El arte queer del *fracaso*

Jack Halberstam

Traducción de Javier Sáez

egales
editorial

BARCELONA – MADRID

Título original: *The Queer Art of Failure*
Duke University Press, 2011

© Jack Halberstam, 2011

© Traducción de Javier Sáez

© Editorial EGALES, S.L., 2018
Cervantes, 2. 08002 Barcelona. Tel.: 93 412 52 61
Hortaleza, 62. 28004 Madrid. Tel.: 91 522 55 99
www.editorialegales.com

ISBN: 978-84-16491-99-5
Depósito legal: M-1849-2018

© Fotografía de cubierta: *Beata Ocaña*, de Carlos Valdivia Biedma

© Diseño de cubierta: Nieves Guerra

Imprime: Ulzama Digital. Pol. Ind. Areta, calle A-33
31620 Huarte (Navarra)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro español de derechos reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ÍNDICE

Agradecimientos 11

Introducción: baja teoría 13

1. Revuelta animada y animación revoltosa 37
2. Colega, ¿dónde está mi falo? Olvidar, perder, dar vueltas 63
3. El arte queer del fracaso 97
4. Feminismos sombríos: negatividad queer y pasividad radical 133
5. «El asesino que hay en mí es el asesino que hay en ti»: homosexualidad y fascismo 157
6. Animar el fracaso: terminar, huir, sobrevivir 183

Bibliografía 197

Dedicado a todos los perdedores y perdedoras de la Historia.

AGRADECIMIENTOS

¡Probablemente en realidad nadie quiera recibir agradecimientos en relación con un proyecto sobre el fracaso! No obstante, siguiendo la idea de las formas alternativas de producción de conocimiento que este libro propone, tengo que reconocer aquí a todas esas personas maravillosas que me han guiado hacia el fracaso, la estupidez y la negatividad, sin olvidar la pérdida, la carencia y a Bob Esponja. Aunque puede que ella no lo recuerde, fue Laurent Berlant quien me introdujo por primera vez en el extraño arte de resumir el argumento de una obra, cuando me contó en detalle y de forma muy graciosa el capítulo de *South Park* «El Señor Mojón, el espíritu de la Navidad».[1] El capítulo se me quedó grabado por muchas razones, entre ellas por cómo se trataban en la trama temas como la exclusión y la soledad de un niño judío en Navidad. Pero fue cuando volvió a contarlo, nada menos que en la convención de la MLA,[2] cuando me pareció que el Señor Mojón abría nuevos espacios de posibilidad. Hay muchos resúmenes de tramas en este libro que por suerte son divertidos como en el caso de Berlant. He hablado de algunos de ellos con varios públicos en muchas universidades, y agradezco a todas las personas que me han invitado a hablar en los últimos cinco años, cuando este libro estaba tomando forma. También quiero expresar mi agradecimiento a mis maravillosos colegas de USC, entre ellos a Ruthie Gilmore, Sarah Gualtieri, Ange-Marie Hancock, Kara Keeling, Robin Kelley, Josh Kun, Akira Lippit, David Lloyd, Maria Elena Martinez, Teresa McKenna, Tania Modleski, Laura Pulido, Shana Redmond, John Carlos Rowe, George Sanchez, Karen Tongson y Sherry Velasco.

Quiero agradecer a los muchos/as artistas cuyo trabajo ha inspirado en parte este libro: Judie Bamber, Nao Bustamante, Cabello/Carceller, LTTR, Monica Majoli, J. A. Nicholls, Collier Schorr, y otros/as. Y quiero agradecer a los/las

[1] En inglés el título original es también bastante grosero: «Mr. Hankey, the Christmas Poo» ('El señor Pañuelo, la mierda navideña'). En la versión española de *South Park* suavizaron la traducción, cambiando 'mierda' por 'espíritu'. (Nota del Traductor)

[2] Modern Language Association (Asociación de Lenguas Modernas). (N. del T.)

estudiantes con quienes trabajo, especialmente a Deborah Alkamano, Zach Blas, Matthew Carrillo-Vincent, Jih-Fei Cheng, April Davidauski, Jennifer DeClue, Laura Fujikawa, Kiana Green, Yetta Howard, Alexis Lothian, Stacy Macias, Alvaro Marquez, Alice-Mihaela Bardan, Gretel Rosas y Evren Savci por hacer sus propias contribuciones a mis reflexiones sobre las pedagogías alternativas y sobre la búsqueda de la ignorancia.

En una época en la que, por desgracia, la idea de subversión ya no está de moda, prefiero acampar junto a una banda rebelde de intelectuales que siguen siendo subversivos: Paul Amar, Alicia Arrizon, Carmen Romero Bachiller, Jennifer Brody, Daphne Brooks, Jayna Brown, Judith Butler, Heather Cassils, Mel Chen, T. Cooper, Ann Cvetkovich, Harry Dodge, David Eng, Antke Engel, Kale Fajardo, Roderick Ferguson, Carla Freccero, Rosa-Linda Fregoso, Elena Glasberg, Gayatri Gopinath, Herman Grey, Dominique Grisard, Aeyal Gross, Christina Hanhardt, Gil Hochberg, Sharon Holland, John Howard, Silas Howard, Annamarie Jagose, Keri Kanetsky, Jane Knox, Tim Lawrence, Ariel Levy, Ira Livingston, Renate Lorenz, Heather Love, Lisa Lowe, Martin Manalansan, Angela McRobbie, Robert McRuer, Mara Mills, Nick Mirzoeff, Fred Moten, José Esteban Muñoz, Eileen Myles, Maggie Nelson, Tavia Nyong'o, Marcia Ochoa, Gema Perez-Sanchez, Raquel (Lucas) Platero, Chandan Reddy, Isabel Reiss, Lisa Rofel, Jordana Rosenberg, Tiina Rosenberg, Cherry Smyth, Dean Spade, Anna Joy Springer, Omise'eke Natasha Tinsley, Jürg Tschirren, Deborah Vargas, Del Grace Volcano, Jane Ward, Patricia White y Julia Bryan-Wilson. Agradezco al UCI Humanities Research Center y en especial a David Goldberg por haberme seleccionado para el grupo de Critical Animal Studies, y gracias a Mel Chen por su liderazgo en este grupo.

Un agradecimiento especial a Ken Wissoker, de Duke University Press, y a Lisa Duggan, a Elizabeth Freeman y a Lisa Rofel por sus lecturas inteligentes y estimulantes de varios borradores del libro. Y por último, pero no por ello menor, mi agradecimiento y mi amor a mi excéntrica, pequeña y viva familia: Ixchel Leni, Renato Leni y (más importante) Macarena Gomez-Barris, quienes me inspiran y animan a fracasar mejor cada día.

Partes de este libro han sido ya publicadas como artículos. Una parte del capítulo 1 se publicó en «Beyond Broadway and Main: A Response to the Presidential Address», *American Quarterly*, 61, n.° 1 (2009), pp. 33-38. Una versión previa del capítulo 2 fue publicada como «Forgetting Family: Queer Alternatives to Oedipal Relations», *Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender and Queer Studies*, eds. Molly McGarry y George Haggerty (Blackwell, Londres, 2007). Una versión previa del capítulo 4 se publicó en alemán en «Notes on Failure», *The Power and Politics of the Aesthetic in American Culture*, ed. Klaus Benesch y Ulla Haselstein (Universitatsverlag, Heidelberg, 2007).

INTRODUCCIÓN: BAJA TEORÍA

¿CUÁL ES LA ALTERNATIVA?

> DON CANGREJO: ¡Y justo cuando crees que has encontrado la tierra prometida, te cogen de los pantalones y te suben arriba, y más arriba, y más arriba, y MÁS ARRIBA, hasta que te suben a la superficie, dando coletazos y jadeando para respirar! Y entonces te cocinan, y te comen... ¡o algo peor!
> BOB ESPONJA (*aterrorizado*): ¿Qué puede ser peor que eso?
> DON CANGREJO (*en voz baja*): Una tienda de regalos.
>
> *Bob Esponja*, temp. 1, ep. 20, «Los anzuelos»

Justo cuando te crees que has encontrado la tierra prometida —le cuenta Don Cangrejo a Bob Esponja— te ves en un menú, o peor aún, en una tienda de regalos como parte de un producto de *merchandising* de una ilusión de la que acabas de despedirte. Todos y todas estamos acostumbrados/as a que destrocen nuestros sueños, a que aplasten nuestras esperanzas, a que destruyan nuestras ilusiones, pero ¿qué hay después de la esperanza? ¿Y qué ocurre si, como Bob Esponja, no creemos que un viaje a la tierra prometida tenga que acabar de forma inevitable en una tienda de regalos? En otras palabras, ¿cuál es la alternativa a la resignación cínica, o al optimismo ingenuo? Bob Esponja quiere saber cuál es la alternativa a trabajar todo el día para Don Cangrejo, o a ser capturado en la red de los objetos del capitalismo cuando intenta escapar. Este libro, que es una especie de «Guía Bob Esponja de la vida», abandona el idealismo de la esperanza con el fin de ganar en sabiduría, y de lograr una nueva y esponjosa relación con la vida, la cultura, el conocimiento y el placer.

Entonces, ¿cuál es la alternativa? Esta simple pregunta anuncia un proyecto político, demanda una gramática de la posibilidad (que aquí es expresada en gerundio y en voz pasiva, entre otras formas gramaticales de la enunciación) y expresa un deseo básico de vivir la vida de otra manera. Académicos/as, activistas, artistas y personajes de dibujos animados han estado durante mucho

tiempo buscando una forma de articular una visión alternativa de la realidad, del amor y del trabajo, y cómo ponerla en práctica. Por medio del uso de manifiestos, una serie de tácticas políticas y nuevas tecnologías de representación, personas utópicas radicales siguen explorando formas de estar en el mundo y de estar en relación unos con otros, diferentes de aquellas que ya vienen estipuladas para el sujeto consumista y liberal. Este libro utiliza la «baja teoría» (un término que he tomado y adaptado del trabajo de Stuart Hall) y el saber popular para explorar alternativas y buscar una salida a las trampas y a los callejones sin salida que son habituales en las formulaciones binarias. La baja teoría intenta situar todo en los espacios intermedios, para evitar quedar atrapados/as en los ganchos de la hegemonía y fascinados/as por las seducciones de la tienda de regalos. Pero también nos acerca a la posibilidad de que las alternativas se escondan en las turbias aguas de un terreno negativo y oscuro, ilógico y a menudo imposible, de crítica y rechazo. De este modo, el libro va dando bandazos entre la alta y baja cultura, la alta y la baja teoría, la cultura popular y el conocimiento esotérico, con el fin de atravesar las divisiones entre vida y arte, práctica y teoría, pensar y hacer, para llegar a un territorio más caótico de conocimiento y desconocimiento.

En este libro oscilo entre los dibujos animados infantiles y las performances vanguardistas y el arte queer, para pensar en formas de ser y de conocer que van más allá de lo que se entiende normalmente por éxito. Creo que el éxito en una sociedad heteronormativa y capitalista equivale muy a menudo a formas específicas de madurez reproductiva combinadas con la acumulación de riqueza. Pero estas medidas del éxito se han visto muy cuestionadas recientemente, con el colapso de los mercados financieros por una parte, y el enorme aumento de los divorcios por otra. Si algo nos han enseñado los años de bonanza y de quiebra de finales del siglo XX y de inicios del siglo XXI, es que al menos debemos hacer una crítica saludable de modelos estáticos del éxito y del fracaso.

En vez de simplemente apostar por una reevaluación de esos estándares de lo que es aprobar y fracasar, *El arte queer*[3] *del fracaso* desmonta las lógicas del éxito y del fracaso con las que vivimos hoy en día. Bajo ciertas circunstancias, fracasar, perder, olvidar, desmontar, deshacer, no llegar a ser, no saber, puede en realidad ofrecernos formas más creativas, más cooperativas, más sorprendentes, de estar en el mundo. Fracasar es algo que las personas queer hacen y

[3] Dejamos en inglés el término *queer* en el título de este libro y en el texto, dado que no existe una traducción unívoca de esta palabra, y porque se usa ya de forma generalizada en lengua castellana. La palabra *queer* (maricón, bollera, rarito/a) se usa desde los años ochenta como término autoidentificativo, y hace referencia a las disidencias sexuales, a las personas maricas, bolleras, trans*, o con sexualidades no normativas o no heterocentradas, donde se tiene en cuenta además la clase social, la etnicidad, la diversidad funcional y otras posiciones sociales; también se refiere a una crítica de las identidades sexuales y de género naturalizadas o esencializadas. (N. del T.)

han hecho siempre muy bien; para las personas queer el fracaso puede ser un estilo, citando a Quentin Crisp, o una forma de vida, citando a Foucault, y merece la pena cuando se compara con esos escenarios lúgubres del éxito que dependen del «intentarlo una y otra vez». En realidad, si el éxito requiere tanto esfuerzo, quizá el fracaso es más sencillo a largo plazo y ofrece recompensas distintas.

¿Qué tipo de recompensas puede ofrecernos el fracaso? Quizá lo más obvio es que el fracaso nos permite eludir las normas de castigo que disciplinan las conductas y dirigen el desarrollo humano con el fin de hacernos pasar de una infancia sin normas a una madurez adulta ordenada y predecible. El fracaso conserva algo de la maravillosa anarquía de la infancia y perturba el supuesto claro límite entre adultos/as y niños/as, entre vencedores/as y perdedores/as. Y aunque es cierto que el fracaso viene acompañado de un conjunto de afectos negativos, como la decepción, la desilusión y la desesperación, también nos da la oportunidad de utilizar esos afectos negativos para crear agujeros en la positividad tóxica de la vida contemporánea. Tal y como nos recuerda Barbara Ehrenreich en *Bright-sided*,[4] el pensamiento positivo es la desgracia de Norteamérica, «una desilusión colectiva» que surge de una combinación de la excepcionalidad americana y el deseo de creer que el éxito lo tienen las buenas personas, y que el fracaso es solo la consecuencia de una mala actitud, y no de condiciones estructurales (2009: 13). El pensamiento positivo se ofrece en Estados Unidos como una cura para el cáncer, un camino para muchísimos ricos y un modo infalible para dirigir tu propio éxito. En efecto, creer que el éxito depende de la actitud personal es mucho más preferible para los estadounidenses que reconocer que su éxito es el resultado de desigualdades basadas en la raza, la clase y el género. Tal y como afirma Ehrenreich, «si el optimismo es la clave del éxito material, y si puedes lograr una actitud optimista por medio de la disciplina del pensamiento positivo, entonces no hay excusa para el fracaso». Pero —continúa— «la otra cara de la positividad es por tanto una fuerte insistencia en la responsabilidad personal», lo que significa que mientras que el capitalismo produce el éxito de algunas personas por medio del fracaso de otras, la ideología del pensamiento positivo insiste en que el éxito depende solo del trabajo duro y que el fracaso es siempre responsabilidad tuya (8). Esto lo sabemos muy bien ahora, en una época en la que los bancos que han estafado a la gente normal son considerados «demasiado grandes para fracasar» y las personas que compraron hipotecas basura simplemente son demasiado pequeñas como para preocuparse por ellas.

En *Bright-sided* Ehrenreich utiliza el ejemplo de la aplicación del pensamiento positivo a las mujeres en los casos de cáncer de pecho para demostrar lo peligrosa que puede ser la creencia en el pensamiento positivo y hasta qué pun-

[4] Se puede traducir como 'Obligado a ver el lado bueno de las cosas'. (N. del T.)

to los estadounidenses quieren creer que la salud es una cuestión de actitud, y no de degradación ambiental, y que la riqueza es una cuestión de visualización y no de tener las cartas a tu favor. Para aquellos no creyentes que están al margen del culto al pensamiento positivo, sin embargo, los fracasados y los perdedores, los gruñones e irritables quejicas que no quieren «tener un buen día» y que no creen que padecer cáncer les haya hecho mejores personas, la política les ofrece un mejor marco explicativo que la predisposición personal. Para estos pensadores negativos, hay una serie de claras ventajas en el fracaso. Eximidos de la obligación de estar siempre sonriendo durante la quimioterapia o la bancarrota, el pensador negativo puede utilizar la experiencia del fracaso para enfrentarse a las graves desigualdades de la vida cotidiana en Estados Unidos.

Desde la perspectiva del feminismo, el fracaso ha sido a menudo una mejor apuesta que el éxito. Aunque el éxito femenino es siempre medido por criterios masculinos, y el fracaso de género a menudo significa librarse de competir con los ideales patriarcales, no tener éxito en el ser mujer puede ofrecer placeres inesperados. En muchos sentidos este ha sido el mensaje de muchas feministas en el pasado. Monique Wittig (2005) afirmaba en los años setenta que, si ser mujer depende de un marco de referencia heterosexual, entonces las lesbianas no son «mujeres», y si las lesbianas no son «mujeres», quedan fuera de las normas patriarcales y pueden así recrear algunos de los sentidos de sus géneros. También en los años setenta Valerie Solanas sugirió que, si «mujer» toma su sentido solo en relación con «hombre», entonces debemos «cortar en pedazos a los hombres» (2004: 72). Quizá esto es un poco drástico; en todo caso, este tipo de feminismos, que yo llamo feminismos sombríos en el capítulo 5, han perturbado las formas más aceptables del feminismo, que están orientadas a la positividad, a la reforma y a la integración, en vez de a la negatividad, al rechazo y a la transformación. Los feminismos sombríos no operan bajo la forma del adecuarse, del ser y del hacer, sino bajo las formas oscuras y sombrías del deshacer, de desarmar y de transgredir.

Para iniciar el debate sobre el fracaso, pensemos en una versión popular de fracaso de la feminidad que además ha demostrado ser instructiva y entretenida. En *Pequeña Miss Sunshine* (2006, dirigida por Jonathan Dayton y Valerie Faris), Abigail Breslin hace el papel de Olive Hoover, una niña con sus miras puestas en ganar el concurso de belleza «Pequeña Miss Sunshine». El viaje de carretera que les lleva a ella y a su familia disfuncional al sur de California desde Albuquerque supone una exposición más elocuente sobre el éxito y el fracaso que cualquiera que yo pudiera invocar aquí. Con su abuelo yonki obsesionado con el porno que le facilita la coreografía para su entrenamiento para el concurso y una animación deportiva formada por un tío gay suicida, un hermano mudo lector de Nietzsche, un padre que intenta hablar de forma motivadora sin conseguirlo y una madre irritable «quédate-en-casa», Olive está destinada a fracasar,

a fracasar de forma espectacular. Pero aunque su fracaso puede ser fuente de desgracia y de humillación, y aunque de hecho provoca precisamente esto, también le lleva a una especie de exposición exultante de las contradicciones de una sociedad obsesionada con una competitividad insensata. De forma implícita también revela los precarios modos de éxito por los que viven y mueren las familias estadounidenses.

Michael Arndt, que ganó un Óscar como guionista de esta película, comentó que para escribir el guion se inspiró en unas palabras que escuchó al gobernador de California Arnold Schwarzenegger cuando declaró que «¡si hay algo que desprecio en este mundo es a los perdedores!». Obviamente, esta visión del mundo un tanto fascista de ganadores y perdedores que promueve Schwarzenegger ha contribuido en gran medida a la bancarrota de su Estado, y *Pequeña Miss Sunshine* es en muchos sentidos una vista desde abajo, la perspectiva del perdedor en un mundo que solo se interesa por los ganadores.

Aunque veamos el fracaso de Olive participando en un concurso de belleza con la banda sonora de «Super Freak» en el escenario de un hotel cutre en Redondo Beach ante una sala llena de supermamás y de sus hijas «JonBenét»,[5] este fracaso, que es hilarante en su ejecución, conmovedor en su sentido y estimulante por sus consecuencias, es mucho mejor, mucho más liberador que cualquier éxito que se pueda lograr en el contexto de un concurso de belleza para adolescentes. Olive, cuando se pone a girar y a hacer un estriptis con una canción obscena de fondo, mientras vaqueritas y princesitas muy maquilladas y repeinadas esperan entre bastidores para balancearse castamente bajo los focos, revela que la sexualidad es la verdadera motivación del concurso de belleza preadolescente. En vez de acobardarse y lanzar un ataque puritano al placer sexual o adoptar la moda moral de la desaprobación, *Pequeña Miss Sunshine* renuncia al lema darwinista de los ganadores «Que gane la mejor» y se aferra a un credo neoanarquista de perdedores eufóricos: «¡No dejemos a nadie atrás!». La pequeña familia disfuncional sube y baja de su destartalada furgoneta amarilla y se mantiene unida a pesar de los golpes y ataques que recibe en el camino. Y a pesar de (o quizás por) los intentos de suicidio, la ruina inminente, la muerte del patriarca de la familia y la irrelevancia final del concurso de belleza, ha nacido un nuevo tipo de optimismo. No se trata de un optimismo que se base en el pensamiento positivo como un motor explicativo del orden social, ni uno que insista en el lado bueno de las cosas a toda costa; es más bien un pequeño rayo de sol que produce luz y sombra en igual medida, y que sabe que el sentido de uno mismo depende del sentido del otro.

[5] JonBenét Ramsey fue una niña ganadora de concursos de belleza infantil que fue asesinada en 1996, cuando solo tenía 6 años. (N. del T.)

> La ininteligibilidad, por tanto, ha sido y sigue siendo una fuente fiable para la autonomía política.
>
> JAMES C. SCOTT, *Seeing Like a State*

Cualquier libro que empiece con una cita de Bob Esponja y que tome su sabiduría de *Fantástico Sr. Fox*, de *Chicken Run* y de *Buscando a Nemo*, entre otras guías animadas de la vida, corre el riesgo de no ser tomado muy en serio. Y esa es mi intención. Que te tomen en serio significa perder la oportunidad de ser frívolo, promiscuo e irrelevante. El deseo de ser tomado en serio es precisamente lo que lleva a la gente a seguir los caminos ya probados de la producción del conocimiento, unos caminos de los que me gustaría desviarme un poco. En realidad términos como «serio» y «riguroso» suelen ser palabras de la jerga académica, y de otros contextos, para lograr una corrección disciplinaria; señalan una manera de formar y de aprender que confirma lo que ya sabemos sobre los métodos aceptables del saber, pero no nos permite tener percepciones visionarias o dejar volar nuestra fantasía. De hecho, cualquier tipo de formación es una forma de renunciar a una especie de relación benjaminiana[6] con el conocimiento, a darse un paseo por calles inexploradas en la dirección «equivocada» (Benjamin, 1996); es una forma de instalarnos en los territorios bien iluminados y de saber con precisión qué camino tomar antes de empezar. En su lugar, como muchos otros/as antes de mí, propongo que el objetivo sea perder su propio camino, y estar preparado/a para perder más de un camino. Podemos coincidir con Elizabeth Bishop cuando afirma que perder es un arte, uno «que no es muy difícil dominar / aunque pueda parecer un desastre» (2016: 154).

En el mundo de la ciencia, sobre todo en física y matemáticas, hay muchos ejemplos de intelectuales solitarios; no todos son tipos huraños como Unabomber (aunque unos cuantos son exactamente eso), que vagan por territorios inexplorados y rechazan el mundo académico porque la presión del publica-o-muere de la vida académica les mantiene atados a la producción de conocimiento convencional y a sus muy trillados senderos. Por ejemplo, algunos libros de matemáticas muy populares se deleitan contando historias de tipos solitarios y poco convencionales que son autodidactas y que labran su propio camino en el mundo de los números. Para algunas mentes excéntricas, las disciplinas en realidad se basan en respuestas y en teoremas precisamente porque estos ofrecen mapas de pensamiento en los que la intuición y la torpeza ciega pueden producir mejores resultados. Por ejemplo, en el año 2008 *The New Yorker* publicó la historia de un excéntrico físico que, como muchos ambiciosos físicos y matemáticos, estaba buscando con tesón una gran teoría, una «teoría

[6] Se refiere al filósofo Walter Benjamin. (N. del T.)

del todo». Este pensador, Garrett Lisi, había abandonado la física académica porque en esa época la teoría de cuerdas dominaba este campo, y él pensaba que las respuestas estaban en otra parte. Como un marginado de la disciplina, escribe Benjamin Wallace-Wells, Lisi «construyó su teoría como lo haría un marginado, basándose en componentes tomados de un cajón de sastre: una estructura matemática construida a mano, una forma poco ortodoxa de describir la gravedad y una misteriosa entidad matemática conocida como E8».[7] Al final, la «teoría del todo» de Lisi no cumplió sus expectativas, pero no obstante inauguró un amplio campo de nuevas preguntas y métodos. De igual modo, los científicos/as expertos/as en computación que fueron pioneros/as en crear imágenes generadas por ordenador (CGI), como se sabe por la historia del ascenso de Pixar, eran personas que rechazaban la academia o que la habían dejado y que crearon institutos independientes con el fin de explorar sus sueños de mundos animados.[8] Estos ámbitos alternativos culturales y académicos, que están más fuera que dentro de la academia, los mundos intelectuales conjurados por los perdedores, los fracasados, los inconformistas, los insumisos, a menudo sirven como plataforma para el lanzamiento de alternativas que precisamente la universidad no puede promover.

Esta no es una mala época para experimentar con la transformación disciplinaria que representa el proyecto de generar nuevas formas de conocimiento, dado que las disciplinas que se crearon hace cien años para responder a las nuevas economías de mercado y la demanda de una experiencia limitada, tal y como Foucault las describe, ahora están perdiendo relevancia y son incapaces de responder al conocimiento del mundo real o a los intereses de los estudiantes. Mientras las grandes disciplinas empiezan a desmoronarse como bancos que han invertido en seguros basura, deberíamos preguntarnos en un sentido más amplio: ¿realmente queremos apoyar los desgastados límites de nuestros intereses compartidos y de nuestros compromisos intelectuales, o podríamos más bien aprovechar esta oportunidad para repensar de forma global el proyecto del aprendizaje y del pensamiento? Del mismo modo que los exámenes estandarizados que EE.UU. promueve como una guía para el avance intelectual en los institutos tienden a identificar a las personas que son buenas en los exámenes estandarizados (en oposición, por ejemplo, con los visionarios intelectuales), también ocurre que en los cursos universitarios los exámenes y los cánones del conocimiento identifican a los estudiantes con aptitudes para mantener y seguir los dictados de la disciplina.

Este libro, que vaga por fuera de los confines del conocimiento convencional y hacia los territorios sin ley del fracaso, la pérdida y lo inapropiado, puede que se

[7] Benjamin Wallace-Wells (2008, 28 de julio): «Surfing the Universe: An Academic Dropout and the Search for a Theory of Everything», *The New Yorker*, p. 33.
[8] Ver David A. Price (2008): *The Pixar Touch*, Alfred A. Knopf, Nueva York.

desvíe mucho de las disciplinas y de las formas habituales de pensar. Déjenme explicar cómo las universidades (y por ende los institutos de secundaria) aplastan, en vez de promover, el pensamiento poco convencional y original. Lo disciplinario, tal y como lo definió Foucault (2009), es una técnica del poder moderna: promueve y depende de la normalización, las rutinas, las convenciones, la tradición y la regularidad, y produce expertos y formas administrativas de gobierno. La estructura universitaria que alberga las disciplinas, y que guarda con tanto celo sus límites, se ve ahora en una encrucijada, no entre disciplina e interdisciplinariedad, pasado y futuro, nacional y transnacional; el cruce al que ha llegado ese tren de disciplinas, subcampos e interdisciplinas que se desintegra con rapidez ofrece una elección entre la universidad como oportunidad empresarial y de inversión, y la universidad como un nuevo tipo de esfera pública con una inversión diferente en el conocimiento, las ideas, el pensamiento y la política.

Una descripción radical de lo disciplinario y de la universidad que anticipa el derrumbe de las disciplinas y el fin de la separación entre ámbitos que tradicionalmente se suponían separados puede encontrase en un manifiesto publicado por Fred Moten y Stefano Harney en 2004 en Social Text, titulado «The University and the Undercommons: Seven Theses». Su ensayo es una mordaz crítica dirigida al intelectual y al intelectual crítico, al académico profesional y a «los profesionales académico críticos». Para Moten y Harney, el académico crítico no es la respuesta a la invasión de la profesionalización, sino una extensión de la misma, que utiliza las mismas herramientas y estrategias de legitimación para convertirse en «un aliado de la educación profesional». Moten y Harney prefieren apostar por los «intelectuales subversivos», una comunidad fugitiva de pensadores marginados que rechazan, resisten y reniegan de las demandas de «rigor», «excelencia» y «productividad». Nos dicen que «robemos de la universidad» para «robar de la ilustración de otros» (112) y de actuar contra eso «que Foucault llamaba la Conquista, la guerra no declarada que fundó, y con la fuerza de la ley refunda, la sociedad» (113).

No la eliminación de algo sino la fundación de una nueva sociedad. ¿Y por qué no? ¿Por qué no pensar en términos de un tipo de sociedad distinto a aquella que primero creó y luego abolió la esclavitud? Los mundos sociales en que vivimos, después de todo, como nos han recordado muchos pensadores, no son inevitables; no estaban siempre destinados a funcionar de esta manera, y lo que es más: en el proceso de producir esta realidad, muchas otras realidades, ámbitos de conocimiento y formas de ser han sido descartados, y citando a Foucault de nuevo, «descalificados». Unos pocos libros visionarios, producidos junto al conocimiento disciplinario, nos muestran los caminos que no se han escogido. Por ejemplo, en un libro que empieza él mismo como un rodeo, *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed* (1999), James C. Scott expone cómo el Estado moderno ha pisoteado formas

de conocimiento locales, tradicionales e indisciplinadas con el fin de racionalizar y simplificar prácticas sociales, agrícolas y políticas que tienen el beneficio como su principal motivación. En ese proceso, nos dice Scott, se establecen algunas formas de ver el mundo como normales o naturales, como obvias y necesarias, aunque a menudo son totalmente ilógicas y estén socialmente manipuladas. *Seeing Like a State* comienza como un estudio de «por qué parece que el Estado siempre ha sido el enemigo de "la gente inquieta"» pero enseguida se convierte en un estudio de la demanda del Estado de inteligibilidad, por medio de la imposición de métodos de estandarización y uniformidad (1). Mientras que Dean Spade (2008) y otros académicos queer utilizan el libro de Scott para pensar cómo hemos llegado a insistir tanto en la documentación de la identidad de género en relación con toda la documentación gubernamental, yo quiero utilizar su monumental estudio para seleccionar algunos de los conocimientos locales desechados que son pisoteados en esa avalancha de burocratizar y racionalizar un orden económico que privilegia el beneficio por encima de cualquier otro tipo de motivaciones sobre lo que somos y hacemos.

En lugar de ese ordenado bosque germánico que Scott utiliza como una potente metáfora sobre el inicio de la imposición moderna del orden burocrático sobre las poblaciones, nosotros podríamos ir con el matorral de ese conocimiento oprimido que brota como malas hierbas en medio de las formas disciplinarias del conocimiento, siempre amenazando con arruinar el cultivo y con podar el intelecto con la vida de esas plantas locas. Para Scott, «ver como un Estado» significa aceptar el orden de las cosas e internalizarlo; significa que empezamos a operar y a pensar con la lógica de la superioridad de la disciplina y que borramos y hasta sacrificamos otras prácticas de conocimiento más locales, prácticas que además pueden ser menos eficientes, pueden dar resultados menos comercializables, pero que también pueden, a largo plazo, ser más sostenibles. ¿Qué es lo que está en juego en el hecho de apostar por los árboles y contra el bosque? Scott identifica «la inteligibilidad» como la técnica favorita del alto modernismo para seleccionar, organizar y sacar provecho de la tierra y de las personas y para extraer sistemas de conocimiento a partir de prácticas de conocimiento locales. Él habla del jardín y de los jardineros como algo representativo de un nuevo espíritu de intervención y de orden que ha sido promovido dentro del alto modernismo, y señala la simplicidad y el minimalismo del diseño urbano de Le Corbusier como parte de un nuevo compromiso con la simetría, la división y la planificación que complementa las preferencias autoritarias por las jerarquías y que desprecia las formas complejas y desordenadas de la profusión orgánica y de la creatividad improvisada. Según Scott, «la inteligibilidad es una condición de la manipulación» (1999: 183). En su lugar, él apuesta por algo que toma del pensamiento europeo anarquista, por formas más prácticas de conocimiento que él denomina metis y que empatizan con la reciprocidad, la colectividad, la plasticidad, la diversi-

dad y la adaptabilidad. La ininteligibilidad en realidad puede ser una forma de evitar la manipulación política a la que están sujetos todos los ámbitos y las disciplinas de la universidad.

Aunque la reflexión de Scott sobre la ininteligibilidad tiene implicaciones para todo tipo de sujetos que son manipulados justo cuando se convierten en inteligibles y visibles para el Estado (trabajadores indocumentados, personas queer visibles, minorías racializadas), también nos remite a un debate sobre lo antidisciplinar, en el sentido de prácticas de conocimiento que rechazan tanto la forma como el contenido de cánones tradicionales, que pueden conducir a formas ilimitadas de especulación, formas de pensar que no se vinculan al rigor y al orden sino a la inspiración y a lo impredecible. Puede que en realidad queramos pensar en cómo ver de forma diferente a un Estado. Puede que queramos nuevas lógicas para la producción del conocimiento, estándares estéticos diferentes para ordenar o desordenar el espacio, otras formas de compromiso político, diferentes a las consagradas por la imaginación liberal. Por último, puede que queramos más conocimiento rebelde, más preguntas y menos respuestas.

Las disciplinas califican y descalifican, legitiman y deslegitiman, premian y castigan; y lo que es más importante, se reproducen a sí mismas de forma estática, reprimen la disidencia. Tal y como escribe Foucault, «las disciplinas definirán un código que no será el de la ley sino el de la normalización» (2003: 53). En una serie de conferencias sobre la producción del conocimiento impartidas en el Collège de France y publicadas póstumamente en un volumen titulado *Hay que defender la sociedad*, Foucault aporta un contexto para su propio pensamiento antidisciplinario y declara el fin de la época de «las teorías envolventes y globales» y el inicio de un «carácter local de la crítica», o «algo que es una especie de producción teórica autónoma, no centralizada, es decir, que no necesita, para establecer su validez, el visado de un régimen común» (16). Estas conferencias coinciden con la redacción del primer volumen de la *Historia de la sexualidad*, y encontramos en sus páginas el boceto de su crítica del poder represivo (Foucault, 2012). Volveré más tarde en mi libro al análisis de Foucault sobre el contradiscurso en la *Historia de la sexualidad*, en especial en la parte en la que implica a las minorías sexuales en la producción de sistemas de clasificación; pero en *Hay que defender la sociedad* su objetivo es la inteligibilidad académica y su legitimación, y describe y analiza la función de la academia en la circulación y reproducción de estructuras hegemónicas. En lugar de asumir las «teorías envolventes y globales» que promueve la universidad, Foucault anima a sus estudiantes a pensar sobre los «saberes sometidos», es decir, esos tipos de saber que fueron «sepultados, enmascarados en coherencias funcionales o sistematizaciones formales» (2003: 22). Estas formas de saber no han sido solo perdidas u olvidadas; han sido descalificadas, consideradas absurdas, no conceptuales o «insuficientemente elaboradas». Foucault los llama «saberes ingenuos, saberes jerárquicamente inferiores, saberes por debajo del nivel del conocimiento o de la cientificidad exigidos» (22); a esto es a lo que llamamos un saber desde abajo.

En relación con la identificación de los «saberes sometidos», podríamos preguntarnos: ¿cómo participamos en la producción y en la circulación de «saberes sometidos»?, ¿de qué forma mantenemos a raya las modalidades disciplinarias de saber?, ¿cómo evitamos exactamente las formas de saber «científico» que relegan a otras formas de conocimiento a lo redundante o a lo irrelevante? Foucault propone esta respuesta: «A decir verdad, para luchar contra las disciplinas o, mejor, contra el poder disciplinario, en la búsqueda de un poder no disciplinario, no habría que apelar al viejo derecho de la soberanía; deberíamos encaminarnos a un nuevo derecho, que fuera antidisciplinario, pero que al mismo tiempo estuviera liberado del principio de la soberanía» (2003: 46). En cierto sentido, debemos desaprender nuestros saberes, de modo que podamos cuestionar de nuevo luchas y debates que creíamos arreglados y resueltos.

Representando ese proyecto, y siguiendo el espíritu de «Las Siete Tesis» propuesto por Moten y Harney, este libro se alía con sus «intelectuales subversivos» y comparte la idea de robar de la universidad para, tal y como ellos dicen, «abusar de su hospitalidad» y «estar en ella pero no ser de ella» (101). Las tesis de Moten y Harney incitan al intelectual subversivo a, entre otras cosas, preocuparse por la universidad, rechazar la profesionalización, crear una colectividad, y salir al mundo exterior más allá de los muros de hiedra del campus. Yo añadiría a sus tesis lo siguiente. Primero, *Rechazar el dominio total*. En este punto debemos insistir en esa crítica a «las teorías envolventes y globales» señaladas por Foucault. En mi libro esta resistencia se traduce en la investigación de formas de saber ilógicas, tales como el fracaso y la estupidez; por ejemplo, podríamos interpretar el fracaso como un rechazo del dominio total, una crítica de esas conexiones intuitivas que se dan dentro del capitalismo entre éxito y beneficio, y como un discurso contrahegemónico sobre la pérdida. La estupidez puede referirse no solo a una carencia de conocimiento sino a los límites de ciertas formas de saber y de ciertas modalidades de habitar las estructuras del conocimiento.

Por ejemplo, las etnografías realmente imaginativas se basan en una relación de ignorancia respecto al otro. Comenzar un proyecto etnográfico con un objetivo, con un objeto de estudio y con un conjunto de ideas preconcebidas, supone ya obstaculizar el proceso de descubrimiento; esto bloquea nuestra capacidad para aprender lo que se sale de nuestro marco de referencia. Por ejemplo, en un trabajo etnográfico al que me referiré más tarde en este libro, un estudio del «resurgir del islam y el sujeto feminista» en el Egipto contemporáneo, Saba Mahmood explica que tuvo que renunciar a la idea de dominio total para entender ciertas formas de islamismo. Escribe lo siguiente: «gracias

a este proceso donde tuve que asumir formas de razonamiento propios de una tradición que en una época yo consideraba aberrantes, sumergiéndome dentro de esa tupida textura de sus sensibilidades y afinidades, fui capaz de cuestionar la certeza de mis propias proyecciones e incluso de comprender por qué el islam... inspira tanta fuerza en la vida de las personas» (2005: 199). Ella finaliza sus reflexiones de esta manera: «este intento de comprensión nos da una ligera esperanza, en este ambiente arrogante y acosador en el que las políticas feministas corren el riesgo de verse reducidas a una mera exposición retórica de pancartas sobre los abusos del islam; este análisis, que es una especie de conversación en vez de una posición magistral, puede llevarnos a una visión de coexistencia que no nos haga considerar otras formas de vivir el mundo como algo extinguido o provisional» (199). Utilizar la conversación en lugar de lo magistral puede ofrecernos una forma concreta de ser en relación con otra forma de ser y de conocer, sin intentar medir esa forma de vida con criterios que son ajenos a ella.

Segundo, *Privilegiar lo ingenuo o absurdo* (la estupidez). Aquí podemos apostar por lo inapropiado o lo no conceptual, en vez de utilizar estructuras que dan sentido y que a menudo comparten una noción común de la ética. La ingenuidad o la ignorancia pueden en realidad conducirnos a un conjunto de prácticas de saber diferentes. Esto sin duda requiere eso que algunos han denominado pedagogías oposicionales. Para encontrar tales pedagogías debemos darnos cuenta —como Eve Kosofsky Sedgwick dijo en una ocasión— de que la ignorancia es «tan poderosa y múltiple como el conocimiento» y que el aprendizaje a menudo se produce de forma completamente independiente de la enseñanza (1998: 22). De hecho, si puedo hablar en primera persona por un momento, ¡yo mismo no sé si soy educable! Soy alguien que nunca ha bordado un examen, que ha intentado una y otra vez hablar de forma fluida en otro idioma sin conseguirlo, se me queda muy poco de lo que leo, y casi nada de lo que me enseñaron en la escuela me dejó huella. La cuestión de no ser educable se plantea como un problema político, es más, como un problema nacional, en el extraordinario documental francés sobre un año en la vida de un instituto en los suburbios de París, *La clase* (*Entre les murs*, 2008, dirigida por Laurent Cantet). En la película, un profesor blanco, François Bégaudeau (que escribió el texto en que se basa la película), intenta contactar con su alumnado, muy marginado y desinteresado, en su mayoría estudiantes inmigrantes de África, Asia y de países árabes. Las diferencias culturales, raciales y de clase entre el profesor y sus estudiantes hace que la comunicación sea difícil, y sus referencias culturales (*El diario de Ana Frank*, Molière, la gramática francesa) no interesan nada a sus estudiantes; por otro lado, los intereses de estos (fútbol, islam, hip-hop) solo provoca incómodas respuestas de su profesor, aunque en realidad es bastante majo. La película, como en un documental de Frederick Wiseman, simplemente deja fluir la acción, sin ninguna voz narrativa «tipo Dios», de modo que podemos ver muy de cerca la rabia y la frustración del profesor y de los estudiantes. Al final de la película hay un momento extraordinario. Bégaudeau pide a sus estudiantes que piensen en lo que han aprendido y que escriban una cosa que se llevan consigo de la clase, un concepto, un texto o una idea que les haya llamado la atención. La clase se dispersa, y una chica sube al estrado arrastrando los pies. El profesor la mira expectante y logra sacarle unas palabras: «No he aprendido nada», le dice sin malicia ni ira, «nada... no se me ocurre nada que haya aprendido». El momento supone una derrota para el profesor, y una decepción para el espectador, que quiere creer en una historia de superación educativa, pero en realidad es un triunfo para las pedagogías alternativas porque nos recuerda que aprender es una calle de doble dirección, y que no puedes enseñar sin una relación dialógica con quien aprende.

«No he aprendido nada» puede ser una confirmación de otro texto francés. Un libro de Jacques Rancière sobre las políticas del saber. En *El maestro ignorante* (2010) examina una forma de compartir el conocimiento que da un giro a la misión de la universidad, con sus másteres y sus estudiantes, sus métodos expositivos y sus criterios de excelencia; en su lugar, propone una forma de pedagogía que presupone y de hecho demanda la igualdad en vez de la jerarquía. Tomando el ejemplo de un profesor del siglo XVIII que enseñaba en francés a estudiantes que solo hablaban flamenco, Rancière explica que la pedagogía convencional, basada en la disciplina, exige la presencia de un maestro erudito y propone una forma de conocimiento en la cual el alumnado es iluminado por el conocimiento superior, la formación y el intelecto del maestro de escuela. Pero en el caso de Joseph Jacotot, su experiencia con los estudiantes en Bruselas le enseñó que su creencia en la necesidad de explicaciones y exégesis era falsa, y que eso simplemente mantenía un sistema universitario que se basaba en la jerarquía. Cuando Jacotot se dio cuenta de que sus estudiantes estaban aprendiendo a leer y a hablar francés para entender el texto de la obra *Telémaco* sin su ayuda, empezó a entender el narcisismo que se escondía tras su propia función. No era un mal profesor que se convirtió en uno «bueno»; más bien era un «buen» profesor que se dio cuenta de que las personas deben ser animadas a aprender, y no a seguir a alguien. Rancière comenta de forma irónica: «como todo profesor consciente, sabía que no se trataba de atiborrar a los alumnos de conocimientos, ni de hacérselos repetir como loros, pero sabía también que es necesario evitar esos caminos del azar donde se pierden los espíritus todavía incapaces de distinguir lo esencial de lo accesorio y el principio de la consecuencia» (21). Mientras que el «buen» profesor lleva a sus estudiantes por los caminos de la racionalidad, el «maestro de escuela ignorante» debe en realidad dejar que se pierdan con el fin de que sientan confusión y busquen su propio camino hacia adelante, hacia atrás o dando vueltas.

El maestro ignorante defiende un modo antidisciplinario de formas emancipatorias de conocimiento que no depende de un flautista de Hamelín super-

formado que saca a niños obedientes de la oscuridad y los lleva a la luz. Jacotot resume su pedagogía así: «Es necesario que les enseñe que no tengo nada que enseñarles». (16). De esta forma permite a los demás que se enseñen a sí mismos y a aprender sin tener que asumir e internalizar un sistema de saberes superiores e inferiores, de inteligencias superiores e inferiores. Como en la *Pedagogía del oprimido* de Paulo Freire, quien se pronuncia contra un sistema «bancario» de enseñanza, y a favor de un modo dialógico de aprendizaje que implique la práctica de la libertad, Jacotot y con él Rancière ven la educación y la transformación social como mutuamente dependientes. Cuando nos enseñan que no podemos conocer las cosas a no ser que nos las enseñen grandes mentes, nos sometemos a todo un conjunto de prácticas prisioneras que adoptan la forma de una relación colonial (Freire, 2012). Hay muchas respuestas posibles a las formaciones de saber coloniales: una respuesta violenta, en línea con la afirmación de Frantz Fanon de que la imposición violenta de una dominación colonial debe ser combatida con una resistencia violenta; una respuesta homeopática, dentro de la cual el que sabe aprende el sistema dominante mejor que sus defensores y lo subvierte desde dentro; o una respuesta negativa, en la cual el sujeto rechaza el saber ofrecido y rechaza ser un sujeto con saber, en el sentido estipulado por las filosofías de la Ilustración sobre el yo y el otro. Este libro simpatiza con las formas negativas y violentas del saber anticolonial y se basa en la crítica de Moten y Harney a la universidad como un lugar de saber encarcelado.

En ese proyecto sobre el conocimiento sometido, yo propongo una tercera tesis: *Sospecha de las conmemoraciones.* Aunque parece de sentido común producir nuevos archivos del recuerdo sobre la homofobia y el racismo, muchos textos contemporáneos, literarios y teóricos, de hecho abogan contra la conmemoración. La novela de Toni Morrison *Beloved* (2001), la autobiografía de Saidiya Hartman *Lose Your Mother* (2008) y la reflexión sobre el olvido y lo fantasmal en *Ghostly Matters* (1996) son todas ellas obras que apuestan por ciertas formas de borrado, en vez de por la memoria, precisamente porque la conmemoración tiene una tendencia a poner en orden historias que eran caóticas (de la esclavitud, del Holocausto, guerras, etc.). La memoria en sí misma es un mecanismo disciplinario que Foucault denomina «un ritual de poder»; selecciona lo que es importante (las historias de triunfo), lee como una narrativa continua lo que estaba lleno de rupturas y contradicciones y sienta precedentes para otras «conmemoraciones». En este libro olvidar se convierte en una forma de resistir a las lógicas grandiosas y heroicas para liberar nuevas formas de memoria relacionadas más con lo espectral que con las pruebas fehacientes, más con genealogías perdidas que con herencias, más con el borrado que con la inscripción.

BAJA TEORÍA

> Nos exponemos a cometer un grave error cuando tratamos de «extrapolar» conceptos diseñados para representar un alto nivel de abstracción como si automáticamente produjeran los mismos efectos cuando los trasladamos a otro nivel más concreto y «bajo».
>
> STUART HALL, «La importancia de Gramsci para el estudio de la raza y la etnicidad»

Basándome en la noción de Rancière de emancipación intelectual, quiero proponer la baja teoría, o un saber teórico que opera en varios niveles a la vez, precisamente como una de esas formas de transmisión que se muestra en los desvíos, nudos y giros entre el saber y la confusión, y que no busca explicar sino implicar. Pero ¿qué es la baja teoría, cómo nos afecta, y por qué deberíamos implicarnos en algo que, más que cuestionar, parece confirmar la formación binaria que lo sitúa como lo otro respecto a la alta teoría? La baja teoría es un modelo de pensamiento que tomo de la famosa noción de Stuart Hall de que la teoría no es un fin en sí mismo, sino «un desvío en el camino hacia algo más» (1991: 43). Una vez más, deberíamos considerar la utilidad de perdernos, en vez de encontrar un camino, y así evocar un paseo benjaminiano, o una deriva situacionista, un deambular por lo imprevisto, lo inesperado, lo improvisado y lo sorprendente. Tomo el término «baja teoría» del comentario que hace Hall de la eficacia de Gramsci como pensador. Respondiendo a la sugerencia de Althusser de que los textos de Gramsci eran «insuficientemente teóricos», Hall destaca que los principios abstractos de Gramsci «estaban designados de forma bastante explícita para operar en los más bajos niveles de la concreción histórica» (412). Hall continúa diciendo que Gramsci «no apuntaba más alto, perdiendo su objetivo político»; en su lugar, como el propio Hall, apuntaba bajo con el fin de llegar a un objetivo más amplio. En este caso podemos pensar sobre la baja teoría como un modo de accesibilidad, pero también deberíamos pensarla como una especie de modelo teórico que vuela bajo el radar, que es un ensamblaje de textos excéntricos y ejemplos y que rechaza confirmar las jerarquías del saber que mantienen arriba a la alta teoría.[9]

Mientras haya una entidad denominada «alta teoría», aunque sea de una forma casual o como un atajo para referirse a una tradición particular del pensamiento crítico, existe un ámbito implícito de baja teoría. De hecho, Hall aborda este tema en su ensayo *La importancia de Gramsci para el estudio de la raza y*

[9] David Graeber también debate sobre la «baja teoría» en su libro sobre el anarquismo. Escribe: «más que Alta Teoría, lo que el anarquismo necesita es lo que podríamos llamar Baja Teoría: una forma de conectar con esas cuestiones reales, inmediatas, que emergen de un proyecto transformador» (9). Creo que en este tema Graeber y yo compartimos la forma de pensar.

la etnicidad. Hall señala que Gramsci no era un «teórico general» sino «un intelectual político y un activista socialista de la escena política italiana» (1996: 411). Esto es importante para Hall porque cierta teoría está orientada a objetivos en un sentido práctico y político; está más diseñada para alimentar la práctica política que para formular pensamientos abstractos en aras de un proyecto filosófico neutro. Gramsci estuvo involucrado en partidos políticos toda su vida, y trabajó en diversos niveles de la política a lo largo del tiempo; finalmente fue encarcelado por sus ideas políticas y murió poco después de ser liberado de una cárcel fascista.

Basándose en esta imagen de Gramsci como pensador político, Hall explica que Gramsci nunca fue un marxista en el sentido doctrinal, ortodoxo o religioso. Como Benjamin, y en realidad como el propio Hall, Gramsci entendió que uno no puede aferrarse al texto del marxismo como si estuviera grabado en piedra. Él centró su atención en la especificidad histórica de las estructuras políticas, y propuso que nos adaptáramos a los desarrollos que Marx y el marxismo no pudieron predecir o explicar de otro modo. Para Benjamin, Hall y Gramsci, la ortodoxia es un lujo que no nos podemos permitir, incluso si se trata de la adhesión a una visión izquierdista ortodoxa. En vez de hacer eso, nos dice Hall, Gramsci practicó un marxismo «abierto» genuino, y por supuesto es precisamente un marxismo abierto lo que defiende Hall en *Marxism without Guarantees*. Abierto significa aquí inquisitivo, abierto a resultados impredecibles, no fijado a un *telos*, inseguro, adaptable, cambiante, flexible y regulable. Una pedagogía «abierta», en línea con Rancière y Freire, también se distancia de métodos prescriptivos, lógicas fijas y de epistemes, y nos orienta hacia un saber para resolver problemas o hacia visiones sociales de justicia radical.

Por consiguiente, la hegemonía, tal y como Gramsci la teoriza y tal y como Hall la interpreta, es el término que designa un sistema de muchas capas por medio del cual un grupo dominante consigue poder, no por medio de la coerción, sino por medio de la producción de un sistema interconectado de ideas que logra convencer a la gente de la idoneidad de cualquier conjunto de ideas y perspectivas, a menudo contradictorias. Sentido común es el término que usa Gramsci para designar este conjunto de creencias que son convincentes precisamente porque no se presentan a sí mismas como ideologías, ni intentan lograr aprobación.

Para Gramsci y Hall, todo el mundo participa en la actividad intelectual, del mismo modo que cocinan comidas y remiendan ropas, sin que sean necesariamente chefs o sastres. La separación entre el intelectual tradicional y el orgánico es importante porque reconoce la tensión entre intelectuales que participan en la construcción de la hegemonía (tanto por la forma como por el contenido) e intelectuales que trabajan con otros, con una clase social en términos marxistas, para indagar en las contradicciones del capitalismo y sacar a la luz las formas opresivas de gobierno que se han infiltrado en la vida cotidiana.

Hoy en día en la universidad pasamos mucho más tiempo pensando en la hegemonía que en la contrahegemonía. Lo que Gramsci parecía entender por contrahegemonía era la producción y circulación de otro conjunto de ideas alternativas que podrían unirse en una lucha activa para cambiar la sociedad. La literatura sobre la hegemonía le ha atribuido tanto poder que parecía imposible imaginar opciones contrahegemónicas. Pero Hall, como Gramsci, está muy interesado en la idea de educación como práctica popular destinada al cultivo de ideas y sistemas contrahegemónicos. Hall pasó gran parte de su carrera en la Universidad a Distancia, e hizo lo que atribuye a Gramsci en su ensayo: logró operar «en diferentes niveles de abstracción».

Tanto Hall como Gramsci se sentían molestos con el economicismo. Este es un principio general asociado al pensamiento marxista, que supone una teorización demasiado rígida de la relación entre infra y superestructura. Como deja bien claro Althusser, la «última condición de la producción es [por tanto] la reproducción de las condiciones de producción»; en otras palabras, para que un sistema funcione debe seguir creando y manteniendo las estructuras o las relaciones estructuradas que le permiten funcionar (1970: 76). Pero esto no es lo mismo que afirmar que la base económica *determina* la forma de cualquier otra fuerza social. El economicismo, para Gramsci y para Hall, solo conduce a la moralización y a un análisis simplón, y no permite una comprensión compleja de las relaciones sociales que sustentan el modo de producción y que también pueden cambiarlo. La baja teoría podría ser el nombre de una forma contrahegemónica de teorizar, la teorización de alternativas dentro de una zona no disciplinaria de producción de saber.

CULTURAS PIRATAS

> ¿Qué es la actividad criminal sino la apasionada búsqueda de alternativas?
>
> DESIGN COLLECTIVE ZINE, Shahrzad (Zúrich y Teherán)

Un gran ejemplo de baja teoría lo podemos encontrar en la monumental obra de Peter Linebaugh y Markus Rediker sobre la historia de la oposición al capitalismo en los siglos XVII y XVIII, *The Many-Headed Hydra: Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic*. El libro recorre lo que ellos llaman «las luchas por formas alternativas de vida» que acompañaron y se opusieron al ascenso del capitalismo a comienzos del siglo XVII (2001: 15). Con historias sobre piratería, plebeyos pobres e insurrecciones urbanas, detallan las formas de violencia colonial y nacional que aniquilaron brutalmente todas las amenazas que hubo contra el poder de la clase media y que desecharon la rebelión proletaria por considerarla desorganizada, caótica y apolítica.

Linebaugh y Rediker rechazan la creencia general sobre esos movimientos (por ejemplo, que eran caóticas y que no se centraban en ningún objetivo social concreto); por el contrario, ponen el énfasis en el poder de cooperación que se daba dentro de esa plebe anticapitalista y analizan cuidadosamente las alternativas que imaginó y persiguió esta «hidra de muchas cabezas» de grupos de resistencia.

The Many Headed Hydra es un texto fundamental para cualquier genealogía de las alternativas porque sus autores rechazan utilizar el mito masculinista del héroe capitalista y hercúleo que logra dominar a la hidra femenina de la anarquía rebelde; en cambio, transforman ese mito sobre sus muchas cabezas para acceder «a un potente legado de posibilidades» escuchando la convincente advertencia de Hall: «cuanto más entendemos sobre el desarrollo del capital, más entendemos que es solo una parte de la historia» (1997: 180). Para Linebaugh y Rediker, el capital siempre viene acompañado de las narrativas de resistencia que inspira, aunque estos movimientos de resistencia puede que al final no hayan tenido éxito en su intento de detener el capitalismo. De este modo, describen en detalle el amplio abanico de resistencias que se opusieron al capitalismo a finales del siglo XVI: hubo defensores de derechos civiles y mineros que se opusieron al cercado de los terrenos públicos, o gente del pueblo; hubo marineros y amotinados y potenciales esclavos que se rebelaron contra la autoridad del capitán en los barcos rumbo al Nuevo Mundo y que concibieron diferentes visiones de las relaciones grupales; hubo disidentes religiosos que creían en la ausencia de jerarquías a los ojos del Señor; hubo tripulaciones variopintas y multinacionales que provocaron motines en barcos mercantes y que navegaron por el mundo llevando noticias sobre revueltas a diferentes puertos. Todos estos grupos representan linajes de oposición que resuenan en el presente. Linebaugh y Rediker detallan las alternativas que estos grupos de resistencia propusieron sobre cómo vivir, cómo pensar sobre el tiempo y el espacio, cómo habitar el espacio con otros y cómo pasar el tiempo siendo ajenos a la lógica del trabajo.

La historia de las formaciones políticas alternativas es importante porque cuestiona las relaciones sociales como algo dado y nos permite acceder a tradiciones de la acción política que, aunque no necesariamente tuvieron éxito en el sentido de llegar a ser dominantes, sí ofrecen modelos de contestación, ruptura y discontinuidad para el presente político. Estas historias además identifican potentes avenidas del fracaso, fracasos en los que podríamos basarnos con el fin de cuestionar la lógica del éxito que ha surgido de los triunfos del capitalismo mundial. En *The Many-Headed Hydra* el fracaso es el mapa de los caminos políticos no tomados, aunque no cartografía una tierra del todo separada; los senderos del fracaso son todos esos espacios que quedan en medio de las superautopistas del capital. De hecho, Linebaugh y Rediker no encuentran nuevas rutas de resistencia basadas en nuevos archivos; utilizan las mismas explicaciones históricas que han promovido las narrativas dominantes que presentan a los

piratas como criminales y a los defensores de derechos como mafiosos violentos e interpretan las diferentes narraciones de raza y de resistencia en los mismos registros de los sermones de misa y en las autobiografías de figuras religiosas. Su idea clave es que la historia dominante está llena de los restos de posibilidades alternativas y que el trabajo del intelectual subversivo es dibujar las líneas de los mundos que estas posibilidades han imaginado y abandonado.

Mi archivo no trata de la historia del trabajo o de los movimientos subalternos. Quiero buscar la baja teoría y el contrasaber en el ámbito de la cultura popular y en relación con las vidas queer, con el género y la sexualidad. Después de todo, el género y la sexualidad muy a menudo son marginados en las exposiciones sobre mundos alternativos (incluyendo la de Linebaugh y Rediker). En *El arte queer del fracaso* mi trabajo gira, repetida pero no exclusivamente, alrededor de los archivos «tontos» de los dibujos animados. Aunque muchos lectores pueden cuestionar la idea de que podamos identificar alternativas en un género manejado por grandes empresas que buscan enormes beneficios, y con múltiples productos de *merchandising*, he descubierto que las nuevas formas de animación, en especial las imágenes generadas por ordenador (CGI), han abierto nuevas puertas narrativas que nos han llevado a encuentros inesperados entre lo infantil, lo transformador y lo queer. No soy el primero en encontrar alegorías excéntricas sobre la producción de un saber queer en las películas de animación. Elizabeth Freeman (2005) ha utilizado la película de Pixar *Monstruos, S.A.* para mostrar la realidad explotadora de la visión neoliberal de la educación y la ausencia de género y sexualidad en la oposición radical a la universidad neoliberal. Al describir *Monstruos, S. A.* como una película sobre el deseo, la clase social y el aula, Freeman se alinea con la feroz crítica que hace Bill Reading (1997) de la reforma neoliberal de la universidad y explica que la película, una alegoría de la extracción empresarial del trabajo, «desvela las relaciones sociales de producción» aunque forme parte de ellas (Freeman, 2005: 90). Con las repetidas escenas de un encuentro entre el monstruo y la niña en el dormitorio —que en la película está diseñado para generar gritos, que a su vez son convertidos en energía para alimentar Monstrópolis— *Monstruos, S.A.* sugiere, aunque no lo muestre, según Freeman, un intercambio erótico. Para Freeman, lo queer de este encuentro debe ser reconocido con el fin de que la película vaya más allá de su propia solución humanista, en la que sustituyen una forma de explotación (la extracción de gritos) por otra (la extracción de la risa de los niños). La energía libidinal del intercambio entre el monstruo y la niña, como las relaciones cargadas libidinalmente entre profesores y estudiantes, debería ser capaz de sacudir el sistema y sacarlo de su autocomplacencia. Freeman escribe lo siguiente: «las humanidades son el desafío al sentido común, el movimiento de distanciamiento que siempre hará que lo que hacemos sea ininteligible e incalculable, y que puede liberar o catalizar la suficiente energía para hacer saltar más de un fusible institucional» (93). Ella propone que los profeso-

res hagan de sus alumnos monstruos, y que promuevan en ese proceso «formas rebeldes de relacionarse» (94).

Estoy menos interesado que Freeman en el intercambio libidinal entre profesor y alumno, que creo que sigue investido de esa misma estructura narcisista de la educación que critica Rancière. Pero como ella, creo profundamente en el proyecto pedagógico de crear monstruos; y también como ella, me vuelco en el archivo tonto para buscar información sobre cómo hacerlo. No todo en este libro cae bajo el titular de la frivolidad, la tontería o el cachondeo, porque el «archivo tonto», adaptando la frase impagable de Lauren Berlant sobre «las contrapolíticas del objeto tonto», me permite argumentar a favor de alternativas que son muy diferentes de los argumentos que se hacen en relación con los archivos de la alta cultura (1997: 12). Los textos que elijo aquí no nos hacen mejores personas ni nos liberan de la industria cultural, pero pueden ofrecernos extrañas y anticapitalistas lógicas del ser, el actuar y el saber, y albergarán mundos queer encubiertos y explícitos. Creo que si ves *Colega, ¿dónde está mi coche?* con calma y varias veces, y aunque estés perfectamente sobrio, se te pueden revelar los misterios del universo. También creo que *Buscando a Nemo* contiene un plan secreto para hacer la revolución, y que *Chicken Run: Evasión en la granja* esboza una utopía feminista para aquellos que son capaces de ver más allá de las plumas y los huevos. Creo en la baja teoría en espacios populares, en lo micro, en lo irrelevante; creo que podemos marcar la diferencia concibiendo pequeños pensamientos y compartiéndolos lo más posible. Busco provocar, incordiar, molestar, irritar y divertir; persigo pequeños proyectos, micropolíticas, corazonadas, caprichos, fantasías. Al igual que Jesse y Chester en *Colega, ¿dónde está mi coche?*, en realidad no me importa si me acuerdo o no de dónde coño lo dejé; solo espero, como esos colegas, imaginar algunas fantasías de vida en Urano y en otro sitios que puedan salvar el mundo, aunque sean totalmente improbables. Y en este punto puede que te preguntes, como Evey le pregunta a Gordon en *V de Vendetta*: «Es que para ti todo es un chiste?», a lo que el muy queer y muy subversivo maestro de la televisión contesta: «Solo las cosas que son importantes».

Todas las películas de animación que componen la mayor parte del archivo que utilizo en este libro tratan del humor y de las salvajes implicaciones políticas de la diversidad de las especies, y para ello se muestran pollos, ratas, pingüinos, criaturas de los bosques, más pingüinos, peces, abejas, perros y animales de los zoos. En concreto, las películas de Pixar y de DreamWorks han creado un mundo animado rico en alegorías políticas, lleno a reventar de ideas queer y plagado de analogías entre los humanos y los animales. Aunque estas películas intentan por todos los medios envolver sus mensajes con los tópicos habituales («Sé tú mismo», «Persigue tus sueños», «Encuentra tu alma gemela») también —tal y como Freeman sugiere en su texto sobre *Monstruos, S.A.*— intentan lanzar mensajes queer y socialistas, a menudo imbricados entre sí. Trabajemos

juntos, disfruta de la diversidad, combate la explotación, descodifica la ideología, invierte en resistir.

En este proceso de estudiar la animación —un camino de saber que puede llevarte a través de la cultura popular, las imágenes por ordenador, historias de la animación y de las tecnologías, y la biología celular— estudiamos, como Benjamin sabía muy bien, formas de transmisión cultural del placer y de la tecnología. En una versión inicial de «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», Benjamin reservó un lugar especial para el nuevo arte de la animación de Walt Disney, que, para él, desencadenó una especie de mágica consciencia en sus audiencias masivas e hizo realidad espacios y mundos utópicos. En «Mickey Mouse y Utopía», de su brillante libro *Hollywood Flatlands*, Esther Leslie escribe: «Para Walter Benjamin... los dibujos animados describen una expresión realista —aunque no naturalista— de las circunstancias de la vida cotidiana moderna; los dibujos animados muestran claramente que incluso nuestros cuerpos no nos pertenecen —los hemos alienado a cambio de dinero, o hemos dado partes de ellos en la guerra—. Los dibujos animados exponen el hecho de que lo que exhibimos como civilización es en realidad barbarie. Y estas bestias mitad humanas mitad animales y estas cosas con alma sugieren que el humanismo no es más que una ideología» (2004: 83). Según Leslie, Benjamin ve los dibujos animados como una oportunidad pedagógica en la que los niños y niñas pueden ver el mal que se esconde tras la fachada de la respetabilidad burguesa y que permite a los adultos recuperar las visiones de esas mágicas posibilidades que eran tan palpables en la infancia. «El mundo de los dibujos animados de Disney es un mundo de experiencias de pobreza, sadismo y violencia. O sea, es nuestro mundo» (2004: 83). Los primeros dibujos animados de Disney, junto con las películas de Chaplin, construían narrativas basadas en caricaturas con ropas holgadas y evitaban el realismo mimético. Los personajes se rompían en pedazos y después se recomponían de nuevo; utilizaban una violencia transformadora y empleaban el humor en vez de la tragedia como recurso para atraer a la audiencia. Pero tal y como Benjamin reconoció, y como señala Leslie, los dibujos animados de Disney muy pronto se convirtieron en un medio burgués; enseguida se plegaron a la fuerza de la *Bildung*[10] y comenzaron a presentar fábulas morales con personajes con géneros normativos y clases sociales aceptables, y en los años treinta se convirtieron en la herramienta favorita de la máquina de propaganda nazi.

Las películas de animación en CGI (imágenes generadas por ordenador) contemporáneas también contienen giros narrativos perturbadores, mundos mágicos de revolución y transformación, inesperadas agrupaciones de niños y niñas, animales y muñecas que se rebelan contra los adultos y máquinas sin

[10] En alemán en el original: 'formación', 'educación'. Se refiere a la tradición germánica de las ciencias del espíritu, el orden y la alta cultura. (N. del T.)

principios. Al igual que los primeros dibujos animados de Disney que Benjamin encontraba tan encantadores y comprometidos, las primeras películas de Pixar y DreamWorks suponían una creación de arte colectiva que narraba un mundo de anarquía y de bandas de personajes antifamiliares. Pero al igual que el Disney posterior, el Pixar posterior, como en *Wall·e: batallón de limpieza* por ejemplo, vincula una narrativa de esperanza a una narrativa de humanidad, y hace una crítica del humanismo burgués solo el tiempo necesario para garantizar su retorno. El romance de Wall·e con Eva, la obediente esposa con aspecto de iPod, y su intento de devolver a la Tierra a una humanidad abotargada, traiciona el fantástico rechazo al fetichismo de los objetos que se da al comienzo de la película, cuando peina los montones de basura en busca de objetos valiosos, tirando despreocupadamente anillos de diamantes, mientras guarda con cariño sus cajas de terciopelo.

Quedan muy pocas películas para el público mayoritario adulto, consumidas por grandes audiencias, que tengan la audacia y el valor de caminar por el peligroso territorio de la actividad revolucionaria; en el panorama actual, donde todo se interpreta con una cruda literalidad, hasta hacer sátira social puede ser algo arriesgado. Y en un mundo de películas de comedias románticas y de cine de acción y aventuras, queda poco espacio para buscar lo alternativo. Incluso me arriesgaría a decir que hoy en día solo podemos encontrar lo alternativo escondido en el ámbito de la animación. Películas que no son de animación y cuya puesta en escena trata de la revolución y la transformación, como *V de Vendetta* y *X Men* se basan en cómics y en novelas gráficas. ¿Cuál es la relación hoy en día entre las nuevas formas de animación y las políticas alternativas? ¿Puede hoy la animación apoyar un proyecto utópico cuando, tal y como lamenta Benjamin, no pudo hacerlo en el pasado?

El fracaso como modo de vida

¡Practica más el fracaso!
Título del evento LTTR, 2004

En este libro sobre el fracaso profundizo en lo que ha sido descrito como infantiles e inmaduras nociones de posibilidad, y busco alternativas en la cultura, en eso que Foucault llamaba «saberes sometidos»: en subculturas, contraculturas e incluso en culturas populares. También altero el sentido del fracaso en otra dirección, en ese conjunto de afectos que han sido asociados con el fracaso y que hoy en día caracterizan a las nuevas direcciones de la teoría queer. Comenzaré abordando el corazón oscuro de la negatividad que el fracaso invoca, y daré un giro desde los felices y productivos fracasos que se asocian a la futilidad, la esterilidad, la vacuidad, la pérdida, los afectos negativos en general y

formas de disolución. Así, mientras que los capítulos iniciales describen el sentido del fracaso como una forma de ser en el mundo, los capítulos finales apuestan por el hecho de que el fracaso es también un dejar de ser, y que estas formas de dejar de ser o de disolución plantean una relación diferente con el saber. En el capítulo 4 exploro el sentido del masoquismo y de la pasividad en relación con el fracaso y con la feminidad, y en el capítulo 6 rechazo algunas narraciones triunfalistas de la historia gay, lesbiana y transgénero que necesariamente se reinvierten en sólidas nociones de éxito y de sucesión. Con el fin de habitar el inhóspito territorio del fracaso, a veces tenemos que escribir y reconocer oscuras historias, historias en las que el sujeto colabora con regímenes opresivos y con la ideología dominante, en vez de oponerse siempre a ellos. También en el capítulo 6 exploro la incómoda cuestión de la relación entre la homosexualidad y el fascismo, y afirmo que no podemos descartar por completo todas las historias sobre el nazismo que lo vinculan con la masculinidad de los hombres gais de comienzos del siglo XX. Aunque los capítulos 4 y 5 señalan formas del fracaso muy diferentes de las de los capítulos iniciales del libro sobre la animación, el arte, la estupidez y la tendencia a perdonar, los capítulos iniciales también flirtean con formas más oscuras del fracaso, en especial el capítulo 2, sobre la pérdida y el perdón, y los últimos capítulos sobre la negatividad continúan explorando descripciones más alternativas de la pérdida, el masoquismo y la pasividad. En resumen, este es un libro sobre formas alternativas de saber y de ser que no son muy optimistas pero que tampoco se quedan atascadas en un punto muerto de críticas nihilistas. Este es un libro sobre fracasar bien, sobre fracasar a menudo, y sobre aprender —en palabras de Samuel Beckett— a cómo fracasar mejor. De hecho, la noción del fracaso como práctica me la dio a conocer el legendario grupo lesbiano de performances LTTR. En 2004 me pidieron participar en dos eventos, uno en Los Ángeles y otro en Nueva York, llamados «Practica más el fracaso», que reunía a pensadoras y actores feministas y queer para representar y difundir nuevos sentidos del fracaso. El capítulo 3, «El arte queer del fracaso», comenzó siendo mi presentación para este evento, y estoy muy agradecido a LTTR por empujarme cuesta abajo por el oscuro camino del fracaso y de sus locuras. Aquel evento me recordó que algunos de los saltos intelectuales más importantes se producen independientemente de la formación universitaria, o como una secuela de ella, o como extravíos alejados de las lecciones que imparte el saber disciplinario. Me recordó que podía elegir otras opciones, ser más arriesgado en mi forma de pensar, apartarme de las peleas que parecen ser tan importantes para la disciplina y adoptar ideas que son muy conocidas en otras comunidades. Para lograr este objetivo, espero que este libro sea legible y accesible para una audiencia más amplia, aunque algunos lectores no académicos encuentren mis argumentaciones demasiado herméticas, y aunque algunos académicos encuentren mis exposiciones demasiado obvias. No existe ningún término medio ideal entre las

audiencias académicas y las populares, pero espero que mis muchos ejemplos del fracaso aporten un mapa para los confusos, oscuros y peligrosos terrenos del fracaso que estamos a punto de explorar.

Cuando hablo de explorar y mapear, también quiero decir salirse del camino y perderse. Deberíamos fijarnos en el lema de otra película vivaz y alternativa de DreamWorks, *Madagascar*: «¡Piérdete, mantente perdido!». En la secuela, *Madagascar 2* (cuyo subtítulo es «¡Aún perdidos!»), los fugados del zoo de *Madagascar 1* —Marty la cebra, Melman la jirafa, Gloria el hipopótamo, y Alex el león— intentan volver a su casa en Nueva York con la ayuda de unos alocados pingüinos y un lémur pirado. Por qué los animales quieren volver a estar en cautividad es solo una de las muchas preguntas existenciales planteadas —y sabiamente no respondidas— por la película. (Por qué el lémur quiere arrojar a Melman al volcán es otra de ellas, pero dejaremos también esta pregunta así.) En todo caso, los animales del zoo se dirigen a casa en un avión que, al estar pilotado por pingüinos, está claro que se estrellará. El desastroso aterrizaje vuelve a dejar a los animales en «África», donde se reencuentran con sus manadas, sus rebaños y sus mordiscos, en «estado salvaje». Lo que podría haber sido una parábola muy aburrida sobre la familia, la igualdad y la naturaleza se convierte en un divertido cuento de un león desmelenado sobre la colectividad, la diversidad de las especies, la teatralidad y el malestar del hogar. De forma perversa, también es una alegoría de la vida antidisciplinaria en la universidad: aunque algunos de los que hemos escapado de nuestras jaulas podemos empezar a buscar maneras de volver al zoo, otros pueden intentar reconstruir un santuario en plena naturaleza, y unos pocos fugitivos insistirán realmente en seguir perdidos. Si hablamos de mí, yo ni siquiera logré aprobar mis exámenes de acceso a la universidad, tal y como me recordó mi padre hace poco, y aún sigo intentando con tesón dominar el arte de seguir perdido. En aras de lograr esa evasión del saber «correcto», cada uno de los capítulos que vienen a continuación se perderá en los territorios del fracaso, lo olvidadizo, la estupidez y la negación. Deambularemos, improvisaremos, decepcionaremos y daremos rodeos. Perderemos el rumbo, nuestros coches, nuestra agenda y probablemente nuestras cabezas, pero al perderlos encontraremos otros sentidos vitales donde, volviendo a la destartalada furgoneta de *Pequeña Miss Sunshine*, nadie se quede atrás.

1. REVUELTA ANIMADA Y ANIMACIÓN REVOLTOSA

¡Los pollos se están rebelando!
MR. TWEEDY en *Chicken Run: Evasión en la granja*

Las películas de animación para niños y niñas se recrean en el ámbito del fracaso. Para cautivar a la audiencia infantil, una película de dibujos no puede desarrollarse solo en los terrenos del éxito, del triunfo y de la perfección. La infancia, como nos recuerdan precisamente muchas personas queer, es una larga lección sobre la humildad, la torpeza, la limitación y eso que Kathryn Bond Stockton ha denominado «crecer hacia los lados». Stockton plantea que la infancia es sobre todo una experiencia queer en una sociedad que reconoce por medio de sus extensos programas formativos para niños y niñas que la heterosexualidad no nace sino que se hace. Si ya todos fuéramos normativos y heterosexuales desde el inicio de nuestros deseos, orientaciones y formas de ser, entonces probablemente no necesitaríamos esa estricta orientación parental que busca llevarnos a todos a nuestro destino común de matrimonio, crianza de niños y niñas y heterorreproducción. Si crees que los niños y niñas necesitan formación, asumes y reconoces el hecho de que siempre han sido anárquicos y rebeldes, sin respeto por el orden ni el tiempo. Creo que hoy en día las películas de animación tienen éxito porque son capaces de reconocer a ese niño o niña alborotador, el niño o niña que ve a su familia y a sus padres como el problema, el niño o niña que sabe que hay un mundo más grande ahí afuera, más allá de la familia, al que desea acceder. Las películas de animación son para niños y niñas que creen que «las cosas» (juguetes, animales no humanos, rocas, esponjas) están tan vivos como los humanos y que pueden percibir otros mundos subyacentes o por encima de este. Por supuesto esta noción de otros mundos es ya desde hace mucho una idea de la literatura infantil; las historias de Narnia, por ejemplo, cautivan al niño o a la niña que las leen porque les permiten acceder a un mundo nuevo desde el fondo del armario. Aunque muchos libros infantiles ofrecen simplemente un mundo nuevo que se parece mucho al antiguo que se ha dejado atrás, recientes películas de animación disfrutan mucho innovando y hacen un uso muy amplio del territorio maravillosamente infantil de la revuelta.

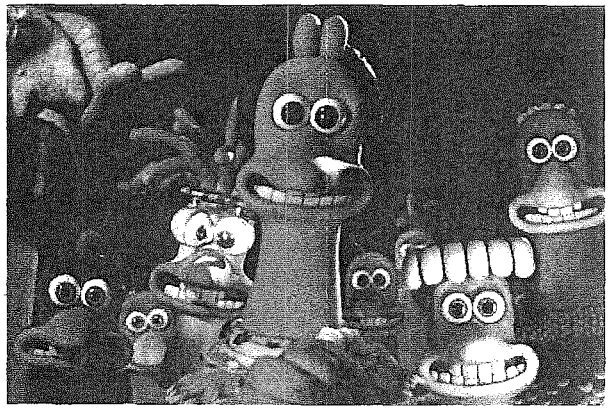


Imagen 1. *Chicken Run: Evasión en la granja*, dirigida por Peter Lord y Nick Park, 2000. «¡Los pollos están organizados!»

En la escena inicial de la película de animación clásica de plastilina *Chicken Run: Evasión en la granja* (2000, dirigida por Peter Lord y Nick Park), el Sr. Tweedy, un granjero inútil, informa a su mujer, mucho más eficiente, de que los pollos están «organizados». La Sra. Tweedy se burla de su estrafalaria idea y le dice que se centre más en los beneficios, explicándole que no están sacando mucho de los pollos y que deberían dejar la producción de huevos y pasarse a la industria de los pasteles de carne de pollo. Mientras la Sra. Tweedy reflexiona sobre nuevas formas de producción, el Sr. Tweedy vigila el gallinero, intentando detectar signos de actividad y de fuga. La escena está ya preparada para una batalla entre producción y trabajo, lo humano y lo animal, dirección y empleados, encierro y fuga. *Chicken Run* y otras películas de animación logran mucha de su intensidad dramática a partir de la lucha entre criaturas humanas y no humanas. La mayoría de los personajes animados son alegóricos y adoptan esquemas narrativos bastante predecibles. Pero, tal y como indica esta corta escena, lo alegórico y lo predecible no siempre encajan con los esquemas genéricos convencionales del cine de Hollywood. La animación más bien establece dos grupos enfrentados en situaciones que se parecen mucho a lo que se suele llamar «lucha de clases», y plantea numerosos escenarios de subversión y de alternativas a los ciclos industriales de producción y consumo, tan tristes y mecánicos. En este primer episodio la intuición del Sr. Tweedy de que los pollos de su granja «están organizados» se enfrenta a la afirmación de la Sra. Tweedy de que la única cosa más tonta que los pollos es el propio Sr. Tweedy. Su sospecha paranoica no es tenida en cuenta ante el celo explotador de ella, hasta que finalmente ambos están de acuerdo en que «los pollos se están rebelando».

¿Qué podemos hacer con esta alegoría marxista en forma de película infantil, esta narración de granja de animales sobre resistencia, revuelta y utopía que

se enfrenta a las nuevas formas de industrialización y que presenta a pájaros de animación de plastilina en el papel de sujetos revolucionarios? ¿Cómo prosperan estas nuevas formas narrativas neoanarquistas en el mundo del entretenimiento infantil, y de qué les sirve a los espectadores adultos? Y lo más importante, ¿qué tiene que ver la animación con la revolución? ¿Y cómos se articulan los temas revolucionarios de las películas de animación con las nociones queer del yo?

Quiero plantear una tesis sobre un nuevo género de películas de animación que usa la tecnología de imágenes generadas por ordenador (CTI) en lugar de las técnicas de animación linear estándar y que, sorprendentemente, ponen en primer plano temas como la revolución y la transformación. He llamado a este género «Pixarvolt»[11] con el fin de vincular la tecnología con el aspecto temático. En las nuevas películas de animación, algunos temas que nunca aparecerían en películas para adultos son básicos para el éxito y el impacto emocional de dichas narrativas. Además, y lo que es quizá más sorprendente aún, las películas de Pixarvuelta crean conexiones sutiles pero también claras entre la revuelta comunitaria y la corporeidad queer, y de este modo articulan los vínculos —a menudo inesperados— entre lo queer y la lucha socialista de un modo que la teoría y la narrativa popular no han logrado hacer. Mientras que muchos académicos marxistas han descrito de forma despreciativa las políticas queer como «políticas del cuerpo» o como algo simplemente superficial, estas películas reconocen que las formas alternativas de corporeidad y de deseo son temas centrales en la lucha contra la dominación corporal. Lo queer no es representado como una singularidad, sino como parte de un ensamblaje de tecnologías de resistencia que incluyen la colectividad, la imaginación y una especie de compromiso situacionista con la sorpresa y el escándalo.

Comencemos planteando algunas preguntas sobre el proceso de la animación, su potencial genérico y cómo las películas Pixarvolt imaginan lo humano y lo no humano y replantean las relaciones corporales y sociales. Con *Toy Story* en 1995 (dirigida por John Lasseter) la animación inauguró una nueva era. Como es sabido, *Toy Story*, la primera película de Pixar, fue el primer largometraje animado generado enteramente por ordenador; cambió la forma de la animación de un conjunto de imágenes en dos dimensiones a un espacio tridimensional donde los planos subjetivos y la perspectiva eran presentados con un realismo impresionante. *Toy Story* nos cuenta una historia arquetípica sobre un mundo de juguetes que se despiertan cuando los niños no están, y logra enganchar a las audiencias infantiles con la fantasía de los juguetes vivos y a los adultos con la historia nostálgica de un vaquero, Woody, cuyo protagonismo en el reino de los juguetes se ve desafiado por un nuevo modelo, el muñeco espacial futurista Buzz Lightyear. Mientras que niños y niñas disfrutan con el espectáculo de la caja de un juguete

[11] Mezcla de *Pixar* y *revolt*, 'revuelta' en inglés. (N. del T.)

que se agita al volver a la vida, que nos recuerda al ballet *El cascanueces*, los adultos se ven inmersos en un inteligente drama sobre juguetes que explotan su propia naturaleza de juguete, y sobre otros juguetes que no se dan cuenta de que no son humanos. Toda esta compleja narrativa sobre el pasado y el presente, adultos y niños/as, lo vivo y lo maquínico, es un metacomentario sobre el conjunto de posibilidades narrativas que inaugura y que explota esta nueva oleada de animación. También parece establecer los parámetros del nuevo género de las CGI: *Toy Story* marca el género como claramente masculino (el niño varón y sus relaciones con las capacidades fálicas y prostéticas de sus juguetes varones), centrado en la casa (la habitación de juegos) y necesariamente edípico (siempre en dinámicas padre-hijo como motor, o en algunos casos, una rivalidad madre-hija, como en *Coraline*). Pero esta nueva ola de cine de animación también está muy interesada en las jerarquías sociales (padres/madres-hijos/as, pero también propietario-propiedad), muestra mucha curiosidad por las relaciones entre un mundo exterior y uno interior (el mundo real y el mundo del dormitorio) y está potenciada por un fuerte deseo de revolución, transformación y rebelión (juguete contra niño/a, juguete contra juguete, niño/a contra adulto, niño/a contra niño/a). Y por último, como muchas de las películas posteriores, *Toy Story* demuestra un alto nivel de autoconsciencia sobre su propia relación con la innovación, la transformación y la tradición.

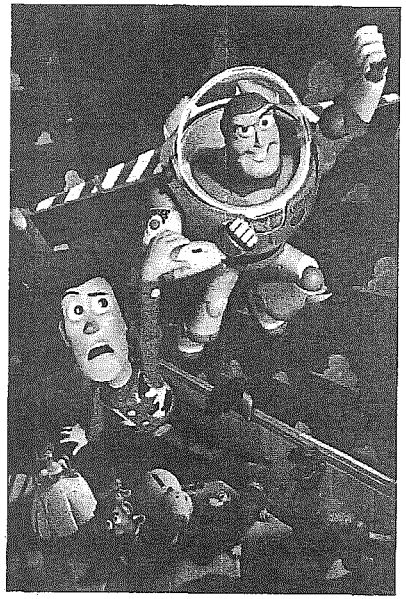


Imagen 2. *Toy Story*, dirigida por John Lasseter, 1995. «El primer largometraje de imágenes generadas por ordenador de Pixar.»

La mayoría de las películas de CGI posteriores a *Toy Story* trazan su territorio dramático de formas notablemente similares, y muchas mantienen algunos elementos clave (como el tema edípico) aunque cambien la puesta en escena del dormitorio al lecho marino o al patio de la granja, de juguetes a gallinas o ratas o peces o pingüinos, del ciclo de producción de juguetes a otros escenarios industriales. Muchas películas siguen fascinadas por tramas de una situación de encierro a la que sigue una fuga emocionante, que culmina en un sueño utópico de libertad. Una crítica cínica podría encontrar en esta historia un esquema de los ritos normativos del paso del ciclo de la vida humana, que muestra al espectador niño o niña el viaje desde la cautividad de la infancia hacia el escape de la adolescencia y a la libertad del adulto. Una lectura más radical entendería la narrativa como una Utopía, para afirmar que ese cambio real en el que aún creen niños y niñas es posible y deseable. La lectura queer además rechaza que las temáticas radicales de las películas de animación sean desprestigiadas como algo «infantil», cuestionando ese orden temporal que identifica los sueños de transformación con lo «preadulto» y que afirma que acomodarse al presente disfuncional es lo propio del mundo adulto normativo.

¿Cómo se imagina una alternativa utópica *Chicken Run* una película sobre «gallinas que se rebelan»? En una reunión en el gallinero, la gallina líder, Ginger, plantea a sus hermanas que debe de haber más en la vida que sentarse en círculo y poner huevos para los Tweedy o no poner huevos y acabar en la tabla de despiece. Entonces describe un futuro utópico en un prado verde (una imagen que aparece en un cráter naranja en el gallinero) donde no hay granjeros, ni plan de producción y donde no manda nadie. El futuro que imagina Ginger para sus amigas de plastilina animada se basa en gran medida en el concepto utópico de escape como éxodo, planteado de diferentes maneras en la obra de Paolo Virno *Gramática de la multitud* y en *Multitud* de Hardt y Negri, pero aquí la fuga no sigue el modelo de campo de guerra que mucha gente proyecta en la historia de *Chicken Run*. Es verdad que la película cita películas como *La gran evasión*, *Fuga de Colditz*, *Traidor en el infierno* y otras que transcurren en la Segunda Guerra Mundial, pero aquí la escenografía no se basa en la guerra, sino que, curiosamente, la transición del feudalismo al capitalismo industrial plantea una historia de vida o muerte sobre una revuelta, huir volando del gallinero y crear las condiciones para la fuga a partir de los materiales disponibles allí. *Chicken Run* es diferente a *Toy Story* porque lo edípico desaparece como punto de referencia, en favor de una estructura gramsciana de contrahegemonía diseñada por intelectuales orgánicos (gallinas). En esta película se consuma una utopía anarquista en la forma de un lugar sin estado y sin granjeros, un territorio sin vallas ni propietarios, una colectividad diversa (no tanto, porque la mayoría son hembras) motivada por la supervivencia, el placer y el control del propio trabajo. Las gallinas sueñan y habitan este campo utópico, que atisbamos brevemente al final de la película, y encuentran su camino diseñando una solución «natural» a su encierro (salen

volando del gallinero usando sus alas) y una solución ideológica (deben empujar todas a la vez para hacer arrancar el avión que han construido). *Chicken Run* además rechaza la solución individualista propuesta por Rocky el Gallo (a quien pone voz Mel Gibson), para adoptar una lógica grupal. Y en lo que se refiere al elemento queer, bueno, son gallinas, de modo que al menos en *Chicken Run* la utopía es un prado verde lleno de pájaros hembras con algún que otro gallo suelto rondando por allí. En este caso la revolución es feminista y animada.

AMOR DE PINGÜINO

Cuando construimos nuevos mundos utilizando nuevas formas de sociabilidad por medio de animales, solemos hacerlo con una ecuación literaria que convierte al animal en un sustituto alegórico —en una fábula moral— sobre la locura humana (por ejemplo, *Rebelión en la granja*, de Orwell). Muy a menudo proyectamos mundos humanos en el lienzo supuestamente limpio de la animalidad, y así creamos los animales que necesitamos con el fin de colocar nuestras propias conductas humanas en «la naturaleza» o «en estado salvaje» o en «la civilización». Sin embargo, tal y como nos muestra el ejemplo de *Chicken Run*, los animales de dibujos animados nos permiten explorar ideas sobre lo humano, la alteridad e imaginarios alternativos relacionados con nuevas formas de representación.

Pero ¿cuál es el estatus del «animal» en las películas de animación? La animación, la sociabilidad animal y la biodiversidad pueden plantearse en relación con la noción de transbiología desarrollada por Sarah Franklin y Donna Haraway. Para Haraway, y para Franklin, lo transbiológico se refiere a las nuevas concepciones del yo, el cuerpo, la naturaleza y lo humano derivadas de la nueva ola de los avances tecnológicos, tales como la clonación y la regeneración celular. Franklin utiliza la historia de la oveja clonada Dolly para explorar cómo se están redefiniendo el parentesco, la genealogía y la reproducción, nociones que se ven replanteadas por el nacimiento y la muerte del sujeto clonado. Ella elabora un campo transbiológico basándose en la teorización de Haraway sobre el cíborg en su famoso *Manifiesto cíborg*, y se remite a trabajos previos de Haraway que trataban sobre las extensiones biogenéticas del cuerpo y la experiencia de la corporalidad. Franklin plantea lo siguiente: «Quiero proponer que, así como el cíborg fue útil para aprender a ver un panorama alterado de lo biológico, lo técnico y lo informático, del mismo modo la semiótica "tipológica" trans de Haraway puede ayudarnos a identificar características del giro posgenómico de las biociencias y de la biomedicina hacia el idioma de la inmortalización, la regeneración y la totipotencia.[12] Sin embargo, si invertimos la introducción de Haraway de *trans-*, como la excepción o el elemento corrupto (como en los elementos *transuránicos*), propongo que la *transbiología* —una biología que no solo ha nacido y ha sido cultivada, o ha nacido y ha sido fabricada, sino que *ha sido fabricada y ha nacido*—[13] en realidad hoy en día es más la norma que la excepción» (2006: 171). Lo transbiológico da lugar a entidades híbridas o estados intermedios del ser que suponen sutiles o incluso notorios desplazamientos en nuestra comprensión del cuerpo y de la transformación corporal. La hembra cíborg, el ratón transgénico, la oveja clonada que Franklin investiga, donde la reproducción es «reensamblada y reajustada», el juguete Tamagotchi estudiado por Sherry Turkle y las nuevas formas de animación que analizo aquí, todo ello pone en cuestión y desplaza la ubicación, los términos y los significados de los límites artificiales entre humanos, animales, máquinas, estados de vida y muerte, animación y reanimación, vida, evolución, conversión y transformación. Y también rechazan la idea de lo humano como excepcional, colocando claramente lo humano dentro de un universo de múltiples formas de ser.

El excepcionalismo[14] humano se produce de muchas maneras. Se puede manifestar como una simple creencia en la singularidad y centralidad de lo humano dentro de un mundo compartido con otras formas de vida, pero también puede manifestarse por medio de desagradables y vulgares formas de antropomorfismo; en este caso el humano proyecta en los animales sus aburridas y tópicas concepciones sobre la vida y el hecho de vivir, animales que en realidad pueden generar modos de vida y de compartir el espacio mucho más creativos, o al menos más sorprendentes. Por ejemplo, en una de las ediciones más populares de Modern Love (una columna semanal muy popular del *New York Times* dedicada a describir y a narrar las extrañas ficciones del deseo y del romance contemporáneos), titulada «Lo que Shamu me enseñó sobre un matrimonio feliz», Amy Sutherland expone cómo adaptó técnicas del adiestramiento de animales que aprendió en *Sea World*[15] para usarla en casa con su marido.[16] Aunque la columna pretende ser un espacio para reflexiones diversas de amantes posmodernos sobre las particularidades del amor moderno, en realidad es un manual básico para adultos heterosexuales. De vez en cuando algún gay o alguna lesbiana escriben sobre su relación normativa, sus altibajos, y defiende el derecho de «madurar» por medio del matrimonio, pero en general la columna se dedica a detallar, con una complejidad mundana y banal, el loco viaje de la hete-

[12] Inmortalización, regeneración y totipotencia: se trata de tres propiedades de los procesos celulares. (N. del T.)

[13] Juego de palabras en inglés (*born and made, but made and born*) para indicar que en este caso la manipulación genética (*made*) precede al nacimiento (*born*). (N. del T.)

[14] *Exceptionalism*: movimiento o creencia de que una cultura o país es especial y único en el mundo. Se suele aplicar a Estados Unidos (*American exceptionalism*). No es lo mismo que excepcional, o que excepcionalidad. (N. del T.)

[15] Parque de animales acuáticos con espectáculos de delfines, orcas, focas, etc. (N. del T.)

[16] Amy Sutherland (2006, 25 de junio): «What Shamu Taught Me about a Happy Marriage», *New York Times*, 25, sección de Estilo.

rosexualidad burguesa y su supuesta infinita variedad y elasticidad. El típico artículo de Modern Love comienza con una queja, habitual y predeciblemente la queja de una mujer sobre la crueldad de los hombres, pero según se acerca el final del texto, el desenlace cae del cielo en forma de una visión divina, y la esposa contrariada descubre de pronto que eso mismo que encontraba tan irritante de su pareja es precisamente lo que le hace ser... en fin... ¡él! O sea, único, con defectos, humano y adorable.

El ensayo de Sutherland es verdad en la forma. Tras quejarse de las horribles costumbres domésticas de su amado marido, expone una serie de técnicas de entrenamiento colocándole dentro de una taxonomía masculina: «este animal exótico llamado Scott es un solitario, pero es un macho alfa. La jerarquía importa, pero pertenecer al grupo no tanto. Tiene el equilibrio de un gimnasta, pero se mueve despacio, en especial cuando se viste. Esquía de forma natural, pero en cambio no puede ser puntual. Es omnívoro, y es lo que un entrenador llamaría alguien "motivado-por-la-comida"». La solución del problema de Scott depende de una situación cómica en la que Sutherland lleva a casa las técnicas de entrenar animales y las pone en práctica con su recalcitrante compañero. Utilizando métodos que son eficaces con animales exóticos, ella amaestra a su marido con técnicas que van desde el sistema de recompensa por buena conducta a la indiferencia estudiada ante un mal comportamiento. Sorprendentemente, las técnicas funcionan, y lo que es más, ella aprende de paso que no solo está amaestrando a su marido, sino que este, que además de adaptable y maleable es inteligente y capaz de aprender, ha empezado a utilizar esas mismas técnicas de entrenamiento con ella. El matrimonio moderno —concluye el artículo—, en consonancia con la ideología del «amor moderno», es un ejercicio que evoluciona simultáneamente, donde cada miembro de la pareja se adapta poco a poco a las rarezas y a las manías del otro, sin culpar a la estructura, intentando no volverse contra el otro, y triunfando al final manteniéndose juntos, cueste lo que cueste.

Aunque el texto de Sutherland pueda ser muy divertido, también es un ejemplo sorprendente de cómo, tal y como lo expone Laura Kipnis en *Against Love*, nos manejamos con «las enormes contradicciones que se han enquistad en el epicentro del amor en la actualidad» (2004: 13). Kipnis afirma que tendemos a culparnos mutuamente, o a nosotros mismos, por los fracasos de las estructuras sociales en que vivimos, en vez de criticar las propias estructuras (como el matrimonio). De hecho, estamos tan involucrados en estas torpes estructuras y somos tan perezosos a la hora de plantear nuevas alternativas que reforzamos nuestra idea de que lo correcto es la pareja heteronormativa generando narrativas animales para reubicarnos en el pasado, en una especie de mundo primario y «natural». Sutherland, por ejemplo, se presenta alegremente a sí misma y a Scott como animales exóticos en un mundo de animales exóticos con sus entrenadores; por supuesto la misma idea de lo exótico, como sabemos gracias a

las teorías poscoloniales del turismo y del orientalismo, depende de una noción cada vez más desfasada de lo doméstico, lo familiar y lo conocido, que cobra sentido cuando se pone en relación con lo foráneo, lo extranjero y lo indescifrable. Sutherland no solo domestica la fabulosa diversidad de los animales que está estudiando al aliarse con ellos, sino que además exotiza una serie de situaciones muy banales de sus propios dramas domésticos, y en ese proceso vuelve a imponer el límite entre lo humano y lo inhumano. Su cómica adaptación de la cría de animales en un entrenamiento de animales puede requerir ahora una nota al pie, tras la muerte en 2010 de una entrenadora del Sea World que fue arrastrada a aguas profundas hasta ahogarse por una ballena que había entrenado y con la que llevaba trabajando muchos años. Aunque Sutherland centra su mirada en la metáfora de unas técnicas de entrenamiento mutuo muy amables, la muerte de esta entrenadora nos recuerda la violencia que es inherente a cualquier intento de cambiar la conducta de otro ser vivo.

El artículo en su conjunto contribuye a ese proyecto obsesivo de renaturalización de la heterosexualidad y de estabilización de las relaciones entre hombres y mujeres. El texto de Sutherland, incluso su humor, y sus relaciones con lo humano, deben mucho al trabajo tan intelectualmente imaginativo de Donna Haraway en *Primate Visions*. Haraway invierte las relaciones de la mirada entre los primatólogos y los animales que estudian, y explica que, en primer lugar, los animales devuelven la mirada y, en segundo lugar, las historias que contamos tienen más que ver con los humanos que con los animales. Escribe lo siguiente: «los occidentales —principalmente— escriben historias sobre los primates, y al mismo tiempo cuentan historias sobre las relaciones entre naturaleza y cultura, lo animal y lo humano, el cuerpo y la mente, el origen y el futuro» (1990: 5). De igual modo, las personas que escriben la columna de Modern Love, estos antropólogos nativos del romance escriben historias sobre animales con el fin de colocar la heterosexualidad en su escenario que se supone natural. En el texto de Sutherland la posición de mujeres y hombres en los papeles de entrenadores y animales también se refiere de forma indirecta a la reconceptualización que hace Haraway de las relaciones entre humanos y perros en su obra *Manifiesto de las especies de compañía: perros, personas y la alteridad significativa* (2003). Mientras que el anterior manifiesto cíborg cuestionaba de forma productiva la centralidad de la noción de «mujer»[17] como algo sumiso y corporal, y antitecnológico, considerando esto como una construcción idealizada de lo humano, este manifiesto reciente descentraliza lo humano completamente a la hora de entender la relación entre perros y humanos, y se niega a asumir las ideas comunes que existen sobre la relación perro-humano. Para Haraway el perro no es una representa-

[17] *Womanhood*: la condición de ser mujer, lo propio de la mujer, la esencia de la «mujer». No lo traducimos por 'femineidad' porque hay hombres femeninos, lo femenino no es exclusivo de las mujeres, y tampoco es necesario ser femenina para ser mujer. (N. del T.)

ción de algo sobre lo humano, sino un actor similar en el teatro de la evolución y un lugar de «otredad significante». El problema de esta reescritura fresca y original que hace Haraway del proceso evolutivo desde la perspectiva del perro es que parece reafirmar la idea de naturaleza *per se* y deja sin cuestionar ciertos mitos sobre la evolución misma.

De hecho, parece que la propia Haraway comparte el paradigma del «amor moderno» al ver a los animales, bien como extensiones de los humanos, bien como superiores moralmente a ellos. Tal y como comenta Heidi J. Nast en una polémica demanda de «estudios críticos sobre las mascotas», una nueva corriente a favor del «amor a la mascota» ha pasado muy desapercibida en la teoría social y «allí donde las vidas de las mascotas son abordadas directamente, muchos estudios evitan una perspectiva internacional crítica, y en su lugar investigan las historias culturales de las relaciones mascota-humano o, como Haraway, muestran cómo el verdadero amor a la mascota puede suponer una actitud ética superior» (2006: 896). Nast propone que analicemos las inversiones que estamos haciendo en las mascotas y en su industria en el siglo XXI, y demanda que se haga la «elaboración académica de una geografía» de quién tiene mascotas, dónde viven, qué tipo de inversión afectiva y económica han hecho en ese amor a la mascota y quién está fuera de la órbita del amor a la mascota. Plantea que «aquellas personas sin ninguna afinidad por las mascotas y aquellas que les tienen miedo son consideradas hoy en día como personas psicológica o socialmente inadaptadas, raras, mientras que aquellas personas que aman a las mascotas son valoradas como moral o espiritualmente superiores. Estas valoraciones se han convertido en algo hegemónico en las últimas dos décadas» (896). Al igual que los adultos que deciden no reproducirse, las personas que no tienen interés en los animales domésticos ocupan un lugar muy específico en las jerarquías sexuales contemporáneas. En su anatomía del amor a las mascotas, Nast se pregunta: «¿Por qué, por ejemplo, las mujeres y las personas queer son los principales promotores del lenguaje y de las instituciones del amor a la mascota? ¿Y por qué las formas más mercantilizadas de amor a la mascota y los movimientos más organizados de derechos de las mascotas surgen sobre todo del contexto de una élite "blanca" (en Estados Unidos, Canadá y Europa)?» (898). Su análisis del amor a la mascota muestra la necesidad de nuevos gráficos y pirámides de la opresión sexual y del privilegio, nuevos modelos para reemplazar aquellos que creó Gayle Rubin hace casi dos décadas en «Reflexionando sobre el sexo» para hacer más complejas las relaciones entre privilegio heterosexual y opresión homosexual. En un panorama postindustrial en el que el tamaño de las familias blancas se ha reducido enormemente, donde la propia familia nuclear se ha convertido en un anacronismo y donde la mayoría de las mujeres vive de forma distinta al matrimonio convencional, la elevación de las mascotas al estatus de objeto de amor sin duda requiere nuestra atención. En una canción reciente, el rapero radical Common se preguntaba «¿por qué los blancos se dedican a los perros y al yoga / mientras la gente de abajo intenta follar y buscarse la vida?». ¿Por qué? Todo es por el amor moderno.

Aunque la relación entre sexualidad y reproducción siempre ha sido poco más que una fantasía teológica, las nuevas tecnologías de reproducción y los nuevos discursos sobre la conducta no reproductiva exigen nuevos lenguajes del deseo, de la corporalidad y de las relaciones sociales entre los cuerpos reproductivos y los no reproductivos. Justo en este momento de inminente repetición, algunos documentales de animales novedosos y populares intentan localizar la heterosexualidad reproductora en el espacio. Intentan sobre todo «descubrirla» en la naturaleza contándonos cuentos sobre sociedades animales sorprendentemente creativas. Pero un potente contradiscurso queer en áreas tan diversas como la biología evolutiva, las producciones de arte vanguardistas, los largometrajes de animación y las películas de terror desmonta esas cepas resistentes de heterosexualidad y las reubica en un universo queer improbable pero persistente.

Así que vamos a ver un texto popular sobre la espectacular rareza de los animales para ver cómo las películas de tipo documental intentan humanizar la vida animal. Aunque los documentales de animales usan voces en *off* y cámaras invisibles para intentar dar una visión de la «naturaleza» tipo «ojo-de-Dios» y para explicar cada conducta animal de forma que los animales quedan reducidos a criaturas cuasi humanas, podríamos considerar la animación como una forma de mantener la animalidad de los mundos sociales de los animales. Volveré a la cuestión de la animación más adelante en este capítulo, pero ahora quiero hablar de *El viaje del emperador* (2005) ya que es, por una parte, un clarísimo ejemplo de antropomorfismo y, por otra, una fuente de formas alternativas de familia, de crianza y de sociabilidad.

En su apasionante documental sobre el sorprendente ciclo de vida de los pingüinos emperador de la Antártida, Luc Jacquet filmó el espectáculo del viaje largo y brutal que hacen los pingüinos a sus tierras ancestrales de crianza, como una historia sobre el amor, la supervivencia, la resiliencia, la determinación y la unidad familiar heterorreproductiva. Los pingüinos emperador, para aquellos que no han visto la película (o las perversas lecturas de ella que hace Christian Right) son los únicos habitantes que quedan de un territorio especialmente duro de la Antártida que en una época estuvo cubierto de verdes bosques, pero que ahora es un territorio congelado, salvaje y desolador. Sin embargo, debido al calentamiento global, el hielo se está derritiendo, y la supervivencia de los pingüinos depende de una larga marcha que deben hacer una vez al año, en marzo, desde el océano hasta una meseta a más de cien kilómetros tierra adentro, donde el hielo es lo bastante grueso y firme como para soportarles durante su periodo de crianza. El viaje fuera de los terrenos de crianza es incómodo para los pingüinos, que nadan muy rápido pero que andan torpemente; además, esa marcha es

solo la primera etapa de un camino de ida y vuelta que hacen desde la zona de nidificación, tierra adentro, hasta el océano, donde obtienen alimento. Puede que esta historia no parezca muy atractiva, pero la película tuvo un enorme éxito en todo el mundo.

El éxito de la película depende de diversos factores: primero, juega con la curiosidad humana básica sobre cómo y por qué los pingüinos emprenden un viaje tan brutal; segundo, nos ofrece escenas íntimas de estos animales que parecen casi mágicas dado el entorno tan hostil, lo que produce un efecto muy excitante, ya que el director nos permite un acceso privilegiado a estas criaturas. Y en tercer lugar, amalgama lo visual y lo natural con una voz en *off* sentimental y melosa (que pone Morgan Freeman en la versión estrenada en Estados Unidos) sobre la trascendencia del amor y el poder de la familia que supuestamente motivan a los pingüinos para reproducirse en condiciones tan inhóspitas. A pesar de las asombrosas tomas, la gloriosa belleza de los paisajes y de los propios pájaros, *El viaje del emperador* en última instancia centra su atención solo en una parte de la historia de las comunidades de pingüinos porque su mirada se mantiene obstinadamente fija en el reconfortante espectáculo de «la pareja», «la unidad familiar», «el amor», «la pérdida», la reproducción heterosexual y la arquitectura emocional que presuntamente mantiene unidas todas estas partes tan emotivas. Sin embargo, centrarse en la reproducción heterosexual es engañoso y erróneo, y ello al final obvia una historia mucho más compleja sobre cooperación, colectividad y conductas no reproductivas y no heterosexuales.

Varios críticos escépticos señalaron que, por muy sorprendente que pueda ser la historia, no había ninguna prueba del amor romántico entre los pingüinos, y que «el amor» se mostraba como el síntoma más revelador del abrumador antropomorfismo de la película.[18] Pero la reproducción heterosexual, el tema más recurrente de la película, no es nunca cuestionada, ni por los directores ni por la crítica. De hecho los fundamentalistas cristianos promocionaron la película como un alegato emotivo sobre la monogamia, el sacrificio y la crianza de los hijos. Y eso a pesar de que los pingüinos son monógamos solo durante un año, y de que enseguida abandonan toda responsabilidad sobre sus crías, una vez que estas han sobrevivido a los primeros meses de la vida antártica. Mientras que documentales convencionales de animales como *El viaje del emperador* siguen insistiendo en la heterosexualidad de la naturaleza, la bióloga evolucionista Joan Roughgarden propone que examinemos de nuevo la naturaleza buscando pruebas de que hay singularidades y fenómenos no reproductivos, no heterosexuales y sin género estable que caracterizan a una gran parte de la vida

[18] Ver por ejemplo Roger Ebert (2005, 8 de julio): «March of the Penguins», *Chicago Sun-Times*; Stephen Holden (2005, 24 de junio): «The Lives and Loves (Perhaps) of the Emperor Penguins», *New York Times*. Holden escribe: «Aunque *El viaje del emperador* por suerte no intenta hacer que nos identifiquemos con las calamidades que supera una única familia de pingüinos, aporta una mirada íntima de la vida del pingüino emperador. ¿Pero amor? No lo creo».

animal. El fantástico estudio de Roughgarden sobre la diversidad evolucionista *Evolution's Rainbow* (2004) explica que la mayoría de los biólogos observa «la naturaleza» por medio de las gafas estrechas y sesgadas de la socionormatividad y por ello malinterpretan todos los tipos de biodiversidad. Y así, aunque peces transexuales, hienas hermafroditas, pájaros no monógamos y lagartos homosexuales juegan todos ellos un papel en la supervivencia y en la evolución de las especies, por lo general su función no ha sido entendida y ha sido reducida a esquemas heterofamiliares rígidos y pobres sobre el celo reproductivo y la supervivencia del más fuerte. Roughgarden explica que los observadores humanos interpretan de forma errónea como competición (capitalista) sociedades y actividades animales cooperativas (no monetarias). También malinterpretan las relaciones entre fuerza y dominación, y sobrevaloran la primacía de las dinámicas reproductivas.

En un artículo publicado en el *New York Times Magazine* con el cómico título «El amor que no osa graznar su nombre», Jon Mooallem se pregunta: «¿Pueden los animales ser homosexuales?».[19] Utilizando el ejemplo de parejas de albatros apareándose que se suponía que estaban emparejadas como macho-hembra pero que en realidad en su mayoría eran parejas hembra-hembra, Mooallem entrevistó a algunos biólogos sobre este fenómeno. Al observar que los biólogos Marlene Zuk y Lindsay C. Young a menudo evitaban usar un lenguaje antropomorfizante sobre los pájaros que estudiaban, Mooallem escribe que cuando Young metió la pata y denominó a la colonia de albatros «la proporción más grande de —no sé cuál es el término correcto: ¿animales homosexuales?— del mundo», la respuesta de los medios de comunicación fue abrumadora. ¡Young se encontró envuelto en un debate nacional sobre si la homosexualidad entre animales demostraba que las tendencias gais y lesbianas de los seres humanos eran correctas y naturales! Como era de esperar, Cristianos de Norteamérica se sintieron muy ofendidos porque los «dólares de sus impuestos» estuvieran financiando semejantes investigaciones. Otros medios encontraron la historia irresistible; en Comedy Central, por ejemplo, Stephen Colbert advertía que «¡albatresbianas estaban amenazando los valores de la familia americana con una agenda Safo-aviar!».

Sin embargo, la historia más interesante de este artículo —más interesante que la discusión de cómo llamar a las parejas de animales del mismo sexo— reside en los puntos ciegos de los propios investigadores de animales. Mooallem señala con razón que los investigadores aportan constantemente coartadas y excusas sobre las conductas sexuales que descubren entre animales del mismo sexo, y de este modo interpretan el sexo a partir de la conducta y de escenarios relacionales. Esto ha producido todo tipo de errores en los estudios

[19] Jon Mooalem (2010, 31 de marzo): «The Love That Dare Not Squawk Its Name: Can Animals Be Gay?», *New York Times*, sección Magazine.

sobre el cortejo heterosexual porque el sexo de los animales implicados no se analiza; resulta que parejas de sexo diferente, como las de los albatros y sin duda las de los pingüinos, a menudo acaban siendo parejas del mismo sexo. En el caso de los albatros, los investigadores pensaban que estaban encontrando pruebas de una «nidada supernormal» cuando encontraban dos huevos en un nido, en vez de uno; nunca se les ocurrió que los dos pájaros que estaban incubando huevos eran ambas hembras, cada una con su huevo. El discurso de la superfertilidad de los machos era más reconfortante y atractivo. Vemos aquí que las evidencias intuitivas que contradicen las retorcidas narrativas de los científicos son ignoradas, porque la heterosexualidad son las gafas «humanas» a través de las cuales se estudia la conducta animal.

¿Cómo deberíamos concebir eso que llaman conducta homosexual entre animales? Bueno, tal y como sugiere el artículo del *New York Times* de Juan Roughgarden, todo aquello que se sale de la conducta heterosexual no es necesariamente homosexual, y no todo lo que coincide con lo que los humanos entienden por conducta heterosexual es heterosexual. De hecho, Roughgarden prefiere considerar a los animales como criaturas que pueden ser «multitarea» con sus partes íntimas: algunas de las cosas que llamamos contacto sexual entre animales puede ser gestos de comunicación básica, algunas conductas pueden ser adaptativas, otras estar destinadas a la supervivencia, otras ser reproductivas, y otras muchas improvisadas.

Y esto nos lleva de nuevo a los pingüinos y a su larga marcha sobre el nevado, helado y desolado territorio de la Antártida. Es fácil, en especial con esa voz en *off*, ver el mundo de los pingüinos como formado de pequeñas familias heroicas luchando por satisfacer su necesidad natural y predeterminada por reproducirse. La voz en *off* aporta una hermosa pero absurda narración que sigue siendo claramente humana y que se niega a ver las «lógicas pingüinas» que estructuran su glacial expedición. Cuando los pingüinos se agrupan en masa sobre el hielo para encontrar pareja, nos piden que veamos un baile de graduación con aspirantes rechazados y despechados en el borde de la pista de baile, y con almas gemelas viviendo un romance auténtico en el centro de la pista. Cuando comienzan los rituales de apareamiento, nos hablan de bailes gráciles y elegantes, aunque lo que vemos son acoplamientos torpes, incómodos y difíciles. Cuando la hembra pingüino finalmente pone el valioso huevo y debe pasarlo desde sus pies a los del macho para liberarse de él y poder ir por comida, la voz en *off* se pone a chillar de forma histérica y ve tristeza y sufrimiento cada vez que esa transferencia fracasa. Nunca se nos habla de cuántos pingüinos pasan sus huevos con éxito, o cuántos puede que decidan no tener éxito con el fin de ahorrase el esfuerzo de un duro invierno, o cuánto del ritual de esa transferencia puede ser accidental, etc. El discurso asigna estigma y envidia a los pingüinos no reproductivos, sacrificio y ética del trabajo protestante a los reproductores, y ve una familia heterorreproductiva capitalista en vez de ver el grupo más amplio.

Básicamente, la voz en *off* y las atribuciones cristianas del «diseño inteligente» a la actividad de los pingüinos pasan por alto muchos hechos que lo contradicen. Los pingüinos no son monógamos: se emparejan durante un año y luego se van. Las parejas se encuentran mutuamente cuando vuelven de alimentarse porque reconocen la llamada de cada uno/a, no por algún innato y misterioso instinto de pareja. Y lo que quizá es más importante, los pingüinos que no se reproducen no son meros extras en el teatro de la heterorreproducción; en realidad los pingüinos homosexuales o queer «no repro» son muy necesarios para la pareja que es temporalmente reproductiva. Aportan calor al grupo y quizá comida extra, y no se van buscando climas más templados sino que aceptan formar parte del colectivo de pingüinos con el fin de facilitar la reproducción y sobrevivir. La supervivencia en este mundo de pingüinos tiene poco que ver con estar en forma y mucho con la voluntad colectiva. Y una vez que el ciclo reproductivo termina, ¿qué ocurre? Los padres y madres pingüinos protegen a sus crías en lo que se refiere al calor, pero no hacen nada para prevenir los ataques de depredadores aéreos; aquí los jóvenes pingüinos dependen de sí mismos. Y una vez que los pequeños pingüinos llegan a la edad en que ya pueden entrar en el agua, los padres y madres pingüinos se deslizan agradecidos hacia ese elemento sin ni siquiera mirar atrás para ver si la generación siguiente les sigue. Los jóvenes pingüinos ahora tienen cinco años de libertad, cinco años gloriosos, no reproductivos, sin familia, antes de que también ellos deban emprender la larga marcha. La larga marcha de los pingüinos no es la prueba ni de la heterosexualidad en la naturaleza ni del imperativo de la reproducción, ni del diseño inteligente. Es una historia decididamente animal sobre cooperación, afiliación y el anacronismo de la división homo-hetero. La indiferencia que muestra la película hacia todas las conductas no reproductoras oculta historias más complejas que se dan en la vida de los pingüinos: aprendemos en los cinco primeros minutos de la película que los pingüinos hembras superan en número en gran medida a sus compañeros machos, pero las consecuencias de esta desproporción de género nunca se analizan; vemos con nuestros propios ojos que solo unos pocos pingüinos continúan llevando huevos durante el invierno, pero la película no nos da ninguna explicación sobre los pájaros que no llevan huevos; podemos suponer que se dan todo tipo de conductas extrañas y adaptativas con el fin de aumentar las posibilidades de supervivencia de los pingüinos (por ejemplo, la adopción de pingüinos huérfanos), pero la película no nos dice nada sobre esto. En realidad, aunque la narrativa visual revela un mundo salvaje de afiliaciones y parentescos no humanos, la voz en *off* relega este mundo al terreno de lo inimaginable y de lo antinatural.

El viaje del emperador ha provocado todo un género de películas de animación de pingüinos, empezando por la de Warner Brothers *Happy Feet: Rompiendo el hielo* en 2006, a la que siguió poco después la película de Sony Pictures *Locos por*

el surf y la película paródica de dibujos animados de Bob Saget *Movida en el Polo* para Thinkfilms. El principal atractivo de los pingüinos, basado sin duda en el éxito de *Happy Feet: Rompiendo el hielo*, parece residir en historias desgarradoras sobre la familia y la supervivencia que los espectadores contemporáneos proyectan en las austeras imágenes de estos curiosos pájaros. Sin embargo, si escuchamos la voz en *off*, podríamos decir que *El viaje del emperador* es en realidad algo animado, ya es una película de animación, y de hecho en las versiones francesa y alemana a los pingüinos les ponen voces individuales, en vez de narrar con el truco de la «voz de Dios». Aquí la animación no se utiliza para enfatizar la diferencia entre humanos y no humanos, como se hace en tantas películas de Pixar, sino que transforma a los pingüinos en marionetas virtuales al servicio de ese drama de amor moderno y humano, que el cine tiene tantas ganas de contarnos.

CRIATURAS QUEER, ANIMACIÓN MONSTRUOSA

¡Que gane el mejor monstruo!
SULLY, en *Monstruos, S.A.*

Las películas Pixarvolt a menudo vinculan los animales a nuevas formas de ser y nos ofrecen diferentes formas de pensar sobre el ser, la relación, la reproducción y la ideología. El laboratorio de la animación produce criaturas raras de aspecto humano y reimagina al humano no como animal sino como animación —como un conjunto de yoes que deben ser atractivos para las formas humanas de la identificación no solo por medio de simples trucos visuales de reconocimiento sino por medio de pistas vocales, de expresiones faciales y de acciones. Por ejemplo, Gromit, en *Wallace y Gromit*, no tiene boca y no habla, aunque es capaz de expresar infinitos matices de sus recursos y de su inteligencia por medio de sus ojos y con los más ligeros movimientos de estos en su cara (algo que A. O. Scott compara en el *New York Times* con la cara de Garbo). Dory, en *Buscando a Nemo*, no tiene memoria, pero representa una especie de forma excéntrica de conocimiento que le permite nadar en círculos alrededor de Marlin, que es más bien soso y conservador. ¿Cómo funcionan las formas de identificación con criaturas animadas? ¿El espectador infantil siente en realidad un parentesco con la ahistórica Dory y con el mudo Gromit y con la repetición que caracteriza todos estos discursos? ¿Por qué los espectadores (por ejemplo, unos padres y madres conservadores) apoyan estas historias monstruosas queer a pesar de sus mensajes radicales, y cómo logra la naturaleza extravagante del mundo animado infiltrar estas narrativas radicales en el seno de interacciones más bien tópicas sobre la amistad, la lealtad y los valores familiares?



Imagen 3. *Monstruos, S. A.* dirigida por Peter Doctor y David Silverman, 2001. «¡Que gane el mejor monstruo!»

Tal y como vimos con *Toy Story*, las películas de Pixarvolt a menudo funcionan por medio de narrativas bastante convencionales sobre la lucha individual contra los procesos automatizados de innovación, y a menudo proponen un personaje individual, independiente y original que se enfrenta a las sensibilidades conformistas de las masas. Pero este resumen es un poco engañoso, porque la mayoría de las veces este personaje individual en realidad sirve como una vía de entrada de complejas historias de acción colectiva, crítica anticapitalista, cohesión grupal y concepciones alternativas de la comunidad, el espacio, la corporalidad y la responsabilidad. A menudo ese animal o criatura que se mantiene al margen de la comunidad no es un individuo heroico, sino un símbolo del egoísmo, al que se debe enseñar a pensar colectivamente. Por ejemplo, la película *Vecinos invasores* (2006, dirigida por Tim Johnson) de DreamWorks, presenta un dramático conflicto entre algunas criaturas de los bosques y sus nuevos vecinos humanos, que comen comida basura, contaminan, conducen coches deportivos, generan muchos residuos, derrochan el agua y son antiecologistas. Cuando los animales se despiertan de su hibernación invernal, descubren que, mientras estaban durmiendo, un implacable desarrollo suburbano ha ocupado su espacio de bosques y que los humanos han construido un enorme muro, un seto, para dejarles fuera. Al principio parece que la trama va a verse animada por nuestro interés en un intrépido mapache que se llama RJ, pero finalmente RJ debe unir sus fuerzas con los otros animales —ardillas, puercoespines, mofetas, tortugas y osos— en una alianza entre especies para destruir a los colonizadores, echar abajo el muro y cambiar la descripción que hacen de ellos los suburbanitas, cuando les llaman

«plaga». De igual modo, en *Buscando a Nemo*, la lección más valiosa que aprende Nemo no es «Sé tú mismo», o «Persigue tus sueños», sino que, como Ginger en *Chicken Run*, aprende a pensar con los demás y a trabajar para un futuro más colectivo. En *Monstruos, S.A.* (dirigida por Peter Docter y David Silverman, 2001), los monstruos contratados para asustar a los niños encuentran una afinidad con ellos con la que logran vencer la alianza empresarial de los adultos que dirigen la fábrica de gritos.

Los cuentos de hadas siempre han ocupado un territorio ambiguo entre la infancia y la madurez, el hogar y el exterior, el peligro y la seguridad. Además, suelen estar habitados tanto por monstruos como por personas «normales» o incluso perfectas; de hecho las relaciones entre monstruos y princesas, dragones y caballeros, criaturas temibles y humanos salvadores, nos abren puertas a mundos alternativos y permiten a los niños y niñas enfrentarse a miedos arquetípicos, implicarse en fantasías prepúberes y permitirse deseos infantiles donde son asustados, devorados, o cazados y destruidos. *Monstruos, S. A.* convierte la monstruosidad en un producto e imagina lo que ocurre cuando la niña víctima del monstruoso hombre del saco se enfrenta a sus demonios y en el proceso ambos se asustan, y se crean vínculos de afecto, afiliación, identificación y deseo entre ella y el monstruo. Este vínculo entre niña y monstruo, tal y como vemos cuando consultamos otros textos, es inusual porque permite traspasar la línea que divide el mundo de la fantasía y el mundo humano, pero también porque concibe a una niña como vehículo de la transgresión de los límites. El vínculo humano-monstruo es queer porque supone una reorganización de la familia y de la afinidad, y porque interrumpe y altera otros vínculos románticos convencionales de la película.

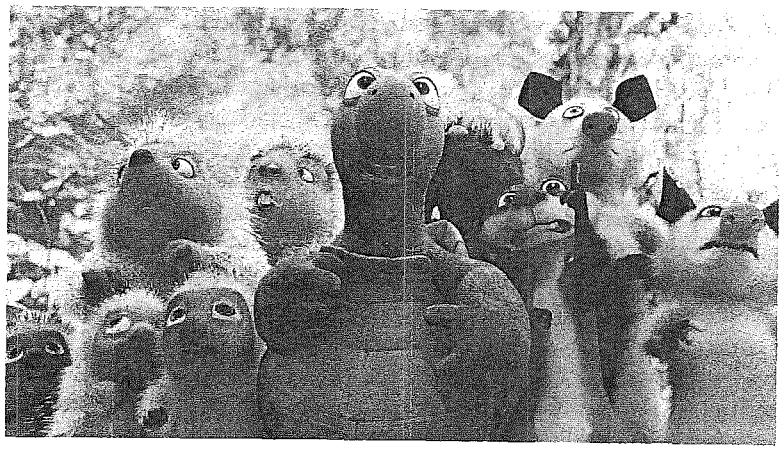


Imagen 4. *Vecinos invasores*, dirigida por Tim Johnson, 2006.
«Pensamiento colectivo.»

El discurso antihumanista de Pixarvolt se ve confirmado por la presentación en blanco y negro que se hace de los humanos reales en estas películas. Vemos a los humanos solo a través de los ojos de las criaturas animadas, y en *Vecinos invasores*, *Buscando a Nemo* y *Chicken Run* aparecen vacíos, sin vida, e inertes, en realidad inanimados. El género Pixarvolt transforma la animación en un cine de acción política cinética, no es solo una forma elaborada del arte de las marionetas. Lo humano y lo no humano son representados como lo animado y lo inanimado pero también como lo construido y lo no-reconstruido. Por ejemplo, en una escena de la película *Robots* (2005, dirigida por Chris Wedge) un robot varón anuncia al mundo que pronto será padre. Lo que sucede después es una historia fascinante que ubica la construcción en el corazón del yo animado. Cuando llega a casa, su mujer le informa de que «se ha perdido el parto»,[20] y la cámara enfoca a una caja sin abrir con las partes de un robot bebé. Entonces la madre y el padre empiezan a ensamblar a su hijo/a utilizando las piezas nuevas y otras recicladas (los ojos de un abuelo, por ejemplo). El trabajo de producir el bebé es queer en el sentido de que es algo compartido e improvisado, es algo más cultural que natural, es un acto de construcción más que de reproducción. En una cómica nota final, la madre robot le pregunta al padre robot qué puede ser esa «pieza que sobra» que venía con el kit. El padre responde: «Queríamos un niño, ¿no?» y se pone a colocar el falo con un martillo. Como si fuera una parodia de la construcción social, esta película infantil imagina la corporalidad como un ensamblaje de piezas donde algunas son opcionales, y otras intercambiables; de hecho, más adelante en la película el niño robot viste algunos de los vestidos de su hermana.

Un yo animado permite la desconstrucción de las ideas sobre una humanidad natural y sin tiempo. La idea de lo humano tiende a volver de una forma u otra en la historia de las películas de animación, por lo general como un deseo de ser único, o como una relación no alienada con el trabajo y con los demás, o como una fantasía de libertad, pero la noción de un yo robótico y diseñado por ingeniería lleva el cine de animación a un terreno genealógico de cíborgs harawayescos.[21] En *Robots* la metáfora cíborg es ampliada a una alegoría política fabulosa sobre el reciclaje y la transformación. Cuando una gran empresa, dirigida por un malvado triángulo edípico de una madre dominante, un hijo endiablado y un padre inútil (un triángulo muy común tanto en los cuentos de hadas como en las películas de animación), intenta retirar algunos robots con el fin de introducir nuevos modelos, Rodney Coppertop se va a la

[20] *Missed the delivery*. Juego de palabras entre los dos sentidos de *delivery*, 'entrega de un paquete' y 'alumbramiento, parto'.

[21] Se refiere a Donna Haraway, importante bióloga y teórica de la ciencia feminista, autora del *Manifiesto cíborg*, entre otras muchas obras clave del pensamiento contemporáneo. (N. del T.)

gran ciudad para explicar que los modelos antiguos se pueden salvar y transformar. Aunque Rodney también forma parte de un triángulo edípico (madre buena, hijo valiente, padre a punto de morir), solo se vuelve poderoso, como Nemo, cuando abandona la familia y apoya una causa colectiva con una comunidad más amplia. En última instancia, esta noción de un yo asambleario y de sus relaciones con una multitud que se desplaza y que improvisa continuamente se basa en una concepción antihumanista de la sociabilidad que se pone así en circulación.

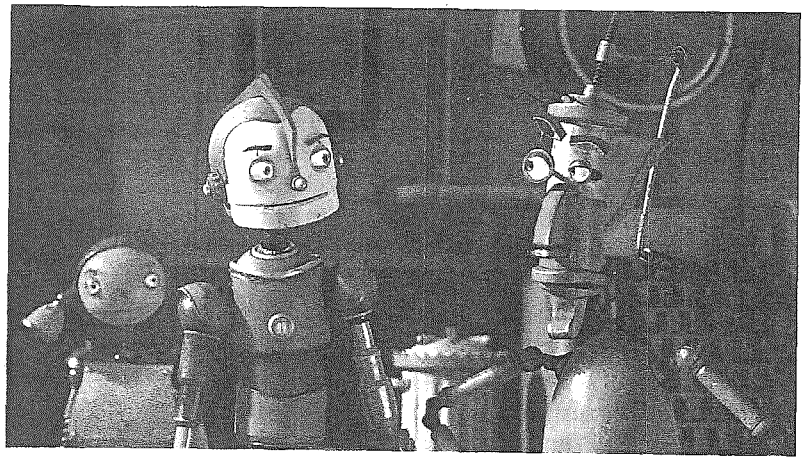


Imagen 5. *Robots*, dirigida por Chris Wedge, 2005.
«¡Fabricar bebés!»

No todas las películas de animación logran resistirse al atractivo del humanismo, y tampoco todas encajan bien en lo que he denominado género Pixarvolt. ¿Qué separa al Pixarvolt del cine que simplemente se ha vuelto loco?[22] Una respuesta la encontramos en la diferencia entre yoes colectivos revolucionarios y la noción más convencional de una individualidad realizada en plenitud. Las películas de animación que no son Pixarvolt prefieren la familia a la comunidad, la individualidad humana al vínculo social, individuos extraordinarios a comunidades diversas. Por ejemplo, *Los increíbles* basa su historia en el drama presuntamente heroico de la crisis masculina de los cuarenta y se centra en una noción aynrandiana[23] o de la cienciología de personas especiales que deben enfrentarse a las presiones sociales, a las que se les pide que repriman sus superpoderes para encajar con las aburridas masas. De igual modo, *Happy Feet: Rompiendo el hielo* apuesta por el individualismo y convierte en una figura heroica a un pingüino bailarín que no encaja en su comunidad... al principio. Al final por supuesto la comunidad se abre para incluirle, pero, por desgracia, en el camino aprenden una valiosa lección sobre la importancia de que cada uno de esos pingüinos (bastante uniformes) aprendan a «ser ellos mismos». Por supuesto, si los pingüinos realmente estuvieran siendo ellos mismos, o sea, pingüinos, no estarían cantando canciones de Earth, Wind and Fire disfrazados de curas negros, como hacen en la película, ni buscando su media naranja; estarían emitiendo extraños graznidos y preparándose para pasar un año con una pareja, para después pasar a otra.

En *Vecinos invasores, Robots, Buscando a Nemo* y en otras películas Pixarvolt el anhelo de diferencia no está vinculado a ninguna mentalidad neoliberal tipo «sé tú mismo» o a un individualismo especial de personas «increíbles»; las películas de Pixarvolt más bien vinculan el individualismo al egoísmo, al consumo ilimitado, y se oponen a él con una mentalidad colectiva. Dos temas pueden transformar una película potencialmente Pixarvolt en una película de dibujos animados convencional y aburrida: un énfasis excesivo en la familia nuclear y un romance de pareja con enfoque normativo. Las películas Pixarvolt, a diferencia de sus rivales de cine de animación convencional y domesticado, parecen saber que su principal audiencia son niños y niñas, y también parece que han entendido que estos no se interesan por las mismas cosas que los adultos: los niños y las niñas no viven en pareja, no son románticos, y no tienen una moralidad religiosa, no tienen miedo a la muerte o al fracaso, son criaturas colectivas, están en un estado constante de rebelión contra sus padres y madres, y no son dueños de su territorio. Los niños y las niñas se tropiezan, son torpes, fracasan, se caen, se hacen daño; se lían con sus diferencias, no controlan sus cuerpos, no son responsables de sus vidas, y viven según unos horarios que no han diseñado. Las películas Pixarvolt ofrecen un mundo animado donde los pequeños/as triunfan, una revolución contra el mundo empresarial del padre y la esfera doméstica de la madre —de hecho muy a menudo la madre simplemente ha muerto y el padre es débil (como en *Robots, Monsters, S.A., Buscando a Nemo,* y *Vecinos invasores*). El género en estas películas es variable y ambiguo (un pez transexual en *Buscando a Nemo*, un cerdo que se identifica con otra especie en *Babe, el cerdito valiente*); las sexualidades son amorfas y polimorfas (el homoerotismo de la relación entre Bob Esponja y Patricio, y del mundo hogareño de Wallace y Gromit); la clase está marcada claramente en términos de trabajo y de diversidad de especies; la capacidad corporal a menudo es un problema (la pequeña aleta de Nemo, el gigantismo de Shrek); y solo la raza cae demasiado a menudo en caracterizaciones con patrones tópicos y estereotipados (la mofeta hipersexualizada «afroamericana» en *Vecinos invasores,* el asno «afroamericano» en *Shrek*). Creo que, a pesar de la incapacidad de estas películas

[22] Juego de palabras intraducible con la palabra *pixilated* ('loco, desequilibrado mental'), que se parece a *pixelated,* 'pixelado'. (N. del T.)
[23] Se refiere a Ayn Rand, filósofa y escritora estadounidense en cuyas obras defiende el egoísmo, el individualismo y el capitalismo. (N. del T.)

para concebir la raza de otra manera, las películas Pixarvolt han promovido un nuevo espacio para imaginar otras alternativas.

Tal y como comenta Sianne Ngai en un excelente capítulo sobre la raza y la «animacionalidad»[24] en su libro *Ugly Feelings*, la «animacionalidad» es una forma ambivalente de representación, especialmente en lo que respecta a la raza, porque desvela las condiciones ideológicas del «discurso» y de la ventriloquía, pero al mismo tiempo corre el riesgo de consolidar grotescos estereotipos, al centrarse en la caricatura y en el exceso, en su intento de dar vida a sus sujetos no humanos. Ngai lucha con las contradicciones que se dan en la serie de animación de televisión *The PJ's*, una producción de «gomaespumanimación»[25] presentada por Eddie Murphy y que protagoniza una comunidad negra de clase baja. En su meticuloso análisis del origen de la serie, su genealogía y su recepción por el público, Ngai describe la variedad de respuestas que provocaban las marionetas, muchas de ellas negativas; otras muchas críticas señalaban la fealdad de las marionetas y que la serie reproducía caricaturas raciales. Ngai responde a la acusación de la fealdad de las imágenes argumentando que la serie en realidad «introdujo una nueva posibilidad de representación racial en el medio televisivo, que intentaba reivindicar de forma ambiciosa lo grotesco y/o lo feo, como una estética poderosa de exageración, crudeza y distorsión» (2005: 105). Ella analiza la mordaz crítica social de *The JP's* y su red intertextual de referencias de la cultura popular negra en relación con la tecnología, el proceso de *stop-motion*, que, según ella, explota las relaciones entre rigidez y elasticidad, literal y figuradamente. «*The PJ's* nos recuerda que puede haber formas de vivir un rol social que en realidad modifican sus límites, cambiando el estatus de "rol" como eso que solo nos limita o constriñe a un lugar en el cual podríamos explorar nuevas posibilidades de agencia humana» (117). Es obvio que *Happy Feet: Rompiendo el hielo* no explota las tensiones entre rigidez y elasticidad de la misma forma que lo hace *The JP's* en la lectura de la serie que hace Ngai.

Las películas Pixarvolt muestran lo importante que es reconocer la extrañeza de los cuerpos, las sexualidades y los géneros en otros mundos de vida animal, por no mencionar otros universos animados. El pez de *Buscando a Nemo* y las gallinas de *Chicken Run* en realidad consiguen producir nuevos sentidos de macho y hembra; en el primer caso, Marlín es un pariente pero no es un padre, por ejemplo, y en el segundo, Ginger es una romántica pero no está dispuesta a sacrificar la política por el romance. La sociedad de gallinas solo hembras nos permite concebir inesperadas implicaciones feministas en esta fantasía utópica.

[24] *Animatedness*: neologismo inventado por Ngai, para indicar lo propio del ser animado, la condición de animado, lo que supone «ser» un personaje de dibujos animados. (N. del T.)

[25] *Foamation*: neologismo, híbrido de *foam* ('espuma', por los muñecos y marionetas de goma espuma) y *animation*, 'animación'. (N. del T.)

Sin embargo, *Chicken Run* es una de las pocas películas de animación que explota el simbolismo de su mundo animal. Otras películas sobre hormigas y abejas, que también son mundos solo de hembras, se quedan cortas a la hora de utilizar esos mundos de insectos sociales para contar historias humanas.

Tomemos la producción de Pixar *Bee Movie* (2007, dirigida por Steve Hickner y Simon J. Smith) protagonizada por Jerry Seinfeld. Sin duda la película satisface nuestras expectativas de encontrar discursos sobre resistencia colectiva a la explotación capitalista. Incluso un crítico tan liberal como Roger Ebert señaló que *Bee Movie* contenía algunos elementos marxistas bastante raros. Escribe lo siguiente en su reseña de la película: «Lo que Barry (la abeja a la que pone voz Seinfeld) descubre sobre la sociedad humana es... —¡suspiro!—... que los humanos roban a las abejas toda su miel y se la comen. Él y Adam, su mejor amigo, incluso visitan una granja de abejas, que parece un lugar de trabajos forzados de la peor clase. Su análisis inmediato de la relación económica humano-abeja es puro marxismo, si supieran lo que es eso». Y en realidad lo es: Barry no está satisfecho con el trabajo en la colmena, haciendo lo mismo cada día, de modo que decide convertirse en polinizadora, en vez de ser abeja obrera. Pero cuando explora el mundo exterior descubre que todo el trabajo de su colmena no sirve para nada, porque la miel que están fabricando las abejas es recolectada, empaquetada y vendida por los humanos. Adoptando un enfoque muy poco marxista para remediar esta situación de explotación, Barry denuncia a los seres humanos y en ese proceso corteja a una humana y se hace amigo de ella. Y aunque el romance entre Barry y la humana podría haber generado un escenario transbiológico fascinante de sexo entre especies, en realidad sirve simplemente de instrumento para heterosexualizar la colmena homoerótica.

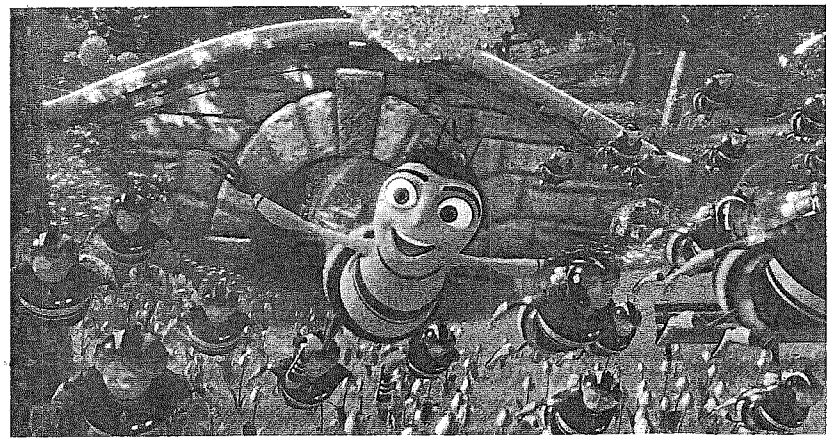


Imagen 6. *Bee Movie*, dirigida por Steve Hickner y Simon J. Smith, 2007.
«Drones y reinas.»

Bee Movie elude sin querer las críticas comunistas al trabajo, al beneficio y a la alienación de la fuerza de trabajo, y a su vez insiste en reemplazar de forma deliberada la naturaleza de género queer que tiene la colmena con una trama sobre machos polinizadores, tercos trabajadores masculinos, y hembras hogareñas amas de casa. Pero tal y como señala Natalie Angier en la sección de ciencia del *New York Times*:

> Al censurar la naturaleza básica de una gran sociedad de insectos, el señor Seinfeld «*Bee Movie*» sigue el camino superferomonizado de Woody Allen como hormiga obrera quejica en *Hormigaz* y de Dave Foley, la hormiga patosa que busca comida en la basura, en *Bichos*. Quizá es una tontería culpar a unos dibujos animados de inexactitudes biológicas cuando los insectos hablan como Chris Rock y llevan sombreros de Phyllis Diller. ¿Pero no es un error llamativo que en el cine de animación de Hollywood, en esas familias de ratas, peces payaso, leones, hienas y otros animales bastante grandes la gran mayoría de los personajes sean machos, a pesar de que en la naturaleza la proporción habitual de los sexos es más o menos de 50 a 50? ¿Tenemos que aplicar también por fuerza una cirugía de cambio de sexo a animales hembras como las abejas obreras y las hormigas soldado? Además, no hace falta ser tan falsos: la vida de un auténtico insecto social macho es por sí misma lo suficientemente emocionante, conmovedora y divertida.[26]

Continúa detallando el absurdo ciclo de vida del zángano macho, resaltando que solo el 0,5% de la colmena es masculino:

> La forma de la abeja de la miel macho denota su única función. Tiene unos grandes ojos que le ayudan a encontrar las reinas, y segmentos de antena suplementarios para poder olfatear a las reinas, pero aparte de eso está muy mal equipado para sobrevivir. Cuando alcanza la madurez, debe vivir en la colmena durante algunos días hasta que su exoesqueleto se seque y los músculos de sus alas maduren, y pasa todo ese tiempo mendigando comida de sus hermanas, viviendo como indica su sucio nombre: zángano... Una vez que el macho ha depositado su esperma en la reina, su pequeño «endofalo» se desprende, y él cae al suelo. En su único vuelo nupcial, la reina recolecta y almacena en su cuerpo el esperma que le han ofrecido doscientos machos condenados, más que suficiente para fertilizar los valiosos huevos durante una larga vida.

[26] Natalie Angier (2007, 13 de noviembre): «In Hollywood Hives, the Male Rules», *New York Times*, sección de Ciencia.

Angier termina de forma radical: «Un macho exitoso es un macho muerto, un fracasado que llega a casa tambaleándose y suplica que le den de comer, para intentarlo de nuevo al día siguiente». El artículo de Angier, que suena más a una guía de Valerie Solanas para el cambio social que a una reflexión de ciencia divulgativa sobre la vida de los insectos, capta las muy extrañas variaciones de género, sexo, trabajo y placer que se dan en otros mundos de la vida animal, variaciones que a menudo aparecen en las películas Pixarvolt pero que son ignoradas en otras películas menos subversivas, como *Bee Movie*.

Me gustaría terminar este capítulo volviendo a lo queer de las abejas y el potencial queer que tienen las narrativas alegóricas de la sociabilidad animal, y defendiendo un «antropomorfismo creativo» por encima y en contra de las infinitas narrativas del excepcionalismo humano que difunden formas simples y banales de antropomorfismo, cuando versiones mucho más creativas nos llevarían en direcciones imprevisibles.

La noción de enjambre que plantean Hardt y Negri en *Multitud* (2004), al igual que el modelo de la hidra de Linebaugh y Rediker en *Many-Headed Hydra* (2001), imagina grupos de oposición en términos de bestias reales o fantásticas que se sublevan para subvertir la singularidad de lo humano con la multiplicidad de la masa incontrolada. Cuando utilizamos el antropomorfismo creativo, inventamos los modelos de resistencia que necesitamos —y de los que carecemos— respecto a otros mundos con vida, animales y monstruosos. Las abejas, tal y como ha sido señalado por muchos analistas políticos desde hace mucho tiempo, son un modelo de conducta colectiva (Preston, 2005), el animal social por excelencia. Tal y como dice el proverbio, «Una apis, nulla apis» (Una abeja no es ninguna abeja), para señalar la identidad esencialmente «colectiva» y «política» de la abeja. Las abejas se han utilizado desde hace mucho tiempo para simbolizar a la comunidad política; han sido representadas como ejemplos de la benevolencia del poder del Estado (Virgilio), el poder de la monarquía (Shakespeare), la eficacia de una ética del trabajo protestante, la disciplina del gobierno, y más cosas (Preston, 2005). Pero las abejas también representan la amenaza del poder de la masa, la bestia ruidosa del anarquismo, la obediencia descerebrada del fascismo, las estructuras del trabajo organizadas e impersonales propuestas por el comunismo y la potencial crueldad del poder matriarcal (la expulsión del macho zángano por parte de las abejas obreras hembras). Más recientemente las abejas han servido como analogía del tipo de movimientos que se oponen al capitalismo global. Utilizando la analogía de las abejas o de las hormigas, Hardt y Negri combinan lo orgánico con lo inorgánico para concebir un «enjambre que trabaja en red» de resistencia que se enfrenta a un «Estado soberano de seguridad». El enjambre se presenta como una masa más que como un enemigo unitario, y no supone un objetivo tan obvio; al pensar como un único superorganismo, el enjambre es elusivo, efímero, volátil. Al igual que las hormigas, la abeja, un animal social, nos ofrece un modelo de vida política multifuncional y altamente sofisticado. También en las películas la

abejas han sido representadas como amigas y como enemigas; en algunas fabulaciones la abeja es africanizada y es agresiva (*Reina asesina*, dirigida por Paul Andersen en 2003), es comunista y se mueve en grandes enjambres (*El enjambre*, de 1978, dirigida por Irwing Allen), es inteligente y mortal (*Abejas asesinas*, de 1978, dirigida por Alfredo Zacharias); las abejas son ecoterroristas que atacan a los humanos y entran en masa en el edificio de la ONU en Nueva York hasta que son derrotadas por un virus creado por los humanos que las vuelve homosexuales, hembras, y peligrosas (*La abeja reina*, de 1955, dirigida por Ranald MacDougall y protagonizada por Joan Crawford). En *Invasion of the Bee Girls* (1973, dirigida por Denis Sanders) unas mujeres-abeja matan a los hombres tras tener sexo con ellos. La abeja es ante todo hembra y queer, y no se dedica a la producción de bebés sino a la de un néctar adictivo, la miel. Aquí el elemento transbiológico tiene que ver con los sentidos alternativos del género cuando la biología no está al servicio de la reproducción ni del patriarcado. El sueño de un modo alternativo de ser a menudo es confundido con un pensamiento utópico, y por ello es despreciado como algo ingenuo y simple, o como un evidente malentendido de la naturaleza del poder en la modernidad. Pero a pesar de ello, la posibilidad de otras formas de ser, de otras formas de saber, de un mundo con diferentes espacios para la justicia y la injusticia, de un modo de ser donde se ponga el énfasis no tanto en el dinero, en el trabajo y en la rivalidad como en la cooperación, el intercambio y el compartir puede impulsar todo tipo de proyectos de conocimiento, y no debería ser rechazada como algo irrelevante o ingenuo. En *Monstruos, S.A.*, por ejemplo, el miedo genera beneficios para los jefes de las empresas, y el grito de los niños y niñas en realidad es lo que aporta la energía a la ciudad de Monstrópolis. La película nos ofrece una especie de visión profética de la vida en EE.UU. tras el 11 de septiembre, en la cual la producción de monstruos permite a las élites del gobierno asustar a la población para que se quede tranquila, mientras generan beneficios para sí con sus crueles prácticas. Este vínculo directo entre el miedo y el beneficio se aprecia de forma mucho más clara en esta película infantil que en la mayoría de las películas producidas en la era de la angustia posmoderna. De nuevo, una lectura cínica del mundo de la animación siempre nos remite a la idea de que los temas polémicos se plantean y se incluyen en películas infantiles precisamente para que no se aborden en otros espacios, de modo que las políticas sobre la rebelión puedan ser calificadas de inmaduras, preedípicas, infantiles, insensatas, fantasiosas y vinculadas a una vocación de fracaso. Pero una implicación más dinámica y radical con la animación nos permite entender que la rebelión ya está en marcha y que las nuevas tecnologías de la fantasía infantil hacen mucho más que producir animaciones subversivas. También nos ofrecen la posibilidad real y fascinante de animar[27] la revuelta.

[27] Juego de palabras con el verbo «animar», como dibujos animados, y como animar algo, animar un proceso o evento, poner algo en marcha, dar vida a algo. (N. del T.)

2. COLEGA, ¿DÓNDE ESTÁ MI *FALO*?
Olvidar, perder, dar vueltas

> Resulta visible enseguida que sin capacidad de olvidar no puede haber ninguna felicidad, ninguna alegría, ninguna esperanza, ningún orgullo, ningún presente.
>
> NIETZSCHE, *Genealogía de la moral*

> La estupidez sobrepasa y socava la materialidad, corre libremente, gana algunos asaltos, retrocede, la llevan a casa en las garras de la negación y vuelve. Vinculada en esencia a lo incansable, la estupidez es aquello que cansa al saber y agota a la Historia.
>
> AVITAL RONELL, *Stupidity*

> PATRICIO: ¡El saber nunca puede reemplazar a la amistad! ¡PREFIERO SER UN IDIOTA!
>
> BOB ESPONJA: Tú no eres solo un idiota, Patricio, ¡también eres mi amigo!
>
> *Bob Esponja*, temp. 4, ep. 68, «Patricio inteligente»

Mientras el histérico pez payaso Marlin nada frenéticamente buscando a su hijo Nemo, en *Buscando a Nemo* (dirigida por Andrew Stanton, 2003), se encuentra con un pez azul que parece que le va a ayudar, cuyo nombre es Dory. En esta película clásica de Pixar es Ellen DeGeneres, quien pone la voz de Dory. Dory le dice a Marlin que sabe dónde está Nemo, y enseguida se lanza a nadar en su busca, seguido por Marlin. Sin embargo, al cabo de algunos minutos, parece perder su energía y empieza a nadar en círculos, mirando hacia atrás a Marlin por encima del hombro todo el rato, como sorprendida. Finalmente se gira en círculo para enfrentarse a él y le pregunta por qué le está siguiendo. Marlin, que ahora está confuso y cabreado, le recuerda que ella le ha prometido que le llevaría a Nemo. Pero Dory no recuerda nada, y le explica que sufre de pérdida de memoria a corto plazo. A partir de aquí, Dory y Marlin viven en un modo temporal queer gobernado por lo efímero, lo temporal,

y por formas elusivas de saber; en otras palabras, por lo que reside en el límite mismo de la memoria. Dory, para quien la experiencia más reciente es siempre una sombra lejana, un nombre en la punta de la lengua, no recuerda los acontecimientos como un discurso continuo que va del pasado al presente; más bien experimenta la memoria solo como *flashes* y fragmentos. Aun así, estos *flashes* y fragmentos le permiten guiar a su histérico amigo a través del océano, atravesando grupos de medusas, tiburones y tortugas, hasta el puerto de Sídney, a la consulta de un dentista donde Nemo vive en cautividad. Dory representa una forma de saber diferente, queer y fluida, que funciona independientemente de la coherencia o de la narrativa lineal o progresiva. Para algunos estándares, podría ser considerada como estúpida o ignorante, loca o tonta, pero al final su estupidez le lleva a vivir formas nuevas y diferentes de relación y de acción. En este capítulo expondré actos de idiotez alocada asociados con la tendencia al olvido, y formas de olvidar activas y pasivas que a veces se interpretan erróneamente como estupidez. En cada escenario, un cierto tipo de ausencia —la ausencia de memoria o la ausencia de sabiduría— conduce a una nueva forma de saber.

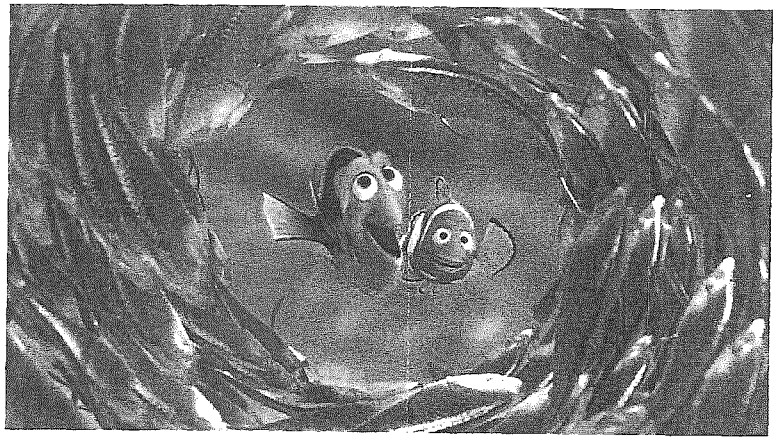


Imagen 7: *Buscando a Nemo*, dirigida por Andrew Stanton, 2003.
«Un pez queer.»

Por lo general, la estupidez significa cosas diferentes según las diferentes posiciones subjetivas; por ejemplo, la estupidez en los hombres blancos puede significar nuevas formas de dominación, pero la estupidez en las mujeres de cualquier etnia inevitablemente significa un estatus de —en términos psicoanalíticos— «castrada» o discapacitada. En relación con el tema del fracaso productivo, la estupidez y la tendencia a olvidar trabajan mano a mano para producir nuevas y diferentes formas de ser en relación con el tiempo, la verdad, el ser, la

vida y la muerte. Volveré más tarde a Dory y a sus olvidos cuando está pez,[28] pero empezaré con algunos supuestos básicos sobre la estupidez.

LA ESTUPIDEZ

La estupidez está muy marcada por el género, como suele pasar con las formaciones del saber en general. Así, mientras que la ignorancia en un hombre a veces es considerada como parte del encanto masculino, la ignorancia en una mujer indica una carencia, y se usa como justificación de un orden social que siempre da privilegios a los hombres. Mientras que castigamos y naturalizamos la estupidez femenina, no solo perdonamos la estupidez de los hombres blancos, sino que a menudo no podemos reconocerla como tal dado que la masculinidad blanca es el constructo identitario que más se asocia con la maestría, la sabiduría y las grandes narrativas. En otras palabras, cuando en una película o en una novela un personaje varón y blanco es caracterizado como estúpido o como ignorante, enseguida esto es utilizado para mejorar su atractivo global, como una forma positiva de vulnerabilidad (pensemos por ejemplo en el personaje de Jack Nicholson en *Mejor... imposible* [1997, dirigida por James L. Brooks]), Un ejemplo elaborado de la sabiduría del varón blanco ignorante lo encontramos en la divertida novela de Zadie Smith, *On Beauty* (2006), que ilustra cómo naturalizamos el saber con relación al hombre blanco. Aunque su novela nunca entra en el debate racial, sí que castiga a su héroe, un varón blanco, por su confianza incuestionable en su propia sabiduría. *On Beauty* aborda cuestiones sobre la vida, la raza, y la política, analizando dramas vitales en una universidad de Nueva Inglaterra llamada Wellington, una versión de Harvard apenas disimulada. En un giro crítico al final de la novela, Smith lleva a su protagonista, Howard, el hombre blanco ignorante pero experto maestro, a un final ignominioso. La crítica académica destacaba las citas que hacía Smith del título del libro de Elaine Scarry *On Beauty and Justice*, y de la trama de la obra de M. Forster *Howard's End*, y por lo general la novela de Smith había sido interpretada como un tributo a los valores humanistas que había tras la creencia de Scarry de que la belleza y la justicia están relacionadas, y su certeza de que la una lleva a la otra, y la celebración de Forster de cierta vaga noción de verdad y de conexión humana. Sin embargo, el sentido de *On Beauty* conduce a los lectores en una dirección bastante diferente a la que indicaban las alusiones de Scarry y Forster. En realidad, *On Beauty* cuestiona radicalmente todos esos claros pretextos que los grupos dominantes (en el caso de Wellington, los hombres blancos

[28] Juego de palabras con *fishy*, que significa 'con aspecto de pescado' y a la vez 'sospechoso', 'que huele mal'. Hemos usado la expresión española «estar pez», que traduce un poco este juego de palabras en el contexto de la ignorancia, el olvido y la estupidez (y los peces). (N. del T.)

académicos) se dan a sí mismos en el mundo académico y en todas partes para justificar su implicación en formas anacrónicas de saber. De este modo, aunque Howard está escribiendo un libro que sin duda deconstruye la noción de genio en referencia a Rembrandt, sigue comportándose como si el genio existiera de verdad y como si existiera precisamente en él. El propio Howard cree que no necesita escribir un libro para exhibir su intelecto porque su inteligencia se ve y se autoriza por sí misma.

Smith conduce a Howard a través de una serie de cómicas humillaciones durante la narración, pero ninguna de ellas le baja los humos ni altera su creencia en su propia grandeza y en su propio atractivo; y así, al final de la novela, ella le coloca de pie ante una audiencia a la que va a presentar su gran obra, la pieza clave de su historial académico y la prueba de su innegable genio. La audiencia, entre la que está Kiki, su exmujer afroamericana, y sus hijos, se va sintiendo cada vez más incómoda cuando se va dando cuenta de que Howard no tiene nada que decir. En realidad no puede dar ningún discurso, ya que se ha dejado su breve e inacabado manuscrito en el asiento trasero de su coche, y acaba pasando diapositivas de un powerpoint sobre las pinturas de Rembrandt, mientras la audiencia permanece sentada mirándole. Algunos se remueven en sus sillas avergonzados, pero otros descubren su brillantez en el mero «orden» de las diapositivas que está mostrando. Finalmente *Howard's End* es justo eso: significa el final de un particular modo de conocimiento y de una forma de ser que se organiza sobre el principio del genio del hombre blanco y que ha sido institucionalizado con un modelo racializado específico de las universidades que creen en el vínculo directo entre belleza y justicia. *Howard's End* es también el fin de los gestos de autoridad sobre el gusto y la valoración, en realidad es el fin de lo disciplinario en sí mismo y el inicio de múltiples formas de saber subyugadas que ya lo han reemplazado de forma clara y definitiva.

El espectáculo de Howard pasando diapositivas sin nada que decir mientras aún intenta seducir a unos pocos fans de la audiencia que le admiran nos recuerda otros muchos casos de zopencos del milenio. Al menos desde el año 2000 y la elección de George W. Bush, los estadounidenses se han mostrado cada vez más enamorados del emparejamiento heroico de los hombres y la estupidez. Tal y como demostraron las elecciones de 2004, hacerse el tonto significa hacerse con «la gente» que, al parecer, ve en la agudeza intelectual un signo de exceso de educación, elitismo y un estatus de pertenecer a los infiltrados en Washington.[29] Muchos críticos han señalado que precisamente no podría haber mejor ejemplo de infiltrado de Washington que George W. Bush, hijo de un expresidente y hermano del gobernador de Florida. Aun así,

[29] *Washington insider* se refiere a la gente que trabaja para el gobierno, o los congresistas, senadores, etc., y a sus amigos, una red elitista de profesionales cercanos a la Casa Blanca y al Congreso de los EE.UU. (N. del T.)

en las dos campañas presidenciales Bush convirtió la versión populista de la estupidez en una marca de la casa, y se vendió a sí mismo ante el público como un tipo sencillo, un colega amante de las barbacoas, un hombre hecho y derecho, un estudiante lo bastante privilegiado para ir a Yale pero lo bastante «auténtico» como para sacar solo suficientes; en otras palabras, un bufón torpe y monolingüe que era una apuesta segura para la Casa Blanca, porque no iba a intentar confundir a ese populacho cada vez más inculto con hechos, números o, Dios no lo quiera, ideas. Su oponente en las elecciones, John Kerry, hablaba francés fluido, era culto, buen orador y era muy sospechoso en todos los aspectos.

En esta cultura dominada por los hombres, como sabemos, ya se espera que las mujeres sean estúpidas, y algunas mujeres cultivan la estupidez porque ven que es valorada en algunos iconos populares, desde Goldie Hawn hasta Jessica Simpson. Las mujeres tontas hacen que los hombres se sientan más grandes, mejores y más listos. ¿Pero cuál es el atractivo en EE.UU. del hombre estúpido, y por qué la representación de la estupidez masculina no lleva a un desempoderamiento del varón? La estupidez en los hombres es representada como..., bueno, cautivadora (Adam Sandler), encantadora (Jerry Lewis), reconfortante (George W.) o inocente (Will Ferrell en *Elf*, Tom Hanks en todas partes). La estupidez de los hombres enmascara la voluntad de poder que se esconde tras la sonrisa bobalicona, y se hace pasar por una especie de internalización de las críticas feministas. En las películas, el hombre despistado por lo general necesita de una mujer valiente e inteligente que se haga cargo de él, le eduque y le civilice, lo que enmascara la desigualdad de género que estructura su relación.

La estupidez del hombre es de hecho una nueva forma de macho, y esto ocurre en una época en la que las masculinidades alternativas empiezan a aceptarse en cierta medida. Poco importa si estamos hablando de películas vanguardistas o de cine popular, porque en ambos casos la ignorancia del hombre da poder a los hombres. Esa obra maestra de la misoginia, aclamada por la crítica, que es *Hable con ella* (2004), es una obra estéticamente compleja en la que la estupidez del varón permite aniquilar por completo a dos mujeres con talento. Primero, una bailarina de ballet y una torera se ven implicadas en sendos accidentes que les dejan en estado de coma. Después, sus cuerpos comatosos se convierten en un mero decorado, mientras dos admiradores, hombre poco atractivos, comunes y corrientes, flirtean embobados con sus cuerpos, que están tendidos boca abajo. Aunque esos hombres protagonistas son mostrados como personas con defectos, incluso criminales, falsos, y conspiradores, la película se sigue centrando en ellos, dejando a las mujeres como inertes, simples, silenciosas. La estupidez, en otras palabras, parece complejidad, y la complejidad del hombre requiere, de nuevo, la simplicidad de la mujer.

Aunque se podría decir que *Hable con ella* es más un esbozo que un verdadero ejemplo de ese tipo de misoginia que rescata la estupidez del hombre proyectándola en las mujeres, otras películas con un tema similar confirman la vinculación inevitable entre los lazos entre hombres y una especie de patetismo (estupidez patética) diseñado para tocar la fibra de las mujeres que «aman demasiado». Para dar un gran ejemplo de este último tipo de película «estupidez del hombre», la película aclamada en todo el mundo y aspirante al Óscar *Entre copas* junta a Miles, simplón, demasiado intelectual y fracasado (Paul Giamatti) con el actor gris y claramente estúpido Jack (Thomas Harden Church) y convierte su odisea por el país de los vinos en una exploración del vino, las mujeres y la sabiduría, donde son las mujeres quienes les permiten acceder primero al vino, y luego a la sabiduría. La película parece mostrar la vulnerabilidad del hombre, o montar un espectáculo sobre la estupidez del hombre, o hacer una anatomía de la arrogancia de los hombres, pero al final no es distinta de cualquier otra película de colegas, similar a las parejas de tío guapo y tonto y tío feo y listo, como Dean Martin y Jerry Lewis, Butch Cassidy and Sundance, o incluso como personajes mucho más atractivos como Jesse y Chester en *Colega, ¿dónde está mi coche?* Pero *Entre copas* se disfraza de una película sobre masculinidad alternativa al hacer aparecer la estupidez masculina como vulnerabilidad masculina, para luego presentar esta como algo irresistible para las mujeres inteligentes.

De hecho películas populares y aparentemente «de tontos», como *Colega, ¿dónde está mi coche?* (2000, dirigida por Danny Leiner), en realidad muestran una comprensión mucho más elaborada de las relaciones entre la estupidez masculina, el poder social, la raza, la clase y el género que sus homólogas inteligentes. Películas de hombres tontos como *Colega, ¿dónde está mi coche?*, *Yo, yo mismo, e Irene* (2000, dirigida por Bobby y Peter Farrelly), *Las alucinantes aventuras de Bill y Ted* (1989, dirigida por Stephen Herek), *Austin Powers* (1997, dirigida por Jay Roach), *Dos tontos muy tontos* (1994, dirigida por Peter Farrelly), *Dos tontos muy tontos: cuando Harry encontró a Lloyd* (2003, dirigida por Troy Miller), *Zoolander* (2001, dirigida por Ben Stiller) y todas en las que salen Jim Carey o Adam Sandler, en especial Jim Carey, precisamente porque no intentan rescatar la estupidez masculina, consiguen trazar un mapa bastante riguroso de las redes sociales que vinculan la ignorancia masculina a nuevas formas de poder. Al cartografiar la estupidez de esta manera, podemos hacer de ella algo útil, provocativo, que nos sugiera en concreto esas formas de saber temporalmente disonantes que representaba Dory en *Buscando a Nemo* con sus efímeros círculos de aprendizaje. En esa lectura cercana (¿demasiado cercana?) de *Colega, ¿dónde está mi coche?* que haré a continuación, intento lidiar con la estupidez en sus propios términos con el fin de abrir nuevas vías hacia un saber transformador; aquí no estoy diagnosticando la estupidez masculina como lo he hecho hasta ahora, sino exponiendo la lógica de la estupidez como un mapa del poder de los hombres.

He elegido *Colega, ¿dónde está mi coche?* como un contraejemplo de películas más artísticas de «estupidez masculina» como *Hable con ella* y *Entre copas* precisamente porque *Colega* se toma a sí misma menos en serio pero, a pesar de ello, su compleja estructura narrativa de giros temporales en realidad revela las arquitecturas de la estupidez del varón blanco, los tipos de relaciones sociales que bloquea y aquellas que hace posible. Comienzo con un resumen de la trama, ya que explicar lo que ocurre en *Colega* en realidad es más difícil de lo que parece; de hecho, «lo que ocurre» y «lo que no ocurre» son una parte importante de la teoría de la estupidez y del olvido que la película aborda. El resumen de la trama, que en general es una metodología despreciada en los estudios literarios, desvela lo que está en juego en la repetición, la circularidad, el resumen, el olvido y el volver a saber. Voy a intentar vivir en el género de *Colega*, en el léxico de *Colega*, en el idioma inspirador de *Colega* para no saber lo que no sabe, para olvidar lo que olvida, para perderme en sus aventuras de encantadora ignorancia y de estupidez espectacular.

Interludio. En serio, colega, ¿dónde está mi coche?

En un momento clave de la película clásica de «tíos blancos idiotas» *Colega, ¿dónde está mi coche?*, Jesse y Chester, que han sido amenazados por una transexual hombre-a-mujer y su novio *drag king*, perseguidos por una banda de cachondas mujeres alienígenas de grandes tetas y secuestrados por un culto religioso que viste trajes de burbujas, se paran delante de una pareja de viajeros del espacio y les piden información sobre el universo. ¿Qué queréis saber?, preguntan los extraterrestres, que van disfrazados de gais suecos. Jesse and Chester sonríen con suficiencia y preguntan: «¿Habéis estado en Urano?». No habíamos escuchado tanta presencia de chistes de anos desde *El mundo de Wayne* (1992, dirigida por Penelope Spheeris), pero en una comedia donde esos colegas inútiles comparten muchos momentos de desnudez, e incluso un pequeño beso en la boca, los chistes de Urano transmiten una nueva naturalidad sobre la permeabilidad de la división homosocial-homoerótico. Estos chistes también colocan a los colegas blancos idiotas en el mismo centro de una especie de mundo de «todo vale» (siempre y cuando todo quede igual) donde la raza, el lugar, el espacio, y el género están todos revueltos y reorganizados por medio de una serie de complejos (¿?) giros temporales. Antes de que los extraterrestres disfrazados de gais suecos dejen el planeta Hollywood para hacer una visita rápida en Urano, fuerzan a Jesse y a Chester a olvidar todo lo que ha ocurrido y a volver al estado de olvido de cuando llegaron. Jesse y Chester vuelven a casa y se despiertan al día siguiente, siguen con amnesia, tan aturdidos como el día anterior, y siguen sin entender por qué su frigorífico está lleno de pudin de chocolate. El intercambio que empezó este viaje de picaresca a través de un paisaje de mini

centros comerciales y cursos de golf en miniatura —«Colega, ¿dónde está mi coche?», «¿Dónde está tu coche, colega?», «Colega, ¿dónde está mi coche?»— empieza de nuevo, y las lecciones que esa pareja habían aprendido la noche antes se pierden y deben ser aprendidas de nuevo. Este acto nietzscheano o este «no acto» de olvidar del que depende el círculo narrativo frena los discursos de progreso y de desarrollo sobre la heteronormatividad y deja estancados a nuestros inútiles héroes en una tierra de nadie de saber perdido y de humor escatológico. Aunque el olvido deliberado del estilo de George W. puede amenazar, y de hecho amenaza, la supervivencia misma del universo, el olvido bondadoso de la variedad colega puede aportarnos un espacio libre para la reinvención, un nuevo discurso del yo y del otro, y para Jesse y Chester, la oportunidad de volver a ver a las tías buenas de la noche antes, como si las conocieran por primera vez.

¿Qué puede decirnos sobre las relaciones entre el olvido, la estupidez, la masculinidad y la temporalidad una película sobre dos idiotas porretas que pierden su coche y que después tienen que reconstruir los acontecimientos de la noche anterior para encontrar el coche, devolver el dinero que deben y volver a ganarse el amor de las gemelas con las que están saliendo mientras salvan al universo de una destrucción inevitable, y que entre tanto se pelean con atletas gilipollas, tocan los huevos a Fabio, escapan de una guapa mujer extraterrestre de cincuenta pies[30] de altura y reciben como regalo de los extraterrestres algunos collares que hacen que sus novias exclamen «hoo-hoo» y que no reciben a cambio sexo sino solo unas ridículas boinas con sus nombres bordados en ellas? Más concretamente, ¿será esto un ridículo intento de queerizar una comedia de baja calidad para adolescentes, que tiene algunos momentos de risas, montones de chistes de culos, un final heterosexual muy flojo y sin conciencia política de ningún tipo? La respuesta a la primera pregunta nos llevará el resto de este capítulo; la respuesta a la segunda pregunta es quizá.

Mi rápido resumen de *Colega* no plantea de forma directa que la película ofrezca unas narrativas capaces de salvar a una generación perdida. Pero si hemos de vivir con la lógica de la estupidez del hombre blanco, y parece que es así, en ese caso es imprescindible entender su forma, su poder y cómo nos seduce. *Colega* nos ofrece un mapa alegórico sorprendentemente completo de lo que Raymond Williams denomina «hegemonía vivida». Williams, cuando analiza la tendencia de las definiciones de hegemonía a reducirla a una forma única de dominación de clase, propone que «una hegemonía vivida es siempre un proceso... Es un complejo de experiencias, relaciones y actividades consumadas» (1977: 112). Si queremos entender el cambiante flujo de la hegemonía, su constelación de «presiones y límites», el texto cultural pop, tan aparentemente banal, al conectar de forma directa con ideas comunes compartidas por la cultura de masas, tiene muchas más posibilidades de desvelar los términos clave y las condiciones de la dominación que un texto serio y «sabio». (Aquí podríamos yuxtaponer *Colega* con películas como *En compañía de hombres*, de Neil LaBute, además de las películas serias de Almodóvar y de otros autores mencionados anteriormente). Tal y como escribe Peggy Phelan, «la representación sigue dos normas: siempre transmite más de lo que busca y nunca es completa» (Phelan, 1993: 2). A lo que Jesse y Chester podrían añadir: «Mola».

[30] Guiño del autor a la película *El ataque de la mujer de 50 pies*, 1958, dirigida por Nathan H. Juran. (N. del T.)

El bucle temporal que estructura *Colega*, superficialmente, parece ser bastante simple, pero en realidad su forma de giro eterno proporciona una visión más bien compleja del yo como una combinación repetida de representación, travestismo, otredad y memoria. El final de la película da a entender que Jesse y Chester comienzan cada nuevo día sin ningún recuerdo de lo que pasó la noche anterior, y cada día que vuelven a repetir se convierte en una nueva representación del olvido y un nuevo (y fallido) intento de avanzar, de progresar y de acumular saber. En este bucle temporal que lleva a los perdedores, antihéroes pero felices, al mismo punto inicial al final de cada día, la masculinidad blanca se ve comprometida en una misión de salvar al mundo, por gentileza de los extraterrestres suecos gais de Urano, y en una «des-creación» de su propio mundo, por gentileza de un gurú porrero y de su pequeño perro. La aparente irrelevancia del bucle temporal enmascara una narrativa muy densa en la que causa y efecto se intercambian todo el tiempo, hasta que la causalidad deja de producir la lógica del movimiento narrativo. Si los idiotas de Jesse y Chester salvan el mundo, no es debido a sus acciones heroicas; en realidad su torpe ineptitud primero pone al mundo en peligro y después lo salva. Si salvas el mundo y nadie lo recuerda, ¿puedes realmente ser un héroe?

En su hermoso libro *Cities of the Dead* Joseph Roach denomina al olvido «una táctica oportunista de la blanquitud» y cita un proverbio yoruba: «El hombre blanco que hizo el lápiz también hizo la goma de borrar» (1996: 6). *Colega* es una amplia reflexión sobre los términos concretos de la relación entre blanquitud, trabajo, y amnesia. De forma significativa, cuando un nuevo día comienza, al final de la película, fragmentos del día anterior irrumpen en las interacciones entre los dos colegas amnésicos, pero en formas nuevas. Un chiste racista sobre un restaurante chino que sirve comida para llevar en el coche, donde en la entrada una voz sin cuerpo dice «y además... y además... y además» tras cada nueva petición de comida «china», se convierte ahora en una forma retórica de la apertura/clausura del diálogo entre Jesse y Chester. De nuevo intentan reconstruir la noche anterior y de nuevo fracasan; mientras Jesse recupera fragmentos y restos del baúl de su memoria, Chester imita a la mujer de la comida del restaurante chino diciendo «y además... y además... y además». Aunque esto podría interpretarse como la incorporación del otro, y aunque es ciertamente una prueba de la «táctica oportunista de la blanquitud», al final de la película nos damos cuenta de que la chica de la comida para llevar del restaurante chino «y además... y además... y además» es el principio definitorio de

la forma narrativa de *Colega*, un chiste largo y pesado con una lógica de suplemento, o simplemente mental, y no de desarrollo.[31] La blanquitud es de este modo el lápiz y la goma, y el trabajo racializado es la historia que se narra y que se borra.

En esta película la otredad se distribuye de forma equitativa a través de una serie de personas queer blancas y de personas de color de clase trabajadora: el propietario negro de la pizzería que regaña a los colegas por su lamentable ética del trabajo, la chica china del restaurante de comida para llevar, el sastre asiático-americano que cose unos chándales Adidas para los chicos, el grupo de deportistas de etnicidad ambigua, la estríper transexual, los suecos gais, el exmodelo gay. Sin duda esos placeres de su vida de colegas holgazanes los obtienen gracias al duro trabajo de personas que les dan trabajo, les visten, les dan de comer, y les proporcionan servicios sexuales, pero aun así parece que, en esa tierra de rubias sosas y de deportistas idiotas, la otredad no es un lugar tan malo. El hecho de que al día siguiente Chester sea como un ventrílocuo de la chica china del restaurante y que aun así olvide que su discurso es citacional significa que ella habla a través de él; él es el efecto de la lógica narrativa de ella. Puede que Chester y Jesse olviden sus propios paseos a través de los espacios racializados del sur de California, pero en su reconstrucción tardía las narrativas que han suprimido y olvidado vuelven a aparecer a través de las historias que cuentan; los colegas son desmontados, son disueltos por su amnesia, condenados a volver a representar una y otra vez las escenas fragmentadas, convirtiéndose en más y más ignorantes, y en su ignorancia son potencialmente más abiertos a un saber que viene de todas partes.

En su brillante y larga reflexión sobre la estupidez, Avital Ronell escribe lo siguiente: «La estupidez sobrepasa y socava la materialidad, corre libremente, gana algunos asaltos, retrocede, la llevan a casa en las garras de la negación, y vuelve. Vinculada esencialmente a lo incansable, la estupidez es aquello que cansa al saber y agota a la historia» (2002: 3). Ronell se niega a oponerse de forma simple a la estupidez, o a señalar su camino destructivo; ella toma a la estupidez en serio, como una forma de desconocimiento que sin embargo no «se queda parada en el camino de la sabiduría» (5), sino que se convierte en una categoría productiva. La estupidez, según ella, es «un problema político propio del padre» (2002: 16); se lleva bien con los deseos conservadores de estabilidad, confort y autenticidad, pero también abre nuevos espacios de saber. En películas como *Colega, ¿dónde está mi coche?* unos tíos blancos escenifican formas de ignorancia que a veces reflejan y refuerzan el sistema dominante, pero en otras ocasiones en realidad permiten que surjan nuevas formas de relación entre los tíos blancos, entre los tíos blancos y las chicas blancas a las que aman, y entre los tíos blancos, las tías blancas y «todos los

[31] Juego de palabras intraducible entre *supplemental, mental,* y *developmental.* (N. del T.)

demás». El hecho de que este conjunto de «todos los demás» siga siendo terriblemente amorfo e impreciso indica que no hemos abandonado por mucho tiempo el reino de la dominación blanca, pero aun así las pequeñas aperturas producidas por la ignorancia del hombre blanco deben ser explotadas.

Creo (¿o lo espero?) que *Colega* presenta a los espectadores un marco alegórico para entender los acontecimientos geopolíticos de la actualidad, cuando envía a un dúo inverosímil de tíos idiotas a arruinar la tierra y a la vez a salvarla: la amnesia impuesta por los extraterrestres a Jesse y a Chester les impide entender, en primer lugar, por qué están siendo atacados («Colega, ¿por qué nos odian?») y les permite olvidar e ignorar el hecho de que su «libertad» se logra a expensas de la falta de libertad de otras personas, pero ello también les permite sumergirse en la perversión y la fantasía sin juicios ni rechazos. Se descubre que su tolerancia es una parte esencial de su estupidez y que su estupidez es representada como una agradable ausencia de juicio crítico que les exime de ser políticamente sensibles (ser consciente de sus propios prejuicios) o de ser políticamente intolerantes (homófobos). La circularidad amnésica en la que viven los colegas los condena a olvidar aquello que quienes los rodean recuerdan a la perfección.

En *Colega* la estupidez es una especie de relajada relación con el saber que paradójicamente hace que Jesse y Chester sean manipulables y permeables, receptivos a las narrativas de los otros, precisamente porque sus propias historias son inciertas e irrecuperables. Otra escena de trabajo racializado, en la que un sastre asiático-americano les permite salir de uno de los bucles más largos e irritantes de la película, ejemplifica cómo las representaciones de la estupidez del hombre blanco pueden, en potencia, desencadenar otras formas de saber. Cuando se están cambiando para ponerse los chándales de Adidas que Jesse y Chester no recuerdan haber comprado la noche anterior, ambos descubren que tienen un tatuaje en la parte de arriba de la espalda. En el tatuaje de Chester pone «Cariño», y en el de Jesse «Colega». Jesse dice: «¿Qué pone en el mío?», y Chester responde: «"Colega". ¿Qué pone en el mío?». Jesse dice: «"Cariño". ¿Qué pone en el mío?». Chester responde: «"Colega". ¿Qué pone en el mío?». Jesse dice: «"Cariño". ¿Qué pone en el mío?». Cada colega se va cabreando cada vez más con ese bucle discursivo, y ambos se enseñan mutuamente las espaldas repitiendo «¿Qué pone en el mío?». Cuando se empiezan a pegar, el sastre interviene por fin y les grita: «¡Idiotas! En el suyo pone "Cariño" y en el tuyo pone "Colega"». El sastre ve la imagen global, mientras que cada colega solo ve la espalda de su amigo. La sutura, podríamos decir, está en la posición del sastre; él cose el sentido en la narrativa y representa la voz patriarcal de la razón y del sentido a la que la película parece resistirse y que el estúpido varón blanco es incapaz de aportar. Por un momento todo cobra sentido; los colegas se abrazan, y el sastre asiático-americano sonríe sabiamente a los colegas, que por una vez están marcados por su género,

su blanquitud y su estupidez. Pero el saber en cuanto llega se va, como el coche (Colega, ¿dónde está mi coche?), como un objeto perdido freudiano (Colega, ¿dónde está mi seno materno?), como el hilo de este argumento (Colega, ¿de qué va esto?).

¿Y además? Y además, tan pronto como se produce esta escena de inversión racial, parece disolverse para volver a una mirada de varón blanco. Justo cuando la mirada se dirige al sastre, el Sr. Lee, Jesse encuentra un caleidoscopio en el bolsillo secreto de su chándal Adidas y vuelve a mirar al sastre. El caleidoscopio se convierte en la metáfora de los enredos y giros de la representación, que cambian el sentido con cada repetición, que refracta una imagen. Pero también se convierte en la propia representación literal del aparato del cinematógrafo, dirigido ahora por la mirada del hombre blanco. Justo cuando la escena ha revelado lo que Jesse y Chester no pueden ver (sus propias espaldas, sus propias marcas de género y raza), de pronto reafirma la magia de la mirada del hombre blanco alineándola con el caleidoscopio. El caleidoscopio no tiene otra función en la película; funciona simplemente como un suplemento a la visión dañada de Jesse y como una vía de escape de esa posición insostenible del poder y de la visión que coloca al varón blanco en el punto de mira, y al hombre asiático-americano en el lugar de la mirada, el poder y el saber.

En el caso de la chica del restaurante chino, tal y como ya expliqué, su marco narrativo de «y además... y además... y además» imita la lógica del suplemento de muchas investigaciones sobre la otredad (raza... ¿y además?... clase... ¿y además?... sexualidad... ¿y además?) y también hace que nos fijemos en el trabajo físico, que es ocultado por el restaurante de comida para llevar en el coche. En esta escena la representación del sastre asiático-americano imita la representación orientalizada del otro asiático como omnisciente y desborda su propio marco racista cuando menciona a los hombres blancos («¡Idiotas!») y cuando muestra que la mirada del hombre blanco solo puede convertirse en el centro usando «efectos especiales» claramente artificiales y mágicos. Cuando la chica del restaurante chino fuerza a Jesse a repetir su pedido una y otra vez, le hace sentir el trabajo que está oculto en su demanda. Cuando el Sr. Lee interviene en el estúpido baile de los colegas, les hace ver que él ve su ignorancia. En ambas ocasiones Jesse intenta devolver el golpe a la mirada del otro. Cuando se siente frustrado con la voz insaciable que le pregunta «¿y además»?, Jesse golpea la caja; cuando se siente observado por el Sr. Lee, le devuelve la mirada con el caleidoscopio, multiplicando y descomponiendo la imagen del rostro sonriente del Sr. Lee. En su análisis de las performances de la blanquitud que realiza la *drag queen* negra Vaginal Crème Davis, José Esteban Muñoz señala cómo «una figura que potencialmente está amenazando a las personas de color resulta ser un chiste» (1999: 109). *Colega* cuenta la historia de la estupidez del hombre blanco de una forma que hace que te rías de los colegas, y cuando nos reímos desarmamos al colega y sabemos, por fin, que está perdido.

Mientras está mirando cómo se besuquean el estríper transexual y su novio transexual, Chester le pregunta a Jesse: «¿Esto se supone que nos tiene que dar asco o ponernos cachondos?». Esta escena por sí sola hace que nos planteemos la siguiente pregunta: ¿es *Colega* una narración queer, y por qué debería importarnos? En la versión en DVD los dos actores principales, Ashton Kutcher y Seann William Scott, y el director, Danny Leiner, comentan que la película es muy «gay». En un momento dado de la conversación en el DVD, Kutcher y Scott se dicen el uno al otro: «¡Colega, éramos tan gais en esta película, tan gais...!». Aunque es reconfortante saber que los colegas entienden que estaban participando en un universo queer, el DVD deja claro que se trataba de algo temporal por el negocio, y que ahora ambos colegas están a salvo gracias a la matriz heterosexual. De modo que, aunque lo queer de la película no puede ser identificado en el nivel de la identidad, podemos defender lo queer como un conjunto de relaciones en el espacio, que son autorizadas por medio de la estupidez del varón blanco, por su desorientación en el tiempo y en el espacio.[32] Por supuesto esto no es ninguna novedad, tal y como señaló Eve Kosofsky Sedgwick en *Epistemología del armario*: «en las relaciones en torno del armario... la ignorancia es tan poderosa y múltiple como el conocimiento» (1998: 16).

En su intento por describir y teorizar el tipo de memorias que se vinculan a un lugar y que sobreviven a «la transformación o la reubicación de los espacios en las que florecieron por primera vez», Joseph Roach utiliza los términos «imaginación cinestética» y «vórtices de conducta». Afirma que los lugares recuerdan, y que estas memorias son «canalizadas» por medio de ciertas representaciones con el fin de crear conexiones entre tiempos y espacios: «el vórtice conductual del paisaje urbano, el "espacio lúdico" como lo llama oportunamente Roland Barthes, constituye la versión social, colectiva, de la paradoja psicológica de que la mascarada es la forma más potente de autoexpresión» (1996: 28). La repetición ritualizada que hacen los colegas de las necias acciones de la noche anterior, que están condenados a olvidar y obligados a recordar, permite que esas memorias ligadas a lugares se inscriban en y a través de los cuerpos de esos yoes amnésicos que deambulan en la búsqueda de la verdad. En el espacio lúdico que hay entre recordar y olvidar se crea un cierto afecto queer que disloca, por un momento, la fortaleza del cuerpo masculino blanco y hetero y lo abre a otras formas de deseo.

La transexualidad aparece a menudo en las películas de hombres blancos estúpidos. En *¡Este cuerpo no es el mío!* (2002, dirigida por Tom Brady), por ejemplo, la transexualidad es el marco de referencia de toda la película (vete a saber por qué). A menudo es la incapacidad del colega para distinguir entre una transexual hombre a mujer (MTF) y una tía buena biológicamente mujer

[32] Para saber más sobre lo queer y la desorientación, ver Ahmed (2007).

lo que constituye la prueba definitiva de su estupidez. *Colega* utiliza bien este tropo cuando deja que Jesse se entere de que una trans le ha hecho un *lap dance*[33] pero a la vez hace que se olvide del horror y del asco que se supone que debería haber sentido al saberlo. Jesse sencillamente es demasiado estúpido para conocer los límites que no debe traspasar un tío hetero blanco como él. Pero aunque cada colega carezca de autoconocimiento y fracase en la internalización de la intolerancia social propia de su posición subjetiva, cada uno de ellos se ve reflejado en el otro y completado por él. Estas repeticiones dobles funcionan en *Colega* como una forma de evitar perturbaciones en la fortaleza de la masculinidad blanca. Se enfrentan a la castración y a la humillación a manos de varios/as policías, y más tarde por parte de los picos de algunas avestruces malvadas; Jesse y Chester se enfrentan a estos obstáculos como un equipo, una unidad, un colectivo, donde cada uno funciona como el falo del otro, o como su pilila. Su duplicidad se ve reflejada a su alrededor, en las gemelas con las que ligan, en los extraterrestres gais suecos que les aconsejan, en la pareja de trans que les persigue, y en la pareja hetero que les incitan a tener una relación homosexual. La duplicidad de la estupidez del varón blanco, aquí y en todas las películas de tíos idiotas, muestra la subjetividad del hombre blanco como algo muy singular, incluso cuando es representada como doble, precisamente porque se ve reflejada en las relaciones habituales entre hombres; el poder patriarcal, en cierto sentido, necesita de dos: uno para ser el hombre y el otro para reflejar ese hecho de 'ser un hombre'. Pero la duplicidad además sumerge a los colegas en las aguas turbulentas de la atracción homoerótica que el patriarcado heterosexual inevitablemente deja tras de sí. ¡En esta película el patriarcado blanco aparece en la forma más que cuestionable de Fabio!

Cuando Jesse y Chester se suben a su nuevo coche junto al del acicalado y repeinado Fabio y su chica, montan una escena de espejos queer que podría haber sido escrita por Jacques Lacan y editada por Judith Butler. Dejaré que sea el director de cine alternativo gay y crítico Bruce LaBruce quien describa lo que ocurre en la infame escena del beso. En una revista semanal de Toronto, *The Eye*, LaBruce añadió *Colega* a su lista de mejores diez películas, y describe la escena en cuestión para explicar por qué la pone en esa lista:

«Fabio les mira desdeñosamente y arranca su motor; Kutcher, que está al volante, hace lo mismo. Fabio responde rodeando a su zorra con su brazo; Kutcher acepta el reto y coloca de forma muy visible su brazo sobre Scott. Fabio entonces se inclina y le da a su chica un largo y profundo beso de tornillo. En ese momento la película podría haber derivado en infinitas direcciones, pero sorprendentemente Kutcher se inclina y, de forma suave pero convincente, le da el mismo beso de tornillo a Scott. Los actores no sobreactúan, ni lo contrario, en esa escena, y después no muestran ninguna señal de asco o de arrepentimiento. Yo casi estaba llorando de risa. Esta escena por sí sola ha hecho más por el progreso de la causa homosexual que 25 años de activismo gay».[34]

¿Por qué esta escena ha hecho mucho por «el progreso de la causa homosexual»? ¿No representa la homosexualidad como una representación fallida de la heterosexualidad? ¿No muestra la resiliencia y la dominación de la heterosexualidad del hombre blanco, que es capaz de prevalecer incluso ante encuentros abiertamente gais? ¿O acaso muestra que la heterosexualidad competitiva de los hombres es el resultado de una imitación homoerótica? ¿Quién lidera, quién sigue, quién chupa, quién golpea, quién coge, quién lanza, quién vigila, quién aprende, a quién le importa? La entusiasta respuesta de LaBruce al beso es una forma de resistirse a la seriedad de tantos textos gais y lesbianos. Armado con la munición de encuentros sorprendentemente queer y atractivos entre dos tíos súper heteros, LaBruce puede disfrutar, casi llorar, por la despreocupación de los colegas, por su estimulante indiferencia hacia los códigos sexuales del colegueo, por su zafia inmersión en el sexo de los gais masculinos, por su sabia imitación no de la sesión de imitación hetero representada por Fabio, sino de la homosexualidad apenas disimulada de «modelos masculinos muy, muy, muy guapos», como diría *Zoolander*.

La escena inicial de *Colega* muestra a Chester viendo un programa sobre simios en Discovery Channel e imitando sin darse cuenta los movimientos del chimpancé que aparece en la pantalla. En *Primate Visions* Donna Haraway explica que el estudio que hacen los humanos de los simios permite a aquellos colocarse en el centro de la historia de la evolución, proyectando la conducta humana en el simio y después aprendiéndola retroactivamente de esa misma cultura simia que imaginamos y creamos. Chester y Jesse no forman parte de ningún orden tan complejo de transmisión cultural; al igual que los mecanismos de la propia cultura dominante, ellos absorben todo lo que ven y lo convierten en parte de sí mismos. Pero la belleza de *Colega* es que reconoce las formas que ha tomado prestadas y que imita de la subjetividad del varón blanco, y traza para nosotros el orden temporal de la cultura dominante, que olvida lo que ha tomado prestado y nunca devuelve. *Colega* también reconoce esa banalidad de que la historia se repite a sí misma, pero que nunca aprendemos de esa repetición. Sobrevivimos la era de Bush padre solo para ser golpeados por la era de Bush hijo; vivimos el fin de la guerra del Golfo solo para ser testigos de su mortífera repetición en Irak. El ciclo amnésico que solidifica la hegemonía de EE.UU. difunde la era del imperio, y autoriza el regreso del

[33] Baile de regazo: baile que hacen las bailarinas de striptease sobre el regazo de un espectador-cliente, por lo general varón. Hemos dejado la expresión inglesa ya que se usa mucho en los países de habla hispana. (N. del T.)

[34] Bruce LaBruce (2001, 1 de febrero): «Dude's Smooch Leads the Way», *Eye Weekly*, online.

estúpido hombre blanco está escrito en *Colega* como el triunfo de unos pocos, de los valientes, del «inexorablemente imbécil».

Colega, ¿dónde está mi coche? logra ir más allá de las limitaciones del género (argumento ridículo, protagonistas tíos blancos idiotas, racismo cutre, sexismo y homofobia), y es capaz de explotar el potencial de su puesta en escena (muchos personajes transexuales y pocas tías buenas con grandes «hoo-hoos», si usamos el propio lenguaje de la película). De este modo, presenta una potente alegoría de la memoria, del olvido, del recuerdo, y del volver a olvidar. Podemos utilizar esta alegoría para describir e inventar este momento de la universidad, que se debate entre ofrecer una línea claramente «negativa» de conciencia crítica a un público que preferiría no saber, y usar lenguajes más comunes para implicar a aquellos que no saben por qué deberían preocuparse. Yo en realidad lo que intentaba con este breve resumen de *Colega, ¿dónde está mi coche?* era ir más allá del tópico de la estupidez del hombre blanco hoy en día, y vincularlo a la crisis —que va a peor— sobre la producción del conocimiento, para desarrollar una tesis sobre las relaciones entre la estupidez y el olvido. Pero entonces volví a ver la película, y entendí que solo un tipo muy especial de ignorancia puede enfrentarse a los peligros de la masculinidad del hetero blanco (Colega, ¿dónde están las armas de destrucción masiva de Saddam Hussein?) y a todos sus saberes especializados, pericia, planes de seguridad, alertas urgentes, y propaganda militarista. Sin duda hay lecciones que podemos aprender de *Colega* sobre el lugar de los hombres blancos idiotas en el nuevo panorama racial del sur de California, sobre la flexibilidad del género y el cuerpo del varón hetero blanco, sobre la apertura sexual y la película de colegas, sobre la sombra de la sodomía y las políticas del capital. Pero dejo estos temas para otra ocasión. Por ahora, colega, en serio: olvidar, ignorar, perder, carecer, trastabillar, tropezar, todo esto parecen ser esperanzadores desarrollos para la ubicación del hombre blanco. Mientras mirábamos Bush la Secuela desplegar sus escalofriantes y tristes escenarios sin gracia, sus fantasías Wild West y sus realidades Top Gun, todos esperábamos que alguien pidiera un poquito de humor, algo de ironía, un pequeño rayo de autoconsciencia que iluminara ese camino que va del tonto al más tonto.[35] No estoy diciendo que *Colega, ¿dónde está mi coche?* sea una alternativa ideal a los sombríos escenarios militaristas de estos cruzados estadounidenses, pero me gustaría que todos pudiéramos darnos menos importancia a nosotros mismos, y fuéramos un poco más estúpidos. Si al menos fuéramos todos como Jesse y Chester, quienes, en el proceso de búsqueda de un rayo de esperanza en un paisaje de eterno sol y de animadoras, eran capaces de apropiarse del «transfuncionador continuo» de los extraterrestres, hacerse amigos de una fabulosa mujer trans y de su novio trans masculino, patear el culo de algu-

[35] *Dumn to dumber* se refiere a la película *Dos tontos muy tontos*, del mismo género de cine de tíos estúpidos. (N. del T.)

nos atletas, echar un ojo bajo la falda de guapas invasoras extraterrestres de cincuenta pies de altura, terminar con un frigorífico lleno de pastel de chocolate y salvar al universo de su total destrucción, quizá la estupidez podría parecer un camino razonable, que se aparte de esta salvaje locura empresarial y teocrática.

OLVIDAR

> Padezco pérdida de memoria a corto plazo. Es algo de mi familia... o al menos eso creo... ¿Dónde están?
>
> DORY, en *Buscando a Nemo* (2003)

Jesse and Chester olvidaron donde habían aparcado su coche, no recordaban haber salvado el mundo de una destrucción masiva, y se encontraron solos de nuevo con un frigorífico lleno de pastel de chocolate. Olvidar, en apariencia, tiene sus ventajas. También tiene un potencial de salvar el mundo, o quizá la idea central de *Colega* es más bien que el olvido impide representar una heroica consecuencia de la salvación, porque los héroes han olvidado su propia mesiánica misión, y han vuelto a la vida en Villacolegas. Pero si hemos aprendido algo de Jesse y Chester, y creo sinceramente que no, aprendimos a no buscar grandes gestos, aprendimos que la ignorancia es goce, y aprendimos que la resistencia acecha en la representación del olvido mismo, escondiéndose en esa desmemoria, y esperando a un nuevo borrado que inspire un nuevo comienzo. No todas las películas de tontos giran sin fin siguiendo el patrón de espera que crea *Colega*; por desgracia, demasiadas comedias tipo *Dos tontos muy tontos* enseñan a sus estúpidos héroes blancos a ser mejores hombres y a ser merecedores de sus mujeres, moralmente superiores. De modo que aunque disfrutemos de las prácticas de ignorancia producidas por *Colega*, podríamos también investigar sobre la función del olvido cuando le ocurre a una colega. ¿El olvido en las mujeres produce el mismo efecto deseable de evitar la narrativa heroica; quedar a salvo del amor, del matrimonio y del romance; y empezar de cero cada día para poder escribir una nueva narración del olvido? La respuesta, como era de esperar, es sí y no. En *Colega, ¿dónde está mi coche?* el olvido y la estupidez se combinan para producir una forma alternativa de saber, que se opone al positivismo de los proyectos de memoria y rechaza una lógica hetero y edípica para entender la transmisión de las ideas. Los colegas son infantiles (se mean y se cagan por todas partes, necesitan que se les dé de comer y se les cuide) pero no tienen padre ni madre, y en la ausencia de una sabiduría que pase de padre o madre (pero probablemente del padre) al hijo, son formados por relaciones entre iguales que se prevé que van a impedir el avance, el progreso y el aprendizaje. Los colegas aprenden por imitación, a menudo de una imagen de la tele (como cuando Chester imita al simio que sale en el programa de naturaleza que está viendo y

aprende a usar un palo como herramienta), y acumulan información sin reunir siquiera esa información en una secuencia lógica coherente o temporal. Esta ausencia de secuencia que impide el conocimiento y que hace que el descubrimiento dependa de la suerte y de un tiempo azaroso, también disloca muchas otras lógicas temporales, sobre todo las generacionales, en la película, dejando varados a los colegas en la tierra de nadie de la adolescencia.

Para las mujeres y las personas queer el olvido puede ser una herramienta útil para bloquear las sutiles operaciones de la normalidad y de lo ordinario. Estas operaciones, por lo general, tienen un aire de inevitabilidad y de naturalidad simplemente porque pasan de una generación a otra. Las mujeres son muy a menudo las depositarias de las lógicas generacionales del ser y del llegar a ser, y de este modo se convierten en las transmisoras de esta lógica a la generación siguiente. Con la ayuda de algunos otros resúmenes de tramas y algunas películas de animación, veremos cómo el olvido se convierte en una ruptura con el eterno presente autogenerado, un corte con el pasado autoautorizado, y una oportunidad para un futuro no heterorreproductivo. ¿Pero por qué deberían aprender a olvidar las mujeres y las personas queer? La lógica generacional es la base de nuestra implicación en la dialéctica de la memoria y del olvido;[36] tendemos a organizar el proceso caótico del cambio histórico fijándolo a una idea de desplazamientos generacionales (de padre a hijo), y omitimos preguntas sobre la arbitrariedad de la memoria y la necesidad de olvidar, cayendo de nuevo en cierta noción de la inevitable fuerza de la evolución y de la sucesión. Desvincular el proceso generacional de la fuerza del proceso histórico es una especie de proyecto queer: las vidas queer buscan desconectar el cambio de formas de familia y de herencia presuntamente orgánicas e inmutables; las vidas queer explotan cierto potencial de una diferencia de forma que yace durmiente en las colectividades queer no como un atributo esencial de otredad sexual, sino como una posibilidad que reside en la ruptura con las narrativas de la vida heterosexual. Podemos desear olvidar la familia y olvidar el linaje, y olvidar la tradición, con el fin de empezar desde un nuevo lugar, no el lugar donde lo viejo engendra lo nuevo, donde lo viejo prepara el terreno de lo nuevo, sino donde lo nuevo empieza de cero, sin las restricciones de la memoria ni de la tradición, y sin pasados que se puedan utilizar.

Decir que podríamos desear pensar sobre la memoria y el olvido de forma diferente en realidad significa pedir que comencemos a considerar alternativas a los inevitables modelos, presuntamente orgánicos, que utilizamos para identificar el progreso y el éxito; también nos exige detectar cómo y cuándo se ha producido el cambio: ¿cómo vemos el cambio? ¿Cómo lo reconocemos? ¿Podemos ser conscientes del cambio sin decir que el cambio ha terminado con

[36] Un argumento similar inspira las reflexiones de Macarena Gómez-Barris sobre las políticas del recuerdo que siguen al Estado de terror, en *Where Memory Dwells* (2009).

todo (la muerte de...) o que el cambio no ha significado nada (*plus ça change...*).[37] ¿Podemos reconocer lo nuevo sin descartar lo viejo? ¿Podemos mantener múltiples marcos temporales y de transformación a la vez? Creo que la respuesta a estas últimas preguntas es que sí, pero aun así hay muchas pruebas en la cultura queer de que simplemente permitimos que los ritmos de los modelos edípicos del desarrollo regulen el desorden de la cultura queer. La utilización del concepto de familia, ya sea en contextos heteros u homos, casi siempre introduce concepciones normativas del tiempo y de la transmisión. La familia como concepto es utilizado en la cultura popular contemporánea así como en la cultura académica para dar brillo a una visión de la interacción humana profundamente reaccionaria; quizá va llegando el momento en que debamos olvidarnos de la familia en nuestras teorizaciones del género, la sexualidad, la comunidad y la política, y adoptar el olvido como una estrategia de subversión de la regularidad de la transmisión edípica.

Además de ser un tipo de falsa narrativa de continuidad, una construcción que hace que la conexión y la sucesión parezcan naturales y orgánicas, la familia se articula con todo tipo de alianzas y coaliciones. La ideología de la familia empuja a gais y lesbianas hacia la política del matrimonio, y elimina en ese proceso otros modos de parentesco. En un artículo en *The Nation* Lisa Duggan y Richard Kim afirman que las políticas contemporáneas del matrimonio logran unir a los conservadores consolidando su apoyo a la familia conyugal y nuclear por medio de programas de apoyo y un renacimiento del matrimonio indisoluble, y divide a los grupos progresistas al crear preocupaciones y conflictos sobre el estatuto de los derechos del matrimonio de personas del mismo sexo. Según Duggan y Kim, las campañas pro matrimonio y pro familia han tenido que vérselas con tasas altísimas de divorcio, y la realidad de modalidades de hogares diversos en EE.UU., y esto lo han hecho vinculando la familia convencional a la seguridad económica, en ausencia de un Estado del bienestar:

> El efecto de red de las políticas económicas neoliberales impuesto en décadas recientes ha sido desplazar la responsabilidad económica y social de los empresarios y del gobierno a los hogares privados. La presión en los hogares está aumentando, dado que la gente intenta hacer más con menos. El cuidado de los niños y niñas y de las personas mayores, de las personas enfermas y con discapacidades, se ha trasladado a mujeres que están en casa y no cobran, o a mujeres que cobran muy poco, las trabajadoras domésticas de empresas privadas. En este contexto, la estabilidad del hogar se convierte en una cuestión de vida o muerte. ¿De quién dependemos cuando no podemos cuidarnos a nosotros mismos? Si la Se-

[37] En francés en el original. Se refiere al dicho *Plus ça change, plus c'est la même chose.* Frase del escritor francés Jean-Baptiste Alphonse Karr: «Cuanto más cambia algo, más se parece a lo mismo». (N. del T.)

> guridad Social se reduce o desaparece y tu empresa deja de financiar tu pensión, ¿qué te ocurrirá cuando ya no puedas trabajar? En cada vez más casos, no queda otro recurso que el apoyo mutuo, cooperativo entre los hogares, o las redes familiares.[38]

La familia cobra un nuevo significado en este escenario, al convertirse en la única fuente de apoyo en ese desplazamiento de lo público a redes privadas de economías de subsistencia. En este contexto, Duggan y Kim proponen que los/las activistas gais y lesbianas no deberían luchar por el matrimonio, sino apoyar junto a otros grupos progresistas el reconocimiento de la diversidad de los hogares.

Las formas de familia alternativas ha sido desde hace mucho un tema muy común entre los grupos de gais y lesbianas y entre académicas queer; y aunque antropólogas como Kath Weston, Gayle Rubin y Esther Newton han aplaudido el esfuerzo y la creatividad que supone crear nuevos vínculos de parentesco en las comunidades queer, otras académicas, sobre todo teóricas psicoanalíticas como Judith Butler y David Eng, han analizado la familia como una matriz disciplinaria y han vinculado sus formas particulares de control social al colonialismo y a la globalización.[39] Muchas de estas académicas se preguntan: ¿por qué la familia nuclear continúa dominando las relaciones de parentesco cuando en realidad las personas estamos inmersas en sistemas múltiples y complejos de relaciones? En su trabajo, Kath Weston analiza cómo los discursos de la familia utilizan temporalidades normativas que privilegian la longevidad sobre lo temporal, y la permanencia sobre la contingencia. Estas concepciones normativas del tiempo y de las relaciones (aunque sean de personas separadas) tienen siempre prioridad, por encima de asociaciones azarosas (aunque sean intensas). Esta noción de la longevidad como lo auténtico convierte a otras relaciones en algo sin sentido y superficial, y los lazos familiares, por el hecho de ser vínculos más antiguos, parecen ser más importantes que la amistad. En el ámbito del parentesco, términos como «ocasionalmente» significan 'tiempo' y también 'estado de ánimo', y términos como «duración» significan 'relevancia', como un efecto de la temporalidad.

Las intervenciones queer en los estudios sobre el parentesco han adoptado muchas formas: algunas demandan nuevos modelos de familia (la Antígona de Butler como un sustituto de Edipo, las familias elegidas de Weston como sustituto de los lazos de sangre); otros piden el reconocimiento de los vínculos de amistad como parentesco; y otros demandan que se reconozca la diferencia que suponen los padres gais y las madres lesbianas en el sentido mismo de la familia. Pero hay pocos académicos que planteen poner menos énfasis en la familia,

[38] Lisa Duggan y Richard Kim (2005, 18 de julio): «Beyond Gay Marriage», p. 25.
[39] Ver Newton, 1996; Weston, 1998; Rubin, 1975; Eng, 2003; Butler, 2002.

o un rechazo de la familia como la forma de organización social por excelencia. A continuación analizaré qué ocurre en las narrativas populares cuando personajes como Dory olvidan a sus familias y en ese proceso acceden a otras formas de relacionarse, de identificarse y de cuidarse.

Lo que promete la familia y lo que busca el matrimonio que atrae a gais y lesbianas no es simplemente la aceptación y el sentido de pertenencia, sino una forma de pertenencia que une el pasado y el presente, y el presente y el futuro asegurando lo que Lee Edelman ha llamado «heterofuturibilidad», por medio de la figura de «el niño». Tal y como defiende Edelman en *No al futuro* y como ha demostrado Kathryn Bond Stockton en su libro sobre el niño/la niña queer, *Growing Sideways*, el niño siempre ha sido queer, y por eso se le debe convertir enseguida en un protoheterosexual, forzándole a pasar por una serie de modelos de maduración y de crecimiento que proyectan al niño como el futuro, y el futuro como heterosexual. La cultura queer, con su énfasis en la repetición (Butler), la horizontalidad (Muñoz, Stockton), la inmadurez y el rechazo a ser adulto (yo), donde ser adulto significa la paternidad/maternidad heterosexual, se opone al modelo de desarrollo de la sustitución, y en su lugar favorece lo que Stockton llama relaciones «laterales», relaciones que crecen en líneas paralelas, en vez de ir hacia adelante o hacia arriba. Esta forma queer de antidesarrollo requiere saludables dosis de olvido y de negación, y opera por medio de una serie de sustituciones. Por supuesto, en la cultura, tal y como afirma Joseph Roach, surge del proceso cinético e incluso frenético de lo que él llama «subrogación»: unas formas se suplantan a otras constantemente, pero manteniendo un vestigio de esa representación que han reemplazado, en la forma de un gesto aquí, un uso del lenguaje allá... El trabajo que expone Roach en *Cities of the Dead* nos enseña a encontrar evidencias de esas culturas que han permanecido soterradas mucho tiempo, leyendo las huellas que han dejado tras de sí en las formas culturales canónicas: el otro siempre es enterrado por quien domina. La cultura queer representa la ruptura como sustitución, cuando el niño queer se sale de la cadena de montaje de la producción heterosexual y se dirige hacia un nuevo proyecto. Este nuevo proyecto mantiene vestigios del antiguo pero distorsiona lo antiguo hasta que ya no se reconoce; por ejemplo, una relación con el padre destinada a la estabilidad social en la cultura hetero se convierte en una relación «*daddy-chico*»[40] en los contextos queer, destinada a la sexualización de las diferencias generacionales.

Eve Kosofsky Sedgwick expone una forma en que las culturas queer han logrado esquivar las opresivas lógicas reproductivas de la temporalidad edípica. En un ensayo sobre los peligros de la producción del saber paranoico señala

[40] En la subcultura *bear* (de osos), *daddy* es una categoría positiva para los hombres mayores (papaíto, papito, daddy bear, etc.). La hemos dejado en inglés porque es como se utiliza en esa subcultura en países de habla hispana. (N. del T.)

cuál es el marco temporal en el que tiene lugar el razonamiento paranoico, y explica que la paranoia es anticipatoria, es una práctica interpretativa «estrechamente ligada a la noción de lo inevitable». Sedgwick nos dice que las interpretaciones y las relaciones paranoicas se «caracterizan por una regularidad y una repetición claramente edípicas: le ocurrió al padre de mi padre, le ocurrió a mi padre, me está ocurriendo a mí, y le ocurrirá a mi hijo, y le ocurrirá al hijo de mi hijo» (2003: 147). En cambio, según Sedgwick, la vida queer se desarrolla de forma diferente: «¿pero no es acaso un rasgo de la potencialidad queer... que nuestras relaciones generacionales no siempre se establezcan siguiendo ese patrón al pie la letra?» (2003: 26). Obviamente las relaciones heterosexuales no están ligadas de forma esencial a «la regularidad y la repetición», aunque la matriz de la familia burguesa, con su énfasis en el linaje, la herencia, y la generación, sí tiende a proyectar el flujo temporal en términos de una continuidad regular, o bien de una ruptura total.

La estabilidad de los modelos heteronormativos de tiempo y de transformación afecta a muy diversos modelos del cambio social; tal y como J. K. Gibson-Graham señala en su crítica feminista de la economía política, si representamos el capitalismo, el heteropatriarcado y las economías racistas como totalizadoras e inevitables, como algo continuo e impermeable, entonces tenemos «pocas posibilidades de escapar» a esos sistemas y pocas formas de acceder a un «imaginario no capitalista» (1996: 21). Y tal y como afirma Roderick Ferguson en su libro *Aberrations in Black* (2005), los marcos temporales y espaciales normativos del materialismo histórico irónicamente han reforzado una convergencia entre las definiciones marxistas y burguesas de la civilización, donde ambas consideran las sexualidades no normativas racializadas como algo atrasado, y como un signo de desorden y de caos social, dentro de un sistema social estable y diferente. La contingencia de las relaciones queer, su incertidumbre, su irregularidad, incluso su perversidad, ignora lo que suelen llamar lazos naturales entre memoria y futuro, y en ese proceso aportan un argumento implícito a favor del olvido, si bien se trata de algo que raramente se ve reflejado en los textos generales sobre la memoria y el olvido.

El olvido no siempre es queer, por supuesto; de hecho a comienzos del siglo XXI se ha convertido en un tropo importante en el cine para el gran público. Pero aunque la mayor parte de las formas del olvido en este cine opera de acuerdo con un simple mapa de la memoria sobre la identidad y de la pérdida de la memoria sobre la pérdida de la historia, del lugar e incluso de la política, algunas películas, a menudo sin querer, utilizan el olvido de una forma que subvierte los modos dominantes de hacer historia. Aunque hay un exceso de películas a comienzos del siglo XXI, como *Memento* (2000, dirigida por Christopher Nolan), *¡Olvídate de mí!* (2004, dirigida por Michel Gondry), el remake de *El mensajero del miedo* (2004, dirigida por Jonathan Demme) y *Código 46* (2003, dirigida por Michael Winterbottom), que equiparan la manipulación de la memoria con

el lavado de cerebro, la pérdida de la humanidad y las intrusiones del Estado en la vida privada, algunas comedias de ese mismo periodo abordan el mismo tema con resultados diferentes y tremendamente impredecibles. Son estas películas las que inauguran lecturas queer de la pérdida de la memoria. *Buscando a Nemo* (2003) y *Como si fuera la primera vez* (2004, dirigida por Peter Segal) son los ejemplos que he elegido porque ambos utilizan el olvido para representar un desorden en los lazos sociales, ambos utilizan temas transgénero para representar una especie de ruptura queer en la lógica de la normalidad, y ambos entienden el tiempo queer como algo que opera contra las lógicas de la sucesión, el progreso, el desarrollo y la tradición propios del desarrollo heterofamiliar. Estas películas giran en torno a personajes que olvidan a sus familias, con resultados radicalmente diferentes.

Aunque *Buscando a Nemo* en general ha sido recibida como una película para adultos y niños pionera e innovadora, es fácil y tentador menospreciar *Como si fuera la primera vez* como otra mera estúpida plataforma para Adam Sandler (en especial tras sus presentaciones racistas de los nativos hawaianos, su presentación colonial de la cultura de las islas y su uso transfóbico de los personajes queer). Sin embargo, precisamente porque la película escenifica su drama de la pérdida de la memoria sobre el telón de fondo de Hawái, y sus narrativas heteronormativas sobre el telón de la aparente perversidad del transgenerismo, el tropo del olvido en su película resulta interesante y potencialmente subversivo de la narrativa dominante. Empecemos con un poco más de resumen de trama: *Como si fuera la primera vez* presenta a Drew Barrymore como Lucy, una mujer afectada de pérdida de memoria a corto plazo debido a una herida en su lóbulo temporal. Adam Sandler es Henry Roth, un veterinario del zoo por el día que seduce a las turistas por la noche. Hawái funciona como el escenario de la promiscuidad de Roth, donde la isla parece ofrecer un suministro inagotable de mujeres solteras que buscan algunas noches de diversión. Hawái es así representado como el lugar del placer sin responsabilidad, un paraíso por supuesto, pero que debe dejarse atrás durante la búsqueda del hombre blanco en pos de su madurez responsable. Las hazañas ligonas de Henry son observadas con voyeurística alegría por su amigo nativo hawaiano Ula (interpretado por un Roy Scheider con la cara morena), que tiene mujer e hijos; lejos de representar un Hawái alternativo o una forma alternativa de familia, Ula es presentado como un bufón cuyo matrimonio le ha reducido a una especie de estado infantil. Otros nativos hawaianos sirven de amistosos testigos de la escena del romance blanco, pero todos son sutilmente hostiles y recelosos ante el espectáculo que se representa de vacuo romance. Por ejemplo, un hombre chino inmigrante es presentado como un tío loco en un restaurante local, pero observa el romance de Harry y Lucy y hace comentarios irónicos y muy críticos sobre Henry (siendo el más frecuente «estúpido idiota»). También se hace una analogía de Hawái como un zoo, un entorno controlado donde el espectáculo de lo salvaje es un

escaparate, y, como Henry es veterinario del zoo, una colección de animales interpretan pequeños papeles en la comedia romántica de un hombre que no logra dejar una impresión duradera de su primera cita y debe empezar de nuevo al día siguiente.

Al igual que el bucle de amnesia en que se basa *Colega, ¿dónde está mi coche?* y que hacía que nadie pudiera aprender nada, ni progresar ni entender relaciones causales básicas, *Como si fuera la primera vez* se basa en un drama en el cual el romance heterosexual no puede proceder como suele hacerlo porque la heroína no tiene recuerdos de su pretendiente, de la cita anterior a la siguiente. Aunque esta es una narrativa que puede ser hiriente, que podría hincarle el diente a la masculinidad más acorazada, la línea narrativa principal de la película deja de lado las implicaciones de un héroe verdaderamente olvidable, y en cambio se centra en la cómica situación de un tío que debe tratar cada cita como si fuera la primera y por tanto debe seguir intentando causar una buena primera impresión. El bucle de memoria de Lucy le obliga a revivir el mismo día, el día de su accidente, una y otra vez; su padre y su hermano (la madre, que representa el tiempo normativo, está muerta, tanto en esta película como en *Buscando a Nemo*) intentan cada día recrear la normalidad de aquel día, eliminando de su vista todas las marcas temporales que revelarían a Lucy la fecha real. Atrapada en su capullo con su padre y su hermano y girando en bucle sin saberlo de un día al siguiente, Lucy tiene cierto encanto e ingenuidad, y ese empezar de cero le da un aire de inocencia y pureza. También motiva el deseo de Henry, llevándole a intentar interrumpir ese bucle, utilizando el interés de ella por él para iniciar un nuevo bucle, esta vez con él en el centro. Este nuevo bucle reemplazaría el estancamiento de la familia de nacimiento de Lucy, con el supuesto dinamismo de una nueva familia nuclear. Esto destituiría el tiempo del padre y lo reemplazaría por el tiempo del matrimonio, del marido y de los niños. Aunque el nuevo futuro parece notablemente similar al viejo pasado, la concepción heterosexual de todas las comedias románticas se revela aquí como la creencia equivocada de que, pasando del padre al marido, la mujer empieza una nueva vida.

A diferencia de otras películas recientes que transcurren en Hawái como la película de dibujos animados *Lilo & Stitch* (2002, dirigida por Dean DeBlois), *Como si fuera la primera vez* no muestra un interés especial en el significado geopolítico de su escenario isleño. *Lilo & Stitch* al menos desarrollan su narración sobre la familia y el parentesco por medio de complejas subtramas sobre la hostilidad de los nativos al turismo, la influencia de la cultura popular de EE.UU. en lugares colonizados, y la función paternalista del Estado. En cambio, *Como si fuera la primera vez* utiliza Hawái como una especie de *tabula rasa*, un lugar vaciado de cualquier lío político y como una metáfora perfecta del estado mental que produce el borrado de la memoria. Sin querer, el énfasis de la película en la pérdida de la memoria a corto plazo plantea temas sobre la memoria nacional y la historia de la colonización, y la película permite así al espectador avezado en-

tender la situación de Hawái con relación a formas de olvido autorizadas por el Estado. Las tensiones entre Hawái y la metrópoli, entre los nativos hawaianos y los americanos blancos, entre la historia de la colonización y la narrativa del Estado, son borradas como la memoria dañada de la heroína de la película romántica. Aunque estas tensiones permanecen, y no pueden ser resueltas tan fácilmente como los obstáculos románticos.[41]

La solución de Henry a los problemas de pérdida de memoria de Lucy es hacer una grabación de vídeo para que la vea cada mañana, lo que le aporta un rápido resumen de las noticias del mundo (incluyendo el 11 de septiembre) y así recuerde el traumático accidente que le arrebató sus memorias, y su consecuencia, su estado de malestar. En un momento dado de la película, Lucy intenta reemplazar la grabación de vídeo por su propio diario, con el fin de «contarse a sí misma» la narración y evitar el efecto «Stepford wives [Las esposas de Stepford]»[42] que da la imagen de una mujer que es programada cada día para realizar las tareas del hogar. Aun así, la narración no se libra del tema del «lavado de cerebro», de modo que al final muestra que el romance heterosexual no es más que la aplicación violenta de formas normativas de sociabilidad y de sexualidad: la heterosexualidad es literalmente reducida a un texto visual que coloca la narrativa nacional como la base de una narrativa personal de matrimonio y crianza de hijos e hijas. Con tal estructura, en la que la heroína olvida casarse y tener hijos (como si fuera una película de dibujos de Barbara Krueger), olvidar sorprendentemente evita la implantación de la heteronormatividad y crea una barrera a la narrativa convencional del progreso del romance heterosexual. La película compara de forma inconsciente el imperialismo con la heterosexualidad, y presenta la memoria como el motor de la identidad nacional. Ello implica que el olvido, cuando se aplica a una narrativa dominante en vez de a saberes subalternos, puede convertirse en una táctica de resistencia a la imposición del poder colonial.

En su libro sobre la resistencia hawaiana al colonialismo americano, Noenoe Silva estudia la desaparición de las historias locales por la imposición de historias en lengua inglesa e interpretaciones de la cultura indígena. Escribe lo siguiente sobre la lucha entre los textos en inglés sobre Hawái y las narraciones orales: «cuando las historias contadas en casa no coinciden con los textos de la escuela, se enseña a los estudiantes a dudar de las versiones orales» (2004: 3). Obviamente, olvidar ha sido una táctica colonial en el pasado y ha

[41] Esta es solo una de un montón de películas de «olvido», como *Memento* (2000, dirigida por Christopher Nolan) y *¡Olvídate de mí!* (2004, dirigida por Michel Gondry). Pero las películas serias sobre el olvido enseguida hacen del olvido una pérdida de la individualidad. Yo estoy interesado en lo que el olvido posibilita, no en lo que bloquea.

[42] Se refiere a la novela de Ira Levin del mismo nombre. La expresión se utiliza aquí para referirse a la mujer ama de casa tradicional que no cuestiona el rol machista de tener que estar al servicio de su esposo. (N. del T.)

producido una relación jerárquica entre saber extranjero y nativo, pero para recordar y reconocer las luchas anticoloniales, otras narrativas sí deben ser olvidadas y borradas de la memoria. Lo que sugiero es que una película «estúpida» como *Como si fuera la primera vez* de forma inconsciente refuerza el poder del olvido e interrumpe la producción incesante de colonos blancos como nativos hawaianos, demostrando que esas memorias nacionales construyen a esos habitantes locales como nativos. Cuando Lucy olvida a Henry, ella olvida el patriarcado, la heterosexualidad, las jerarquías de género; sin quererlo, la película nos permite pensar sobre el olvido como una táctica de resistencia anticolonial.

La aparición de personajes transgénero en la película también revela lo dependiente que es la heterosexualidad normativa de la producción de sujetos no normativos. Desde Alexa, la asistenta de Henry en el zoo, andrógina y sexualmente ambigua, a Doug, el hermano de Lucy atiborrado de esteroides, y John/Jennifer, un transexual mujer a hombre del pasado de Lucy, los personajes transgénero representan el peligro de la vida fuera de la familia nuclear. Para que el extraño y perturbador noviazgo de Lucy y Henry parezca auténtico y elegido, estos otros personajes deben representar una especie de exceso monstruoso que es entonces asociado con un exceso de libertad (Alexa la soltera y depredadora), insuficiente orientación maternal (Doug) y angustia adolescente (Jennifer/John). Los personajes nativos hawaianos son también presentados como sexualmente depravados (Ula), fetichistas del falo (Nick) y con un físico repugnante (la mujer de Ula). Así, Henry y Lucy, a pesar de su potencialmente perverso acuerdo, pueden ocupar el lugar de la familia ideal, convirtiendo la pérdida de memoria a corto plazo no tanto en una metáfora del constante adoctrinamiento que sufren las mujeres para convertirse en madres y esposas como en el preámbulo necesario para la estabilidad familiar y nacional blanca. El hecho de que la nueva familia se embarque al final de la película hacia otro Estado utópico, Alaska, sugiere que van en busca de nuevos paisajes en blanco sobre los cuales esperan escribir sus repetitivos cuentos de blanquitud, benevolencia y la inevitable reproducción de lo mismo.

El cuerpo transgénero en *Como si fuera la primera vez* parece representar preocupación y ambivalencia sobre el cambio y la transformación en general. Si Lucy se ve atrapada en un marco temporal por su pérdida de memoria, Henry crea otro para ella dentro de la heterosexualidad doméstica. Los personajes trans que rodean la narrativa semisiniestra romántica implican que el cambio significa pérdida de tradición, de familia, de historia. ¿Pero puede en realidad la pérdida de memoria ir más allá de la mera interrupción temporal de la heteronormatividad, y puede en realidad el olvido crear futuros claramente queer y alternativos? *Buscando a Nemo* sugiere que sí puede, y la película utiliza muchos de los mismos tropos de *Como si fuera la primera vez* para hacerlo, llevando esos tropos lejos de la construcción narrativa de la familia, y hacia la

creación de una larga historia cargada de gerundios: muriendo, reuniéndose, creciendo, aprendiendo, desaprendiendo, perdiendo, buscando, olvidando, creciendo, uniendo, cantando, nadando, amenazando, haciendo, siendo, encontrando y llegando a ser.

En la escena inicial de *Buscando a Nemo* un hambriento tiburón devora gran parte de una familia de peces payaso. La madre pez y casi todos sus huevos son consumidos, dejando a un pez macho muy alterado, Marlin, con un hijo ligeramente discapacitado (tiene una aleta pequeña en un lado), Nemo. Marlin, a quien da voz Albert Brooks, como es lógico se vuelve paranoico con la seguridad de su único hijo, y muy nervioso, casi histérico, intenta protegerle de todos los peligros de las profundidades. De forma irremediable Nemo se va cansando de las atenciones de su padre y, en un ataque de rebelión edípica, le dice a su padre que le odia y se lanza a nadar imprudentemente hacia mar abierto, donde es pescado por un submarinista y confinado en un acuario en la oficina de un dentista. Marlin, que ha visto sus miedos paranoicos hechos realidad, inicia una enloquecida búsqueda de su hijo desaparecido y nada rumbo a Sídney, Australia. Cuando por fin le encuentra, él y Nemo orquestan una rebelión ictícola contra sus carceleros humanos y construyen una forma de relación diferente, no edípica y no paranoide.

En el capítulo 1 yo sostenía que el nuevo cine de animación generado por ordenadores está interesado por la revuelta, el cambio, la cooperación y la transformación. Las gallinas de *Chicken Run* aspiran a volar sobre las vallas de la granja y liberarse de sus vallas «mentales» con el fin de encontrar un lugar mejor lejos de las mortíferas máquinas de los Tweedy y la lógica desalmada de los márgenes de beneficio. El pez de *Buscando a Nemo* también aspira a un mundo mejor, y el fondo marino se convierte en un santuario del mar abierto, donde los pescadores patrullan las aguas y libran una guerra contra la vida marina. De hecho, en la escena del desenlace de esta película aparentemente conservadora no solo vemos que se rescata al perdido Nemo, sino que se produce una revuelta liderada por el olvidadizo pez azul, Dory (a quien pone voz la muy queer Ellen DeGeneres). Tras ser capturado por el submarinista, Nemo aprende sobre fugas y revueltas de un veterano residente del acuario, Gill, quien insiste en la importancia de aliarse con otras especies en la lucha contra el hombre. La escena del desenlace reúne a Nemo y a Marlin, pero también muestra a Dory siendo capturada por las redes de pesca. Nemo grita a Dory y a todos los demás peces «¡Nadad hacia abajo!» (el consejo que ha recibido de Gill), y cuando lo hacen, las redes se rompen y el pez nada libre. En medio de esta enérgica escena de revuelta proletaria (¡los otros peces están representados por masas blancas y negras!), Dory, el pez olvidadizo, canta la canción «Seguid nadando, seguid nadando». Anteriormente en la película la canción remarcaba su gozosa despreocupación sobre la importancia del negocio del océano; aquí se convierte en un himno queer de la revuelta.

Hay algunos personajes clave en esta película que cambian el arquetipo de *Toy Story* que yo había señalado antes como parte de la nueva revolución de Pixar de la animación. Primero, la dinámica padre-hijo se basa en el pez queer «ayudante», Dory, y nunca puede resolverse simplemente en un vínculo patriarcal. Segundo, Dory no es relegada a los márgenes de la historia, sino que acaba «sabiendo» todo tipo de cosas que van contra el saber recibido pero que facilitan la búsqueda de Marlin de su hijo. Así, aunque Dory sufre de pérdida de memoria a corto plazo, también sabe leer textos humanos, habla «balleno», seduce a los tiburones y comprende la primacía de la amistad sobre la familia. Tercero, aunque la película se presenta a sí misma como una narración edípica, el hijo aprende cómo ser un líder del viejo pez, sabio y hastiado, en la prisión del acuario, y no de su padre biológico. Cuarto, la película presenta una colección virtual y oceánica de especies cooperativas —pájaros, peces, tortugas, mamíferos— y presenta a los humanos como descuidados y groseros, incapaces de compartir el espacio y los recursos.

El olvido de Dory hace algo más que simplemente interrumpir la relación edípica. Ella en realidad representa una nueva versión de la individualidad, una versión queer que se basa en la desconexión de la familia en las relaciones contingentes con los amigos y en las relaciones improvisadas con la comunidad. De hecho, gracias a su pérdida de memoria a corto plazo ella bloquea de forma activa la transformación de Marlin, Nemo y ella misma en algo nuclear; ella no es la madre sustituta de Nemo, ni la nueva esposa de Marlin, no puede recordar su relación con ningún pez, y así se ve forzada —y felizmente— a crear relaciones nuevas cada cinco minutos más o menos. El olvido ha sido asociado desde hace mucho con la acción radical y con una relación revolucionaria con el ahora. Los situacionistas se consideraban a sí mismos «partisanos del olvido», permitiéndose «olvidar el pasado» y «vivir en el presente». Además los situacionistas veían el olvido como el arma del proletariado, que no tiene pasado y para quien la elección es solo y siempre «ahora o nunca». Dory vincula este olvido radical como ruptura con la historia con una noción de olvido queer en la que el sujeto olvidadizo, entre otras cosas, olvida la familia y la tradición, el linaje y la relación biológica, y vive para crear relaciones de nuevo en cada momento y para cada contexto, y sin una teleología y representando la potencialidad caótica de la acción azarosa.

Al igual que *Chicken Run*, la película de dibujos gramsciana sobre pollos intelectuales orgánicos, *Buscando a Nemo* une su historia familiar a un cuento de oposición colectiva exitosa a la esclavitud, al trabajo forzoso y a la cosificación. Y al igual que «películas de tíos blancos idiotas» como *Como si fuera la primera vez* y *Colega, ¿dónde está mi coche?*, *Buscando a Nemo* expone los límites a las formas masculinas del saber y plantea el olvido como un obstáculo poderoso al capitalismo y a los modos de transmisión patriarcales (en estas películas el olvido en realidad impide la reproducción del sistema dominante). *Buscando a Nemo* además hace de las coaliciones queer, aquí representadas por Dory, un componente esencial de la búsqueda de la libertad y del intento de reinventar el parentesco, la identidad y la colectividad. La pérdida de memoria a corto plazo de Dory y su extraño sentido del tiempo introducen lo absurdo en una narrativa más bien hetero, y perturba todas las interacciones temporales. Cuando explica a Marlin sus problemas de memoria dice que cree que debe de haberlo heredado de su familia, y no está segura de cómo se vio afectada. Con su ausencia de memoria familiar, su exilio en el presente continuo, su sentido efímero del saber y su continuo sentido de falta de contexto, Dory sugiere fascinantes modelos de tiempo queer (memoria a corto plazo), prácticas queer de conocimiento (percepciones efímeras) y parentesco antifamiliar. Al ayudar a Marlin sin desearlo, encontrar a Nemo sin convertirse en su madre, y embarcarse en un viaje sin un *telos*, Dory nos ofrece un modelo de cooperación que no depende de salarios o de alianzas remuneradas. Dory se sumerge literalmente en la familia destrozada sin convertirse en parte de ella, y ayuda a reparar los lazos familiares sin interesarse en conocer en detalle cuáles pueden ser las relaciones entre Marlin y Nemo. El hecho de que sean padre e hijo le interesa tan poco como si fueran amantes o hermanos, desconocidos o amigos.

Además, *Buscando a Nemo* alberga de forma encubierta una narrativa transgénero sobre la transformación. Sabemos por el trabajo de la ecologista teórica transgénero Joan Roughgarden que el pez payaso es una de las muchas especies de peces que pueden —y a menudo lo hacen— cambiar de sexo. La obra de Roughgarden *Evolution's Rainbow* (2004) explica el papel que la diversidad sexual podría jugar en diferentes formas de vida social animal, y reinterpreta muy diversos tipos de conductas sexuales que otros investigadores han interpretado como excepcionales o inusuales entre peces, pájaros y lagartos, como una parte vital de la evolución y supervivencia de las especies. En el caso del pez payaso, según Roughgarden, la pareja que se aparea tiende a ser monógama, y si la pareja hembra muere (como ocurre en *Buscando a Nemo*) el pez macho se transexualiza y se convierte en hembra. Ella entonces se apareará con una de sus crías para recrear un circuito de parentesco. Roughgarden explica la conducta del pez payaso, junto con todo tipo de cambios de forma, no tanto como una prueba de la prevalencia del circuito reproductivo sino como un proceso de afiliación adaptativa que crea una comunidad estable en vez de estructuras familiares. Sus modelos de la comunidad animal rompen deliberadamente con las interpretaciones darwinianas de la conducta animal que han aplicado valores humanos como la competición, el control y la superioridad física a interpretaciones de conductas animales eclécticas y diversas.

Es significativo que tanto en *Buscando a Nemo* como en *Como si fuera la primera vez* el drama de la pérdida de memoria a corto plazo se desarrolla teniendo como telón de fondo la madre ausente y en relación con una multitud de personajes transgéneros. La madre en ambas películas representa la relación con el

pasado, y cuando muere la memoria muere con ella. Los personajes transexuales y transgéneros en cada película representan el desorden que la muerte de la madre introduce en el sistema. La lectura conservadora de ambas películas nos lleva a la conclusión de que la cultura popular es recordar de forma nostálgica un tiempo mítico de continuidad y de estabilidad que está asociado a la madre, y que debe ser recreado enérgicamente en su ausencia. La interpretación más esperanzadora sobre el género y la noción de lo generacional que esto inspira podría ver al pez azul olvidadizo de *Buscando a Nemo* y a la chica con desafíos temporales de *Como si fuera la primera vez* como oportunidades para rechazar la fijación edípica o histórica, y para resistir al impulso de reescribir un pasado definitivo y de trazar un futuro prescriptivo. El ejemplo de Dory en *Buscando a Nemo* de hecho nos anima a permanecer en un tiempo extraño pero esperanzador de pérdida, efímero y olvidadizo.

Conclusión

El olvido como práctica es ya una parte necesaria de cualquier tipo de proyectos políticos y culturales. Al final de la novela de Toni Morrison *Beloved* (2001), por ejemplo, el fantasma del niño Sethe y el de todas las personas «olvidadas y de las que nadie responde», malogradas a causa de la esclavitud, desaparecen y ello permite a Sethe y a Denver entrar en un espacio de olvido, un espacio donde los horrores de la esclavitud ya no van a obsesionarles permanentemente, donde la vida puede llenar los espacios que antes estaban saturados con la pérdida, la violación, la deshumanización y la memoria. Morrison describe el efecto de la partida de los *Beloved* (*Las personas amadas*) en aquellos que se quedaron: «ellos la olvidaron como a una pesadilla. Tras maquillar sus historias, moldearlas y decorarlas, aquellos que la vieron aquel día en el porche la olvidaron rápida y deliberadamente... Recordar parecía imprudente» (296). El apoyo de Morrison al acto de olvidar tiene una función muy específica y no pretende ser una defensa absoluta del olvido como estrategia de supervivencia. Ella sitúa más bien el olvido como algo contingente, necesario, provisional, pero también como una ruptura en la lógica del recuerdo (la narrativa convencional del esclavo, por ejemplo) que convierte a los recuerdos en formas agradables y aceptables de conocer el pasado. El olvido también es lo que permite una nueva forma de recordar, y así cuando los supervivientes de la esclavitud de la novela de Morrison olvidan el fantasma que les ha estado obsesionando, también aprenden a vivir con las huellas que ella ha dejado atrás.

La novela de Morrison nos recuerda que olvidar puede ser fácilmente utilizado como una herramienta de la cultura dominante para desechar el pasado con el fin de mantener la fantasía y la ficción de un presente justo y tolerante. Vivimos cada día con la evidencia del daño que ha hecho el olvido —el deseo

de la sociedad estadounidense de «dejar la esclavitud atrás», por ejemplo—, pero aun así merece la pena valorar el poder del olvido para crear nuevos futuros que no estén atados a viejas tradiciones. Aunque no mencionan específicamente el olvido, tanto José Muñoz como Elizabeth Freeman en sus libros sobre la temporalidad queer construyen el futuro queer como una ruptura con las nociones heteronormativas de tiempo y de historia. Para Muñoz, el futuro queer es un «ámbito con potencial al que debemos recurrir» y «no está aquí del todo» (2010: 21); para Freeman, las relaciones queer con el tiempo se organizan por medio de nuevas articulaciones de cuerpos, placeres, historia y tiempo, articulaciones que ella llama «erotohistoriografía» o «contrahistoria de la historia misma», que están vinculadas a lo queer y a las que se accede por medio del placer (2010: 95).[43]

Olvidar nos permite liberarnos del peso del pasado y de la amenaza del futuro. En *The History of Forgetting*, Norman Klein vincula la incertidumbre de la memoria a la fragilidad del espacio en paisajes urbanos que cambian constantemente. Rechaza un proyecto empiricista de salvaguardar la memoria y en su lugar propone un método tomado de Borges, que se llama «olvido selectivo»: «El olvido selectivo es una herramienta literaria para describir un imaginario social: cómo las ficciones se convierten en hechos, y al mismo tiempo se borran los hechos y se hacen ficciones» (1997: 16). Nietzsche nos dice que el olvido puede ser «activo», y que en su modo activo sirve para «preservar el orden psíquico». De hecho, para Nietzsche no puede haber «felicidad, ni alegría, ni esperanza, ni orgullo, ni presente, sin olvido» (2014: 72).

La noción de Nietzsche de que la felicidad necesita del olvido resuena en la noción psicoanalítica de represión; de hecho, Freud en una ocasión caracterizó a la persona histérica como alguien que «sufre por las reminiscencias». La memoria puede ser dolorosa, porque mantiene viva, activa y pasivamente, la experiencia de acontecimientos que uno puede querer eliminar. Y aunque la persona histérica es un represor que fracasa, alguien cuya represión de material inaceptable en una instancia ha creado simplemente un nuevo síntoma en otra, hay personas que son capaces de un olvido radical, de un olvido total, de un olvido voluntario. Por supuesto todos llevamos a cabo olvidos voluntarios, todo el tiempo; a veces solo tenemos que borrar algo del disco duro de nuestro cerebro para que nueva información ocupe su lugar. Si nos dan un nuevo número de teléfono, por ejemplo, el número antiguo debe ser olvidado, si lo mantenemos tenemos que seguir reescribiendo el nuevo. Aprender en parte es memorización y en parte olvido, en parte acumulación y en parte borrado. Pero olvidar no es solo una pragmática estrategia para crear más espacio para cosas nuevas: tam-

[43] Ver *Cruising Utopia* de Muñoz y *Time Binds* de Freeman. Estos importantísimos libros sobre la temporalidad queer se publicaron cuando yo estaba terminando mi libro y por ello los he utilizado menos de lo que hubiera debido. Muñoz además escribe en detalle sobre el fracaso en *Cruising Utopia*.

bién es un mecanismo de puerta de escape, una forma de proteger al yo de recuerdos insoportables. Por eso el *shock* y el trauma, como ha sido reconocido por muchos académicos, generan una forma de olvido, un aislamiento del yo que le permite crecer separado de ese saber que podría destruirle.

Dado su papel en el trauma, no es sorprendente que el olvido también ocupe un lugar central en los estudios sobre el Holocausto. La frase «No olvidar nunca», que sirve de imperativo moral para todo el trabajo de investigación sobre el Holocausto, tiende a obviar la compleja red de relaciones entre la memoria y el olvido que de hecho interviene en las autobiografías del Holocausto. Cualquiera que haya estado con un superviviente del Holocausto reconocerá fácilmente el tipo de olvido activo que practican muchos supervivientes. El film de Claude Lanzmann *Shoah* (1985) es quizá la representación más minuciosa de un olvido que no es una negación. Su película está puntuada con pausas y silencios, narraciones interrumpidas y memorias rotas; las personas empiezan a hablar y después se limitan a hacer gestos. Cómplices polacos, testigos de la Shoá y víctimas de antiguos campos de concentración, todos ellos practican esta forma de narración y de borrado, aunque también escriben la historia de la destrucción.

El deseo de olvidar y la vivencia de no ser capaz de recordar experiencias traumáticas de las que uno ha sido rescatado inspiraron gran parte de la obra de W. G. Sebald *Austerlitz*. Esta novela de un niño que formó parte del *Kindertransport*[44] muestra la dura situación de alguien a quien se ha puesto fuera de peligro y, como consecuencia de ello, fuera de la memoria. El personaje que da nombre al título de la novela, el delicado Jacques Austerlitz, tiene ese apodo por la estación de tren; encuentra fragmentos de su infancia dispersos por Europa, a lo largo de las líneas de ferrocarril que transportaban algunos cuerpos a la libertad y a otros a una condena inevitable en los campos de la muerte nazis. Austerlitz está obsesionado por percepciones espaciales que nunca se resuelven en la memoria, y estudia la arquitectura ferroviaria para descubrir en detalle «las marcas del dolor que trazan infinitas y delgadas líneas a través de la historia» (2002: 16). En sus estudios se da cuenta de que nunca puede «eliminar del todo los pensamientos de la agonía de la partida, y el miedo a lugares extraños, aunque esas ideas no formaban parte de la propia historia arquitectónica». Para Austerlitz la estación de tren, con toda su austeridad, su monumentalidad, su compromiso con la temporalidad del horario, su rítmica comodidad, le ofrece una arquitectura del olvido, una historia de partida, y él busca la huella de los recuerdos perdidos en calles comerciales vacías, estaciones silenciosas perdidas en

[44] En alemán en el original. Se conoce con el nombre de *Kindertransport* ('Transporte de niños') al traslado de unos 10.000 niños y niñas judíos, sin sus padres/madres, desde Alemania, Polonia, Austria y Checoslovaquia, al Reino Unido, con el objeto de ponerlos a salvo de las criminales políticas antijudías del nazismo. (N. del T.)

el tiempo, así como panorámicas de paisajes naturales evocadores del estado de la pérdida y bocetos de lo que ha quedado fuera del alcance de la memoria. Austerlitz no puede recordar el Holocausto porque fue arrancado de su órbita violenta, y aun así ello le obsesiona como una ausencia, y como una infancia que nunca tuvo, una muerte que se ha perdido, un abismo amenazador en el centro de su autobiografía.

La novela de Sebald es valiosa por su habilidad para crear un personaje que sigue siendo incognoscible para sí mismo y para el lector. Jacques Austerlitz se ve duplicado en la persona del narrador, que enmarca la historia de Austerlitz para el lector pero que también hace alusión a sus propios problemas, su propia salud endeble y los fracasos de su carrera. El tono de la novela oscila continuamente entre la luz y la oscuridad, en una especie de estado de conciencia crepuscular que el narrador compara con la luz artificial que se enciende en el zoo para mantener despiertos a los animales nocturnos durante el día, el nocturama. Pero también recuerda la penumbra de la mazmorra, con sus pequeñas celdas sin ventanas o *oubliettes*,[45] lugares de las fortalezas medievales donde los prisioneros eran arrojados para ser después olvidados. Para Sebald y su narrador sin nombre, lo que se ha perdido nunca se puede recuperar, lo que desaparece no deja ninguna huella, y quien se va nunca puede volver. Austerlitz nunca puede recuperar los fragmentos de su infancia que dejó atrás cuando cogió el tren de Checoslovaquia a Inglaterra; cuando por fin regresa a Checoslovaquia y va a Theresienstadt para pasear por la ciudad que ahora se ubica en el lugar de un antiguo campo de concentración, se queda mirando una ardilla de yeso en una pequeña tienda de antigüedades. Se da cuenta de que la ardilla tiene más valor para el dueño de la tienda o el coleccionista de antigüedades que cualquier espécimen humano (sobre todo mujeres y niños) de los que pasaron por Theresienstadt antes de ir a Auschwitz. La ardilla representa la banalidad de la continuidad, la longevidad y la supervivencia cuando se la compara con la pérdida fortuita de millones de personas. Cuando Austerlitz empieza a recordar se derrumba. Cuando aprende a olvidar, puede seguir adelante, aunque «seguir adelante» signifique nunca volver atrás.

En realidad nunca podemos reunificar de nuevo el pasado tal y como la memoria nos promete. En una autobiografía inolvidable que es en parte una reflexión sobre la imposibilidad de conectar pasados equivocados con las condiciones presentes, Saidiya Hartman pregunta: «¿qué supone elegir recordar el pasado, y qué supone desear olvidar? ¿Mi tatarabuela creía que olvidar le daría la posibilidad de una nueva vida?» (2007: 15). Cuando nota los reparos de su tatarabuela a hablar sobre la esclavitud aunque Hartman ha descubierto su nombre

[45] *Oubliette* es un galicismo que se usa en inglés como sinónimo de mazmorra. Lo dejamos sin traducir porque el autor lo utiliza en relación con el tema del capítulo, dado que *oubliette* viene de *oublier*, olvidar. Dejar a alguien en las mazmorras (*aux oubliettes*) equivalía a dejarle en el olvido. (N. del T.)

en un volumen sobre testimonios de la esclavitud en Alabama, Hartman se pregunta sobre la tendencia contemporánea a restaurar la memoria y reconoce que conectar con un pasado traumático es también conectar con la vergüenza y con la culpa. Escribe lo siguiente: «junto a las cosas terribles a las que sobrevivió, estaba además la vergüenza de haberlas sobrevivido. Recordar entra en conflicto con el deseo de olvidar» (16). Más adelante vuelve sobre este tema: «sin duda estaban aquellos que eligieron "asesinar la memoria" porque era más fácil de esa forma. Olvidar puede que haya hecho menos doloroso sobrellevar los horrores de la esclavitud y más fácil aceptar una nueva vida en un mundo de extraños» (96). Hartman sugiere que la supervivencia requiere cierta dosis de olvido, represión, para seguir adelante.

En *Mal de archivo* Derrida vincula la pulsión de muerte al olvido y señala que la pulsión de muerte, «al obrar siempre en silencio, nunca deja un archivo que le sea propio» (1997: 18). El antiarchivo de la muerte, el espacio anárquico del olvido, incita a un «mal de archivo», una voluntad de recordar que, según Derrida, tiene un potencial conservador (literalmente) y revolucionario. En sus formas más tradicionales, el mal de archivo «está rozando el mal radical» (1997: 27). En los próximos tres capítulos intentaré vincular lo queer y la feminidad y el feminismo al mal radical inspirado por el fracaso, la pérdida, el tropiezo, el recuerdo y el olvido.

3. EL ARTE QUEER DEL FRACASO

Si al principio no tienes éxito, quizá es que el fracaso es tu estilo.
QUENTIN CRISP, *El funcionario desnudo.*

El valor de algunos aspectos de la identidad histórica gay —por muy ideológica que pueda ser— ha sido minimizado o despreciado con las sucesivas olas de liberación. Una de las más importantes es la asociación del amor homosexual y la pérdida, un vínculo que, históricamente, ha dado a las personas queer un conocimiento sobre los fracasos del amor y sus imposibilidades (así como, por supuesto, enormes esperanzas sobre su futuro). Al reivindicar esa asociación, en vez de despreciarla, veo el arte de perder como un arte particularmente queer.
HEATHER LOVE, *Feeling Backwards: Loss and the Politics of Queer History.*

El fracaso queer... está más cerca de la huida, y de un cierto virtuosismo.
JOSÉ E. MUÑOZ, *Cruising Utopia: The There and Then of Queer Utopia.*

Hacia el final de la primera década del siglo XXI, cuando los Estados Unidos se hundían en una de las peores crisis financieras desde la Gran Depresión y cuando los economistas de todas partes levantaban sus manos y decían que no habían visto venir el colapso financiero, cuando las clases trabajadores perdían sus casas a causa de las hipotecas basura y las clases medias veían sus planes de pensiones reducirse a la nada por malas inversiones, cuando los ricos se embolsaban los rescates financieros más grandes jamás vistos y buscaban protección para su riqueza, cuando el capitalismo-casino mostraban su verdadera cara como un juego donde los bancos apostaban con el dinero de otros, estaba claro que había llegado la hora de hablar sobre el fracaso.

El fracaso y el capitalismo, por supuesto, van de la mano. Un mercado económico debe tener ganadores y perdedores, jugadores y personas que corren riesgos, estafadores y primos; el capitalismo, como explica Scott Sandage en su libro *Born Losers: A History of Failure in America* (2005) exige que todo el mundo

viva en un sistema que equipara éxito con beneficio, y que asocia el fracaso con la incapacidad para acumular riqueza, aunque el beneficio de algunos signifique ciertas pérdidas para otros. Tal y como Sandage expone en su persuasivo estudio, los perdedores no dejan un registro, mientras que los ganadores hablan todo el tiempo de ello, de modo que el registro del fracaso es «una historia perdida de pesimismo en una cultura de optimismo» (9). Esta historia escondida del pesimismo, una historia que además permanece silenciada tras cada historia de éxito, puede ser contada de muy diversas maneras; aunque Sandage la cuenta como una historia sombra del capitalismo de los EE.UU., yo la cuento aquí como un cuento de anticapitalismo, de lucha queer. También la cuento como una narración sobre la lucha anticolonial, el rechazo a ser inteligible, y un arte de la disolución. Esta es la historia de un arte sin mercados, una obra dramática sin guion, una narración sin progreso. El arte queer del fracaso se interesa por lo imposible, lo inverosímil, lo improbable y lo ordinario. Pierde de forma silenciosa, y al perder imagina otros objetivos para la vida, para el amor, para el arte y para el ser.

El fracaso puede ser incluido dentro de este conjunto de herramientas de oposición que James C. Scott llamaba «las armas del débil» (1987: 29). Cuando describe la resistencia campesina en el Sureste asiático, Scott identificó algunas actividades que parecían indiferencia o aquiescencia como «transcripciones ocultas» de resistencia al orden dominante. Muchos teóricos han usado la interpretación de Scott de la resistencia para describir diferentes proyectos políticos y para repensar las dinámicas del poder; algunas académicas como Saidiya Hartman (1997) han utilizado el trabajo de Scott para describir sutiles resistencias a la esclavitud como trabajar despacio o fingir incompetencia. El concepto de «armas del débil» puede utilizarse para categorizar lo que parece inacción, pasividad y ausencia de resistencia en términos de una práctica para boicotear los negocios de los poderosos. También podemos reconocer el fracaso como una forma de negarse a aceptar las lógicas de poder dominantes y la disciplina, y como una forma de crítica. Como práctica, el fracaso reconoce que las alternativas ya están integradas en el sistema dominante, y que el poder nunca es total o coherente; de hecho, el fracaso puede explotar lo impredecible de la ideología y sus cualidades indeterminadas.

Sobre su rechazo al determinismo económico, Gramsci escribe lo siguiente: «el materialismo histórico mecánico no permite la posibilidad del error, sino que asume que cada acto político viene determinado, de forma inmediata, por la estructura, y por tanto como una modificación real y permanente (en el sentido de acabada) de la estructura» (2000: 191). Para Gramsci, la ideología tiene tanto que ver con el error o el fracaso como con la predictibilidad perfecta; por tanto, una respuesta política radical debería tener capacidad de improvisación para adaptarse a las relaciones constantemente cambiantes entre poderosos y subordinados, dentro del flujo caótico de la vida política. Gramsci ve la función del

intelectual como un modo de autoconsciencia, y como un conocimiento aplicado de las estructuras que limitan el sentido a las demandas de una visión del «sentido común» vinculado a la clase social.

Los estudios queer nos ofrecen un método no para concebir alguna fantasía en otro lugar, sino alternativas existentes a los sistemas hegemónicos. Lo que Gramsci llama «sentido común» se basa principalmente en la producción de normas, y por ello la crítica a las formas dominantes del sentido común es también, en cierto sentido, una crítica de las normas. El sentido común heteronormativo equipara el éxito con el progreso, la acumulación de capital, la familia, la conducta ética y la esperanza. Otras formas de sentido común subordinadas, queer o contrahegemónicas asocian el fracaso con el inconformismo, las prácticas anticapitalistas, los estilos de vida no reproductivos, la negatividad y la crítica. José Muñoz ha realizado el análisis más elaborado del fracaso queer hasta la fecha, y explica la conexión entre las personas queer y el fracaso en términos de un utópico «rechazo del pragmatismo», por una parte, y un rechazo igualmente utópico de las normas sociales, por otra. Muñoz, en *Cruising Utopia*, plantea algunas propuestas innovadoras sobre el sexo, el poder y el deseo utópico. A veces las prácticas de ligue callejero gay (*cruising*) y el sexo anónimo tienen un papel central en esta genealogía de deseo utópico queer pero en otros momentos el sexo es entendido de forma más sutil, como en *Disidentifications* (1999): una relación deseante y melancólica entre los vivos y los muertos. A menudo el archivo de Muñoz tiene un papel central, y a veces se remite al memorable fracaso de expertos de la cultura queer como Jack Smith o Fred Herko, pero otras veces trabaja abiertamente con historias de éxito (O'Hara, Warhol) con el fin de plantear un conjunto de estratos arqueológicos de productores de subculturas olvidadas que yacen ocultos bajo la brillante superficie de éxitos valorados por el mercado. Aunque Muñoz considera lo queer como algo absolutamente clave en las narrativas culturales del fracaso, existe una importante literatura que señala el fracaso, casi de forma heroica, como una narrativa que entra dentro del discurso mayoritario. Por ello, comencemos viendo una narración espectacular sobre el fracaso que no vincula el fracaso con lo queer, a ver qué pasa. Esto podría cuestionar las preguntas de por qué el fracaso debe situarse dentro del espectro de esos afectos políticos que llamamos queer.

FRACASOS PUNK

La conocida obra de Irvine Welsh, un clásico del punk, *Trainspotting* (1996) es una novela claramente nada queer sobre el fracaso, la decepción, la adicción y la violencia que transcurre en los barrios pobres de Edimburgo. La novela está llena de broncas obscenas y de estallidos violentos de escoceses de clase obrera,

pero además contiene claros ejemplos de negatividad punk que apuntan, con su propio estilo bronco, a las políticas implícitas del fracaso. *Trainspotting* describe los problemas y las dificultades de la juventud escocesa en paro que busca escapar del Reino Unido de Thatcher con un humor brutal y con ingenio. Renton, el antihéroe de la novela y uno de los cinco narradores del texto, rechaza el desarrollo narrativo habitual progresivo, y pasa su tiempo yendo y viniendo de los subidones de la droga a la agonía del aburrimiento. No inicia ningún periodo de maduración, no progresa, ni él ni sus colegas aprenden ninguna lección, ninguno deja la mala vida, y al final la mayoría de ellos muere por drogas, VIH, violencia o negligencia. Renton reconoce de forma explícita su rechazo a un modelo normativo de desarrollo personal y convierte este rechazo en una crítica amarga del concepto liberal de elección.

> Supongamos que conoces todos los pros y los contras, sabes que vas a tener una vida corta, estás en posesión de tus facultades, etcétera, etcétera, pero sigues queriendo utilizar el caballo. No te dejarán hacerlo. No te dejarán hacerlo, porque lo verían como una señal de su propio fracaso. El hecho de que simplemente elijas rechazar lo que tienen para ofrecerte. Elígenos a nosotros. Elige la vida. Elige pagar hipotecas; elige lavadoras; elige coches; elige sentarte en un sofá a ver concursos que embotan la mente y aplastan el espíritu, atiborrándote la boca de puta comida basura. Elige pudrirte en vida, meándote y cagándote en una residencia, convertido en una puta vergüenza total para los niñatos egoístas y hechos polvo que has traído al mundo. Elige la vida. Pues bien, yo elijo no elegir la vida. Si los muy cabrones no pueden soportarlo, ese es su puto problema. Como dijo Harry Lauder, solo pretendo continuar así hasta el final del camino. (187)

La elección de Renton de no elegir «la vida» le sitúa en una oposición radical a las formas de respetabilidad masculina pero también le da espacio para exponer la lógica contradictoria de la salud, la felicidad y la justicia en el post-Estado del bienestar. En su brillante y retorcido discurso justifica su elección de las drogas en vez de la salud como una elección «de no elegir la vida», donde «vida» significa «pagar hipotecas... lavadoras... coches... elige sentarte en un sofá a ver concursos que embotan la mente y aplastan el espíritu, atiborrándote la boca de puta comida basura» y básicamente pudrirte en la vida casera. La sociedad, nos dice, «inventa una lógica falsa y retorcida para absorber a personas cuyo comportamiento está fuera de los cánones mayoritarios» (187); dentro de esta lógica, «la vida», una pasividad doméstica anestesiante, supone una «elección» moral mejor que una vida de alcohol y drogas. Esta misma lógica ofrece a los jóvenes el ejército en vez de las bandas callejeras, y el matrimonio en vez de la promiscuidad sexual.

La polémica se extiende también a la estructura del dominio colonial del Reino Unido. En una mordaz diatriba contra los ingleses por colonizar Escocia y a los escoceses por permitirlo, Renton, en defensa de su amigo violento y maníaco Begbie, despotrica así: «Cabrones como Begbie son unos putos fracasados en un país de fracasados. De nada sirve echarles la culpa a los ingleses por habernos colonizado. Yo no odio a los ingleses. No son más que unos gilipollas. Estamos colonizados por gilipollas. Ni siquiera somos capaces de escoger una cultura decente, vibrante y saludable por la que hacernos colonizar. No. Estamos gobernados por gilipollas decadentes. ¿En qué nos convierte eso a nosotros? En lo más bajo de entre lo más bajo, la escoria de la tierra. La basura más desgraciada, servil, miserable y lamentable jamás salida del culo del Creador. Yo no odio a los ingleses. No hacen más que apañarse con la mierda que les ha tocado. Yo odio a los escoceses» (78). Puede que la diatriba de Renton no le dé muchos puntos por sus cualidades edificantes, pero es por una parte una crítica potente y simple del colonialismo británico, y por otra parte es una crítica de la retórica falsamente optimista del nacionalismo anticolonial. En un contexto muy diferente, Lisa Lowe ha descrito la escritura que rechaza el binarismo de colonialismo versus nacionalismo como «escritura decolonizadora», algo que ella llama «una perturbación permanente del modo de producción colonial» (1996: 108). *Trainspotting*, una novela decolonizadora escocesa, concibe las drogas, el robo y la violencia como las «armas del débil» utilizadas por los hombres colonizados y de clase obrera de los suburbios de Edimburgo.

La crítica de Renton de la retórica liberal de la elección y su rechazo de la heterodomesticidad se convierte en un escupitajo de negatividad rabiosa que ataca numerosos objetivos, tanto del sistema dominante como de las minorías. A veces su negatividad deriva fácilmente en racismo, sexismo y profunda homofobia, pero en otras ocasiones parece estar en sintonía con una crítica política progresista. De hecho el discurso de Renton resuena en una teoría queer reciente que asocia la negatividad con lo queer. El libro de Lee Edelman *No al futuro* sugiere que las personas queer «elegimos *no* elegir al Niño, como imagen disciplinaria del pasado Imaginario, o como el lugar de una identificación proyectiva con un futuro que es siempre imposible» (2014: 57). Mientras que el rechazo de Edelman a las opciones que se ofrecen pliega el orden simbólico sobre sí mismo con el fin de cuestionar la construcción misma de la relevancia política, los rechazos de *Trainspotting* se aferran rápidamente al *statu quo* porque no pueden imaginar la caída del hombre blanco como parte de la emergencia de un nuevo orden. En última instancia, *Trainspotting* es demasiado heteromasculina en sus inversiones simples de la autoridad masculina, su fraternidad antimujeres y sus impredecibles estallidos de violencia. Sin una visión elaborada de modelos alternativos, la novela se desploma en el lenguaje de ira y de cabreo del hombre punk al que han arrebatado un legado patriarcal y racial de privilegio. En este ejemplo de fracaso no queer, el fracaso es la rabia del varón blanco ex-

cluido, una rabia que promete e impone castigos a las mujeres y a las personas de color.

¿De qué otras formas podríamos concebir el fracaso, y cuáles serían los resultados políticos deseables? ¿Cómo ha sido utilizado el fracaso para proyectos políticos diferentes? ¿Y qué tipo de pedagogía, qué tipo de epistemología subyace tras esas actividades que han sido galardonadas con el término de fracaso en la cultura angloamericana? El resto de este capítulo es un archivo del fracaso, que entra en diálogo con la «historia oculta del pesimismo» de Sandage, y con la «utopía queer» de Muñoz y que explora en forma de notas y anécdotas, teorías y ejemplos que suceden cuando el fracaso está vinculado productivamente a la conciencia racial, la lucha anticolonial, la diversidad de género y diferentes formulaciones de la temporalidad del éxito.

Cuarto lugar: el arte de perder

Los altibajos de los Juegos Olímpicos cada cuatro años muestran el negocio de la victoria y la inevitabilidad, y de hecho la dignidad, de perder. La continua cobertura patriótica de los Juegos en muchos países, pero en especial en Norteamérica, nos da una imagen bella y clara de las contradicciones de los políticos americanos y, más en concreto, del deseo de los americanos blancos de flexionar sus músculos y posar como el que lleva las de perder, al mismo tiempo. Aunque los atletas americanos tienen muchos fracasos en los Juegos, a la audiencia americana por lo general no se le permite ser testigo de esos fracasos; en su lugar, recibimos una cobertura omnipresente de yanquis victoriosos en la piscina, en el gimnasio y en la pista. Nos dan la historia de los ganadores todo el día, cada día, y así cada cuatro años los espectadores americanos se pierden el drama mayor de los Juegos, que se deriva de lo impredecible, la tragedia, la derrota ajustada, y sí, el fracaso desagradable e indigno.

En un proyecto fotográfico asociado a los Juegos Olímpicos de Sídney de 2000 la artista Tracey Moffatt tomó unas fotos profundamente conmovedoras de personas que llegaron en cuarto puesto en eventos deportivos importantes (ver láminas 1 y 2). En el texto de un catálogo vinculado a una exposición de estos trabajos, Moffatt dice que había escuchado rumores de que alguien había sugerido que ella fuera uno de los fotógrafos de los Juegos de aquel año. Comenta que «fantaseaba con la idea de que si realmente fuera a ser la "fotógrafa oficial" de los Juegos Olímpicos de Sídney 2000 fotografiaría los eventos deportivos con mi propia visión: fotografiaría a los perdedores».[46] Dice que mientras que todos los demás se verían llevados por los medios de comunicación mayoritarios a ver el espectáculo victorioso de los ganadores, ella se centraría en

[46] Ver Roslyn Oxley9 Gallery, www.roslynoxley9.com

«las imágenes de brillantes atletas que no lo lograron». Sin embargo, al final, se fijó en la cuarta posición para su registro fotográfico del hecho de perder porque para ella llegar el cuarto era más triste que perder del todo. Al llegar en cuarto lugar el atleta perdió por poco, se quedó sin medalla por poco, encontró por poco un (no) lugar fuera del registro de la historia. Moffatt destaca que «el cuarto significa que eras casi bueno. No el peor (que tiene su propio perverso glamur), sino casi. ¡Casi una estrella!». El cuarto puesto constituye el antiglamur del perder. Tal y como ella dice, no es el placer perverso de ser tan malo que eres casi bueno; no, el cuarto representa una posición única, más allá de la gloria pero más acá de la infamia.

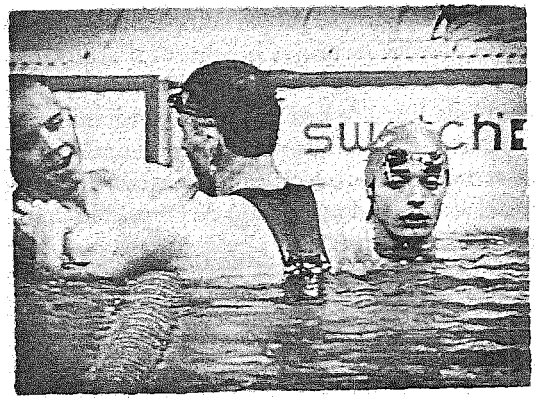


Lámina 1. Tracey Moffatt, *Fourth #2*, 2001. Impresión a color en lienzo, 36 x 46 cm, tirada de 26. Cortesía de la autora y de la Galería Roslyn Oxley9, Sídney.



Lámina 2. Tracey Moffatt, *Fourth #3*, 2001. Impresión a color en lienzo, 36 x 46 cm, tirada de 26. Cortesía de la autora y de la Galería Roslyn Oxley9, Sídney.

Moffatt intentó en sus fotografías capturar el momento mismo en el que el/la atleta se da cuenta de que ha llegado cuarto/a: «la mayoría de las veces es una expresión inexpresiva, una mirada fija, que atraviesa el rostro humano. Es una máscara terrible, hermosa, sabia, que dice "¡Oh, mierda!"». Ella fotografía a nadadores que están aún en el agua, con sus amargas lágrimas mezcladas con el agua clorada; su cámara muestra a corredores exhaustos y enfadados, luchadores noqueados en la lona, jugadores recogiendo el equipamiento deportivo tras el evento. La serie en su conjunto es un testimonio de decepción desesperada, de derrota dramática y de la crueldad de la competición.

Estas imágenes nos recuerdan que ganar es un acontecimiento polivalente: para que alguien gane, otro debe fracasar en su intento de ganar, y así, este acto de perder tiene su propia lógica, su propia complejidad, su propia estética, pero también, en última instancia, su propia belleza. Moffatt intenta capturar la textura de la experiencia del fracaso, el marginado del éxito, y el criterio estadístico determina al que pierde hoy por una fracción de segundo, por un centímetro, por un pelo, y al que mañana se ha perdido en el anonimato. El cuarto para Moffatt también se refiere al «cuarto» mundo de la cultura aborigen, y de ese modo documenta el arte borrado y perdido de un pueblo destruido por el éxito de los colonizadores blancos.

George W: el arte de bombardear con Google

Hace algunos años, si googleabas *fracaso* la primera entrada que aparecía era «Biografía de George W. Bush». ¿Esto fue obra de algunos inteligentes activistas de internet? Parece que así fue. Según informa *BBC News*, Google es bastante fácil de manipular con «bombardeo de Google» para vincular ciertas páginas a frases concretas, y así fue como un grupo de Google-bombarderos lograron enganchar la página de George W. a la frase *tremendo fracaso*. Todos estaremos de acuerdo en que George W. merece entrar en los anales de la historia bajo la categoría de fracaso, y aun así fracaso es una palabra demasiado noble para Bush, ya que implica que él tenía un plan y que después fracasó a la hora de ejecutarlo. Viendo los hechos reales, lo que es sorprendente sobre Dubya[47] es lo lejos que llegó con tan poco. Fracaso, como sugiere la serie *Cuarto puesto*, connota una cierta dignidad por aspirar a la grandeza, y aunque lamentable podría ser una buena palabra para la era Bush-Cheney, en realidad fueron horriblemente exitosos, en el sentido en que entiende el éxito el sistema dominante. Por supuesto George W. Bush representa los problemas de construir una política y una economía basándose en los ganadores y en ganar, en vez hacerlo a partir de combinaciones de pérdida y fracaso que son inevitables en cualquier sistema. Solo para que lo sepáis, la entrada número dos cuando googleabas *fracaso* era «Biografía de Jimmy Carter» y la tercera era «Michael Moore». El vínculo con Moore te da una imagen de él en la Convención Nacional Republicana mostrando una «P[48] de Perdedor» en lengua de signos.

47 Dubya es un mote que utilizaba George W. Bush. Tiene que ver con la forma en que se pronuncia la W en el sur de EE.UU. (W es la letra central de George W. Bush). (N. del T.)

La antiestética de la lesbiana

Lo que por supuesto nos lleva a otras palabras con L. *Lesbiana* está irremediablemente vinculada al fracaso de muchas formas. De hecho, según Heather Love «el deseo por las personas del mismo sexo está marcado por una larga historia de asociación con el fracaso, la imposibilidad y la pérdida... La homosexualidad y las personas homosexuales sirven de cabeza de turco de los fracasos y las imposibilidades del deseo mismo» (2009: 21). Y Guy Hocquenghem escribe en «Familia, capitalismo, ano»: «el capitalismo hace de sus homosexuales normales fallidos, como hace de sus obreros falsos burgueses» (2009: 75). Para Love, los cuerpos queer funcionan dentro de un marco psicoanalítico como los que soportan el fracaso de todo deseo; si, en un sentido lacaniano, todo deseo es imposible, imposible porque es insostenible, entonces el cuerpo queer y los mundos sociales queer se convierten en la evidencia de ese fracaso, mientras que la sexualidad hetero está enraizada en una lógica del logro, el cumplimiento y el/la éxito/suces(ión).[49] Hocquenghem repudia el marco psicoanalítico y en cambio ve el capitalismo como la estructura que marca al homosexual como algo fallido, como el sujeto que fracasa a la hora de encarnar las conexiones entre producción y reproducción. La lógica capitalista presenta al homosexual como falso e irreal, como incapaz de un amor verdadero, incompetente para hacer las conexiones adecuadas entre sociabilidad, relacionalidad, familia, sexo, deseo y consumo. Así, antes de que la representación queer pueda ofrecer una visión de la cultura queer, primero debe cuestionar la acusación de inautenticidad y de ser inapropiada. Por ejemplo, la serie de televisión *L* quiere superar y reemplazar la «historia hacia el pasado» de las lesbianas con una visión alegre y optimista de las mujeres lesbianas. Las creadoras del repulsivo y contagioso culebrón de Showtime querrían, en otras palabras, redefinir a la lesbiana asociándola con la vida, el amor, el ocio, la libertad, la suerte, lo bonito, la longevidad, Los Ángeles, pero sabemos que la letra L también puede referirse a perdedores/as,[50] trabajadores/as, trabajo, lujuria, carencia, limón, Lesbiana. «Mismo sexo, ciudad diferente», declara alegremente el anuncio de la serie. Y es que es la

48 *L for Loser*, en inglés. Por eso en la frase siguiente habla de la letra L, y de la serie lesbiana L. (N. del T.)
49 Juego de palabras entre *success* (éxito) y *succession* (sucesión). En el original: *success(ion)*. (N. del T.)
50 Estas siete palabras en inglés empiezan con la letra L. (N. del T.)

confianza «en el mismo sexo» lo que está en el centro del éxito de *L*, porque la perdedora en esta serie lustrosa y femmecéntrica es por supuesto la butch,[51] que solo puede aparecer como una presencia fantasmal en el personaje andrógino y blandito Shane.

Lo que *L* debe rechazar para representar a la lesbiana como exitosa es a la butch. Para ello la butch es presentada como anacrónica, como el fracaso de la feminidad, como un modelo antiguo, melancólico, de lo queer que ahora ha sido actualizado y transformado en un tipo de mujer deseable, es decir, deseable en un modelo de mirada hetero. Pero la lesbiana butch es un fracaso no solo en las descripciones queer contemporáneas del deseo; representa el fracaso en la cultura dominante de consumo porque su masculinidad supone una barrera al deseo heteronormativo del hombre. Mientras que las lesbianas femeninas, en la variedad concebida dentro de un imaginario heteropornográfico, son utilizadas en la cultura de los anuncios para vender de todo, desde cerveza hasta pólizas de seguros, la lesbiana masculina supone un anatema para la cultura de consumo. Por ello vemos que en la serie *L*, para hacer que las «lesbianas» sean atractivas a los hombres y a las mujeres heteros, los rasgos específicos con los que se estereotipaba a la lesbiana en el pasado —con apariencia, intereses y trabajos masculinos— deben ser eliminados para facilitar un canal libre para la cosificación. De hecho la cosificación como proceso depende totalmente de un escenario heteronormativo de expectativas eróticas y visuales. Mientras que incluso hombres gais afeminados pueden funcionar dentro de ese marco (porque aún representan un deseo de heteromasculinidad), la lesbiana butch no puede; ella amenaza al espectador varón con el terrible espectáculo de la mujer «no castrada» y desafía a la mujer espectadora hetero porque rechaza participar en la mascarada convencional de la heterofeminidad, como débil, poco cualificada y nada amenazadora. Las lesbianas de la serie *L* «tienen éxito» dentro de la economía especular del placer televisivo precisamente porque alimenta las nociones convencionales del placer visual. Al incluir a un personaje con aspecto de chico pero no viril, Shane, la serie recuerda al espectador/a lo que ha sido sacrificado con el fin de desplazar a la lesbiana al terreno de la cosificación: en concreto, una masculinidad ejercida abiertamente por mujeres. En su lugar, Shane ocupa el papel de la butch pero al mismo un papel que se ha vaciado; ella liga con mujeres heterosexuales y bisexuales, es confundida con un hombre (lo que es poco creíble), se viste de forma andrógina —pero sigue siendo una mujer reconocible y convencional—. El éxito de Shane, y el de la serie *L* en general, se basa en la exclusión de la marca lesbiana del fracaso.

[51] Femme y butch son dos términos de la cultura lesbiana. Representan posiciones y estéticas lesbianas diferentes: la femme se asocia a una mujer femenina, incluso hiper femenina. Y la butch a la lesbiana masculina. Las complejas dinámicas butch/femme, y la lesbofobia anti-butch han sido analizadas en otro libro de Halberstam, *Masculinidad femenina*. (N. del T.)

EL ARTE QUEER DEL FRACASO

Los problemas de género[52] de la variedad butch están a menudo en el corazón mismo del fracaso queer. Pero la leyenda queer Quentin Crisp transforma el aparente patetismo del género queer en una baza: «Si al principio no tienes éxito, quizá es que el fracaso es tu estilo» (2001: 205). Con este ingenioso rechazo de la perseverante ética del trabajo protestante Crisp establece el vínculo crucial entre el fracaso y el estilo y, con su propia imagen pública afeminada, encarna ese vínculo como una perturbación de género, una desviación de género, una variación de género. Para Crisp, el fracaso como estilo también implica su «carrera» como «funcionario desnudo», alguien que elige no trabajar y alguien para quien el trabajo no puede ser una realización vital. De hecho su autobiografía, *El funcionario desnudo*, vincula su propia mayoría de edad y el momento de su salida del armario como una persona queer especialmente extravagante, con la caída de Wall Street en 1931. Escribe lo siguiente:

«El cielo se oscurecía con los millonarios que se arrojaban al vacío desde las ventanas.

Y así de negro era mi futuro, con largos períodos de inerte depresión, puntuados por virajes espasmódicos hacia cualquier punto luminoso que creía ver... Pasaban los años y mi situación no mejoraba. Sin embargo, me acostumbré a la oscuridad» (2). Este particular *ethos* de resignación ante el fracaso, ante la ausencia de progreso y a una forma particular de oscuridad, de negatividad (algo que comentaré en capítulos posteriores), puede denominarse con propiedad una estética queer. Para Crisp, al igual que para un artista como Andy Warhol, el fracaso representa una oportunidad en vez de un punto muerto; con un estilo verdaderamente camp, el artista queer trabaja con el fracaso, no contra él, y habita la oscuridad. De hecho la oscuridad se convierte en una parte esencial de la estética queer.

En *Bodies in Dissent* (2006) Daphne Brooks hace una defensa similar de la estética de la oscuridad en relación con las representaciones teatrales de los afroamericanos del periodo de la esclavitud anterior a la Guerra de Secesión, hasta el comienzo del siglo XX. Utilizando un impresionante surtido de materiales primarios seleccionados de archivos de EE.UU. y de Reino Unido, reconstruye no solo los contextos de la representación afroamericana, sino también cómo se recibía esta puesta en escena de «insurgencia encarnada» y los complejos significados de las historias encarnadas en los propios cuerpos de los intérpretes, las biografías y los arriesgados esfuerzos teatrales. Al igual que Joseph Roach en *Cities of the Dead* (1996), Brooks diseña una metodología crítica capaz de recuperar culturas de interpretación perdidas, tratar su complejidad estética y entender

[52] *Gender trouble*: guiño del autor al título del libro clásico de teoría queer de Judith Butler. (En castellano se tradujo como *El género en disputa*.) (N. del T.)

lo que significaba para las audiencias blancas y negras en EE.UU. y en Reino Unido. El trabajo de Roach crea un telón de fondo para algunas de las vigorosas recreaciones de Brooks de la interpretación transatlántica afroamericana del siglo XIX, y toma de él la idea de que la cultura se reproduce a sí misma por medio de la representación en la forma de la «subrogación». Utilicé la noción de subrogación como producción cultural en el capítulo 2 sobre el olvido; aquí estoy interesado en la forma en que Brooks utiliza el término para reflexionar sobre cómo intérpretes de subculturas e imágenes incorporan tradiciones de interpretación y activan nuevos escenarios de significados políticos y de referencias. Para Brooks, el cuerpo del intérprete se convierte en un archivo de respuestas culturales improvisadas a la construcción convencional del género, la raza y la sexualidad, y la representación articula formas potentes de disenso y de resistencia. Ella interpreta los textos teatrales de su archivo en un eje de transformaciones propulsoras y busca, por medio de una contextualización histórica cuidadosa y de análisis textuales acertados, localizar en cada texto lugares de posibilidad política y estética. Por ejemplo, desarrolla una lectura brillante de las estéticas de la opacidad y ubica la oscuridad textual como un «tropo de insurgencia narrativa, supervivencia discursiva y resistencia epistemológica» (108). Brooks continúa afirmando que la oscuridad «es una estrategia interpretativa» y una forma de leer el mundo desde una «posición oscura y particular» (109). Creo que esta visión de «la oscuridad textual» o de la oscuridad como una práctica de lectura particular desde una posición subjetiva particular está en consonancia con las estéticas queer que yo planteo aquí como un catálogo de resistencia por medio del fracaso.

Siguiendo las estéticas de Brooks y el consejo de Crisp de adaptarse a la poca luz en vez de buscar más, propongo que cierta forma del arte queer ha hecho del fracaso su obra central y ha presentado lo queer como el paisaje oscuro de la confusión, la soledad, la alienación, la imposibilidad y la incomodidad. Obviamente no hay nada que conecte de forma esencial a las personas gais, lesbianas o trans con estas formas de la destrucción o de la disolución, pero los sistemas simbólicos y sociales que vinculan lo queer con la pérdida y el fracaso no pueden dejarse sin abordar; y algunos dirán que no va a ser así. Al igual que Lee Edelman, Heather Love y otros han planteado que limitarse a rechazar las conexiones entre lo queer y la negatividad es aliarse con una visión insoportablemente positiva y progresista de lo queer, esa misma que acaba presentando lesbianas radiantes en la serie *L* o reduciendo a los gais en las películas y en la televisión a inverosímiles guaperas árbitros del buen gusto.

«La oscuridad —nos dice Brooks— es una estrategia interpretativa» (2006: 109) puesta en marcha desde lugares tenebrosos, experiencias dolorosas o de exclusión; la oscuridad es el terreno del fracasado y del desgraciado. La idea de una oscuridad queer, una estrategia de lectura así como una forma de estar en el mundo, explica una serie de representaciones de la vida queer en la fotografía de principios y mediados del siglo XX. Las fotografías de Brassaï de los bares de lesbianas de París en los años treinta y las extrañas fotografías de Diane Arbus de «las amigas» forman parte, de modos muy distintos, de esas imágenes oscuras de las personas queer. Las famosas e icónicas fotografías de París de Brassaï capturan mundos ocultos de ladrones, proxenetas, prostitutas y personas queer. En el texto de introducción de la publicación en los años setenta sobre su colección censurada, explica que nunca le había gustado la fotografía, hasta que se le ocurrió «traducir todas las cosas que le habían fascinado del París nocturno» (1976: s.p.). Las fotografías recogidas en *The Secret Paris of the 1930's* suponen una mirada retrospectiva a los mundos pecaminosos y escandalosos que Brassaï documentó pero que no pudo exponer en la época en que fueron tomadas las fotografías. Cuando por fin el libro fue publicado en los años setenta iba acompañado de un texto moralista destinado a explicar las extrañas imágenes a un lector imaginario «hetero». Brassaï describe a Le Monocle como un singular «templo de amor sáfico» en medio de todos los burdeles de Montparnasse, y describe a las clientes habituales como exóticas criaturas masculinas que llevaban el pelo corto y apestaban a «olores raros, más como ámbar o incienso que a rosas y violetas». A pesar del texto moralizante, las fotografías de Le Monocle captan lo que parecía ser una vida nocturna lesbiana dinámica y fantástica, mucho más interesante que muchos bares queer que hay en París actualmente. Dicho esto, las fotografías también captan lo que Heather Love llama «el amor imposible» o «la imposibilidad en el corazón del deseo» (2009: 24). Con este concepto ella intenta trazar líneas de conexión entre la exclusión política del pasado y la exclusión política del presente. Aunque las historias liberales construyen narraciones políticas triunfalistas con cuentos de progreso, de mejora y de éxito, las historias radicales deben vérselas con un pasado menos limpio, que atraviesa legados de fracaso, de soledad y las consecuencias de la homofobia, el racismo y la xenofobia. Tal y como escribe Love, «los sentimientos del pasado nos sirven como un índice del estado ruinoso del mundo social; indican continuidades entre el mal pasado de las personas homosexuales y el presente; y pone de manifiesto las deficiencias de las narrativas queer sobre el progreso» (27). Percibir el pasado es ser capaz de reconocer algo en estas oscuras representaciones de la vida queer sin necesidad de redimirlas.

Las fotografías de Le Monocle están envueltas por la oscuridad, son sombrías, aunque las escenas que aparecen son bastante alegres y divertidas. En este sentido, las imágenes logran captar tanto la persistencia de la vida queer como la escenificación de la vida queer como algo imposible. La narrativa de Brassaï nos habla de patéticas invertidas aspirantes a una masculinidad inalcanzable: «todas las mujeres iban vestidas como hombres, y tenían un aspecto tan masculino que a primera vista uno pensaría que eran hombres. Un tornado de virilidad había barrido el lugar y se había llevado todo el refinamiento, todos los recursos de la coquetería femenina, cambiando a las mujeres en chicos, en gáns-

teres, en policías. ¡Adiós a la bisutería, a los velos, a los volantes! ¡A los colores bonitos, a los adornos! Obsesionadas con su objetivo inalcanzable de ser hombres, vestían los uniformes más sombríos; esmóquines negros, como si estuvieran de luto por su masculinidad ideal».



Imagen 8. *La Grosse Claude et son amie, au "Monocle"* (La Gorda Claude y su amiga, en Le Monocle) ca. 1932. © Estate Brassaï-RMN.

Por supuesto, tal y como revela una rápida mirada a las fotos, no «todas» las mujeres iban vestidas como hombres; algunas iban vestidas con ropa muy femme, y los esmóquines que indicaban el estado de luto de las butchs podrían de igual modo llevarse para noche de fiesta o incluso ser un traje de boda. Pero aun así hay algo oscuro en las imágenes, algo perdido, algo inalcanzable. Podríamos decir que lo que permanece inalcanzable en la masculinidad de las butchs es lo que permanece inalcanzable en toda masculinidad: toda masculinidad ideal, por su propia naturaleza, simplemente está fuera de nuestro alcance, pero es solo en la butch, la mujer masculina, donde nos damos cuenta de su imposibilidad. Las fotografías de Brassaï por lo tanto captan tres cosas: la oscuridad de los mundos nocturnos en los que se desarrolla la sociabilidad queer; el fracaso de la masculinidad ideal que debe ser localizada en la butch para hacer que la masculinidad de los hombres parezca posible; y una feminidad queer que no es solo oscura

sino invisible. En estas imágenes la feminidad queer desaparece como lesbianismo cuando se empareja con la butch queer, más visible; y cuando la feminidad queer sí se hace visible, parece falsa cuando está relacionada con lo queer y con la heterosexualidad. En este sentido podemos decir que las fotografías representan el fracaso queer, y construyen una estética queer para hacerlo.

Pero eso fue entonces. Tal y como Sontag escribe, «el París de Brassaï y Atget, deprimente, lleno de intrincados matices, casi ha desaparecido» (2001: 16). Leyendo ahora a Brassaï, nos podemos maravillar del París queer que él vio, y podemos aportar nuevos subtítulos, visuales y textuales, que reescriban y habiten sus narrativas de melancolía y mascarada. Brassaï coloca estas imágenes en una sección de su colección titulada «Sodoma y Gomorra», y las etiquetas como «homosexuales», pensando, obviamente, que ha captado un mundo perdido y prohibido de inversión pecaminosa. El título se refiere al mito bíblico del Génesis, de unos lugares orgiásticos que fueron elegidos para ser destruidos. Heather Love utiliza el mito de Sodoma y Gomorra para reflexionar sobre la mirada que echa la mujer de Lot hacia atrás cuando deja las ciudades pecaminosas. Esta mirada la convierte en una columna de sal: «al rechazar el destino que Dios le ha ofrecido, la mujer de Lot es separada de su familia y del futuro. Se convierte en un monumento a la destrucción, un emblema del eterno arrepentimiento» (2009: 5). Brassaï, sin embargo, recuerda al Proust de *Sodoma y Gomorra*.[53] Describe su reacción cuando observaba a las mujeres bailando entre ellas en el bar: «Pensé en Marcel Proust, en sus celos, su enfermiza curiosidad por los placeres extraños de Gomorra. El hecho de que Albertine hubiera sido infiel al narrador con una mujer le molestaba mucho menos que el tipo de placeres que ella habría experimentado con su pareja. Se preguntaba todo el tiempo: "qué pueden estar sintiendo realmente"». (1976: s.p.).

¿Y qué será? La vieja pregunta del sexo entre lesbianas —¿qué hacen y qué sienten cuando están juntas?— surge aquí en un mundo visual que Brassaï crea aunque le excluya. Las fotografías dicen mucho más de lo que podría contar Brassaï: sobre la inventiva transgénero, sobre la cuidadosa remodelación de la «matriz heterosexual» de las parejas butch-femme, disfrutando de las posibilidades que la noche parisina les ofrecía en los años treinta, sobre la oscuridad, el mundo sombrío en el que los falsos, los irreales, y los malditos/as desarrollaban sus vidas sombrías. Otro fotógrafo de París también esconde la imagen de la lesbiana en la sombra y es incapaz de penetrar su fachada. El retrato que hizo Cecil Beaton de Gertrude Stein en 1935 muestra otra visión del París queer, que ha entrado en la historia oficial y que parece estar fuera del tiempo y del espacio de los submundos de Brassaï. Sin embargo, como si quisiera sugerir el mundo sombrío que planea sobre las historias que hemos descrito, Beaton presenta al espectador dos Steins.

[53] Se refiere al cuarto libro de la novela *En busca del tiempo perdido.* (N. del T.)



Imagen 9. Cecil Beaton, «Gertrude Stein» (1935). Impresión en bromuro. 21,4 x 17 cm. Cortesía del Cecil Beaton Studio Archive de Sotheby's.

En primer plano, una Stein grande y masculina, vestida con un pesado abrigo y con una ajustada gorra en su cabeza, mira a la cámara con tristeza. La única concesión a la feminidad es su collar, con un broche, un fetiche sombrío que reemplaza lo que debería ser un vínculo con una imagen de adorno femenino. Las manos están cruzadas, los labios fruncidos, y la cara está arrugada y seria. Detrás de la Stein grande, está una Stein-sombra, de pie, ahora sin el abrigo; vemos su falda, su chaleco y su broche, y el broche ahora nos hace mirar de nuevo a la primera Stein. Este retrato de Stein repite otra imagen de Stein con su amante, Alice B. Toklas, en la cual Stein está de pie en primer plano a la derecha, y Toklas parece su sombra, tras ella, a la izquierda. En ambas imágenes del cuerpo de género ambiguo de Stein, su masculinidad se mide con relación a otra imagen en la cual se ve duplicada, pero no de forma especular. Toklas, que devuelve la mirada de forma desafiante a la cámara, como rechazando que la coloquen como otra Stein o dependiente de esta, pone la masculinidad de Stein en perspectiva. Al hacernos ver a Stein a través de Toklas, el fotógrafo nos fuerza a ajustar las medidas que normalmente utilizamos para «ver» el género; lo queer del género de Toklas y Stein reside en un ir y venir entre ellas, cuando la mirada del espectador se mueve de una a otra, guiada por una extraña escultura de alambre que cuelga entre ellas y que proyecta su propia sombra sobre la pared. Representar al sujeto queer como sombra y como ensombrecido parece plantear la construcción de lo queer como algo secundario respecto a la primacía de las disposiciones heterosexuales del género y de la racionalidad, pero en realidad está señalando el potencial perturbador de los mundos de la sombra.

En un texto sobre Diana Arbus, otra archivista de «los submundos sexuales», Sontag afirma que «al igual que Brassaï, Arbus quería que sus sujetos fueran tan plenamente conscientes como fuera posible del acto en el que estaban participando. En vez de intentar convencer a sus sujetos de que adoptaran una posición natural o típica, les animaba a ser desgarbados: eso es posar» (2001: 37). Sontag sugiere que la pose hace que el sujeto parezca «más raro» y, en el caso del trabajo de Arbus, «casi demente». Sontag critica a Arbus por utilizar su cámara para encontrar y crear monstruos, y la compara de forma desfavorable con Brassaï, señalando que este no solo retrató a «perversos e invertidos» sino también «hizo delicados paisajes urbanos, retratos de artistas famosos» (46). Arbus hace que «todos sus sujetos sean equivalentes» al rechazar «jugar en el terreno de los temas» (47). En otras palabras, su estrechez de miras la convierte en una voyeur solipsista en vez de en una fotógrafa artista y con talento. Las fotografías de Arbus de travestis, personas pequeñas y enanos presentan el mundo como un espectáculo de monstruos, un desfile queer y de cuerpos ambiguos frente a la cámara para ilustrar la variedad y profundidad de la alteridad monstruosa. Y mientras que las fotografías de Brassaï fueron en gran parte tomadas de noche, Arbus presenta a sus sujetos bajo la fría y clara luz del día. Pero Arbus no limita su espectáculo de monstruos a los que llaman monstruos; patriotas, familias, parejas de ancianos, y adolescentes, todos ellos parecen extraños y deformados a través de su objetivo. Usando los términos de Eve Kosofsky Sedgwick, Arbus «universaliza» lo monstruoso, mientras que Brassaï lo «minoriza». Brassaï mira el mundo transgénero como si estuviera observando de cerca a extraños insectos bajo una roca; Arbus encuentra la ambigüedad en un amplio abanico de corporalidades y la representa como la condición humana. En el retrato *Naked Man Being a Woman, NYC, 1968* registra la inestabilidad de la representación del cuerpo mismo, el hecho de que este no puede funcionar como base del orden, la coherencia, y sistemas claros de correspondencia.

Arbus cita a Weegee y a Brassaï como influencias de su trabajo, y dice del segundo: «Brassaï me enseñó algo sobre la oscuridad, porque durante años he estado explorando la claridad. Últimamente me sorprende darme cuenta de que en realidad me encanta lo que no puedo ver en una fotografía. En Brassaï, en Bill Brandt, está el elemento de la oscuridad física real y es muy emocionante ver la oscuridad de nuevo» (Bosworth 2006: 307). En las fotos de Brassaï la oscuridad en realidad enmarca lo que puede ser visto; el contexto de cada imagen es la noche misma, y los protagonistas de los mundos secretos de París son iluminados momentáneamente por la mirada de la cámara pero amenazan con fundirse en negro en cualquier momento. Para Arbus, la oscuridad y lo que no

puede verse no es tanto una función de la luz y la sombra como un resultado de la complejidad psicológica. Su imagen *Two Friends at Home, NYC, 1965* recuerda a las parejas butch-femme de Brassaï pero las saca de los mundos nocturnos irreales y las coloca a la luz del día. La biógrafa de Arbus, Patricia Bosworth, escribió sobre esta imagen: «El viaje constante [de Arbus] al mundo de los travestis, las drag queens, las personas hermafroditas y transexuales puede que le ayudara a definir su visión de lo que significa experimentar el conflicto sexual. Ella en una ocasión siguió a las "dos amigas" desde la calle al apartamento, y el retrato resultante sugiere un poder sexual casi siniestro entre estas mujeres varoniles. (La figura femenina más grande, más tradicionalmente femenina, está de pie, con su brazo colocado de forma posesiva sobre el hombro de su pareja, que tiene aspecto de chico. En otra toma se ve a la pareja acostada en su cama deshecha; una de ellas está estornudando —es algo íntimo y a la vez extraño—)» (2006: 226). Vemos que es Bosworth, no Arbus, quien pone la etiqueta de «extraña» a la imagen y quien representa a la fotógrafa de las dos amigas como parte de un mundo indiferenciado de monstruos: trans, personas intersexuales, gente del circo, personas con discapacidad. Arbus no asigna esos valores a sus sujetos, sino que denomina a estas dos bolleras «amigas». Podríamos decir que el término no quiere ver la dinámica sexual que hay entre las dos, pero en realidad la cama deshecha y la cercanía física de los dos cuerpos garantizan que reconozcamos —en palabras de Arbus— lo que no podemos ver.

Para Arbus, el fotógrafo en sí representa ese mundo perdido, un contexto que elude al espectador, que no puede ver más allá del espectáculo de la diferencia. De hecho Arbus se integró, casi desesperadamente, en esos mundos de la diferencia, e intentó utilizar sus fotografías para animar a los espectadores a tomar consciencia de que no lo ven todo, o incluso de que no ven nada. Cuando una espectadora como Bosworth mira a la pareja butch-femme en su apartamento, una pareja a quien Arbus ha seguido hasta su casa, ella ve algo que cree que no debe ver, y por ello la imagen se convierte en «íntima y extraña». (No he podido encontrar la fotografía del estornudo que tanto perturbaba a Bosworth.) Pero cuando los espectadores queer ven la imagen casi cuarenta años después de que se tomara, vemos algo íntimo y confuso: nos ofrece un puente visual hacia atrás, a un mundo queer pre-Stonewall, un mundo que está muy alejado de nosotros y sorprendentemente cerca. La mirada directa de la butch a la cámara, a Arbus, y la mirada protectora de la femme a su pareja y alejada de la cámara crea un circuito de visión en el que cada participante de la construcción de la imagen, la artista y sus dos sujetos, ve y es vista. Arbus puede ser interpretada en esta fotografía no como una voyeur lasciva, sino más bien como una cronista de lo no visto, lo no expresado, y lo no contado.

Monica Majoli, una artista queer contemporánea que vive en Los Ángeles, escoge para su trabajo el tema de la oscuridad (ver láminas 3 y 4). Majoli toma fotografías de sus examantes tal y como aparecen en un espejo negro y después

pinta a partir de las fotografías de las imágenes del espejo. Estos retratos, de oscuridad imposible, impenetrables, y llenos de melancolía, desafían la definición del espejo, del retrato e incluso del amor. Por supuesto, una imagen en un espejo es en primer lugar un autorretrato, y por ello las imágenes deben ser interpretadas como una representación de la artista misma y también como un retrato de los asuntos amorosos y de sus consecuencias (ver láminas 5 y 6). En la mayoría de los retratos Majoli empareja un dibujo o una pintura de una figura con una versión abstracta, señalando así la confusión que se da en todas las oposiciones en un espacio de espejos oscurecido. Mientras que una pintura convencional suele depender de algún tipo de relación entre la figura y el fondo, en estos retratos el fondo rellena la figura con intensidad emocional, con oscuridad, y nos pide que miremos directamente a la interioridad misma. Las versiones abstractas no son más difíciles o más fáciles de interpretar o de mirar que las figuras, lo que nos recuerda que las figuras son también abstracciones y que la forma de una cabeza o el boceto de un pecho no garantizan nada en términos de presencia humana, o de conexión, o de intimidad. Los retratos son dolorosamente íntimos y a la vez rechazan la intimidad. Todo intento de mirar más de cerca, de destacar rasgos, de entender la trayectoria de una línea, acaba en la misma oscuridad sofocante, en un negro que no es plano porque es una superficie especular, y en un espejo que no es profundo porque absorbe la luz de la imagen.

Los retratos han sido realizados una vez que la relación amorosa ha terminado y representan lo que pensamos como fracaso —el fracaso del amor para perdurar, la mortalidad de toda conexión, la naturaleza fugaz del deseo—. Obviamente el deseo está presente en el gesto mismo de pintar, y aun así el deseo aquí, como el espejo negro, devora en vez de generar, destruye en vez de iluminar. Las pinturas de Majoli son muy difíciles técnicamente (cómo esculpir una figura a partir de la oscuridad, cómo dibujar en la oscuridad, para reflejar los problemas afectivos y emocionales) pero también presentan una elaboración emocional (cómo narrar una relación que termina, cómo afrontar el final del deseo, cómo mirar a los fracasos de uno mismo, a la mortalidad y a las limitaciones). Ella mantiene un espejo oscuro ante el espectador e insiste en que él o ella mire en el vacío. Las pinturas de Majoli prestan atención al pasado, a la historia de las representaciones de la homosexualidad como pérdida y muerte desde Proust hasta Radclyffe Hall, y conversan así con la tradición fotográfica iniciada por Brassaï y ampliada por Arbus.[54]

[54] Si nos fijamos en el pasado, en la historia de la representación de la homosexualidad como pérdida y muerte, de Proust a Radclyffe Hall, el trabajo de Majoli también dialoga con el de artistas que pintaban desde la oscuridad en lugar de hacerlo desde la luz —a veces llamados «tenebristas»—, pintores como Caravaggio (con la famosa representación que hizo de él Derek Jarman como persona queer en la película del mismo nombre) y Rembrandt, que pintaba desde la oscuridad, rechazando retroceder y dar paso a la luz. El pintor español del siglo XVIII Goya es sobre todo asociado a las Pinturas Negras, y sus trabajos

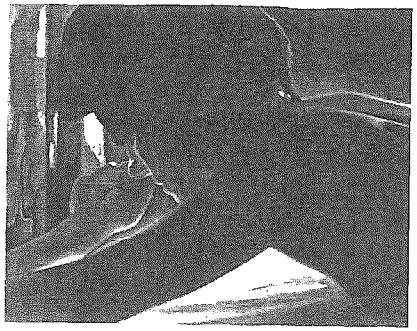


Lámina 3. Monica Majoli, *Kate*, 2009. Óleo sobre tabla, 41 x 51 cm.

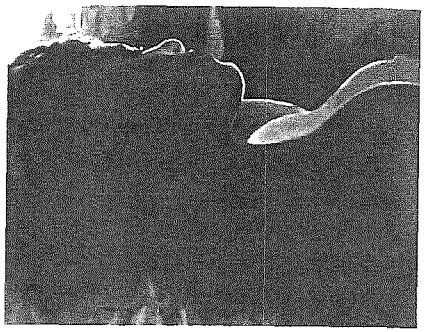


Lámina 4. Monica Majoli, *Jarrett*, 2009. Óleo sobre panel, 23 x 20 x 2,5 cm.

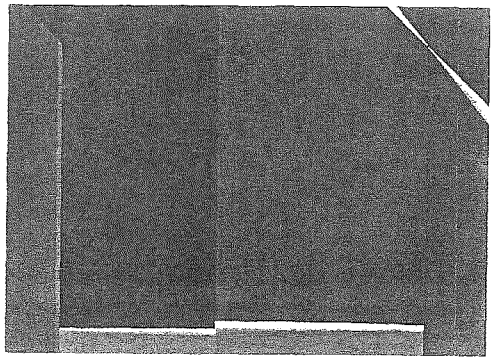


Lámina 5. Monica Majoli, *Black Mirror 2 (Kate)*, 2009. Acrílico, tinta acrílica, y guache, 155 x 76 cm.

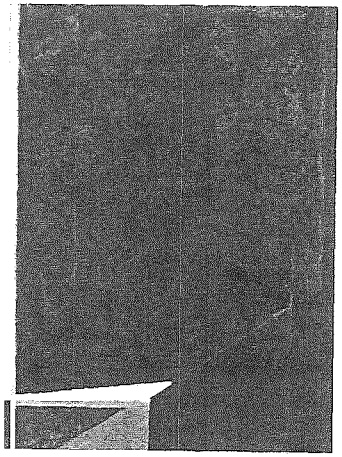


Lámina 6, Monica Majoli, *Black Mirror 1 (Jarrett)*, 2009. Acrílico, tinta acrílica y guache, 76 x 61 cm.

El fracaso inspira gran parte del trabajo de otra artista de California, Judie Bamber. Para ella las temáticas de la pérdida y del fracaso aparecen dentro de lo visual en sí mismo, como una línea o umbral más allá del cual ya no puedes ver, un horizonte que marca el lugar del fracaso de la visión y de la visibilidad mis-

combinaban sujetos con temas terroríficos y deprimentes perspectivas sobre la condición humana. El arte del lado oscuro rechaza las narrativas humanistas sobre la ilustración, el progreso y la felicidad, y nos recuerda la violencia, la densidad, de la experiencia humana. Es esto lo que olvidamos cuando insistimos en las imágenes positivas de la representación popular, y cuando en nuestras políticas solo nos centramos en el reconocimiento político y la aceptación. Para más información sobre el espejo negro y las políticas de pintar en la oscuridad, ver Lasch, 2010, y English, 2010.

ma. Mientras que José E. Muñoz presenta lo queer como una especie de horizonte para la aspiración política (Muñoz: 2010), el horizonte de Bamber nos recuerda que posibilidad y decepción a menudo van de la mano. Los paisajes marinos de Bamber, pintados durante un periodo de dos años, son un registro de los cambios —sutiles pero finitos— en el estado de ánimo, el tono y lo visual que la naturaleza «ofrece» a la mirada. En su trabajo el paisaje se vuelve cinematográfico, no es un conjunto pictórico abrumador, sino una serie de fragmentos presentados como un montaje dentro de una serie que tiene un principio, y un final definido. Cuando miramos a las pinturas, la naturaleza nos decepciona y empezamos a verla como tecnología, como un aparato (ver láminas 7 y 8). El espectador es arrastrado una y otra vez hacia el horizonte, a la línea entre el cielo y el mar que a veces sorprende con su intensidad y otras desaparece por completo. El flujo y reflujo del horizonte fuera y dentro del alcance de la vista, es en muchos sentidos el tema de las series en su conjunto. La representación de Bamber del horizonte como límite habla de una temporalidad y de una espacialidad queer que se oponen a una noción del arte como algo capaz de ver más allá, y de hecho elabora un arte sobre la limitación, sobre la estrechez del futuro, el peso del pasado, y la urgencia del presente.

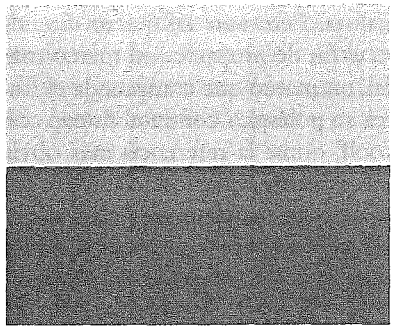


Lámina 7, Judie Bamber, *July 22, 2004, 6:15 PM*, 2004. Óleo sobre lienzo en tabla, 76 x 91 cm. Copyright Judie Bamber. Uso autorizado.

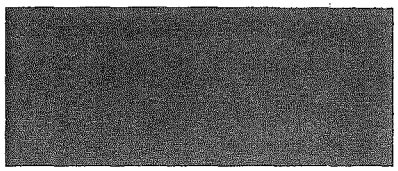


Lámina 8, Judie Bamber, *June 24, 2004, 8:45 PM*, 2004. Óleo sobre lienzo en tabla, 76 x 91 cm. Copyright Judie Bamber. Uso autorizado

Esta noción de un horizonte limitado nos remite al libro de Lee Edelman *No al futuro* (2014), en el sentido de que tanto Bamber como Edelman parecen estar inscribiendo el fracaso queer en el tiempo y en el espacio. Mientras que para Bamber los paisajes marinos vacían a la naturaleza de su misterio y de su sentido de eternidad, para Edelman lo queer está ligado siempre y de forma inevitable a la pulsión de muerte; de hecho, la muerte y la finitud son el verdadero sentido de lo queer, si es que tiene algún sentido, y Edelman utiliza este sentido de lo queer con el fin de proponer una implacable forma de nega-

tividad, en lugar de las políticas de la esperanza —heteronormativas, reproductivas y de "mirar hacia adelante"— que alimentan a casi todos los proyectos políticos. Mi intento de vincular lo queer a un proyecto estético organizado en torno a la lógica del fracaso dialoga con el intento de Edelman de separar lo queer de la actividad humanística y optimista de crear sentido. Según él, el sujeto queer ha sido ligado epistemológicamente a la negatividad, al sinsentido, a la antiproducción y a la ininteligibilidad, y en lugar de luchar contra esta caracterización llevando lo queer al reconocimiento, propone que aceptemos la negatividad que representamos estructuralmente de todas formas. La polémica de Edelman sobre el futuro adscribe a lo queer la función del límite; mientras que la imaginación política heterosexual se impulsa a sí misma en el tiempo y en el espacio por medio de la imagen indiscutiblemente positiva de "el niño", y mientras se proyecta a sí misma hacia el pasado por medio de la imagen dignificada de los progenitores, el sujeto queer está entre el optimismo heterosexual y su realización.

En este momento político el libro de Edelman supone un convincente argumento contra el proyecto imperialista estadounidense, o lo que Barbara Ehrenreich (2009) ha denominado «lado-positividad»[55] y sigue siendo una de las afirmaciones más potentes de la contribución de los estudios queer a un imaginario contrahegemónico, queer y antiimperialista. Pero aun así quiero discutir de forma crítica el proyecto de Edelman con el fin de proponer un marco más explícitamente político del proyecto antisocial, un marco que comprenda el fracaso de forma útil. Aunque Edelman enmarca su polémica contra el futuro con epígrafes de Jacques Lacan y de Virginia Woolf, omite la referencia más obvia que nos sugiere su título, y que resuena en una reciente producción estética antisocial queer, en concreto *God Save the Queen*, que cantaban los Sex Pistols. Mientras que los Sex Pistols usaban la frase «No future» para rechazar la tópica unión de nación, monarquía y fantasía, Edelman tiende a representar las preocupaciones políticas materiales como vulgares y ordinarias, como si ya fueran parte de esa evocación del futuro que su proyecto debe liquidar. De hecho él utiliza las contracciones teóricas de Lacan sobre el futuro —enervantes por rebuscadas y prolijas— porque, como Lacan y Woolf, y a diferencia de los punks, se esfuerza por ejercer una especie de control obsesivo sobre la recepción de su propio discurso. La propia sintaxis de Edelman, que se retuerce y gira sobre sí misma, regodeándose en el poder de la inversión, clausura la anarquía de la significación. Se cierra a la crítica con notas al pie y quiasmos, y aísla al lector del futuro y de sus posibles fantasías sobre él. Una nota al pie predice las críticas a su trabajo basadas en su «elitismo», «pretenciosidad», blanquitud, y estilo, y proyecta otras objeciones fundadas en su «formalismo apolítico». Se muestra indiferente a estas respuestas y, una vez que ya ha clausurado el futuro, continúa su camino en un mundo encerrado en sí mismo de ingenio y de quiasmos. La polémica de Edelman abre la puerta a una violenta articulación de la negatividad («hay que joder al orden social y al Niño en cuyo nombre nos aterrorizan colectivamente; hay que joder a Annie; hay que joder al niño pordiosero de *Los Miserables*; hay que joder al niño inocente y pobre de internet; hay que joder a Law con L mayúscula y con l minúscula (Law y la ley); hay que joder a toda la red de relaciones Simbólicas y el futuro que le sirve de sostén» [55]), pero en última instancia él no jode a la ley, ni con L mayúscula ni minúscula; sucumbe a la ley de la gramática, a la ley de la lógica, a la ley de la abstracción, a la ley del formalismo apolítico, a la ley de los géneros.

¿Entonces en qué consiste o en qué consistiría la política del «no al futuro» y, en consecuencia, la política de la negatividad? Los Sex Pistols convirtieron la frase «No future» en una arenga colectiva para los desposeídos del Reino Unido. En su canción debutante, escrita como un gesto de anticelebración para las bodas de plata de la Reina, convirtieron el himno nacional en un rugido de rechazo a la tradición de la monarquía, al apoyo nacional a su mantenimiento, y a lo que implicaba todo ese evento como futuro mismo, donde el futuro significa la nación, las divisiones de clase y de raza en que se basa la noción de identidad nacional, y la actividad de celebración del sistema ideológico que da sentido a la nación y deja sin sentido a la persona pobre, parada, promiscua, sin papeles, inmigrante racializada, queer:

> Dios salve a la Reina,
> no es un ser humano.
> No hay ningún futuro
> en los sueños de Inglaterra...
> Oh, que Dios salve a la Historia,
> que Dios salve tu loco desfile.
> Oh, Dios, ten piedad,
> hemos pagado por todos los crímenes.
>
> Cuando no hay un futuro,
> cómo puede haber pecado.
> Somos las flores en la basura,
> somos el veneno en tu máquina humana,
> somos el futuro, tu futuro...
> Dios salve a la Reina,
> va en serio, tío.
> Y no hay ningún futuro
> en los sueños de Inglaterra...

[55] *Bright-sidedness*: neologismo que nominaliza la expresión inglesa «*look on the bright side*» (ver el lado bueno, mirar el lado positivo de las cosas) para describir un proyecto político donde se fuerza a la gente a ver siempre el lado positivo de todo. (N. del T.)

No hay futuro, no hay futuro,
no hay futuro para ti.
No hay futuro, no hay futuro,
no hay futuro para mí.

No hay futuro para Edelman significa canalizar nuestros deseos en torno a la luz eterna del niño inmaculado y encontrar el lado sombrío de los imaginarios políticos en las lógicas orgullosamente estériles y antirreproductivas de la relación queer. También parece remitirse algo (demasiado) a lo simbólico en Lacan, y no lo suficiente a la potente negatividad de las políticas punks, que, como ya señalé en relación con *Trainspotting*, tienen mucho que decir sobre el nihilismo simbólico y literal. Cuando los Sex Pistols escupieron en la cara de la Inglaterra provinciana y se llamaron a sí mismos «las flores en la basura», cuando se asociaron a sí mismos con la basura y con los restos de la sociedad educada, lanzaron su veneno a lo humano. La negatividad puede muy bien suponer una antipolítica, pero no debería ser presentada como apolítica.[56]

En el capítulo 4 sigo la corriente de un feminismo antisocial producido por Jamaica Kincaid, entre otras. Aquí quiero centrarme en una feminista antisocial extraordinaria, que articula una política profundamente antisocial que representa al patriarcado no solo como una forma de dominación de los hombres, sino como la producción formal de sentido, dominio y significado. Valerie Solanas reconoció que la felicidad y la desesperación, el futuro y la represión han sido representadas como los cimientos de ciertas formas de subjetividad dentro del patriarcado, y ella rechaza de forma implacable la producción de «verdad» dentro del patriarcado con sus propias verdades, oscuras y perversas, sobre los hombres, la masculinidad y la violencia. Para Solanas, el patriarcado es un sistema de sentido que divide con nitidez rasgos humanos positivos y negativos entre hombres y mujeres. Ella invierte este proceso, considerando a los hombres como «accidentes biológicos» y al mismo tiempo rechazando adoptar el espacio de la positividad. En su lugar, coloniza el dominio de la violencia y se ayuda proponiendo despedazar a los hombres con el fin de destruir el orden hegemónico. Mientras que los hombres heteros son «dildos andantes», los gais son simplemente «maricas», y representan los peores rasgos del patriarcado, porque son hombres que aman a otros hombres y no sirven de nada a las mujeres. En el Manifiesto *SCUM* (Solanas, 2002) la homosocialidad de todo tipo es denominada «una mariconada», y se supone que los hombres la desean y la temen a la vez. Para Solanas los hombres en todas sus formas son el enemigo y el hombre rebelde es algo que no existe. Es famosa la forma en que transformó la teoría en práctica cuando cogió una pistola y disparó a Andy Warhol por «robarle» un guion. Aunque puede horrorizarnos la violencia anárquica de su acto, también debemos reconocer que es precisamente ese tipo de violencia el que sugerimos y al que nos referimos cuando mencionamos la negatividad y teorizamos sobre ella.

[56] Tavir Nyong'o plantea un argumento similar en relación con Lee Edelman y la ausencia de referencias al punk (Nyong'o, 2008).

En mi opinión, el verdadero problema con el giro antisocial en la teoría queer, como ejemplifica el trabajo de Bersani, Edelman y otros, no tiene tanto que ver con el sentido de la negatividad —que, como ya he dicho, podemos encontrar en gran número de proyectos políticos, desde el anticolonialismo al punk— como con que la negatividad queer representa un archivo demasiado pequeño. Por una parte el archivo gay coincide con el archivo canónico, y por otra ello reduce este archivo a un selecto grupo de estetas queer antisociales y a textos e iconos camp. Esto incluye, sin un orden especial, a Tennessee Williams, Virginia Woolf, Bette Midler, Andy Warhol, Henry James, Jean Genet, los musicales de Broadway, Marcel Proust, Alfred Hitchcock, Oscar Wilde, Jack Smith, Judy Garland y Kiki y Herb, pero raramente se menciona a una gran variedad de otros textos, artistas y escritores/as como Valerie Solanas, Jamaica Kincaid, Patricia Highsmith, Wallace y Gromit, Johnny Rotten, Nicole Eisenman, Eileen Myles, June Jordan, Linda Besemer, Hothead Paisan, *Buscando a Nemo*, Lesbians on Ecstasy, Deborah Cass, Bob Esponja, Shulamith Firestone, Marga Gomez, Toni Morrison y Patti Smith.

Dado que se ciñe a una corta lista de escritores canónicos privilegiados, el archivo gay se vincula a un estrecho espectro de respuestas afectivas. Y así el cansancio, el hastío, el aburrimiento, la indiferencia, la distancia irónica, lo indirecto, el rechazo ingenioso, la insinceridad y lo camp constituyen lo que Ann Cvetkovich (2018) ha denominado «un archivo de sentimientos», asociado con este tipo de teoría antisocial. Pero este canon deja fuera otra serie de afectos asociados con otro tipo de política y una forma diferente de negatividad. En este otro archivo podemos identificar, por ejemplo, la rabia, la grosería, la ira, el rencor, la impaciencia, la vehemencia, la obsesión, la sinceridad, la franqueza, la implicación excesiva, la descortesía, la honestidad despiadada y la decepción. El primero es un archivo camp, un repertorio de respuestas formalizadas y a menudo predecibles a la banalidad de la cultura hetero y a la repetición y falta de imaginación de la heteronormatividad. Sin embargo el segundo archivo conecta mucho más los tipos de respuestas rebeldes que al menos Leo Bersani parece asociar con la cultura y el sexo queer, y es aquí donde se liberan la promesa de autodestrucción, la pérdida del control y del sentido, y el discurso y el deseo sin normas. La ira bollera, la desesperación anticolonial, la rabia racial, la violencia contrahegemónica, el pugilismo punk... son los territorios sombríos y enojados del giro antisocial, son las zonas escarpadas donde no solo se produce la autodestrucción (lo opuesto al narcisismo en cierto sentido) sino también la destrucción de otros. Si queremos que lo antisocial se transforme en teoría queer debemos estar dispuestos a

alejarnos de la zona de confort del intercambio educado, con el fin de aceptar una negatividad verdaderamente política, una que, esta vez, prometa fracasar, dar por culo, cagarla, pegar gritos, ser rebelde, maleducado, provocar resentimiento, devolver el golpe, hablar alto y fuerte, interrumpir, asesinar, escandalizar, aniquilar.

Quentin Crisp escribió: «Si al principio no tienes éxito, quizá es que tu estilo es el fracaso». El estilo del fracaso está mejor representado por mi lista de dignatarios antisociales. Es más probable un estilo lesbiano más que uno gay (ya que muy a menudo el estilo gay es un estilo magnificado), y vive en la vida y en las obras de Patricia Highsmith por ejemplo, quien escribió cartas de odio a su madre y que en sus cuadernos garabateaba sobre su fuerte deseo de que dejaran de invitarla a las cenas de fiesta de sus amigos.[57] Volveré más adelante en el libro al archivo del feminismo antisocial, pero por ahora, en relación con el arte del fracaso, voy a dirigir mi atención a obras de arte queer preocupadas por el vacío, por un sentimiento de abandono. Las artistas españolas Cabello/Carceller, que trabajan en colaboración, vinculan lo queer a una forma de negatividad que reivindica, en vez de rechazarlos, conceptos como vacuidad, futilidad, limitación, ineficacia, esterilidad, improductividad. En este trabajo se activa una estética queer por medio de la función de la negación, en vez de la positividad; en otras palabras, el trabajo intenta establecer lo queer como un modo de crítica, en vez de ser una nueva inversión en la normatividad, o en la vida, o en la respetabilidad, o en la completitud, o en la legitimidad. Por ejemplo, en algunos de sus trabajos iniciales, representaban la colaboración como una especie de lucha mortal que terminaba con la muerte del autor, el fin de la individualidad, y la imposibilidad de saber dónde termina una persona y dónde empieza otra. En otras fotografías abandonan del todo la figura y fotografían el espacio mismo como queer.

En una serie de fotografías sobre un viaje de investigación a California (1996-1997) Cabello/Carceller documentan las promesas vacías de la utopía. Las imágenes de piscinas vacías en estos trabajos significan el hueco entre fantasía y realidad, los sujetos y los espacios en los que proyectan sus sueños y deseos. Las piscinas vacías, llenas de nostalgia y melancolía, emplazan al espectador a meditar sobre la forma y la función de la piscina; de ahí nos llevan a contemplar el sentido y la promesa del deseo. Estas piscinas, vacías y sin vida, funcionan como la calle urbana para Benjamin: funcionan de una forma alegórica y hablan de abundancia y de sus costes; nos hablan de los ciclos de la riqueza y de los flujos y reflujos del capital; la piscina funciona también como un fetiche, un símbolo saturado del lujo; y al igual que los escaparates de las galerías de París descritos por Benjamin, el agua en una piscina refleja el cuerpo y

[57] Para más detalles sobre las problemáticas relaciones de Patricia Highsmith con su madre, sus tendencias antisociales y su inclinación a hacer listas, ver Joan Schenkar (2009): *The Talented Ms. Highsmith*.

transforma el espacio en un sueño centelleante de relajación, ocio, placer y optimismo. Al mismo tiempo las piscinas vacías permanecen como ruinas, abandonadas y ensuciadas con hojas y otros signos de abandono, y por ese estado de ruina representan una perversión del deseo, la decadencia de las mercancías, lo queer de la disociación entre uso y valor. Cuando la piscina ya no significa un indicador de riqueza y éxito queda disponible para una significación queer como un lugar simbólico de fracaso, pérdida, ruptura, desorden, caos incipiente, y del deseo que inspiran esos estados, a pesar de todo.

La piscina es un lugar de meditación, un entorno en el cual el cuerpo se vuelve ingrávido y planea sobre la superficie de un mundo sumergido; es un lugar donde el cuerpo se vuelve flotante, transformado por un nuevo elemento, y aun así debe luchar, abrumado por ese entorno nuevo potencialmente hostil. Como una Atlántida embaldosada, la piscina expuesta llena ahora con aire en vez de agua, revela lo que subyace bajo la superficie burbujeante de un azul potenciado por el cloro. Nos lleva a un umbral y nos obliga a contemplar, saltando en el aire y en el espacio. Algunas de las imágenes de Cabello/Carceller conducen nuestra mirada a ese umbral y muestran cómo el rectángulo reconfortante de la piscina puede difuminarse en una masa amorfa. Estos umbrales borrosos dan a la piscina un aspecto amenazador, en *Sin título (Utopía) #27*, se nos recuerda que las escaleras que nos llevan dentro y fuera de la piscina, situadas en lo alto de la piscina y que rara vez descienden hasta el suelo, son inútiles sin el agua. La piscina vacía se convierte en una trampa para el cuerpo humano cuando el agua ha sido vaciada.

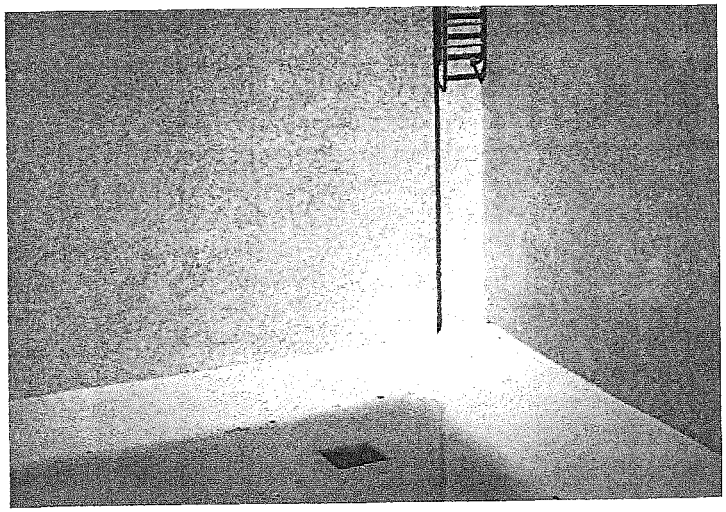


Imagen 10. Cabello/Carceller, *Sin título (Utopía) #27* (1998-99). Fotografía a color. 122 x 180 cm. Impreso con permiso de la Galería Elba Benítez (Madrid) y la Galería Joan Prats (Barcelona).

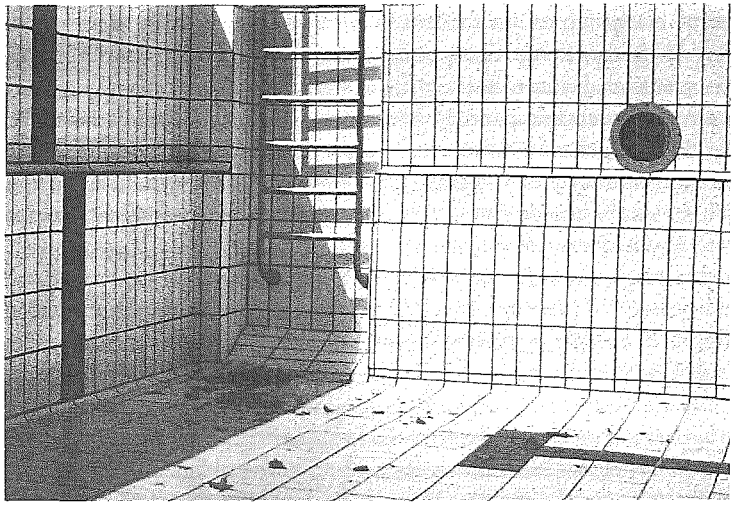


Imagen 11. Cabello/Carceller, *Sin título (Utopía) #29* (1998-99). Fotografía a color. 125 x 190 cm. Impreso con permiso de la Galería Elba Benítez (Madrid) y la Galería Joan Prats (Barcelona).

Los espacios vaciados de cuerpos se asemejan a otras series de Cabello/Carceller: bares vacíos con restos desparramados de interacciones humanas. Estas fotografías, como las fotos de las piscinas vacías, registran la evidencia de una presencia en ausencia del cuerpo. Los espacios vaciados demandan al espectador que llene los huecos; nos podemos sentir casi obligados a completar la fotografía que está ante nosotros, para darle un sentido y una historia. Nosotros mismos lo poblamos, al permitir que se refleje en nosotros, no el yo perdido, sino el rechazo que sentimos al borde del vacío. Las fotógrafas llevan a sus espectadores a un lugar de dispersión, y después nos dejan allí, solos, para contemplar todo lo que se ha perdido y lo que queda por ver. Estas imágenes de los bares desolados, sin embargo, representan, casi heroicamente, no solo a la comunidad queer, sino también lo que deja detrás. La zona del bar en *Alguna parte #5* parece de mal gusto y desprotegida; las botellas de alcohol se amontonan junto a un extintor, sugiriendo un entorno inflamable. Ahora es el fuego, no el agua, el elemento que se mantiene en espera. El suelo lleno de basura desparramada no nos habla de abandono, como las piscinas vacías, sino de uso y de materialidad. El suelo grasiento, pegajoso y sudoroso muestra el impacto de los cuerpos en su superficie, y contrapone el bar con los limpios e higiénicos espacios de la domesticidad heteronormativa.

El bar es, simultáneamente, un espacio exterior e interior (como en la piscina); son espacios, espacios heterotópicos según la terminología de Foucault (como espejos), donde la superficie da paso a la profundidad, y la profundidad se desvela como ilusoria. Como las piscinas, estos interiores muestran una con-

fusa variedad de superficies; sus planos no se disponen uno sobre otro, sino que confunden la perspectiva de los puntos de observación y mezclan la relación entre el primer plano y el plano de fondo, lo que está resaltado y lo que queda minimizado. El humo se suma a la visión borrosa e intensifica las relaciones invertidas entre lo interior y lo exterior, el cuerpo y el espacio, el suelo y la pared, los bancos y la barra. En la multiplicidad de los planos el espectador entiende el punto de vista del bar de lesbianas como disperso, como una constelación, y según paseamos por él nos vemos sorprendidos de repente porque entrevemos el exterior, porque hemos cruzado el umbral; la cámara adopta un nuevo punto de vista con relación al bar, y cuando nos acercamos a los suelos pegajosos, cuando contemplamos los restos ante nosotros, miramos hacia arriba y vemos el exterior que nos atrae desde el fondo del bar. La puerta está abierta, es por la mañana, y el bar permanece expuesto a la luz del día.

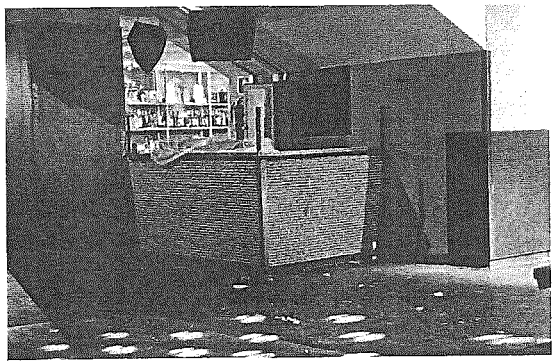


Imagen 12. Cabello/Carceller, *Alguna parte #5* (2000). Fotografía a color, 125 x 190 cm. Impreso con permiso de la Galería Elba Benítez (Madrid) y la Galería Joan Prats (Barcelona).

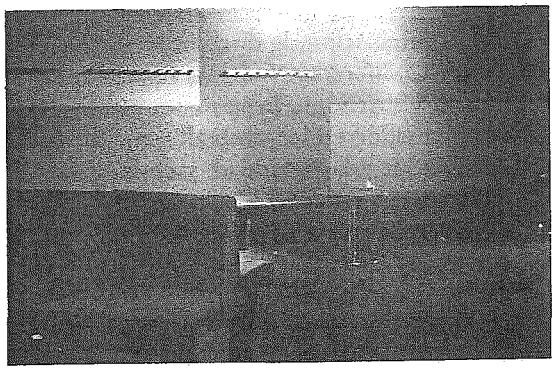


Imagen 13. Cabello/Carceller. *Alguna parte #2* (2000). Fotografía a color, 125 x 190 cm. Impreso con permiso de la Galería Elba Benítez (Madrid) y la Galería Joan Prats (Barcelona).

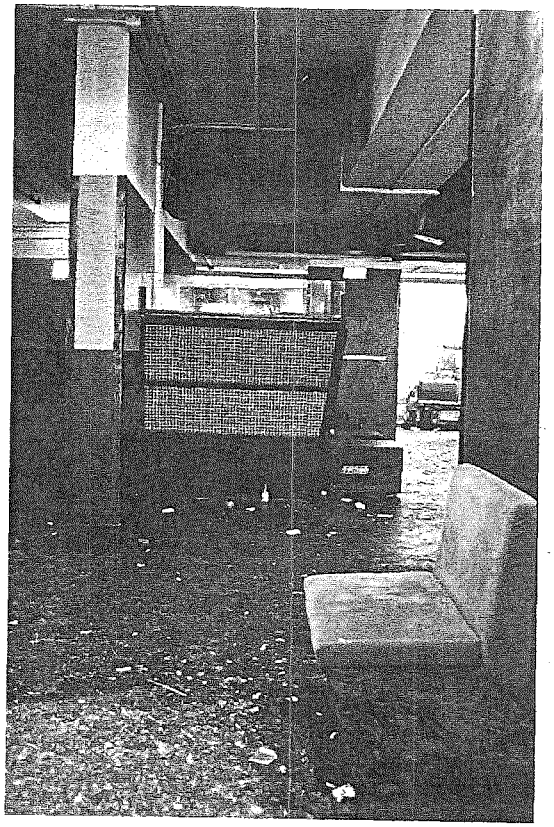


Imagen 14. Cabello/Carceller. *Alguna parte #23* (2000). Fotografía a color, 150 x 100 cm. Impreso con permiso de la Galería Elba Benítez (Madrid) y la Galería Joan Prats (Barcelona).

La luz del día, como la iluminación de discoteca en el bar de lesbianas, llega de muchas formas y ejerce diferentes funciones para los espectadores y para quienes habitan en ella. Volviendo a los paisajes marinos de Judie Bamber, vemos cómo están interesados en los umbrales que no pueden atravesarse, en las relaciones entre la luz y la oscuridad, y en la disección del vacío. En estas pinturas del océano, realizadas en Malibú, Bamber dispone el drama de la relación entre el cielo y el mar pero sin sucumbir a una romantización de la naturaleza. De hecho, las series constituyen una especie de crítica de la naturaleza; al archivar los contrastes cambiantes entre el aire y el agua, en realidad ella señala los límites de la naturaleza, su finitud, más que su infinita sublimidad. Bamber nos recuerda que hubo un tiempo en que cuando miraba al océano desde su balcón en Malibú se daba cuenta de que la vista que se le presentaba era algo que ya había visto antes, en vez de ser una exhibición

diferente y única del virtuosismo de la naturaleza y del color. Por tanto, lo que pinta Bamber es el límite: el límite de la visión, el límite de la naturaleza, el límite del color mismo, la imaginación circunscrita, la ausencia de futuro, o, en otras palabras, la expansión y contracción de todos nuestros horizontes. Tal y como Nayland Blake escribe sobre estas pinturas en un texto para el catálogo que acompañaba a su primera exposición, «es importante que se trate de pinturas del Pacífico, el punto final de la expansión americana hacia el oeste. Desde un lugar de término, miramos a una neblina de posibilidades que detiene nuestra mirada y que además no nos devuelve nada que pudiera orientarnos. Hemos llegado a un final» (2005: 9). Al vincular la circunscripción de la mirada a la función reguladora de la fantasía nacional de expansión, Blake enlaza astutamente el sentido de desorientación producido por estos cuadros con un proyecto político que de forma implacable devora tierra y materiales, en nombre de su propia lectura racializada del destino de la finalización. Las pinturas de Bamber como «antimapas», como imágenes de disolución y de desencanto, nos fuerzan a una abrupta interrupción de las fantasías de expansión nacional.

Los paisajes marinos de Bamber son melancólicos sin transmitir nostalgia. También rechazan el estilo de aura que usa la producción artística, y se instala en una estética de repetición; cada cuadro repite el esquema básico de relaciones entre mar, cielo y horizonte, y cada uno sitúa el drama de lo liminar de forma muy precisa en el tiempo y en el espacio. Bamber intenta eliminar sus propios brochazos del lienzo para crear una ilusión de reproducción mecánica, como para cancelar la posibilidad de que interpretemos el virtuosismo del artista como lo que reemplaza al virtuosismo y al genio de la naturaleza. Al mismo tiempo los cuadros representan lo que Dianne Chisholm, citando a Walter Benjamin, describe como «quedarse absorto» o una imitación de la «porosidad del espacio» (2005: 109). Chisholm explica que el narrador le permite ser absorbida por la ciudad y convertirse en parte de su narrativa y de sus memorias. En las pinturas de Bamber las tensas interacciones entre mar y cielo, cielo y horizonte, luz y estado de ánimo, el color y lo liminar producen la «porosidad» que el espectador ve y que incluso rechaza. Según Chisholm, la porosidad representaba para Benjamin los espacios de la ciudad que escenifican desplazamientos en las formas de comerciar o en los contenidos de la calle urbana, los flujos de intercambio y deseo. Chisholm escribe lo siguiente: «la porosidad de la ciudad de constelaciones queer nos permite ver la confluencia de la historia incluso cuando ha sido subsumida en la posmodernidad del capital(ismo). La ciudad gay es excepcionalmente porosa. Aquí la vida gay se vive fuera, en calles que son canales hacia el contacto íntimo y comunal y arterias principales del tráfico de mercancías» (45). Los cuadros de Bamber son pinturas de la ciudad y a la vez están separadas de ella; son imágenes de Los Ángeles, un recordatorio del atractivo de la ciudad; los paisajes marinos reflejan y repelen a la vez —brillan por el sol y reabsorben toda la luz en sus superficies—. Parecen emitir su propia fuente de

luz y, como el estereotipo de la cultura del cuerpo de Los Ángeles, confunden las relaciones entre belleza natural (la puesta de sol) y belleza realzada tecnológicamente (la puesta de sol espectacular en un día nublado por la polución). Los paisajes marinos de Bamber nos recuerdan que las visiones de la utopía están vinculadas a la clase social; mientras que un grupo de ciudadanos de Los Ángeles observa el paisaje donde se ha realzado la polución, otro grupo está atrapado en esa misma toxicidad tierra adentro. Las fantasías de suficiencia y seguridad se entrecruzan con las sirenas y los helicópteros que mantienen la ciudad como una red invisible de espacios regulados.

El extremo realismo de Bamber, aquí y en todos sus trabajos, conecta la pintura a otros medios en vez de ubicarla aparte como arte, en oposición a la tecnología, y ello sirve para desnaturalizar el objeto de la mirada por medio de un intenso escrutinio. La mayoría de los paisajes marinos son analizados en términos de marcos temporales épicos. El fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto, como Bamber, se ve atraído por el paisaje marino como imagen minimalista, pero a diferencia de Bamber él ve el paisaje marino como una representación del tiempo primigenio y lo describe como «la visión más antigua». Utiliza una exposición de alta velocidad para «detener el movimiento de las olas», pero se supone que el momento que congela conecta retroactivamente con un sentido memorístico de longevidad y duración (Sugimoto, 1995: 95). Los paisajes de Bamber, aunque sean muy tecnológicos, están más comprometidos con el minimalismo que los de Sugimoto, porque no aparece ninguna ola en absoluto, y ella no representa un movimiento detenido, sino el fin del tiempo y del movimiento futuro. Mientras que Sugimoto dice que le impresiona la expansividad del paisaje marino, su infinito surtido de diferencias, la visión queer de Bamber la aparta de la tradición del género; ella resiste el romance que podemos encontrar en un Constable, la teatralidad en un paisaje marino de Courbet, y rechaza la veneración que vemos en las fotografías de Sugimoto. En su lugar, ella flirtea con el aquí, el ahora, y crea imágenes austeras y disciplinadas que tratan tanto del contexto como del tema principal.

Gran parte del trabajo de Bamber, ya sea una imagen perfectamente realizada de una vagina o una representación fotorrealista de su padre, utiliza un método «desentimentalizador» de representación. En sus cuadros de objetos en miniatura como el polluelo de pinzón muerto de la lámina 9, la escala de la pintura magnifica la muerte del pájaro al enmarcarlo como arte y a la vez la disminuye al hacer de su pequeñez una cualidad sentida. El despliegue de la escala, aquí y en los paisajes marinos, da relevancia a lo relacional y a lo contingente pero a su vez convierte la naturaleza muerta en algo queer, en un límite, en un rechazo de la duración, de la longevidad, de la versatilidad. Bamber captura la cosa en su momento de declive o de expiración, documentando no solo la muerte sino la muerte de una ilusión. El título del cuadro, *Te daré algo por lo que llorar (Polluelo de pinzón muerto)* une la melancolía (la muerte del

pájaro) al realismo extremo (otras cosas son más importantes) y vacía el potencial sentimiento de la pintura, evocado por el tema principal y la pequeña escala, reemplazándolo con una representación precisa. El realismo de la representación de la muerte, un pájaro feo, introduce al espectador a la naturaleza más cruel, en vez de quitar importancia a la muerte de una criatura joven. La yuxtaposición de las palabras *muerto* y *polluelo* une los finales con los comienzos y nos recuerda que a veces un final no es un nuevo comienzo: un final es un final es un final.

Niños y fracaso

La crítica de Lee Edelman a la apuesta heteronormativa en el Niño encaja muy bien con el rechazo de Bamber del afecto asociado a la muerte prematura. Pero Edelman siempre corre el riesgo de vincular la heteronormatividad de una forma esencial con las mujeres, y, quizá sin quererlo, la mujer se convierte en el lugar de lo no queer: ella ofrece la vida, mientras que lo queer se asocia con la pulsión de muerte; ella se alinea sentimentalmente con el niño y con «lo bueno» en tanto que el hombre gay en particular lidera el camino a «algo mejor» mientras que «no promete nada en absoluto». Como Renton en *Trainspotting*, la negatividad de Edelman tiene un tono muy apolítico en esto, de modo que para terminar este capítulo quiero debatir los aspectos queer que circulan de forma bastante abierta en el cine infantil para el gran público, con claros compromisos políticos.

Las películas para el gran público dirigidas a la infancia producen, casi de forma accidental, un montón de narrativas perversas sobre la identidad, las relaciones y la evolución, y a menudo vinculan estas narrativas a cierto sentido político del éxito y del fracaso. En vez de sorprendernos por la presencia de personajes e historias claramente queer en el cine popular infantil y por la fácil afiliación con el fracaso y la decepción, debemos reconocer el cine de animación infantil como un género que tiene que captar la atención de sujetos deseantes inmaduros y que lo hace apelando a un amplio abanico de representaciones y relaciones perversas. En vez de protestar por la presencia de personajes queer en estas películas, como hizo un crítico del *Village Voice* en relación con *Shrek 2*, deberíamos utilizarlos para cuestionar mitos idealizados y edulcorados sobre los niños y niñas, la sexualidad, y la inocencia, e imaginar muevas versiones de la madurez, de la *Bildung*,[58] y del crecimiento que no dependen de la lógica de la sucesión y del éxito.

Las comedias de adolescentes para el gran público y el cine de animación infantil están repletos de fantasías sobre la otredad y la diferencia, de personifi-

[58] Ver nota 10. (N. del T.)

caciones alternativas, afiliaciones grupales y deseos excéntricos. En muchos de estos «cuentos de hadas queer» el romance da lugar a la amistad, lo individual da lugar a lo colectivo y el emparejamiento heterosexual «exitoso» cambia totalmente, es desplazado y desafiado por contactos queer: princesas se convierten en ranas en vez de ser al revés, los ogros rechazan ser guapos y hay personajes que a menudo eligen lo colectivo sobre lo doméstico. Casi todas estas películas ponen la temporalidad misma en primer plano, y promueven modelos no lineales y desarrollos no edípicos, e historias interrumpidas u olvidadas. Se privilegia la repetición sobre la secuencia; el tiempo del cuento de hadas (hace mucho, mucho tiempo) y el espacio mítico (en un lugar muy muy lejano) forman el telón de fondo fantástico para el típico adolescente o niño, y muy a menudo formas de vida claramente queer. Así, aunque películas infantiles como *Babe, Chicken Run, Buscando a Nemo* y *Shrek* a menudo son anunciadas como cuentos infantiles que los adultos pueden disfrutar, en realidad son películas infantiles hechas con plena consciencia de que los deseos narrativos de niños y niñas son poco sentimentales, amorales y antiteleológicos. Son los adultos quienes demandan sentimientos, progreso y cierre; estas películas reconocen que los niños y las niñas se preocupan menos por esas cosas. Solo para ilustrar mi punto de vista sobre estos cuentos de hadas queer como una forma excitante de escenificar el tiempo queer y como nuevas formas radicales de imaginar la comunidad y la vinculación, quiero señalar algunos temas políticos comunes a estas películas y recalcar la abundancia de personajes explícitamente queer en ellas.

Los cuentos de hadas queer a menudo están organizados en torno a héroes que son en cierto modo «diferentes» y cuya diferencia es ofensiva a una comunidad más amplia: Shrek es un ogro que se ha visto obligado a vivir alejado de los moralistas aldeanos, Babe es un cerdo huérfano que se cree que es un perro pastor, y Nemo es un pez sin madre con una aleta deforme. Cada héroe «con discapacidad» debe luchar o competir con un igual que representa la riqueza, la salud, el éxito y la perfección.[59] Si bien estas narrativas sobre la diferencia podrían fácilmente servir para proponer una limpia lección moral sobre aprender a aceptarse a uno mismo, cada una vincula la lucha del individuo rechazado a luchas más amplias de los más vulnerables. En *Shrek* por ejemplo, el ogro se convierte en un luchador por la libertad de una refugiada, figura de cuento de hadas, cuyo Lord Farquaad («Fuck wad»,[60] también conocido como Bush) la ha echado de su tierra; en *Chicken Run* las gallinas se unen para derrocar a los malvados granjeros Tweedy y salvarse de la explotación; en *Babe, el cerdito valiente* la

[59] Robert McRuer ha teorizado sobre las múltiples relaciones entre lo queer y la discapacidad en su obra maestra, *Crip Theory* (McRuer, 2006).

[60] La frase señala la homofonía entre Farquaad y las palabras *fuck wad* ('que se joda Wad'; Wad era un mote de Bush). (N. del T.)

oveja se rebela para oponerse a un perro pastor autoritario; y en *Buscando a Nemo* Nemo lidera una rebelión de peces contra los pescadores.

Cada película explicita la conexión entre lo queer y esta unión de lo personal y lo político: la monstruosidad en *Shrek*, la discapacidad en *Buscando a Nemo*, y disforia de especie en *Babe* se convierten en ejemplos de los perniciosos efectos de la exclusión, la abyección y el desplazamiento, en nombre de la familia, el hogar y la nación. La belleza de estas películas reside en que no temen al fracaso, no promueven el éxito, y representan a los niños y niñas no como preadultos imaginando el futuro, sino como seres anárquicos que participan en lógicas temporales extrañas e incoherentes. Los niños y las niñas, como Edelman nos recuerda, han sido utilizados como parte de la heterológica del futuro o como un vínculo con la imaginación política positiva de alternativas. Pero hay producciones alternativas del niño que reconocen en la imagen de un cuerpo no adulto una propensión a la incompetencia, una incapacidad torpe para dar sentido, un deseo de independizarse de la tiranía del adulto, una total indiferencia por las concepciones adultas del éxito y del fracaso. La crítica negativa de Edelman coloca lo queer entre dos opciones igualmente insoportables (futuro y positividad, en oposición a nihilismo y negación). ¿Podemos producir modelos generativos de fracaso que no planteen dos alternativas tan deprimentes?

Renton, Johnny Rotten, Ginger, Dory y Babe, como esos atletas que acaban en cuarta posición, nos recuerdan que hay algo poderoso en estar equivocado, en perder, en fracasar, y que todos nuestros fracasos combinados podrían bastar, si los practicamos bien, para hundir al ganador. Dejemos el éxito y sus logros a los republicanos, a los dueños de las grandes empresas mundiales, a los ganadores de los *realities* de la televisión, a las parejas casadas, a los conductores de los utilitarios deportivos. El concepto de practicar el fracaso quizá nos lleve a descubrir nuestro rarito interior, a sacar malas notas, a no cumplir, a ser despistados, a tomar desvíos, a encontrar un límite, a perder nuestro camino, a olvidar, a evitar el control, y, con Walter Benjamin, a reconocer que «la empatía con el ganador invariablemente beneficia a los que mandan» (Benjamin, 1973, 234). Todos los perdedores son los herederos de aquellos que perdieron antes que ellos. El fracaso ama la compañía.

4. FEMINISMOS SOMBRÍOS

NEGATIVIDAD QUEER Y PASIVIDAD RADICAL

> Ni que decir tiene que estar entre los desalmados, los cínicos, los escépticos, es estar entre los ganadores, porque aquellos que han perdido nunca se ven fortalecidos por su pérdida; la sienten profundamente, siempre, por toda la eternidad.
>
> JAMAICA KINCAID, *Autobiography of My Mother*

> Las utopías siempre han implicado decepciones y fracasos.
>
> SAIDIYA HARTMAN, *Lose Your Mother*

> Entre patriarcado e imperialismo, entre la constitución del sujeto y la formación del objeto, la figura de la mujer desaparece, no en una nada limpia, sino en una violenta ida y vuelta que es una figuración desplazada de la «mujer tercermundista» atrapada entre la tradición y la modernización.
>
> Gayatri Chakravorty Spivak, *¿Pueden hablar los subalternos?*

En el capítulo 2 propuse el olvido como una interrupción de modalidades generacionales de transmisión que garantizan la continuidad de ideas, líneas familiares y la normatividad misma. Mientras que las lógicas y las temporalidades generacionales extienden el *statu quo* de un modo que favorece a los grupos dominantes, para los grupos oprimidos lo generacional puede también indicar un tipo diferente de historia, una historia asociada con la pérdida y la deuda. En relación con el linaje de una afroamericana que comenzó en la esclavitud, Saidiya Hartman, en *Lose Your Mother*, sugiere lo siguiente: «la única herencia que seguro que pasó de una generación a la siguiente fue esta pérdida y ella definió a la tribu. Un filósofo describió una vez esto como una identidad producida por negación» (2008: 103). El título de Hartman indica una pérdida que ha ocurrido ya siempre para los afroamericanos, pero eso también cuestiona una descripción genealógica simple de la historia que se extiende hacia atrás en el tiempo a través de la línea familiar. Perder a la madre, como vimos en relación con *Bus-*

cando a Nemo y a *Como si fuera la primera vez*, no es simplemente «un descuido», como podría decir Oscar Wilde; en realidad eso permite una relación con otros modelos de tiempo, espacio, lugar y conexión.

Comenzando por el mandato de «Lose your mother» [Pierde a tu madre] y avanzando hacia una conclusión que apostará por un desmantelamiento completo del yo, analizo una política feminista que no viene de un hacer, sino de un deshacer; no de un ser o llegar a ser mujer, sino de un rechazo a ser o llegar a ser mujer tal y como ha sido definida e imaginada dentro de la filosofía occidental. Esbozaré vínculos rotos madre-hija hacia un feminismo antiedípico que sin embargo no es un cuerpo deleuziano sin órganos. Este feminismo, un feminismo basado en la negación, el rechazo, la pasividad, la ausencia y el silencio, ofrece espacios y modos de desconocimiento, fracaso y olvido como parte de un proyecto feminista alternativo, un feminismo sombrío que se había enclavado en concepciones más positivistas y que ha resuelto sus lógicas desde su interior. Este feminismo sombrío habla el lenguaje de la autodestrucción, del masoquismo, del feminismo antisocial, y rechaza el lazo esencial entre madre e hija que garantiza que la hija asuma el legado de la madre y que al hacerlo reproduzca su relación con formas patriarcales de poder.

La tensión entre memoria y olvido, como analizamos en el capítulo 3, tiende a ser claramente edípica, familiar y generacional. ¿Existen otros modelos de generación, temporalidad y política que puedan usar la cultura queer y el feminismo? El marco edípico ha anulado cualquier otro modelo para pensar sobre la evolución del feminismo y las políticas queer. Desde profesoras de estudios de las mujeres que piensan en sus estudiantes como «hijas», hasta feministas de nueva ola que ven a las activistas anteriores como madres mal vestidas y anticuadas, las dinámicas edípicas y sus metáforas familiares apagan el futuro potencial de nuevas formaciones de conocimiento. Muchos departamentos de estudios de las mujeres de todo el país luchan en la actualidad con el desagradable e incluso feo legado de los modelos edípicos generacionales. En algunos de estos departamentos las dinámicas edípicas están además racializadas y sexualizadas, de modo que una generación más antigua de mujeres en su mayoría blancas pueden estar simultáneamente contratando y manteniendo a raya a una generación más joven (a menudo queer) de mujeres de color. Todo el modelo de «pasar hacia abajo» el conocimiento de madre a hija está claramente imbricado en una normatividad blanca, de género y hetero; de hecho, el sistema inevitablemente se bloquea ante estas escenas de diferencia racializadas y heterosexualizadas. Y mientras las «madres» se sienten frustradas con la aparente falta de voluntad de las mujeres que han contratado para continuar con su línea de investigación, las «hijas» luchan para hacer ver a las mujeres más mayores que los sistemas reguladores están integrados en los paradigmas que quieren transmitir de forma tan insistente. El persistente modelo de estudios de las mujeres como dinámica madre-hija irónicamente se parece al sistema patriarcal en

el sentido de que presenta a la madre como el lugar de la historia, la tradición y la memoria, y a la hija como la heredera de un sistema estático que o bien debe aceptar sin cambios o bien debe rechazar por completo.

Aunque la famosa frase de Virginia Woolf sobre las mujeres en *Una habitación propia* «Si somos mujeres, nuestro contacto con el pasado se realiza a través de nuestras madres» ha sido interpretada por lo general como una afirmación fundadora de una nueva estética del linaje que pasa por la madre y no por el padre; el punto crucial de la formulación es la frase en condicional (1928: 87). En realidad, «si somos mujeres» implica que si no contactamos con el pasado a través de nuestras madres, entonces no somos mujeres, y esta línea rota de pensamiento y de no ser de la mujer ofrece inesperadamente una salida alternativa a la reproducción de la mujer como el otro del hombre, de una generación a la siguiente. Los textos que analizo en este capítulo rechazan contactar con el pasado a través de la madre; estos textos pierden a la madre activa y pasivamente, maltratan a la madre, aman, odian y destruyen a la madre, y en ese proceso producen un espacio teórico e imaginativo que es «no mujer» o que solo puede ser ocupado por mujeres destructivas.

Los psicoanalistas sitúan la figura de la mujer como una identidad incomprensible, irracional e incluso imposible. La famosa pregunta de Freud «¿Qué quieren las mujeres?»[61] no es solo una evidencia de que, como dice el famoso comentario de Simone de Beauvoir, «Freud nunca mostró demasiado interés en el destino de las mujeres» (2005: 44); más bien se pregunta por qué las mujeres querrían ocupar el lugar de la castración, la carencia, y la otredad de una generación a la siguiente (Jones 2003: 402). Responder a la pregunta de qué podrían querer los hombres es bastante simple en un sistema que favorece la masculinidad de los hombres; lo que las mujeres quieren y obtienen de ese mismo sistema es una pregunta mucho más compleja. Si, tal y como Freud afirma, la niña pequeña debe reconciliarse con el destino de una feminidad definida como una masculinidad fallida, entonces ese fracaso en ser masculina debe seguramente albergar su propio potencial productivo. ¿Qué quieren las mujeres? Además, ¿cómo ha llegado a asociarse el deseo de ser una mujer, de forma definitiva, con el masoquismo, el sacrificio, la autosubyugación y la disolución? ¿Cómo deberíamos interpretar estas avenidas del deseo y de la individualidad como algo diferente a una masculinidad fallida y al final del deseo?

En este capítulo trazo la genealogía de un feminismo antisocial, antiedípico, antihumanista y contradictorio que surge de feminismos queer, poscoloniales y negros, y que piensa en términos de negación del sujeto más que de su formación, de interrupción del linaje más que de su continuación, de des-

[61] En realidad la frase de Freud dice «¿Qué quiere la mujer», en singular (*Was will das Weib?*), pero el autor escribe aquí en inglés «das mujeres» (*women*). Curiosamente *Das Weib* tiene un matiz peyorativo en alemán (la palabra neutral para «la mujer» es *die Frau*). (N. del T.)

hacer el yo más que de activarlo. En esta genealogía feminista queer, que puede decirse que se extiende desde las reflexiones de Spivak sobre el suicidio femenino en «¿Pueden hablar los subalternos?» (2009) a la idea de Saidiya Hartman de una política que exceda las condiciones sociales de su enunciación en *Scenes of Subjection* (1997), podemos encontrar las narrativas de esta versión del feminismo en los fantasmas de Toni Morrison o entre las antiheroínas de Jamaica Kincaid, y debemos localizarlo en territorios de silencio, terquedad, autoabnegación y sacrificio. Finalmente, no encontramos ningún sujeto feminista sino solo sujetos que no pueden hablar, que se niegan a hablar; sujetos que descifran, que rechazan ser coherentes; sujetos que rechazan «ser» cuando ser ya ha sido definido en términos de una autoactivación, de autoconocimiento, de sujeto liberal. Si nos negamos a llegar a ser mujeres, podemos preguntarnos ¿qué le ocurre al feminismo? O, si planteamos la pregunta de otra forma: ¿podemos encontrar estrategias feministas capaces de reconocer el proyecto político articulado en la forma del rechazo? La política del rechazo emerge en su forma más potente de los textos anticoloniales y antirracistas, y desafía la autoridad colonial rechazando por completo el papel del colonizado, dentro de lo que Walter Mignolo, citando a Aníbal Quijano, ha denominado «colonialidad del poder» (2013: 9).

Feministas poscoloniales desde Spivak hasta Mahmood han mostrado lo muy prescriptivas que son las teorías feministas occidentales de la agencia, el poder, la libertad y la resistencia, y han propuesto formas alternativas de pensar sobre el yo y sobre la acción que surgen de contextos a menudo rechazados totalmente por el feminismo. Mientras que Mahmood se centra en las mujeres musulmanas implicadas en prácticas religiosas en el movimiento de las mujeres de las mezquitas en Egipto para dar cuerpo a su crítica de las teorías feministas de la agencia, en su famoso ensayo «¿Pueden hablar los subalternos?» Spivak utiliza los ejemplos del siglo XIX del suicidio de la esposa (tras la muerte del marido) para demostrar que había una forma de ser mujer que era incomprensible dentro de un marco feminista normativo. Ambas teóricas argumentan en términos de «gramática de conceptos», usando el término de Mahmood, y ambas consideran el discurso como algo diferente al tropo feminista convencional de romper el silencio. En el núcleo del libro de Mahmood, *The Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject*, hay un concepto de mujer que no presupone la universalidad de deseo de libertad y autonomía, y cuyo objetivo puede que no sea oponerse a las tradiciones patriarcales (2005: 180). En el centro del ensayo de Spivak hay una noción de mujer que va más allá de la formulación feminista occidental de la vida de la mujer. Spivak termina su ensayo hablando de los peligros de los intentos intelectuales de representar a las personas oprimidas, con una extensa reflexión sobre el *satí* [la autoinmolación de la viuda], y Mahmood termina su libro con un análisis del sentido de la piedad femenina dentro del islam. Ambas teóricas utilizan pacientemente actos y actividades antifeministas para señalar los límites de una teoría feminista que ya presupone *a priori* la forma que debe tomar la agencia.

Spivak analiza el intento de los británicos en 1829 de abolir la inmolación hindú de las viudas con relación a una autorrepresentación del colonialismo como una intervención benevolente y enfrenta este argumento con la afirmación realizada por los indios nativos de que el *satí* debía ser respetado como práctica porque estas mujeres que habían perdido a sus maridos en realidad querían morir. Ella utiliza el *satí* para ilustrar su explicación de que el colonialismo se articula a sí mismo como «hombres blancos salvando a mujeres morenas de hombres morenos», pero también señalando la complicidad del feminismo occidental en esta concepción. En un gesto que se hace eco de la ruptura contradictoria de Spivak con incluso las feministas posestructuralistas, Mahmood analiza a las mujeres en el movimiento de las mezquitas y su compromiso con la piedad para preguntar «¿la categoría de resistencia impone una teleología de política progresista sobre el análisis del poder —una teleología que nos hace difícil ver y entender formas de ser y de actuar que no estén necesariamente capturadas por la narrativa de la subversión o de la reinscripción de las normas—?» (2005: 9).

«¿Pueden hablar los subalternos?» establece una contradicción entre diferentes modos de representación en los cuales un intelectual propone hablar por un otro oprimido. Spivak acusa a Foucault y a Deleuze, y también al feminismo occidental, de colar por la puerta de atrás del discurso crítico un individualismo heroico. Escribe que «ni Deleuze ni Foucault parecen ser conscientes de que dentro del capital globalizador, el intelectual, blandiendo la experiencia concreta, puede ayudar a consolidar la división internacional del trabajo» (2009: 54). Para Spivak, los intelectuales, como para Mahmood las teóricas feministas posestructuralistas, al verse a sí mismas como un vector transparente para exponer las contradicciones ideológicas, no pueden darse cuenta de su propio impacto en el proceso de dominación y, en su lugar, siempre se imaginan a sí mismas en el lugar heroico del individuo que sabe más que las masas oprimidas sobre las que teoriza. Spivak afirma que la propia noción de representación en términos de una teoría de la explotación económica y de función ideológica depende de la producción de «"héroes", representantes paternales, agentes del poder» (63) y sostiene «la posibilidad de que el intelectual sea cómplice de la persistente constitución del Otro como sombra del Yo» (66).

Esta idea de que los intelectuales construyen una otredad que «salvan» con el fin de fortalecer una noción soberana del yo se aplica también al feminismo liberal. En el contexto del suicidio de las viudas hindúes, por ejemplo, la feminista occidental solo puede ver el resultado de un patriarcado extraordinario, y cree además en un colonialismo británico benevolente que interviene para detener un ritual brutal y arcaico. Para Spivak, el feminismo es cómplice en el proyecto de construir el sujeto subalterno al que quiere representar, para después presentarse

a sí mismo heroicamente como la salvación del subalterno. ¿Qué ocurriría, parece preguntar Spivak en su enigmática frase final, si el feminismo en realidad fuera capaz de tener en cuenta la afirmación de los nativos de que las mujeres que se suicidan en realidad quieren morir? Ella escribe lo siguiente: «La intelectual femenina en cuanto intelectual tiene una tarea delimitada que no debe rechazar con desdén» (122). Dejando aparte la ambigüedad de la doble negación («no deben rechazar»), los sentidos de «femenina», «intelectual» y «tarea delimitada» están aquí disponibles, en especial porque Spivak ya ha explicado que el *sutí* supone un vínculo esencial entre la inexistencia y la feminidad. Esta pregunta ha alimentado y ha influenciado sin duda la pregunta de Mahmood sobre si nos hemos vuelto ciegos voluntariamente a formas de agencia que no adoptan la forma de la resistencia. En su estilo deconstructivista derridiano, Spivak está reclamando un feminismo que pueda afirmar que no habla por el subalterno, o que no demande que el subalterno hable con la voz activa del feminismo occidental; en cambio, ella imagina un feminismo nacido de una lucha intelectual dinámica con el hecho de que algunas mujeres pueden desear su propia destrucción por razones políticas realmente buenas, aunque esas políticas y esas razones estén más allá del alcance de la versión del feminismo que habíamos establecido. La llamada de Spivak a una «intelectual femenina» que no rechace otras versiones de ser mujer, de la feminidad y del feminismo, es decir, a cualquier tipo de intelectual que pueda aprender cómo no conocer al otro, cómo no sacrificar al otro en nombre de su propia soberanía, es una llamada que ha permanecido sin respuesta mucho tiempo. Es en esta versión del feminismo en la que quiero vivir, un feminismo que fracase en salvar a otros o en replicarse a sí mismo, un feminismo que encuentre su objetivo en su propio fracaso.

Un texto más accesible apunta a la misma idea. En uno de mis textos feministas favoritos de todos los tiempos, el drama épico de animación *Chicken Run*, el ave Ginger, activa políticamente y feminista de modo explícito, se ve contestada por otros dos «sujetos feministas» en su lucha por incitar a los pájaros a rebelarse. Una es la cínica, Bunty, una dura luchadora que rechaza sueños utópicos fuera de su alcance, y la otra es Babs, a quien da voz Jane Horrocks, quien a veces representa la ingenuidad femenina y a veces señala lo absurdo del terreno político tal y como ha sido descrito por la activista Ginger. Esta dice, por ejemplo: «O morimos como gallinas libres, o morimos intentándolo». Babs pregunta ingenuamente: «¿Y esas son las únicas opciones?». Como Babs, y de hecho como Spivak y Mahmood, estoy proponiendo que las feministas rechacen las opciones tal y como se nos ofrecen —libertad en términos liberales, o muerte— con el fin de pensar en un archivo sombra de la resistencia, un archivo que no hable el lenguaje de la acción y del impulso, sino que se articule en términos de evacuación, rechazo, pasividad, disolución, inexistencia. Esto podría llamarse un feminismo antisocial, una forma de feminismo preocupada por la negatividad y por la negación. Tal y como plantea Roderick Ferguson en un capítulo

titulado «Las negaciones del feminismo lesbiano negro» en *Aberrations in Black*, «la negación no solo apunta a las condiciones de explotación. Señala las circunstancias para la crítica y también las alternativas» (2005: 136-37). Basándose en el trabajo de Hortense Spillers, Ferguson está intentando evitar una gramática política «americana» que insiste en ubicar las luchas de liberación dentro de la misma lógica de los regímenes normativos contras los cuales luchan. Un tipo de lucha anarquista, diferente, exige una nueva gramática, probablemente una nueva voz, potencialmente la voz pasiva.

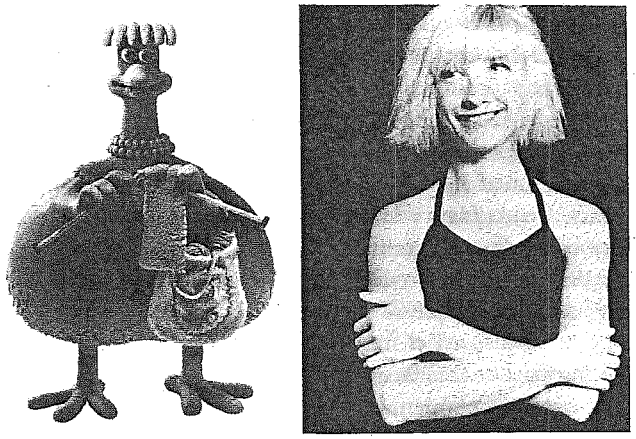


Imagen 15. Babs y Jane Horrocks, de *Chicken Run*.
«¿Y esas son las únicas opciones?»

Cuando las libertades feministas, como muestra Mahmood, requieren una implicación humanista en el sujeto mujer y en la fantasía de un individualismo autoactivado, autónomo y activo, debemos preguntarnos quiénes podrían ser los sujetos y los objetos del feminismo, y debemos recordar que, tal y como señala Spivak, los que hablan en nombre de alguien también «restauran la categoría del sujeto soberano dentro de la teoría que más parece cuestionarlo» (2009: 61). Si hablar de un sujeto del feminismo nos ofrece opciones que nosotros, como Babs, estamos abocados a cuestionar y rechazar, entonces quizá un rechazo homeopático a hablar sirva mejor al proyecto del feminismo. La idea de Babs de que debe haber más formas de pensar sobre la acción política o la inacción que hacer o morir encuentra una plena confirmación teórica en el trabajo de teóricas como Saidiya Hartman. Sus investigaciones en *Scenes of Subjection* sobre las contradicciones de la emancipación para los esclavos recién liberados proponen no solo que «la libertad» tal y como viene definida por el Estado racial blanco permite nuevas formas de encarcelamiento, sino que las propias definiciones de libertad y de humanidad con las que trabajan los abolicionistas limitan seriamente

la capacidad de los antiguos esclavos para pensar la transformación social en términos que sean ajenos a la estructura del terror racial. Hartman escribe lo siguiente: «la duradera e íntima vinculación de la libertad y la esclavitud hizo imposible imaginar la libertad independientemente de la coacción o la persona, o pensar la autonomía separada de la santidad de la propiedad y de nociones del yo vinculadas a esta» (1997: 115). Por lo tanto, cuando la libertad se ofrecía en términos de ser apropiado, ubicado y productivo, el antiguo esclavo puede elegir «moverse constantemente» o vagabundear para experimentar el sentido de la libertad: «como práctica, moverse constantemente no aportaba nada y no suponía ninguna inversión del poder, sino que siempre se mantenía en lo irrealizable —ser libre— eludiendo por un tiempo las restricciones del orden... Al igual que escaparse, era más evocador simbólicamente que materialmente transformador» (128). No se puede hacer ninguna comparación simple entre los antiguos esclavos y las minorías sexuales, pero quiero unir las agudas observaciones de Hartman sobre la continuación de la esclavitud por otros medios, con las propuestas de Leo Bersani, Lynda Hart y Heather Love de historias queer y subjetividades que son mejor descritas en términos de masoquismo, dolor y fracaso que en términos de dominio, placer y liberación heroica.[62] Al igual que el modelo de Hartman de una libertad que se imagina a sí misma en términos de un orden social aún no realizado, así el mapa del deseo que hace al sujeto incoherente, desorganizado y pasivo facilita una mejor ruta de escape que aquella que lleva inexorablemente al cumplimiento, al reconocimiento y al éxito.

Bersani llama «masoquismo» a la contranarrativa de la sexualidad que afianza la historia lineal, propulsora y de maduración que imponen los psicoanalistas; sugiere que la narrativa organizada, heroica, define la sexualidad como «un intercambio de intensidades entre individuos» pero la versión masoquista constituye una «condición de negociaciones rotas con el mundo, una condición en la cual otros simplemente activan el mecanismo de autodestrucción del goce masoquista» (1986: 41). Es esta narrativa la que inspira a Heather Love en *Feeling Backwards* cuando analiza «momentos de conexión fallida o interrumpida» o «intimidades rotas» con el fin de tomar la imposibilidad del amor «como un modelo para la historiografía queer» (2009: 24).

A continuación propongo una forma radical de pasividad masoquista que no solo aporta una crítica de la lógica organizativa de la agencia y de la subjetividad misma, sino que además no participa de ciertos sistemas construidos en torno a una dialéctica entre colonizador y colonizado. Las formas radicales de pasividad y de masoquismo se salen del modelo fácil de una transferencia de la feminidad de madre a hija, y en realidad pretenden destruir completamente

[62] Elizabeth Freeman aborda una reconsideración similar del S/M en relación con el feminismo y las temporalidades queer en un capítulo titulado «Turn the Beat Around: Sadomasochism, Temporality, History», en *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* (2010: 137-70).

el lazo madre-hija. Por ejemplo, en el trabajo de Jamaica Kincaid el sujeto colonizado rechaza literalmente su papel como colonizado, rechazando por completo ser algo. En *Autobiography of My Mother* (1997) el personaje principal se aparta de un orden colonial que le da sentido como hija, esposa y madre, negándose a ser cualquiera de esas cosas, rechazando incluso completamente la categoría de mujer. Al inicio de la novela, el narrador en primera persona habla de la coincidencia de su nacimiento con la muerte de su madre y sugiere que esa pérdida primordial significa que «no había nada instalado entre mí y la eternidad... En mi comienzo estaba esa mujer cuyo rostro nunca había visto, pero en mi final no había nada, nadie entre mí y la habitación negra del mundo» (3). Como es obvio, la pérdida de su madre y la «autobiografía» de esa madre que resulta de ello es un cuento alegórico sobre la pérdida de los orígenes dentro del contexto del colonialismo y la pérdida del *telos* que ello conlleva. Pero en vez de buscar con nostalgia sus orígenes perdidos o de crear deliberadamente su propio *telos*, la narradora, Xuela Claudette Richardson, se rinde a una forma de no ser para la cual los comienzos o los finales no tienen sentido. Sin ningún pasado del que aprender, ningún futuro que imaginar, y con un presente continuo que está ocupado por completo por figuras coloniales, idioma, lógicas e identidades, el yo colonizado tiene dos opciones: ella puede llegar a ser parte de la historia colonial, o puede rechazar ser parte de ninguna historia en absoluto. Xuela escoge esto último: *Autobiography of My Mother* es la no-historia de una mujer que solo puede ser la antítesis del yo que es exigido por el colonialismo. Xuela ni cuenta la propia historia de sus inicios, ni cuenta la historia de su madre; al apropiarse la no-historia de su madre como suya, sugiere que el pensamiento colonial es transmitido edípicamente de generación en generación y debe ser contrarrestado por medio de cierta forma de vaciamiento.

Mientras que la relación de Xuela con su madre se ve mediada por la pérdida y la nostalgia, su relación con su padre, policía, medio escocés medio caribeño, es de desprecio y de incomprensión. Ella menosprecia su capitulación ante el colonialismo, ante la ley, y a su propia herencia mixta, e intenta, al escribir esa narrativa, erradicar su influencia y habitar por completo el espacio de su madre caribeña ausente: «Y así mi madre y mi padre fueron entonces un misterio para mí; la una a través de la muerte, el otro a través del laberinto del vivir; una a la que nunca vi, otro al que vi constantemente» (41). Al elegir la muerte y la ausencia ante una vida colonizada, Xuela evita convertirse ella misma en madre; al abortar un hijo, evita el amor, la familia y la intimidad, y se desconecta de todas aquellas cosas que la definirían. En su rechazo a la identidad como tal, Xuela postula una especie de relación necropolítica con el colonialismo: su rechazo de ser es también un rechazo a representar el papel del otro dentro de un sistema que le demanda sumisión: «cualquier cosa que me dijeran que odiara —dice ella— lo amaba más» (32).

En una entrevista sobre *Autobiography of My Mother* le dicen a Kincaid: «sus personajes parecen estar contra casi todas las cosas que son buenas, aunque no tengan ninguna razón para actuar así —expresan una especie de libertad negativa—. ¿Es esta la única libertad posible para el pobre y para quien no tiene poder?».[63] Kincaid contestó lo siguiente: «Creo que en muchos sentidos el problema que mi escrito podría tener con la crítica americana es que los americanos son muy reticentes a asumir la dificultad. Inevitablemente buscan un final feliz. De forma perversa, yo no les daré el final feliz. Creo que la vida es difícil, y ya está. No estoy para nada —para nada en absoluto— interesada en la búsqueda de la felicidad. No estoy interesada en la búsqueda de la positividad. Estoy interesada en buscar una verdad, y parece que la verdad a menudo no es felicidad, sino su contrario» (1997: 1). Las novelas de Kincaid, en efecto, suspenden los finales felices, y ella añade una sutil sombra a la narrativa del colonialismo creando personajes que nunca pueden prosperar, ni amar, ni crear precisamente porque el colonialismo ha eliminado el contexto en el cual estas cosas tendrían sentido. Kincaid termina la entrevista diciendo: «Creo que es mi obligación hacer a todos un poco menos felices».

El compromiso de Kincaid con una especie de vida negativa, una vida vivida por un personaje colonizado que rechaza tener objetivos, y que por ello deja al lector agitado, inquieto y molesto, representa un rechazo fanoniano[64] a permanecer ciegamente en la ocupación de categorías de ser que solo completan el proyecto colonial. Kincaid, siguiendo a Fanon, parece decir que cuando un sujeto colonizado encuentra la felicidad, confirma la benevolencia del proyecto colonial. Cuando una mujer colonizada tiene un niño y le pasa su legado —Kincaid insiste—, el proyecto colonial puede difundirse como un virus de una generación a la siguiente. Al rechazar funcionar como el punto de transferencia de la colonización transgeneracional, Xuela vive otro tipo de feminismo, de nuevo un feminismo que no resiste por medio de una activa guerra al colonialismo, sino por un modo de feminidad que se autodestruye, y que al hacerlo derriba el edificio del poder colonial ladrillo a ladrillo.

¿Pero esta forma política pasiva de incomodar está reservada para el colonizado y el claramente oprimido? ¿Qué ocurre si una mujer o un sujeto femenino que ocupa una relación privilegiada con la cultura dominante vive en su propia perdición? En la novela de Elfriede Jelinek *La pianista* (2004), la negativa a ser se desarrolla al otro extremo de la escala del poder. Jelinek es una autora austriaca que no era muy conocida en 2004, cuando ganó el Premio Nobel de Literatura. Hablando en términos generales, sus novelas diseccionan el carácter

[63] Jamaica Kincaid entrevistada por Marilyn Snell, «Jamaica Kincay Hates Happy Endings», *Mother Jones*, septiembre-octubre 1997.

[64] Referente a Frantz Fanon, escritor y filósofo de origen martiniqués pionero de los estudios poscoloniales. (N. del T.)

nacional austriaco y describen el mundo interior de la familia, el hogar y el matrimonio en la Austria de posguerra como un caos turbulento de resentimientos, amargura, estrechas intimidades y crueles amores incestuosos tras el fascismo. En el proceso de destrozar la familia, ella apunta implícita y explícitamente a una nación que está lejos de haber resuelto su pasado nazi y su antisemitismo provinciano, y el racismo que lo alimentó. El padre de Jelinek, un químico judío checo, logró sobrevivir al Holocausto, pero muchos miembros de su familia murieron. Su madre, una católica romana de una importante familia vienesa, animó a su hija a ser pianista desde muy joven, pero en su lugar Jelinek se convirtió en una escritora de representaciones deliberadamente desagradables de una clase media con aspiraciones. Como la novela de Kincaid, *La pianista* de Jelinek documenta lo destructivo del vínculo madre-hija. Huelga decir que los austriacos no estuvieron muy contentos con su elección por parte del comité del Nobel, y sus obras recibieron a menudo pobres críticas tanto en Europa como en Estados Unidos. Un miembro del comité, Knut Ahnlund, incluso dejó la Academia como protesta, describiendo el trabajo de Jelinek como «quejumbroso, pornografía pública incapaz de disfrutarse» y «una masa de textos apilados de golpe sin estructura artística». Además afirmó que su selección para el Premio Nobel «no solo ha hecho un daño irreparable a todas las fuerzas progresistas, sino que ha confundido la visión general de la literatura como arte».[65] Jelinek no asistió a la ceremonia de su propio Premio Nobel, pero en su lugar envió un mensaje de vídeo. Se cree de forma generalizada que evitó asistir a la ceremonia debido a su agorafobia.

En *La pianista*, Erika Kohut, el personaje principal, es una mujer austriaca soltera de treinta y tantos años que vive con su madre en Viena tras la Segunda Guerra Mundial y que da clases de piano en su tiempo libre en el conservatorio de Viena. Ella imagina con su madre cierta fantasía sobre la música, sobre Austria, sobre la alta cultura, sobre la superioridad cultural. Muchos días Erika deja la casa y la cama que comparte con su madre controladora y se pasea por la ciudad, como buscando una salida a la claustrofóbica vida de aburrimiento profesional y de tontas peleas con su madre. Algunas noches visita espectáculos eróticos en la parte turca de la ciudad o sigue a parejas de enamorados hasta sus coches y observa furtivamente sus forcejeos sexuales. Así es su vida hasta que un estudiante nuevo llega a su clase, el joven y guapo Walter Klemmer. Klemmer ve a su remilgada profesora como una conquista potencial y empieza a seducirla, y pronto comienzan una relación sexual secreta.

Cuando Erika conoce a Klemmer parece como si la narrativa de una conspiración incestuosa madre-hija debiera llegar a su fin y dejar paso a un tipo de deseo intergeneracional más apropiado, el deseo de un hombre joven por su

[65] Jeffrey Felsihman (2005, 12 de octubre): «Member's abrupt resignation rocks Nobel Prize community», *Boston Globe*.

profesora más mayor. El cortejo de Klemmer a Erika consiste en que él intenta cautivarla, mientras que ella le insulta como respuesta. Él le pide una cita; ella «siente una repulsión creciente» (79). Él camina con ella hacia la casa de su madre; ella desea que la deje sola. Cuando por fin el atrevido joven se adentra en la noche vienesa, Erika vuelve a casa a su capullo maternal y se encierra en el baño para hacerse cortes en sus partes íntimas con una cuchilla de afeitar.

Cuando Klemmer y ella comienzan una relación sexual explícita, Erika le escribe pidiéndole que abuse de ella sexualmente y la maltrate, que la tire al suelo, la mate de hambre y la desprecie. Ella quiere ser destruida y quiere destruir a sus propios estudiantes en el proceso. Erika le pide a Klemmer una crueldad sádica: «¡me retorceré de dolor como un gusano en tus terribles cadenas, en las que me dejarás tirada durante horas, y me pondrás en todo tipo de posturas, golpeándome o dándome patadas, incluso azotándome!» (216). La carta de Erika dice que quiere apagarse bajo su poder, expirar: sus muy arraigados mecanismos de obediencia exigen un mayor grado de intensidad. Su carta es, como la llama Klemmer, «un inventario de dolor» (217), un catálogo de castigos que está seguro de que nadie podría soportar. Ella quiere que el joven la aplaste, la torture, se burle de ella, la amordace, la amenace, la devore, la mee y que al final la destruya. Klemmer lee la carta en su presencia, se niega rotundamente a cumplir sus demandas y se desvanece en la noche, solo para volver más tarde y obedecer la orden de la carta de destrozarla y abusar de ella.

Mientras que la narradora de la novela de Kincaid saca a su madre y a sí misma de las narrativas que el colonialismo escribiría sobre ellas, Jelinek expone su dúo madre-hija a un intenso escrutinio y las encierra en una danza incestuosa destructiva y estéril que solo terminará con sus muertes. La novela termina con la protagonista luchando con su anciana madre y después besándola en su cama común, y después hiriendo a una joven estudiante que está preparándose para un concierto. Después se hiere a sí misma con un cuchillo, se acuchilla, no exactamente con la intención de matarse, sino de seguir troceando las partes de ella que siguen siendo austriacas, cómplices, fascistas y conformistas. La pasividad de Erika es una forma de negarse a ser un canal de una cepa persistente de nacionalismo fascista, y su masoquismo o autoviolación indica su deseo de matar en su interior las versiones de fascismo que están alojadas en su ser —en el gusto, en respuestas emocionales, en el amor al país, en el amor a la música, en el amor a su madre.

Cortar

Cortar es una estética feminista propia del proyecto de destrucción femenina. Cuando Erika Kohut camina por las calles de Viena al final de *La pianista*, derrama gotas de sangre en la acera. El corte que se ha hecho en el hombro, que

repite muchos otros cortes que se ha hecho en su propia piel y en sus genitales en el pasado, representa su intento de rehacerse a sí misma como algo diferente a una depositaria de su madre, de su país y de su clase, pero además crea una versión de la mujer que es caótica, sangrienta, porosa, violenta y que se odia a sí misma, una versión que imita una especie de valores fascistas de la mujer transfiriendo los términos de la misoginia nazi al cuerpo femenino en formas terroríficas y literales. El masoquismo de Erika le devuelve a sí misma el desprecio hacia su madre y a su identidad austriaca. Con la notable excepción del trabajo de Lynda Hart en *Between the Body and the Flesh: Performing Sadomasochism* (1998) y los primeros ensayos de Gayle Rubin sobre S/M, poder y feminismo, el masoquismo es una forma infrautilizada de considerar la relación entre el yo y el otro, el yo y la tecnología, el yo y el poder en el feminismo queer. Esto es curioso, ya que en los sesenta y setenta había muchas performances artísticas que presentaban formas extremas de autocastigo, disciplina y evacuación, con el fin de escenificar nuevas relaciones entre el cuerpo, el yo y el poder. Puede ser ilustrativo remitirnos a Freud, que se refiere al masoquismo como una forma de feminidad, y una forma de coqueteo con la muerte; según él, el masoquismo es un subproducto de una represión fracasada del instinto de muerte al que se ha ligado un impulso libidinal. Aunque la libido tiende a mantener a raya a la pulsión de muerte por medio de una «voluntad de poder», un deseo por el control y una externalización de la energía erótica, a veces las energías libidinales ceden el paso a la desestabilización, la destrucción y la disolución. Esto es lo que Leo Bersani llama «autodestrucción», un oscuro impulso sexual que la mayoría de las personas más bien rechazaría o sublimaría. Si se toma en serio, la transgresión puede tener su equivalente político en un rechazo anárquico a formas de agencia coherentes y proscritas.

Siguiendo con el acto de cortarse como una voluntad masoquista de erradicar el cuerpo, quiero utilizar el ejemplo del collage, un género de corta y pega, para encontrar otro ámbito de producción estética dominado por un modelo de pasividad radical y de trasgresión. El collage precisamente señala los espacios «de en medio», y se niega a respetar los límites que por lo general separan al yo del otro, objeto de arte y museo, y la copia del original. En este sentido, como en muchos otros, el collage (del francés *coller*, 'pegar' o 'encolar') parece feminista y queer. El collage ha sido utilizado por muchas artistas, desde Hannah Höch a Kara Walker, para unir la amenaza de castración a la amenaza de la violencia feminista, y a ambas a la promesa de transformación, no por medio de una producción positiva de la imagen sino por medio de una destrucción negativa de ella que sin embargo se niega a renunciar al placer.

Para comprender la violencia que implica el collage, solo tenemos que pensar en el trabajo de Kara Walker, la artista afroamericana que ha utilizado papel cortado y la forma de la silueta para expresar el paisaje violento y atroz de la imaginación racial americana. Manteniendo una tensión constante entre los

elementos de la obra, el collage nos pide que consideremos todo el espectro de nuestra experiencia del poder —tanto poder productivo, poder para hacer, como poder negativo, o poder para destruir—. Apropiándose de la forma de la silueta decorativa, Walker pega siluetas negras del tamaño real a las paredes blancas de la galería, para producir una versión de espectáculo de marionetas sobre la vida sexual en la esclavitud. Con las figuras negras y los espacios blancos en medio logra expresar tanto las infinitas formas en que puede abrirse un cuerpo humano, destrozase, penetrarse, volverse del revés, colgarse boca abajo, quebrarse, aplastarse, fracturarse y pulverizarse, y el archivo casi ilimitado del imaginario humano violento. A pesar de lo plano de la forma de la silueta, ella crea una ilusión de profundidad, a veces proyectando luz en los dioramas que crea pero también haciendo de toda la galería un lienzo y después pegando recortes, bocetos y cuadros en todos sus muros. En algunas piezas además escribe cartas a sus detractores y enemigos, y se niega a leer las críticas a su trabajo, ya que simplemente confirman los estereotipos.

El muestrario de discursos que parlotean desde las paredes del museo y que dialogan con el silencio de los personajes negros de las piezas cortadas significa que las propias instituciones de arte son catálogos de violencia racial y del borrado de esa violencia por medio de la asociación teórica del arte con la belleza. El título de una de sus exposiciones, «Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Opressor, My Love», señala el terreno sadomasoquista del discurso y del silencio y deja claro que en un mundo engendrado por la violencia sexual y sus hijos bastardos, un mundo donde el enemigo y el opresor son también el amante, la víctima no está eligiendo entre acción y pasividad, libertad y muerte, sino entre supervivencia y deseo. En semejante mundo el sexo es el nombre de la guerra por otros medios. A partir de las horrorizadas respuestas a su trabajo (sobre todo acusaciones de crear un nuevo archivo de imaginería racista), muchas de las cuales son lanzadas a sus collages textuales, Walker detecta las preocupaciones que ella también representa. Utilizar el arte como cebo y exponer el cuerpo de la mujer en particular como un lugar para la proyección negativa de la fantasía racial y colonial es simplemente una tecnología moderna. Pero utilizar la misma tecnología para volver el racismo y el sexismo sobre sí mismos como el espejo de una casa de feria es parte de lo que yo estoy llamando negación feminista. De hecho en 1964 Yoko Ono utilizó su propio cuerpo como un campo de batalla para mostrar los impulsos sádicos que albergan las audiencias burguesas hacia la noción de mujer. Su performance *Cut Piece* no es un collage, pero los elementos de la performance —cortar, doblegar, revertir las relaciones entre figura y fondo, audiencia y actor— sí coinciden con la definición de collage que estoy utilizando aquí. Y lo que es más, en las dinámicas que Yoko Ono analiza entre reposo y movimiento, producción y recepción, cuerpo y vestimenta, género y violencia, permite que surja un discurso fascinante y complejo sobre el feminismo y el masoquismo en el lugar del corte o de la castración misma. En su performance de nueve minutos de duración, ella se sienta en el escenario mientras miembros de la audiencia se acercan y cortan partes de su ropa. El acto de cortar es así asignado a la audiencia en vez de a la artista, y el cuerpo de esta se convierte en el lienzo donde el gesto del autor se dispersa a través de gestos sádicos, anónimos, que la desnudan y la dejan expuesta y sin protección ante el toque del otro. Según transcurre la performance, muchos más hombre que mujeres se acercan al escenario, y se van poniendo cada vez más agresivos cuando cortan su ropa, hasta que la dejan allí, semidesnuda, con las manos sobre sus pechos, con su supuesta castración, malestar emocional, vulnerabilidad y pasividad totalmente expuestos. ¿Cómo podemos pensar sobre feminidad y feminismo en el contexto del masoquismo, el género, la exposición racializada, el espectador y la temporalidad?

En un brillante análisis de *Cut Piece*, Julia Bryan-Wilson reconoce la lectura de la performance de Ono como una reflexión sobre el masoquismo femenino, pero considera que muy a menudo estas lecturas colocan el cuerpo femenino de Ono, mudo y quieto, dentro de un sistema cerrado de sumisión femenina y agresión masculina. Lo explica así: «hay pocas probabilidades de que estas interpretaciones de la invitación que propone Ono puedan ser positivas —no hay espacio para que "Cut Piece" sea un regalo, un gesto de reparación o un ritual de recuerdo» (2003: 103)—. Al colocar esa ofrenda teatral de Ono de su ropa, y su silencio sobre el telón de fondo de los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki, Wilson ubica la pieza dentro de un imaginario mundial. Cuando lo llama «un ballet recíproco» por su gesto de generosidad y una «tensa pantomima» por la forma en que Ono escenifica su propia vulnerabilidad y pone su carne al alcance de extraños con tijeras, Wilson se niega a separar la notable performance de Ono tanto del arte japonés de posguerra como del resto de su obra. Wilson tampoco se contenta con rescatar la pieza de su propia autodestrucción ni la relega a lo que ella llama «masoquismo solipsista» (116). En su lugar, sitúa la obra claramente dentro de la actividad del testimonio, y presenta a Ono como una maestra del arte del sacrificio. Me convence del todo la interpretación que hace Wilson de *Cut Piece*, y veo esta interpretación como definitiva en muchos niveles. Aun así, aunque quiero basarme en la ubicación del trabajo de Ono dentro del contexto de fotógrafos de ropas desgarradas tomadas tras los bombardeos de Japón en 1945, también quiero volver al modelo ambivalente de individualidad femenina que llena la performance.

Wilson destaca la extraña temporalidad de *Cut Piece* y el optimismo ambivalente del gesto de dejar que la gente te corte piezas de tu ropa como recuerdo; Wilson señala que en esta performance y en la obra de Ono *Promise Piece* (1992), donde un jarrón es destrozado y cuyos fragmentos son repartidos, siempre está la posibilidad, es decir la probabilidad, de que los fragmentos del conjunto nunca vuelvan a reunirse. Me gustaría enfatizar este compromiso con el fragmento

sobre cualquier fantasía de futura completitud, y quiero ubicar los gestos de destrozar y los gestos de cortar en el trabajo de Ono en relación con este otro feminismo antisocial que rechaza los modelos convencionales de feminidad rechazando rehacer, reconstruir o reproducir y que se dedica completa y ferozmente a la destrucción del yo y del otro.

Wilson destaca la tendencia a emparejar *Cut Piece* con la obra de Marina Abramović *Rhythm 0* (1974) y la de Chris Burden *Shoot* (1971), pero enseguida descarta la performance de Abramović por improvisada y por suponer una «completa rendición», y es igualmente crítica con el trabajo de Burden, que ve como un intento de «gestionar y dirigir la agresión» y como «un grito lejano de los deseos de paz de Ono y Lennon» (117). El masoquismo masculino ciertamente se mantiene vigilante en un territorio muy diferente al de las performances femeninas de desintegración. Mientras que el masoquismo masculino se instala en una especie de heroico antiheroismo rechazando el privilegio social y ofreciéndose a sí mismo como un mártir por la causa como Jesucristo, la performance masoquista femenina es mucho más compleja y propone una crítica del fundamento mismo de lo humano. Una notable cantidad de arte de performance —feminista y de otro tipo— de la escena experimental de los sesenta y los setenta exploró este fértil terreno del colapso masoquista. Kathy O'Dell (1998) escribe sobre el arte de las performances masoquistas de los setenta como un rechazo escenificado a la completitud y una demostración de la afirmación de Deleuze de que «la aparente obediencia del masoquismo esconde una crítica y una provocación» (Deleuze 1974: 86). La explicación psicoanalítica del masoquismo que hace O'Dell proporciona un buen resumen del género, y coloca a Burden, a Cathy Opie y a otras en una interesante conversación entre ellas, pero en última instancia quiere hacer del masoquismo algo de lo que podamos aprender, algo en lo que podamos reconocer los contratos invisibles que hacemos con la violencia, y con los que podemos negociar relaciones con los demás. Pero hay un problema cuando se intentan vincular las críticas masoquistas del sujeto a las renegociaciones humanistas con la individualidad. En muchos sentidos esta reconfiguración del masoquismo como una manera de luchar con la violencia y llegar a un acuerdo con ella reescribe el dilema que identifiqué al inicio de este capítulo en términos de un feminismo que necesita rescatar a otras «mujeres» de sus propias tendencias destructivas. Performances como *Cut Piece* y *Rhythm 0* pero también como la de Faith Wilding *Waiting* (1972) no necesariamente quieren rescatar a la mujer; más bien la dejan tendida ahí fuera para que se seque como mujer.

Como es obvio, ninguna de estas performances sugiere de forma inmediata un acto «feminista», pero en su lugar convierten al feminismo en un comentario progresivo sobre lo fragmentario, la sumisión, y el sacrificio. La devastadora obra de Ono nos obliga a preguntarnos por el tipo de yo que se ve deshecho por una audiencia en nueve minutos. ¿Es este acto, y este modelo del yo, feminista? ¿Podemos pensar sobre este rechazo del yo como un acto antiliberal, una declaración revolucionaria de pura oposición que no se basa en el gesto liberal del desafío, sino que accede a otro léxico del poder y habla otro idioma del rechazo? Si entendemos la *pasividad radical* como una forma antisocial con alguna conexión con las declaraciones antiautoritarias formuladas dentro de la teoría y de la ficción de las mujeres poscoloniales, podemos empezar a intuir su política. En un entorno liberal donde la búsqueda de la felicidad —como diría Jamaica Kincaid— es deseable y obligatoria, y donde ciertas formulaciones del yo (como activo, voluntarista, decisor, impulsor) dominan la esfera política, la pasividad radical puede apuntar a otro tipo de rechazo: el rechazo simplemente a ser. Aunque muchas feministas, desde Simone de Beauvoir hasta Monique Wittig o Jamaica Kincaid, han presentado el proyecto de «devenir mujer» como algo donde la mujer solo puede ser cómplice del orden patriarcal, las teóricas feministas en general no se han interesado por el masoquismo y la pasividad como alternativas potenciales a las concepciones liberales de lo que es ser mujer. Carol Clover (1993) hace una propuesta bien conocida del masoquismo masculino como una explicación de la popularidad que tienen las películas de terror entre los chicos adolescentes, y del mismo modo podríamos presentar el masoquismo femenino como la voluntad de entregar el yo al otro, al poder; en una performance de pasividad radical somos testigos de la voluntad del sujeto de perder realmente el control, de escenificar esa destrucción para el otro, de modo que el espectador no tiene que ser testigo de la destrucción como una función de su propio cuerpo. Aquí entra en juego la formulación de Joseph Roach (1996) de la cultura como una combinación de proyección, sustitución y creación de una efigie. De hecho la pasividad radical podría describir ciertas versiones de la feminidad lesbiana. La teoría queer, por la influencia del trabajo de Judith Butler sobre el «falo lesbiano», reclama el reconocimiento de la potencialidad del poder masculino en una forma de mujer, pero esto sigue sin explicar a la lesbiana femenina, y la deja perdida ante una modalidad antifálica.

De hecho, si bien se ha definido una forma de «queeridad»[66] fálica por la representación del cuerpo como híbrido y ensamblado, también hay otra que toma como su objetivo la desaparición total del cuerpo. En un uso explícitamente queer del collage, pasa a un primer plano esa tensión entre la energía rebelde de la variación de género y la revuelta silenciosa de la feminidad queer. El trabajo de J. A. Nicholls sobre todo ha utilizado la figuración, y ha evolucionado en torno a la producción de la obra por etapas, la construcción

[66] *Queerness*: término para nominalizar la palabra *queer*: 'lo propio de lo queer', 'lo queer como algo sustantivo', 'cualidad de lo queer'. Dado que lo queer suele rechazar la esencialización, este término es bastante paradójico (ya que no hay una esencia queer, o nada que le sea «propio»). *Queerness* también se traduce por 'lo raro' o 'lo extraño', pero no en este contexto, que se refiere a lo queer como disidencia sexual compleja. Ver nota 3. (N. del T.)

de un entorno estético por medio de la representación de estratos que se vuelven cada vez más planos y cada vez más pictóricos, al mismo tiempo. Este movimiento opera precisamente contra las aspiraciones tridimensionales del collage, que se construye desde el lienzo y transforma el diálogo entre pintura y lienzo en un discurso multivocal por medio de la importación de materiales «externos». En ese proceso Nicholls primero crea, como un Frankenstein, un pequeño collage de infinitas partes y materiales de la figura que quiere pintar. Después pinta una versión del collage en grandes lienzos, intentando capturar la cualidad de los materiales de montaje en un ensamblaje de partes fijas y móviles, miembros anatómicos correctos y muñones como de dibujos animados, movimiento y reposo, identidad y ausencia de rostro. Algunas de sus figuras se reclinan como desnudos clásicos, pero muchas de ellas, todas ellas figuras de género ambiguo, están suspendidas en el tiempo, en el espacio, en agua o en pintura. Están pegadas juntas, la suma de sus partes, y se retuercen y giran dentro y fuera de la completitud, la inteligibilidad y el sentido.

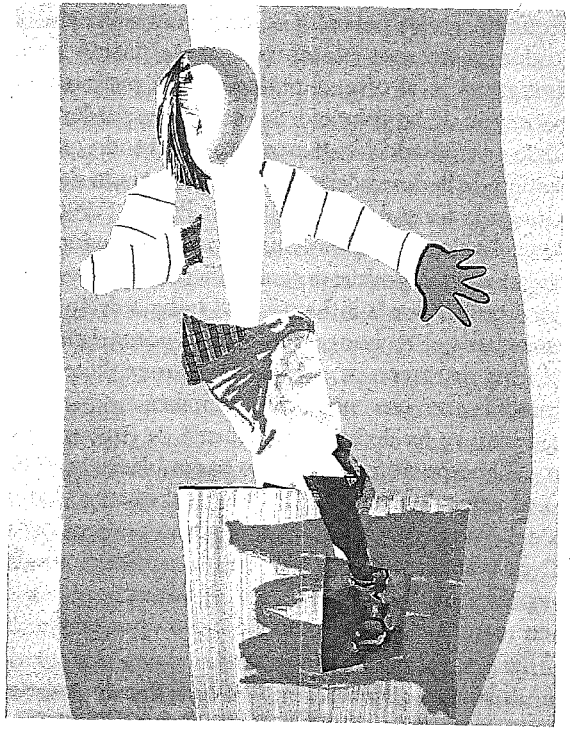


Imagen 16. J. A. Nicholls, *all of my days*, 2006. Óleo/acrílico sobre lienzo, 145 x 110 cm. Impreso con permiso de J.A. Nicholls.

En su nuevo trabajo Nicholls se dedica a los paisajes, vaciando completamente el paisaje de figuras, yendo de la variedad de género como ensamblaje a la feminidad queer como ausencia llamativa. Lo que ha sido un telón de fondo se convierte en un escenario; lo que era fondo se convierte en figura; lo que había sido secundario se convierte en primario. El paisaje vaciado de figuras, cuando se compara con sus cuadros de figuras, sigue hablando de figuración. Solo que aquí la figuración, como en el arte de Kara Walker, es ausencia, desaparición e ininteligibilidad. En *Here and Now* el paisaje es gráfico y dramático, vívido y emocional (ver lámina 10). La mente de la figura se extiende horizontalmente sobre la unión del océano y la tierra, en vez de encerrarse verticalmente en un cuerpo erguido, y las relaciones entre dentro y fuera, el drama primario presentado por el collage, es representado aquí como cielo y tierra, vegetación y olas, azul y verde, con una valla apenas transparente que marca el no-límite entre los dos. El tiempo y el espacio mismos chocan en ese límite, aquí y ahora, y la inmediatez y presencia del paisaje emocional se anuncian en las olas asombrosamente dinámicas en el plano medio. En *Higher Ground* y *New Story* los lienzos están más marcados por el reposo y la fijeza, y el paisaje se vuelve más bien como un telón de fondo esperando a una figura (ver láminas 11 y 12). Estos nuevos cuadros intentan representar la feminidad como un difuminado de la forma de la mujer con el paisaje natural y como un corte violento de la figura completa. Los paisajes surrealistas y a menudo hiperartificiales representan la feminidad queer como un rechazo de lo propio de la mujer convencional y como una desidentificación con la lógica de la variación de género como el otro de la normatividad.

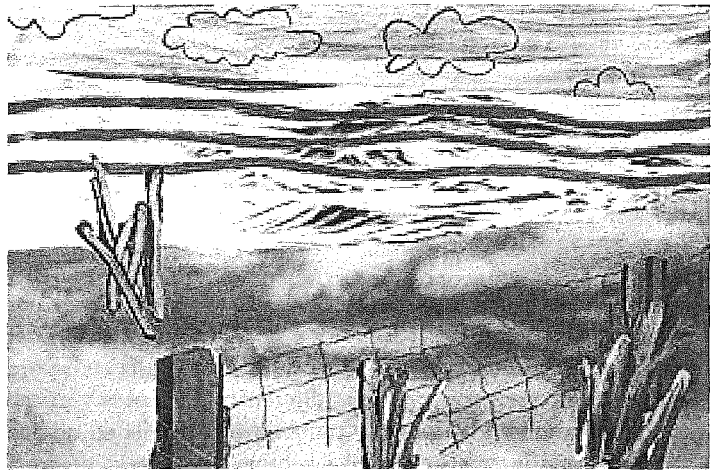


Lámina 10. J. A. Nicholls, *Here and Now*, 2008. Óleo y acrílico sobre lienzo, 120 x 180 cm. Impreso con permiso de J. A. Nicholls.



Lámina 11. J. A. Nicholls, *Higher Ground*, 2006. Óleo y acrílico sobre lienzo, 120 x 180 cm. Impreso con permiso de J. A. Nicholls

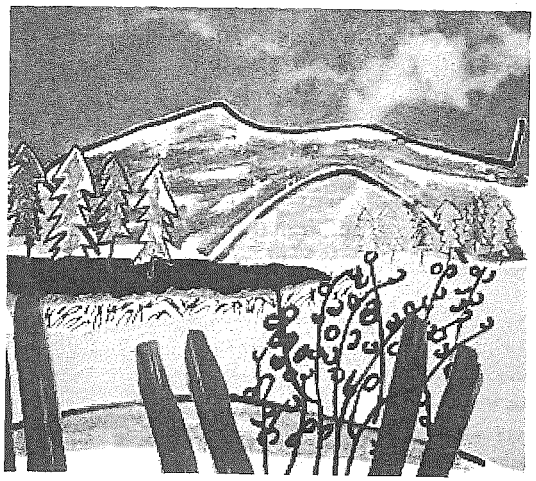


Lámina 12. J. A. Nicholls, *New Story*, 2006. Óleo y acrílico sobre lienzo, 160 x 147 cm. Impreso con permiso de J. A. Nicholls

Oportunamente, dado el nuevo tema, Nicholls también utiliza una nueva forma de collage que desafía al espectador a considerar el sentido del collage en la era de las artes gráficas digitales. Escanea una fotografía en un ordenador, donde usa Photoshop para cortar y pegar diferentes elementos y materiales sobre la foto. Luego imprime la imagen y pinta a partir de ella en un lienzo. Los tres medios —fotografía, imagen digital y pintura— se vuelven espacios para un collage digital elaborado y complejo. Mientras que en el collage tradicional de Picasso y otros podíamos encontrar pedazos de periódicos pegados sobre la

pintura, aquí encontramos elementos gráficos injertados por medio de software en una fotografía y después transformados en un lienzo pintado.

En una performance contemporánea de cincuenta y cinco minutos que retoma el trabajo de estas artistas donde lo dejaron, titulada *America the Beautiful*, Nao Bustamante combina performances de vanguardia con el *burlesque*, la actuación circense y las excentricidades de un escapista. La performance en solitario enlaza la banalidad y las exigencias del adorno femenino, en la tensión de la cuerda floja, con el ascenso tembloroso y tambaleante del cuerpo atado encima de una escalera, y combina la disciplina de la ejecución física con el espectáculo de la incertidumbre personificada. La audiencia se ríe incómoda durante la performance viendo cómo Bustamante ata su cuerpo desnudo con una visible cinta de embalar, se maquilla con torpeza y se pone una peluca rubia andrajosa. Una música sentimental, que flota suavemente al fondo, choca llamativamente con la cruda performance de la feminidad que Bustamante está representando. Con su peluca rubia, maquillada, y con su carne muy ceñida, muestra las demandas de la belleza femenina racializada; para confirmar el peligro de tal belleza, se inclina y se balancea precariamente mientras se pone zapatos de tacón alto encima de una pequeña escalera. Al final sube a una escalera mucho más grande llevando luces de bengala y amenazando con caerse en cualquier momento desde lo alto.

Esta performance, junto con otras muchas de la obra de Bustamante, la confirma como una «artista de la vulnerabilidad», como la ha denominado José Esteban Muñoz (2006). En su brillante ensayo sobre las performances de Bustamante, Muñoz señala cómo Bustamante «aborda y replantea lo que ha sido una historia de violencia, degradación y representación obligatoria» (2006: 194); su implicación con los peligros derivados de la posición subjetiva de «mujer de color» la hace vulnerable e infunde a sus performances un escalofrío por el fracaso potencial, la caída y la crisis. En un emotivo momento de *America the Beautiful*, por ejemplo, cuando está encaramada precariamente en lo alto de una gran escalera de trípode, Bustamante da la espalda al público y utiliza las luces del escenario para crear un espectáculo de marionetas con sus manos. Las sombras parpadeantes que crea en el telón de fondo rechazan replicar otro espacio teatral, y simplemente son un reflejo de su estatus borroso como marioneta, maniquí y muñeca. Pero el momento es emocionante porque revela el modo en que Bustamante se convierte en su propia marioneta, su propio ventrílocuo, construye su cuerpo como un punto de encuentro para violentos discursos sobre la belleza, el beneficio, la coherencia, la raza y el éxito.

En una entrevista con Muñoz, Bustamante aborda la cualidad improvisada de su trabajo y explica de forma clara y brillante la tesis de que la improvisación no existe en la performance y la idea de que siempre hay «un espacio nuevo». Algo de ese equilibrio entre la improvisación ensayada y el impredecible «espacio nuevo» marca su trabajo como un rotundo rechazo del control total. Muñoz

denomina a esto de forma positiva «amateurismo», en relación con la performance de la escalera en *America the Beautiful* en particular, y Bustamante está de acuerdo pero añade: «el trabajo que realizo es sobre no conocer el equipamiento, y no conocer ese equilibrio particular, y después buscarlo sobre la marcha» (Muñoz y Bustamante, 2003: 5). Tal y como ella dice, cada noche la escalera es colocada de forma un poco diferente en el suelo, o es una escalera diferente; el tambaleo es diferente, tiene un rango diferente, y su cuerpo debe responder en el lugar y en el momento de la performance a las nuevas configuraciones del espacio y de la incertidumbre.

Resumen

Lo antisocial dicta una disolución, una adhesión a aquello que parece avergonzar o destruir, y la pasividad radical permite vivir la feminidad con una diferencia. El trabajo de Marina Abramović y Yoko Ono y la concepción radical de la pasividad que surge de él, por no mencionar la pieza legendaria de Faith Wilding *Waiting*, todos ellos ofrecen una salida antisocial al doble vínculo de llegar a ser mujer y con ello apoyar la dominación del hombre dentro de un género binario. Adivinar parejas amo-esclavo en el trabajo de Kara Walker y en las figuras que desaparecen en los paisajes de J. A. Nicholls, así como el no-acto de evacuación de Ono y su performance del desnudo, incorporan el marco de referencia en el material estético, tal y como nos advirtió Spivak al considerar el papel del intelectual en todas las representaciones del subalterno. En todas estas obras el contexto —mundialización, el lienzo, las paredes de la galería, la academia— unen al autor con el criminal, al torturador con su víctima, a la empresa invasora con el lugar de su saqueo; el collage muestra la boca abierta, la figura angustiada, el grito y su causa; pega el efecto a la causa y queeriza las relaciones entre ambas cosas. Al final en estas obras no hay sujeto, no hay sujeto feminista. Hay agujeros que te dejan boquiabierto, paisajes vacíos, imágenes rotas —el yo se desintegra, rechaza la coherencia, no hablará, solo «será hablado»—. La voz pasiva, que es el verdadero terreno de la fantasía masoquista («pegan a un niño»),[67] podría ser una voz transformadora para el feminismo. El propio Freud dijo que en realidad no era capaz de entender las fases finales del masoquismo femenino, que progresaban de «pegan a un niño» a «me están pegando» y finalmente a «dos chicos están siendo pegados por el profesor». Pero esta frase final de la fantasía masoquista transfiere definitivamente los castigos lejos del cuerpo del subyugado, y los lleva al cuerpo del opresor. Al final el masoquismo

[67] Se refiere al texto de Freud del mismo título, que en inglés se tradujo con la voz pasiva («A child is being beaten»). El original alemán también usa la voz pasiva «Ein Kind wird geschlagen» (Un niño es golpeado), pero en la traducción oficial en castellano se usó la voz impersonal («Pegan a un niño»). (N. del T.)

representa una profunda alteración del tiempo mismo (Freeman, 2010); reconcilia la supuesta irreconciliable tensión entre placer y muerte, la masoquista ata su noción del yo a una espiral de dolor y sufrimiento. Rechaza ser coherente, rechaza cerrarse en sí misma ante el saber sobre la muerte y el morir, y en su lugar busca estar completamente fuera del tiempo, un cuerpo suspendido en el tiempo, el espacio y el deseo.

La performance de Ono *Cut Piece* interpretada racialmente en 1965 por su condición de mujer asiática en la imaginación imperial, nos pregunta —en términos que Hartman podría reconocer— si la libertad puede ser concebida separadamente de los términos en que nos es ofrecida. Si la libertad, como Hartman muestra, fue ofrecida al esclavo como una especie de contrato con el capital, entonces moverse de un lado a otro, ser inquieto, rechazar adquirir propiedades o riqueza, coquetea con formas de libertad que son inimaginables para aquellos que ofrecen la libertad como la libertad de ser un amo. Aquí Ono se sienta inmóvil, espera paciente y pasivamente, y se niega a resistirse en los términos que ordena la estructura que le interpela. Ser cortada, ser desnudada, ser violada en público es un tipo particular de performance de resistencia, en la que Ono vive una forma de no-actuar, no-ser, no-llegar-a-ser. Su inmovilidad, puntuada solo por un involuntario encogimiento de dolor a los siete minutos del evento, como los cortes masoquistas de *La pianista* y los rechazos al amor en *Autobiography of My Mother*, proponen gestos masoquistas silenciosos que nos invitan a dejar de pensar en el sexo como esa atractiva narrativa de conexión y liberación, y a pensarlo de nuevo como el lugar del fracaso y de la conducta destructiva.

5. «EL ASESINO QUE HAY EN MÍ ES EL ASESINO QUE HAY EN TI»

Homosexualidad y fascismo

> Quien no puede tomar partido debe permanecer en silencio.
> Walter Benjamin, «One-Way Street», *Textos escogidos*, 1913-1926

El arte queer del fracaso es una larga reflexión sobre las formas antidisciplinarias del saber específicamente vinculadas a lo queer; he analizado esto para la estupidez, el fracaso y el olvido, en contraste con el saber, el dominio y el recuerdo, en términos de formaciones del saber contemporáneas. Los mundos sociales en que vivimos, tal y como muchos pensadores nos recuerdan, no son inevitables, no estuvieron siempre destinados a girar de esta manera, y lo que es más, en el proceso de producir esta realidad, muchas otras realidades, campos del saber y formas de ser han sido descartadas y, usando términos de Foucault (2003), «descalificadas». Los estudios queer, como cualquier otra área de estudio que asume unos principios, formas de historiografía y lugares de investigación, también tienen una tendencia a solidificarse en lo que Foucault llama una «ciencia», o un régimen de saber que depende por completo de narrativas racionales sobre emergencias y supresiones. En algunas narrativas teóricas queer por ejemplo, la bajeza psíquica del homosexual debe ser relacionada con un tardío reconocimiento de su legitimidad. En otros intentos académicos el sujeto gay o lesbiano debe ser desenterrado de los cementerios de la historia, o se le debe dar un lugar propio en un estudio de los movimientos sociales, o debe ser globalizado en un proyecto con enfoque de derechos, o ser inscrito en nuevos contratos sociales. Pero en la teoría queer más reciente el proyecto positivo comprometido con restaurar al sujeto homosexual en la historia y redimir al yo homosexual de su patologización ha sido reemplazado por un énfasis en el potencial negativo de lo queer y la posibilidad de repensar el sentido de lo político por medio de lo queer precisamente asumiendo la incoherencia, la soledad, la derrota y las expresiones melancólicas de la individualidad que lo queer activa.

Tradicionalmente se describen las narraciones tempranas de la vida de gais y lesbianas como «ocultas para la historia»; esta idea, que ha sido tomada del título de una conocida antología editada por George Chauncey[68] y otros, concibe la historia gay y lesbiana como un archivo reprimido y al historiador como un intrépido arqueólogo que excava a través del borrado homófobo para encontrar la verdad. Pero del mismo modo que debemos desenterrar algunas historias que han sido invisibilizadas, también enterramos otras, y a veces hacemos las dos cosas a la vez. Está claro que académicos/as gais y lesbianas también tienen una historia escondida, historias desagradables, y tienden a seleccionar del archivo histórico solo aquellas narrativas que les agradan. Pero han aparecido nuevos planteamientos de la historia queer de académicas como Heather Love, quien apuesta por un archivo contradictorio lleno de pérdida y melancolía, abyección y fealdad, y también de amor, intimidad y supervivencia. Un ejemplo de una historia que ha sido ocultado por académicos/as gais y lesbianas es la de la relación entre homosexualidad y fascismo. Este es el tema de este capítulo, dado que yo apuesto por un modelo de historia queer que esté menos comprometido con encontrar modelos heroicos en el pasado y más dispuesto a encontrar las narrativas contradictorias y cómplices que, en el pasado y en el presente, conecten la sexualidad a la política.

Cuando digo que a veces la academia ha ocultado sobre este tema una historia que se superpone, no quiero decir que nadie haya hablado de homosexualidad y fascismo; de hecho, hay un amplio surtido de trabajos sobre este tema. Pero dado que el papel de la homosexualidad en el fascismo es muy ambiguo y complejo y ha estado sujeto a todo tipo de planteamientos homófobos, a menudo preferimos hablar sobre la persecución de los gais por parte de los nazis, dejando a un lado la cuestión de su colaboración con el régimen. Así que, desde el principio, creo que es importante decir que no hay un único modo de describir la relación entre el nazismo y la homosexualidad masculina, pero también que no deberíamos huir de investigar la participación de hombres gais en el régimen aunque podamos temer efectos colaterales homófobos al hacer esto. Finalmente, el objetivo de tal investigación no debería ser plantear la cuestión de la homosexualidad en el Partido Nazi, sino plantear preguntas sobre las relaciones entre el sexo y la política, la erótica de la historia y la ética de la complicidad.

Tal y como declaró sucintamente Gayle Rubin en «Reflexionando sobre el sexo», «El sexo siempre es político» (1989: 120). Esto es indiscutible pero, tal y como sugieren los trabajos de Leo Bersani, Lee Edelman, Heather Love, y otros, no hay ninguna garantía sobre la forma que adoptará la política cuando se trata de sexo. El trabajo de Rubin nos propone «reflexionar sobre el sexo» en cualquier contexto, y Foucault nos incita a analizar nuestra propia implicación en cómodas narrativas de libertad sexual y rebelión. De modo que aquí la «negatividad queer» podría referirse a un proyecto en el que uno se compromete no solo a perturbar las lógicas dominantes del deseo, sino también a cuestionar modelos homogéneos de identidad gay en los cuales una víctima queer se opone a sus opresores y se convierte en un héroe. Bersani es muy reconocido por haber sido el primero en cuestionar el deseo de atribuir un proyecto ético a cada tipo de sexo gay. En «¿Es el recto una tumba?» comenta con astucia: «Si bien es indiscutiblemente cierto que la sexualidad es politizada constantemente, no por ello deja de ser altamente problemática la manera en que el hecho de *tener relaciones sexuales*, en sí mismo, politiza. Una política de derechas puede, por ejemplo, emerger a partir del sentimentalismo de las fuerzas armadas o de los trabajadores de cuello azul, un sentimentalismo que puede, por sí mismo, prolongarse o sublimarse en una preferencia sexual marcada por los marineros o por los instaladores de líneas telefónicas» (1995: 92). Tal y como dice Bersani, la erótica es un archivo con igualdad de oportunidades; se alimenta con la misma facilidad —quizá con más— de una imaginería problemática políticamente como de material aceptable políticamente. Esto deja abierta la cuestión de la relación entre el sexo y la política. Bersani, por lo general, con una propuesta que más adelante ha sido prolongada en una polémica teórica por Lee Edelman, quiere resistirse, y rechaza el deseo de convertir al sexo en una materia prima para una posición política racional. En su lugar, él ve una tiranía de la individualidad y una glorificación de una concepción de lo político en la mayoría de los deseos de pluralidad democrática, diversidad social o potencial utopía que se inscriben en el sexo: limpiamos el sexo, parece decir, haciéndolo autoatractivo, en vez de autodestructivo.

El modelo de «llegar al poder», un modelo que Foucault denomina un «discurso inverso», sigue aportando en muchos ámbitos el marco dominante para reflexionar sobre el sexo. Muchos trabajos de los estudios queer terminan con un estallido, imaginando y describiendo las nuevas formas sociales que presuntamente emergen de las orgías gais, o de las escapadas de ligue en los parques, o de la erótica del género-queer o del sadismo sodomita, o en todo caso de cualquier tipo de goce queer. Samuel Delany (2001) interpreta una armoniosa historia del contacto social a partir de los contactos de sexo anónimo en los cines porno; Tim Dean (2009) encuentra un nuevo modelo de conducta ética en el sexo a pelo entre desconocidos; e incluso las teorías tan irascibles de Lee Edelman (2014) sobre lo queer de la pulsión de muerte parecen albergar una pequeña apertura a la posibilidad de un goce antisocial. En los tres casos citados, así como en la obra de Bersani (1995), el goce utópico parece ser accesible sobre todo por medio del sexo anal entre hombres desconocidos. Pero, tal y como comenté anteriormente, aunque simpatizo con este proyecto de no limpiar el sexo, soy mucho menos entusiasta en lo que concierne a los archivos en que se basan estos autores y sobre las utopías blancas y absolutamente masculinas que imaginan por medio de los portales mágicos del engaño.

[68] Se refiere a *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past.* (N. del T.)

Quizá es siempre mejor, siguiendo a T. S. Eliot, ir hacia el gemido en vez de hacia la explosión,[69] aunque solo sea porque las narrativas de «la explosión», aun cuando describen la autodestrucción, son casi siempre «en beneficio de quien habla», usando la frase de Foucault resistente al cliché. Según Foucault estas narrativas son las que nos contamos a nosotros mismos con el fin de mantener la «hipótesis represiva», que sitúa al valiente queer como un heroico luchador por la libertad en un mundo de puritanos. Foucault afirma de forma rotunda en *Historia de la sexualidad, volumen I* (2012) que esta narrativa es atractiva, persuasiva, convincente —y completamente errónea—. Aunque va con claridad «en beneficio de quien habla», como Foucault lo llama sin pudor, contar este tipo de historia sobre la notable emergencia de las minorías sexuales contra la tiranía de los regímenes represivos es también una forma de ignorar los mecanismos reales de la historia de la sexualidad, en los que los sujetos marginados participan, apoyando los mismos mecanismos que les marginan. Pero además esto ignora el sistema por el cual conductas socialmente transgresoras toman un aire de peligro precisamente porque estamos seducidos todo el tiempo por la idea de que la expresión sexual es en sí y por sí misma un acto revolucionario. Lo que parece salirse de los límites es atractivo, y al permitirnos un interés en el tabú nos sentimos malos.

Mientras que Foucault reemplaza la narrativa romántica de la resistencia gay y lesbiana con el concepto de «discurso inverso», Bersani deja a un lado las narrativas románticas de los luchadores por la libertad sexual y apuesta por una corriente anticomunitaria de la práctica queer. El poder de la posición anticomunitaria, aunque Bersani no lo describe exactamente en estos términos, es que se opone a la tendencia de los lazos homosociales y homoeróticos entre hombres a formar una red de apoyo a los sistemas patriarcales, al suplantar esos vínculos con ausencia de relaciones, soledad, masoquismo. En otras palabras, aunque el hombre gay puede ser un apoyo del Estado patriarcal cuando se implica en el ámbito de los lazos entre hombres y la formación de la comunidad gay, puede llegar a ser una amenaza al *statu quo* político cuando rechaza el control masculino, rechaza toda relación y apuesta por una «desaparición no-suicida del sujeto» (Bersani, 1995, 102). Es este tipo de subjetividad gay masculina la que Bersani localiza a través de la obra de Genet, Proust y otros y que él entiende como el sentido de la homosexualidad: según él, siguiendo a Genet, la homosexualidad «se lleva bien con la traición» (2002: 167). No voy a analizar más a fondo la lectura que hace Bersani de Genet, solo destacar que la traición aquí constituye un rechazo provocador a identificarse con otros hombres gais como grupo; basta decir que la negatividad para los hombres gais blancos depende en gran medida de una extrañamente heroica noción de destrucción

[69] Se refiere al último verso del poema de T. S. Eliot *Los hombres huecos*: «Así es como el mundo acaba, no con una explosión, sino con un gemido». (N. del T.)

en la cual un hombre se rinde a un poder fálico más elevado. Este tropo de la destrucción puede ser localizado a través del archivo del modernismo masculino de vanguardia. De hecho la autodestrucción que ocupa el centro de la noción de Bersani de desintegración masculina de los hombres indica una voluntad de ser penetrado y un modelo de masculinidad que no es coherente con la virilidad heterosexual pero que tampoco se reduce a ser «desvirilizado» o a ser convertido en una mujer.

Dado que —como Bersani deja claro— los actos sexuales no pueden garantizar ninguna posición política particular, progresista o conservadora, es extraño que queramos seguir vinculando el sexo gay, donde quiera que lo encontremos, con el radicalismo político. Aunque la posición de base de Bersani es no hacer caso al contexto político en absoluto (como en su lectura de los soldados de la Legión Francesa en la película de Claire Denis *Chocolat*), en su lugar podríamos observar los lugares donde la sexualidad perversa parece estar vinculada a un proyecto político conservador o de derechas. En mi libro *Masculinidad femenina* (Halberstam 2008), por ejemplo, señalé (sin ocuparme de ello realmente) la participación de Radclyffe Hall y otras mujeres masculinas en los inicios del movimiento fascista británico. Hall era una conocida antisemita, y muchos de sus amigos aristócratas simpatizaban tanto con el fascismo como con una fetichización de los uniformes militares; algunos formaron brigadas de policía voluntarias, otros se alistaron en el ejército.[70] El sentido de sus masculinidades en esa época encajaba con los proyectos racistas y nacionalistas.

¿Qué ocurre cuando encontramos múltiples ejemplos de gais y lesbianas que colaboraron, en vez de oponerse, con regímenes cuestionables y políticamente conservadores? Tal y como he sugerido, una táctica ha sido ignorar los indicios de colaboración para favorecer una narrativa de victimización. Los debates sobre el uso del Triángulo Rosa a partir de los setenta como un símbolo universal de la opresión de las minorías sexuales son un buen ejemplo de la preferencia por una narrativa de la victimización en lugar de la de la participación. Erik Jensen ha recogido estos debates en un ensayo titulado «The Pink Triangle and Political Consciousness: Gays, Lesbians and the Memory of Nazi Persecution» (2002), donde muestra cómo los activistas en Alemania y en EE.UU. en los setenta pasaron por alto las pruebas de la participación de hombres gais en el régimen nazi mientras inflaban el número de hombres gais asesinados en campos de concentración. En un ejemplo muy conocido de esto, Harvey Milk, un hombre gay miembro del ayuntamiento de San Francisco, dijo una vez «no vamos a sentarnos otra vez en silencio cuando 300.000 de nuestros hermanos y hermanas murieron en la Alemania nazi. No vamos a permitir que nos arrebaten nuestros derechos para después caminar cabizbajos a las cámaras

[70] Para un informativo análisis de las mujeres que formaban la Fuerza de Policía de Voluntarios británica, ver Laura Doan, *Fashioning Sapphism* (2001).

de gas».[71] Pero los gais no fueron elegidos por los nazis para ir a las cámaras de gas; fueron encarcelados y se abusó de ellos, pero no fueron gaseados. Jensen señalaba que «dos activistas en EE.UU., más que en la Alemania Occidental, tendieron a proyectar la memoria de la persecución nazi hacia afuera, con el fin de lograr un apoyo más amplio de la sociedad» (2002, 329).

En un texto que acompaña a su película *Desire* y publicado en el libro emblemático *How Do I Look? Queer Film and Video*, Stuart Marshall se opone enérgicamente a todos los usos que se han hecho del Triángulo Rosa en contextos contemporáneos en general, y en el de los activistas antisida en particular. Alegando que el Triángulo Rosa crea una conexión muy discutible entre los homosexuales perseguidos por los nazis por lo estipulado en el párrafo 175 del Código Penal alemán y los hombres gais oprimidos en los años ochenta por las respuestas homófobas a la crisis del sida, Marshall escribe lo siguiente: «se han perdido en la analogía todos aquellos aspectos de diferencia y de subjetividad que la política de la identidad subordina y suprime precisamente para asegurar la acción y la solidaridad política. Esto tiene, en un nivel sutil, consecuencias de largo alcance y posiblemente reaccionarias» (1991: 87). Esta es una potente crítica de la política de la identidad, hecha en unos términos que son diferentes de muchas críticas contemporáneas de la identidad; aquí la presunción de una identidad estable y ética en el presente bloquea toda evidencia de identidades contradictorias y quizá cuestionables políticamente en el pasado. De este modo los gais hoy en día se identifican por medio del Triángulo Rosa con las víctimas del Tercer Reich, y en ningún caso con sus perseguidores. En el documental *Paragraph 175* (dirigido por Rob Epstein y Jeffrey Friedman, 2000), por ejemplo, muchos de los hombres entrevistados fueron encarcelados y torturados por los nazis en los años cuarenta, pero algunos hablaban con nostalgia de sus días en el ejército alemán, días llenos de camaradería masculina y del vínculo entre hombres. La película no puede concebir ningún modelo de la historia que vincule a un espectador actual con el soldado alemán, en vez de con su víctima. Es esta conexión histórica lo que quiero explorar.

¿Nazis gais?

Cuando estaba en Suecia dando un seminario sobre teoría queer, durante la comida participé en una acalorada discusión con un profesor de estudios queer sueco sobre la relación del trabajo artístico de Tom de Finlandia con un imaginario fascista. En mi característico estilo diplomático y sutil, planteé que cualquier interpretación de los *daddies leather über*masculinos[72] que obviara la discusión sobre el fascismo estaba dejando de lado un componente central de su trabajo. Mi colega sueco se sintió molesto. Tonterías, contestó. Tom de Finlandia era puro eros y tenía poco o nada que ver con el fascismo, imaginario o real. Yo insistí con mi estilo sutilmente persuasivo: ¿pero no estuvo el artista en el ejército finlandés? ¿No colaboraron los finlandeses con los alemanes? ¿No nació esa imaginería de Tom de Finlandia a partir de ese encuentro fatídico con los soldados alemanes varones? Mi colega sueco se enfadó: ¿no sabía usted que los finlandeses fueron obligados a luchar por Alemania, y que eso no significaba necesariamente que fueran fascistas? Añadió; y de todos modos, ¡el contexto histórico no puede decidir el sentido del material erótico! Cuanto más se resistía mi colega a interpretar la intersección de homoerotismo y fascismo, más insistía yo en ello. Cuanto más insistía yo, más se resistía él y más enfatizaba la separación entre imaginería erótica e ideología política. Yo quería saber: ¿por qué no puede usted disfrutar esas imágenes y admitir que comparten un imaginario fascista de la homosexualidad? Él quería saber: ¿por qué no puede usted separar representación y realidad, historicidad y sentidos contemporáneos, masculinidades fascistas y homosexuales?

El encuentro fue incómodo, perturbador, y por eso mismo interesante. ¿Estaba yo siendo una persona feminista brutalmente literal e interpretando el contexto histórico de producción de los dibujos eróticos de Tom de Finlandia como algo definitivo en cuanto su sentido? ¿O estaba mi colega sueco a la defensiva de forma muy terca al negarse a interpretar ningún contexto histórico que encontrara sospechoso? Si admitimos la posibilidad de que Tom de Finlandia participe en un imaginario fascista y a la vez se resista a ser reducido a dicho imaginario, ¿qué tipo de relación entre la política y lo erótico estamos estableciendo? Lo que está en juego aquí no es el verdadero estatus político del mundo de las fantasías de Tom de Finlandia, ni la historia real de la producción de las imágenes; la lucha real es sobre el contexto de las demandas que la gente quiere hacer sobre la corrección política de sus deseos. Un hombre gay, o cualquiera que encuentra atractivo el archivo erótico de Tom de Finlandia, no quiere ser acusado de un oculto interés en el fascismo, un interés que se colaría por la puerta de atrás del deseo; por la misma razón, no podemos estar seguros de que todos nuestros intereses en el material erótico son políticamente inocentes. Esto no se plantea para hacer afirmaciones como las de Catharine MacKinnon, que ve las representaciones sexuales con mucha carga de poder como intrínse-

[71] Harvey Milk, conferencia de 25 de junio de 1978, citado en Randy Shilts (1982): *The Mayor of Castro Street: The Life and Times of Harvey Milk*, St. Martin's Press, Nueva York, pp. 36-43.

[72] *Über* en alemán en el original. Significa 'sobre', o 'súper' (aquí, 'supermasculinos'), y en este contexto resuena la primera frase del himno alemán *Deutschland über alles*. *Leather* es la subcultura gay que erotiza el cuero como fetiche sexual. *Daddies* son los hombres mayores, en la subcultura gay de los osos. Todos ellos son personajes centrales de los dibujos de Tom de Finlandia. (N. del T.)

camente malas. En su lugar, yo quiero entender por qué no podemos tolerar el vínculo de nuestros deseos con la política que nos incomoda.

En un artículo publicado en un número especial del *Journal of the History of Sexuality* dedicado al fascismo alemán y la sexualidad, Dagmar Herzog, quizá la académica más osada y original de quienes trabajan en este tema, comienza por plantear una pregunta que ahora nos es familiar: «¿cuál es la relación entre la política sexual y otros tipos de política?». Continúa así:

> Pocas culturas han planteado este acertijo de forma más insistente, o más perturbadora, como la Alemania nazi. Las respuestas son múltiples y siguen sin resolverse; cada nueva respuesta provoca más preguntas. ¿Cuáles eran exactamente las políticas sexuales del nazismo? ¿Fueron represivas para todos, o hubo algunas personas o grupos a los que se concedía ciertas licencias mientras otros eran perseguidos, torturados o asesinados?... ¿Qué hacemos con el hecho de que académicos desde los años sesenta hasta la actualidad han asumido de forma reiterada que el Tercer Reich era «contrario al sexo», «sin placer», y estaba caracterizado por «la mojigatería oficial alemana», aunque en las películas y en la cultura popular ha habido una tendencia contraria de presentar anécdotas escabrosas y lascivas, en vez de abordar seriamente las complejidades de la vida bajo el fascismo alemán? (2002: 3-4)

La gran contribución de Herzog a la literatura ha sido mostrar que, en contra de la creencia popular, los nazis no fueron solo represivos en lo sexual ni mantuvieron un orden moral sexual rígido; fomentaron la homofobia y la moral sexual solo donde y cuando era oportuno hacerlo por motivos políticos, y en otras ocasiones hicieron la vista gorda si los que participaban en la actividad sexual observada eran «racialmente puros». En este ensayo Herzog combina a Foucault y a Freud para exponer la política sexual contradictoria o incluso desigual de los nazis. Una de sus observaciones más agudas es que «simplemente no podemos entender por qué el nazismo era tan atractivo para tanta gente» sin analizar la producción y también la represión de la sexualidad bajo el régimen. Sin embargo el resto del artículo tiende a aplicar esta idea solo a la política de la heterosexualidad. Herzog describe una policía aparentemente unida en el Tercer Reich en lo relativo a la homosexualidad: destaca que la homofobia era parte de un sistema racial más general dedicado a la promoción de la reproducción aria y la eliminación de toda influencia judía. Pero en lo relativo a las masculinidades dominantes, como sugiere el material de Tom de Finlandia, las políticas de la homosexualidad en la Alemania nazi parecen tan complejas y contradictorias como las de la heterosexualidad.

Un buen número de teóricas/os queer han intentado desentrañar las conexiones entre la homosexualidad y el nazismo. Por ejemplo, Eve Kosofsky

Sedgwick reconoce las relaciones entre homoerotismo y fascismo, y al mismo tiempo critica esta asociación: «no haría falta decir que la fantasía de la homosexualidad nazi es completamente falsa; según cualquier definición actual de homosexualidad en nuestra cultura, solo un líder, Ernst Röhm, era homosexual, y fue asesinado por las SS por orden directa de Hitler en 1934. Lo que sí parece ser verdad con más seguridad es que en cualquier caso el fascismo alemán (como de forma menos exacerbada en la cultura del siglo XX en general) surgió en un contexto social donde "la cuestión homosexual" se había convertido en algo muy destacado» (1994: 49). Sedgwick responde así a lo que ella percibe como una tendencia tanto popular como feminista a mezclar a los nazis con la comunidad homosexual, una tendencia que podemos encontrar en el trabajo de teóricas como Luce Irigaray así como en formas populares en películas como *La caída de los dioses* (1969), de Luchino Visconti, y *El conformista*, de Bernardo Bertolucci (1970). No tengo ningún deseo de ocupar la posición ofensiva y potencialmente homófoba del feminismo que interpreta de manera errónea la masculinidad fascista como la propia definición de la homosexualidad masculina, pero quiero cuestionar la rotunda afirmación de Sedgwick sobre la completa y total ausencia de conexión entre el nazismo y la homosexualidad. Afirmar de forma tan simple que solo un líder nazi era homosexual suena algo a la defensiva, dado que sabemos que en realidad había grupos de hombres que sí asociaban los lazos eróticos entre hombres con el tipo de mitificación clásica por el que eran conocidos los nazis. Esto es también una forma de evitar la acusación de que existe algún tipo de relación estructural entre la homosexualidad masculina y el nazismo, diciendo simplemente que solo conocemos a un homosexual nazi. De hecho Röhm era conocido por dirigir un grupo de tropas de asalto homosexuales. Aunque estoy de acuerdo con Sedgwick en que la presencia de hombres homosexuales en los grupos fascistas no convierte al nazismo en homosexual (como tampoco el hecho de que la gran mayoría de los nazis fueran heterosexuales hace del nazismo un fenómeno heterosexual), también creo que la clara persecución de los hombres homosexuales no elimina la posibilidad de que en ocasiones hubiera de hecho inquietantes solapamientos entre el nazismo y la homosexualidad.

La historia de este solapamiento puede encontrarse incluso en una encuesta informal del *Männerbund* (o grupo de hombres) intergeneracional, de 1920 a 1930. Había al menos dos corrientes en el movimiento de liberación homosexual en Alemania a comienzos del siglo XX. Uno, vinculado al instituto de Magnus Hirschfeld, cuyas teorías de los sexos intermedios o del tercer sexo son bien conocidas; la otra corriente, el masculinismo homosexual, es menos conocida. Esta corriente incluía a hombres como Hans Blüher y John Henry Mackay, quienes promovían el *Männerbund* en 1930, y también Adolf Brand (fundador del *Gemeinschaft der Eigenen*) e incluso el soldado de asalto nazi Ernst Röhm. Ellos se oponían a las teorías biologicistas de la inversión promovidas

por el instituto de Hirschfeld y apoyaban nociones «culturalistas» de la homosexualidad masculina que funcionaban en términos de la conexión erótica entre dos hombres con una masculinidad convencional. Esta etiqueta de «masculinismo» coincidió con un énfasis conservador y nacionalista sobre la superioridad de la comunidad de los hombres y con un rechazo racializado de la feminidad. De hecho, entre estos tempranos activistas homosexuales los hombres judíos eran vistos como hombres que se habían afeminado por su implicación en la familia y en el hogar —un ámbito que se debía dejar para las mujeres—, y quienes, como los homosexuales afeminados, no cumplían con su deber viril de comprometerse con otros hombres masculinos y con un Estado y una esfera pública masculinistas. Hay incluso una palabra en alemán para la repulsión generada por el hombre gay afeminado: *Tuntenhass*. En su deseo por otros hombres masculinos, los masculinistas forjaron una ideología individualista del amor sexual que en realidad encajaba muy bien con ciertos aspectos del Estado fascista en su producción y refuerzo de lazos entre hombres arios. Tal y como escribe el historiador alemán Geoffrey Giles, «el vínculo masculino que los nazis promovían con tanto entusiasmo en nombre de la camaradería no era fácil de distinguir del movimiento *Wandervogel* y debió de haber millones de jóvenes alemanes que no tenían muy clara la diferencia» (Giles, 2002, 260).

Las conexiones entre homosexualidad, fascismo y modernidad han sido cuidadosamente analizadas y teorizadas por una serie de historiadores y teóricos. George L. Mosse, por ejemplo, dedica un capítulo de su libro *The Fascist Revolution: Toward a General Theory of Fascism* (1999) a «la homosexualidad y el fascismo francés». Mosse destaca la compleja naturaleza de las relaciones reales y discursivas entre fascismo y homosexualidad: los homosexuales eran perseguidos bajo el fascismo con el fin de mantener la normatividad del masculinismo fascista, y al mismo tiempo los fascistas seguían siendo acusados de ser homosexuales, y los homosexuales eran acusados frecuentemente en Francia y en otros sitios de colaborar con los nazis. Como otros autores, Mosse sugiere que una preocupación nazi por la masculinidad y la virilidad, y una preferencia por la distancia respecto a las mujeres y el hogar, llevaron a los nazis a esa área tan controvertida, que tan bien ha documentado Sedgwick, en la cual los lazos sexuales y políticos entre hombres se volvían confusos y se entrelazaban. Mosse termina su capítulo «On Homosexuality and French Fascism» con una demanda de «una mayor investigación» (181) en las relaciones entre la amistad entre hombres, el homoerotismo y el nacionalismo.

Andrew Hewitt ha teorizado las conexiones apuntadas por Mosse en un libro titulado *Political Inversions* (1996). Tomando como objetivo las caracterizaciones vulgares, homofóbicas y caricaturescas de los gais nazis en el cine, y los vínculos más teóricos y complejos que hicieron Adorno y otros sobre totalitarismo y homosexualidad, Hewitt esboza un «fascismo imaginario», que traza conexiones ahistóricas entre el hombre gay y el fascismo. Hewitt analiza cuidadosamente la implicación de los hombres homosexuales en los movimientos protofascistas así como en el Partido Nazi, pero también aborda las manipulaciones estructurales del lenguaje, el poder y la imaginación que hace que sea fácil mezclar homosexualidad y fascismo; por ejemplo, a partir del ensayo de Ernst Bloch sobre la irrepresentabilidad del fascismo, sugiere que tanto la homosexualidad como el fascismo comparten el tropo de lo indecible: «aunque la homosexualidad no osa decir su nombre, sin embargo sirve como el "nombre" de algo más que no puede ser nombrado —el fascismo—» (9). Otra razón para la fácil asociación entre homosexualidad y fascismo reside en las caracterizaciones populares del proletariado como masculino y viril, y de los movimientos de vanguardia elitistas como afeminados. Una tercera razón, que Hewitt elabora en detalle en relación con la opinión de Adorno de que «el totalitarismo y la homosexualidad encajan bien», se basa en la identificación de totalitarismo y homosexualidad con el deseo por lo mismo, algo que influye en la «personalidad autoritaria» y que presagia lógicas del deseo dominantes o edípicas.

Tras demostrar que las asociaciones radicales y populares de homosexualidad y fascismo se basan en algunos rasgos estructurales compartidos que forman parte de un imaginario homofóbico más amplio, Hewitt aborda la historia real de los hombres gais masculinistas en Alemania en los años treinta y muestra que la mirada tan centrada por la historiografía queer en la influencia de Magnus Hirschfeld y los defensores del «tercer sexo» ha oscurecido esta historia más compleja de los movimientos de emancipación homosexual. Las diferencias entre la versión de Hirschfeld de la emancipación homosexual (el reconocimiento de las minorías sexuales por parte del Estado) y la versión masculinista (la promoción de la amistad entre hombres como un principio del poder del Estado) lleva a Hewitt a proponer un nuevo conjunto de preguntas sobre la homosexualidad: «Por lo tanto debemos ser sensibles a la función estratégica de una homosexualidad emergente. En vez de preguntar ¿qué era la homosexualidad? (o, en términos foucaultianos, ¿cuándo hubo y cómo era la homosexualidad?), debemos entender para qué servía (y sirve) la homosexualidad. ¿Qué opciones políticas facilitó, qué salidas ofrecía a un heterosexismo aporético en política y en filosofía? ¿Qué función tuvo dentro de su marco filosófico y político contemporáneo?» (1996: 81). En otras palabras, mientras que el instituto de Hirschfeld y la biografía concreta de Magnus Hirschfeld como víctima de la agresión nazi encajan bien con las formulaciones contemporáneas de la larga historia de la persecución de los homosexuales en las sociedades europeas y americanas, la historia paralela de hombres homosexuales que se identificaban fuertemente con los principios fascistas y que participaron abierta y libremente en el Partido Nazi es recordada con mucha menos frecuencia. Cuando pregunta para qué podría servir la homosexualidad, cuál era su función, Hewitt desplaza el foco de atención, separándolo de una explicación ininterrumpida de la lucha homosexual, y permite concebir una historia de la sexualidad con

muchos más matices, en la cual la otredad sexual sirve a los regímenes dominantes y también a los subordinados, a veces al mismo tiempo. A diferencia de Sedgwick, aunque él se basa mucho en su trabajo, Hewitt no está negando las conexiones entre homosexualidad y fascismo; en su lugar, propone plantear que podemos extraer algo radical de las masculinidades gais, a pesar de sus desagradables vinculaciones políticas.

En su capítulo sobre las políticas iniciales del masculinismo, Hewitt narra la historia de los movimientos homófilos de hombres que surgieron en respuesta a la promoción de lazos homoeróticos dentro de la Alemania de Weimar y de los inicios del nazismo. Cuestiona lo que él caracteriza como «la omisión del masculinismo incluso por parte de la historiografía queer más reciente» (82). Al igual que Hewitt, quiero cuestionar esa omisión, pero nuestras razones para hacerlo son un poco diferentes. Para Hewitt ese rodeo que toma la historia gay evitando el masculinismo alemán bloquea un conjunto de cuestiones sobre las relaciones entre lo político y lo libidinal, y hace que no se tenga en cuenta a los masculinistas como políticamente perturbadores y tampoco como reprimidos en lo sexual. Hewitt vuelve a los masculinistas —a hombres como Hans Blüher y John Henry Mackay, así como (por asociación) a figuras siniestras como Adolf Brand y Ernst Röhm— con el fin de evitar versiones de la homosexualidad masculina que presenten la conexión erótica entre dos hombres tradicionalmente masculinos caricaturizada o reducida a algo reprimido, sexofóbico, armarizado, o simplemente a una parte integral del orden patriarcal. De hecho, afirma que «debemos afrontar la realidad de que tanto el fascismo como el masculinismo homosexual eran ataques reales y radicales a aquel orden —aunque sus manifestaciones históricas y empíricas fueran de todo menos liberadoras, en ningún sentido admitido—» (85). Pero creo que la negación del movimiento gay masculinista indica una falta de voluntad de lidiar con antecedentes históricos difíciles y un deseo de imponer cierto tipo de política de la identidad en la historia; en otras palabras, la noción de una identidad gay unificada produce una historia específica universalizante y racializada que se prolonga hacia el pasado en la Europa de todo el siglo XX y que está inscrita en el modernismo vanguardista masculino, pero no en las sensibilidades fascistas. Esto también permite a los activistas antisida de los años noventa, muchos de los cuales eran blancos y de clase media, llevar un Triángulo Rosa e imaginar su lucha relacionada con los hombres víctimas del régimen nazi.

Hewitt, como he comentado, no está de acuerdo con Sedgwick en que no haya ninguna prueba sobre el solapamiento entre el nazismo y la homosexualidad. En realidad él es atraído por el sustrato que comparten e intenta ver cuándo y dónde las manifestaciones que estaban haciendo los masculinistas gais sobre sus deseos suponían una nota radical en términos de una crítica a los presupuestos heteronormativos sobre el deseo edipizado. Como era de esperar, es aquí donde Hewitt y yo discrepamos. Aunque entiendo muy bien el argumento

de que la teoría queer ha preferido las parejas de género opuesto (butch-femme por ejemplo) y los sujetos de género inverso (Wilde, Hall) y en ese proceso ha ignorado a los sujetos de género tradicional, o lo que Biddy Martin denomina —en un contexto lesbiano— «una feminidad que parece hetero», esta no parece ser la mejor razón para rehabilitar a grupos de hombres interesados en «una masculinidad que parece hetero». Mientras que para Martin eso que al parecer la teoría queer privilegia de forma clara por encima del género normativo establece una inquietante eliminación de la lesbiana femme, para Hewitt centrarse en la inversión de género en los inicios del siglo XX supone evitar al hombre gay masculino. Pero mientras que la eliminación de la femme queer huele a una preferencia antifeminista por la masculinidad transgresora por encima de la feminidad transgresora, la eliminación del hombre gay masculino indica una falta de voluntad de lidiar con antecedentes históricos difíciles.

El hombre marica y la mujer que se identifica con el otro género (en otras palabras, la normatividad de género de hombres y mujeres queer) han tenido diferentes relaciones con las políticas del género, el masculinismo y lo doméstico. De hecho podemos detectar algún malentendido del feminismo contemporáneo sobre la variación de género de mujer a hombre que nos remite a los inicios del siglo XX, cuando la masculinidad de las mujeres era descrita por Otto Weininger y otros como, simultáneamente, un signo del fracaso de las distinciones de género y, como consecuencia, de la sociedad civilizada, y un indicador del genio femenino. Las primeras feministas tuvieron que luchar contra las construcciones sociales de la feminidad como algo pasivo y débil, y a la vez contra la idea de que, cuando eran activas y fuertes, eran masculinas o viriles. Así, mientras que la mujer masculina podría ser representada como desviada social y posible criminal en algunos círculos, en otros era aceptada como superior a sus hermanas débiles y femeninas; Gertrude Stein, por ejemplo, enseguida apoyó las ideas de Weininger porque le daban un argumentario para explicar su genialidad y la relación de esta con su masculinidad.[73] La idea básica de Weininger (2004) era que todas las personas están formadas de una mezcla de masculinidad y de feminidad, y que las parejas deberían atraerse mutuamente basándose en la complementariedad: la masculinidad extrema debería buscar la extrema feminidad, por ejemplo, y la masculinidad andrógina debería buscar la feminidad andrógina. Trabaja buscando una teoría totalizadora del deseo en la cual la pareja, como un ideal platónico, al juntarse forma un todo. Estas posiciones generizadas además están racializadas, y la diferencia entre hombre y mujer también se caracteriza en términos entre diferencias entre arios y judíos; mientras que el hombre ario, para Weininger y otros masculinistas, idealiza la relaciones entre acción, Estado y yo, el judío, en su condición esencialmente feminizada, personifica las condiciones de una ausencia de Estado feminizada. El judío es femini-

[73] Para más información sobre el interés de Stein en Weininger, ver Harrowitz y Hyams, 1995.

zado porque está integrado en la familia, sin ninguna posibilidad de grandeza o de genialidad.

La atracción de Stein por el trabajo de Weininger se entiende mejor en el contexto del notable libro de Janet Malcolm *Two Lives* (2008), que se pregunta cómo pudieron Gertrude y Alice, dos judías lesbianas muy visibles, sobrevivir en Europa a la Segunda Guerra Mundial. La breve respuesta es que ambas mujeres se desidentificaron como judías y no tuvieron ningún problema con la idea de encontrar a un colaborador alemán, un hombre gay llamado Bernard Faÿ, que las protegió durante esos tiempos traidores. Malcolm describe a ambas mujeres como conservadoras y reaccionarias; encuentra pruebas del apoyo de Stein al líder fascista español Franco y muestra cómo Toklas apoyó a Faÿ tras la guerra e intentó que lo liberaran de la cárcel.

Esto en lo concerniente a la mujer masculina y a sus potenciales afiliaciones políticas. En lo referente al hombre afeminado, es visto por Weininger y por otros como un traidor a una política de la virilidad y como alguien que ha traicionado la fraternidad patriarcal. Weininger hace una conexión esencial entre los judíos y las mujeres: interpreta a los judíos como afeminados sin remedio, y a las mujeres como totalmente desprovistas de capacidades políticas. Ambos carecen de egos marcados, y por ello son incapaces de gobernar, incapaces de lograr una grandeza individual y, en el caso de los judíos, son incapaces de lograr la ciudadanía. En la Alemania de comienzos del siglo XX, cuando el Estado patriarcal, el vínculo entre hombres y la fraternidad homoerótica se presentaban como una continuidad, el hombre afeminado o identificado con el otro género era denigrado por todas partes. Como ya he comentado, esto no significa que los nazis condenaran la homosexualidad en general; de hecho, el homosexual masculino estaba totalmente alineado con las concepciones misóginas y antisemitas del Estado sobre la masculinidad y la feminidad. Además el Estado nazi, como afirma Herzog en *Sex after Fascism*, fue oportunista en su relación oficial con la sexualidad —no era en absoluto como fue descrito después, como un régimen represivo—; Herzog comenta que «muchos "expertos" nazis anticiparon una visión social construccionista de la sexualidad que insistía en que la identidad sexual era variable y vulnerable» (2007: 34). De acuerdo con esto, la homosexualidad podía ser vista como congénita y también como culturalmente específica, y tanto como una carencia de virilidad como un exceso de masculinidad. De modo que aunque la posición de los nazis sobre la sexualidad de los hombres en particular era muy tolerante, mostraban un rechazo moral en relación con la feminización. El homosexual afeminado fue perseguido en la Alemania nazi tanto por su rechazo a la familia heterosexual como por su adhesión a lo femenino. Algunos homosexuales alemanes además se posicionaron contra los «desviados» de género, y veían al hombre afeminado como alguien que perturbaba la *Gemeinschaft der Eigenen*, o la Comunidad de los Especiales, una fraternidad de homosexuales masculinos.

Al igual que la elaboración que hace Bersani en *Homos* de una política no redentora, Hewitt está interesado en refutar a toda una tradición liberal que interpreta la homosexualidad en el pasado a través de movimientos sociales radicales. Quiere recordar una tradición *menos liberal de homofilia* desde comienzos del siglo XX, y en Alemania en particular, con el fin de analizar la relación entre eros y política y ver que eros no es siempre y en todas partes una fuerza del bien que se ha encontrado con un poder represivo y negativo. La pregunta de Hewitt sobre la función de la homosexualidad resuena en el comentario de Bersani sobre la fuerza negativa de una homosexualidad masculina que busca su disolución. Me estoy basando en sus complejos razonamientos e intentando usar a ambos para descubrir la larga historia del masculinismo gay pero también para intentar utilizar esa historia con el fin de entender la política contemporánea: en los últimos años en Europa hemos sido testigos de la emergencia de una particular forma de homonacionalismo entre los líderes de la derecha que además son gais. Jörg Haider, por ejemplo, el líder del Partido de la Libertad austriaco y después fundador de la Alianza para el Futuro de Austria, fue conocido como hombre gay después de que muriera de forma repentina en un accidente de coche en 2008. El partido de Haider era de ultraderecha, nacionalista, y promovía sentimientos antiinmigrantes y antisemitas; sus padres habían sido miembros del Partido Nazi. Tras su muerte se supo públicamente que era un hombre gay que había estado en pareja con otro hombre durante años, a pesar de que se sabía que estaba casado con una mujer. Al igual que el político gay Pim Fortuyn, Haider era considerado «un populista de extrema derecha», y ninguno de ellos vio ningún conflicto entre su identidad sexual y su visiones intolerantes de «los forasteros», extranjeros, judíos y musulmanes. La política gay antiinmigración surge a partir de torpes caracterizaciones del islam como profundamente homofóbico, y asume una relación entre la tolerancia gay y la democracia liberal. Tal y como han mostrado académicos/as como Joseph Massad, Fatima El-Tayeb y Jasbir Puar, estas caracterizaciones del islam, por una parte, malinterpretan las economías sexuales de los países islámicos, y por otra vinculan la respetabilidad gay y lesbiana al neoliberalismo. Además permiten extraños emparejamientos de populismo de derechas y derechos LGTB.

Ya he comentado que el deseo de separar de forma clara la homosexualidad del nazismo y de tildar de homofóbico cualquier intento de conectarlos malinterpreta la multiplicidad de la historia LGTB y simplifica la función de la homosexualidad. Para Sedgwick la homosexualidad constituye una parte vital de una nueva forma de saber que ejemplificó nuevos regímenes de la persona, de lo social y del cuerpo. Para Hewitt, la homosexualidad constituye una lógica de asociación que a veces se alinea con regímenes emancipatorios y otras veces se opone a ellos, pero no de una forma previsible. Para ambos teóricos, la homosexualidad no es tanto una identidad que se prolonga en el tiempo como un

conjunto cambiante de relaciones entre la política, el eros y el poder. He explicado que con el fin de captar la complejidad de estas relaciones cambiantes no podemos permitirnos establecer conexiones lineales entre deseos radicales y políticas radicales; en su lugar, debemos estar preparados para ser incomodados por las conexiones políticamente problemáticas que la historia pone en nuestro camino.

El asesino que hay en mí es el asesino que hay en ti

A modo de conclusión quiero reflexionar sobre las imágenes de dos artistas contemporáneos que, cada uno a su manera, abordan las complejas relaciones entre homomasculinidades y fascismo. El pintor Attila Richard Lukacs y la fotógrafa y comisaria Collier Schorr mezclan la imaginería fascista con el homoerotismo, y ninguno de ellos tiene miedo a enfrentarse a las consecuencias históricas, estéticas y sexuales de la violenta colisión entre estos dos sistemas de representación. Mientras que para Lukacs el gay skinhead representa una especie de culmen de la masculinidad romántica, heroica y sacrificial, para Schorr el soldado nazi representa el lugar de una especie de masculinidad malograda, un lugar de traición (tal y como deja claro su fotografía *Traidor*). Estas imágenes surgen como una cuestión que pasa de una generación a otra: ¿qué significa hoy tu masculinidad?

Crystal Parikh (2009) ha articulado recientemente una «ética de la traición» dentro de lo que ella denomina «literaturas y culturas emergentes de EE.UU.»; define la traición como una perspectiva crítica sobre las condiciones de «identidad, asimilación y exclusión» dentro del Estado racial. La traición, ya sea entendida en términos psicoanalíticos como una especie de «dice-verdades» que desafía a la represión, o en términos deconstructivos como una duplicidad inevitable, nombra una forma de ser que es a la vez demandada y rechazada por el sistema moral en que vivimos. Son sobre todo los sujetos marginados quienes suelen ser ubicados en una activa relación con el dilema de la traición, aunque solo sea porque los modelos normativos de ciudadanía sitúan al sujeto minoritario como una especie de doble agente, alguien que debe ser leal a la nación pero que no puede dejar de traicionarla. Las dimensiones queer y feminista de la deslealtad y de la traición abren la puerta a diferentes tipos de política, una política que, en varios momentos de este libro, ha sido asociada al masoquismo, a la destrucción y a la negatividad. Pero en una época en que la lealtad a la nación a menudo significa una aceptación ciega de las brutalidades de las agresiones militares de EE.UU. no verificadas y de las ideologías de libertad y democracia utilizadas para justificar tal violencia política, la traición y la deslealtad son parte del arsenal de un discurso vital y dinámico de oposición.

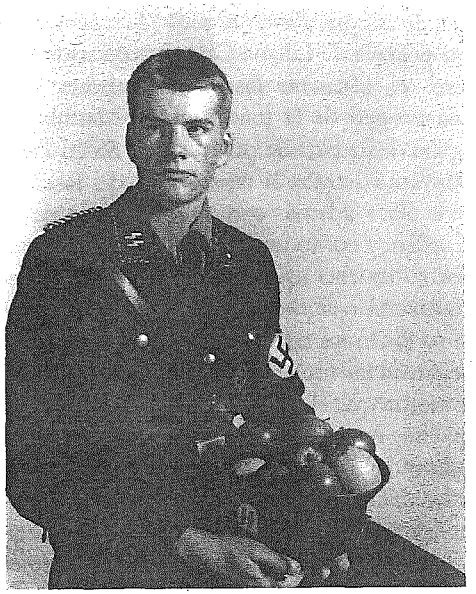


Imagen 17. Collier Schorr, *Traidor*, 2001-4. Fotografía en blanco y negro, 103,5 x 80,6 cm. CS 388. Cortesía de la Galería 303, Nueva York.

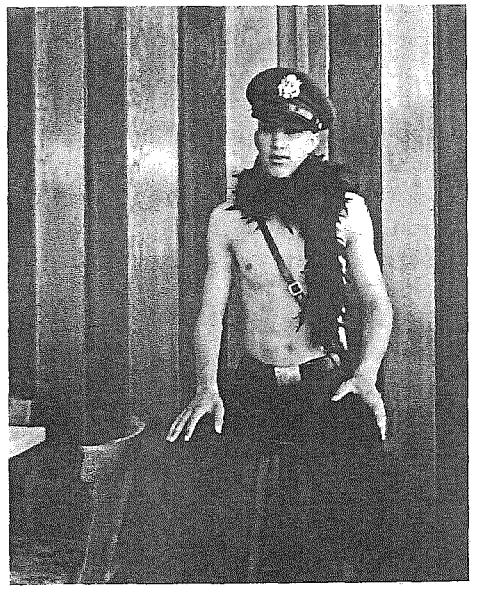


Imagen 18. Collier Schorr, *Portero de noche (Matthias)*, 2001. Fotografía en blanco y negro, 47 x 38,1 cm. CS 542. Cortesía de la Galería 303, Nueva York.

Otra de las imágenes de Schorr, *Portero de noche (Matthias)*, que recuerda no solo a la muy problemática película de Liliana Cavani producida en 1974 sino al artículo de Sontag sobre «el fascismo fascinante», aporta una sorprendente re-performance de una imagen de la traición; aquí Matthias va disfrazado como Charlotte Rampling iba disfrazada de oficial de las SS en *Portero de noche*. Mientras que, para Sontag, Cavani ilustraba la emergencia del fascismo en el periodo de posguerra como un estilo, y además como un conjunto de preferencias estéticas por la simetría y el orden, y como un interés erótico gay en el sadomasoquismo, Schorr tiene una forma mucho más sutil de entender el fascismo, el poder, lo queer y la masculinidad como algo cíclico, por medio de una estética visual. Aquí no se trata de que una dinámica S/M ha reemplazado la intimidad con el teatro, o que la gente, en especial las mujeres, deseen su propia opresión; en su lugar la imagen de Schorr muestra que el fascismo no puede proyectarse fácilmente en el otro. «El asesino que hay en mí es el asesino que hay en ti», el título para la propia reflexión de Schorr sobre la performance y la política en *Freeway Balconies* (2008), sugiere que las micropolíticas del fascismo viven en el yo tanto como en el otro, en lo perverso y en lo saludable, en el hacer y en el ser.

Un «fascismo fascinante» perdura en los retratos heroicos de skinheads de Attila Richard Lukacs: un skinhead solo, juntos, en grupos, follando, de pie, luchando. Lukacs se niega a separarse del potente tirón transhistórico que tiene la imaginería nazi sobre el imaginario de los hombres gais. En su lugar, él se enfrenta a la posibilidad de que la identificación pueda tener formas espeluznantes y negativas: «tengo ese sueño recurrente en el que soy un asesino en serie», decía Richard Goldstein en *The Village Voice*. Goldstein comenta que «Lukacs ha marcado un hito al representar actos que lindan con el asesinato —palizas brutales y humillaciones rituales así como sexo eufórico entre jóvenes matones—. Sus retratos fascinantes de skinheads y de matones han hecho de él el chico malo oficial de su Canadá natal».[74] Para Lukacs, el hombre soldado, ya sea en uniforme militar o en el uniforme del skinhead, se convierte en un punto de enganche de deseo y de muerte. Sus retratos prestan atención a las formas en que la política habla a través del deseo, aunque no de un modo literal (ver lámina 13).

Lukacs explora la carga erótica del fascismo de múltiples formas; en algunos de sus trabajos pinta a sus skinheads a la sombra de una esvástica, acogiendo y rechazando a la vez el símbolo por medio de una forma emparejada; en otros, deja la esvástica a la imaginación, y en unos pocos dibuja claramente el símbolo y después lo tapa con pintura, como para pintarlo como un origen borrado de ciertas forma del deseo masculinista homosexual. De esta manera Lukacs crea mitologías gais a partir de combinaciones fetichistas de nacionalismo, violencia y sexo, y permite a la pornografía competir con la imaginería clásica.

74 Richard Goldstein (2000, 9-15 de febrero) : «Culturati: Skin Deep», *The Village Voice*.

La imagen del skinhead blanco convertido en héroe, aquí en una variedad inglesa, permanece constante todo el tiempo mientras Lukacs se mueve entre estilos y variaciones nacionales (miniaturas persas o indias, superrealismo, kitsch). Pero estas apropiaciones de otras formas de pintar no influyen en su visión de la masculinidad; en su lugar, sus figuras ocupan y colonizan las formas mismas y las adaptan a las necesidades de una utopía muy cristiana. Goldstein lo describe así: «aquí está el Club de la Lucha en un mundo aún más idílico, donde las mujeres ni siquiera existen —un Edén sin Eva—». Para hacerlo más vulgar, el masculinismo gay alemán encuentra aquí un gran campo de expresión, y muchos de los modelos de los cuadros de Lukacs son del tiempo que pasó en Berlín. Aunque Lukacs y sus analistas tienden a querer situar su trabajo en el terreno de lo fetichista, lo «no censurado», lo apolítico, podemos sin duda encontrar aquí una política en juego: un masculinismo sin restricciones —seductor, crudo y terrible; apropiativo, peligroso y antirreproductivo—. Como Bersani, Lukacs parece querer decir que, sea cual sea el deseo que circula, debemos seguirlo perversamente, y en el proceso encontraremos nuevas intersecciones del deseo y de lo político. ¿Pero lo hacemos?

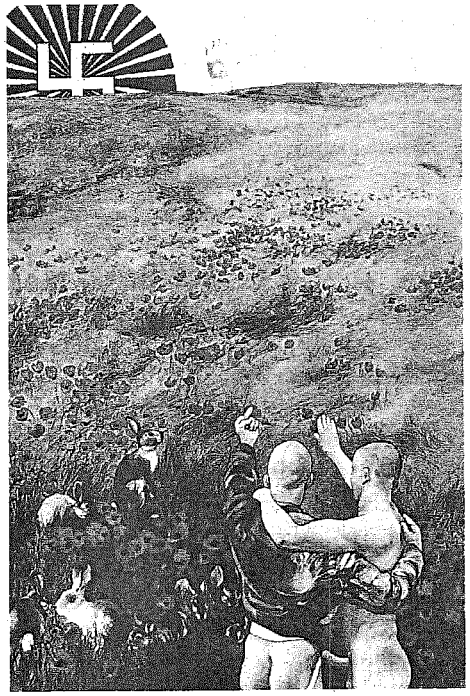


Lámina 13. Attila Richard Lukacs, *Love in Union: Amorous Meeting*, 1992. Óleo sobre lienzo, 302 x 201 cm. Cortesía del artista.

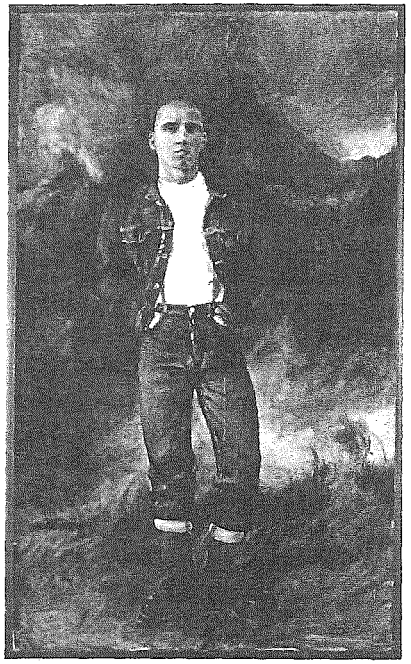


Imagen 19. Attila Richard Lukacs, *Norte auténtico*, 1989, Óleo sobre lienzo. Cortesía del artista.

¿Y qué ocurre si no nos seduce tanto el archivo potente y fetichista de la imaginería masculina que el fascismo ofrece a la imaginación gay contemporánea? ¿Y si aún quisiéramos cuestionar los vínculos particulares entre política y sexo que produce el fascismo? Collier Schorr, una fotógrafa judía y queer, es bien conocida por una serie de fotografías que hizo cuando vivía en el sur de Alemania con una familia, en una pequeña ciudad. Su proyecto «Neue Soldaten (New Soldiers), 1998» presenta fotografías de hombres jóvenes jugando a ser soldados y vestidos con uniformes suecos, en otros aparecen en ropa de trabajo militar de EE.UU., en unas pocas aparecen como soldados israelíes, y en otras visten uniformes nazis. Schorr explica lo muy diferente que fue para los chicos vestirse con el uniforme nazi. Mientras que sentían que era posible jugar al «buen chico» cuando vestían los otros uniformes, se sintieron incómodos con el uniforme alemán, inseguros, temerosos de ser el chico malo, temerosos de no serlo. Las fotografías representaban un pasado irrepresentable; Schorr comenta lo siguiente: «les llevé una parte de la historia a la que no habían tenido acceso antes».[75] Este pasado estaba integrado en el paisaje, en la familia, en el pueblo,

[75] Edith Newhall (2001, 3 de diciembre): «Out of the Past», *New York Magazine*, p. 5.

en la nación, pero no podía ser habitado o mostrado. Schorr continúa: «hice el trabajo que los alemanes hubieran hecho sobre Alemania si fueran americanos». Sin embargo ella también estaba intentando cambiar el sentido de su identidad judía, enfrentándose al corpulento hombre ario, el espectro del terror desde su juventud, el enemigo. Pero en este proyecto tan antinarcisista se dio cuenta de que «hablar sobre tus enemigos es otra forma de narcisismo». Su trabajo se esfuerza enormemente en hacerse cargo no del yo y sus luchas sino del vecino, del otro que habita al lado, el yo cercano que sin embargo no eres tú.

Schorr considera su trabajo como una investigación en proceso sobre el sentido de la masculinidad alemana tras la larga estela del Holocausto (un contexto totalmente ausente en el trabajo de Lukacs), y por asociación, sus fotografías también sitúan la masculinidad blanca americana en esa misma sombra, junto con el militarismo israelí (Schorr, 2003). Al disfrazar a jóvenes alemanes en una variedad de trajes militares y tomar imágenes de ellos en la naturaleza, reflexiona sobre la larga historia de la construcción de la masculinidad alemana en el contexto de una relación con un concepto idealizado de naturaleza inmaculada, y al mismo tiempo lo deconstruye. Tal y como dice Brett Ashley Kaplan, sobre la obra de Schorr: «al insertar a sus modelos en un paisaje alemán lleno de un recuerdo traumático, Schorr recupera la impureza que el fascismo aporta a la tradición del paisaje, y se la apropia para una sensibilidad antifascista y judía» (2010, 128).

A diferencia de las imágenes de Tom de Finlandia y de los skinheads de Lukacs, que comparten la reproducción del fetichismo nazi, las imágenes de Schorr reconocen el claro atractivo sexual de la imaginería militar, pero también captan la realidad incómoda de ese atractivo. Su trabajo en general es sobre la memoria y el olvido, la identidad cultural y las apropiaciones, la mascarada y la revelación, y la identificación cruzada como una forma queer de género que puede ser proyectada en otras superficies de la identificación. Schorr dice sobre su exposición en la Deutsche Guggenheim «Freeway Balconies», una reflexión colaborativa sobre la performance, la identidad nacional y la ausencia de identidad: «mi propio trabajo implica pedir a las personas que representen mis ideas sobre su historia y su identidad». Refiriéndose a su serie de retratos de jóvenes bávaros en ropa militar dice: «partí de esa idea de lo que "reconocemos" en los otros, cómo nos colocamos nosotros mismos al lado de ellos. Cada artista en la exposición está de algún modo pidiendo a los espectadores que se reflejen en ese reflejo» (Latimer, 2008).

Schorr pasó mucho tiempo en aquella pequeña ciudad del sur de Alemania intentando adoptar el papel de una artista, archivista e historiadora de la cultura alemana, e imaginando el tipo de trabajo que un artista alemán podría hacer sobre la masculinidad si el material del pasado nazi no estuviera tan prohibido. Como judía y como americana, y por supuesto como persona queer, Schorr fue capaz de implicarse en una especie de modalidad contradictoria de identifica-

ción y desidentificación que condujo a una imaginería sorprendente: «soy una artista con una imagen pública», explica Schorr. «Mi trabajo trata sobre construir una identificación con un lugar del que no soy.»[76] Comenta lo siguiente sobre la relación que creó con la pequeña ciudad bávara donde produjo esas imágenes de soldados alemanes: «la considero mi ciudad, pero una ciudad que solo medio existe entre lo que veo y lo que imagino que ocurrió aquí, algo como contar de nuevo la historia de Alemania con una voz americana».



Imagen 20. Collier Schorr, *Andreas, prisionero de guerra (Cada buen soldado fue un prisionero de guerra)*, Alemania, 2001. C-print, 99,1 x 72,4 cm. CS 303. Cortesía de Galería 303, Nueva York.

Schorr también está profundamente interesada en el espacio, en el paisaje sobre el que juegan los chicos alemanes. La tierra que previamente tenía ciertos sentidos para los grupos de jóvenes prenazis esconde ahora los restos de ese pasado en la forma de lo que Schorr llama «reliquias y recuerdos». Estas reliquias pueden tomar la forma de un botón en la tierra, una parte de un uniforme. Cuando se le preguntó qué opinaba la familia con la que estaba viviendo sobre su idea de vestir a sus hijos con el uniforme nazi, Schorr respondió lo siguiente: «creo que en Alemania cuando muestras un uniforme nazi enseguida ocurren un par

[76] Collier Schorr (2007, 13-17 de septiembre): «Racing the Dead' by Horward Halle», *Time Out New York*.

de cosas. La gente tiene miedo y de algún modo se siente excitada. Es como esa especie de cosa prohibida. Recuerdo que cuando estaba desenvolviendo los uniformes, le pregunté a la abuela de la familia: "Oiga... ¿esta camisa se parece a la de aquella época?", porque yo no estaba segura de si estaba mostrando una reproducción o no. Y ella respondió: "Oh, no había visto eso desde los años cuarenta". Y yo le dije: "Bueno, pues ahora sí...". Claramente, se trataba de cosas que ella reconocía de cuando ella tenía ocho o nueve años» (Schorr, 2003). ¿Qué significa tener una reacción afectiva ante una prenda que representa un genocidio?

Cuando les muestras un uniforme nazi, Schorr dice que «la gente tiene miedo y de algún modo se siente excitada». De nuevo la combinación de terror y eros, lo olvidado y lo prohibido, es lo que permite que la imaginería nazi se recicle incesantemente como fetiche sexual. Casi se diría que Schorr está citando los comentarios de Sontag sobre la fascinación que ejerce el fascismo. En su denuncia de 1975 de la obra de Leni Riefenstahl, Sontag escribió: «las fotografías de los uniformes son material erótico, y en especial las fotografías de uniformes de las SS. ¿Por qué las SS? Porque las SS eran la encarnación ideal de la abierta afirmación del fascismo sobre la justicia de la violencia, el derecho de ejercer el poder total sobre los demás y tratarlos como absolutamente inferiores. Fue en las SS donde esta afirmación pareció más completa, porque la desempeñaron de manera singularmente brutal y eficiente; y porque la dramatizaron vinculándose ellos mismos a ciertas normas estéticas» (Sontag 1975: 4). Schorr parece querer oponerse a esa comparación simplista del nazismo con el S/M, pero también está intentando no fetichizar o al menos refetichizar el material, y en su lugar parece querer utilizarlo para pensar sobre las redes letales de masculinidad hacia las que son atraídos los jóvenes. Sin duda ella ve a sus soldados como mucho menos que unos héroes, y a pesar de ello son algo más que víctimas o mártires. En una imagen un chico alemán blanco se disfraza como un soldado afroamericano en un intento de reorientar su masculinidad alejada de lo alemán y por medio de una identificación con una otredad que siempre debe eludirle. Schorr dice sobre su modelo: «su rechazo a ser alemán es inútil —él pone música del sur a todo volumen en su coche como un grito contra un cielo alemán que ni se entera—». Ella no está tan interesada en la (fracasada) performance de la negritud como en el poderoso deseo de ser otro, en especial el deseo del alemán blanco de ser una «figura que él ve como perseguida, incomprendida y subestimada» (Schorr, 2003).

En un estudio previo del retrato *Traidor*, una imagen que utilizó en la exposición «Freeway Balconies» que comisarió para la Deutsche Guggenheim en 2008, Schorr pintó los labios del joven, censuró la esvástica de su brazo y la insignia de las SS de sus solapas y oscureció sus ojos (ver lámina 14). Bajo la imagen aparece el título del capítulo, «Booby Trap», junto con un texto escrito a mano: «Hablar de tus enemigos es otra forma de narcisismo». La exposición en

su conjunto aborda el proyecto de identificarse no solo con otras personas, sino con roles, performances, situaciones; también aborda el proyecto que he esbozado aquí, donde uno es obligado a identificarse con —o al menos reconocer— un pasado nada heroico. Reconociendo la contingencia del yo, «Freeway Balconies» y la contribución de Schorr a la exposición en particular nos pregunta (y cito a Schorr): «¿Podría ser todo diferente si la imagen de uno mismo fuera la de otro?» (Schorr, 2008: 15). Esta imagen de un «Traidor» con los labios pintados nos da una respuesta a esta pregunta. No podemos reducir el *Portero de noche (Matthias)* de Schorr a una recuperación de una imagen ofensiva o a un rechazo de la fascinación por el fascismo; de hecho es una imagen inescrutable, una contradicción irreductible, seductora, terrorífica y sexy, todo a la vez. Si es que dice algo, es: «El asesino que hay en ti es el asesino que hay en mí» y no deja a nadie libre de culpa.



Lámina 14. Collier Schorr, *Booby Trap*, 2000. Lápiz y bolígrafo sobre pigmento de tinta impreso y gelatina de plata impresa, 146,6 x 111,8 cm. CS 726. Cortesía de 303 Gallery, Nueva York.

Conclusión

Utilizando el ejemplo provocativo de la relación imaginaria y real entre la homosexualidad y el nazismo, he argumentado en términos traidores (traidores a una historia políticamente pura de la homosexualidad) que el deseo de separar del todo la homosexualidad del nazismo y de considerar homofóbicos todos los intentos de conectarlos malinterpreta la multiplicidad de la historia LGTB y simplifica la función de la homosexualidad. En una historiografía desleal, la homosexualidad no es tanto una identidad que se prolonga en el tiempo como un conjunto cambiante de relaciones entre la política, el eros y el poder. Con el fin de captar la complejidad de estas relaciones cambiantes no podemos permitirnos establecer conexiones lineales entre deseos radicales y políticas radicales; en su lugar, debemos estar preparados para ser incomodados por las conexiones políticamente problemáticas que la historia pone en nuestro camino. Por ello este libro ha dialogado con la estupidez, ha cuestionado las formas de memoria hegemónicas por medio del olvido queer, y se ha interesado por el masoquismo femenino y la traición gay para reflexionar sobre el sentido del fracaso como modo de vida.

6. ANIMAR EL FRACASO

TERMINAR, HUIR, SOBREVIVIR

> ¿Quién soy? ¿Por qué un zorro? ¿Por qué no un caballo, o un escarabajo o una águila calva? Estoy diciendo esto más como existencialismo, ¿sabes? ¿Y cómo puede ser feliz un zorro sin —perdona la expresión— un pollo entre sus dientes?
>
> *Fantástico Sr. Fox*

Sobre el tema de la animación, como en otros muchos temas, no estoy de acuerdo con Slavoj Žižek (2009), quien, en un artículo sobre el vínculo entre el capitalismo y las nuevas formas de autoritarismo, propone la película de dibujos animados *Kung Fu Panda* (2008) como un ejemplo del tipo de truco de magia ideológico que él considera característico tanto de la democracia representativa como de las películas infantiles. Para Žižek, el panda gordo y torpe que por casualidad se convierte en un maestro del kung-fu es una figura que recuerda a George W. Bush o a Silvio Berlusconi: cuando logra el estatus de campeón del mundo, sin talento ni formación, se enmascara como el pobre hombre que lo intenta con empeño y tiene éxito, cuando en realidad sigue siendo un hombre importante que es perezoso pero que tiene éxito de todas formas porque el sistema está a su favor. Al integrar esta historia en una película de un oso panda de peluche al que dan ganas de abrazar, nos dice Žižek, lo que parece entretenimiento es en realidad propaganda. Žižek ha alcanzado mucha notoriedad por su lectura de esta película precisamente porque su «gran» crítica de la economía y del mundo de la política parece muy graciosa cuando está personificada por un texto que se supone tan intrascendente como *Kung Fu Panda*. Al igual que otras muchas películas de animación infantiles, *Kung Fu Panda* vincula nuevas formas de animación con nuevas concepciones de la división humano-animal para ofrecer un panorama político muy diferente a aquel en el que habitamos o al menos aquel en el que Žižek cree que habitamos.

Žižek también aborda el tema del fracaso en un libro convenientemente titulado *En defensa de las causas perdidas* (2011), pero en vez de analizar el fracaso,

como he intentado hacer en este libro, como una categoría impuesta por los ganadores contra los perdedores y un conjunto de criterios que aseguran que cualquier aventura radical futura será medida como un coste ineficaz, él sitúa el fracaso como un punto de parada en el camino al éxito. Como en sus otros libros, ridiculiza el posmodernismo, a las personas feministas y queer, ignora completamente los estudios étnicos y utiliza la cultura popular con la alta teoría no para desentrañar argumentos difíciles, o para practicar una pedagogía no elitista, sino solo para seguir insistiendo en que todos hemos sido engañados por la cultura, interpretamos mal la historia y que la política contemporánea nos ha lavado el cerebro. Žižek no defiende causas perdidas; simplemente sigue intentando resucitar un modelo de insurgencia política que depende de la sabiduría, el virtuosismo intelectual y la perspicacia radical de... bueno... de gente como él.

Mientras que Žižek utiliza la cultura popular y el cine en particular solo para poder seguir imponiendo su visión lacaniana a todo como la buena y verdadera, y para acusar a otros de haber sido engatusados por los brillantes envoltorios de caramelo del cine de Hollywood, yo he propuesto en este libro que el cine de animación, lejos de ser una forma pura de ideología (y de la ideología hegemónica, como afirma Žižek), es en realidad un rico ámbito tecnológico para repensar las comunidades, la transformación, la identificación, la animalidad y el poshumanismo. El género de la animación, especialmente la animación infantil, ha sido utilizado tanto por la derecha como por la izquierda para discutir sobre el adoctrinamiento de la juventud por medio de imágenes seductoras y aparentemente inocuas. Mientras que el libro clásico de Ariel Dorfman *How to Read Donald Duck* (1994) situaba a Disney en los años setenta como un vehículo del imperialismo de EE.UU., Sergei Eisenstein, en los años cuarenta, veía los dibujos animados de Disney en particular como una forma de revuelta: «El cine de Disney es una revuelta contra las divisiones y las legislaciones, contra el estancamiento espiritual y lo sombrío. Pero la revuelta es lírica. La revuelta es una fantasía» (1988: 4). Con esta fantasía, dice Eisenstein, somos capaces de ver el mundo de forma diferente por medio de una serie de oposiciones absurdas que revuelven las coordenadas de la realidad lo suficiente como para sacar a los americanos de la monotonía estandarizada de la vida bajo el capitalismo. Tal y como mencioné en la introducción, Walter Benjamin también depositó esperanzas en las mágicas oportunidades que aportaban las sinuosas figuras de la animación; antes de que Walt Disney se ocupara de los oficiales nazis en los años treinta, Benjamin atisbó las posibilidades utópicas de las cualidades de representación desenfrenada que aportaban los coloridos mundos de Mickey Mouse y sus amigos. La combinación de texto e imagen, los mecanismos de identificación dispuestos por capas por medio de la personificación de animales, y la mágica mezcla de color y locura indudablemente permiten que los dibujos animados sirvan como atractivas herramientas para una temprana transmisión

de espesas ideologías. Y aun así la reducción de la imagen animada a puro símbolo y la simplificación de las narrativas animadas a pura alegoría no hacen justicia a la complejidad del surrealismo mágico que encontramos en el cine de animación. Aunque la animación suele interpretarse como todo forma o como todo contenido, como puro mensaje o como pura imagen, en realidad es una emocionante mezcla de ciencia, matemáticas, biología y, en el caso de la animación *stop-motion*,[77] alquimia, ingeniería y arte de marionetas.

En los primeros largometrajes de CGI (imágenes generadas por ordenador) producidos por Pixar y otros estudios de animación —películas como *Buscando a Nemo, Monstruos, S.A.* y *Bichos*— los animadores rompieron con la animación en dos dimensiones creando logaritmos para el movimiento en el agua (*Buscando a Nemo*), dando animación al pelo para que se moviera de forma realista (*Monstruos, S.A*), y utilizando tecnología de enjambre para animar multitudes (*Bichos*). John Lasseter, jefe creativo de Pixar y director de muchas de las primeras películas de Pixar, ha dicho de *Bichos*, por ejemplo: «el organismo vivo es la colonia de hormigas entera, no es la hormiga individual. Es una cosa muy importante, y se convirtió en el tema de la historia... Individualmente las hormigas podrían ser derrotadas, pero si se alzan unidas y trabajan juntas, no hay nada que no puedan hacer» (citado en Sarafian, 2003: 217). La combinación de la atención a la especificidad de la vida de las hormigas y el desarrollo de una tecnología de ordenadores capaces de generar multitudes o enjambres crea profundidad tanto a nivel narrativo como formal. Katherine Sarafian estudió la producción de la multitud en *Bichos* y aprendió que la masa de insectos no fue creada replicando un animal en muchos; la masa en realidad fue tratada como un personaje de la película por un «equipo de masa» que modelaba el comportamiento de la masa, su movimiento, las olas de actividad y las respuestas individuales dentro de la masa para crear «cualidad masiva» —una lectura visual de la masa que era creíble precisamente porque era flexible y plástica, en vez de rígida y homogénea—. Escenas de masas como las de *Bichos* eran impensables antes de las CGI y se convirtieron en algo generalizado tras su introducción; una vez que la tecnología funciona (una tecnología muy cara entonces), los animadores quieren sacar provecho de ella —de ahí que haya más películas de insectos sociales como abejas y más hormigas, películas con escuelas de peces, pingüinos apiñados y grupos de ratas—. Y más historias derivan hacia el territorio de la multitud, la gente, el poder de los que son muchos y la tiranía de unos pocos. Los dibujos animados en dos dimensiones a menudo tratan con formas individuales en secuencias lineales —un gato cazando un ratón, un gato cazando un pájaro, un lobo cazando un correcaminos, un perro cazando un gato—. Pero las CGI introdujeron nú-

[77] El *stop motion* es una técnica de animación que consiste en aparentar el movimiento de objetos estáticos por medio de una serie de imágenes fijas sucesivas. Un ejemplo de *stop motion* de plastilina son las famosas películas del estudio Aardman (*Wallace y Gromit, Chicken Run, La oveja Shaun*, etc.). (N. del T.)

meros, grupos, la multitud. Una vez que ya tienes una animación técnica para la masa, necesitas narrativas sobre las masas, necesitas potenciar la línea narrativa de la mayoría y rebajar la línea narrativa de la excepción. Obviamente, como dije en el capítulo 1, no todos los largometrajes de los últimos años tratan sobre temas revolucionarios o anarquistas. Entonces, ¿qué hace que algunos mundos animados sean transformadores y que otros vuelvan a la repetición mecánica de lo mismo?

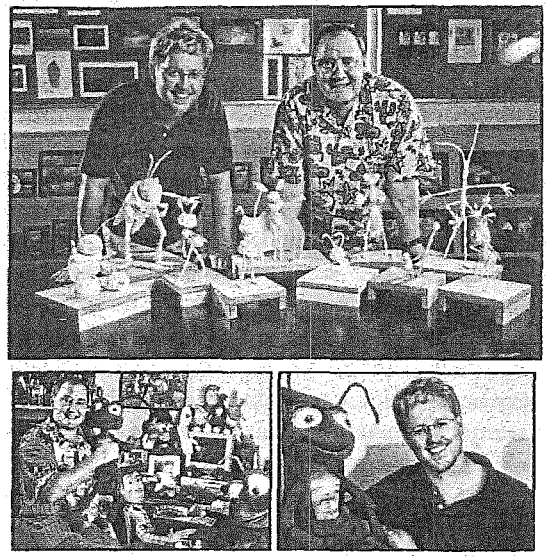


Imagen 21. *Bichos*, dirigida por John Lasseter, 1998.
«Los hombres que están detrás de los bichos.»

En un artículo muy complicado titulado «A Theory of Animation: Cells, L-Theory and Film», Christopher Kelty y Hannah Landecker (2004) intentan explicar el surgimiento de la animación a partir de los intentos de la ciencia de registrar la vida y la muerte celular. En el proceso vinculan la animación a una forma de hacer imágenes inteligente en la cual las imágenes empiezan a pensar por sí mismas. Describen una secuencia animada especialmente memorable de *El club de la lucha* que simula un viaje a través del cerebro del protagonista. La secuencia es destacable porque es una simulación del cerebro (creado usando sistemas-L o algoritmos que pueden modelizar el desarrollo de las plantas) que, debido a su lógica interna y su complejidad interior, está cerca de ser un cerebro. Kelty y Landecker escriben: «el cine contemporáneo, el arte y la arquitectura están repletas de formas de carácter biológico: sistemas-L, robots celulares y algoritmos genéticos se utilizan para crear (entre otras cosas) bosques complejos, piel y pelo fotorrealistas, y masas animadas vivas y letales que ahora son servicios habituales de los paquetes de software como "Maya", de Alias Wavefront, o "Behavior", de Softimage» (32). Kelty y Landecker muestran que la animación mezcla modelizaciones matemáticas con sistemas biológicos de crecimiento y de desarrollo y después utilizan ambas para «crecer» una imagen. En este sentido la animación es mucho más que poner en movimiento una imagen no humana; es un lugar donde se juntan la imagen y la biología y se desarrollan en otra forma de vida. La muy útil «arqueología de los medios» de Kelty y Landecker vincula la microcinematografía de principios del siglo XX, utilizada para captar los procesos de la vida y la muerte celular, con las animaciones generadas por ordenador de finales del siglo XX, utilizadas para crear un arte viviente. Para Kelty y Landecker lo que está en juego es una comprensión más profunda de las relaciones dinámicas entre ciencia y teoría filosófica, y una separación menos marcada entre realidad y representación.

Estoy interesado en el trabajo de Kelty y Landecker sobre todo por su reflexión sobre la ciencia contemporánea de la animación y la aparente mágica originalidad de las CGI. Parecen querer decir que los mundos animados son más que una mirada ampliada de la realidad o incluso una alternativa imaginativa a lo real; en realidad son sistemas vivos y que respiran, con sus propias lógicas internas, con materia que crece y vive. Como dice Deleuze sobre el cine en general, las imágenes animadas son perturbaciones de los métodos habituales de pensar. Kelty y Landecker también nos recuerdan que la vida es movimiento; las fotografías fijas antiguas que los científicos intentaban utilizar para captar la transformación celular eran inútiles precisamente porque detenían el propio proceso que la cámara necesitaba para captar el movimiento. La dinámica entre movimiento y reposo es una dinámica entre la vida y la muerte que es captada de forma más radical que en ninguna otra parte en la animación *stop-motion*.

La animación *stop-motion* ha estado presente de una forma u otra desde finales del siglo XIX. Los historiadores suelen atribuir a Albert Smith y a J. Stuart Blackton la primera utilización de ese medio en *The Humpty Dumpty Circus* (1898); como era de esperar, en esta película, como en muchas posteriores, los juguetes cobran vida, son transformados de la rigidez a la animación. Este tema es común a todo tipo de literatura gótica y es una de las definiciones de lo siniestro que Freud considera en su famoso ensayo de 1925, pero finalmente lo rechaza en favor de una interpretación psicoanalítica de lo siniestro como algo que ha sido reprimido y vuelve a la consciencia. Este retorno puede en efecto tomar la forma de la reanimación, pero el carácter de lo siniestro no es tanto la criatura animada como el sentimiento reprimido que ha vuelto a la vida. Freud escribe: «Si la teoría psicoanalítica acierta cuando asevera que todo afecto de una moción de sentimientos, de cualquier clase que sea, se trasmuda en angustia por obra de la represión, entre los casos de lo que provoca angustia existirá por fuerza un grupo en que pueda demostrarse que eso angustioso es algo reprimi-

do que retorna. Esta variedad de lo que provoca angustia sería justamente lo siniestro, resultando indiferente que en su origen fuera a su vez algo angustioso o tuviese como portador algún otro afecto» (1981: 2486). A partir de la noción de Freud de lo siniestro podemos reflexionar sobre los objetos animados como la personificación de una repetición, una recurrencia, una reiteración siniestra de la actividad reprimida. No hay duda de que la *stop-motion* da a la animación una cualidad rara y siniestra; aporta vida cuando esperamos reposo, y reposo cuando esperamos vida.

La animación de *stop-motion* es una técnica que lleva mucho tiempo, es un desafío técnico, una actividad de precisión. Tras cada toma, una figura o una marioneta o una pieza del atrezo es movida ligeramente; así, un largometraje de *stop-motion* o de animación de plastilina está hecho fotograma a fotograma. El movimiento surge de la relación de una toma con otra, no de la grabación de una cámara que va siguiendo a objetos en movimiento. Tal y como sugiere el nombre, la *stop-motion* ('parada-movimiento') no depende de una acción continua sino de las relaciones entre reposo y movimiento, cortes y tomas, acción y pasividad. A diferencia del cine clásico, donde la acción intenta parecer continua y la sutura consiste en el borrado de todas las marcas de edición y de presencia humana, la animación de *stop-motion* es siniestra precisamente porque depende de la manipulación de las figuras que están ante la cámara por aquellos que están tras ella. Estas relaciones de dependencia, o incluso de sumisión, son justo aquellas que queremos olvidar cuando vamos al cine. Así, los cambios fantasmales que la animación de *stop-motion* graba e incorpora, los cambios entre acción y dirección, intención y guion, deseo y represión, ponen ante el espectador una realidad más oscura sobre lo humano y sobre la representación en general.

En la animación de *stop-motion* los temas del control remoto, la manipulación, la cacería y el encarcelamiento están por todas partes. Incluso en la película británica clásica, relativamente alegre, *Wallace y Gromit*, el hombre y el perro son manipulados todo el tiempo por las máquinas que ellos han inventado para hacerles la vida más fácil. Por ejemplo en *Los pantalones equivocados* (1993, dirigida por Nick Park) Wallace, bajo el peso de sus problemas financieros, acoge a un pingüino como huésped para ganar algo de dinero extra. Gromit sospecha que el pingüino es un personaje oscuro, y le sigue de cerca para ver qué está tramando. El pingüino, Feathers McGraw, se disfraza de pollo y comete crímenes. Cuando descubre los tecnopantalones que Wallace ha inventado para sacar a pasear a Gromit sin ayuda humana, los usa para controlar a Wallace a distancia para que robe un gran diamante de un museo. Tras una larga persecución que termina con un viaje estrepitoso sobre un ferrocarril en miniatura, Gromit captura al pingüino y lo detiene. Wallace tira los pantalones al cubo de la basura, y él y Gromit vuelven a la rutina de su vida hogareña. Mientras tanto los pantalones se van andando solos. En *Un esquilado apurado* el culpable es un perro-robot,

y en *La maldición de las verduras* Wallace crea sin querer un conejo-Frankenstein monstruoso en su Máquina O-Matic de Manipulación de Mentes, una unidad diseñada para lavar el cerebro a los conejos para que no se coman las verduras de los huertos del pueblo.

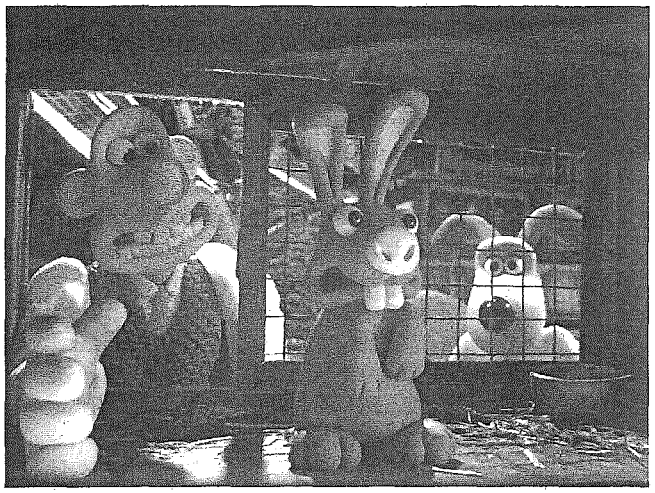


Imagen 22. Wallace y Gromit en *Wallace & Gromit. La maldición de las verduras*, dirigida por Steve Box y Nick Park, 2005.

Mientras que la serie de Wallace y Gromit utiliza las relaciones entre humanos, animales y máquinas para desmontar las presunciones habituales sobre el control, la manipulación y el libre albedrío, en otras películas de *stop-motion* de Nick Park como *Chicken Run*, la idea de atrapar y encarcelar es algo evidente y central. Los pájaros de animación de plastilina, como comenté en el capítulo 1, traman[78] un plan para escapar de los confines de la granja de pollos y usan artilugios como los de Wallace para sobrevolar el corral. Las películas de Park en general son alegres, extravagantes, divertidas y nada oscuras, pero al mismo tiempo abordan de forma directa cuestiones como la explotación, la servidumbre, la captura y el trabajo forzoso. Algunos largometrajes americanos recientes de *stop-motion* utilizan este género con fines muy oscuros.

Coraline (2009) por ejemplo es un largometraje increíblemente oscuro y depresivo de Henry Selick que explora la soledad de una joven con unos padres muy ocupados que ansía un modo de vida diferente, lleno de color, excitante, con personas y eventos extraordinarios. Su deseo se hace realidad cuando encuentra un

[78] Juego de palabras con el verbo *to hatch*, 'tramar', 'urdir un plan', pero también 'incubar', 'empollar'. Dado que son gallinas, el juego es muy oportuno. (N. del T.)

pasaje secreto en la nueva casa a la que ella y sus padres se acaban de mudar. El pasaje la lleva a otro mundo, una imagen reflejo del mundo que ha dejado atrás, pero con padres aparentemente cariñosos, personajes coloridos y extravagantes, y un montón de dulces y juguetes. Como era de esperar, el nuevo mundo, tan divertido, se convierte en una tierra monstruosa de almas perdidas, y Coraline tiene que pensar cómo salir de allí y volver a su propio mundo, evitar el amor devorador de su «Otra Madre» y devolver las almas perdidas a los niños y niñas fantasmas que ha encontrado allí. En *Coraline* el símbolo del otro mundo es el ojo de botón, la marca de la pérdida del alma y la transformación del niño o la niña en una muñeca. Mientras que muchas películas de animación y cuentos para niños fantasean con un mundo de juguetes que supone una gran mejora del mundo humano, esta pinta una distopía de juguetes con colores cegadores y diseños a la última moda. A veces mezcla el circo, el teatro y el jardín botánico, y junta lo artificial con lo monstruoso, y lo real y la verdad con el bien.

En realidad *Coraline* es una historia profundamente conservadora sobre los peligros de un mundo que está diseñado en oposición al mundo natural de la familia y lo normal. El síntoma más obvio de las tendencias conservadoras de la película es la arácnida Otra Madre, una viuda negra que domina a su marido mudo con mano de hierro y se come a su cría. Como una película freudiana mala de horror, *Coraline* no utiliza la *stop-motion* para disfrutar de la gloria de la invención y de la originalidad, como hace la serie de Wallace y Gromit; *Coraline* tampoco utiliza sus siniestros movimientos erráticos de parada y acción para llamar la atención sobre los mecanismos del capital, como hace *Chicken Run*. En *Coraline* la *stop-motion* es la marca de lo irreal, lo queer, el diferente monstruoso, y la animación se opone a lo natural. Coraline se transforma a lo largo de la película, pasa de ser una protofeminista crítica con la familia, los chicos y la normatividad a ser una chica sumisa y una hija responsable, no comprometida con la producción sino con la reproducción.

Es evidente que no hay ninguna garantía de que la animación, y la animación de *stop-motion* en particular, producirá historias políticamente progresistas. Al igual que en el género del cine de terror, los monstruos pueden ofrecer agudas críticas a la normatividad y una alternativa queer, o pueden encerrar fóbicamente los miedos de la cultura en cuerpos queer, racializados y femeninos. En última instancia, sin embargo, la animación permite al espectador entrar en otros mundos y plantear otras formulaciones de este mundo. Si rechazamos ver las películas de animación solo como declaraciones alegóricas planas, podemos comenzar a entender por qué Žižek está tan equivocado sobre *Kung Fu Panda*. Si, tal y como Kelty y Landecker proponen, el cine no es tan solo imagen, o imagen disfrazándose de realidad, sino, como propone David Rodowick en su lectura de Deleuze, una «imagen del pensamiento, una presentación acústica y visual del pensamiento con relación al tiempo y al movimiento» (Rodowick, 1997: 6), entonces el cine de animación no puede ser la puesta en escena de tal o cual con-

junto unificado de tendencias políticas. Debe también ser siempre la imagen de un pensamiento comprometido ideológicamente. Es también la imagen misma del cambio y la transformación, de modo que no debería sorprendernos ver que en el cine de animación la transformación es uno de los temas más dominantes.

La arqueología de los medios que aportan Kelty y Landecker a la animación nos recuerda que miremos el sentido de la animación tanto en el nivel de la forma como en el del contenido. No podemos coger simplemente una película como *Kung Fu Panda,* agitarla con una pequeña dosis de política contemporánea y verter su contenido en el mostrador para ver lo bien que ha absorbido y se ha mezclado con un mensaje político. Y, por la misma razón, los espectadores jóvenes no son solo recipientes vacíos, BobEsponjas esperando ser saturados con moralina adulta. En realidad *Bob Esponja*, más que muchas series infantiles, nos recuerda que los niños se resisten a asumir sentidos ya preparados para el consumo, ignoran la moralidad impuesta por la fuerza y prestan mucha atención a detalles de una película que puede que muchos adultos pasen por alto. Muchas películas de dibujos animados infantiles son antihumanistas, antinormativas, multigénero, y están llenas de formas salvajes de sociabilidad. Su antihumanismo se alimenta del predominio de criaturas no humanas y del rechazo al individualismo que está inscrito en la forma colectiva de producción artística que se da en las instalaciones de animación de DreamWork y Pixar. La naturaleza antinormativa del cine de animación, como ya sugerí antes, surge de las absurdas yuxtaposiciones que encontramos en los mundos animales, entre cuerpos, grupos y entornos. Y las formas multigénero derivan de la extrañeza de las combinaciones voz-cuerpo, la imaginativa presentación del personaje y la permeabilidad de la relación entre el plano de fondo y el primer plano en todas las escenas animadas.

Para llevar esta reflexión sobre la animación de *stop-motion*, la oscuridad y el fracaso a una (in)apropiada conclusión quiero dirigirme ahora a *Fantástico Sr. Fox* para analizar cómo la *stop-motion* podría extraer un potencial radical y queer de un género poblado por animales salvajes y comprometido con una forma de antihumanismo. Mientras que *Coraline* utilizaba lo antihumano con el fin de confirmar la bondad y justicia del mundo tal y como es, *Fantástico Sr. Fox* utiliza animales salvajes para mostrar la brutalidad y estrechez de miras de lo humano. Basada en una novela de Roald Dahl, *Fantástico Sr. Fox* (2009, dirigida por Wes Anderson) cuenta la historia de un esperanzado zorro (al que da voz George Clooney) que abandona sus costumbre salvajes de cazar pollos para irse a vivir con su mujer zorra (a la que da voz Meryl Streep) en una madriguera. Al inicio de la película vemos al Sr. Fox luchando por algo más, buscando algo excitante en su vida, deseando salir al aire libre, fuera del tranquilo mundo del periodismo, al salvaje mundo de cazar gallinas. Desde su nuevo hogar en un árbol, el Sr. Fox puede ver las tres granjas de Boggis, Bunce y Bean, que se le presentan como un desafío al que no puede renunciar.

«¿Quién soy?», le pregunta a su amigo Kylie, una comadreja con voluntad pero poco dotada. «¿Por qué un zorro? ¿Por qué no un caballo, o un escarabajo o una águila calva? Estoy diciendo esto más como existencialismo, ¿sabes? ¿Y cómo puede ser feliz un zorro sin —perdona la expresión— un pollo entre sus dientes?» En efecto, ¿cómo?

Por supuesto el Sr. Fox no puede ser feliz sin ese pollo entre sus dientes; la diferencia entre un zorro en un agujero y un zorro en libertad es simplemente una salida de cacería. Los símbolos de lo salvaje en la película tienen mucho que ver con la tecnología de la animación *stop-motion*; por ejemplo, cuando los zorros se sientan para comer, sirven la comida en mesas con manteles y se comportan educadamente hasta que la comida está ante ellos, momento en el que el movimiento se acelera y no escuchamos sonidos de una comida educada sino a los zorros despedazando su comida. La tosquedad de la animación parada-y-movimiento reemplaza la suavidad de los movimientos de los buenos modales, asociados con la urbanidad y la humanidad, y vincula la *stop-motion* con un relevo entre lo salvaje y lo doméstico, entre la destrucción y el consumo.

Una escena en particular capta esta tensión entre lo salvaje y lo domesticado, el reposo y el movimiento, la supervivencia y la muerte. En la muy discutida «escena del lobo» de *Fantástico Sr. Fox*, las criaturas animadas entran en ese terreno intermedio teorizado por Kelty y Landecker como imagen inteligente, y por Freud como «lo siniestro». En esta escena, el Sr. Fox y sus amigos corren zumbando de vuelta a casa tras escapar de las trampas de los granjeros. En un extravagante escenario típico de esta película, el Sr. Fox está conduciendo una moto con un sidecar. El viento (un secador de pelo probablemente) hace ondear el pelaje de los animales mientras van dando botes hacia sus escondrijos subterráneos. De repente Kylie la comadreja mira hacia atrás y advierte a los otros animales: «¡No os giréis!». ¡Por supuesto todos los animales giran de inmediato sus cabezas! Por un momento, los animales miran a los espectadores a través de la cámara y entonces pasamos a un plano largo y vemos a la moto chirriando mientras se detiene. Lo que sigue es una secuencia de plano-contraplano en la cual el Sr. Fox mira hacia los bosques y ve un lobo solitario, un lobo negro, apostado con orgullo sobre una roca y mirando al Sr. Fox y a sus amigos. El Sr. Fox saluda al lobo en inglés, francés y latín («Canis lupus», dice el Sr. Fox señalando al lobo y después «Vulpes vulpes», señalándose a sí mismo). «Tengo fobia a los lobos», dice después el Sr. Fox y luego, como el lenguaje no sirve, el Sr. Fox se pasa a los gestos. Mira al lobo larga e intensamente, con sus ojos llenos de lágrimas antes de alzar un puño como saludo, y recibiendo un saludo de puño en alto como respuesta.

Esta escena ha sido cuestionada en la blogosfera por sus extrañas referencias raciales —el lobo es negro y el saludo que intercambian el lobo y el Sr. Fox es un saludo de los Black Power, lo que hace parezca que el lobo representa algún tipo de otro racial y también la otredad misma—. Aunque sin duda hay

ahí matices raciales, y podría haber en ello una implicación de que la otredad y lo salvaje son las propiedades de la negritud, la escena también puede entenderse como una aprobación de la vivacidad de lo salvaje, lo salvaje de la animación misma y la animación de la vida en general. El lobo también representa el exterior de la pareja zorro/granjero y la posibilidad utópica de otro lugar; y en su soledad, el lobo representa singularidad, aislamiento, originalidad pero también muerte. La emoción que brota en el Sr. Fox cuando se enfrenta a sus miedos («tengo fobia a los lobos») rebosa con todas esas posibilidades y nos remite a la teoría freudiana de lo siniestro —algo que ha sido reprimido se repite, el instinto reprimido—. Lo siniestro está aquí representado por el lobo, y cuando se enfrenta con él, los sentimientos reprimidos inundan al Sr. Fox y decide enfrentarse a sus temores, su ansiedad, su otro, y al hacerlo se reconcilia con lo salvaje de una forma que anima a los humanos que están viendo la película a que se reconcilien con lo salvaje, lo animado, la vida y la muerte.

En lo que respecta a las políticas de género de lo salvaje y lo doméstico, aunque la maravilla de la animación *stop-motion* parece que al final refuerza las mismas antiguas narrativas de la domesticidad femenina y el estado salvaje masculino, en realidad cuenta trolas en forma de proezas, con el fin de presentar formas muy diferentes de masculinidad, colectividad y familia. Solo por mencionar algunos de los momentos centrales de la película: el Sr Fox tiene un hijo mariquita, Ash, que busca desesperadamente la aprobación de su padre pero que además se pone vestidos y se pinta los labios; el Sr. Fox pierde su cola en un encuentro con los granjeros pero no pierde por ello un ápice de su confianza masculina; los animales salvajes son perseguidos bajo tierra por los granjeros, donde crean nuevas alianzas entre especies, alianzas que rompen con las funciones de tipo humano que realizaban antes, y en su lugar disfrutan de la pura animalidad de la precariedad y la supervivencia

Finalmente, todas las animaciones radicales que he catalogado en este libro no son solo películas sobre la globalización o el neoliberalismo, la individualidad o el conformismo; también tratan de lo que ha sido animado y cómo, qué tecnología ha sido utilizada, y qué historias surgen del contacto entre esta tecnología y los muchos ingenieros que la utilizan en colaboración para crear una nueva narrativa. Según esto, *Kung Fu Panda* no trata sobre líderes o un éxito que no se merece; es una historia sobre una gracia torpe y sobre conexiones extrañas entre especies que en apariencia no están relacionadas (el padre del panda es una grulla, por ejemplo). *Bichos* no trata solo de la valentía frente a la tiranía; muestra la habilidad para pensar de forma múltiple, para movilizar a una multitud, para identificarse como muchos individuos. *Buscando a Nemo* no trata sobre una búsqueda, o sobre la relación padre-hijo; ni siquiera trata sobre la supervivencia. Es una película sobre la conciencia del océano, alianzas en los bajos fondos (marinos), y, citando el título de un libro de Samuel Delany, el movimiento de la luz en el agua (Delany, 2004).

De igual modo, *Fantástico Sr. Fox* no trata solo de luchar contra la ley y los granjeros; trata también sobre detenerse y seguir, moverse y pararse, inercia y dinamismo; trata de la supervivencia y de las partes que la componen, y del coste de la supervivencia para aquellos que se mantienen vivos. Uno de los mejores momentos de *Fantástico Sr. Fox*, y el momento más memorable en términos de animación de *stop-motion* y supervivencia, llega en la forma de un discurso que el Sr. Fox pronuncia ante sus amigos del bosque que han sobrevivido al intento de los granjeros de matarlos de hambre en sus madrigueras. El fornido grupo de supervivientes excava una salida a la trampa que les han tendido Boggis, Bunce y Bean y siguen cavando hacia arriba hasta que llegan a un supermercado lleno de todas las provisiones que necesitan. El Sr. Fox, alentado por este giro afortunado de los acontecimientos, se dirige a su clan por última vez:

> Dicen que todos los zorros son algo alérgicos al linóleo, pero es guay para las garras —probadlo—. Dicen que mi cola necesita ser limpiada dos veces al mes, pero ahora es totalmente desmontable, ¿veis? Dicen que nuestro árbol nunca volverá a crecer, pero algún día algo crecerá. Vale, estas galletas crujientes están hechas de ganso sintético, y estos menudillos son de pichón artificial, y hasta estas manzanas parecen falsas, pero al menos reflejan las estrellas. Creo que lo que quiero decir es, comeremos esta noche, y comeremos juntos. E incluso bajo esta luz no especialmente atractiva, sin duda sois los cinco animales salvajes y medio más maravillosos que he conocido en mi vida. Así que alcemos nuestros envases... Por nuestra supervivencia.



Imagen 23. *Donde viven los monstruos*, dirigida por Spike Jonz, 2009.
«La felicidad no siempre es la mejor manera de ser feliz.»

No es como un credo, es algo corto para un brindis, un poco pequeño para ser un discurso, pero el Sr. Fox da aquí una de las arengas mejores y más conmovedoras —tanto emocionalmente como en términos de *stop-motion*— de la historia del cine. A diferencia de *Caroline*, donde se predica la supervivencia a partir de un rechazo de lo teatral, de lo queer y de lo improvisado, donde la decepción de la liberación puede ser aliviada con el pragmatismo y la posibilidad, *Fantástico Sr. Fox* es un clásico animado con forma queer, en la medida que nos enseña, como *Buscando a Nemo*, *Chicken Run* y tantas otras animaciones revoltosas antes que ellas, a creer en colas desmontables, falsas manzanas, comer juntos, adaptar la iluminación, arriesgarse, hijos mariquitas y la pura importancia de la supervivencia para todas aquellas almas salvajes que los granjeros, los profesores, los predicadores y los políticos querrían enterrar vivas.

Comencé este libro con un compromiso apropiadamente alegre con Bob Esponja; en el capítulo 5 propuse una articulación menos chispeante del fascismo homosexual precisamente con el fin de no dejar a lo queer libre de culpa, como un lugar donde el compromiso con el fracaso, y con la idea de que, en palabras de Samuel Beckett (1990), «fracasar de nuevo, fracasar mejor» tiende a dar paso a un deseo de indicadores curiosamente normativos de éxito y de realización. Lo queer ofrece la promesa del fracaso como modo de vida (y aquí obviamente estoy enmendando la formulación de Foucault de la homosexualidad como «amistad como un modo de vida») pero depende de nosotros si elegimos ser fieles a esa promesa en una forma que suponga un desvío de los indicadores habituales del logo y la satisfacción. De hecho, aunque Jamaica Kincaid nos recuerda que la felicidad y la verdad no son en absoluto la misma cosa, y aunque numerosos antihéroes, muchos de ellos animados, citados en estas páginas han articulado una versión de ser definido por la incomodidad, la torpeza, la desorientación, la perplejidad, la ignorancia, la decepción, el desencanto, el silencio, la deslealtad y la inmovilidad, quizá Judith en la versión cinematográfica de *Donde viven los monstruos* lo dice mejor: «La felicidad no siempre es la mejor manera de ser feliz».

En este libro he acudido repetidas veces (pero no exclusivamente) a los archivos «tontos» de las películas de animación. Aunque muchos lectores pueden cuestionar la idea de que podamos encontrar alternativas en un género promovido por grandes corporaciones para lograr enormes beneficios y con múltiples productos de *merchandising*, he sostenido que las nuevas formas de animación, en especial las imágenes creadas por ordenador, han inaugurado nuevas oportunidades narrativas y han conducido a encuentros inesperados entre lo infantil, lo transformador y lo queer. En este último capítulo, y a modo de conclusión, he observado el lado oscuro de la animación, el modo en que la animación, y la animación de *stop-motion* en particular, no solo nos lleva a través del espejo, sino también a algunos espacios de representación negativos, espacios oscuros donde los animales regresan a lo salvaje, los humanos coquetean con su propia ex-

tinción y el mundo se acaba. Por supuesto en la animación infantil nunca se llega a un final así, y por lo general hay una conclusión feliz incluso en las historias de animación más retorcidas. En *Coraline*, por ejemplo, la joven que se ha escapado a través de las paredes de su casa hacia un extraño universo con «Otra Madre» y «Otro Padre» vuelve a casa y finalmente es feliz allí. En *Fantástico Sr. Fox* los animales perseguidos y atormentados que han sido expulsados de sus casas por los granjeros se regocijan en su pura supervivencia. En *Donde viven los monstruos* —parte animación, parte un manejo de marionetas mágico—, Max abandona a las bestias tristes, encantadas, con las que ha construido y destruido entornos naturales y se somete a la fuerte atracción de la casa edípica. Pero a lo largo de estos finales «felices», les pasan cosas malas a animales, monstruos y niños, y el fracaso anida en cada rincón polvoriento, recordando al espectador infantil que esto es también lo que significa vivir en un mundo creado por adultos malvados, mezquinos, avariciosos y violentos. Vivir es fracasar, meter la pata, defraudar y, en última instancia, morir; en vez de buscar caminos que eviten la muerte y la decepción, el arte queer del fracaso implica la aceptación de lo finito, acoger lo absurdo, lo tonto, lo irremediablemente ridículo. En vez de resistirnos a los finales y a los límites, aferrémonos a todos nuestros inevitables y fantásticos fracasos, y disfrutemos de ellos.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio (2010): *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Pre-Textos, Valencia.

AHMED, Sara (2007): *Queer Phenomenology*, Duke University Press, Durham.

ALTHUSSER, Louis (1970): *Lenin y la filosofía*, Era, México.

BEAUVOIR, Simone de (2005): *El segundo sexo*, Cátedra, Madrid.

BECKETT, Samuel (1990): *Murphy*, Lumen, Barcelona.

BENJAMIN, Walter (1973): «Tesis sobre filosofía de la historia», en: *Iluminaciones I*, Taurus, Barcelona.

— (1996): *Selected Writings 1913-1926*, vol. 1, eds. Marcus Bullock y Michael Jennings, Harvard University Press, Cambridge.

BERLANT, Lauren (1997): *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship*, Duke University Press, Durham.

BERSANI, Leo (1986): *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*, Columbia University Press, Nueva York.

— (1995): «¿Es el recto una tumba?», en: Ricardo Llamas (comp.), *Construyendo sidentidades*, Siglo XXI, Madrid, pp. 79-115.

— (2002): *Homos*, Manantial, Buenos Aires.

BISHOP, Elizabeth (2016): *Obra completa*, Vaso Roto, Madrid.

BLAKE, Nayland (2005): «Further Horizons», en: *Judie Bamber: Further Horizons*, Pomona College Museum of Art, Claremont, CA, pp. 5-9.

BOSWORTH, Patricia (2006): *Diane Arbus: A Biography*, W. W. Norton, Nueva York.

BRASSAÏ, Gyula Halász (1976): *The Secret Paris of the 1930's*, Pantheon, Nueva York.

BRYAN-WILSON, Julia (2003): «Remembering Yoko Ono's "Cut Piece"», *Oxford Art Journal*, 26, n.° 1, pp. 99-123.

BROOKS, Daphne (2006): *Bodies in Dissent: Spectacular Performances of Race and Freedom, 1850-1910*, Duke University Press, Durham.

BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona.

— (2001): *El grito de Antígona*, El Roure, Barcelona.

CHISHOLM, Dianne (2005): *Queer Constellations: Subcultural Space in the Wake of the City*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

CLOVER, Carol (1993): *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Princeton.

CRISP, Quentin (2001): *El funcionario desnudo*, Valdemar, Madrid.
CVETKOVICH, Ann (2018): *Un archivo de los sentimientos: trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*, Bellaterra, Barcelona. Traducción de Javier Sáez.
DEAN, Tim (2009): *Unlimited Intimacy: Reflections on the Subculture of Barebacking*, University of Chicago Press, Chicago.
DELANY, Samuel R. (2001): *Times Square Red, Times Square Blue*, New York University Press, Nueva York.
— (2004): *The Motion of Light in Water: Sex and Science Fiction in the East Village*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
DELEUZE, Gilles (1974): *Presentación de Sacher-Masoch*, Taurus, Barcelona.
DERRIDA, Jacques (1997): *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Trotta, Madrid. Traducción de Paco Vidarte.
DOAN, Laura (2001): *Fashioning Sapphism: The Origins of a Modern English Lesbian Culture*, Columbia University Press, Nueva York.
DORFMAN, Ariel (1994): *How to Read Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comic*, International General, Nueva York.
DUGGAN, Lisa (2004): *The Twilight of Equality?: Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*, Beacon Press, Boston.
— / KIM, Richard (2005, 18 julio): «Beyond Gay Marriage», *The Nation*, pág. 25.
EDELMAN, Lee (2014): *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte*, Egales, Barcelona / Madrid. Traducción de Javier Sáez y Adriana Baschuk.
EHRENREICH, Barbara (2009): *Bright-Sided: How the Relentless Pursuit of Positive Thinking Has Undermined America*, Metropolitan Books, Nueva York.
EISENSTEIN, Sergei (1988): *Eisenstein 3: Eisenstein on Disney*, Methuen, Nueva York. Traducción de Alan Upchurch.
EL-TAYEB, Fatima (2011): *Queering Ethnicity: Minority Activism in Postnational Europe*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
ENG, David (2003): «Transnational Adoption and Queer Diaspora», *Social Text*, 21, n.º 3, pp. 1-37.
ENGLISH, Darby (2007): *How to See a Work of Art in Total Darkness*, MIT Press, Cambridge.
FERGUSON, Roderick (2005): *Aberrations in Black: Toward a Queer of Color Critique*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
FOUCAULT, Michel (2009): *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Madrid.
— (2012): *Historia de la sexualidad I: la voluntad del saber*, Siglo XXI, Madrid.
— (2003): *Hay que defender la sociedad: curso del Collège de France (1975-1976)*, Akal, Tres Cantos.
FRANKLIN, Sarah (2006): «The Cyborg Embryo: Our Path to Transbiology», *Theory, Culture and Society Annual Review*, 1, n.º 1.

FREEMAN, Elizabeth (2005): «Monsters, Inc.: Notes on the Neoliberal Arts Education», *New Literary History*, 36, n.º 1, pp. 83-95.
— (2010): *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Duke University Press, Durham.
FREIRE, Paulo (2012): *Pedagogía del oprimido*, Siglo XXI, Madrid.
FREUD, Sigmund (1981): «Pegan a un niño», en: *Obras completas*, vol. III, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 2465-2480.
— (1981): «Lo siniestro», en: *Obras completas*, vol. III, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 2483-2506.
FRICHTL, Ben (2005, 13 de diciembre): «Concerned Women for America», CWFA.org [consultado el 6 de julio 2010].
GIBSON-GRAHAM, J. K. (1996): *The End of Capitalism (As We Knew It): A Feminist Critique of Political Economy*, Blackwell, Londres.
GILES, Geoffrey (2002, enero-abril): «The Denial of Homosexuality: Same-Sex Incidents in Himmler's SS and Police», *Journal of the History of Sexuality*, 11, n.º 1-2, pp. 256-90.
GOMEZ-BARRIS, Macarena (2009): *Where Memory Dwells: Culture and Violence in Chile*, University of California Press, Berkeley.
GOPINATH, Gayatri (2005): *Impossible Desires: Queer Diasporas and South Asian Public Cultures*, Duke University Press, Durham.
GORDON, Avery (1996): *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
GRAEBER, David (2011): *Fragmentos de antropología anarquista*, Virus, Barcelona.
GRAMSCI, Antonio (2000): «Hegemony, Relations of Force, Historical Bloc», en: David Forgasc (ed.), *The Gramsci Reader: Selected writings, 1916-1935*, New York University Press, Nueva York.
GRANDIN, Temple (2010): *Animals Make Us Human: Creating the Best Life for Animals*, Mariner, Nueva York.
HALBERSTAM, Judith (2008): *Masculinidad femenina*, Egales, Barcelona / Madrid. Traducción de Javier Sáez.
HALL, Stuart (1990): «Gramsci's Relevance for the Study of Race and Ethnicity», en: David Morley / Kuan-Hsing Chen (eds.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, Routledge, Nueva York.
— (1991): «Old and New Identities, Old and New Ethnicities» en: Anthony D. King (ed.), *Culture, Globalization and the World System*, Macmillan, Londres, pp. 42-69.
— (1997): «The Global and the Local: Globalization and Ethnicity», en: Anne McClintock / Aamir Mufti / Ella Shohat (eds.), *Dangerous Liasons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 173-87.
HARAWAY, Donna (1990): *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, Routledge, Nueva York.

— (2016): *Manifiesto de las especies de compañía: perros, personas y la alteridad significativa*, Sans Soleil, Vitoria.
— (2007): *When Species Meet (Posthumanities)*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
HARDT, Michael / NEGRI, Antonio (2004): *Multitud: guerra y democracia en la era del imperio*, Debate, Barcelona.
HARROWITZ, Nancy A. / HYAMS, Barbara (1995): *Jews and Gender: Responses to Otto Weininger*, Temple University Press, Filadelfia.
HART, Lynda (1998): *Between the Body and the Flesh: Performing Sadomasochism*, Columbia University Press, Nueva York.
HARTMAN, Saidiya (1997): *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth Century America*, Oxford University Press, Oxford.
— (2008): *Lose Your Mother: A Journey along the Atlantic Slave Route*, Farrah, Strauss & Giroux, Nueva York.
HERZOG, Dagmar (2002, enero-abril): «Hubris and Hypocrisy, Incitement and Disavowal: Sexuality and German Fascism», *Journal of the History of Sexuality*, 11, n.° 1-2, pp. 3-21.
— (2007): *Sex after Fascism: Memory and Morality in Twentieth Century Germany*, Princeton University Press, Princeton.
HEWITT, Andrew (1996): *Political Inversions: Homosexuality, Fascism, and the Modernist Imaginary*, Stanford University Press, Palo Alto, CA.
HOCQUENGHEM, Guy (2009): «Familia, capitalismo, ano», en: *El deseo homosexual. Con terror anal*, Melusina, Barcelona, pp. 69-90.
JELINEK, Elfriede (2004): *La pianista*, DeBolsillo, Barcelona.
JENSEN, Erik (2002, enero-abril): «The Pink Triangle and Political Consciousness: Gays, Lesbians, and the Memory of Nazi Persecution», *Journal of the History of Sexuality*, 11, n.° 1-2, pp. 319-49.
JONES, Ernest (2003): *Vida y obra de Sigmund Freud*, Anagrama, Barcelona.
KAPLAN, Brett Ashley (2010): *Landscapes of Holocaust Postmemory*, Routledge, Nueva York.
KELTY, Christopher / LANDECKER, Hannah (2004, septiembre): «A Theory of Animation: Cells, L-systems, and Film», *Grey Room*, n.° 17, pp. 30-63.
KINCAID, Jamaica (1997): *Autobiography of My Mother*, Plume, Nueva York.
KIPNIS, Laura (2004): *Against Love: A Polemic*, Vintage, Nueva York.
KLEIN, Norman (1997): *The History of Forgetting: Los Angeles and the Erasure of Memory*, Verso, Londres.
LACAN, Jacques (2013): *Escritos I* y *Escritos 2*, Biblioteca Nueva, Madrid.
LASCH, Pedro (ed.) (2010): *Black Mirror/Espejo Negro*, Duke University Press, Durham.
LATIMER, Quinn (2008, 1 de julio): «Collier Schorr on Brooke Shields and the "Fall of America"», Artinfo.com [consultado el 24-7-2010].

LESLIE, Esther (2004): *Hollywood Flatlands: Animation, Critical Theory, and the Avant-Garde*, Verso, Nueva York.
LINEBAUGH, Peter /REDIKER, Marcus (2001): *The Many-Headed Hydra: The Hidden History of the Revolutionary Atlantic*, Beacon, Boston.
LOVE, Heather (2009): *Feeling Backwards: Loss and the Politics of Queer History*, Harvard University Press, Cambridge.
LOWE, Lisa (1996): *Immigrant Acts: On Asian American Cultural Politics*, Duke University Press, Durham.
MAHMOOD, Saba (2005): *The Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject*, Princeton University Press, Princeton.
MALCOLM, Janet (2008): *Two Lives: Gertrude and Alice*, Yale University Press, New Haven, CT.
MARKS, Laura U. (2002): *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
MARSHALL, Stuart (1991): «The Contemporary Political Use of Gay History: The Third Reich», en: Bad Object Choices (ed.), *How Do I Look? Queer Film and Video*, Bay Press, Seattle.
MARTIN, Biddy (1997): *Femininity Played Straight: The Significance of Being Lesbian*, Routledge, Nueva York.
MASSAD, Joseph A. (2008): *Desiring Arabs*, University of Chicago Press, Chicago.
McRUER, Robert (2006): *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York University Press, Nueva York.
MIGNOLO, Walter (2013): *Historias locales-diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Akal, Tres Cantos.
MORRISON, Toni (2001): *Beloved*, DeBolsillo, Barcelona.
MOSSE, George L. (1999): *The Fascist Revolution: Toward a General Theory of Fascism*, Howard Fertig, Nueva York.
MOTEN, Fred / HARNEY, Stefano (2004): «The University and the Undercommons: Seven Theses», *Social Text 79*, 22, n.° 2, pp. 101-15.
MUÑOZ, José Esteban (1999): *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
— (2006): «The Vulnerability Artist: Nao Bustamante and the Sad Beauty of Reparation», *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, 16, n.° 2, pp. 191-200.
— (2010): *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, Nueva York.
— / BUSTAMANTE, Nao (2003): «Risk/Riesgo: An Interview with Nao Bustamante», *Felix*, 2, n.° 32, p. 5.
NAST, Heidi J. (2006): «Critical Pet Studies?», *Antipode*, 38, n.° 5, pp. 894-906.
NEWTON, Esther (1996): «My Best Informant's Dress: The Erotic Equation in Fieldwork» en: Ellen Lewin / William L. Leap (eds.), *Out in the Field:*

Reflections of Lesbian and Gay Anthropologists, University of Illinois Press, Urbana / Chicago, pp. 212-35.
NGAI, Sianne (2005): «Animatedness», en: *Ugly Feelings*, Harvard University Press, Cambridge.
NIETZSCHE, Friedrich (2014): «Tratado segundo: culpa, mala conciencia y similares», en: *La genealogía de la moral, un escrito polémico*, Alianza, Madrid, pp. 63-110.
NYONG'O, Tavia (2008, invierno): «Do You Want Queer Theory (or Do You Want the Truth)? Intersections of Punk and Queer in the 1970s», *Radical History Review*, 100, pp. 102-19.
O'DELL, Kathy (1998): *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970's*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
PARIKH, Crystal (2009): *An Ethics of Betrayal: The Politics of Otherness in Emergent U.S. Literatures and Cultures*, Fordham University Press, Nueva York.
PHELAN, Peggy (1993): *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, Nueva York.
PRESTON, Claire (2008): *Abeja*, Melusina, Barcelona.
PRICE, David A. (2008): *The Pixar Touch*, Alfred A., Knopf Nueva York.
PUAR, Jasbir (2016): *Ensamblajes terroristas. El homonacionalismo en tiempos queer*, Bellaterra, Barcelona. Traducción de María Enguix.
RANCIÈRE, Jacques (2010): *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Laertes, Barcelona.
READINGS, Bill (1997): *The University in Ruins*, Harvard University Press, Cambridge.
ROACH, Joseph (1996): *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, Columbia University Press, Nueva York.
RODOWICK, D. N. (1997): *Gilles Deleuze's Time Machine*, Duke University Press, Durham.
RONELL, Avital (2002): *Stupidity*, University of Illinois Press, Champaign.
ROUGHGARDEN, Joan (2004): *Evolution's Rainbow: Diversity, Gender, and Sexuality in Nature and People*, University of California Press, Berkeley.
RUBIN, Gayle (1986, noviembre [1975]): «El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo», *Nueva Antropología*, vol. VIII, n.º 30, pp. 95-145.
— (1989): «Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad», en: Carol Vance (comp.), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, Talasa, Madrid, pp. 113-190.
SANDAGE, Scott (2005): *Born Losers: A History of Failure in America*, Harvard University Press, Cambridge.
SARAFIAN, Katherine (2003): «Pixar's Digital Aesthetic», en: *New Media: Theories and Practices of Digitextuality*, ed. Anna Everett and John T. Caldwell, Routledge, Nueva York.
SCHENKAR, Joan (2009): *The Talented Miss Highsmith: The Secret Life and Serious Art of Patricia Highsmith*, St. Martin's Press, Nueva York.

SCHORR, Collier (2003, 1 de enero): «German Brutality and Roman Sensuality: Pictures of Soldiers in the Landscape» (entrevista), PBS. Disponible en: https://goo.gl/WrnNWD
— (2008): *Freeway Balconies*, Guggenheim Museum, Nueva York.
SCOTT, James C. (1987): *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*, Yale University Press, New Haven / Londres.
— (1999): *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*, Yale University Press, New Haven.
SEBALD, W. G. (2002): *Austerlitz*, Anagrama, Barcelona.
SEDGWICK, Eve Kosofsky (1998): *Epistemología del armario*, La Tempestad, Barcelona.
— (1994): *Tendencies*, Routledge, Nueva York.
— (2003): «Paranoid Reading, Reparative Reading», en: *Touching, Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, Durham.
SILVA, Noenoe (2004): *Aloha Betrayed: Native Hawaiian Resistance to American Colonialism*, Duke University Press, Durham.
SMITH, Zadie (2009): *Sobre la belleza*, Quinteto, Barcelona.
SOLANAS, Valerie (2002): *SCUM*, Kira, Madrid.
SONTAG, Susan (1975, 6 de febrero), «Fascinating Fascism», *New York Review of Books*.
— (2005): *Sobre la fotografía*, DeBolsillo, Barcelona.
SPADE, Dean (2008): «Documenting Gender», *Hastings Law Journal*, 59, pp. 731-842.
SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2009): *¿Pueden hablar los subalternos?*, MACBA, Barcelona. Descarga gratuita autorizada en: https://goo.gl/8f13T6
SUGIMOTO, Hiroshi (1995): *Hiroshi Sugimoto: Time Exposed*, Kunsthalle de Basilea, eds. Hiroshi Sugimoto / Thomas Kellein, publicado por H. Mayer, pp. 91-96.
WEININGER, Otto (2004): *Sexo y carácter*, Losada, Madrid.
WELSH, Irvine (1997): *Trainspotting*, Anagrama, Barcelona.
WESTON, Kath (1998): «Forever Is a Long Time: Romancing the Real in Gay Kinship Ideologies», en: *Long Slow Burn: Sexuality and Social Science*, Routledge, Nueva York.
WILLIAMS, Raymond (1998): *Marxismo y Literatura*, Península, Barcelona.
WITTIG, Monique (2005): *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Egales, Barcelona / Madrid. Traducción de Paco Vidarte y Javier Sáez.
WOOLF, Virginia (2014): *Una habitación propia*, Alianza, Madrid.
ŽIŽEK, Slavoj (2011): *En defensa de las causas perdidas*, Akal, Tres Cantos.
— (2009, julio): «Berlusconi in Tehran», *London Review of Books*, 23, pp. 3-7.

Títulos de la Colección G

Identidad y diferencia. Sobre la cultura gay en España
Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés

Galería de retratos. Personajes homosexuales de la cultura contemporánea
Julia Cela

El libro de los hermosos
Edición de Luis Antonio de Villena

En clave gay. Todo lo que deberíamos saber
Varios autores

Lo que la Biblia realmente dice sobre la homosexualidad
Daniel H. Helminiak

Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad
José Miguel G. Cortés

Hasta en las mejores familias. Todo lo que siempre quiso saber sobre la homosexualidad de sus hijos, familiares y amigos pero temía preguntar
Jesús Generelo

De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX
Alberto Mira

La marginación homosexual en la España de la Transición
Manuel Ángel Soriano Gil

Sin derramamiento de sangre. Un ensayo sobre la homosexualidad
Javier Ugarte Pérez

Homosexualidad: secreto de familia. El manejo del secreto en familias con algún miembro homosexual
Begoña Pérez Sancho

10 consejos básicos para el hombre gay
Joe Kort

Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas
David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte

El pensamiento heterosexual y otros ensayos
Monique Wittig

El Kamasutra gay
Sebas Martín y Diego J. Cruz

Lecciones de disidencia. Ensayos de crítica homosexual
Xosé M. Buxán Bran

Los homosexuales al rescate de la civilización. Una historia verdadera y heroica de cómo los gays salvaron el mundo moderno
Cathy Crimmins

Primera Plana. La construcción de una cultura queer en España
Juan Antonio Herrero Brasas (ed.)

El vestuario de color rosa. Semblanzas de deportistas LGTB
Patricia Nell Warren

Sin complejos. Guía para jóvenes GLTB
Jesús Generelo

El marica, la bruja y el armario. Misoginia gay y homofobia femenina en el cine
Eduardo Nabal Aragón

Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ
Paco Vidarte

Madres lesbianas en México. Una mirada a las maternidades y familias lésbicas en México
Sara Espinosa Islas

Amor sin nombre. La vida de los gays y las lesbianas en Oriente Medio
Brian Whitaker

Una discriminación universal. La homosexualidad bajo el franquismo y la transición
Javier Ugarte Pérez (ed.)

Tal como somos. Un libro de autoayuda para gays, lesbianas, transexuales y bisexuales
Manuel Ángel Soriano

Del texto al sexo. Judith Butler y la performatividad
Pablo Pérez Navarro

Masculinidad femenina
Judith Halberstam

... que me estoy muriendo de agua. Guía de narrativa lésbica española
María Castrejón

El laberinto queer. La identidad en tiempos de neoliberalismo
Susana López Penedo

Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine
Alberto Mira

Tu dedo corazón. La sexualidad lesbiana: imágenes y palabras
Paloma Ruiz y Esperanza Romero

Que sus faldas son ciclones. Representación literaria contemporánea del lesbianismo en lengua inglesa
Rosa García Rayego y M.ª Soledad Sánchez Gómez (eds.)

Deseo y resistencia. Treinta años de movilización lesbiana en el Estado español (1977-2007)
Gracia Trujillo Barbadillo

Ellas y nosotras. Estudios lesbianos sobre literatura escrita en castellano
Elina Norandi (coord.)

Identidad y cambio social. Transformaciones promovidas por el movimiento gay/lesbiano en España
Jordi M. Monferrer Tomàs

La voluntad y el deseo. La construcción social del género y la sexualidad: el caso de lesbianas, gays y trans
Gerard Coll-Planas

El género desordenado: Críticas en torno a la patologización de la transexualidad
Miquel Missé y Gerard Coll-Planas (editores)

Los géneros de la violencia. Una reflexión *queer* sobre la «violencia de género»
Olga Arisó Sinués y Rafael M. Mérida Jiménez

Rosa sobre negro. Breve historia de la homosexualidad en la España del siglo XX
Albert Ferratons

Por el culo. Políticas anales
Javier Sáez y Sejo Carrascosa

Las circunstancias obligaban. Homoerotismo, identidad y resistencia
Javier Ugarte Pérez

La juventud homosexual. Un libro de autoayuda sobre la diversidad afectiva sexual en las nuevas generaciones LGTB del siglo XXI
Manuel Ángel Soriano Gil

Después de Ganímedes. Una aventura para hombres gays en transición de la juventud hacia la vida adulta y la senectud
Juan Carlos Urízsar

Judith Butler en disputa. Lecturas sobre la performatividad
Patrícia Soley-Beltran y Leticia Sabsay (eds.)

Reyes sodomitas. Monarcas y favoritos en las cortes europeas del Renacimiento y Barroco
Miguel Cabañas Agrela

Nuevas subjetividades / sexualidades literarias
María Teresa Vera Rojas (ed.)

La carne y la metáfora. Una reflexión sobre el cuerpo en la teoría queer
Gerard Coll-Planas

Transexualidad, adolescencia y educación: miradas multidisciplinares
Octavio Moreno y Luis Puche (eds.)

Dibujando el género
Gerard Coll-Planas y Maria Vidal

Desconocidas & Fascinantes
Thais Morales & Isabel Franc (eds.)

Transexualidades. Otras miradas posibles
Miquel Missé

Resentir lo *queer* en América Latina: diálogos desde/con el Sur
Diego Falconí Trávez, Santiago Castellanos y María Amelia Viteri (eds.)

No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte
Lee Edelman

París era mujer. Retratos de la orilla izquierda del Sena
Andrea Weiss

Placer que nunca muere. Sobre la regulación del homoerotismo occidental
Javier Ugarte Pérez

Desobediencias. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España: 1960-2010
Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés

Las masculinidades en la Transición
Rafael M. Mérida Jiménez y Jorge Luis Peralta (eds.)

Desde el tercer armario. El proceso de reconstrucción personal de los hombres gais separados de matrimonio heterosexual
Bernardo Ruiz Figueroa

Chicas que entienden. In-visibilidad lesbiana
Mª Ángeles Goicoechea Gaona, Olaya Fernández Guerrero, Mª José Clavo Sebastián y Remedios Álvarez Terán

Políticas trans. Una antología de textos desde los estudios trans norteamericanos
Pol Galofre y Miquel Missé (eds.)

¿Quién soy yo para juzgarlos? Obispo y sacerdotes opinan sin censura sobre la homosexualidad
Sebastián Medina

Apocalipsis queer. Elementos de teoría antisocial
Lorenzo Bernini

Cuerpos en escena. Materialidad y cuerpo sexuado en Judith Butler y Paul B. Preciado
Martín A. De Mauro Rucovsky

La cultura de la homofobia y cómo acabar con ella
Ramón Martínez

Transeducar. Arte, educación y derechos LGTB
Ricard Huerta

De puertas para adentro. Disidencia sexual y disconformidad de género en la tradición flamenca
Fernando López Rodríguez

Bifobia. Etnografía de la bisexualidad en el activismo LGTB
Ignacio Elpidio Domínguez Ruiz

Lo nuestro sí que es mundial. Una introducción a la historia del movimiento LGTB en España
Ramón Martínez

El arte queer del fracaso
Jack Halberstam