

## EL DEBATE *QUEER*

José AMÍCOLA  
*Universidad Nacional de La Plata*

Los *queer studies* han venido ganando adeptos desde aproximadamente la década de los 90. Dado que se trata de un campo en plena formación, sus perfiles corren el riesgo de desdibujarse por paulatinas ampliaciones de zonas limítrofes. Es cierto que nada de lo que se dice dentro de la teoría *queer* habría sido posible sin el crecimiento veloz de los estudios de género en cantidad y sutileza. De todos modos, es cierto también que a veces las fronteras de lo que se considera dentro de la esfera del debate *queer* no son claras ni siquiera para los teóricos de la propia especialidad. Por mi parte, creo que habría que aclarar que lo que viene a aportar esta rama sería una visibilización de los espacios en los que cierto tipo de arte pone en cuestión las marcas de género, echando mano a una poética que no es ajena a las teatralizaciones del *camp*.

El arte creado bajo el signo *queer* redireccionará lo infamante transformándolo en positivo o podrá también, mediante el uso de lo supuestamente infamante, rebajar los guiones de género instituidos, como, por ejemplo, sucede con aquellas representaciones pictóricas de un Padre de la Patria latinoamericano en el que surge una peligrosa ambigüedad sexual por entre la casaca militar que deja ver pechos femeninos:



Juan Dávila, *The Liberator Simon Bolívar*, 1994,  
oil on canvas, 125 x 98 cm

Fuente: *Art Almanac*, october 2006

[www.art-almanac.com.au/page.php?page=70](http://www.art-almanac.com.au/page.php?page=70)

En este caso lo femenino como proceso semiótico aparece echado en cara o en cuerpo a la misma constitución de la escena patriarcal (el prócer nacional a caballo) que ha contribuido a su desvalorización.

Dado que los *queer studies* deberían ocuparse de las manifestaciones *queer* en el arte, el teórico *queer* debería usar, sin embargo, un lenguaje claro y distinto en sentido cartesiano, con argumentaciones venidas del análisis del discurso o de la crítica ideológica, tanto como del feminismo y, naturalmente, de los estudios de género. Su carta de identidad *queer* estaría dada, sin embargo, por el descubrimiento de una “extrañeza” radical con respecto a los elementos del *gender system* en el objeto de su estudio. El propio trabajo teórico se podría así catalogar como estudio *queer* por su capacidad de análisis de una *queerness* artística.

El propósito de las siguientes reflexiones es, por lo tanto, mostrar cómo el debate *queer* podría avanzar mediante la conexión de consideraciones dispersas que, en definitiva, contribuyen a armar una red nueva de sentido.

En mayo de 2004 el investigador norteamericano David M. Halperin realizó una conferencia en la ciudad de Estrasburgo, titulada “*Amour folle*”, ahora publicada con otras dos conferencias más (HALPERIN, 2005), y en ella centró su interés en la comparación de tres filmes a partir de las variaciones del mismo episodio. Esa conferencia partía de tres supuestos que yo considero no necesariamente obvios y, en parte, también controvertibles y que, por ello, me gustaría explicitar:

1. Que buena parte de los individuos de la comunidad *gay* (masculina) toma como modelo a cierto tipo de mujer, pero que su identificación no se lleva a cabo con una mujer real, sino más bien con lo femenino abstracto en tanto signo;

2. Que existe una identidad *gay* fija y reconocible sin ninguna duda posible (que, por mi parte, considero una aseveración bastante difícil de sostener, a menos que se piense solamente en los escenarios *gays* de ciertas metrópolis);

3: Que los individuos de esa comunidad tendrían una adoración por una diva determinada, una veneración extrema que Halperin denomina “*amour folle*”, pensando en la atracción que ejercieron en individuos de esos grupos personalidades como María Callas, Judy Garland o la cantante de tangos Tita Merello (en la Argentina de hace unas décadas).

En esta conferencia Halperin se dedica, entonces, a estudiar un film de Hollywood y la serie que esa película desencadenó. El primero del grupo de tres se titula “*Mildred Pierce*” (de 1945) y allí se luce Joan Crawford en el personaje de la Madre bajo la dirección de Michael Curtiz (HALPERIN, 2005).

Es importante acotar, entretanto, que el escritor argentino Manuel Puig transcribió en 1973 una escena muy similar de la misma película, llamada en castellano “Sacrificio de una madre”, en el epígrafe del capítulo tercero de su novela *The Buenos Aires Affair*. El texto de Puig –que cita el nombre de Joan Crawford por su nombre artístico y desdeña el nombre del personaje en el film – nos permite coincidir con la interpretación de Halperin, quien pasa constantemente de la esfera de la actuación de la famosa actriz a su vida real. Y para nuestra argumentación será importante presentar aquí el modo en que Puig insertó ese momento filmico que está obrando en su novela como un intertexto que activa las relaciones entre los personajes novelescos y la decodificación del lector. Pero veamos, primero, el pasaje transcrito por el narrador oculto de la novela de Puig:

**Joan Crawford:** (con firmeza) Has estado revolviendo en mis cajones..., desde el primer día que empecé con este empleo, tratando de averiguar dónde trabajo. Ahora lo sabes, ¿no es así?, sabes que ése es mi delantal.

**Hija:** ¿Tu delantal?

**Joan Crawford:** Trabajo como camarera en un restaurante. Ahora sabes eso también.

**Hija:** (horrorizada) ¿Mi madre una vulgar camarera?

**Joan Crawford:** Para que tú y tu hermana tengan techo y un plato de comida.

**Hija:** (sale corriendo) No...

**Joan Crawford:** (a una amiga, como ella también golpeada por la vida) Hice lo posible (mmira en torno, desesperada). Pero es inútil. No te imaginas lo que significa ser madre. Ella es parte de mí misma. Tal vez no haya salido todo lo buena que yo quería. Pero no por eso deja de ser hija mía.

**Amiga:** (le arroja una mirada cáustica, desapueba tanta debilidad materna para con esa hija ingrata) Humm...(se va).

**Joan Crawford:** (sola) Los yacarés tienen razón. Se comen a la cría. (PUIG 1973: 23).

Ahora bien, siguiendo con el análisis de Halperin, hay que decir que Joan Crawford ha devenido una de las grandes figuras icónicas de la comunidad *gay* norteamericana, es decir, el “*amour folle*” de esos grupos, y parte de la intención del investigador será explicarnos por qué. Es sabido que Joan Crawford (que había nacido en 1906 y murió en 1977) adoptó relativamente tarde a una hija y que su hija publicó en 1978 una mordaz biografía de la madre después de su muerte a la que tituló irónicamente “*Mommie Dearest*”, algo así como “*Mamita queridísima*”, para desmontar la imagen maternal que la película de 1945 había erigido. En 1981 dicha biografía fue llevada al cine con la actriz Faye Dunaway, personificando ahora a Joan Crawford en el papel de madre tiránica. Ésta sería la segunda película que muestra la escena del enfrentamiento de madre e hija.

Por último, en 1995 se estrenó el muy postmoderno film “*Wigstock. The Movie*” que traza un recorrido alocado por las dos versiones anteriores no dejando, naturalmente, títtere con cabeza, ya en una versión que podemos denominar *queer*. Aquí hay que aclarar que Wigstock es el nombre de un lugar en Estados Unidos donde se realiza un festival de travestismo y que el personaje que toma el rol de Joan Crawford en este film es un varón travestido. La escena en cuestión analizada por Halperin muestra el enfrentamiento entre madre e hija en los tres filmes, pero en la película de 1945 se trata de una madre sufrida, mientras que en las versiones subsiguientes, la sufrida es la hija (HALPERIN, 2005: 48-58).

Según Halperin, el atractivo que la comunidad *gay* venía encontrando en “*Mildred Pierce*”, la película que le valió un Oscar a Joan Crawford por su magistral actuación, radicaría, por un lado, en la identificación de los espectadores con la famosa amenaza del rechazo de la figura materna; en segundo lugar, ese film sería antológico para los *gays* por la función del exceso de emocionalidad representada en dos mujeres en pugna, dado que la cualidad emocional sería una característica que los *gays* compartirían con las mujeres. Por último, en esta película clave para los *gays* se presentaría el espectáculo de los seres que no tienen poder pero donde los desapoderados se hallarían bajo una suprema presión social, tratando de evadirse del sometimiento. A este aspecto habría que agregar el hecho de que, mientras que la pugna entre padre e hijo tendría una larga tradición trágica en la literatura y en

el arte en general, la batalla entre mujeres parecería haber sido representada casi siempre como en un tono menor (HALPERIN, 2005: 59-60). Por otro lado, la primera variación de la película original, “Mommie dearest”, con el exceso pasional e invertido en el papel de la mujeres necesariamente amplificado no escatimaría la visión irónica de la lucha interfemenina, algo que la comunidad *gay* parece haber hecho suyo como marca de pertenencia social. Así, el melodrama que surge de la primera versión filmica, captada por Puig, y de las variaciones subsiguientes implica el propósito de sobreactuar las posiciones relativas dentro de las relaciones familiares (algo típico del melodrama), pero advirtiéndonos, además, sobre la falsedad implícita de tal actuación, donde la violencia no quedaría fuera de la escena. El melodrama femenino aparecería así tamizado por un espectador privilegiado (el individuo *gay* masculino) que se siente paradójicamente implicado y exceptuado en todo el proceso exhibido. Y en este sentido lo que hace la última de las versiones (de 1995) es agregarle la dosis torcida o *queer* a la tragedia, sumando puntos en la dirección de socavar el piso de lo trágico.

Lo que esta suma de versiones devela es aquello que había de falso en el supuesto amor inconmensurable de madre, que fue el mayor papel de la actriz Joan Crawford. La serie de películas tratadas por Halperin va a subrayar finalmente que el amor romántico convencional y reputado esencial y eterno al que se entregaría el individuo homosexual (imagínese al personaje de Molina en *El beso de la mujer araña*) se compararía al amor materno en su condición de amor incondicional, que sería, en definitiva, un acto no deseado dentro de la economía social y, por lo tanto, mucho más díscolo que lo que generalmente se imagina. Si el amor de la “loca” (o “*amour folle*” como lo llama Halperin) puede tener tal fuerza en la lectura que de él hace el estudioso norteamericano es porque algo o mucho ha cambiado en las relaciones de fuerza con las que el pensamiento académico considera las manifestaciones de entretenimiento popular como las películas de la época de oro de Hollywood. Allí están no sólo los análisis de Halperin, sino también los de los lacanianos como Slavojizek y otros.

La década de los 60 en Estados Unidos fue, por cierto, paradigmática en un avance de la toma de conciencia de la fuerza de los bienes socioculturales, justamente cuando Manuel Puig trabajaba en la oficina de Air France de Nueva York. Ante los ojos de Puig, un individuo sumamente sensible para percibir los cambios en el momento del devenir, se desplegaron tres momentos que veo aquí como concomitantes, siendo las películas de Hollywood revisitadas más tarde el núcleo de este agenciamiento múltiple. En Estados Unidos se dieron, según mi lectura, entonces, tres fenómenos llamativamente juntos en aquel momento clave que incidirían profundamente en la poética de Manuel Puig:

1. La irrupción del arte *pop* como iniciativa *anti-apartheid* con respecto al *ghetto* instalado desde la cultura alta, en contra de lo que había sucedido con las vanguardias históricas de 1910-1920.
2. La explosión del feminismo de barricada que tuvo consecuencias insospechables para la consideración del nuevo concepto de género.
3. La revalorización del cine de Hollywood desde la nueva identidad *gay*, cuando la presencia de lo femenino apareció como manifestación hecha visible por los films pensados supuestamente sólo como entretenimiento.

Las mujeres aparecen así de modo triple en el centro de la escena. En primer lugar, esas mujeres que durante tanto tiempo habían sido esposas fuera de los circuitos visibles del poder, se habían venido transformando en consumidoras de arte popular. En segundo lugar,

muchas de esas mujeres tomaban conciencia en un momento dado de la injusticia de ser individuo subalterno e invisible a pesar de no ser necesariamente una minoría. En tercer lugar, esas mismas mujeres se veían representadas en el cine de Hollywood como la importante parte complementaria emocional del hombre.

En este último sentido, puede decirse que Puig había comprendido pronto que el cine de Hollywood podía venir a colocar una cuña de duda en una pequeña ciudad provinciana, como aquella de su infancia, pues las mujeres de la pantalla poseían un protagonismo cinematográfico que la vida diaria de las calles reales les vedaba. Por ello, no era una admiración absurda la admiración que Puig profesaba por filmes norteamericanos que súbitamente podían contener frases como éstas en boca de la esposa, representada por Mirna Loy, dirigida a quien iba a convertirse en su marido, el también famoso William Powell:

I expect part of your ambition, two thirds of your trouble, most of your worries and all of your respect (Espero tener una parte en tus ambiciones, dos tercios de tus problemas, muchas de tus preocupaciones y todo tu respeto) [*The Great Ziegfeld*, 1936]<sup>1</sup>

La contribución al debate *queer* de David Halperin consistiría, en mi opinión, en haber seguido en este caso un proceso de manifestaciones de los medios masivos, acentuando la culminación que significa la versión “torcida” de la película con la protagonista presentada en el papel del actor *travesti*. En este mismo sentido, mi ejemplo tomado de la obra novelística de Manuel Puig ha tenido la intención de confirmar el análisis de Halperin haciendo hincapié en la coincidencia de miradas. La mirada de Puig aparece ahora trasladada a un ámbito de la literatura latinoamericana, en la que el novelista ha procedido ejerciendo una traducción, tanto de género artístico como idiomático. Esta “torsión” es parte también de un proceso de resignificación de contenidos subyacentes tan importantes como los que Halperin había resaltado en el ámbito estadounidense. Cuál de estos dos procesos –el del escritor o el del crítico– representa verdaderamente un gesto que llamaremos *queer*, dependerá de en qué direcciones marche la teoría de ese vasto campo en desarrollo.

---

<sup>1</sup> La traducción de esta intervención me pertenece. La película, un musical sin demasiada importancia en la historia del cine, aparece mencionada en LAW, 1995: 442.

### **Bibliografia**

HALPERIN, David M. (2005), "Amour folle" in *Conférences litter – Strasbourg 2003*, Paris: EPEL: 41-71.

LAW, Jonathan (ed.) (1998), *Cassell Companion to Cinema*, Aylesbury, Market House Books.

PUIG, Manuel (1973), *The Buenos Aires Affair. Novela policial*. Barcelona: Seix Barral.

Pour citer cet article :

AMÍCOLA, José (2007), « El debate *queer* », *Lectures du genre n° 1 : Premières approches*.

[http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures\\_du\\_genre\\_1/Amicola.html](http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_1/Amicola.html)

Version PDF : 68-73.