

A mor loca¹

Queer Love

David M. Halperin²

Resumen

La medicina, la psiquiatría, el psicoanálisis y la sociología abordan la subjetividad de lesbianas, gays, bisexuales y transgénero (LGTB) desde una perspectiva patologizante. Pero estas comunidades buscan explorar su vida interior fuera de estos discursos de normalización, siguiendo como referentes algunos iconos de la cultura popular como Judy Garland y Joan Crawford. En este artículo se analizan algunos de estos referentes y la adopción por parte de la comunidad LGTB de estas expresiones cinematográficas para escapar de los modelos normalizadores del mundo académico y científico.

Palabras Claves: Subjetividad gay, Teoría Queer, Melodrama.

Abstract

Medicine, Psychiatry, Psychoanalysis, and Sociology analyze lesbian, gay, bisexual, and transgender (LGBT) subjectivities from a psychopathologic perspective. In order to explore their life outside these normalizing discourses the LGBT communities usually take pop culture icons like Judy Garland and Joan Crawford as models. This article discusses some of these pop culture referents and how they are employed by the LGBT communities that want to escape from normalizing discourses that originate in the academic and scientific world.

Key Words: Gay Subjectivity, Queer theory, Drama.

-
- 1 "Amour folle", Conférences litter (2005), Strasbourg, EPEL. Traducido por Martín Pérez C., revisado por María Victoria Puerta. martinjoseperez@yahoo.com. Conferencia dada el 9 de mayo de 2004. Se proyectaron extractos de las películas. Se reproducen los diálogos de esos extractos, traducidos al francés por Isabelle Châtelet. Esta conferencia se publica sin ánimo comercial; su intención es académica.
 - 2 David M. Halperin es actualmente profesor de la Universidad de Michigan, encargado de la cátedra sobre historia y teoría de la sexualidad. Su campo de trabajo son los estudios de género, teoría *queer*, teoría crítica y estudios sobre la cultura. Es confundador de la publicación GLQ.: Un diario de Lesbianas y Gays de Estudios.

Introducción

El análisis que les presentaré hace parte de un trabajo más amplio, del que es conveniente explicar su puesta en juego. Parto de constatar que en el mundo *gay* existe actualmente, al menos en el mundo *gay* militante y universitario, una interdicción que pesa sobre cualquier exploración que se haga acerca de la subjetividad homosexual. Lo que no ocurre con la sociedad hetero: la medicina, la psiquiatría, el psicoanálisis, la sociología, no cesan de escudriñar en la subjetividad de los *gays* y de lo transgénero, desde una perspectiva patologizante. Pero, precisamente a causa de eso, el mundo *gay* militante ha renunciado más o menos a querer analizar la vida interior de la homosexualidad, para no darle pistas suplementarias a esos discursos normalizantes. A excepción de las charlas entre amigos, la subjetividad *gay* permanece como un asunto inabordable y prohibido. La exigente altivez homosexual nos ha impedido interrogarnos sobre lo que somos nosotros mismos³.

Así, los estudios *gay* y lesbianos continúan pensando la subjetividad homosexual en los términos más abstractos de la teoría psicoanalítica. En cambio, en el trabajo que estoy llevando a cabo, intento emprender un análisis concreto de la subjetividad *gay* -específicamente masculina- sin pasar por el psicoanálisis. Tomo como punto de partida los objetos culturales que los *gays* tienen la tendencia a apreciar, principalmente objetos que provienen del ambiente cultural común y que los *gays* se los han apropiado, los han resignificado y reutilizado para hacer suya una cultura propiamente loca. Apoyándome sobre esas prácticas sociales y culturales de la homosexualidad, y no sobre las prácticas sexuales, sobre eso que llaman “la sexualidad”, intento apartar la subjetividad *gay*, y la subjetividad en general, de toda psicología. Espero así demostrar que sería posible reintroducir la categoría de la subjetividad en un análisis anti-homofóbico y no normalizante de la homosexualidad.

Partiré de una constatación sociológica concreta. Los *gays* (y me refiero aquí a los hombres *gay*, no a las lesbianas) tienen a menudo desde su primera infancia, relaciones intensas con uno u otro objeto cultural, una relación con objetos específicos que no figuran, por lo menos no mucho, en la educación sentimental de los heteros. Esa relación, de la cual sus padres, sus escuelas, sus amigos, no sospechan que pueda tener un valor sexual cualquiera, no aparece sino años después como estrechamente ligada a lo que se convertirá en su propia homosexualidad. Le ocurre bastante a menudo a un grupo de *gays*, descubrir que habían tenido todos en su niñez, el mismo raro entusiasmo por tal película, tal cantante o tal personaje

3 El autor desarrolla este argumento en “*Homosexuality’s Closet*”, *Michigan Quarterly Review*, 41.1, (Winter 2002), 21-54.

“... Le ocurre bastante a menudo a un grupo de gays, descubrir que habían tenido todos en su niñez, el mismo raro entusiasmo por tal película, tal cantante o tal personaje de tv...”

de tv. Ocurre también que todos esos chiquillos de escuela que en la época habían compartido ese mismo entusiasmo, sin preguntarse nunca si había en ello algo particular y sin haber tenido entre ellos la mínima relación dudosa, se reencuentran por azar veinte años después en el mismo bar *gay*, todos ahora milagrosamente homosexuales.

Ese curioso fenómeno remite, por lo menos según la hipótesis percutiente del crítico americano D.A. Miller (1998), a las realidades presexuales de la experiencia *gay*. La fórmula hace reflexionar: se refiere a una experiencia *gay anterior* a la sexualidad, sobre realidades que preceden a la formación de una identidad específicamente sexual pero que pertenecen a una experiencia sufrida ya como *gay*. Evocando estas realidades presexuales, o sentimentales, Miller no alude a pulsiones o fantasmas infantiles sino a los efectos complejos producidos en la vida afectiva del niño protogay (por así decir) por su pertenencia a un mundo heteronormado. Hablando del atractivo intenso y particular del espectáculo de *music-hall* para los gays de cierta edad (atractivo que ya se ha manifestado en la mayoría cuando eran sólo unos chicos), Miller enumera tres de estas realidades presexuales: “1° la soledad, la vergüenza, el secreto a través del cual el niño asume e interioriza desde el comienzo la imposibilidad de su integración social; 2° un sentimentalismo excesivo que es

el estado de sentimiento necesario cuando todo objeto real es prohibido; 3° una alegría insensata e intensa inextricablemente ligada a estas privaciones, aunque no sea idéntica” (p. 26).

1. El culto por las divas

Propongo reflexionar a continuación sobre otro aspecto de la cultura loca, ligado sin duda a ese amor desueto por el *music-hall* de los gays de antaño que analiza Miller, pero distinto e independiente. Siempre hay en muchos gays una pasión muy marcada por las divas del cine, de la ópera, de la moda o de la música popular. No en todos los gays, por supuesto, y no por todas las divas; ciertos gays -lo cual no quiere decir que se las adore sin ninguna distinción sino al contrario- ciertos gays, manifiestan un amor loco por algunas de ellas. Este es un hecho ampliamente reconocido, pero muy poco estudiado.

Que este amor loco, o más bien, este amor “loca”, no se lo confunda con la búsqueda erótica abyecta o violenta de mujeres célebres por heteros locos, fenómeno también muy nombrado al que los psiquiatras de comienzos del siglo XIX le dieron el nombre de erotomanía (Rosario, 2000). Lo que se ve en este enloquecimiento *gay* no es evidentemente un contacto sexual, ni tampoco, en la mayoría de los casos, un contacto personal, sino una conexión más bien estética. (En un relato del escritor americano Albert Innaurato (1998), es suficiente que Monserrat Caballé cante completa la *Casta Diva* de Bellini sobre la cinta magnética del contestador automático de un personaje para que éste alcance la cumbre de su felicidad) .

Siempre es difícil abordar el asunto de la conexión *gay* con lo femenino sin que todo lo que se tenga por decir allí no sea devuelto en

seguida a los lugares comunes del afeminamiento o de la misoginia. Haría bien en burlarme del cliché homófobo según el cual los homosexuales quieren a las mujeres a la vez mucho y a la vez muy poco, haría bien en asegurarles que entre los hombres sólo los *gays* quieren verdaderamente a las mujeres o preguntarme, a la inversa, por qué los *gays* deberían ser forzosamente menos misóginos que el resto del mundo, incluidas bastantes mujeres: todo eso no tocaría para nada al famoso orden simbólico que desatasca sin cesar este género de majaderías. La apuesta es más bien apartarse de toda esta charlatanería inútil para entrar bien en el asunto y llegar a un análisis concreto que no estaría contaminado de antemano por presupuestos teóricos. Conviene subrayar que la relación *gay* con lo femenino, que es la cuestión aquí, no será una relación con las mujeres sino con lo femenino en tanto que signo, tal como es concebido y representado en la sociedad; en ese sentido, la actitud irónica que de vez en cuando anima esta relación no es del todo extraña al feminismo, que también debe luchar, a nombre de las mujeres, contra lo femenino tal como es pensado y practicado a menudo en la sociedad.

“El mejor estudio de un culto *gay* por una diva específica ha sido hecho por el historiador británico del cine Richard Dyer (1986), que consagró un artículo a la veneración de la cantante norteamericana Judy Garland por los *gays* de los años 50-60...”

El mejor estudio de un culto *gay* por una diva específica ha sido hecho por el historiador británico del cine Richard Dyer (1986), que consagró un artículo a la veneración de la cantante norteamericana Judy Garland por los *gays* de los años 50-60, veneración de la que intenta restituir su lógica oscura.

Judy Garland es tanto más interesante ya que está ligada de modo ineludible a la historia del movimiento *gay*. Hay que recordar que los motines frente al bar Stonewall de Nueva York en junio de 1969, se volvieron el origen mítico del movimiento de liberación *gay*, y tuvieron lugar

la noche misma de las exequias de Judy Garland. Judy había dicho mucho antes, que el día de su muerte todas las banderas norteamericanas de Fire Island, enclave *gay* cerca de Nueva York, se inclinarían en señal de duelo. En efecto, los *gays* la conmemoraron de un modo aún más militante. Los amotinadores estaban hastiados de ser hostigados por la policía y, además, Judy había muerto. En ese estado de ánimo, no soportaban más las agresiones de la policía. Todo el movimiento *gay* está en deuda con Judy Garland, estrechamente ligado a ella por su historia y al amor “loca” que ella les ha inspirado (aunque el culto de Judy Garland ha perdido su pertinencia para los jóvenes *gay* de hoy). Pues, ¿qué relación hay entre un amor “loca” por las canciones o el personaje específico de Judy Garland y la culeada entre tipos? Sin duda, la cuestión está mal formulada: si el amor “loca” reenvía a

unas realidades presexuales de la experiencia *gay*, tendríamos antes que preguntarnos; ¿qué es lo que hay de específicamente sexual en eso que llamamos la sexualidad?, y, ¿qué es entonces finalmente la sexualidad? De todas maneras, la relación entre Judy Garland y la homosexualidad masculina no es ni aleatoria ni accidental: es histórica.

Quisiera ahora apoyarme sobre otro ejemplo de amor “loca” por una diva del cine norteamericano. Se trata de la gran diva hollywoodense Joan Crawford, foco ella también de un culto *gay*. Me limitaré a una sola película de Joan Crawford, a un solo episodio de esta película, y a una sola frase pronunciada por ella en el desenlace de este episodio. Como se verá, una sola frase, de una sola película, puede requerir un comentario bastante complejo.

Joan Crawford recibió en 1945 un Oscar por su papel en *Mildred Pierce*, película de Michael Curtiz. La película tuvo un gran éxito entre las mujeres, y parece también que entre los *gays*, pero son estos últimos quienes han seguido haciéndola circular. *Mildred Pierce* ha permanecido como una obra maestra del *film noir* de la gran época de Warner Brothers, comentada siempre por los historiadores del cine, y exhibida en los festivales de cine clásico. Pero en la cultura popular es casi totalmente desconocida, salvo entre los *gays*. El personaje de Mildred Pierce ha servido de modelo para innumerables *drag queens* y ha tenido una serie de ecos en la cultura *gay* que será interesante establecer y analizar. Es lo que voy a hacer a continuación.

Más adelante les mostraré un extracto de *Mildred Pierce* que suscita un amor “loca” muy particular, como lo testimonia cierto ex amante mío. Veamos en primer lugar el contexto. Mildred Pierce, interpretada por Joan Crawford,

“... El personaje de Mildred Pierce ha servido de modelo para innumerables *drag queens* y ha tenido una serie de ecos en la cultura *gay* que será interesante establecer y analizar...”

es una madre devota, martirizada, que se encarniza en hacer todo lo que puede por su hija ingrata, mala y puta, quien la detesta. En la escena que ustedes van a leer, Mildred y su hija vuelven a su casa luego de que la hija ha logrado arrancarle diez mil dólares a una familia rica, después de haberse casado con el hijo, a quien le ha hecho creer que está embarazada. (Pido excusas por haber extraído de la cultura *gay* norteamericana todos mis ejemplos de amor “loca”, pero como ese es el contexto en el que trabajo, no puedo hacer otra cosa).

1^{er}. Extracto: *MILDRED PIERCE* (1945)

Veda toma el cheque con las dos manos y lo besa.

VEDA. - Bueno, ya está.

MILDRED. - Siento que eso haya debido pasar. Lo siento por el muchacho. Tenía un aire muy gentil.

VEDA. - Oh, Ted, es un tipo valiente. *(Risas.)* ¿Te diste cuenta de la cara tan extraña que puso cuando se le dijo que sería padre?

MILDRED. - Quisiera que no bromees sobre ese asunto.

VEDA. - Mamá, tú sí eres verdaderamente cómica. Yo te conozco, ya te vas a poner a hilar delgado.

MILDRED. - No veo qué hay de ridículo en eso.

VEDA. - Si fuera tú, no me preocuparía por eso.
(*Se levanta y atraviesa la habitación*)

MILDRED. (*Comprendiendo, se acerca a Veda y coloca las manos sobre sus hombros*) - ¿Tú no estás esperando un bebé?

VEDA. - A estas alturas, es una cuestión de puntos de vista, y desde mi punto de vista, espero un bebé. (*Mete el cheque en su bolso.*) Puedo engañarme siempre. (*Cierra su bolso y lo coloca sobre la mesa.*)

MILDRED. - ¿Cómo puedes llegar tú a eso? ¿Cómo puedes?

VEDA. - ¿Obtuve el dinero, no?

MILDRED. - Ah, sí, ya veo.

VEDA. (*Se dirige hacia la escalera*) - Debo darle una parte a Wally para que se calle, pero quedará suficiente para mí.

MILDRED. - El dinero. Tú no vives sino para eso, ¿no es así? Harías cualquier cosa por dinero, ¿no es verdad? Hasta chantajear.

VEDA. - No seas infantil.

MILDRED. - Yo nunca te he negado nada. Todo lo que podía darte, te lo he ofrecido. Pero no era suficiente, ¿no es así? Muy bien, Veda, a partir de ahora las cosas van a cambiar.

VEDA. - ¡Pero cómo! ¿Por qué crees que me he esforzado tanto? ¿Por qué crees que necesito tanto dinero?

MILDRED. - Muy bien, ¿por qué?

VEDA. - ¿Quieres de verdad saberlo?

MILDRED. - Sí.

VEDA. - Ah, bueno, te lo voy a decir. Con este dinero puedo salirme de tus garras.

MILDRED. - Veda.

VEDA. - Tú, tus pollos, tus tartas, tu cocina y todo lo que huele a grasa. Puedo dejar esta bicoca y sus baratijas, esta ciudad y sus días lamentables, sus mujeres en uniforme y sus

hombres en azul. (*Regresa hacia la mesa y recoge su bolso.*)

MILDRED. - Veda, creo que te veo verdaderamente por primera vez en mi vida, y lo mezquina y horrible que eres.

VEDA. - Simplemente porque has hecho un poco de dinero crees que puedes hacerte hacer un nuevo peinado, adquirir trajes elegantes y transformarte en una verdadera dama. Pero tú no puedes. Porque no serás nunca nada más que un vulgar paquete cuyo padre vivía de una tienda y cuya madre era una muchacha del servicio.

Con este dinero puedo largarme, lejos de ti y de todas esas cosas podridas y hediondas en que me hace pensar este lugar.

Veda sube las escaleras corriendo, teniendo el bolso.

MILDRED. - ¡Veda!

Veda se vuelve y se detiene. Mildred se dirige hacia la escalera. Ahora están las dos sobre las gradas.

MILDRED. (*Tratando de tomar el bolso*) - Dame ese cheque.

VEDA. - Jamás de los jamases.

MILDRED. (*Tomando el bolso*) - Te he dicho que me lo des. (*Abre el bolso, saca el cheque y lo desgarrar. Veda la abofetea. Mildred cae sobre la rampa de la escalera, luego se endereza.*) Lárgate, Veda. Saca inmediatamente tus cosas de esta casa antes de que las tire por la ventana y a ti con ellas. Sal de aquí, antes de que te mate.

Veda sube las escaleras corriendo. Se escucha golpear una puerta. Fin de la secuencia.

—

Vuelvo a ver la expresión radiante de mi ex novio, el delirio alegre con que repetía, imitando la voz y los acentos particulares de Joan

Crawford, esa frase: “Sal de aquí, antes de que te mate.” (“*Get out, before I kill you.*”). No era a mí a quien se dirigía, lo subrayo. En todo caso, no se necesita una ocasión particular para apreciar esta frase: ella se pronuncia sola. Sin embargo, sería bueno preguntarse lo que hay de específicamente *gay* ahí dentro, ¿por qué esta frase magnetiza tanto al espectador *gay*, de dónde le viene el gusto a repetirla, a parodiarla? La respuesta no es evidente, y la interpretación que exigiría es importante. En lugar de intentar descifrar su significación, pasemos a una segunda versión cinematográfica que puede ayudarnos a acabar esta labor espantosa.

En la vida real, la actriz Joan Crawford adoptó a dos niños, la primogénita de ellos se llamaba Christina Crawford. Luego de la muerte de su madre, quien la había desheredado, Christina publicó unas memorias en que describía sus relaciones alucinantes con su madre alcohólica y abusiva. En 1981, estas memorias fueron transformadas en película. La película, que se llama *Mommie Dearest* (“*Mamá querida*”), pone en escena a la célebre actriz norteamericana Faye Dunaway, en el papel de Joan Crawford. La película se convirtió enseguida en un clásico de la cultura loca. Les mostraré un momento de esta película que, de alguna manera, comenta e interpreta el extracto de *Mildred Pierce* que acaban de leer.

Este es el contexto. Christina ha tenido una pequeña historia inocente con un muchacho de su colegio. Han sido sorprendidos cuando se abrazaban por la antigua amiga del muchacho, quien los ha denunciado. La directora de la escuela ha hecho venir a Joan Crawford, quien se ha indignado mucho, y que, contra los deseos de su hija y de la directora, ha retirado a Tina de la escuela. Cuando comienza la escena que van a leer, están las dos volviendo a casa.

2º Extracto: MOMMIE DEAREST (1981)

Es de noche. El auto entra en una alameda, se detiene. Al interior del auto, Tina está en primer plano, Joan al fondo, al volante.

JOAN (volviéndose hacia Tina). - Muy bien Tina, mírame. Bárbara Bennett ha venido de Nueva York para hacer un Redbook sobre mí. Tina, mírame cuando te hablo. Es muy importante para mí. No quiero que nos molestes.

Joan sale del auto. Interior de la casa. Bárbara en primer plano; en una mesa, las dos frente a la cámara, escribe a máquina. Joan viene de atrás.

JOAN - Hemos regresado.

BÁRBARA - Vas a adorarlo. Una estrella de cine se las arregla por tenerlo todo, carrera, casa, familia. (Se estira. Joan ríe, imita el gesto de Bárbara.)

JOAN - Muéstramelo. (Joan va hacia Bárbara. Tina entra, viene del fondo.)

BÁRBARA - Por Dios, Christina, no es posible. La última vez que te vi tenías cuatro años.

TINA - ¿Cómo está usted, miss Bennett?

BÁRBARA - Sólo llámame Bárbara. Qué hermosas maneras te han enseñado en Chadwick.

JOAN - Eso no es todo lo que le han enseñado.

BÁRBARA - Y bien, ¿te gusta la escuela?

TINA - Mucho, de veras. Gracias.

JOAN - Se ha hecho expulsar.

TINA - Mientes.

JOAN (se levanta) - Excúsame, Bárbara. (Se dirige hacia Tina) Tina, quiero hablarte. En la otra habitación.

Tina y Joan salen. Se encuentran en una habitación, frente a frente. Joan coloca el bolso sobre la mesa.

JOAN - ¿Por qué me llevas la contraria expresamente?

TINA - ¿Por qué le tenías que decir que me había hecho expulsar?

Joan va hacia Tina.

JOAN - Porque te has hecho expulsar.

TINA - Mientes.

Joan abofetea a Tina.

JOAN - ¿Quieres eso, no? ¿Quieres que te golpee!

BÁRBARA (entrando en la pieza) - Joan.

JOAN - ¡Bárbara, te lo ruego! ¡Te lo ruego, Bárbara! Déjanos solas, Bárbara. Si necesitas alguna cosa, pídesela a Carol Ann.

Bárbara voltea y se va.

JOAN - Qué maravilla, qué maravilla. Expresamente me humillas delante de una periodista. Una periodista. Te he dicho cuán importante era esto para mí. Te lo he dicho. (Le da la espalda a Tina.)

TINA - ¿Por qué me adoptaste? (Joan se vuelve)

JOAN - ¿Qué?

TINA - ¿Por qué me adoptaste?

JOAN - Porque quería un niño. Porque quería alguien a quien querer.

TINA - No es a mí a quien le vas a hacer comedias. Yo quiero saber. ¿Por qué me adoptaste?

JOAN - Tal vez para darme una pequeña publicidad extra. No es verdad. Tú sabes que no es verdad.

TINA - Tal vez un poquito.

JOAN - No sé qué hacer contigo.

TINA - ¿Por qué no sabes?

JOAN - Yo no te pido mucho, muchacha. ¿Por qué no puedes otorgarme el respeto al que tengo derecho? ¿Por qué no puedes tratarme como lo haría cualquiera que pasa por la calle?

TINA - ¡Porque yo no soy una de tus fans!

Se enfrentan cara a cara. Joan lleva las manos a la garganta de Tina, la tumba hacia adelante,

grita. Tina cae encima de la mesa, Joan sobre ella, las manos sobre la garganta de Tina. La mesa se hunde, la lámpara se estrella sobre el suelo.

TINA - ¡Mamá!

JOAN - ¡Vete al infierno, quíereme!

TINA - ¡Mamá!

JOAN (estrangulándola) - ¡Dilo! ¡Dilo! ¡Dilo! Tú me has detestado. (De rodillas, a horcajadas sobre Tina.) ¡Tú no me has querido nunca! Jamás, nunca, jamás, tú siempre me has tomado... Tú nunca has querido ser mi hija... siempre has detestado todo! ¡Todo, todo! ¡Quíereme, pues!

Bárbara y Carol Ann entran y tratan de zafar a Tina de las manos de Joan.

CAROL ANN - ¡Joan, para! ¡para!, ¡la matarás!

Joan se incorpora gritando. Tina intenta repelela. Joan se pone de rodillas. Bárbara y Carol Ann están también de rodillas, Tina da vueltas por el piso y batiéndose.

JOAN - ¡Lárguense! ¡Lárguense de aquí!

TINA (llorando) - Mamá.

—
En Estados Unidos, bastantes gays se saben esta escena de memoria. Me acuerdo haber oído toda una muchedumbre, en un video bar gay de San Francisco, gritar, a una sola voz, al mismo tiempo que la actriz: “¿Por qué no puedes otorgarme el respeto al que tengo derecho?” (“*Why can't you give me the respect that I'm entitled to?*”), como también la respuesta: “¡Porque yo no soy una de tus fans!”. Ahora, aparecen las mismas preguntas: ¿por qué ese momento, por qué esas frases? ¿Qué es lo que explica la reacción gay, su intensidad, su envergadura?

Como siempre me falta coraje para contestar esta pregunta, pasemos a un tercer ejemplo, que servirá sencillamente para testimoniar so-

“... Me acuerdo haber oído toda una muchedumbre, en un video bar gay de San Francisco, gritar, a una sola voz, al mismo tiempo que la actriz:

‘¿Por qué no puedes otorgarme el respeto al que tengo derecho?’ (‘Why can’t you give me the respect that I’m entitled to?’), como también la respuesta: ‘¡Porque yo no soy una de tus fans!’...”

bre el amor “loca” que tienen los gays en este momento por *Mommie Dearest* y por la película entera. Se trata de un artista travesti norteamericano, muy conocido, que se llama Lypsinka, y quien ha presentado un espectáculo en Wigstock, festival de travestis de Nueva York, en 1995, medio siglo después del estreno de *Mildred Pierce*. El festival fue filmado por un cineasta que mezcló extractos del espectáculo, repetición de escenas y entrevistas con el artista. Ustedes van a leer cómo Lypsinka representa esta y otras escenas tomadas de *Mommie Dea-*

rest. Es también conveniente señalar la reacción de los espectadores *gay*, quienes conocen todas las frases principales de la escena, sobre todo “¿por qué no puedes otorgarme el respeto al que tengo derecho?”, que los hace aplaudir alegremente.

3er. Extracto: *WIGSTOCK. La Película* (1995)

Vista del público. Lypsinka se quita su abrigo negro y descubre un ligero vestido de color crema.

LYPSINKA - ¿Bien, no soy hermosa? (Risas)

Bárbara Bennett ha venido para hacer un Redbook sobre mí. No quiero que nos molestes.

Amenaza con un gesto a su círculo, bailarines que la rodean, se apartan de ella. De repente con un aire horrorizado mira hacia la parte baja. De pie, dirigiéndose al público:

¡Qué maravilla, qué maravilla!

Se dirige alternativamente al público y al séquito.

¡Tú, tú! Expresamente me humillas delante de una periodista. ¡Una periodista! Te he dicho cuán importante era esto para mí. Te lo he dicho (se aparta del séquito con resignación). No sé qué hacer contigo.

El séquito baila.

Vista del estudio donde Lypsinka y su séquito repiten el número sin trajes. Se agacha y luego se endereza para dirigirse a ellos.

LYPSINKA - ¿Cómo? ¿Cómo has podido llegar a eso? ¿Cómo pudiste humillarme de ese modo? (Hace el ademán de abofetear a un miembro del círculo). Mírame.

¿Por qué no puedes otorgarme (vuelve a mirar la escena) el respeto al que tengo derecho? (El público aplaude) ¿Por qué? ¿Por qué? (Salta por todas partes). Contéstame. Es deprimente.

Bailes. Lypsinka atraviesa la escena hacia la derecha. Las danzas se detienen. “Bárbara Bennett”-una persona pequeña travestida-entra a escena por la izquierda, con un bloc de notas y un estilógrafo.

BÁRBARA (cantando) - Me llaman... Bárbara.

LYPSINKA - Bárbara.

Vuelta a la repetición en el estudio.

LYPSINKA. - Te lo ruego, te lo ruego, ¡Bárbara!

Lypsinka rechaza a Bárbara. Bárbara se apoya sobre la espalda de un miembro del séquito, a la izquierda de la escena. Lypsinka está sentada sobre la espalda de otro miembro del séquito a la derecha de la escena.

LYPSINKA (cantando) - Me siento abatida, agotada, trágica...

Vista de la escena desde el público.

Enérgica, cenagosa, ya sin magia ninguna,... ¡pero viva! Pero viva! Pero viva!

Lypsinka y Bárbara se enderezan.

LYPSINKA. - Me siento nerviosa, gruñona, depresiva....

Bárbara, vista desde la derecha de la escena, hace el ademán de desatar alguna cosa de la falda de Lypsinka y además de patearla.

LYPSINKA. - ¡Calmada, recogida, asaltada por el pánico,

Pero viva!

Vista de Lypsinka y Bárbara desde el público, Bárbara tomando notas.

LYPSINKA. - ¡Pero viva! ¡Pero viva!

Vuelta a la entrevista de Lypsinka no travestido.

LYPSINKA - El nombre de Lypsinka le dice lo que usted va ver, pero también destila ironía,

creo, ese nombre, euh, yo quisiera que evocara también por ejemplo a una modelo de moda única, exótica, Verouchka o Dovima o Wilhelmina: Lypsinka.

Retorno a la escena, vista del público.

LYPSINKA (cantando) - Tengo a mil personas en mí...y cada una es real.

Bárbara, vista desde el público, persigue a Lypsinka a través de la escena a la derecha y empieza a enredarse en sus faldas.

LYPSINKA. - Siento un millón de cosas distintas. (Lypsinka rechaza a Bárbara hacia la izquierda, luego se vuelve y se dirige a ella). De acuerdo, pero por lo menos yo siento!

Bárbara toma notas.

LYPSINKA. - Y me siento...perdida, pero sin embargo cubierta de rosas,

Más joven que la primavera y más vieja que Moisés,

Pero viva...

¡Pero viva! ¡Viva!

Vuelta a la entrevista.

LYPSINKA. - Tarde o temprano, euh, una manera, en suma de entrar en la realidad que ha hecho que me hayan empleado como modelo femenino, y en 1991 Thierry Mugler tuvo los cojones de hacerme figurar en su desfile de modas en París. Y he hecho cantidad de cosas sobre moda desde entonces.

Vuelta a la escena.

LYPSINKA (cantando) - Y me siento soberbia, fogosa, una verdadera bomba... (Lypsinka y Bárbara son vistas ahora desde atrás de la escena). Suave como una muñeca, simplemente fantástica...

¡Pero viva! ¡Viva! ¡Viva!

Bárbara va al centro de la escena, es levantada del suelo y sostenida en el aire por el séquito que la hace arremolinarse.

SÉQUITO (cantando) - Allí está, allí está. ¿Lo creeréis? ¡Allí está, oh dios mío, no consigo creerlo! Allí está, es demasiado grande para creerlo! Ouah!

Lypsinka, a la izquierda de la escena, entorna los ojos, le saca la lengua al público. A la derecha, el séquito baila después de haberle puesto los brazos en el aire a Bárbara. Bárbara baila al unísono con el séquito, al nivel inferior de la escena, al lado de Lypsinka.

LYPSINKA (las manos en las caderas) - Bárbara, te lo ruego. (Lypsinka tira a Bárbara hacia la derecha.) ¡Te lo ruego, Bárbara! (da una patada en dirección a Bárbara)

Lypsinka al centro de la escena. Baile. Lypsinka, que parece tomada por el vértigo, titubea sobre la escena. La atraviesa para reunirse con el séquito.

SÉQUITO - Estoy un poco chiflado, es verdad, Pero es cargante ser demasiado razonable (todos cantando, rodean a Lypsinka).

A la palabra “razonable”, los bailarines saltan a derecha e izquierda de la escena, mientras Lypsinka se deshace de su falda.).

LYPSINKA. - ¡Y me siento soberbia, una verdadera bomba! (Aplausos del séquito) ¡Súper! ¡Fantástico! (Bárbara entra a escena por la derecha.) ¡Viva! (Bárbara da una palmada sobre el muslo de Lypsinka, ahora descubierto. A Bárbara.) Bárbara, te lo ruego... ¡Viva! (Bárbara da una palmada más sobre el muslo de Lypsinka.) Bárbara, te lo ruego... ¡Viva! (Bárbara se agarra de la pierna de Lypsinka quien la arrastra a través de la escena sobre la izquierda, se vuelve y la amenaza con el puño. Bárbara se despega y corre a reunirse con el séquito, perseguida por Lypsinka). ¡Tipos, no me molesten!

2. Relación Diva-madre

Espero haberles mostrado así que hay toda una tradición reflexiva *gay* que se remonta de algu-

“... es probable que el interés del espectáculo dado por una madre en cólera tenga que ver con la manera en que este espectáculo reelabora de un modo cómico y reparador la amenaza terrorífica del rechazo materno, que ha debido ser una posibilidad constante en la niñez de muchos *gays*...”

na manera a un momento preciso de *Mildred Pierce*.

Hay muchas maneras de explicar lo que hace atractivo para los *gays* este episodio de *Mildred Pierce*, maneras que no voy a explorar aquí. Entretanto, quisiera mencionar tres, antes de lanzarme a mi comentario, justo para que sepan que no se me han escapado del todo. En primer lugar, es probable que el interés del espectáculo dado por una madre en cólera tenga que ver con la manera en que este espectáculo reelabora de un modo cómico y reparador la amenaza terrorífica del rechazo materno, que ha debido ser una posibilidad constante en la niñez de muchos *gays*, si se tiene en cuenta el carácter explosivo de las relaciones emocionales entre los jóvenes maricones y sus madres.

En segundo lugar, hay algo de fascinante para los *gays* ante el espectáculo de mujeres que “se desgarran”, espectáculo que trae a escena el vínculo entre un exceso de emoción y una ausencia de poder político. Aquellos que están en el poder no necesitan gritar para obtener lo que quieren; les basta con mandar. Existe entonces una política de la emoción que los *gays* compar-

ten con las mujeres: la vida del sentimiento *gay*, descalificada socialmente como ha sido siempre, no puede encontrar expresión sino en lo que la hace parecerse a la histeria, al histrionismo, a un acrecentamiento emocional.

En tercer lugar, y en sentido inverso, el espectáculo de mujeres que “se desgarran” puede traducir no la ausencia de poder, sino el poder horroroso de los oprimidos que terminan por estallar ante el peso de una sujeción intolerable. Desde ese punto de vista, la escena de *Mildred Pierce* representa una forma de poder que los *gays* pueden reivindicar como suya. Cualquiera sea el nombre que se le dé: rabia feminista, poder de la histeria, insurrección de lo abyecto (que quizás no son tan diferentes unos de otros) se trata en todo caso, no del poder terrorista de la intimidación y la dominación masculina, sino del poder del sin-poder que rechaza someterse. Si el muchacho insultado y agredido por maricón, al verse atrapado por sus perseguidores en el patio del colegio, o si el enamorado maltratado, al ser traicionado y abusado por su novio, pudieran tan sólo tratar de inspirarse en el justo y resplandeciente furor de Joan Crawford, podrían encontrar el coraje, la fuerza y la convicción para defenderse o sublevarse. Tales momentos han sido posibles. Al menos es lo que se cuenta con respecto a los motines de Stonewall. Eso fue lo que empujó a la muchedumbre a resistir, lo que hizo estallar su furor, se dice, fue un *trav* maltratado por la policía quien, en un acceso repentino de cólera, golpeó a un policía con su bolso. Toda la historia de la liberación y de la resistencia política *gay* se remontaría así a *Mildred Pierce*, o, por lo menos, al modelo que ofrece la película de una abyección furiosa que se transforma en una fuerza espontánea, brusca, explosiva, irresistible.

Todas estas interpretaciones reposan en aspectos importantes de la escena, pero ellas sobresalen muy evidentemente de una lectura temática o alegórica, como si los *gays* no pudieran reaccionar ante *Mildred Pierce* más que transponiendo todos los términos en los suyos, es decir, volviendo *gay* la representación. Como si no pudieran leer la escena sino literalmente, nunca de modo figurado. Podrían hacerse otras tantas interpretaciones que intentan establecer un vínculo directo entre la película y la vida *gay*, por ejemplo afirmando que Joan Crawford es una figura fuertemente masculina o que ella y Faye Dunaway en *Mommie Dearest* son ya unas *drag queens*. Sin intentar responder a estas afirmaciones, quisiera conservar mi lectura a distancia de las interpretaciones que reducen la identificación *gay* a la identidad *gay*, que insisten en llevar lo figurado a lo literal. Permítanme ahora que esboce otra aproximación, hacia la que va mi preferencia.

Partamos del enigma de un emplazamiento *gay* en un conflicto materno donde ya no aparece el hombre. En efecto, esa ausencia nos suministra las llaves de la interpretación. Notemos cómo la escena habría sido diferente si se hubiera dado no entre una madre y su hija, sino entre un padre y su hijo. No hay necesidad de reflexionar mucho tiempo sobre esto. Un conflicto así entre padre e hijo, en que el padre echa al hijo de la casa o lo reprueba, en que el hijo golpea al padre o intenta matarlo, nos reenviaría a esas grandes referencias, a esos discursos y esquemas fundamentales de la literatura y de la psicología occidental, a José y sus hermanos, al hijo pródigo, a la querrela épica entre Aquiles y Agamenón o al espectáculo de desorden doméstico y dinástico que va del *Edipo* de Sófocles a las piezas de Eugène O'Neill y de Arthur Miller. Nada más serio para nosotros que

estas luchas entre padre e hijo: son el tema más solemne de nuestra cultura. Dicho brevemente, es la gran tragedia. Los *gays* no entran en este género, que no prevé ningún lugar para ellos, aun cuando revela las vicisitudes de la masculinidad patriarcal que los *gays* enfrentan, tanto en su vida erótica como en sociedad. Mientras que un conflicto generacional entre mujeres, por más grave que sea, no puede elevarse ni ir más lejos que al nivel del melodrama. (Evidentemente, no soy yo quien decide: agradezcámosle una vez más al orden simbólico). El conflicto cuyo apogeo es la crisis violenta entre madre e hija no puede parecer, al menos socialmente a los ojos de un espectador (incluso masculino), sino extravagante, excesivo, grotesco, histérico. Es lo que puede verse en *Mommie Dearest*, aquí las emociones ya excesivas son amplificadas deliberadamente. Y es eso lo que incita a una respuesta irónica, sobre todo de parte del espectador *gay* masculino, que no comparte la posición abyecta de las personas implicadas, aunque se identifica apasionadamente con los personajes. Quedémonos entonces un poco en este entrelazamiento entre emoción e ironía.

3. El melodrama en la vida y en el cine

El amor “loca” por Joan Crawford realza esta interpenetración bizarra de pasión e ironía. Forzosamente posicionado de modo desfasado respecto a la novela familiar usual, el espectador *gay* tendrá así una relación irónica con el conflicto doméstico. Ahora bien, en el pequeño mundo de la familia misma, las comedias de amor o de odio no tienen nada de irónico: son dramas compulsivos

en los que se está más o menos obligado a exagerar. Las emociones familiares, aumentadas más allá de los riesgos aparentes, son pues infaliblemente histriónicas. De hecho, en la familia, pareciera que no se puede expresar lo que se siente sino de modo completamente hiperbólico (“¿Por qué no puedes otorgarme el respeto al que tengo derecho?”) Esta tendencia a exagerar los dramas familiares confiere a los excesos de emoción en las relaciones personales de familia una falsedad intrínseca (“Veda, creo que te veo verdaderamente por primera vez en mi vida”: no es verdad, querida). Y su falsedad parece estrechamente ligada a su violencia. Es lo que, sin duda, produce esa violencia. Esta mezcla de violencia y falsedad hace de la familia un lugar permanente de melodrama. Para escaparse

“... Esta mezcla de violencia y falsedad hace de la familia un lugar permanente de melodrama.

Para escaparse de este pequeño mundo doloroso y cerrado que es la familia, es entonces necesaria la mirada irónica que aporta el espectador *gay* sobre el melodrama femenino, espectador que se ve a la vez implicado y alienado...”

de este pequeño mundo doloroso y cerrado que es la familia, de la falsedad y la violencia de los sentimientos que la inundan, es entonces necesaria la mirada irónica que aporta el espectador *gay* sobre el melodrama femenino, espectador que se ve a la vez implicado y alienado. Es gracias a esta ironía *gay* que el melodrama hollywoodense se transforma en lección que nos enseña a sobrevivir a las desdichas de la familia nuclear.

Esta visión irónica de la falsedad de los sentimientos familiares, adquirida a un precio elevado, al mismo tiempo refleja algo más fundamental dentro de la naturaleza de la emoción. Devela la estructura misma de la vida social del sentimiento; más precisamente, el foso infranqueable que separa lo que es vivido y lo que puede expresarse en todo contexto concreto. Hace falta cierto esfuerzo para exteriorizar lo que se siente: la tarea de llevar suficientemente lejos la expresión de la pasión hasta llegar a una traducción fiable de lo que se siente, produce un acrecentamiento histriónico. Puede decirse también que lo que vuelve extravagante una emoción, lo que la hace inflamarse, es precisamente la conciencia de nunca poderla sentir lo suficiente como para ejecutar bien el papel que le corresponde, ser consciente de que cada expresión de un sentimiento excede o falsea lo que verdaderamente se siente. Hay a menudo algo de histriónico y de falso en la expresión de una gran pasión, aún en las más sinceras.

Este abismo entre el sentimiento y su expresión, esta conciencia de la falsedad social de las emociones, cuando no es reconocida irónicamente, engendra la grandeza trágica que vincula a los grandes relatos de la cultura europea sobre conflictos entre hombres. Es el rechazo de toda posibilidad de traducir en términos concretos y sociales el sentimiento de injuria lo que conduce a Aquiles a repeler la compensación que le ofrece Agamenón y, con ella, la validez de todas las formas sociales simbólicas. Es eso lo que vuelve el asesinato de Héctor a la vez necesario e inútil. Es, en fin, lo que Aquiles sobrepasa sólo en su último encuentro con Príamo quien, lejos de exteriorizar lo que siente con respecto a Aquiles, besa las manos del hombre que ha matado a su hijo. En ese contexto, la zanja que separa al sentimiento de su expresión es trágica porque amenaza las mediaciones simbólicas que ligan y que sostienen al orden social masculino. Tratar la falta de autenticidad inherente a toda expresión social del sentimiento negándole su aspecto completamente trágico, rechazar la insumisión del hombre al poder divino (o paterno), rebelión que pone lo social en sí mismo en peligro, es quitarle a la masculinidad su grandeza y el sentimiento que tiene de su importancia: brevemente, es *queerizar* la tragedia, volverla *queer*, es decir, transformar la tragedia en melodrama.

A diferencia de la tragedia, género masculino por excelencia, el melodrama devela la puesta en escena de las emociones. Es precisamente eso lo que mata a la tragedia, a lo que la tragedia no puede sobrevivir: la sospecha de que su histrionismo no está

“A diferencia de la tragedia, género masculino por excelencia, el melodrama devela la puesta en escena de las emociones. Es precisamente eso lo que mata a la tragedia... la intensidad de la emoción es todo salvo motivada; en pocas palabras, que la pasión, más que vivida, es interpretada”

enteramente justificado, que es en todo un poco excesiva, que la intensidad de la emoción es todo salvo motivada; en pocas palabras, que la pasión, más que vivida, es interpretada.

Ahora bien, en el melodrama del cine hollywoodense clásico, como en la ópera, se trata precisamente de una representación histriónica de una pasión, sobre todo en el melodrama supuestamente femenino. *Mildred Pierce* es en esto un ejemplo magnífico. La película descansa enteramente sobre la puesta en escena de lo sentimental extremo, y le da todo

su lugar al juego de la representación: al fin y al cabo, este número de Joan Crawford le valió el Oscar. Y ha sido la envidia y la desesperación de los *gays*. *Mommie Dearest*, en la que la pasión es un tanto más extravagante así como teatral y exagerada la escenografía, atestigua el papel decisivo del juego en la producción de placer, propio al melodrama. No solamente la escena del conflicto generacional en *Mommie Dearest* lleva al extremo la extravagancia histriónica y el exceso delirante del espectáculo, sino que en *Mildred Pierce*, muestra una madre salida de sus casillas, ofreciéndonos el placer kitsch de un número extraordinario ejecutado por ella misma, además de develar lo que había de falso en el amor maternal martirizado, interpretado por Joan Crawford: muestra que la verdadera relación con su hija era bien distinta de las emociones que ponía en escena en su mejor película. Revela que Crawford misma, lejos de ser martirizada por su amor materno, encontró su papel más célebre. Para Joan Crawford, se lo ve, la maternidad sufriente no consistía en un desinterés miserable, como lo hace suponer *Mildred Pierce*: al contrario, era el más hermoso papel de su vida. *Mommie Dearest* confiere retrospectivamente a *Mildred Pierce* un aura de inautenticidad ya implícito en la puesta en escena dramática de una emoción pasional, lo que nos vuelve a llevar a la paradoja central que se siente verdaderamente, de la falsedad profunda de las pasiones.

Esta inautenticidad de la emoción no es necesariamente ruinoso para la imagen que nosotros, los *gays*, tenemos de nosotros mismos. Así, no estamos forzosamente molestos cuando nos tenemos que ver con la falsedad de nuestros sentimientos. Estamos excluidos, a fin de cuentas, de la gran seriedad de la tragedia. Nuestra dignidad, en la medida en que existe, no reclama estar rodeada por la grandeza y la piedad. Y en una sociedad homófoba, todo sentimiento

erótico homosexual es necesariamente obsceno, grotesco, extravagante, histérico y, por eso, histriónico. Su expresión necesariamente es teatral, hace falta prestarle una realidad por un acto de voluntad, al ponerla en escena. Las grandes pasiones homosexuales, ellas mismas, no tienen nada de la seriedad que irradian las tragedias masculinas tradicionales. Son ineluctablemente inauténticas, sin autoridad social, es decir, están del lado de lo femenino, el del melodrama.

Pero no es sólo porque estamos forzados por la homofobia que estamos dispuestos a situar nuestras emociones del lado abyecto del melodrama. Tenemos buenas razones para desconfiar, para apartarnos del narcisismo mortal y homicida del orgullo masculino, de sus dramas machos desprovistos de toda ironía -como es el clima actual en los Estados Unidos- así como tenemos razones para no dejarnos embaucar por el melodrama involuntario de la vida familiar, con sus roles compulsivamente exagerados y su violencia sentimental. Nosotros, los *gays*, conocemos bien el precio que tiene la gran seriedad, la tiranía de los roles sociales que tienen cuidado de nunca dejar reconocer su propia repetición y puesta en escena social, es decir, su propia performatividad.

Este precio alcanza un nivel penosamente elevado en el marco del romanticismo. Pues lo que es más destructor sobre el plano emocional en las relaciones amorosas, viene precisamente del sentimiento que tiene el amante de vivir un amor sin opciones, de su incapacidad para ver que sus emociones o su modo de ser están modelados por un rol social contingente y que proviene de la adopción de una identidad romántica. Lo que cuesta tan caro en el amor a nivel humano resulta del desconocimiento de

esta formación social que es el amor como si se tratara de la expresión natural espontánea, implacable, de una poderosa emoción. Nosotros los *gays*, tenemos una gran tendencia a creer en el mito del romanticismo, y por lo tanto tenemos una mayor necesidad del punto de vista irónico sobre el amor que ofrece la cultura loca. Careciendo como carecemos de una razón social para enamorarnos, careciendo de toda norma exterior, de una figura públicamente reconocida con la cual definir y representar nuestras relaciones conyugales, debemos crear nuestros propios rituales, nuestras puestas en escena, nuestras justificaciones y legitimaciones, personales o privadas. Estos modos de valorización, entre más personales o privados sean, menos distancia se tiene con respecto a ellos y devienen más míticos.

Estas validaciones que se autorizan ellas mismas, que se crean ellas mismas, pueden ser excesivamente tiránicas para aquellos que las han producido. No hay nada en ellas de lo convencional o de lo artificial asociado a roles normalmente sociales, aceptados o impuestos, que le permitan al actor social tener cierta distancia con respecto a ellos, y por tanto, una cierta capacidad de manipularlas. Cuando usted mismo crea un rol, es difícil desprenderse de él. También es difícil dejarlo: en cuanto usted le haya dado un valor auténtico, personal, a una forma social y la haya despojado de su valor de fórmula, de convención, usted se estará también privando de un procedimiento hecho justamente para quitarle sentido, desacralizarla, destituir la. Usted deviene prisionero de su propia autenticidad.

Es la diferencia que opone una boda heterosexual a una ceremonia de compromiso conyugal entre *gays* o lesbianas. Los casados pueden

divorciarse -es uno de los numerosos privilegios del matrimonio- pero, ¿cómo salir de lo que usted eligió llamar al entrar, “una pareja para la vida”, qué fue lo que usted celebró y afirmó públicamente como tal? Y una vez esto se acabó, ¿cómo llamar al próximo amante? ¿“Mi segundo compañero para la vida”? ¿Cuántas vidas, después de todo, piensa tener?

“El amor romántico convencional tiene de por sí un carácter antinómico: es la única emoción socialmente convenida, definida convencionalmente como una rebelión contra las convenciones sociales... “

El amor romántico convencional tiene de por sí un carácter antinómico: es la única emoción socialmente convenida, definida convencionalmente como una rebelión contra las convenciones sociales. Es el único modo de comportarse como todo el mundo y sin embargo pretender al mismo tiempo, que habéis actuado de modo original y único (Warner, 1999). El amor *gay* romántico puede también vivirse más como indocilidad que como conformismo, y los *gays*, por consiguiente, tienden a poner en sus asuntos de amor una dosis excesiva y peligrosa de verdad emocional, de autenticidad personal, de intensidad y de rigidez. Así mismo, la descalificación social asociada a estas relaciones puede inducir a los *gays* a tratarlas en revancha como naturales, es decir, como involuntarias, lo que las hace parecer aún más inevitables.

Es esta conciencia desarrollada del costo que tiene la voluntad de tomar el amor en serio, lo que cuesta la tiranía de los roles románticos privados de ironía, lo que explica la identificación *gay* al número de Joan Crawford en *Mildred Pierce*. La madre rabiosa, acosada por emociones extravagantes a causa de la ingratitud de su niña, que acaba “crujiendo”, sirve para teatralizar el punto de ruptura de toda relación de amor que hasta allí parecía inevitable, inquebrantable, incondicional. El lazo materno, a la vez el menos voluntario y socialmente más codificado, al romperse bruscamente bajo la presión de una tensión fatal, abre un espacio de libertad y de contingencia al interior de una pasión erótica en la que la fuerza misma, la identidad misma en tanto que pasión, lo habían hecho parecer hasta allí como una devoción sin opciones. En ese contexto, la escena del conflicto entre madre e hija administra una dosis saludable de realidad; enseña una comprensión más sutil de la política del romanticismo.

El emplazamiento *gay* de la escena del conflicto entre madre e hija quizás no tiene nada que ver con la madre como ser empírico o con las relaciones que han tenido los maricones con su madre: remite a las reglas sociales y discursivas que determinan para los *gays* las condiciones de posibilidad y los valores exactos de la emoción homosexual y, sobre todo, del homoerotismo masculino. No apunta a lo materno en sí mismo sino a la situación pasional que lo materno repre-

senta, a saber, la situación abyecta de aquella que se cree atrapada por su amor, dedicada a un amor incondicional, hasta que se la empuje a los últimos límites. (Si, en efecto, una de las funciones del campo de la cultura loca del kitsch, es volver a la escena del trauma y reinterpretarlo a una escala grotescamente amplificada como en una especie de vaciamiento del dolor que dicho campo tampoco tiene la intención de negar, entonces quizás el trauma específico que toca el campo degustado de esta escena melodramática de Mildred Pierce no es el trauma del rechazo materno, sino el trauma de un amor inevitable, ineluctable, inalterable, el trauma de un amor sin fin).

Vivir la vida amorosa como un melodrama no quiere decir que no se la tome en serio (si tienen de ello la mínima duda, infórmense acerca de cualquier loca lírica), pero, si nosotros los *gays* aplicamos de buena gana a nosotros mismos esa palabra, que según el uso normal no apunta a los otros sino para descalificarlos, a saber, la palabra “melodramático”; es porque no rechazamos aceptar todo lo que puede haber de inauténtico en el amor, y no dudamos en mezclar pasión erótica e ironía. De ahí esa perspectiva típicamente *gay* sobre el amor, desengañada pero no desencantada. El melodrama lleva consigo toda una erótica y toda una sabiduría de la que gran número de parejas *gay* saca provecho.

Ahora bien, si el melodrama implica una erótica, no menos conlleva una política. La rabia falsa de la madre en cólera, actuada con la mayor seriedad por una actriz soberbia, no reenvía únicamente a una experiencia fundamental de la vida erótica *gay*: Ella puede ser referida también a la política, en cuanto le ofrece a los *gays* un furor que pueden asumir, que podría devenir suyo. Si se duda de esto, basta con

recordar a la *trav* indignada delante del bar Stonewall, golpeando violentamente a un policía con su bolso, como si le preguntara: “¿Por qué no puedes otorgarme el respeto al que tengo derecho?”. Es eso lo que quisiera proponer con respecto a los usos políticos *gay* de Joan Crawford y del melodrama femenino en general. Se podría resumir toda la labor histórica, social y política de la homosexualidad masculina en una fórmula simple: *transformar la tragedia en melodrama*. Es decir, mirar con ironía los roles sociales obligatorios y compulsivos, desmantelar las identidades supuestamente auténticas (es decir, socialmente valoradas), reducirlas al estado de roles provisionales que se permiten, repitiéndose y reiterándose sin cesar.

En su *Fenomenología del espíritu* (VI.A.b.8.475), Hegel decía que las mujeres son la ironía eterna de la vida colectiva: *die ewige Ironie des Gemeinwesens* (es un miembro de la Escuela Lacaniana quien me lo ha dicho). No se trata para nada de un elogio de parte de Hegel. Él no se refería al melodrama, desde luego, sino a la tragedia, a *Antígona* de Sófocles. Pero hacía de ello una cuestión política y es en eso que su pensamiento nos es pertinente. Fue precisamente la relación irónica de Antígona con el mundo del poder masculino lo que le permitió justificar, por sus principios éticos, su desafío al Estado. Nadie confundiría a Antígona con Judy Garland. Claro que si por casualidad Hegel hubiera estado en la muchedumbre turbulenta que se formó en las afueras del Stonewall, en New York, después de las exequias de Judy Garland la tarde del 28 de junio de 1969, habría comprendido que hay una política de la ironía que se extiende más allá de la tragedia, más allá de las mujeres, y que es encarnada lo mejor posible en las relaciones disidentes que anudan al melodrama a espectadores no autorizados. Las lecciones dadas a los

gays por Joan Crawford no se mostrarán pues, totalmente desprovistas de eficacia política. En todo caso, si el famoso afeminamiento *gay* se funda en realidad sobre un posicionamiento irónico que compartimos con las mujeres, con respecto al mundo masculino heteronormado, si nuestra identificación irónica con las mujeres nos permite extraer lecciones políticas del número de Joan Crawford sobre la abyección materna, ¿cómo entonces, abstenerse finalmente de gritar “¡viva el amor loca!”?

Referencias

- Dyer, R. (1986). “Judy Garland and Gay Men”, *Heavenly Bodies: Film Stars and Societ.* New York, St. Martin's. 141-194.
- Hegel, G. W. (1973). *Fenomenología del espíritu*. Segunda edición. México. Fondo de Cultura Económica.
- Innaurato, A., Stambolian G. (ed.), (1988). “Solidarity”, *Men on Men, 2: Best New Gay Fiction.* New York, New American Library, 87-118.
- Miller, D. A., (1998). *Place for Us [Essay on the Broadway Musical]*. Cambridge (Mass), Harvard University Press, 26.
- Rosario, V. (2000). *L'irrésistible ascencion du pervers, entre littérature et psychiatrie*, Paris, EPEL.
- Warner, M. (1999). *The Trouble with Normal.* New York, The Free Press, 100-106.

