había nacido así y eso no tenía remedio.” El protagonista de esta novela olvidada termina por ser empático con su compañera de celda, ya que conoce su historia de vida.

Como en el caso de *El Príncipe*, *Tres años y un día* nos permite conocer mejor la homosexualidad en una determinada época, y ambas obras contribuyen a rescatar la genealogía de la novela homosexual chilena. Otro antecedente importante es *Cárcel de mujeres* (1956) de María Carolina Geel, novela ya bastante estudiada por la crítica y que, desde una mirada de testigo, muestra la realidad lésbica en una cárcel chilena de los años 50. Luego Alfredo Gómez-Morel, en su obra autobiográfica *El Río* (1961), enseña escenas de homosexualidad en una cárcel de Valparaíso. Estas dos últimas obras, a diferencia de *El Príncipe*, son testimoniales. Pero en ellas también surgen amores heterotópicos, donde el espacio es determinante para el surgimiento de relaciones homoeróticas. Se puede también mencionar resonancias con una obra posterior a *El Príncipe*, de mucha relevancia para la historia de la literatura gay en el Cono Sur: *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig. Cárcel y homosexualidad están otra vez presentes en *El beso*, donde Molina, encarnando la figura de la loca, mediante sus artificios hollywoodenses y su ideología de pequeña burguesía, se enfrenta a la razón socialista de Valentín, un macho revolucionario, que no admite los dobleces y ambigüedades del deseo homosexual. Es notable que El Josefina de García, Molina de Puig, y el mismo protagonista de *El Príncipe* de Cruz, son personajes que recurren al cine para realizar sus performances al interior de la cárcel.

Respecto al contexto socio histórico y otro tipo de publicaciones —no literarias— relacionadas con *El Príncipe*, quiero destacar las similitudes con la prensa del gobierno de la Unidad Popular en Chile (1970–1973). La cultura de izquierda revolucionaria rechazó y se burló de gays y locas, que ya entonces figuraban en plazas y esquinas “desordenando las filas”. Algunos ejemplos de publicaciones vinculadas a *El Príncipe*, por el tono y estilo entre los textos, se observan en el diario de tenden-



Fig. 1. Portada *Puro Chile*. Santiago 20 de marzo de 1971.



Fig. 2. Portada *Puro Chile*. Santiago 8 de junio 1971.

cia allendista *Puro Chile* (figs. 1 y 2), donde la homosexualidad aparece asociada al crimen y las clases bajas, muchas veces en tono burlesco. Esa burla homofóbica da cuenta de una cultura gay popular ya muy presente en el espacio urbano de esos años. Oscar Contardo, en su libro *Raro* investiga este tipo de prensa, destacando la posible influencia de Fidel Castro y la Revolución Cubana en la homofobia de la izquierda chilena (Contardo 285).

*El Príncipe* comparte con estos titulares y crónicas un estilo coloquial y popular. Las mismas palabras y construcciones de frases, el mismo interés por cierto tipo de homosexual marginal, aparecen tanto en la crónica de izquierda como en la novela de Cruz. Confirmando esta relación entre prensa y literatura, sabemos que Mario Cruz fue, además de dramaturgo, cronista en varias revistas de los años sesenta y setenta.<sup>5</sup> Bascuñán Correa denomina este tipo de textos “novelas de quiosco” (128), y se pregunta si con Alfredo Gómez Morel, Armando Méndez Carrasco y Luis Rivano —tres autores que forman la tríada de la literatura de bajos fondos en Chile de los

<sup>5</sup> Algunas de las obras de Mario Cruz son: *Los ángeles soberbios: drama en 2 actos y 4 cuadros* (1960), *Pablo y Alicia son novios: dos actos y un epílogo* (1970–72), *El extraño: obra en un acto* (1975), y *La muerte de Johnny Blues* (1983). Escribió en las revistas *Ecrán*, *Flash*, *Teleguía*, *Telecrán* entre otras, además del diario *El Mercurio*.

años cincuenta y sesenta— estamos frente a un *pulp* chileno. En ellos hay realismo crítico latinoamericano, donde existe un “retrato ‘decadente’ del sujeto urbano de las metrópolis . . . del bajo mundo criminal” (151). Bascañán Correa agrega que entre la literatura *pulp* norteamericana y el realismo crítico, hay “el empleo de un lenguaje simple, pensado ante todo para ser comprendido sin mayores dificultades”. *El Príncipe* efectivamente puede denominarse, desde este punto de vista, como realismo crítico, sin ser una obra proselitista, que enseña la violenta homofobia a la que están sometidos los personajes. En cualquier caso, en esta novela, como en otras de su género, no cabría el uso de “artificios técnicos . . ., podemos decir que no hay mayores exploraciones vanguardistas” (151). La “carencia” de vanguardismo o experimentación formal es una de las características de estas novelas de kiosco, y es también en esa escasez donde radica su escritura popular.

La relación entre *El Príncipe* y la crónica roja de la prensa, presenta similitudes con un fenómeno que en Estados Unidos se denomina *gay pulp*. Aunque esta no es una designación que se use en Chile, hablar de *gay pulp* permite el análisis de estilos y temáticas referidos a la novela homoerótica popular, que imitan películas clase B y fotonovelas, donde el melodrama, junto con el realismo sucio, revelan una estética pop y *camp* chilena. En *El Príncipe* y en la novela de Íñigo García, encontramos registros de novela *pulp*, donde se “reflejan el temor y los prejuicios de su época, de cómo los hombres homosexuales vivían, pensaban, deseaban, amaban y sobrevivían” (Bronski, “Introduction”)<sup>6</sup>. Estos libros muchas veces “trataban de obsesiones sociales actuales y ‘titulares de noticias’: Delincuencia juvenil, pandillas de motociclistas, . . . malestar suburbano y los peligros eróticos del psicoanálisis” (Bronski, “Introduction”). Destaco esta cita porque *El Príncipe* también enseña este tipo de homosexual reprimido, y la homofobia que genera el denominado “pánico homosexual” como causa de la tragedia.

Al igual que en la novela *pulp*, la obra de Cruz tiene una intertextualidad con la crónica roja, que se observa en el estilo general de hablas informales y en hechos específicos de la trama. Por ejemplo, en las preocupaciones del Potro —protector y amante del protagonista al interior de la cárcel—. Cuando está por morir debido a las heridas que ha sufrido en una pelea en la cárcel, se narra:

levantó el colchón y sacó unas hojas de diario. ‘Mira, soy famoso’. La foto del Potro aparecía en la primera página bajo unas tremendas letras: ‘lo maté porque soy choro’. Y una historia sobre la muerte del Che Pibe. Hablaba de orgías y venganzas. Todo inventado, con un poco de verdad. . . . Y en la foto aparecía sonriendo hartamente favorecido. ‘llévate el diario y deja que todos los vean. Después, guárdalo. Es un recuerdo’. (61)

Aquí aparece la fantasía del personaje por figurar en la prensa popular y ser reconocido en su honor masculino. La novela de Cruz expresa la cultura homosexual, aunque esta no se reconozca conscientemente como opción articulada en un discurso político público. Bronski afirma que las novelas *pulp*, “sin negar el goce —sexual o

<sup>6</sup> Utilizo la versión electrónica.

de otro tipo— que proviene de leerlas, . . . también funcionan como pedagogía” (“Introduction”), y más específicamente, considera que en las novelas del género *gay pulp* uno podía encontrar “mapas, pistas y claves que le indicaban a los lectores como debían vivir sus vidas” (“Introduction”). Del mismo modo, *El Príncipe* ofrece al lector un mundo heterotópico en el cual se pueden ver más o menos reflejadas las fantasías, deseos, anhelos e incluso prácticas sexuales de los lectores. En definitiva, los géneros de crónica roja y *gay pulp* son algunos de los rasgos de esta novela, que evocan tanto otras narraciones de ficción, como la prensa escrita de la época. Esa cualidad intertextual ofrece un registro al lector de entonces, pero también al actual, donde surge un submundo gay en clave de lenguaje callejero y carcelario de los años setenta, que “enseña” el deseo homosexual.

Los dibujos y mensajes escritos en los muros de la cárcel representan otro aspecto intertextual relacionado con los titulares propios de la crónica en la prensa. Leemos que hay “ladrillos carcomidos y puertas rayadas: con iniciales, fechas y garabatos; con cruces y corazones: con picos de todos los portes, con manchas de sangre, de escupos y meados” (Cruz 48). El muro es depositario de las letras, junto con los fluidos corporales. El mismo protagonista escribe sobre sí mismo: “El Príncipe es peineta”, “el Príncipe se gasta un buen pedazo”, “El príncipe es suavecito” (48). El muro, símbolo del encierro, es también el soporte para una escritura de inscripciones que dan fama y renombre al interior del recinto. Aparecen peticiones, historias ocultas:

“Aquí estuvo el Chino, de San Diego”. “Ayúdame Virgencita”. . . . “El sargento González quiere con el Fonola”. “Adiós y buena suerte al que venga.” “Chilo y Toño”. “El Uña Larga parece tambor: es hueco y le gusta que le peguen”. “Un saludo a los corriles. Tué Tué.” “Ojo con el Cachaña”. “Celda de machos recios”. “El Dolién parece conejo: se le para a cada rato”. (48)

Todas estas alusiones y connotaciones a los roles sexuales de los reos, recrean los registros de las noticias en los periódicos populares, como si la pared de la cárcel fuese un diario mural.

Otro aspecto intertextual importante en esta novela son las alusiones al cine y la canción popular. Como en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, en la celda surgen los recuerdos e imaginarios cinematográficos:

Hasta que se puso oscuro y encendieron una vela. De todas partes venía un susurro. Y nos entró como una pena. Yo miraba la vela y las sombras que se movían. El Potro se acordó de una película y se puso medio sentimental. El gallo con el que era más amigo se le acercó un poco, pero el Potro no le dio boleto. (Cruz 11)

El espacio de intimidad con sus sombras, se presta para el imaginario cinematográfico y homoerótico, y la celda se transforma en una sala de cine, donde hay cantantes—todos hombres—, especialmente Leonardo Favio, “que también estuvo en cana como nosotros”, dice un personaje. En el calabozo cantan tangos y después, cuando el Potro ordena que hay que acostarse, el Príncipe reemplaza al amante anterior del Potro, quien ahora debe dormir en el suelo. Ya acostados, el protagonista escucha



Fig. 3. Portada novela *El Príncipe* (1972) de Mario Cruz.

como los compañeros de celda hablan de una película de “coboyes”: “Y mientras hablaban, el Potro comenzó a refregarme las piernas. Las tenía bien peludas. Yo estaba entre tranquilo y con miedo. Más que nada tenía vergüenza. Por las burlas no me podía quejar. Y al otro día lo sabrían todos” (Cruz 11). *El Príncipe* no teme ser penetrado, sino que le preocupan las burlas homofóbicas de los demás reos. Las películas representan las fantasías de los reos, como es el caso de la mencionada *Un verano contigo* (1969) de Renato Castellani. Los films transportan a los prisioneros a otros mundos más felices, y que, vistas retrospectivamente, nos remiten a un imaginario que hoy podríamos apreciar como retro-*camp* y de culto nostálgico. Al mismo tiempo, la sala de cine se reproduce al interior de la cárcel cuando los personajes asisten a ver películas y pueden tener sexo en la oscuridad, de la misma manera clandestina en que se practicaba *crusing* en salas de cine en el centro de Santiago.<sup>7</sup>

Así va surgiendo en *El Príncipe* una estética *camp* homosexual. Hay acuerdo entre diversos autores sobre cuatro aspectos del *camp*: primero, es un estilo que favorece la exageración y el artificio; segundo, existe en tensión con la cultura popular; tercero, la persona que reconoce el *camp* o que puede ser *camp*, está fuera del circuito cultural más *mainstream*; y cuarto, lo *camp* está asociado a la cultura homosexual (Bergman 5). Nuestra novela cumple con estas características, a las que agregamos el uso de hablas

<sup>7</sup> Para una mayor documentación, ver Contardo 2011, y Azalasar 2015.

costumbristas y populares. En la cárcel se articula un escenario donde las miradas se concentran, los gestos adquieren un mayor valor y los juegos de apariencias cobran especial relevancia. Los elementos *camp*, además de poseer cierta “sensibilidad homosexual” (Sontag) en esta novela, se asocian a la subcultura juvenil urbana de los años sesenta y setenta —pelo largo, motocicleta, chaquetas de cuero, etc.—, y también al gusto por la canción popular. Dentro la cárcel, cuenta el Príncipe:

Y comenzamos a comentar las modas. A todos nos gustaba el pelo largo. Y de tener billete, ropa de lo mejor y bien apretadita . . . Y hablamos de cantantes. De Gardel, de Sandro, de Raphael, de Adamo, y más que nada de Leonardo Favio. De que también estuvo en cana como nosotros. Y que nunca le falló a su amigo. Lo nombraba en varias de sus canciones. (11)

Todos son cantantes de culto o estrellas de cine con rasgos *camp* o cursis. *El Príncipe* nos muestra la sensibilidad homosexual en los gustos de los personajes, en la decoración de las celdas, la ropa, la moda, las aficiones musicales, las películas que comentan, un tipo de estética que se denomina en Chile a veces peyorativamente como “chulo”, que según el *Diccionario de americanismos*, en Chile quiere decir “persona, de clase social baja o que gusta de lo vulgar”, o bien “Referido a cosa, vulgar, ordinaria, de poca calidad”. A esta acepción de chulo podríamos agregar también lo llamativo o recargado. Sontag define *camp* como “sensibilidad homosexual”, donde “Lo que es especialmente hermoso en los hombres viriles es algo femenino, y lo que es más hermoso en las mujeres femeninas es algo masculino”. Sontag no solo piensa en la imagen más común sobre el sujeto andrógono, sino que en el “gusto por la exageración de las características sexuales y los gestos de la personalidad”. Por razones obvias, dice Sontag, los mejores ejemplos que se pueden citar son las estrellas de cine. Refiriéndose al *camp gay*, Jack Babusio dice que se trata de una sensibilidad relacionada con el gusto de los personajes que gira en torno a fetiches, según un estilo que subvierte los códigos del amo (19). En el contexto de la crítica a estas ficciones, por su parte Viegner dice que el fetiche es una suerte de garantía “de absoluta virilidad y absoluto odio, proyectando la abstracción de la homofobia en algo concreto, y en una estructura simbólica, si acaso provisional” (252). En *El Príncipe* hay varios fetiches, especialmente fálicos: el paquete —la protuberancia pélvica de los pantalones apretados—, las chaquetas, el pelo, la motocicleta, etc. Son fetiches que funcionan en el relato como símbolos de poder que circulan entre los hombres de la tribu suburbana y carcelaria.

Desde el principio de la novela, las descripciones sobre los artificios de la moda y el cuerpo abundan. Por ejemplo, veamos cómo el protagonista describe al Gitano, a quien el Príncipe asesina en un boliche al principio de la novela, motivo por el cual cae preso.

Daba gusto cuando aparecía en su moto nueva y brillante, metiendo más ruido que el diablo. Andaba siempre con la camisa abierta y el viento se la inflaba y remecía. En el pecho tenía unos pelos casi rubios y una medalla de oro. . . . Le gustaba afirmarse en la pared o en algún árbol, y lo hacía de una forma que los pantalones se le ponían más tirantes. Se le notaban unas tremendas piernas. Y el paquete parecía que iba a romper la tela. (Cruz 7)

El Gitano viste una casaca roja brillante (24), prenda que va a funcionar como un fetiche de masculinidad que se intercambian los personajes. En otra escena, ya en la prisión, los reos van a la sala de cine en la cárcel, y ahí en una de las películas, el Príncipe admira una casaca roja que tiene el “jovencito” de la película, igual a la que posee el Gitano. Luego, al final de la historia, cuando el Potro va a morir, le regala una casaca al Príncipe, quien piensa: “¡La casaca! ¡La casaca roja que había visto en la película! ¡Y era para mí! La miraba con una alegría que no recordaba haber sentido nunca. . . . La casaca me favorecía. Me miraban con respeto, con bastante admiración. El Dany no me quitaba la vista” (61). La prenda funciona como objeto de deseo que designa posesión y estatus, y es un signo artificioso que responde por una parte al axioma de Sontag, y por otra, circula como signo de consumo y poder, como regalo y bien homoerótico.

Otras imágenes estéticas donde se relata la figura juvenil masculina idealizada abundan en la novela y destacan su cualidad *camp*. Por ejemplo, al Príncipe le gusta recordar a un muchacho: “me acordaba del Dany, uno de los cabros que anduvo con el Che Pibe, un rucio de ojos verdes que me miraba con simpatía. Lo había visto bañándose. Era lampiño, musculoso, con unas piernas duras y suaves y unos pelos rubios, doraditos de sol” (Cruz 59). Masculinidad apolínea que, junto con otros objetos e imágenes, forman una estética popular y kitsch colorida. Veamos la decoración de la celda: “En el medio colgaba un tarro como pantalla. Era puro lujo. No tenían corriente. En la pared, unas fotos recortadas de Estadios<sup>8</sup> viejos”. Allí hay fotos de equipos de fútbol y “unos boxeadores jovencitos. En otra pared, la Virgen del Carmen en colores, con un milico y un marino que se están arrodillando” (8). La estética de la celda mezcla futbolistas, boxeadores y la imagen de la Virgen del Carmen, patrona de los militares en Chile, de manera que la masculinidad homosocial de los hijos se relaciona con la maternidad de la Virgen.<sup>9</sup> La Virgen en la celda se transforma en una diosa pagana, en una *imago* materna reverenciada por los hijos a sus pies, en una Virgen maternal que los cuida, incluso mientras están “pecando”. Aquí, al analizar la figura de la Virgen María podríamos preguntarnos si no se trataría de sus “hijos” homosexuales identificados con su feminidad/maternidad. Es notable que este mismo decorado aparezca en la novela de Íñigo García, en 1935, donde la Virgen aparece como mujer “pura” y madre intocable.

También respecto a los imaginarios populares, relacionados con el *pulp* y el *camp* de sensibilidad homosexual, encontramos en este espacio heterotópico, la fascinación por ser estrella, y especialmente cantante. El protagonista lee la revista *Ritmo*, y aprende a tocar guitarra (Cruz 50). Esta ilusión de ser cantante popular, la explora Mario Cruz en su dramaturgia, particularmente en su obra *La muerte de Johnny Blues* (1983). Los estribillos de las canciones resuenan en el texto, como ya lo había hecho *El lugar sin límites* de José Donoso, y después lo recuperaría Pedro Lemebel en sus crónicas, y en su novela *Tengo miedo torero* (2001). Las citas al

<sup>8</sup> Se refiere a la revista deportiva *Estadio*, publicada en Chile entre 1941 y 1982 en Chile.

<sup>9</sup> El imaginario mariano ha sido debatido como madre de los huachos en Chile, ver *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*, de Sonia Montecino.



Fig. 4. Estampa La Virgen del Carmen.

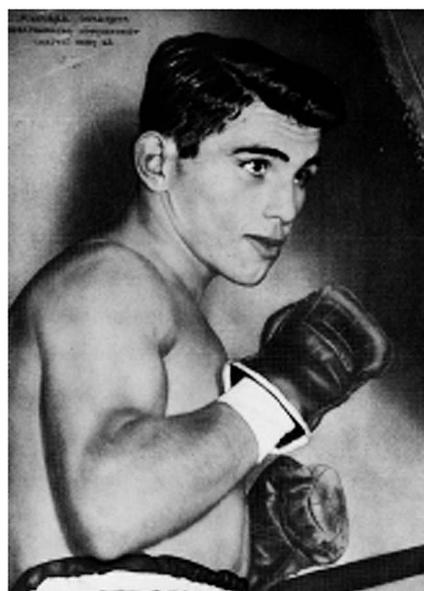


Fig. 5. Boxeador. Portada Revista *Estadio*. Santiago de Chile, 5 de mayo de 1951.

bolero, al tango y la balada, suenan como coro dionisiaco de fondo, anunciando la tragedia. El Príncipe aprende a cantar “Entre el taconeo, las palmas, y la mirada complacida de mis corriles. Y de ser bueno para los combos y la cuchilla” (Cruz 54). O sea que hay una combinación entre cantor popular y cuchillero, entre guitarra y arma blanca que van construyendo la masculinidad ambigua del “choro” como cantante de baladas, nostálgico, enamorado y potencialmente violento.

#### POSTURAS MASCULINO/FEMENINO Y PÁNICO HOMOSEXUAL

Como habíamos señalado al comienzo de este artículo, una de las características del espacio heterotópico que nos interesa, es su reflejo invertido o transformado de las normas heterosexuales presentes en el sistema social y cultural del exterior, y un aspecto particular de la trama: la inversión de los roles masculinos y femeninos. Al llegar el Príncipe a la cárcel, el Potro lo protege y asume como su pareja. Al principio del relato, el Potro invita al Príncipe a visitar al Pestaña, y entonces el narrador cuenta una historia previa entre ellos:

entre el Potro y el Pestaña hubo algo. Cuando eran más cabros. En el Centro de Menores, de la calle Lira. Dormían juntos. Hasta que trasladaron al Pestaña a la galería juvenil de la peni.<sup>10</sup> Entonces el Potro agarró una hoja de afeitar y se cortó la guata.<sup>11</sup> De pura pena. Después le sacó la mierda<sup>12</sup> a uno que quiso hacer chacota de la cuestión. Lo castigaron. Y el Potro empezó a tener el cartel de choro.<sup>13</sup> (10)

La formación durante la infancia y el paso a la adultez, el “bildung” de los personajes, está aquí marcado desde los inicios de la vida por la situación en ambientes heterotópicos. La relación homosexual entre dos muchachos marginales deriva en la separación y en la consiguiente autoflagelación como marca de dolor. En *El Príncipe*, la homosexualidad se establece según un espacio homosocial, masculino, de compañerismo y amistad. La defensa de ese tipo de amor, por parte del Potro, frente a las habladurías, lo termina transformando en un “choro”, sujeto que se asemeja al macho. El corte en la guata, de “pura pena” denota la autolesión como huella en el cuerpo separado, pero también de valentía y honor, la marca de la pasión amorosa y del cuerpo gay.

Luego, ya en la cárcel, el pánico homosexual amenaza constantemente a los personajes. Las direcciones de las miradas estructuran las posiciones y las relaciones interpersonales de poder. Quien juega el rol de macho dominante, el Potro, ordena al Príncipe, nuevo en la celda: “Sácate la camisa”. Después el narrador dice: “Y me seguía mirando. La cara, el pecho, la guata, los brazos; me estudiaba entero. Para disimular yo no miraba la celda” (8). Quien mira penetra y domina, pero también, paradójicamente, puede ser pasivo. En un artículo rescatado por la teoría visual, Otto Fenichel lo explica así: “El ojo juega una partida doble: No solo es activamente sádico (la persona que mira embruja a su víctima) sino que es también pasivamente receptivo (la persona que mira está fascinada por lo que ve)” (328). Mirar puede significar un proceso de mimesis en la que puede ocurrir una inversión de roles, donde el activo deviene en pasivo y viceversa. Versatilidad sexual que se expresa en los actos de los personajes. Respecto a la versatilidad sexual, después de ser penetrado por el Potro, el Príncipe dice haber sentido repulsión, hasta que, pasado ese primer momento, en medio de la noche, narra: “ya no sentía asco. Al contrario. Como un deseo de abrazarlo. Pero no de calentura. Comprendí que mientras anduviera con él, estaría seguro, tranquilo. Nadie se atrevería a humillarme. Sería respetado. Y de puro contento, y también para calmar los nervios, me puse a llorar bien despacito” (12). Repulsión y asco no son más que una reacción homofóbica al tabú frente al cuerpo masculino prohibido del otro, pero que ahora, en el contexto del encierro se disuelve por algún tiempo. En distintas escenas de la novela, los binomios macho/activo *versus* femenino/pasivo se diluyen en posiciones intercambiables.

<sup>10</sup> Diminutivo para referirse a la Penitenciaría de Santiago.

<sup>11</sup> Del Mapudungún “huata”, quiere decir estómago. (etimologias.dechile.net/?guata)

<sup>12</sup> “Sacar la mierda” significa en Chile dar una paliza. Nótese la connotación homosexual anal de la expresión.

<sup>13</sup> “Choro: Delincuente habitual (ladrón). ADJ. Dicese del tipo habilidoso y fresco.” (Méndez Carrasco 42).

El amor heterotópico, como subversión de códigos heteronormativos, se expresa sublimada en la amistad homosocial, en amor fraternal, o por ejemplo en la relación padre-hijo. Trevisan destaca que una de las tres líneas de investigación en los estudios *queer* latinoamericanos es la exploración de los espacios dentro la masculinidad tradicional donde “la homosocialidad masculina en general debe mantener bajo vigilancia lo homoerótico como si nunca pudiera haber un continuo entre ellos” (Cit. en Foster 45). Veamos la relación padre-hijo, y entre homosocialidad y homoerotismo. Sabemos que la identificación del protagonista con su padre es débil, en parte porque este es un hombre mujeriego que además golpea al hijo. La madre muere cuando el Príncipe tiene diez años. Al escuchar esta historia del Príncipe, el Potro le dice, “¿Quieres que yo sea tu papito?” (Cruz 42). La empatía y ternura entre hombres se señala también cuando se usa la palabra “cariño”: “El ‘cariño’ del Potro me ponía triste” (Cruz 42). Podríamos preguntarnos si acaso la relación de protección, en principio homosocial, entre el preso con experiencia y el novato, restablece en los juegos imaginarios de identidades y posiciones del ego ficcional, la relación homoerótica padre-hijo. En la protección al *partner* pasivo, pero también en el consiguiente castigo por la culpa, hay un machismo semejante al que el macho latinoamericano proyecta sobre la mujer: o la protege o la castiga. Pero podríamos preguntarnos si acaso el sujeto homosexual es más versátil, ya que asumir posiciones de femenino, masculino, padre, hijo, madre, todas posiciones que requerirían un estudio caso a caso. La celda y sus relaciones recrean relaciones familiares, creando nuevas variaciones.

Domínguez-Ruvalcaba afirma que el machismo mexicano “es un juego de máscaras”, detrás de las cuales habría un vacío, donde “no podemos encontrar una ‘esencia’ precisa de lo masculino sino su ausencia” (123). Esta idea del vacío, ya presente en el mestizaje según Octavio Paz (*El laberinto de la soledad*), donde lo describe por ejemplo a partir de un padre —español— ausente, aquí es importante para entender el machismo y el homoerotismo histórico del macho latinoamericano. El Príncipe reflexiona sobre la clase de relación no duradera que puede establecer con el Potro: “Adentro nada duraba mucho. Todo era cambiante. En amor negro sólo había que gozar” (43). Piensa que debe ser independiente de El Potro, de un modo similar a como un niño se hace independiente de un padre: “Tenía que ir haciendo cada vez más borrosa mi condición de hueco. Todos me respetaban porque el Potro me protegía. De no ser así me habrían montado hasta los gallos más rascas y asquerosos” (43). Otra vez las posiciones sexuales —activo, pasivo— no son nunca seguras en la cárcel, y al tornarse ambiguas, desestabilizan el orden cultural que resguarda los roles, asociados a determinadas valoraciones y donde activo es igual a paternal, masculino, protector, etc. En otras palabras, la misma ley que regula el deseo en la sociedad, se invierte para “descargar” el amor pasional, la afectividad homosexual, sin dejar de lado, sin embargo, la culpa y el castigo por la transgresión, ni tampoco nuevas leyes propias del mundo carcelario.

En una escena teatral, frente a los demás reos, la hombría del Príncipe es conscientemente performática: “yo fumaba, hacía gestos, bailaba con la toda la gracia de un machito nuevo . . . me gustaba el papel de macho, aunque por las noches la cosa fuera diferente” (Cruz 43). Luego realizan una fiesta al interior de la penitenciaría, se consiguen “dos locas de la galería 13” (44). Esa noche el Potro hace de pasivo

con el Príncipe: “Se lo hice varias veces. Hasta probarle que yo era el mejor. Se portó desatado, obediente. Dijo, hizo cosas que yo no habría sido capaz de hacer por vergüenza” (44). Si el Potro había sido el macho protector, ahora el consumo de alcohol, el baile y la música, impulsan la desinhibición y su consiguiente subversión de posiciones. Pasado el tiempo, el Príncipe quiere ser un macho dominante sobre muchachos nuevos: “¡Qué ganas de ser un guapo! Me imaginaba eligiendo a un recién llegado” (45). La dicotomía activo/masculino y pasivo/femenino pareciera reproducirse: el rol pasivo, es el del “obediente”, posición que da “vergüenza”. Los ritos de iniciación cumplen su ciclo y se renuevan, recreando así la subcultura homosexual al interior de la cárcel.

En la segunda parte de la novela, el Príncipe le cuenta su vida al Potro. En una narración enmarcada, relata que proviene de San Bernardo —entonces un pueblo cercano a Santiago—. Otra vez, aparece una historia homosexual, cuando siendo un muchacho, el protagonista se desviste frente a otros chicos para bañarse en un canal. Entonces:

paró el chapoteo y las risotadas. Fue cosa de un minuto mientras me sacaba la ropa. Me miraban con curiosidad, con una sonrisa medio rara. Y a mí me dio como vergüenza. Lo tenía tranquilo. Pero, en comparación, el mío se veía tremendo, muy negro y con tantos pelos. ¡Qué miren! ¡Total se les va a poner igual! y me fui metiendo al agua. (15)

La erección aquí provoca interés en los demás adolescentes, que lo rodean y observan. Tendido desnudo frente a ellos, el Príncipe se siente “importante” debido al tamaño de su pene. Les habla a los demás de “tetas” y se supone que se masturba frente a todos, que lo admiran: “Quise frenar. Pero estaba tan caliente que solo atiné a decir: miren, y comencé” (16). En esta escena de exhibicionismo campestre, que el Príncipe le relata al Potro en la celda, encontramos cierta libertad de inocencia juvenil y despertar sexual, y el rito de aprendizaje sobre el sexo: “Con esto quedaron enseñados” (16). Luego, los chicos siguen pidiéndole al Príncipe que por favor lo haga otra vez, hasta que finalmente exclama: “¡Qué tanto será!, me disculpaba. Y lo hacía. Para después arrepentirme. Para sentirme algo así como esos degenerados que aparecen en los diarios” (16). La denotación del falo, el significar y señalar sus figuraciones, provoca lo que para Elizabeth Grosz es el develamiento de la norma: “lo sexual y corporal ‘universal’ ha funcionado como una representación velada y una proyección de lo masculino (morfología) que se toma a sí mismo como la norma incuestionable” (188). En otras palabras, nombrar, señalar, hacer ver el falo, lo expone, sometiéndolo a la posibilidad de su cuestionamiento. Su exageración, proyección, es una reafirmación que develada, pone en riesgo la masculinidad. Representada en un falo siempre falible en su posible detumescencia, la masculinidad se ve amenaza en su potencia simbólica. El macho, expuesto a la amenaza homosexual —anal—, sufre la ansiedad de castración, de ahí el pánico y la consiguiente violencia.

Al principio de este artículo, dijimos que según Balderston y Maristany, la tradición homosexual está relacionada con la historia de la consciencia de ser gay. Surgen varias preguntas después de realizar un análisis retrospectivo de *El Príncipe*. Primero, si bien es cierto que se puede recurrir a una historia progresiva sobre ser

homosexual, donde una etapa supera la anterior en cuanto al desarrollo de una conciencia positiva de ser homosexual, hay otra aproximación posible, más parecida a un método histórico genealógico, que según Michel Foucault, no busca ni el origen ni la evolución lineal de los eventos. La genealogía en cambio, “debe ser sensible a las recurrencias, no para seguir la curva gradual de su evolución, sino que para encontrar las diferentes escenas” (“Nietzsche, Genealogy” 140), y en ellas, la emergencia de fuerzas singulares y eventos arbitrarios. En esta novela he querido explorar confluencias de tiempos históricos. Encontramos el tiempo de la diégesis, el tiempo de su publicación y su contexto sociopolítico, el de otras publicaciones y textos literarios relacionados, y también el tiempo actual de la lectura. Una lectura retroactiva, como este término lo indica, dialoga con el pasado, y en este sentido no impone un tiempo anterior al presente ni viceversa. Algo similar al concepto metodológico freudiano de “nachträglichkeit”, donde indica una lectura “a posteriori”: “en el que un suceso anterior adquiere posteriormente un nuevo significado y eficacia psíquica gracias a su modificación cuando pasa a formar parte de un nuevo contexto.” (Bernardi, cit. en *Diccionario* 439). Una obra literaria es obsoleta o actual dependiendo de nuestra lectura en el presente. La crítica retroactiva sobre esta novela abre el campo literario e histórico a un tipo de novela popular que, por sus contenidos explícitos, por sus temas tabú u otros motivos, ha sido relegada al margen de la institución literaria y de su historia.

Leer *El Príncipe* como obra que expresa la realidad de un mundo heterotópico y carcelario, mediante una integración de estilos y temas cercanos a la crónica roja en esos años, permite una línea de investigación rica en componentes relacionados con la historia y la estética del homoerotismo y la homosexualidad en Chile, incluyendo sus formas literarias. Vimos que *El Príncipe* de Mario Cruz se asocia a la novela de kiosco, la literatura de bajos fondos, y en un contexto más general, observamos sus resonancias del género *pulp*. Revisamos también cómo *El Príncipe* contiene varios elementos de estética *camp*, basada en una sensibilidad homosexual que recurre a imágenes donde se destacan las apariencias, lo llamativo, los fetiches, las modas y gustos de la cultura popular de entonces. Una estética que en este caso desata la subversión de roles masculino/femenino en la cárcel. En su ficción popular de kiosco, *El Príncipe* puede decir lo que otras novelas no dicen, como por ejemplo, prácticas homosexuales explícitas, evadiendo la censura, el “buen tono”, y los requisitos de lo que se considera alta calidad literaria. El mundo de los reos, si bien está determinado por el encierro, escenifica tiempos y lugares más allá de la penitenciaría. A través de sueños, fantasías, memorias, surge la exploración de subjetividades y afectos que están usualmente prohibidos en el exterior. No por eso, sin embargo, deja de continuar estando presente el pánico homosexual que recorre toda la obra.

Si como señala Bronski, las novelas *pulp* tienen finales trágicos, *El Príncipe* cumple también con esa regla. La historia termina con la muerte del Potro producto de un enfrentamiento con otro “choro”, el Che Pibe. Ya muerto, un gendarme le dice al Príncipe y a los demás reos en la celda: “vengo a buscar la ropa de Ricardo Álamos”, y esa frase los descoloca, porque no están acostumbrados a escuchar sus verdaderos nombres, que vienen del exterior y de sus vidas pasadas. En la cárcel es donde pueden ser otros, y la muerte, que los saca de ahí, los regresa al exterior don-

de rigen las normas de un mundo que habían abandonado. La amistad y el amor pasional solo pueden ser, para estos personajes, en la penitenciaría. Así termina *El Príncipe*, y con el fin del relato, se acaba —metafóricamente—, una parte de nuestro pasado homosexual. Esta novela marca el fin de una época: junto con el trágico término de la Unidad Popular, vendrán los años de la dictadura y el terror, y entonces surgirá poco a poco el movimiento de liberación homosexual.

## OBRAS CITADAS

- Babusio, Jack. “Camp and Gay Sensibility”. *Camp Grounds: Style and Homosexuality*. Editado por David Bergman. U of Massachusetts P, 1993, pp. 19–37.
- Balderston, Daniel y José Maristany. “The Lesbian and Gay Novel in Latin America”. Editado por Efraín Kristal. *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*. Cambridge UP, 2005, pp. 200–16.
- Bergman, David. *Camp Grounds: Style and Homosexuality*. U of Massachusetts P, 1993.
- Bronski, Michael. *Pulp Friction: Uncovering the Golden Age of Gay Male Pulps*. St. Martin’s Griffin, 2003. [https://openlibrary.org/books/OL3956351M/Pulp\\_friction](https://openlibrary.org/books/OL3956351M/Pulp_friction)
- Chuang, Henry T., y Donald Addington. “Homosexual Panic: A Review of Its Concept”. *The Canadian Journal of Psychiatry*, vol. 33, núm. 7, oct. 1988, pp. 613–17, doi:10.1177/070674378803300707.
- “Chulo”. *Diccionario de americanismos*, 2010, lema.rae.es/damer/chulo.
- Contardo, Oscar. *Raro. Una historia gay de Chile*. Planeta, 2011.
- Cruz, Mario. *El Príncipe*. Talleres Ricardo Neupert, 1972.
- Domínguez-Ruvalcaba, Héctor. *Modernity and the Nation in Mexican Representations of Masculinity: From Sensuality to Bloodshed*. Palgrave Macmillan, 2007.
- Fenichel, Otto. “The Scopophilic Instinct and Identification”. *Visual Culture: The Reader*. Editado por Jessica Evans y Stuart Hall. SAGE Publications, 1999, pp. 327–40.
- Foster, David William. *Ensayos sobre culturas homoeróticas latinoamericanas*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2009.
- Foucault, Michel. *Aesthetics, Method, and Epistemology*. New Press, 1998.
- . “Nietzsche, Genealogy, History”. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Editado por Donald F. Bouchard. Cornell UP, 1977, pp. 139–64.
- García, Iñigo. *Tres años y un día, o, la tragedia sexual de los penados*. Sociedad, Imprenta y Litografía Concepción, 1935.
- Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Indiana UP, 1994.
- Kempf, Edward John. “The Psychopathology of the Acute Homosexual Panic. Acute Pernicious Dissociation Neuroses”. *Psychopathology*, C. V. Mosby Company, 1920, pp. 477–515.
- Méndez Carrasco, Armando. *Diccionario coa*. Nacimiento, 1979.
- “Nachträglichkeit”. *Diccionario enciclopédico de psicoanálisis de la API*, International Psychoanalytical Association, 2017, online.flippingbook.com/view/1045111/.
- Sontag, Susan. “Notes on ‘Camp’”. *Monoskop*, monoskop.org/images/5/59/Sontag\_Susan\_1964\_Notes\_on\_Camp.pdf.
- Viegner, Matias. “Kinky Escapades, Bedroom Techniques, Unbridled Passion, and Secret Sex Codes”. *Camp Grounds*, editado por David Bergman. U of Massachusetts P, 1993, pp. 234–56.