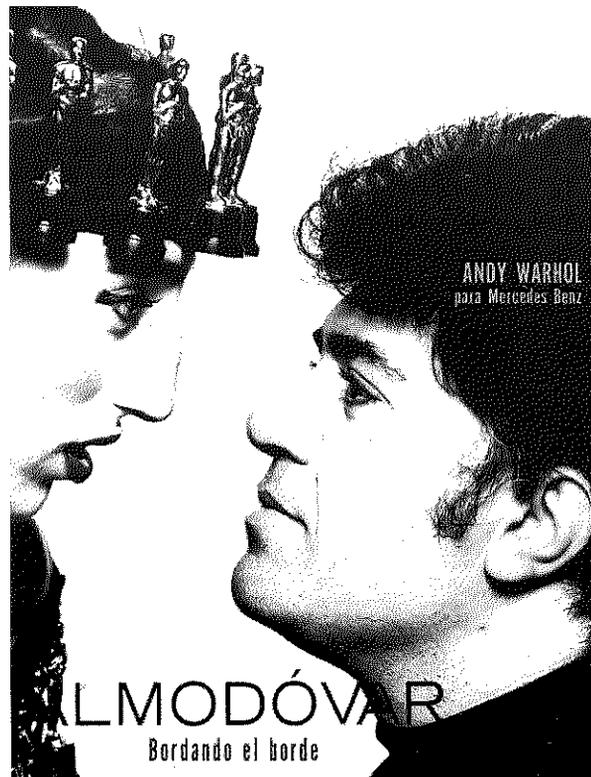


Warhol y Almodóvar R

CINE MENOR Y PERFORMATIVIDAD QUEER

Víctor Manuel Rodríguez S.



Pedro Almodóvar y Rossy de Palma. Tomado de la revista El Europeo No. 8, Enero 1989.

PALABRAS CLAVE

Almodóvar, Warhol, cine menor, performatividad *queer*, cine español, estudios *queer*, sexualidad, crítica cultural.

RESUMEN

El artículo explora la filmografía de Andy Warhol y Pedro Almodóvar, a partir de las tesis de G. Deleuze y F. Guattari sobre la literatura menor, así como los trabajos recientes en teoría *queer* y performatividad. Se sostiene que estos autores desarrollan un cine menor y *queer*, no sólo por su interés en escenificar lo *queer*, sino por las formas como intervienen los regímenes discursivos del cine y la sexualidad. Andy Warhol pone en escena

formas menores de apropiación del cine mayor mediante el uso del *camp* y la repetición del sistema de estrellas de Hollywood. Almodóvar, por su parte, a la manera de las *drag queens*, personifica el gran cine. Es decir, su trabajo es un cine que hace *drag* de los filmes, formas narrativas y personajes del gran cine o del cine mayor. El artículo concluye que además de ubicar estas filmografías en la operación deconstruccionista de la

performatividad, busca considerarlos como formas de construcción de una subjetividad *queer*: aquella que se ubica en los intersticios y los márgenes de las narraciones culturales hegemónicas para explorar nuevos circuitos del deseo, nuevos territorios corporales, nuevas instancias críticas a la normalización sexual y cultural. Son intervenciones minoritarias y marginales que funcionan de manera suplementaria a las narrativas

de la Nación, la Historia, la Comunidad, la Familia: son el sucio en el ojo de la tradición, son aquello que le impide a las narraciones culturales ubicarse como únicas, trascendentes y universales. Como cines menores no describen una específica forma de ser sino las condiciones en que opera una práctica cultural menor dentro de una cultura mayor.

KEY WORDS

Almodóvar, Warhol, minor cinema, queer performativity, Spanish cinema, queer theory and cinema, sexuality, cultural critique.

ABSTRACT

In this article, I explore Andy Warhol's and Pedro Almodóvar's films, taking into account G. Deleuze and F. Guattari's work on minor literatures as well as the recent work done on queer theory and performativity. I argue that both Warhol and Almodóvar develop a minor and queer cinema, not only through their interest in exploring the queer as a theme of their films, but also by the ways in which they intervene the discursive regimes of cinema and sexuality. Andy Warhol performs minor ways of appropriating the major cinema by his uses of camp and by repeating Hollywood's star system. Almodóvar, in a drag-queen manner, impersonates the American cinema. His work is cinema as drag, that is to say, a *mise-en-scene* that repeats films, narrative forms and characters from the major cinema. However,

more than allocating these films within the performativity's deconstructive operation, I want to consider them to be ways of thinking a queer subjectivity. This is a way of being, doing and meaning that dwells within the interstices and margins of the hegemonic cultural narratives in order to explore new circuits of desire, new bodily territories and new critical positions *vis-à-vis* the normative. They are minor and marginal interventions that function as a supplement of the narrations of Nation, History, Community and Family: a mote in the eye that avoids cultural narrations to become unique, transcendent and universal. As minor cinemas, they do not describe a specific way of being but the condition within which a minor cultural practice operates within a major culture.

MÁQUINAS DE DEVENIR

EN “WHAT IS A MINOR LITERATURE”
GILLES DELEUZE Y FÉLIX GUATTARI
AFIRMAN QUE:

una literatura menor no viene de un lenguaje menor; más que eso es lo que una minoría construye dentro de un lenguaje mayor... podría también decirse que la literatura menor no designa literaturas específicas, sino las condiciones revolucionarias de toda la literatura en el interior de lo que se llama la gran literatura (o la literatura establecida).¹

Como cines menores no describen una específica forma de ser sino las condiciones en que opera una práctica cultural menor dentro de una cultura mayor.

Los tres atributos más importantes de la literatura menor son la desterritorialización del lenguaje, su conexión inmediata e inevitable con lo político y la dimensión colectiva de su enunciación. En la literatura menor el gran lenguaje se apropia para usos menores y extraños, y, por lo tanto, es afectado por un “alto coeficiente de desterritorialización”. El lenguaje deja de operar como extensivo y representativo. Cesa de existir a través de la distinción y complementariedad entre un sujeto de

enunciación y un sujeto enunciado. En lugar de un Yo que enuncia —quien es el que conecta el lenguaje con el Sentido— y un sujeto de la afirmación a la manera de “esto es / ellos son así” —que está en conexión con la cosa designada— el lenguaje desterritorializado es un circuito de estados intensivos. La literatura menor “ya no designa algo mediante un nombre propio, ni produce metáforas por medio de un sentido figurativo”.² Más que ello, el lenguaje mayor deviene una secuencia de estados intensivos que mantiene del gran lenguaje solo “el esqueleto del sentido, tal y como una figurilla de papel”.

Debido a su carácter menor, a su espacio restringido, la literatura menor impone a todo recuento individual conectarse con la política. Para la literatura mayor, lo político y lo social funcionan como un escenario donde transcurre la obra. Por el contrario, en la literatura menor “la preocupación individual [...] se vuelve necesaria, indispensable, magnificada, debido a que una historia total está vibrando en su interior”.³ Deleuze y Guattari se refieren de manera específica a la forma como Kafka hace un contraste entre los usos de los recuentos individuales en la gran literatura y en la literatura menor. Para Kafka, “lo que en la gran literatura está en lo más profundo, constituyéndose en una suerte de sótano accesorio, secundario, aquí [en la literatura menor] ello toma lugar a plena luz del día; lo que allá es de interés transitorio para algunos, aquí absorbe a

todos no menos que un asunto de vida o muerte.”⁴

Por último, dado que la política ha invadido todas las afirmaciones, y la desterritorialización del lenguaje ha fracturado la relación entre el sujeto que enuncia y el sujeto enunciado, la literatura menor hace que ambos desaparezcan como sujetos. Éstos se desvanecen en un circuito de estados que forman un devenir mutuo. Como sostienen Deleuze y Guattari, la literatura menor no se refiere ni a una forma particular de apropiarse del lenguaje mayor, ni a la necesidad de un “sujeto menor” que preceda o siga esta operación cultural. En otras palabras, la literatura menor no emerge de un sujeto de enunciación específico —menor— ni se refiere a un sujeto enunciado determinado, que pueda convertirse en representativo —o representante— de las historias menores. Se refiere a las condiciones revolucionarias para una práctica cultural marginal dentro de lo que se llama la gran cultura, o la cultura hegemónica. De esta manera, la literatura menor se convierte en un engranaje que falsea los medios de la gran literatura para crear una comunidad sin nombre, que se articula sólo en torno al imperativo de resistir la normalización, dando lugar a ensamblajes colectivos de enunciación: es una “máquina de devenir” cuyos significados están siempre ausentes, están por llegar. La literatura menor crea las condiciones para una comunidad que existe solo como “poderes diabólicos

¹ G. Deleuze y F. Guattari. “What is a Minor Literature” en R. Fergusson, M. Gever, et. al. *Out There: Marginalization and Contemporary Culture*. (Cambridge, Massachusetts: The New Museum of Contemporary Art. New York, New York. MIT Press., 1994) pp. 60-61.

² *Ibid.*, p. 63.

³ *Ibid.*, p. 59.

⁴ Franz Kafka, *Année de Jeunesse* (Paris: Mercure, 1967), p. 289. Citado por G. Deleuze and F. Guattari, *Op. Cit.* p. 60.



A. Warhol. Autorretrato, Screenprint, 23x23 pulg., 1967.

para devenir menor, otro, o fuerzas revolucionarias que deben construirse.”⁵

La desterritorialización del lenguaje crea condiciones para la literatura menor dentro de la gran literatura y, al mismo tiempo, vuelve a la literatura en algo imposible: la imposibilidad de no escribir, la imposibilidad de escribir [usando el lenguaje mayor], la imposibilidad de escribir de otra manera”.⁶ Es imposible no escribir usando el lenguaje mayor puesto que la “cultura” sólo existe a través de sus medios. En otras palabras, si se ha de intervenir en los regímenes visuales y discursivos mediante los cuales se hace posible una configuración específica de saber y poder, uno tiene que usar el lenguaje mayor para hablar, o no hablar del todo. Esta imposibilidad marca las condiciones de posibilidad de lo menor, es decir, lo menor es solo posible en el discurso, y sin embargo, marca también

su condición política. Lo menor es una práctica que, mediante los usos intensivos de la cultura mayor, desterritorializa el mismo lenguaje del cual es excluido. Así, lo menor ya no es un otro idílico, o romántico, que podría ocupar una posición marginal fuera del discurso. Lo menor es una estrategia que surge del discurso mismo y no designa una identidad específica, sino condiciones que, al falsear la cultura mayor, potencializan fuerzas para devenir otro.

El uso del lenguaje mayor para usos menores marca también la economía política de las prácticas culturales dentro de un conjunto dado de relaciones de poder. Si la imposibilidad de no escribir nos recuerda la imposibilidad de ser o significar por fuera del discurso, la imposibilidad de escribir en el lenguaje mayor nos recuerda la condición de ser un extranjero, un objeto de rechazo, un desviado, un “otro”, un “*queer*”, que usa un lenguaje que no es el suyo, el lenguaje oficial, y, al hacerlo, revela la

configuración de poder que da forma a esta distinción. Es una condición que subraya un sentido de extrañamiento y distancia del lenguaje oficial, y sin embargo una condición que impone la necesidad de buscar otras formas de actuar y significar.

La imposibilidad de escribir de otra manera en el lenguaje oficial se refiere a la desterritorialización del lenguaje mayor, oficial, en sí mismo. La literatura mayor es un lenguaje oficial, que habla un lenguaje “alejado de las masas”, donde lo menor funciona como parte de él y su otro. Al usar el lenguaje mayor, la literatura menor deviene parte de una minoría que habla un lenguaje ajeno a la gente, es decir, deviene literatura. Sin embargo, dado que es un uso menor del gran lenguaje, es también excluido de la literatura. Las literaturas menores son literatura pero no tanto, son como “gitanos que se han robado el niño de la cuna”.⁷

⁵ G. Deleuze y F. Guattari, p. 60.

⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁷ *Ibid.*, p. 59.

La noción de Deleuze y Guattari acerca de la literatura menor puede usarse prestada para dibujar una ubicación, una localidad, desde donde podríamos experimentar un cierto tipo de cine menor, queer. Como se ha señalado ampliamente, el término queer es un adjetivo que traduce raro, extraño o excéntrico en apariencia o carácter. Se usa también como una exclamación peyorativa principalmente dirigida a aquellos cuya sexualidad se orienta hacia personas del mismo sexo. Lo queer también se refiere a un conjunto de perspectivas teóricas desde donde se ha producido una crítica profunda a las teorías multiculturales de diversidad cultural, así como los esencialismos heredados de las luchas feministas y gay. La teoría queer se define como una estrategia para producir formas de ser, hacer y significar que aunque son resultado inevitable de los discursos/prácticas que hacen posible la sexualidad, se niegan a enunciar un

nuevo sujeto, elaborando así una crítica a las identidades con contenido.⁸

Entendiendo la sexualidad como un discurso que regula las economías sociales del placer y que modula la visualidad y expresibilidad de los circuitos, expresiones y cuerpos sociales e individuales en relación con las prácticas sexuales, del deseo y la afectividad, la teoría *queer* se designa a sí misma como excéntrica, como rara, y mediante el uso de un término peyorativo busca reconocer tanto la imposibilidad de una vida social y cultural fuera de las configuraciones de saber / poder, como la necesidad de una práctica política que, evitando las utopías, considere la identidad como una posición

⁸ Estas notas acerca de lo que *queer*, así como de los argumentos centrales acerca de la performatividad *queer*, son tomados de mis notas de traducción del artículo de Eve K. Sedgwick "Performatividad *Queer*. *The Art of the Novel* de Henry James". Trad. Víctor Manuel Rodríguez. En *Nómadas*. No. 10. Bogotá: Fundación Universidad Central, 1999.

"fundamentalmente" crítica y relacional a cualquier normatividad discursiva; una política de la identidad que, como lo señala David M. Halperin, siempre se postule de cara a la normatividad sexual, cualquiera que ella sea.⁹

Las nociones de cine *queer* y cine menor se relacionan en el sentido en que ambas podrían considerarse como intervenciones políticas mediante las cuales la cultura mayor es apropiada, descentrada y alterada para usos extraños, excéntricos y menores. En esta perspectiva, me gustaría explorar algunas filmografías como un tipo particular de cine menor, que es *queer* no sólo por lo que muestra y sus significados posibles, sino también por las formas como interviene los discursos / prácticas cinematográficas. Es decir, sostengo que las apropiaciones que algunos autores hacen del cine mayor son menores y *queer*, no sólo debido a su

⁹ D. Halperin. *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography* (New York, Oxford: Oxford University Press, 1995) p. 42.



interés particularmente *queer* en explorar lo *queer* como un tema, sino también debido a sus intervenciones aberrantes, perversas dentro/y al discurso cinematográfico. En este sentido, lo *queer* se entiende aquí como un modo de intervenir en la cultura que no sólo altera la escena aparentemente familiar de la heteronormatividad, sino también una práctica que revela, explota, detona la ambivalencia de cualquier discurso / práctica que construye su fuerza y su configuración de poder sobre la consideración de lo heterosexual como una práctica dada, natural, transparente. Pero también, se considera lo *queer* como una práctica que provoca la producción de ensamblajes colectivos que no se articulan a partir de un futuro o un contenido dado, sus significados están por llegar, y su fuerza política radica en la creación de condiciones para devenir.

La noción de Deleuze y Guattari acerca de la literatura menor puede usarse prestada para dibujar una ubicación, una localidad, desde donde podríamos experimentar un cierto tipo de cine menor, *queer*.

En particular, haré referencias a la producción fílmica de Andy Warhol y Pedro Almodóvar. Aunque distintos en sus contextos históricos específicos, estos autores movilizan formas perversas de apropiación del cine mayor que además de poner en escena la condición de poder que da origen a lo marginal y lo minoritario, producen ensamblajes colectivos, actos del habla que articulan una comunidad en su devenir colectivo y que, sin embargo, falta, siempre está por llegar.

¡Qué Vergüenza!

¿Y qué de la performatividad *queer*? Dicha tesis ha sido desarrollada principalmente por la intelectual norteamericana Eve K. Sedgwick a partir, o en contra, del uso de las tesis que sostienen que la construcción del género

es un acto preformativo. Esta tesis sobre género, actuación y performatividad ha sido formulada por Judith Butler, quien ha señalado que el género debe ser entendido como una puesta en escena, de tal manera que ya no es un hecho biológico como tal, sino la interpretación o significación cultural de tal hecho. Con ello, Butler intenta demostrar que el género es “sutilmente constituido a través del tiempo: es una identidad instituida mediante *la repetición de actos estilizados*.”¹⁰ Sin embargo, aclara que más que un acto totalmente subjetivo e intencional en el que cada cual construye “su” propio género al libre albedrío, en la “actuación” del género; el libreto y el escenario, por así decirlo, anteceden al sujeto, es decir, el sujeto accede a la identidad a través de una red discursiva, históricamente localizada, que le precede.

Es en la repetición de “los actos estilizados” donde Butler ubica el doble sentido de lo preformativo: el género es un acto del habla que da forma a la subjetividad, pero también es una operación del lenguaje que en su repetición disemina los significados originales que el código del género supone contener. El género es entonces un acto de habla que se actúa y, al mismo tiempo, al repetirse establece una relación aberrante con el referente: “Soy mujer” es así una puesta en escena, pero al repetirse fractura la relación aparentemente estable que la cultura hegemónica pretende mantener entre el significado de “ser mujer” y “ser mujer”. La dimensión performativa de la puesta en escena del género produce un desplazamiento entre lo que la norma quiere decir y quien la ejecuta, donde el significado no referencial dado por el “actor” excede el significado “supuesto” del libreto. Así lo performativo es al mismo tiempo un acto del habla que crea una condición cultural, una subjetividad,

pero al mismo tiempo es la operación deconstructiva que impone los límites al canon que el género supone repetir.

Judith Butler sigue así las conclusiones que J. L. Austin había presentado en su libro “Cómo hacer cosas con las palabras”. Austin afirma que en el lenguaje no todas las afirmaciones son constativas, es decir, no todas las operaciones del lenguaje dan cuenta de o hacen constar que algo existe. Hay también afirmaciones que crean las cosas a medida que se expresan. Son los performativos que, como el “Te prometo” o “Lo juro”, producen la realidad a medida que se exponen. Esto explica en parte la fascinación posestructuralista con estos enunciados. Los actos del habla son declaraciones que no se basan en la idea de que la realidad existe antes de la enunciación, sino que lo real toma forma mediante su formulación, mediante el lenguaje. El empleo de la performatividad para dar cuenta de asuntos de identidad y diferencia forma parte del interés por elaborar una crítica al esencialismo que dominó las discusiones y agendas políticas en el contexto del multiculturalismo, crítica que, a su vez, intenta dar un golpe definitivo a la metafísica occidental que siempre ha sostenido que el lenguaje es la re-presentación de un mundo del afuera —llámese Dios, la Idea o la Historia—. Como sostiene Jaques Derrida, la filosofía occidental se edificó considerando que podía dar cuenta del origen último de las cosas, cuando en realidad es un conjunto de metáforas desgastadas.

Sedgwick, por su parte, se pregunta como imaginar una performatividad *queer* que desborde la polaridad de géneros que plantea el postulado de Butler y desprenda la sexualidad de la dinámica de sexos opuestos. En su artículo “Performatividad *Queer*: Henry James y el *Art of the Novel*” indaga por un acto de habla que, lejos de basarse en el binarismo del género, cree las condiciones que producen las sexualidades *queer*.¹¹ Si el acto del habla

¹⁰ J. Butler: “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory” En S. E. Case (ed.). *Performing Feminism: Feminist Critical Theory an Theatre*. (Baltimore and London: John Hopkins UP, 1990) p. 279.

¹¹ En *nómadas 10*. (Bogotá: Fundación Universidad Central, 1999). Trad. Víctor Manuel Rodríguez.

que crea la heterosexualidad como una díada de sexos opuestos puede ser el “Los declaro marido y mujer” o “Acepto a esta mujer por esposa”, Sedgwick sugiere el “¡Qué Vergüenza!” como el performativo que da forma a las subjetividades *queer*. El ¡Qué Vergüenza! es apropiado no sólo por que las sexualidades *queer* surgen en el escenario del rechazo y el exilio, sino porque la vergüenza, como un sentimiento estructurante de la personalidad, da también origen a prácticas transformacionales que rechazan lo normativo y dan pie a formas nuevas de ser, hacer y significar, nuevas subjetividades que resisten la normatividad de la condición discursiva de lo heterosexual y abren la sexualidad hacia un ética que, como señala Foucault, nos permita pensarla más allá de la condición de género y permanecer en un estado constante de devenir: “El asunto no es ser homosexual sino trabajar de manera persistente en ser *gay*... colocarse uno mismo en una dimensión donde las elecciones sexuales que uno hace estén presentes y tengan efectos en toda nuestra vida... Estas elecciones sexuales tienen, al mismo tiempo, que dar pie a nuevas formas de vida; es también una cierta manera de *rechazar* las formas de vida ofrecidas; es convertir una elección sexual en el ímpetu para un *cambio de la existencia*.”¹²

“Incidentes”

Considero los filmes de Warhol como intervenciones al cine clásico que rechazan, casi por completo, sus mecanismos cinematográficos. Es ampliamente conocido que para Warhol “rodar” era encender la cámara, inmovilizarla y filmar lo que se encontraba frente a ella. *Sleep, Empire, Blow Job* y *Kiss* son filmes en los que durante horas la cámara —sin desplazamientos ni giros— nos hace testigos de situaciones donde no “pasa” nada: Un hombre durmiendo, un rascacielos filmado durante horas, una pareja dándose un beso, o el rostro de un

hustler que goza mientras alguien lo complacen con sexo oral.

Para Warhol editar consistía en la operación simple de cambiar la película. Mediante este procedimiento él rechazaba cualquier operación que diera a sus filmes el carácter literario del cine clásico y que lo filmado nos hiciera creer que lo real había sido sorprendido. Por el contrario, los escenarios estaban hechos para que el espectador reconociera la falsedad de la operación cinematográfica, desplazando el cine de la re-presentación de lo real a las operaciones de la re-presentación como tal. Aún en filmes como *Haircut* (1963), que fue rodado en diferentes ambientes y hacía un juego de perspectivas y acercamientos, editar nunca significaba componer una historia que siguiera un curso lineal. De hecho, no hay ni historia, ni argumento, hay sobre todo “incidentes”, tal y como él mismo los llamara más tarde cuando, pensando en sus primeros filmes con sonido, le pidió a Ronald Tavel que fuera su “escenógrafo”. Tavel recuerda cuando le preguntó a Warhol “¿Bueno, quieres una historia, quieres un argumento? Y él respondió ‘no, no un argumento, sino incidentes’, lo cual ya era bastante específico para él”.¹³

Warhol rechazaba cualquier operación que diera a sus filmes el carácter literario del cine clásico y que lo filmado nos hiciera creer que lo real había sido sorprendido.

El uso del tiempo en los filmes de Warhol, acentúa una experiencia fílmica desterritorializada. Lo que Warhol presentaba en la pantalla era básicamente una sola toma removida del lenguaje de edición del cine clásico. El cine de Warhol enmarca el tiempo que pasa. Sin embargo, sería un error afirmar que Warhol estaba interesado en

el tiempo real. Al filmar en cine con sonido y proyectarlo como cine mudo, sus filmes se desarrollan a un ritmo distinto al del espectador. La disyunción entre el reloj corpóreo de la persona filmada y el de la persona que observa subraya la distancia entre el espectador y la imagen. Nos hace consciente de que la imagen es un “otro” y por lo tanto es algo que no conoceremos. Los códigos del cine de Hollywood eluden el vacío entre el ver y el conocer, mientras que Warhol lo refuerza. Este colapso del esquema sensorial y motor se experimenta mediante la quietud persistente de los filmes de Warhol, por la imposibilidad de verlo todo debido a que ciertas áreas son sobreexpuestas o subexpuestas, o debido a su marcada frontalidad. Al desterritorializar el cine, Warhol también desterritorializa la relación entre el filme y el espectador puesto que ambos habitan en dos zonas horarias diferentes.

En *Harlot* (1964), su primer filme con sonido, una cámara estática encuadra a Gerard Malanga y Phillip Fagan que se encuentran detrás del famoso sofá de la Factory, y donde Mario Montez y Carol Koshinskie se encuentran sentados. Fagan y Koshinskie miran a la cámara, Malanga y Montez se miran el uno al otro mientras el último, sensualmente, come bananos. El sonido consiste en una conversación entre Ronni Tavel, Harry Fainlight y Billy Linich que en ocasiones se refiere a la escena filmada. La relación entre este diálogo y la imagen no es nunca explicativa o naturalista, por el contrario, es una relación que acentúa la distancia entre lo dicho y lo visto. Esto se aprecia de nuevo en *Beauty # 2* (1965) donde Edie Sedgwick es atacada verbalmente por Chuck Wein y Malanga, quienes están fuera del recuadro visible. La atención del espectador se desplaza constantemente del cuerpo y los gestos de Edie —que no pueden verse claramente debido a la sobreexposición de la imagen— hacia la voz sin cuerpo de Wein. Esta estrategia acentúa el conflicto entre lo virtual y lo real de la representación cinematográfica puesto que insiste en hacernos saber que la cámara está siempre ahí, y que por lo tanto el filme es una simulación.

¹³ Citado por S. Koch. *Stargazer. The Life, World Films of Andy Warhol*. (New York and London: Marion Boyars, 1991) p. 63.

¹² Citado por D. Halperin. Op. Cit., p. 78.

Al ser "incidentes" que rechazan el espacio cinematográfico imaginario, sus filmes son acciones que no se vinculan a una historia y por lo tanto hacen que el significado esté en otra parte. La subjetividad del espectador por lo tanto no toma forma a partir de la identificación, sino de la diferenciación, es decir, el significado de sus filmes no reposa en lo que las imágenes quieren decir, sino en la experiencia del espectador, una experiencia que no puede nombrarse porque siempre es lo impensado, la diferencia.

Warhol combina dos estrategias básicas del cine menor. De una parte, en la producción y rodaje de sus filmes, el se apropia del cine, rechazando operar dentro su régimen de verdad. Al hacerlo, explora lo que el mismo cine rechazó al volverse una narrativa, una historia que contar, mientras abre nuevas formas de articulación y comprensión de la imagen fílmica, la puesta en escena y la construcción de significados por parte de la audiencia. Esto es bastante explícito en su rechazo al montaje clásico y a través de sus experimentos sobre las relaciones

aberrantes entre cine, imagen y actuación. De esta manera, Warhol, al igual que otros cines menores del período, no solo fracturaba la pretensión de autoridad cultural del cine mayor, sino también ponía en cuestión la forma como la teoría fílmica había comprendido el significado del cine, las audiencias y la política del cine clásico y del régimen moderno audiovisual en general.

De otra parte, Warhol repite, hace mímica, de los modos de circulación de la industria fílmica y el sistema de estrellas de Hollywood mediante una estrategia que se ha denominado *camp*. El *camp* es una forma de lucha usada por los sectores subalternos para apropiarse de modos de gusto y de producción cultural de los cuales fueron excluidos. La política del *camp* reposa en la reutilización de esos códigos y la resignificación de los estilos que una cultura hegemónica constituyó como suyos. Como lo ha señalado Andrew Ross, Warhol imita las instituciones que dan legitimidad al sistema de estrellas en una forma en que, aunque basada en la

seducción *camp* por una estrella o una actriz en desuso, no oculta el proceso de producción de celebridades, puesto que al repetirlo, revela el modo hegemónico de circulación y validación del cine mayor. Sin embargo, al hacerlo, Warhol escenifica un el universo *queer* que fue excluido del cine mayor.

Los modos de apropiación del cine menor dan forma a los filmes de Warhol como una actividad política y cultural *queer*. Warhol combina prácticas que provienen del *camp* y la simulación para falsear la condición de verdad que da cuerpo al cine clásico y el modo dominante de producción cultural. Sus filmes son actos del habla cinematográficos, si se permite este apelativo, que interpelan lo desviado a partir de sus representaciones, pero también producen formas de ensamblaje colectivo donde la diferencia cultural permanece como el afuera, como posibilidades de vida que no se pueden anticipar. Este es el verdadero sentido de la performatividad: un acto teatral y deconstructivo que reconoce la discursividad del sujeto y las prácticas que le dan forma, y sin embargo



Pedro Almodóvar y Fabio de Miguel (MacNamara) en una sesión del casting previo al rodaje de *Laberinto de Pasiones* (1982). Tomado de revista *El Europeo*, op. cit. p. 72. Fotografía de PPM.



Mis primeras películas, las que usan objetos estacionarios, se hicieron también para ayudar a que la gente se relacionara más consigo misma. Por lo general, cuando uno va al cine, uno se sienta en el mundo de la fantasía, pero cuando uno ve algo que le molesta, uno se involucra más con la gente de al lado (...) Uno puede hacer más cosas viendo mis películas que con otra clase de filmes: puede comer, beber, fumar, toser y distraerse, y cuando vuelve a mirar a la pantalla, todo está igual (...) Son filmes experimentales: los llamo así porque no sé lo que hago. Estoy interesado en la reacción de la audiencia hacia mis películas: Son experimentos de cierta manera, sobre las reacciones de la gente.

Andy Warhol

establecen una relación aberrante, “perversa” con ese referente discursivo.¹⁴ Este es también el verdadero sentido de lo *queer*, interpelado por una normatividad homofóbica como “maricón”, la sexualidad marginal, en un permanente devenir *vis-à-vis* lo normativo, desestabiliza la aparente estabilidad entre significado y significante que el régimen heteronormativo quiere fijar y la operación discursiva mediante la cual lo *queer* deviene visible y expresable, y por lo tanto, sujeto de poder. Así, sus filmes son intervenciones que no sólo “dan cara” a subculturas sexuales marginales, sino también las inscribe dentro de la ambivalencia del discurso, un discurso que los define y los desaparece.

Un tranvía llamado deseo¹⁵

En *Matador* (1986) de Pedro Almodóvar, María Cardenal (Assumpta Serna),

huyendo de Diego Montes (Nacho Martínez), se esconde en una sala de cine donde se muestran las últimas escenas de *Duelo bajo el Sol* de King Vidor (1946). Pearl Cháves (Jennifer Jones) y Lewt MacCanles (Gregory Peck), en medio de conmovedoras escenas de amor, mueren después de dispararse mutuamente. Justo después de abandonar la sala de cine, y cuando Diego encuentra a María en el cuarto de baño de hombres, ella pregunta: “¿Por qué me sigues? Él responde: “Es el lavabo de hombres, ¿no has visto el letrero?” Ella despectivamente contesta: “No te fíes de las apariencias”.

Las citas y apropiaciones de Almodóvar del filme *Duelo bajo el Sol* se consideran como uno de los ejemplos más extremos de su fascinación con el melodrama de Hollywood. *Matador* podría considerarse como una versión, o quizá mejor, una *perversión* del filme de Vidor, cuyas escenas finales se contaminan por una constelación de transgresiones e inversiones de roles sexuales. Al final del filme, Diego y María se han refugiado en

las afueras de Madrid, haciéndonos testigos de su decisión de matarse, de amarse hasta morir. En la penumbra producida por el eclipse, María proclama su amor a Diego, repitiendo: “Te quiero más que a mí misma muerta ¿Te gustaría verme muerta?”. A medida que Diego la penetra, María clava un punzón en la base de su cuello y, tratando de que él la mire morir, dispara una pistola en su boca. Cuando los que pretendían evitar esta tragedia de placer y deseo observan asombrados los cadáveres de Diego y María, Ángel (Antonio Banderas) dice: “No he podido salvarlo”. Julia (Carmen Maura) responde: “Nadie podía”. El inspector concluye: “Mejor que haya sido así. Nunca había visto a nadie tan feliz”.

Considero el cine de Almodóvar como un cine *queer*, menor, cuyas apropiaciones de la cultura fílmica mayor hacen *drag* del cine de Hollywood y de sus personajes. Es decir, considero el cine menor de Almodóvar como una puesta en escena que hace *drag* del cine mayor, esto es, que es un *cine como drag*. El

¹⁴ E. K. Sedgwick, Op. Cit., p. 2.

¹⁵ Notas preliminares sobre este tema se encuentran en mi artículo: “El cine menor de Pedro Almodóvar: *drag*, performatividad *queer* y moderna”. En *UNEAC* (Revista de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba), No. 38-39, 2000.

drag es una actuación mediante el cual, de forma deliberada, un sujeto personifica a otro con el ánimo no sólo de verse a sí mismo en el proceso de desplazamiento hacia ese otro que es personificado, sino también de ser visto por otros. A diferencia de la práctica del travestismo —que puede ocurrir de manera privada, o que busca atenuar las diferencias entre un yo y su otro, o que está fundamentalmente asociada a asuntos de género— la actuación *drag* hace notar, de manera ambigua, la distancia entre quien personifica y ese otro personificado. Es una forma de repetición de los códigos de la normatividad social y cultural que la reconoce como una condición inevitable, pero no determinante. Haciendo esto, el *drag* se mueve en los intersticios de la condición bipolar de la construcción de la sexualidad, abriendo nuevos espacios para la circulación del deseo, su materialización corporal, su relación suplementaria con las narraciones/prácticas heterosexuales.

Repitiendo, haciendo mímica y “personificando” cinematográficamente el cine de Hollywood y sus personajes, Almodóvar repite la operación deconstructiva y crítica del *drag*, revelando tanto la condición por la cual sus filmes están inscritos de manera inevitable dentro del cine mayor, y, sin embargo, como dicha condición no es del todo determinante. Mediante esta operación, Almodóvar revela el papel de la cultura cinemática en la construcción de la sexualidad y propone la exploración de territorios desconocidos para la configuración de nuevas economías del placer, siempre excéntricas, siempre *queer*.

Este argumento puede ilustrarse mejor si exploramos la doble práctica del *drag* que Almodóvar lleva a cabo en su filme *Todo sobre mi Madre* (1999). La actuación *drag* invade la construcción de los personajes, sus relaciones, y la puesta en escena de sus mundos subjetivos. Como él bien lo reseña al final del filme, es una película dedicada por entero a la actuación, el travestismo y el *drag*. Los

asuntos de maternidad, los roles sexuales y la construcción del género son explorados mediante esta operación excéntrica, llevada hasta sus últimas consecuencias. La figura de la masculinidad se profana a través del travestismo de Lola (Toni Cantó) y la amnesia del padre de la Hermana Rosa (Penélope Cruz); la maternidad se disocia de la escena institucional de la familia; y el deseo y el amor circulan de manera obtusa mediante la puesta en escena del homoerotismo y formas *queer* de configuración de la subjetividad.

Warhol no sólo fracturaba la pretensión de autoridad cultural del cine mayor, sino también ponía en cuestión la forma como la teoría filmica había comprendido el significado del cine, las audiencias y la política del cine clásico y del régimen moderno audiovisual en general.

Pero sobre todo, el *drag* perfila la construcción de la narración fílmica y articula la relación excéntrica de Almodóvar, no sólo con Hollywood, sino también con su propia filmografía. De una parte, *Todo sobre mi Madre* articula *Un tranvía llamado Deseo* (Tennessee Williams, Elia Kazan, 1951) a las historias de Manuela (Cecilia Roth), Lola, y en cierta forma, a la de todos los personajes. Almodóvar parece retomar de la obra de Williams solo su esqueleto, y mediante este raptó, dirige *Un tranvía* hacia universos *queer*, cuya relación con los sentidos del original es perversa, excéntrica. De esta manera, haciendo uso *intensivo* del lenguaje mayor, del cine mayor, *Todo sobre mi Madre* es ahora una “máquina de devenir,” que desata los tensores que atan los contenidos *queer* que, de forma negativa, dan forma al lenguaje mayor. De otra parte, Almodóvar irónicamente repite escenas completas de sus propios filmes, en especial *La Flor de mi Secreto*, cuando médicos y enfermeras, a su vez, ensayan

las escenas de duelo y pérdida, asociadas a la donación de órganos, que para el caso del hijo de Manuela y Lola, es su propio corazón.

La fascinación de Almodóvar con el *drag* ha sido ampliamente documentada y, junto con su propio *drag* en *¿Qué hecho yo para merecer esto?* (1983) y *Laberinto de Pasiones* (1982), una de las escenas *drag* preferidas ocurre en *Tacones Lejanos* (1991). Letal (Miguel Bosé) es un detective que hace *drag* del período pop de Becky del Páramo, con el propósito de investigar un asesinato. Mediante la mímica *drag* de *Un Año de Amor* (Luz Casals) y la conversación posterior con Becky misma, su hija y su yerno, Almodóvar despliega la actuación *drag* como una práctica poderosa que no sólo repite el código moral que un cierto género supone contener, sino también como en esa repetición, revela el fracaso de tal normatividad, su ambivalencia. El yerno de Becky pregunta a Letal cual es su nombre real. Éste responde: “Como la canción de Concha Piquet, soy lo quieran llamarme. Mis amigos me llaman Letal”. El yerno insiste: “¿Perdona, pero Letal es masculino o femenino?” Letal afirma: “Depende, para ti soy un hombre”.

En *Entre Tinieblas* (1983), la Madre Superiora (Julieta Serrano) dirige el convento de las Redentoras Humilladas, que se encuentra en una crisis temporal y cuya misión es rescatar mujeres pecadoras. La llegada de Yolanda (Cristina S. Pascual), cantante y traficante de drogas, quien a su vez tiene en la Madre Superiora uno de sus más fieles seguidoras, trae nuevas esperanzas a las Redentoras. Con fe, ellas esperan que pronto el convento este de nuevo lleno de “asesinas, drogadictas y prostitutas [...] como en otra época”, implora la Madre Superiora, “Dios la oiga”, responde Sor Rata de Callejón (Chus Lampreave). La Madre Superiora es también drogadicta y comparte sus “pases” con las pecadoras “redimidas”, de las cuales se enamora. Ha colocado afiches de Brigitte Bardot, Marilyn Monroe, Raquel Welch y otras actrices y cantantes famosas en su despacho: “las

pecadoras más grandes del siglo XX”, dice y más adelante afirma: “Cuando miro a algunas de estas mujeres siento hacia a ellas una enorme gratitud, pues gracias a ellas Dios sigue muriendo y resucitando cada día”.

Las nociones de cine *queer* y cine menor se relacionan en el sentido en que ambas podrían considerarse como intervenciones políticas mediante las cuales la cultura mayor es apropiada, descentrada y alterada para usos extraños, excéntricos y menores.

La Madre Superiora y Yolanda interpretan el bolero Encadenados de Lucho Gatica, subrayando la ambivalencia perversa y homoerótica de la vocación de la Madre Superiora hacia las pecadoras, y desplazándola hacia un erotismo que disuelve la asociación del deseo a la dinámica binaria del género y a lo teatral y lo mueve hacia lo performativo asociado al estigma *queer* y su fuerza transformacional. Estas asociaciones podrían darnos una buena razón de la fascinación de Almodóvar con el cine melodramático, sus canciones y personajes: en vez de asociar lo *queer* a la parodia, o a cualquier noción celebratoria o afirmativa de la identidad, lo *queer* es escenificado en el marco del rechazo, y sin embargo, caracterizado como un impulso performativo, productivo. La Madre Superiora y Yolanda cantan:

Tal vez sería mejor que no volvieras,
quizá sería mejor que me olvidaras.

Volver es empezar a atormentarnos, a querernos para odiarnos, sin principio ni final. Nos hemos hecho tanto, tanto daño, que amar entre nosotros es un martirio. Jamás quiso llegar el desengaño, ni el olvido, ni el delirio, seguiremos siempre igual. Cariño como el nuestro es un castigo, que se lleva en el alma hasta la muerte, mi suerte necesita de tu suerte y tu me necesitas mucho más.

Sin embargo, más que acentuar algunos momentos *drag* de los filmes de Almodóvar, me gustaría explorar sus dimensiones performativas, es decir, la relación aberrante, perversa de sus filmes con el melodrama y el cine. Es decir me gustaría explorar la forma como él “personifica”, hace *drag* del cine mayor. Siguiendo a Sedgwick, considero que aunque la actuación *drag* podría ser imaginada como una posibilidad poderosa para una performatividad *queer*, me gustaría especular acerca de una forma de performatividad que, distanciada momentáneamente del género y de la actuación—y quizá de lo “gay”, pero nunca del homoerotismo—nos permita imaginar un cierta manera *queer* y perversa de intervenir la cultura hegemónica.

En *La Ley del Deseo*, Pablo (Eusebio Poncela), un director gay de cine, disfruta un trago con Tina (Carmen Maura) su hermana transexual—quien al enamorarse de su padre, huye con él a Marruecos, causando la ruina de su familia—. Asediados por periodistas y admiradores luego del estreno del último filme de Pablo, alguien pregunta a Tina si es cierto que se ha vuelto lesbiana. Pablo responde: “Si todos los hombres fueran como tú, hasta yo me haría lesbiana”. En medio de estas proclamaciones transexuales y de géneros cruzados, Almodóvar mismo y MacNamara cantan *Voy a Ser Mamá*: una interpretación que en lugar de reivindicar el derecho masculino a la maternidad, o invertir la dinámica del poder cultural del género, examina la escena institucional de la familia y pone en interrogación ciertas políticas afirmativas y reivindicatorias lesbianas y gay:

¡Sí! Voy a ser mamá. Voy a tener un bebé para jugar y también para explotarlo bien. Voy a ser mamá, voy a tener un bebé, lo vestiré de mujer, lo incrustaré en la pared. Le llamaré Lucifer, le enseñaré a criticar, le enseñaré a vivir de la prostitución, le enseñare a matar, ¡Sí! Voy a ser mamá.

Los filmes de Almodóvar también “hacen *drag*” del cine masivo de Hollywood mediante la repetición de escenas, estructuras narrativas y personajes. Sus más discernibles, aberrantes apropiaciones son la repetición de escenas completas de algunos de los filmes más famosos de Hollywood. En *Matador*, junto a las referencias sutiles a *Vértigo* (1958), *Strangers on a Train* (1953), *Cat People* (la versión de 1982) y *Pandora and the Flying Dutchman* (1951), encontramos extractos explícitos de *Psicosis* de Alfred Hitchcock. Él hace algo similar en *Carne Trémula* (1997) y en la melodramatización de *Sonata Otoñal* de Ingmar Bergman en *Tacones Lejanos*. En *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios* se repiten secuencias completas de *Johnny Guitar*, *Ventana Indiscreta*, y *Hojas de Otoño*, el melodrama de los años cincuenta donde la cámara enmarca los tacones altos de Joan Crawford que camina ansiosamente mientras espera la llamada de su amado, una escena que Pepa (Carmen Maura) repite esperando la llamada de Iván.

Estas “personificaciones” también tienen lugar en el uso que Almodóvar hace de los mecanismos narrativos del cine clásico, los *thrillers* y los parámetros del melodrama. Sin embargo, *Matador*, uno de sus filmes que persiste de forma más consistente en permanecer dentro de estas tradiciones, no puede mantenerse completamente dentro de ellas y por momentos se desvía, aún en sus momentos más dramáticos, hacia fantasías inspiradas en el trabajo de directores como John Waters y Russ Meyer, que trabajan fuera de las tradiciones de Hollywood, o inspiradas en el trabajo de Luis Buñuel y otras figuras reverenciadas de las tradiciones del cine europeas.

Conclusiones

A través de estas apropiaciones, “personificaciones”, de *hacer drag* del cine de Hollywood, estos cines menores habitan en la ambivalencia de las prácticas cinematográficas para construir la sexualidad. Sin embargo, no es mi

interés único ubicar estos filmes en esta operación deconstructiva. Quizá, sus apropiaciones perversas del melodrama son también *queer* puesto que su representación de lo *queer*—monjas lesbianas, gitanas, parejas gay, drogadictos, “desviados sexuales”, amantes transexuales, travestidos, inmigrantes y *drag queens*, mujeres asesinas e históricas acechadas por la institución de la locura, y criminales de poca monta—es fundamentalmente performativa. Sus estrategias rehúsan a reforzar las miradas antropológicas que se ciernen sobre las minorías y rechazan cualquier principio afirmativo y utópico de identidad. Sus representaciones son convocatorias que se hacen mediante actos performativos, actos del habla, que al ser enunciadas, dan pie a formas de poder asociativo y que vinculan estas minorías con las estrategias de saber y poder que los crean y a su vez los borran, y sin embargo también expresan las incapacidad del discurso para atrapar en su totalidad todo lo que nombra: “Tú lesbiana, maricón, travestido” es una

afirmación que se repite y en dicha repetición lo performativo fractura su asociación con el significado dominante y produce la diferencia en la escritura. El cine menor produce “esos enunciados colectivos cuya paradoja es dirigirse a un pueblo que no existe aún, *que falta*, y al hacerlo, los obliga a devenir.”¹⁶ Es una afirmación que emerge como una interpelación al espectador que niega la identificación y en su lugar da valor a la diferenciación, al devenir otro, al ser menor.

En *Todo sobre mi Madre* de Almodóvar, Agrado (Antonia San Juan), después de “agradar”, como siempre lo ha hecho, a la audiencia con el relato de como ha devenido auténtica, construyéndose un cuerpo nuevo, diferente al suyo, afirma: “Una es más auténtica, cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma”. Quizá esta sea la forma más expedita de

¹⁶ D. Rodowick. *Gilles Deleuze's Time Machine*. (Durham and London: Duke University Press, 1997) p. 154.

poner en palabras la política de la subjetividad del cine menor y de las operaciones transformacionales de la performatividad *queer*. La identidad, ahora desprovista de contenidos y referencias esencialistas atadas a pasados y tradiciones, se abre hacia lo impensado, lo posible en lo imposible. Son formas de construcción de la subjetividad que se ubican en los intersticios y los márgenes de las narraciones culturales para explorar nuevos circuitos del deseo, nuevos territorios corporales, nuevas instancias críticas a las autoridades culturales. Son identidades minoritarias y marginales, no tanto en el sentido en que se articulan en torno a un sujeto idílico, que fundamenta su relación con la cultura a través de un pasado mítico que ya no es, o a la posibilidad de un futuro que de manera peligrosa quiere ser hegemónico; si no en tanto que son minorías que funcionan de manera suplementaria a las narrativas de la Nación, la Historia, la Comunidad: son el sucio en el ojo de la tradición, son aquello que le impide a

P. Almodóvar. *Todo sobre mi madre*, 1999.





P. Almodóvar y Antonia San Juan en un ensayo del monólogo de *La Agrado en Todo sobre mi madre*, 1999.

las narraciones culturales ubicarse como únicas, trascendentes y universales.

Esta inscripción de lo *queer* dentro de la dimensión performativa de la enunciación cinematográfica y como una práctica política no esencialista de la identidad es quizá lo que más me interesa acerca de la noción de cine menor en Deleuze y Guattari. Los cines menores son una operación cultural que articula una minoría que es *queer*, pero que el significado de lo *queer* es pospuesto, no es nada aún. Haciendo *queer* estrategias tales como el *camp*, el *drag* y la performatividad, el cine menor que hemos analizado explora las condiciones para una enunciación que vincula a una minoría en su devenir colectivo, un colectivo que es nómada, emigrante, gitano en relación con su propia cultura. Un colectivo menor que ocupa posiciones *queer* y excéntricas desde donde sea posible imaginar una variedad de posibilidades que, parafraseando a Halperin, permitan reordenar las relaciones entre conductas

sexuales, identidades eróticas, construcciones de género, formas de saber, regímenes de enunciación, lógicas de representación, modos de autoconformación y prácticas comunitarias para reestructurar las relaciones entre el saber y el ser, el poder y el ser y el propio ser.¹⁷

Considerar estos filmes como un cine menor no describe una específica forma de ser sino las condiciones en que opera una práctica cultural menor dentro de una cultura mayor. Separada de ciertos usos celebratorios—como el de la parodia, el orgullo gay, el espectáculo de la diversidad sexual y su creatividad cotidiana—la noción de performatividad *queer* que he estado usando para explorar los filmes de Warhol y Almodóvar como un cine menor trata de acentuar las posibilidades excéntricas y aberrantes de lo performativo, sin olvidar sus propios límites, su propia

performatividad. Como señalan Deleuze y Guattari,

Cuántos estilos o géneros o movimientos literarios, aún los más pequeños, tienen un sólo sueño: asumir una función mayor en el lenguaje, ofrecerse a sí mismos como una clase de lenguaje de estado, oficial... Creemos el sueño opuesto: aprendamos a como devenir menor.¹⁸

¹⁸ G. Deleuze y F. Guattari, *Op. Cit.*, p. 68.

¹⁷ D. Halperin, *Op. Cit.*, p. 42.

