



Tipo de documento: : Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Queerizar las imágenes : John Waters y la desestabilización de la mirada heteronormativa

Autores (en el caso de tesis y directores):

Delfina Bucure

Lucas Sebastián Martinelli, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2021

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Tesina de grado para Licenciatura en Comunicación Social
Orientación en Opinión Pública y Publicidad
UNIVERSIDAD de BUENOS AIRES

Queerizar las imágenes

John Waters y la desestabilización de la mirada heteronormativa

Estudiante:
Delfina Bucure

Director:
Dr. Lucas Sebastián Martinelli

Año 2021

INDICE

1. Introducción

- 1.a. ¿Qué preguntas y qué teorías? Un recorrido por la estructura de la investigación.....4
- 1.b. Apuesta metodológico-interpretativa. Un aporte para la pensar la sexualización de la mirada en la comunicación.....10

Capítulo I. John Waters y la queerización de las imágenes. Un análisis de sus recursos de desestabilización estética

- I.I. Las obras de arte queer.....13
- I.II. *Pink Flamingos*: la obscenidad de lo kitsch.....18
- I.III. *Female Trouble*: el camp extremo.....24
- I.IV. *Desperate Living*: gore sexual.....30
- I. V. Juntando puntas.....35

Capítulo II. Otros cuerpos, otras sexualidades. El corrimiento de los patrones de inteligibilidad sexo-genérica en Waters

- II.I. Parodias de la feminidad.....37
- II.II. Romper el molde. Los cuerpos gordos de las femme fatale.....44
- II.III. Una política de la violencia en una estética del fracaso.....49
- II.IV. Escapando a la inteligibilidad: las subjetividades queer en Waters.....54

Capítulo III. Trashear las imágenes. Debates feministas y cinematográficos en el contexto de la *Trilogía Trash*

- III.I. Luchas feministas y LGBTTTIQ y cine de terror en los '70s norteamericanos.....58
- III.I. El devenir político del “Mal Gusto”.....67
- III.II. Legados, diálogos y cristalizaciones de lo trash.....72
- Conclusiones.....78
- Referencias bibliográficas.....84

1. Introducción

1. a. ¿Qué preguntas y qué teorías?

Un recorrido por la estructura de la investigación

“la heteronormatividad puede ser superada solo imaginando activamente un mundo necesaria y deseablemente queer.”
Michel Warner, *Fear of a Queer Planet*

La presente tesina se enmarca en una investigación que, desde los estudios críticos del análisis de la cultura y la comunicación audiovisual, busca indagar sobre las contribuciones, en clave de interrupción, molestia y repulsión queer, que la *Trilogía Trash* (1972-1977) del cineasta y escritor norteamericano John Waters hizo y hace a los estudios visuales y a los debates feministas y LGBTIQ+, como crítica a los modos de mirar heteronormativos. En otras palabras, buscamos reflexionar a partir del análisis de esta trilogía –compuesta por *Pink flamingos* (1972), *Female trouble* (1974) y *Desperate Living* (1977)– respecto a cómo los marcos visuales (Butler, 2010), con los que volvemos la realidad inteligible, están fuertemente sexualizados, racializados e intervenidos por una mirada heteronormada, clasista y formateada para reproducir formas del deseo, del goce y del reconocimiento históricamente hegemónicos del patriarcado. John Waters, dialogando de manera particular con el cine que le era contemporáneo, establece ante esta mirada alternativas desviadas, *trash* y queer, a estos modos de disfrute y de la representación de las vidas que no cuentan –tanto para el cine *mainstream* como para buena parte de los movimientos sociales del momento–.

La mirada de Waters en esa trilogía estructura nuestra pregunta de investigación: ¿de qué modos el uso performativo de esas imágenes y escenas ha promovido a la incomodidad como características permanentes en la difícil conceptualización de lo queer? O, para reformularlo en términos de Paul Preciado (2009), ¿cómo esta trilogía actualiza “la capacidad crítica de un conjunto de estrategias de intervención en el ámbito de producción de la sexualidad como espacio de visibilidad pública”? Eso nos lleva a las dos hipótesis centrales que nos sirven de guía.

La primera, sostenida desde la temprana lectura de Judith Butler (1990), que nos señala que hay en el personaje drag-queen Divine, protagonista de las dos primeras

películas de la trilogía, una apuesta a la parodia de la hiper-feminización como estrategia de desestabilización de los binarismos sexo-genéricos que –como dispositivo visual temporal– habilita movimientos de subversión y conmoción de la identidad que después serán abordados por la teoría queer.

La segunda, sostiene que la revulsión del cine de Waters en su apuesta estética y en su abordaje de las eróticas perversas (Rubin 2011), contrasta con los reclamos de no-objetualización y pánico sexual (Vance, 1990) de buena parte de los feminismos de los 70's, e invita a pensar las imágenes como tecnologías de género (De Lauretis 1992) y sexo-políticas de producción de sentidos. De este modo, Waters trastorna la división entre lo visible y lo no visible, lo representable y lo impresentable, incluso al interior de los movimientos de disidencia sexual, apostando no sólo a la aparición de otras corporalidades en cámara sino principalmente a la invención de marcos abyectos para su despliegue. Corre la pregunta sobre la identidad –que indaga mayoritariamente sobre el *quién* aparece– a la pregunta por el *hacer* y por el contexto de ese despliegue.

Para poder realizar este trabajo es que partimos desde los estudios de la teoría queer, entendiendo que a pesar de que podemos situar su emergencia como corriente en medio de la crisis del sida en los '80s en Norteamérica y la apropiación de las teorías foucaultianas sobre la sexualidad (Sáez, 2005), también podemos apelar a un imaginario y una práctica estética y activista queer desde los '60s, tal y como ha señalado José Esteban Muñoz (2020). Centralmente, tal y como lo explica Lorenzo Bernini (2017),

El activismo queer y el pensamiento queer se diferencian del activismo y del pensamiento lésbico, gay y transgénero mainstream en que denuncian, por un lado, que los movimientos sociales y las comunidades de las minorías sexuales también producen en su seno modelos normativos, mecanismos de exclusión y órdenes jerárquicos y, por el otro, que la integración de minorías sexuales en las sociedades neoliberales amenaza con realizarse a expensas de otras subjetividades minoritarias. (p.99)

Desde esta perspectiva teórico política se han abierto un conjunto de derivas activistas y una caja de herramientas teóricas (Pérez, 2016) que nos permiten analizar críticamente nuestros modos de mirar, de nombrar y de situarnos en función de nuestra supuesta “ignorancia”, así como también nos habilita la posibilidad de imaginar lúdicamente otros deseos, sexualidades, posiciones cognitivas y corporalidades. Como parte de esos usos políticos de la teoría queer es que pensamos el abordaje de la trilogía de

Waters, su fascinación por lo monstruoso, la resistencia a la clasificación de su obra –y el escape insistente a la coherencia interna en la misma–, su obsesión por el escándalo –por rastrear los límites de lo visible, allí donde lxs espectadorxs retiran la mirada–, su obstinación con las imágenes políticamente incorrectas incluso para los propios colectivos de gays y lesbianas. Es interesante pensar cómo estos gestos de desobediencia se sostenían entre las idas y vueltas de un consumo de cine under, de un público no-hétero en formación y expansión, así como reflexionar sobre el diálogo obligado y a veces imposible con las preguntas que el feminismo de los ‘70s le estaba haciendo a la industria cinematográfica. La emergencia de los *film feminist studios* a inicios de la década criticando el silenciamiento y la objetualización de las mujeres en Hollywood, por un lado, fortalecía ese espíritu de revisión y mirada crítica sobre –valga la redundancia– la reproducción masculina de la mirada (Mulvey, 1975) y, por el otro, reificaba la identidad “mujer” y la noción heteronormada de “feminidad” como valores a destacar dentro de esa Otra mirada, omitiendo por completo la referencia a formas más ambiguas y menos cómodas e inteligibles de habitar distintas sexualidades, identidades y feminidades en la industria del cine. Esto ocurre en un momento donde el cine independiente norteamericano experimentaba con esos goces en melodramas, películas de terror e incluso en el porno, como menciona Linda Williams (2017): “el orgasmo femenino que en 1972 se convirtió en el tema más importante de la pornografía dura, momento en que la pornografía comenzó a aparecer públicamente en los cines de los Estados Unidos” (p. 269).

En este punto nuestra investigación observa los cruces y las deudas de Waters con un panteón extraño de cineastas que han experimentado distintas estrategias para abordar las figuras abyectas de la feminidad desde lo grotesco, lo obsceno, lo monstruoso, lo escandaloso, lo kitsch, lo erótico –o en mezclas variopintas de distintos estilos y elementos–. Directores que aparecen inmortalizados, como reconocimiento y tributo, en los tatuajes del cuerpo del equipo de cineastas kamikazes que rapta a Melanie Griffith en una de las últimas películas de Waters *Cecil B. Demented*¹ (2000): Otto Preminger, Andy Warhol, Rainer Fassbinder, Kenneth Anger, David Lynch, Spike Lee, Sam Fuller, Pedro Almodóvar, Russ Myer, William Castel, Hershel Gordon Lewis, entre otros.

¹ El propio título de la película es un tributo, a su vez, al gran director Cecil B. DeMille (1881- 1959)



Conjunto de fotogramas montados de *Cecil B. Demented*

La escritura en el cuerpo, como gesto carcelario-kitsch, acompañará la escritura con los cuerpos, sostenida en la trilogía y filmada gracias a los importantes legados de estos directores, muchos de los cuales son también músicos, artistas plásticos o performers. La idea de que el cine está en contacto con el mundo de manera sensible y políticamente vinculante es traducida por Waters en la trilogía como la capacidad de conmover a través del crimen y el horror, muy próximo e hijo sano de la normalidad heterocentrada. El secreto de ese extrañamiento sobre la mirada que Waters practica pareciera estar dado fundamentalmente por fijar la atención sobre las aberraciones a las que impulsa la vida en los suburbios, el hastío y el morbo de la clase media, las enormes desigualdades económicas, el racismo, los imperativos de maternar y casarse, etcétera. Es decir, los relatos parecen oscilar todo el tiempo entre lo humano de lo monstruoso y lo monstruoso del clasismo heteronormado.

Desde esta perspectiva teórica de los estudios queer y feministas, pensados tanto en su desarrollo histórico como en sus capacidades analíticas, se nos impuso reflexionar respecto al “cómo” hace Waters para producir esta mirada descentrada. Por ello, fue importante hacer explícitos los recursos con los que el director construye estos nuevos marcos de aparición. Así, volvimos sobre cómo los usos que hizo Waters de un universo kitsch trasheado, de una sensibilidad camp obscena y de un humor particular que acompaña ambas estéticas (Richards, 2016; Love, 2016) y que hunde sus raíces en el gore, han aportado a la producción de sentido dentro de la cultura queer, habilitando la cuenta

sensible (Rancière, 2000) de otras corporalidades, experiencias sexo-disidentes, escenarios y modos desde ver los márgenes del neoliberalismo.

Mucho antes de las Guerras del Sexo y de que los Estudios Culturales registraran como parte de sus objetos de análisis este tipo de películas, Waters proveyó de imágenes al universo *trash* delimitando toda una zona fronteriza de prácticas, gestos, gustos, cuerpos, escenarios y materiales que permanecerán latentes dentro de la reivindicación de esa utopía queer (Muñoz, 2020). Representaciones del sexo público, de vidas nocturnas y fugaces, abren la puerta así a la posibilidad de eróticas grotescas que van a contrapelo tanto de las imágenes asimilacionistas de los movimientos sexo-disidentes como de las eróticas heteronormadas hegemónicas norteamericanas del boom del porno de los 70's –muy distinto al de Armando Bo e Isabel Sarli, del que Waters era fan (Saxe y Rubino, 2016)–. Imágenes insertas en el relato de experiencias de “fracaso” en términos neoliberales que están siendo actualmente repensadas desde la reivindicación de imaginarios LGBTIQ+ que escapen al asimilacionismo, el exitismo o la meritocracia (Halberstam, 2018; Love, 2007). Por estos motivos, esta tesina busca cruzar los aportes de los debates sobre lo kitsch, lo camp y lo gore, los usos sacrílegos que propone Waters de las tres corrientes estéticas, y los modos en que estos usos ayudan a realizar su construcción de subjetividades y escenas de la abyección.

Esta investigación a su vez se basa en un cruce entre los Estudios Culturales y los Estudios Visuales con la Teoría Queer y las teorías feministas que se han preocupado en reflexionar respecto a las culturas visuales *under* vinculadas a las sexualidades no heteronormativas y a las corporalidades sin patrones (Cuello y Contrera, 2016). Este entramado teórico metodológico, nos permite pensar las imágenes como procesos de construcción de “tecnologías del género” (De Lauretis, 1992) o “tecnologías sexopolíticas” (Preciado, 2008). Si el objetivo de esta tesina es analizar la crítica que desde la apuesta estética de Waters en la *Trilogía Trash* puede hacerse a la mirada heteronormada, analíticamente podemos señalar tres grandes partes de la tesina, que se convirtieron en los tres capítulos que la componen, que recogen tres grupos conceptuales y que cruzan las perspectivas teóricas antes mencionadas.

En el primer capítulo, titulado *John Waters y la queerización de las imágenes. Un análisis de sus recursos de desestabilización estética*, analizamos los recursos estéticos

utilizados en la trilogía, que explicitará los cruces históricos entre la estética kitsch y la sensibilidad camp, así como las derivas gore de dichas apuestas. Para ello haremos uso de las investigaciones previas de los estudios culturales y visuales respecto al kistch y al camp, volviendo sobre los debates en los ‘60s sobre la politicidad de estos estilos y consumo y las apuestas a cierta sociabilidad gay y travesti vinculada por los mismos. Así mismo veremos cómo podemos sostener que hay un proceso de “queerización” de dichos recursos con las torsiones que propone Waters en su uso anti-heteronormativo. Reflexionaremos desde esas reconfiguraciones sobre los aportes de Waters para repensar, mediante la explicitación a modo de shock de la producción sexuada y normativa de la mirada, el modo en que la producción masiva de imágenes heteronormadas reifican los marcos de inteligibilidad, visibilidad y aparición.

En el segundo capítulo, titulado *Otros cuerpos, otras sexualidades. El corrimiento de los patrones de inteligibilidad sexo-genérica en Waters*, nos abocaremos a reflexionar sobre el trabajo provocador y vanguardista del director en la explicitación de la performatividad sexo-genérica mediante una experimentación de sus posibles movimientos, deformaciones y redefiniciones. Para hacerlo, primero, sentaremos las bases de lo escrito por los feminismos y la teoría queer respecto a los corrimientos paródicos de la performatividad como apuesta política y estética (Kosofsky Sedgwick 1990; Butler 1990, 1995). Luego, exploraremos cómo dicha experimentación dialoga con la producción de subjetividades abyectas que están marcadas tanto por su exceso de carne, como por su desviación sexual y su reificación del fracaso como parte inherente a su politicidad.

Finalmente, en el capítulo tres, titulado *Trashear las imágenes. Debates feministas y cinematográficos en el contexto de la Trilogía Trash*, se volverá sobre las referencias contextuales cinematográficas que han sido señaladas con anterioridad y se profundizará en los diálogos de la *Trilogía Trash* con el cine bizarro, independiente o de bajo presupuesto de los 60’s y 70’s, especialmente el vinculado al porno *soft* y al terror. Abordaremos a su vez las distancias con/de las representaciones de la feminidad propuestas por los feminismos y los movimientos LGBTIQ+ que le eran contemporáneas. Para esto se hará uso tanto de la historia de los movimientos feministas y queers en los ‘70s, como de las líneas de producción y circulación propias de los estudios visuales del cine B en la misma década en los Estados Unidos. El capítulo cerrará con una reflexión en torno a los legados y

aportes de Waters a los corrimientos de las formas de mirar propias del cine heterocentrado, haciendo hincapié en los procesos de cita y reapropiación pero también de captura y reificación de sus gestos estéticos subversivos. Nos interesa pensar en ese devenir político del “mal gusto” (Preciado, 2017), como apuesta revulsiva de lo queer, cincuenta años después, y también en el agotamiento y en la pervivencia histórica de algunas de esas estrategias de shock que proponía Waters en los ‘70s.

b. Apuesta metodológico-interpretativa.

Un aporte para pensar la sexualización de la mirada en la comunicación

Esta tesina se propone como una investigación teórica exploratoria, basada en el análisis teórico crítico del material fílmico. La misma tiene como principal corpus de análisis las películas que componen la *Trilogía Trash* y la bibliografía de análisis proveniente de los campos teóricos ya enunciados. La investigación está pensada interdisciplinariamente para contribuir tanto desde los estudios visuales y culturales como desde las teorías de género, feministas y queer al campo general de la comunicación en su vertiente estético-artística y cultural.

Debemos señalar que los estudios sobre la comunicación han tenido en las últimas tres décadas una transformación sustancial a partir de los análisis sobre las producciones y recepciones culturales vinculados a las culturas de masas y a las culturas *under* desde perspectivas feministas y queer. Dicha transformación supone la actualización y ampliación de las áreas de investigación de los estudios culturales incluso hasta sostener la pérdida de su objeto de estudio, tal y como han problematizado, desde distintas perspectivas, Santiago Castro-Gómez (1998) o Mieke Bal (2005) preguntándose por la laxitud de los estudios culturales contemporáneos. Como parte de la ampliación de estos horizontes –del ingreso de los estudios feministas y decoloniales al análisis de la construcción de la mirada– se ha profundizado el análisis de la emergencia situada de formas de subjetivación y tecnologías de sí que están visualmente producidas desde enclaves sexo-genéricos, raciales y sociales. Pero, además, se ha abierto un abordaje sobre los modos de visualizar y registrar las experiencias públicas del afecto, tales como el placer, el dolor, el duelo o la vergüenza, entre otras (Butler, 2004; Ahmed, 2015). Así, más que pertenecer a un único campo de

investigación, esta tesina se enmarca en esa multiplicidad disciplinaria que, desde sus orígenes, mantienen tanto los estudios de la comunicación y la cultura como el de los estudios de Género. Como destaca Silvia Elizalde (2009):

(...) ambos territorios del saber [los de la comunicación y los estudios de género] han cuestionado en sus propios campos las concepciones tradicionales de la investigación y el análisis cultural, en sus búsquedas y debates sobre la especificidad de sus universos de intervención, y en contra de la idea de la autonomización radical de los objetos de estudio como principio garante de la legitimidad académica o científica. (p.131)

Dado que los análisis comunicacionales, de los estudios culturales y específicamente visuales, han abierto un importante camino en este sentido, tanto en el abordaje de nuevas representaciones artísticas y estéticas como en los estudios actuales sobre las producciones de la cultura, esta investigación se nutre de una multiplicidad de fuentes y conceptos que, en palabras de la historiadora del arte feminista Griselda Pollock (2010):

... no pertenecen a un único campo del conocimiento sino que, contrariamente, circulan entre diferentes culturas estéticas e intelectuales configurando un campo complejo y ampliado de análisis cultural que permite producir nuevas lecturas de imágenes, objetos, arquitecturas, prácticas, gestos y acciones. (p. 32)

Estos vínculos entre dichas áreas señalan la necesidad tanto de registrar empíricamente estos cambios a través de procesos de análisis y descripción exhaustiva como de producir nuevas tramas conceptuales para poder pensar los nuevos imaginarios que se habilitan, representan y discuten como correlatos y/o contracaras del cine heterocentrado. Nuestro aporte se suma a este proceso de tematización y recodificación de los instrumentos y perspectivas clásicas de los estudios de la cultura y de la comunicación. Incluyendo, desde una perspectiva teórica queer y feminista, el estudio de películas que han trastocado la construcción de imaginarios y de visiones de futuro; la performatividad de ciertas sexualidades; la puesta en cuestión de la división de alta y baja cultura en la producción de cine clase B, basura, bizarro; la producción de memorias y archivos de experiencias que hasta ese momento eran desechables, descartables y olvidables por fuera de los registros de la patologización y la criminalidad.

Es por ello que nos dedicamos particularmente a la producción contrahegemónica, situada en los 70's, del universo de héroes y heroínas queer de Waters –pensando “lo queer

antes de lo queer”, como señala Muñoz (2020)– que contestaban tanto las formas estabilizadas de feminidad heterosexual como la representación orgullosa y exitosa, anhelante de ser contada por el Estado y por la cultura de masas como una posibilidad viable de existencia, de una parte del movimiento gay y lésbico norteamericano.

Desde esta perspectiva podemos analizar las imágenes que produce Waters, más allá de la idea de “obra fílmica” para pensarlas como complejos procesos estético-políticos de significación que articulan el análisis teórico, social y político con la invención e interrogación respecto a lo visible, lo representable y lo habitable de existencias no heteronormativas. Por esto la estrategia metodológica diseñada para esta investigación problematiza estos cruces a través de las siguientes preguntas ¿con qué instrumentos estéticos y políticos Waters construye esa visibilidad y sus efectos de shock o desconcierto de la mirada? ¿Qué decisiones están detrás de esta construcción? ¿Qué teorías podemos utilizar para abordar esa explicitación sexo-genérica de la mirada? ¿A qué sensibilidades apela y por qué esta apelación sería importante para los estudios culturales y visuales actuales?

Por ende, la primera tarea metodológica se basó en la recopilación de los materiales y la clasificación de su relevancia para la confección del marco teórico. Mediante este procedimiento se llevó adelante una actualización bibliográfica. A través de la aplicación de distintos procedimientos exploratorios que suelen ser utilizados en el análisis fílmico en general y en la teoría fílmica feminista en particular (Doan, 1991; Colaizi, 2017; De Lauretis, 1992, 2007; Williams, 1989, 2017), fuimos reconfigurando las estrategias de análisis que nos facilitaron la reflexión sobre el carácter generizado, sexualizado, *trash* y kitsch de las escenas de Waters. Esto nos permitió analizar las figuraciones socio-sexuales que el director cita e inventa. Una vez realizada esta tarea, se procedió a la confrontación de las hipótesis interpretativas y al análisis minucioso del corpus fílmico, deteniéndonos en la conformación de los personajes, las estrategias de montaje y construcción de escena, y la construcción de los diálogos. Para ello se fueron incluyendo distintos fotogramas y líneas de diálogos de las tres películas que iban siendo pensados con los análisis teóricos y las posibilidades comparativas entre películas.

Finalmente, la presente tesina se propone sondear las resonancias actuales del imaginario queer abierto por la *Trilogía Trash*, señalando las latencias estéticas y políticas

de sus gestos de desobediencia así como las derivas y actualizaciones posibles de esa revulsividad en nuevos personajes, construcciones subjetivas y culturas de resistencia.

Capítulo I.

John Waters y la queerización de las imágenes. Un análisis de sus recursos de desestabilización estética

I. I. Las obras de arte queer

“La teoría queer significa sujetos impropios y teorías impropias, incluso cuando cuestiona los mismos fundamentos de la identidad y la teoría. La teoría queer ocupa un espacio dificultoso entre el significante y el significado, donde algo extraño le ocurre al significado –a la historia y a los cuerpos– y algo extraño le pasa al significante –al lenguaje y a la representación–”.

Deborah Britzman, *¿Hay una pedagogía queer?*

Hemos decidido iniciar el recorrido de esta investigación con una pregunta que se ha vuelto reiterativa en los estudios feministas, culturales y visuales de las últimas tres décadas ¿qué es lo que hace que una obra sea susceptible de definirse como queer? Y, ajustando esta pregunta a nuestro objeto de estudio, ¿por qué motivos sostendríamos que la *Trilogía Trash* es queer? y ¿cuáles son los recursos estéticos que pone en juego Waters dentro de esa queerización de las imágenes?

Muchxs autorxs –Eve Kosofsky Sedgwick (1990, 1999), Michel Warner (1994) y Lauren Berlant (2002), Deborah Britzman (2016), Paul Preciado (2002, 2003a, 2003b, 2008b, 2009), Lucas Platero (2017), Moira Pérez (2016), Felipe Rivas San Martín (2011), entre otrxs– han reflexionado minuciosamente respecto a porqué “lo queer” es inherentemente esquivo a la conceptualización cerrada, de qué modo esta adjetivación es móvil (respecto a la inscripción situada de la norma y la abyección en cada caso) y cómo su potencia política subversiva reside en buena medida en la capacidad de reincorporar la incomodidad desde nuevos lugares de enunciación, activación y subjetivación política. Por ende, como lo señaló tempranamente Judith Butler, lo queer aparece como una posición activa, de torsión y reapropiación, en la construcción performativa de cierto tipo de insulto sostenido:

El término *queer* emerge como una interpelación que plantea la cuestión del lugar que ocupan la fuerza y la posición, la estabilidad y la variabilidad, dentro de la performatividad. El término *queer* operó como una práctica lingüística cuyo propósito fue avergonzar al sujeto

que nombra o, antes bien, producir un sujeto a través de esa interpelación humillante. La palabra *queer* adquiere su fuerza precisamente de esa invocación repetida que terminó vinculándola con la acusación, la patologización y el insulto. (Butler, 1993/2008: 318)

En ese mismo capítulo final de *Cuerpos que importan*, Butler va a señalar su preocupación por la tendencia a reificarse del concepto y la consecuente posibilidad de que se neutralice su potencia política. Mientras prende las alarmas respecto a las posibilidades de este proceso de asimilación social y estatal, la autora hace un llamamiento a la democratización de lo queer en tanto insumo político que no puede ser plenamente poseído por ningún sentido cerrado, sea este sentido un conjunto de identidades sexo-genéricas o un programa político monolítico. Ahora bien, este “insumo” supone siempre una torsión de algo que ya está allí, de un discurso histórico, labrado al calor de los procesos de opresión y resistencia de los colectivos LGBTTTIQ durante siglos. Por ende, lo queer opera siempre sobre un cúmulo discursivo de acciones, afectos (tales como la vergüenza, el orgullo, el desamparo, la ira, etc.) y prácticas que tiene su propio enclave simbólico y que conforman el sedimento sobre el que los movimientos de queerización se activan, de modo que lo queer no es exactamente una novedad, sino más bien un comienzo incómodo para circulaciones hartamente conocidas. Como señala Gayle Rubin en su conferencia sobre las genealogías de los estudios queer “cuanto más exploro estos conocimientos queer, más descubro cuánto ya hemos olvidado, redescubierto, y rápidamente olvidado nuevamente” (Rubin, 2003: 6).

Dicho esto, si queremos defender nuestra hipótesis de lectura respecto a que John Waters genera una *queerización* de las imágenes disponibles dentro del cine debemos partir aclarando que este proceso no se explica simplemente por el hecho de que la protagonista de dos de las tres películas sea una drag queen (aunque esto no sea exactamente un detalle), o porque los personajes principales otra sean una banda de lesbianas al estilo amazónico, o porque él mismo sea una marica visible a inicios de los 70s. Esto que aquí vale para pensar el cine de Waters ha presentado un importante debate que sigue sin saldarse sobre “los sujetos de la representación queer”. Aquí nos centramos en aquellas posturas que sostienen que una obra de arte no es queer simplemente porque la protagonicen maricas, lesbianas, trans, travestis o bisexuales, dado que lo queer no gira en torno a la reificación de la identidad por más abyecta que esta sea, ni interfiere exclusivamente con la heterosexualidad obligatoria sino que, principalmente, y de forma bastante más acuciante,

interpela a la heteronorma como sistema socio-sexual. Entendiendo por ella a esos marcos formados por “aquellas instituciones, estructuras de comprensión y orientaciones a prácticas que hacen no sólo que la heterosexualidad parezca coherente –es decir, organizada como sexualidad– sino también que sea privilegiada” (Berlant y Warner, 2002: 230). Podemos llamar entonces queerización, al trastrocamiento corrosivo o incómodo de esos marcos que funcionan como soportes de visibilidad y, por lo tanto, de habitabilidad de espacios públicos y privados. Es decir, la perturbación de los marcos de inteligibilidad y enunciación donde caben “legítimamente” ciertas vidas y prácticas y otras no.

Entonces, retomando nuestra pregunta inicial, una obra de arte queer activa una incomodidad (de modos muy distintos, puede ser asco, deseo, molestia, placer o todo eso mezclado) como una apuesta estética sobre otras vidas no contadas o contadas de un solo modo, de este modo astilla el relato hegemónico, su “partición de lo sensible” (Rancière, 2014) y la circulación habitual de imágenes y representaciones. Este proceso de desestabilización y creación de bifurcaciones ha sido pensado también como una apuesta pedagógica. Así, por ejemplo, para Deborah Britzman (2016) si bien no podemos decir qué es lo queer si podemos señalar tres acciones fundamentales de la teoría queer: a) la crítica a la producción de normalización como “problema cultural y del pensamiento”² (p.18), b) el ofrecimiento de métodos para imaginar la diferencia en sus propios términos, c) la producción de técnicas educativas para crear sentido y revisar eso que se descarta o “que no se puede soportar conocer” (p. 18). Al respecto de esto último Britzman dice que “la ignorancia es analizada como un efecto del conocimiento, como su límite, y no como un estado originario de inocencia” (p. 18).

Si tomamos esta última cita y pensamos en *Pink Flamingos* de 1972, podemos rápidamente advertir que la aparición de Divine, una drag queen “guarra”, en una película del *under* a la que le interesa llegar al gran público, es en sí misma un corrimiento de este “efecto de conocimiento”, dado que por más que las drag fueran ya no sólo visibles sino también políticamente activas –incluso antes de Stonewall³ (1969) donde encabezaron el motín

² Luego volveremos a este punto, cuando pensemos en los aportes de esta mirada a los estudios culturales. Para Britzmann la propia enunciación como “problema cultural” de la sexualidad y, especialmente, de lo referido a los estudios queer es una estrategia de desactivación de la potencia subversiva de los mismos.

³ Nos referimos a la icónica revuelta de Stonewall, el 28 de junio de 1969, en el Greenwich Village: una protesta encabezada por travestis y drags negras y latinas contra las razzias policiales a los bares y espacios de

junto con las travestis— es recién aquí donde todo un film se dedica a recorrer cómo es su vida, sus deseos, sus afectos...una vida desechable para el sistema, como la del resto de los personajes del film. Una vida que, además, no pretende en absoluto ser “representativa” del resto de las vidas queer o trans o travestis. Pero no es esta presencia en sí misma la que hace que la película pueda ser pensada como queer, sino la invención de un quehacer “desviado”, de marcos de aparición completamente extravagantes y de ese bestiario de monstruos perversos que compiten a lo largo del film por quién es “*La gente más guarra viva*” (P.F.), dispuestos a tumbar uno a uno todos los preceptos morales de la cultura occidental, cristiana y burguesa. Es así como en un desfile interminable aparecen la zoofilia, el incesto, el voyerismo, el exhibicionismo, el robo, la violación, el secuestro, el asesinato, el canibalismo, la venta de bebés y todas las alusiones posibles a prácticas escatológicas en donde el vómito, la mierda y la comida conviven. Esta apuesta extrema, que a su vez narra la historia de vidas vividas en sus propios términos, es la que ha hecho de una película de bajo presupuesto una obra de culto, que no descansa de tensar paródicamente los procesos de normalización a la vez que inventa imaginarios grotescos para otros placeres, otras existencias, otros horizontes de vida, obligando al progresismo a bajar la persiana o cerrar los ojos. Ese movimiento, con su efecto hilarante y nauseabundo de época, es lo que hace de esa obra una película queer. Un gesto de impertinente retruque en donde la homosexualidad o el lesbianismo ni siquiera son el centro de la escena sino parte del decorado y parte, principalmente, del nuevo público para el que se piensa ese cine por fuera de una mirada heterocentrada —como lo señalaba contemporáneamente Laura Mulvey (1975). En un año donde las lesbianas todavía peleaban por la inclusión de sus demandas en los movimientos feministas norteamericanos masivos Waters ingresa a una pareja de lesbianas comprando un bebé a la agencia de Connie y Raymond Marbles, sin saber que es el hijx de una mujer secuestrada y violada en el sótano... la escena, sin embargo, es rápidamente pasada de largo y minorizada por Divine meando en la vereda de una mansión y luego poniéndose un bife entre las piernas.

Lo “guarro” y la denuncia sobre el clasismo —elemento sobre el que volveremos luego— hegemonizan el gesto queer mucho más que las identidades disidentes, de hecho hay

sociabilidad gays, lésbicos, travestis y trans. Stonewall marcó un hito dentro de la comunidad LGBT, iniciando las marchas por el orgullo.

una disociación permanente y lúdica entre las enunciaciones (escasas) de identidades sexo-genéricas y las prácticas sexuales (a las que se les da preeminencia). Así Divine puede responder a la pregunta sobre si es lesbiana con un “sí, también eso” tras haberla visto masturbarse con muebles e ideas y hacerle sexo oral a su hijo.

La posibilidad misma de esta disociación entre sujetos de sexo, género y deseo que aparecerá en las primeras páginas de *El género en disputa* en 1990, casi veinte años después, está garantizada en Waters por el efecto paródico que se imprime a las escenas. Esto será una constante de la trilogía, las parodias de la feminidad, del amor romántico, de la familia, de la maternidad, del progreso, del goce y del placer. Como bien señala la autora, la parodia⁴ puede ser una reafirmación de aquella distinción desigual sobre la que se provoca la risa (ej: ricos y pobres, héteros y queer, normales y abyectos, exitosos y fracasados) pero, a su vez, “hay una risa subversiva en el efecto de pastiche de las prácticas paródicas, en las que lo original, lo auténtico y lo real también están constituidos como efectos” (Butler, [1990] 2018: 284). Es decir, ese fallido que abre la parodia, ese fracaso obligado y su evidente mentira también alcanza a la supuesta verdad de género, las identidades cerradas sobre sí mismas y consolidadas como hegemónicas no quedan indemnes frente a este halo de pastiche, ficción y purpurina.

Nos interesa en este punto, analizar particularmente cuáles son los recursos estéticos que Waters pone en marcha para construir sus propias parodias, de qué modo su particular uso de una estética kitsch y del “mal gusto”, con chispazos propios del gore, se inscriben y ahondan los vínculos entre el camp y lo queer. Para pensar este mix pasaremos de los textos que analizan los consumos culturales de estas corrientes, el kitsch, el camp y el gore, volviendo sobre su compleja definición, para luego observar, —a través de un conjunto de ejemplos—, la torsión imaginada por Waters de estos recursos en un intento de queerización guarra de las imágenes. Hemos decidido hacer hincapié en distintas escenas de uno de los tres films para abordar el análisis de tres importantes recursos estéticos —o, más bien, usos y

⁴ De aquí en más entendemos a la parodia tal y como la ha definido la teórica norteamericana Linda Hutcheon, “la parodia es repetición con diferencia crítica, que marca una diferencia en vez de una semejanza (...) no se trata de una imitación de modelos pasados: es una confrontación estilística, una recodificación moderna que establece una diferencia en el corazón de la semejanza (...) es apropiarse de las convenciones de un período anterior y darles un sentido nuevo” (Hutcheon, 1985: 17). En otro texto Hutcheon aclara que “contrariamente a la visión prevaleciente de la parodia como una especie de pastiche ahistórico y apolítico, el arte postmoderno emplea la parodia y la ironía para hacer participar a la historia del arte y a la memoria del espectador en una re-evaluación de las formas y contenidos estéticos mediante una reconsideración de sus políticas de la representación comúnmente no reconocidas.” (Hutcheon, 1991: 8)

trastrocamientos de tradiciones estéticas en boga en los 70's– a fin de explicar con mayor detenimiento a qué nos estamos refiriendo en cada caso. Esta asignación arbitraria –que hace corresponder un film con un recurso, a pesar de que el uso de los mismos es transversal a la trilogía– es importante para poder detenernos en detalles que consideramos relevantes sin que el estudio se haga excesivamente extenso.

I. II. *Pink Flamingos*: la obscenidad de lo kitsch

“Te amo más que al color de mi pelo”

Pink Flamingos

“Lo kitsch es permanente como el pecado /

Lo kitsch es la felicidad.”

Abraham Moles, *El kitsch*

Lo kitsch comenzó a ser definido y tematizado en su crítica, como el elemento degradado del gusto, tras la aparición de cierto consumo suntuario masivo de objetos artísticos. Así lo kitsch fue conceptualizado tempranamente por pensadores de la Escuela de Frankfurt como la antítesis de la obra de arte, objetos sin aura –esto principalmente por su carácter de copia o no original–, hechos para el mercado y para lxs ojos de lxs consumidorxs que mezclan la pretensión de clase con insumos, representaciones, colores y/o materiales “bajos” (es decir, no acordes a la producción aristocrática clásica). Para frankfurtianos como Theodor Adorno, en su *Kitsch* (1932), o Walter Benjamin, en su *Traumkitsch* (1927), lo kitsch era parte de las desviaciones de la industria cultural y producía y se reproducía dentro de la alienación de la consciencia estética, y se inscribía dentro de los síntomas de debacle de la sociedad de masas de los '30s. También para Hermann Broch, en *Vanguardia y kitsch* (1939), y para Norbert Elías, en *El estilo kitsch y la era del kitsch* (1935), el kitsch es la respuesta estética equivocada propia de una sociedad de masas que ingresa a la industria cultural.

De este modo lo kitsch nace, al igual que lo queer, como un insulto, una denigración, una desviación estética y ética... y pese a que su reconocimiento como forma de arte va mutando durante las décadas subsiguientes, este carácter de abyección del “buen arte” –sea esto el “arte comprometido” o el “arte prestigioso”– se mantiene. Esto es lo que llevó a Abraham Moles a sostener que, pese a lo que pueda molestarle al “arte culto”, “el

kitsch se vincula con el arte de un modo indisoluble, del mismo modo que lo auténtico se vincula con lo inauténtico” (Moles, 1990:10). Conforme van pasando las décadas lo kitsch también se transforma sumándole exuberancia y barroquismo a su estilo, ciertos colores – como el rosa y los pasteles– se quedan afincados en su seno, al igual que algunos materiales como el plástico, el látex y el nylon, todos masivizados luego de la revolución del plástico en los 60’s.

Mientras el kitsch se iba consolidando como corriente y estilo también lo hacían sus detractores dentro de los estudios culturales. En 1964, en *Apocalípticos e Integrados*, Umberto Eco iniciaba su sección sobre el mal gusto definiéndolo como producto de tres elementos centrales: a) la desproporción; b) los elementos, acciones o formatos “fuera de lugar”; c) y, principalmente, la “prefabricación e imposición del efecto” (Eco, 1984: 80). El kitsch, para Eco, era la conceptualización alemana del mal gusto, una palabra nacida para denotar el consumo norteamericano de reproducciones baratas y de estímulos estéticos “fáciles” desde el siglo XIX. Eco señala, para diferenciar el efectismo de grandes escritores como Goethe del efectismo de escritores kitsch –tras leer cómo Hermann Broch teje puentes entre el romanticismo y lo kitsch–, que: “en el Kitsch, el cambio de registro no asume funciones de conocimiento, interviene sólo para reforzar el estímulo sentimental, y en definitiva la inserción episódica se convierte en norma” (p. 83). Valga recordar en este punto lo que retomamos páginas antes respecto del “efecto de conocimiento” en Britzman y cómo se refuerza en esta crítica clasista al kitsch la imposibilidad de reflexionar respecto al “estímulo sentimental” como parte de una sensibilidad y de un saber en sí mismo. La impugnación aristocrática respecto a los artículos estéticos para el consumo como fuera de la categoría de arte derivaba en la negación o subestimación de formas enteras de experiencias, comunidades y apropiaciones estéticas que el kitsch está vinculando.

Pink Flamingos inicia, desde su primer fotograma, como un culto a lo kitsch. Vemos una casa rodante venida a menos mientras la voz en *off* nos cuenta que reside allí la gran diva Divine –primera reiteración del subrayado–, con su familia, luego de retirarse de su carrera. Una diva en una casa rodante, y las cosas ya parecen “fuera de lugar”. Pero, además, está pintada de un rosa pastel, rodeada por un conjunto de fantasías dispuestas en su puerta. Primero, unas gallinas de cemento de jardín –que luego veremos convivir con las gallinas reales, en un juego entre el original y la copia que la película hace todo el tiempo–,

están en colonia con sus pollitos, rodeadas de flamencos rosa de plástico, presentando un contrapunto entre las aves comestibles, que no vuelan, domésticas y las aves más fastuosas. Lo intranquilizador de ciertas cercanías es parte de todo el sistema, como la mierda y la comida. Al lado, se eleva sobre un pedestal de cemento pintado de blanco un espejo de jardín que a sus pies tiene unos plantines azules. Finalmente un conjunto de baldosas redondas marcan el camino por el que descenderá la diva, como si bajase de su limusina hacia la alfombra roja. Toda su gestualidad al bajar de la casa rodante está destinada a marcar este absurdo, como su vista perdida en los árboles del monte como si estuviera mirando la multitud de cámaras, posando para ser capturada por los flashes⁵.



Fotograma de *Pink Flamingos*

Lo kitsch está puesto realzando la teatralidad del momento. En el capítulo siguiente nos dedicaremos a hablar de los vestuarios en torno a la apuesta de torsión sexo-genérica de Waters, pero baste aquí notar el zorro colgando del brazo y el bolso de lentejuelas. Nada combina exactamente y a su vez todo tiene cierta armonía porque lo kitsch ya ha sido pensado como sistema. Un fallido, la “falsificación de la vida” (Broch, 1955), el “cebo ideal para un público perezoso” (Eco, 1984: 84), dirán los detractores. Sin embargo, es esa conciencia de sí respecto a la impostura y a sus posibilidades paródicas lo que Waters utilizará para exponer la teatralidad del género, de todo género. La apelación de todxs a un

⁵ En el capítulo tres analizaremos la importancia que le asigna Waters a las cámaras, la fama y los medios en toda la trilogía como parte de la reconfiguración de lo público y del público.

conjunto de citas culturales de “buen” o “mal” gusto para la reificación de identidades, discursos, prácticas y sentidos de existencia. Adorno escribió, a modo de descalificación en su *Teoría estética*, que el kitsch es “parodia de la catarsis” quizás estaríamos dispuestxs a darle la razón siempre que volviéramos a preguntar si la parodia de la catarsis no produce, en su hipérbole, una catarsis distinta: la falla en la teatralidad que da lugar a teatralidades distintas.

Pink Flamingos se filma en pleno apogeo del neokitsch, un giro producido entre los 60's y los 70's, y afincado en estudios culturales como: la *Fenomenología del kitsch* de Ludwig Giesz (1960), la antología de Gillo Dorfles *El kitsch. Antología del mal gusto* (1968) y, el ya citado, *El kitsch. El arte de la felicidad* (1971) de Abraham Moles. El neokitsch da testimonio definitivamente de la afirmación del kitsch como categoría no sólo estética, sino cultural. Esta preponderancia en los estudios culturales se condecía con la creciente masividad de este tipo de consumos estéticos y su consecuente aceptación dentro de la clase media. En palabras de Andrea Mecacci:

(...)justo en el momento en que fue tomado en su especificidad por los intérpretes más agudos el kitsch se tornó una ubicua «categoría cultural», tal como intuyó Baudrillard en 1970. De síntoma disfuncional de la cultura de masas el kitsch se transformó en elemento constitutivo y estratégico de una cultura posindustrial, posmoderna, en la que las jerarquías verticales de original y copia que regularon los valores de lo moderno perdieron sentido. Al interior del universo citacionista y transformista de lo posmoderno el kitsch se encontró como modelo y no más como degeneración: el neokitsch exhibió el mayor grado de cambio del kitsch, ahora ya centro operativo sea del gusto de masas sea del gusto más experimental de algunos sectores del arte contemporáneo, del *design* y de las más variadas prácticas que materializan la estética actual. (Mecacci, 2018: 25)

El intento de Waters de revivir esa potencia de “degeneración” es evidente. Para ello lleva a lo kitsch a otros terrenos abandonados, baldíos, a otras clases sociales por fuera de la clase media. Lo kitsch también puede ser de lxs pobres, lxs feos, lxs perversxs. Y, a su vez, hace lindar incómodamente lo kitsch con lo grotesco, lo burdo, lo guarro. Posiblemente esta “democratización” de lo kitsch sea el elemento que vinculó tempranamente las subculturas pobres maricas, travestis y queer de Estados Unidos con el cine de Waters, haciendo de *Pink Flamingos* la película de culto que es hasta el día de hoy.

Si lo kitsch había surgido, como detectó Broch en su temprano análisis, de un vínculo con lo romántico, la apuesta de Waters parece ser hacerlo surgir de lo carnavalesco, lo

rabelesiano y esto queda evidenciado en dos escenas icónicas de la trilogía: el cumpleaños de Divine en *Pink Flamingos* y la cena de lxs miserables liberadxs tras darle muerte a la reina en *Desperate Living*. Si Moles podía sostener que “El kitsch es la aceptación social del placer mediante la comunión secreta con un mal gusto calmante y moderado. *In medio stat virtus*: el kitsch es una virtud que caracteriza al término medio. El kitsch es *el modo* no *la moda* en el medio del progreso de las formas” (p. 29), Waters va a torcer esa pretensión, a quitar cualquier atisbo de este “término medio” y lo va a convertir en una moda pervertida. Y si bien los objetos, como los de la primera imagen, van a ocupar un lugar importante son las subjetividades, fundidas en las nuevas tecnologías del yo, en finos trazos de auto-diseño las que van a encarnar más extremamente lo kitsch. Al respecto de esto último –dejando para el próximo capítulo el análisis de la figura de Divine–, podemos observar la construcción estética de los personajes de Connie y Raymond Marbles, quienes compiten con Divine por quién es la persona más guarra del mundo.

Los Marbles son guarros pretenciosos, de una clase media en permanente decadencia, están fascinados por Divine y a su vez la odian. Destinan todo su tiempo a cometer atrocidades y sin embargo, tal como lo menciona el periódico de clase B *The Midnight*, la diva sigue ocupando el podio incluso en su retiro. La crítica clasista en la trilogía muchas veces se sobreimprime sobre cualquier otro tipo de crítica, como el anclaje material más fuerte de la heteronorma. En el universo de Waters los buenos y los malos se dividen la mayor parte de las veces –a excepción de la princesa Coo-Coo– en pobres y ricos, mientras que perversxs son todxs.

Los Marbles son un ejemplo de lo que Moles llamó el contraste entre el kitsch agrio y el kitsch dulce, en su casa típicamente burguesa con pretensiones fallidas de pertenecer a la alta sociedad encontramos un conjunto de objetos –lámparas de frunces, tapices recargados, teléfonos antiguos a disco y cuadros de mal gusto como los del fondo de la imagen que se comparte a continuación– propios de kitsch dulce más común en los 70’s en una tensa armonía con el kitsch agrio que ellos mismos encarnan. Sus cabelleras y pubis estridentemente teñidos de los colores complementarios, sus peinados y el bigote de Raymond que imitan modas aristocráticas antiguas, al igual que sus vestuarios: fracs, sobretodos combinados con chalecos de satén, vestidos tornasolados con largos lentes rojos –que pueden convivir con el bóxer que lleva puesto Connie en el fotograma–. Sin embargo,

son sus diálogos y sus prácticas, principalmente entre sí, las que hacen de ellos la parodia kitsch del amor romántico. Entre los gemidos completamente exagerados a los que nos acostumbra Waters en las tres películas, los Marbles tiene sexo dando rienda suelta a su podofilia, mientras intercalan declaraciones de amor ridículas, absurdas y ampulosas, hasta que en el clímax ambos coinciden en un “te amo más que al color de mi pelo”, como hito dentro de lo superfluo de lo kitsch.



Fotograma de *Pink Flamingos*

La escena en la que los Marbles se lamen los pies es un ejemplo claro de lo que hace Waters con el kitsch, saqueando los elementos escenográficos y subjetivos que necesita para armar su parodia y, a su vez, haciendo convivir esa producción empalagosa con lo obsceno. Si vemos la imagen con detenimiento observaremos que al lado de la pierna de Raymond está la caja de regalo, donde él ha defecado para enviárselo a Divine como ofrenda de guerra. Es esta cercanía escatológica, son ellos puestos ahí, sobre esa frazada de satén oscuro, ante la mirada de una venus torpemente dibujada y teniendo sexo de ese modo, lo que nos da la pauta de la específica torsión wateriana de lo kistch. Este giro tan específico hubiera sido muy difícil de imaginar sin la existencia del camp y la habilitación política de una sensibilidad kitsch crítica y consciente de su desarrollo como estética revulsiva y como modo de vida. Consideramos que esta nueva sensibilidad, de la cual John Waters es parte, está también presente de un modo muy particular en la trilogía. A continuación dedicaremos una parte a presentar la importancia del camp en el arte de los

70's y a indagar de qué modo podemos imaginar una apropiación de esa crítica en *Female Trouble*.

I. III. *Female Trouble*: el camp extremo

“Si no fuera por ustedes mi carrera nunca hubiera llegado tan lejos”
(Dawn Davenport agradeciendo en la silla eléctrica)
Female Trouble

“el gusto camp se apoya en un principio del gusto rara vez reconocido: la forma más refinada del atractivo sexual (así como la forma más refinada del placer sexual) consiste en ir contra el propio sexo. Lo más hermoso en los hombres viriles es algo femenino, lo más hermoso en las mujeres femeninas es algo masculino. Aliado al gusto camp por lo andrógino, hay algo que parece muy distinto pero que no lo es: un culto a la exageración de las características sexuales y los amaneramientos de la personalidad.”

Susan Sontag, *Notas sobre el camp*

Según José Amícola, en su estudio *Camp y pos vanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, el movimiento camp nace en los años '60 como parte específicamente del movimiento homosexual masculino que para esa década en los Estados Unidos había ya fundado una importante organización —la Sociedad de Mattachine (1950)—, un frente que será replicado en muchos países —el Frente de Liberación Gay (1969)— y había armado un conjunto de redes de activismo, contención y circulación cultural —de manera semi-clandestina— para hacerle frente a la fuerte represión exacerbada con las políticas macartistas. El camp, por ende, nace como lo señaló Esther Newton, en *Mother Camp* (1972), como una práctica estética y existencial, especialmente del ámbito marica, travesti y drag queen, que acude a “sistemas de humor” para lidiar con la estigmatización antes que como una teoría específica sobre el arte y la sexualidad. Sin embargo, Susan Sontag aclara en 1964 “no todos los homosexuales tienen gusto camp. Pero los homosexuales, con mucho, constituyen la vanguardia —y el público más articulado— de lo camp”.

La cita forma parte de sus famosas *Notas sobre el camp*, un texto que intenta sentar las bases de esta “sensibilidad” como ella lo define. Es decir, no como una corriente, ni un concepto, ni una idea, sino como una forma de esteticismo que opera diferencialmente en la estructura de sentimientos. El foco se corre del consumo, o el consumo muta en esta mirada su carácter peyorativo para explorarse como la posibilidad de nuevas experiencias.

Siguiendo los pasos de Oscar Wilde, Sontag describe lo camp como cierta resistencia artificiosa a la triste “decadencia de la mentira”, como la impugnación a lo supuestamente sublime de “lo natural” –y por ende, a la propia invención de lo natural como tal– y lo caracteriza, además de por su sutileza crítica, por la tendencia a la mezcla de obras y prácticas de lectura, escritura, escucha, visualización y expectación que no parecieran susceptibles de cruzarse. Así, el camp aparece como una sofisticada visión de conjunto que es imposible de identificar exclusivamente en el objeto –como lo kitsch–, por eso para definirlo Sontag nos da en su cuarta nota una lista no sólo de obras sino de formas de apreciar esas obras y de pasar de una a otra: “las óperas de Bellini/ la dirección de Visconti de *Salomé* y *Lástima que sea una puta*/ algunas postales de la vuelta del siglo/ *King Kong*, de Schoedsack (...) las películas sólo para hombres vistas sin lujuria”. Obras destinadas al consumo masivo junto a obras imaginadas para el consumo de elite, se entrecruzan con obras que ni siquiera son reconocidas como arte: lo kitsch queda formando parte de este universo ampliado de experiencias estéticas y, a su vez, ocupando un lugar privilegiado como los inicios de esa audacia sobre el mal gusto. La apuesta se abre tanto a la borradura entre buen y mal gusto como hacia la liberación de corsés estéticos para el disfrute de placeres hasta entonces caratulados como mero divertimento, espectáculo o estímulo gozoso.

El descubrimiento del buen gusto del mal gusto puede ser muy liberalizador. El hombre que insiste en los placeres elevados y serios se priva a sí mismo de placer; reduce continuamente lo que puede gozar; en el continuo ejercicio de su buen gusto termina, por así decir, por ponerse un precio fuera del alcance del mercado. Aquí el gusto camp adviene al terreno del buen gusto como un hedonismo audaz e ingenioso. Vuelve alegre al hombre de buen gusto que antes corría el riesgo de estar crónicamente frustrado. Es bueno para la digestión. (Sontag, [1964] 2006: 54)

A lo largo de las notas Sontag va intentando capturar esta sensibilidad a través de axiomas que reparan en la inocencia y la artificialidad a la vez, así como en el deseo de seducir y de corromper propios de la consciencia de sí del camp, mientras distancia esta consciencia de la intencionalidad que ya da lugar a otra acción y otra sensibilidad “menos satisfactoria”: el *camping*. Una distinción se abre allí entre una suerte de camp consciente y uno inconsciente. Ante todas estas distinciones el texto de Sontag se vuelve foco de fuertes debates respecto al clasismo del camp, a sus características en diversos enclaves

geográficos y culturales, a sus posibilidades dentro de distintas comunidades. Respecto a estas reinscripciones, Carlos Monsiváis, en sus *Días de Guardar* (1970), retoma la pregunta por la politicidad del camp desde México:

Sontag niega que el Camp posea una actitud polémica. Pero acudir a la sensibilidad Camp en países donde la ideología oficial rechaza a la frivolidad en nombre de la solemnidad y rechaza a la seriedad en nombre del equilibrio, equivale a sustentar una polémica en torno a la inocencia ¿Nos han impuesto o hemos heredado la inocencia? ¿Es nuestra inocencia sinónimo de mal gusto? ¿Tenemos derecho a una sensibilidad elegida, no acumulada ni promulgada desde arriba? Sin ser ésta la pretensión inicial, la búsqueda del camp nos aproxima a la política. (Monsiváis, 1976: 172)

Sostenemos que Waters comparte esta inquietud que plantea Monsiváis respecto al gesto de extrañamiento e interrogación que abre el camp, en sus apropiaciones sociales desiguales, sobre la construcción de experiencias sensibles heredadas, copiadas e impuestas. No hay en los personajes de Waters lugar para la inocencia por fuera de las víctimas ocasionales, tampoco para la infancia y, mucho menos, para la indiferencia –pese a que muchxs de sus personajes buscan capturar esa sensibilidad aristocrática que sus condiciones de existencia les niegan una y otra vez–. El camp, entonces, centralmente se refiere a una posición ante la vida con otrxs y a un conjunto de gestos y sensaciones completamente adquiridas, teatrales, pensadas para transformar elementos de la cultura de masas en críticas a la cultura dominante. Ahora bien, lo que ocurre en ese proceso de “fabricación” crítica puede no necesariamente llevar al dandismo kitsch –como Waters, sus trajes y su *moustache*–, es como si Waters nos recordase que esa tecnología de sí puede dar como resultado también subjetividades guarras. Es en esta búsqueda de citas nuevas cuando el camp se cruza, tal y como lo ha señala Graciela Speranza (2013), con el contexto cultural pop, cuestionando la identidad del arte a partir del principio del exceso y la celebración a través del cual se encuentra un valor excepcional en el objeto degradado.

John Waters mismo, el personaje, es un producto de la sensibilidad camp, tanto su cuidado auto-diseño como su conjunto de citas y referencias. Sobre una de ellas, han llamado la atención particularmente Facundo Saxe y Atilio Rubino (2016), en su análisis de las fuertes influencias del cine de Isabel Sarli y Armando Bo en las películas de Waters, para de ahí a pensar –bajo el mismo juego de citas– los cruces entre *Female Trouble* y *Gender Trouble* de Butler. La admiración de Water por el trabajo de Sarli es conocida y ha quedado sentada tanto en sus entrevistas –incluso la icónica que Waters le hace a Sarli en el

marco del BAFICI 2018– como en la presentación de *Fuego* (1968) de Armando Bo dentro de su antología del ciclo del 2006 *John Waters Presents Movies That Will Corrupt You*. Saxe y Rubino han señalado que “Waters ve en Isabel Sarli una parodia de la hiperfeminidad similar a la realizada por drag-queens, así como el ataque a la moral del buen gusto y la sexualidad normativa” (2016: 177). También ve en sus películas un tipo de consumo desviado, una parodia a pesar de sí, en palabras de Waters:

(...) cuando las veía con Divine solía decirle “qué bueno que es tener una película claramente heterosexual que la gente gay puede disfrutar” (...) cuando esas películas se estrenaron originalmente no estaban pensadas para ser irónicas, eran films sexies para hombres heteros. Es muy loco que el público gay las haya celebrado, incluso teniendo en cuenta que algunas cosas que se ven son “homosexualmente incorrectas”. (Waters, 16/02/2018)



Fotograma de *Female Trouble*



Fotograma de *Desperate Living*

La cita a Sarli, iniciada en la *Female Trouble* con la protagonista, seguirá como tributo en *Desperate Living* con el personaje voluptuoso y sensual de Muffy, las dos a su vez son un collage de los gestos eróticos que han impuesto tanto Armando Bo como Russ Meyer.

Por otra parte, ambas mixturan estas referencias con elementos del pop art. Es difícil no ver en la construcción de esta estética guiños a los dípticos de Marilyn Monroe (1962) y de Liz Taylor (1963) de Andy Warhol. De este modo, la sensibilidad camp se asegura un lugar dentro del sistema wateriano como parte de la construcción de la mirada. A su vez, el carácter crítico de la misma se vuelve profundamente corrosivo no sólo hacia la revisitada denigración de la cultura popular sino, en este film principalmente, hacia los usos deshumanizantes, abusivos y desechables de los ricos de las miserias de los pobres como parte de los insumos culturales.

Female Trouble de 1974 narra la historia de Dawn Davenport, protagonizada por Divine, desde su adolescencia como chica rebelde que huye de su casa –aplastando a su madre con el árbol navideño– hasta su muerte en la silla eléctrica por múltiples crímenes, entre ellos el asesinato de su hija tras la unión de esta a la comunidad Hare Krisna. El film retoma muchas de las críticas a las miserias de la construcción normalizada de la feminidad plasmadas por Betty Friedan en el best seller feminista norteamericano *La mística de la feminidad* (1963): ser hija en los suburbios, los padecimientos del matrimonio y las imposiciones de la maternidad. Pero a la conocida crítica se le imprime el exceso y desgarro propio de los personajes del universo de Waters; es decir no le sucede a la blanca clase media de los suburbios privilegiados sino a pobres, perversxs y pervertidxs de los barrios bajos. Dawn Davenport devendrá en su adultez una suerte de exuberante Coca Sarli, fastidiada de su vida familiar, que será “descubierta” por una pareja de acaudalados snobs dueños de una peluquería, hartos de las bellezas “normales”, que tienen la idea de que la belleza está en el crimen –y el crimen pulula entre los pobres–.

La escalada de esta explotación/experimentación de los ricos snobs, Donna y Donald Dasher, llega muy lejos en el proceso de aliento a que Dawn se convierta en una estrella del cutre. Donna se excita como una voyeur que resiste cualquier contacto, mientras él saca fotos de cada nuevo crimen, de cada nueva desfiguración –como el ácido que la tía Ida le echa en la cara a Dawn–, y avala económica y simbólicamente la transformación de Dawn.



Fotograma de *Female Trouble*



Fotograma de *Female Trouble*

La crítica punzante de Waters respecto al uso de los pobres como divertimento queda completamente unida a la crítica respecto a los dispositivos genéricos: en *Female Trouble* vemos al igual que en *Pink Flamingos* –e incluso, aunque más alambicadamente, al igual que en *Desperate Living*– cómo lxs malxs son heterosexuales que utilizan a lxs queers para darle sentido a su vida y luego desecharlxs. El reconocimiento del vínculo importantísimo del camp con el travestismo y las drag queen en Estados Unidos es patente en las dos primeras películas de la trilogía, así como la tensión estética y política con los usos vampíricos de ciertas creaciones del Pop Art. Esteban Muñoz ha analizado, por ejemplo, cómo el suicidio del bailarín Fred Herko en 1964, con una *jeté* perfecta desde su departamento a través de la ventana, puede ser pensado como una performance queer. Y nos recuerda que uno de los seguidores del bailarín yonki y marica era Andy Warhol, que tras enterarse del último salto –que tuvo como único público a un amigo que tardó mucho en reponerse– dijo que lamentaba que no le hubiese pedido que lo filmase. La historia de Dawn Davenport es una condensación paródica de este gesto, de volverse obra –mortuoria

y efímera— de arte. Un gesto que queda manifiesto en la escena de su clímax ante el público que la ovaciona, cuando grita “¿Quién quiere ser famoso? ¿Quién quiere morir por el arte?” y le da un tiro fatal al primero que grita contento “yo”. Volveremos en el próximo capítulo sobre las señales del fracaso en este film como parte de la construcción genérica queer, pero como para cerrar aquí sobre los enclaves específicos de la sensibilidad camp en la reapropiación de Waters baste retomar la cita de Muñoz respecto a la última performance de Herko:

El fracaso queer es temporal y, desde la perspectiva de este proyecto, potencialmente utópico, y en cuanto no se adhiere al tiempo hétero-lineal, interrumpiendo sus protocolos, puede ser una práctica de vanguardia que interrumpa el aquí y el ahora. Performar esas interrupciones no es una trabajo glorioso ni heroico. Este aspecto de la historia de Herko es evidencia de los estragos materiales que ocasiona una incandescencia queer incendiaria. (Muñoz, 2020: 265)

I. IV. *Desperate Living*: gore sexual

“¡Sodomitas! ¡Los niños están teniendo sexo!”
(Pegg tras encontrar a sus hijos jugando al doctor)
Desperate Living

Finalmente, como parte del análisis de los recursos estéticos apropiados por Waters para desestabilizar la mirada heteronormada, junto con su versión del camp y del kitsch, se encuentra un uso sostenido del gore —como corriente específica del cine de terror— en la trilogía. Entre los ‘60s y los ‘70s el cine gore inicia una nueva escalada que le permite, pese a las resistencias de la industria hollywoodense, acceder a presupuestos importantes, siendo una fuente de notables recaudaciones. Pese a ello su circulación seguía restringida a autocines y funciones nocturnas. Se trata de films con escenas que no siempre respetan la trama, es decir, que son bastante arbitrarias y que tienen un uso paródico, grotesco y efectista de la sangre y de las entrañas que realza su artificialidad. La trilogía de Waters, siendo parte del mismo cine de clase B, comparte con el cine gore —además de su apuesta a lo bizarro— el intento genuino por llegar a un público más amplio. En una de las miles de entrevistas agudas que ha dado el director, tras la pregunta de la entrevistadora respecto a este deseo de llegar al gran público desde sus inicios, Waters responde:

—Sí, siempre pensé comercialmente. Leo Variety desde los 14 años. Tenés que conocer el negocio y saber cómo hacer para que vean tus películas. Por algo se le dice show business (negocio del entretenimiento) y no show art. Siempre hice campañas publicitarias, pensé en buenos títulos, lo que fuera para convencer a la gente de que fuera a ver mis películas. No tenía dinero para hacer la publicidad así que me convertí a mí mismo en el medio para

conseguir publicidad gratis, haciendo charlas y espectáculos en universidades porque así podíamos atraer al público. (Waters, 01/02/2018)

Este deseo de llegar al gran público y vender más entradas, incorpora sistemáticamente en las entrevistas de Waters la preocupación tanto por la fama como por el dinero. Una suerte de cine independiente y contracultural que denuncia y busca estallar la distancia entre el cine mainstream y el cine experimental under (Nabal, 2005), y que en su caso funda lo que Jeffrey Sconce ha definido como “paracinema”⁶. El uso del cine gore e incluso de un, a veces involuntario –como el propio director ha notado–, *snuff*⁷, se abre paso también como puerta a un público joven –principalmente adolescente– que busca la experiencia del horror de clase B propia de los nuevos efectos especiales. Así Waters inventa un mundo que se explora entre el deseo de subvertir y llevar la contra a las leyes de censura, el proceso de descubrimiento y experimentación de su propia formación como director y la posibilidad de combinar de manera atípica los tres elementos que Eduardo Nabal ha identificado como propios del cine camp: “la comedia musical, el cine de terror y el melodrama romántico” (p. 235).

Desde la matanza a hachazos de los policías, en *Pink Flamingos*, luego desmembrados y comidos crudos como parte del festín de cumpleaños de Divine, hasta la amputación de la mano de la tía Ida en *Female Trouble* y el gusto de la joven Tuffy por recrear accidentes automovilísticos con ketchup, cristales rotos y puertas de autos, el uso de lo gore es parte de lo grotesco y aberrante de la estética de Waters. Pero no será hasta *Desperate Living* de 1977 donde la utilización de este recurso de violencia gráfica extrema llegue a un nuevo hito que pasará a unir indefectiblemente lo que se mata con lo que se come, cadáver e ingestión, y específicamente con lo que se coge. Una suerte de hipersexualización del gore.

Así como las anteriores películas, esta última estación de la *Trilogía Trash*, retoma la fuerte crítica de clase junto con las impugnaciones respecto a las obligaciones ligadas a la feminidad. En este caso además se le suma una mirada que incluye la crítica al racismo

⁶ “Paracinema es menos un grupo distinto de películas que un protocolo de lectura particular, una sensibilidad contraestética convertida en subcultural dedicada a todo tipo de detritos culturales. En resumen, el manifiesto explícito de la cultura paracinemática es valorizar todas las formas de “basura” cinematográfica, ya sea que tales películas hayan sido explícitamente rechazadas o simplemente ignoradas por la cultura cinematográfica legítima” (Sconce, 1995: 372). [La traducción nos pertenece].

⁷ Las películas *snuff* son aquellas que muestran crímenes de modo realista: asesinatos, violaciones, torturas, etc.

en su cruz con el clasismo. La historia narra, en principio, la vuelta de Peggy Gravel a su pintoresco hogar acomodado en los suburbios luego de una estancia en el psiquiátrico. El alta se la termina dando su esposo, en diálogo con su psiquiatra, confiando en que el regreso a la casa la normalizará. Pegg no sólo no mejora, sino que odia su estadía allí, se siente amenazada por su hijo pequeño y por su esposo. Rápidamente se encuentra haciendo dupla con Grizelda Brown, la mucama negra y gorda, tras haber asesinado juntas al señor Gravel cuando éste le quiere inyectar un calmante y denunciar a la mucama por robo. Se dan a la fuga y terminan en un lugar extraño, Mortville, gobernado por una tirana reina que esclaviza a sus súbditxs haciéndolxs vivir en condiciones infrahumanas. Las nauseabundas ingestas inician allí, en un pueblo de bandidxs y refugiadxs obligadxs a padecer hambre: chow-chow y rata al plato, se intercalan con imágenes de los asesinatos que manda a cometer la reina contra los súbditos descarriados (como el amante nudista y basurero de su hija)... todo es carne, susceptible de ser amada, odiada, comida.

Desperate Living es, de las tres, la película que con mayor ahínco vuelve sobre el género como construcción cultural, política y social, desde sus numerosos guiños al papel del psiquiátrico hasta una horda de lesbianas ayudando a la princesa a matar a su madre –la reina malvada–, pasando por la entrada en la Clínica Hopkins de una lesbiana butch reclamando a punta de navaja “¡quiero un pito y lo quiero ahora!”. Sobre la apuesta sexo-política de estos fragmentos volveremos en el siguiente capítulo, ahora quisiéramos detenernos específicamente en el uso sexuado del gore que ofrece Waters en las dos escenas más icónicas de la película.

La primera es la consecuencia del último diálogo citado, la lesbiana butch, Mole, ex boxeadora, acude a la clínica Hopkins para un cambio de sexo, una faloplastia hecha a los apurones como regalo a su novia Muffy, imaginando que ésta en realidad es heterosexual. Muffy se horroriza con la modificación y le pide por favor que se lo saque, haciendo que Mole corte con un cuchillo el miembro –tal y como vemos en el siguiente fotograma–. La prótesis cortada es comida por un perro, siguiendo el círculo caníbal de toda la película. El resultado de la amputación es un engrudo de carne capada que Muffy amorosamente cose, explicándole que la seguirá amando y que le seguirá chupando la cicatriz. Pensar que esa película es de 1977 es sencillamente impresionante –nos detendremos en los diálogos con el contexto de los activismos LGBTTTIQ y feministas en el capítulo 3–, le tomará unos

años más a la cultura lésbica norteamericana –principalmente desde el punk– incorporar la performance de la castración como parte catártica de la liberación y de la experimentación sexual. Una performance que aquí aparece de la mano del gore también como punto de sanación e inflexión entre los fantasmas e inseguridades de Mole y Muffy. En *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*, Ann Cvetkovich reflexiona sobre un acto similar de castración pública del dildo en un concierto del '90 de Tribe 8⁸, al respecto, retomando las palabras de Donna Minkowitz sobre la tendencia queer a la ironía, escribe:

Como ella dice “la respuesta tradicional queer al trauma es el fetiche y la fantasía”. Las posibilidades subversivas de una repetición con una diferencia, que se han valorado en las discusiones sobre la cultura butch-femme, la cultura drag y otras prácticas culturales queer, por lo tanto, proporcionan la base para rituales y actuaciones de curación. El debate de Minkowitz sobre el papel de activa y el trauma ejemplifica la noción de Sedgwick de “creatividad-vergonzosa” queer, que recupera lo que ha sido degradado y degenerado. (Cvetkovich, 2018: 131)



Fotograma de *Desperate Living*

La segunda escena, por su parte, sucede casi al final de la película. Pegg se ha convertido en la mano derecha de la reina y su presunta locura se ha encaminado hacia “la belleza del fascismo” que pretende eliminar a “la basura de la sociedad” con una poción echada a base de rabia. De modo que las tendencias clasistas de la escuálida y blanca ama de casa se afianzan en intenciones totalitarias de limpieza aria. Una vez que la horda de lesbianas se subleva tomando el palacio Pegg es condenada a morir de un tiro en el culo que aparece *ex profeso* hiper blanco, cerrado y apretado –frente a los primeros planos de un

⁸ Tribe 8 fue una banda lésbica icónica del punk estadounidense de los 90s y, en particular, del movimiento denominado Queercore. Oriunda de San Francisco sus canciones apelaban a imágenes del sadomasoquismo y el lesbianismo, entre otras.

culo abierto que Waters nos mostró en *Pink Flamingos*-. Vemos nuevamente una explosión de sangre seguida esta vez por un derrame de intestinos, del culo de la fascista abierto a la fuerza por una bala subversiva.



Fotograma de *Desperate Living*

Las influencias en estas películas tanto del cine de exploración sexual de Russ Mayer, de la ya para entonces ampliamente reconocida *The Rocky Horror Picture Show* (1975) de Jim Sharman, son patentes y presentan vínculos que serán analizados en el capítulo 3. Sin embargo, no menos importantes es la influencia de las películas del pionero Herschell Gordon Lewis con su *Blood Trilogy*, iniciada con *Blood Fest* con su última entrega filmada a color. En su análisis *Sex, Gore and Provocation: the Influence of Exploitation in John Waters's Early Films* Elise Pereira Nunes, realiza un detenido trabajo de rastreo de citas filmicas entre los primeros e inéditos rodajes de Waters hasta *Female Trouble* con la trilogía de Lewis, para notar específicamente la particular crítica a la mirada heterocentrada del gore utilizado por Waters:

La dimensión grotesca general de las escenas sangrientas de Waters no puede evitar hacer sonreír o reír al espectador, incluso si se siente incómodo o asqueado por la vista de tal comportamiento. Sin embargo, a través de estas exageradas representaciones, Waters da visibilidad a aquellos considerados ciudadanos de segunda clase y celebra a la “desviación” como acto de libertad. La asociación de elementos sangrientos con otras ridículas demostraciones de prácticas sexuales “desviadas” resaltan el sentimiento anticuado de la sociedad dominante, así como su miedo inspirado por la potencial amenaza a la norma y al orden representada por la existencia misma del Otro, es decir, ser inherentemente diferente o decidir seguir otros caminos que los promovidos y alentados por la sociedad. (Pereira Nunes, 2020: 25)

I. V. Juntando puntas

A lo largo de este capítulo hemos analizado el proceso de apropiación que ha puesto Waters de corrientes y estilos culturales en pleno apogeo en los 60s y 70s vinculados a lo desechable, lo vulgar, lo espectacular, lo grotesco y lo “bajo” en sus diferentes dimensiones. Todos estos elementos fueron parte de la construcción política y cultural de resistencias queer a la persecución, la estigmatización y el castigo. De cierto modo todos tienen un contacto con lo cómico –ya sea desde la comedia negra hasta la comedia romántica, o en una mezcla paródica de ambas– y con la posibilidad de imaginar y crear nuevos vínculos a través de otros consumos, otros universos de referencia, otros públicos y otros espacios de circulación –muchas veces en la nocturnidad y/o clandestinidad–.

El camp extremo, el gore sexual o el kitsch obsceno son las torsiones *trash* de un Waters preocupado por los límites de lo visible, de lo hilarante y de lo audible. Su recurso estético más importante en este proceso de desestabilización del consumo de imágenes heteronormadas es el rastreo permanente de la incomodidad a costa aún de los motivos de la trama y del guión. Así como el porno de Bo busca el efectismo con tramas zurcidas a último momento y dispuestas para el cambio de escenario, participantes y prácticas, como si fuese un catálogo de placeres (im)posibles, las derivas de la *Trilogía Trash* van introduciéndonos en un proceso de permanente desafío respecto a los bordes mismos de la abyección y, por ende, de la normalidad. En una mezcla sinuosa de humor –que como sabemos es lo primero que envejece–, placer y repulsión, el acto de expectación se vuelve reflexivo entre un quitar la mirada y un preguntarse ¿qué estoy viendo? o ¿por qué lo estoy viendo? o ¿qué estoy buscando?

Decidimos hacer esa última escena de *Pink Flamingos* (aquella coprofágica de Divine) porque se nos ocurrió que no había aún una ley que nos lo impidiera, pero ¿por qué haría alguien algo así? Te hacía reír de cuáles eran los límites o cuáles son tus límites de lo que puedes considerar gracioso. El humor siempre está buscando los límites, la línea entre lo que te hace llorar y lo que te hace reír. Para mí el humor es político siempre, se trata de qué tan lejos podés llegar saliéndote con la tuya. (Waters, 01/02/2018)

Así, el “sumo pontífice de lo *trash*” ha logrado incomodar y desajustar la mirada de numerosas generaciones. Una desestabilización que, como todo, se ha reconfigurado con el paso del tiempo y con el crecimiento de los movimientos LGBTTTI, queers y feministas. Las culturas SDM y Leather han encontrado nuevos enclaves en sus personajes, así como

tipificaciones por fuera incluso de sus propios modos de performar. De este modo, el cine B, como cine berreta o basura, armó su propio panteón entre la resaca olvidada y –por defecto– olvidable del capitalismo neoliberal, blanco, heterocentrado, patriarcal y misógino. Como el propio Waters comenta, se trata de una trilogía filmada, dirigida y guionada por un joven antisistema molesto y hedonista a la vez, y esta aparente contradicción puede rastrearse en muchas escenas: la conmoción mediante el placer o el asco reconfigura los bordes de una subjetividad dispuesta a ser conmovida –bordes generalmente despreciados por los ideales revolucionarios que le eran contemporáneos–. Si vemos las tres películas así como podemos notar el continuum de esta instigación a la molestia, veremos también como se va puliendo la técnica de mostración así como la politización explícita de los personajes y finalmente la apuesta –evidente en la última escena de *Desperate Living*– por la desobediencia y la unión de lxs oprimidxs como gesto estético y político liberador.

Capítulo II.

Otros cuerpos, otras sexualidades.

El corrimiento de los patrones de inteligibilidad sexo-genérica en Waters

II. I. Parodias de la feminidad

“Tengo un montón de problemas / Problemas femeninos
Quizás estoy torcida / Problemas femeninos
Hey, ahórrame tu moral/
Mira, todo el mundo muere/
Lo que me agrada / Ese el homicidio.”⁹
Canción de *Female Trouble*

En este capítulo nos interesa retomar algunas de las apuestas de John Waters presentadas en el anterior sobre la explicitación de la performatividad sexo-genérica mediante una experimentación de sus posibles movimientos de hipérbole, a través de formaciones paródicas y de redefiniciones de la estructura de representación de “lo abyecto/lo normal”. Para poder abordar estos provocadores corrimientos proponemos el análisis de tres elementos –aunque sabemos que podrían ser más– que consideramos insoslayables en la construcción que dispone Waters para sus heroínas abyectas: la parodia sexo-genérica, la rotura de patrones mediante la erotización de cuerpos gordos y, finalmente, la épica del fracaso como parte de la subjetividad queer.

Judith Butler ([2004] 2012) ha utilizado la teoría de la performatividad de John L. Austin para explicar cómo el género en tanto norma es la condición de posibilidad necesaria para “producir y sostener una humanidad que se pueda descifrar” (p.27) y cómo la repetición ritual de ciertos enunciados –junto con la utilización de expresiones propias de la anticipación de las expectativas genéricas– produce una naturalización corporal sexuada. Esta producción performativa, sin embargo, nunca es enteramente exitosa, dado que la repetición subjetivante nunca coincide exactamente consigo misma abriendo la posibilidad a distintos fallidos que habilitan otras enunciaciones y que horadan el discurso de verdad del género. La persecución de la explicitación y el relieve de ese fallido inherente como posibilidad crítica y descentrada ha sido parte de la tematización de Butler y de Julia Kristeva respecto a la función constitutiva que tiene la producción de lo abyecto en el sostenimiento de la normalización.

⁹ La traducción es nuestra.

Para Kristeva podemos pensar tres grandes grupos en torno a lo abyecto, y los tres son espacios donde Waters se detiene. En primer lugar, los tabúes alimentarios; en segundo lugar, la alteración corporal y su apogeo en la muerte; finalmente, el cuerpo femenino y el incesto (Kristeva, 2004: 125). Resulta interesante articular esta definición de lo abyecto introduciendo el planteo de Judith Butler que piensa a la abyección como “una condición degradada o excluida dentro de los términos de la socialidad”. Así,

(...) dentro de la socialidad hay ciertas zonas abyectas que también sugieren esta amenaza y que constituyen zonas de inhabitabilidad que el sujeto, en su fantasía, supone amenazadoras para su propia integridad. (...) Estos sitios excluidos, al transformarse en su exterior constitutivo, llegan a limitar lo ‘humano’ y a constituir una amenaza para tales fronteras, pues indican la persistente posibilidad de derrumbarlas y rearticularlas (Butler, 2008: 20-27).

En este sentido los cuerpos que no entran en la matriz heterosexual, serían cuerpos y lugares abyectos. La puesta en escena en torno de lo obsceno y abyecto, emergió en la estética contemporánea como parte de una búsqueda que se antepuso al trabajo que venía desarrollándose en torno al minimalismo y al arte abstracto en la búsqueda de una representación de lo real, a pasar a capturar aquello que no se dice –ni podría visualizarse–, aquello que fractura el orden simbólico y la realidad misma del sujeto. Los cuerpos y las sexualidades abyectas, así como sus respectivas emotividades y afectos, se transformaron en condición de posibilidad de discusión de las asignaciones sexuales y genéricas normativas: una discusión sobre dónde está el borde interno/externo que linda lo patologizado y lo normalizado y cuáles son sus puntos de contacto.

Dado que la abyección es ‘excluir, arrojar fuera, desechar’, establecer un terreno de acción desde el cual se arma la diferencia, cuando su tematización en el cine y el arte se hizo tendencia en los 70s, entraron en la escena artística imágenes corporales antes tabú. Lo feo, lo enfermo, lo aberrante, lo sucio y los límites del cuerpo, así como las imágenes por fuera del par varón/mujer, femenino/masculino comenzaron a emerger en las prácticas artísticas de fin de siglo. Las prácticas de drageo y travestismo acompañaron bastante tensamente –en un campo minado de discusiones y desencuentros– las búsquedas feministas de imágenes de los cuerpos femeninos en clave de reafirmación de experiencias y materialidades propias. En estas nuevas representaciones se sostiene la crítica inmanente que ya se venía desarrollando en torno a la idea del “cuerpo femenino”. Los cuerpos que se observan en artistas como Yasumasa Morimura o Zoe Leonard presentan una feminidad

ambigua que pone en tensión el binomio sexo/género y sus asignaciones. En muchos de los nuevos trabajos, las identidades gays, drag y travesti ya no se evocan en términos de testimonio (en muchos casos previos a una muerte segura), sino que se enfatiza la posibilidad de un cuerpo y de una identidad diferente en clave de deseo. En torno al cuerpo lastimado, al cuerpo abyecto, artistas como Cindy Sherman, Mike Kelley, Sue Williams, Kiki Smith o Nan Goldin son parte de la escena más representativa del arte abyecto contemporáneo. La apuesta por la hiperfeminización abyecta de Divine, con su crítica a la productividad, su vida en la casa rodante en las afueras de un Baltimore que naufragó en el New Deal y su familia nuclear ensamblada, es parte de experimento estético que dialoga diferencialmente con cada una de estas aristas.

Habíamos señalado el guiño de Butler a *Female Trouble*, en el título de su ensayo más famoso: *Gender Trouble*. El homenaje, sin embargo, no se detiene en la cita sino que en la fracción de su prefacio destinada analizar la parodia como estrategia performativa, que puede correr las ficciones de lo natural/original del género, Butler ([1990] 2018) retoma explícitamente a Divine como ejemplo de la potencialidad de la misma:

Female Trouble es el título del film de John Waters que retrata a Divine (también héroe/heroína de *Hairsplay*), cuya presentación de las mujeres propone de manera implícita que el género es un tipo de caracterización persistente que pasa como realidad. Su actuación desestabiliza las diferencias mismas entre lo natural y lo artificial, la profundidad y la superficie, lo interno y lo externo, a través de las que se activa el discurso sobre los géneros (...) A pesar de Divine, las prácticas de género en las culturas gay y lesbica suelen tematizar “lo natural” en contextos paródicos que ponen de manifiesto la construcción performativa de un sexo original y verdadero. (p.37)

Borroneando los bordes mismos de la feminidad la performance paródica de Divine impide la reincorporación final de cualquier verdad del género o del sexo. No tenemos certeza alguna sobre su genitalidad, tenemos un prolífero menú de sus gustos y prácticas sexuales difíciles de catalogar, y su feminidad guarra tiene como único patrón sostenido – marco de aparición– la exuberancia. Lo que Butler reconoce tempranamente en esa “feminidad en disputa” de Divine es una estrategia performativa que explicita el carácter construido/maquetado de la identidad y, por ende, denuncia las normas sexo-genéricas de enunciación de sí, sin dejar de usarlas, en un permanente acto identitario fallido. Mediante esta interrupción de la apuesta a la coherencia identitaria se desarman las estructuras de

inteligibilidad fundacionales, heterocentradas y reproductivistas con las que se leen los cuerpos.

La interferencia activada por Divine en *Pink Flamingos* y en *Female Trouble* produce una dificultad de decodificación tal que la feminidad y la masculinidad como cadenas de significación estables naufragan, quedando sólo un conjunto de “problemas” – de modos culturales de pasarla mal, en el caso de la feminidad– unidos a la reificación de estos ideales y a su inevitable desacralización. El proceso de desestimación del idilio de la heterosexualidad atraviesa la *Trilogía Trash* garantizando que la parodia de la misma, su desnaturalización, no ayude de ningún modo a una nueva sutura hegemónica desde la crítica –un peligro del que Butler nos advertirá en *Cuerpos que importan*¹⁰–.

El exceso en la imitación, la teatralización, como actuación hiperbólica que desconcierta y pervierte la cita necesaria para la reproducción performativa es parte de ese aseguro contra la captura de sentido en reificaciones de “lo natural”. Divine es rubia y usa los vestidos ajustados, estridentes, con transparencias o tornasolados, propios de las divas de los 60s, allí están sus citas, pero su cabello oxigenado comienza casi a la mitad de su cabeza en *Pink Flamingos*, su rostro lleva a nuevo punto la tecnología de sí del maquillaje y el bisturí, y los vestidos kitschean la moda entre giros grotescos del uso de los materiales y los colores, y en su ajuste a un cuerpo gordo. De esta forma, el gesto hiperbólico denuncia el conjunto de exclusiones estéticas, corpóreas, clasistas sobre las que pivotea la belleza heteronormada.



¹⁰ Cuando analizando París en llamas registrará como se sostiene una mirada blanca, hetero y de clase media.

Divine es un conjunto de citas de mundos distintos que se han desprendido de su significado habitual para interferir entre sí como una nueva invención, no presenta una feminidad que recuerda el colapso de la cita adecuada, sino que usa las malas citas para exacerbar su abyección. Lo monstruoso y su puro presente, así como el modo en que el futuro sólo puede ser la muerte y el placer *en el y desde* el crimen, hace que la trilogía de Waters escape a la re-idealización de la condición de blancos, ricos y heterosexuales que por ejemplo le cabe a la crítica de *París en llamas*¹¹. En palabras del director:

Divine no era transgénero, no tenía deseos de ser una mujer. No andaba vestido de mujer ni nada por el estilo. El último papel que interpretó en el cine fue de hombre y en los últimos años vestía trajes caros cuando iba a los programas de TV. Él no quería ser una mujer, quería ser un monstruo. Quería ser Godzilla, no Marilyn Monroe. (Waters, 01/02/2018)

Nos atrevemos a pensar que posiblemente la intención de Divine sea más bien la de un Godzilla-Marilyn. Es decir, que sin el proceso de cita desviada, de la parodia y la torsión de la imagen de Marilyn, esa diva Godzilla no hubiese sido posible: es la estridencia de una proximidad obscena, la desviación de un proceso pautado de significación mimética, lo que le da tanta potencia a esa hipérbole. Lo ob-sceno debe ser entendido en este contexto –etimológicamente– como aquello que está fuera de la escena, que no puede “ser visto”, que está fuera de lugar, un cuerpo que disputa los sentidos del binomio sexo/género y los cánones de inteligibilidad. Un cuerpo que estaría, justamente, fuera del orden, fuera de la escena misma de la representación.

¹¹ Nos referimos a la famosa película de Jennie Livingston de 1990, centrada en la vida de las travestis y drags –en su mayoría negras y latinas– de Nueva York, su sociabilidad mediante los bailes y desfiles, así como su convivencia con la pobreza, el sida y la precariedad.



Imagen de Divine (1984). Fotografía de Greg Gorman

El dragueo se presenta entonces como puerta a la monstruosidad, como habilitador de la crítica a la feminidad heterocentrada desde una feminidad abyecta cuyo punto narrativo de unión son los famosos “problemas femeninos”. Una presentación “problemática” que, desde la tipificación en el siglo XIX del “problema de la mujer trabajadora” (Scott, 1993), ha sido la entrada a un conjunto sistémico de coordenadas morales, científicas y religiosas sobre el ser y el deber ser de la feminidad. De modo que si bien el “deseo de ser” o la intencionalidad de la performatividad drag monstruosa del Godzilla-Marilyn estalla el referente “mujer” por los aires, no sucede lo mismo con el sistema existencial de citas en los que se inscribe –desde los que habla– esa feminidad. Tanto en *Female Trouble* como en *Desperate Living*, las penurias propias de la vida doméstica son reconstruidas como marco de enunciación de lo que es “ser mujer”, para luego explotar esa existencia generizada junto con sus mandatos. Waters apuesta a la identificación del auditorio con una Dawn Davenport que está presa de una maternidad no deseada y de un matrimonio que convirtió a su amante en un pelmazo, o con una Muffy obligada a convivir con un marido alcohólico que descuida a su hijo y la maltrata, para mostrarnos que el crimen no está tan lejos de nosotrxs, que el crimen puede aparecer como una salida viable bajo condiciones específicas que no nos son en nada ajenas.

La criminalidad como la parada central de la abyección en Waters, liga de tal modo con los “problemas femeninos” en cada una de sus películas, que nos ofrece un conjunto de homicidas pervertidas con conciencia feminista: que permiten la castración de sus

violadores –sean estos los secuestradores o el padre–, que amputan extremidades a sus familiares indeseables, que matan a sus malos maridos, que abren escapadas de la maternidad y del mandato sobre las hijas mediante el asesinato.

Sobre este último punto, podemos ver cómo el proceso de interferencia de Waters a la performatividad heteronormada también implica cortar con las formas de reproducción de la herencia cultural. Un proceso de quiebre que está bastante más realzado como acto político en la narrativa del asesinato de la reina por parte de la horda de lesbianas y de la mordida de su hija rabiosa –en *Desperate Living*–, que en el asesinato casi ocasional de la hija de Dawn –en *Female Trouble*–, pero que sin embargo se cuele por los dos bordes: matar a la hija como parte de la apuesta punk de los 70's al *no future*¹² o matar a la madre como giño a la interrupción de la herencia y a la posibilidad de reinención.

Sobre esto último, Waters explora en *Desperate Living* una salida alternativa a una corriente dentro de la literatura lésbica que ha experimentado como latencia en la posibilidad simbólica de “matar a la madre” –en vez de “hacerle un hijo a mamá” –, y que ha dado lugar a todo un conjunto de imágenes y escritos que Jack Halberstam ha identificado como centro de los feminismos sombríos. “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” (Halberstam, 2018: 134). La abyección también contiene esa promesa de corte de la transferencia y de la reproductibilidad del sistema de opresión, incluso podríamos decir que ese es el principal terror del que dispone: el subrayado de la inviabilidad, de la falta de soporte para una vida habitable por fuera de la norma. A su vez, como lo ha marcado tajantemente Kate Bornstein –y como sostenemos que quiere explicitar Waters en su trilogía– ese terror no es nada en comparación con el terrorismo permanente con el que asedian lxs defensores del género supuestamente natural:

Por un tiempo, pensé que sería divertido llamar a lo que hacía en la vida terrorismo de género. Me parecía acertado al principio —yo y mucha gente como yo estábamos aterrorizando la propia estructura de género—. Pero ahora lo veo diferente —los terroristas

¹² El No future es una idea política que se viene trabajando desde los 70s en el punk inglés, contra los patrones de reproductibilidad social del sistema capitalista y que Lee Edelman ha conceptualizado en su libro *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte* (2004) como parte de una apuesta gay extrema, anti-social y anti-asimilacionista.

de género no son las drag queens, las bolleras butch, hombres patinando travestidos de monjas—. El terrorista de género no es el transexual masculino que está aprendiendo a mirar a los ojos a la gente mientras camina por la calle. Los terroristas de género no son los papaítos-leather o las maricas de los asientos traseros. Los terroristas de género no son los hombres casados que, temblando en la oscuridad, se deslizan en los panties de sus esposas. Los terroristas de género son aquellos que golpean sus cabezas contra un sistema de género que es real y natural; y que luego utilizan el género para aterrorizarnos al resto de nosotras. Estos son los auténticos terroristas: los Defensores del Género. (Bornstein, 1994: 71-2).

II. II. Romper el molde. Los cuerpos gordos de las femme fatale

“—Con su permiso, reina Carlotta ¿puede rodar, su Alteza?
(el sirviente la ayuda a rodar de su sillón a la cama)
—Supongo que me olvidé que esta es tu noche para servirme, teniente Wilson.
Oh, ese músculo del amor, sácalo fuera y ponlo duro”
Escena de *Desperate Living*

“Lo bueno que tienen Divine y Sara Montiel
es que suponen la única alternativa que tenemos las gordas”
Pedro Almodóvar

La actriz Edith Massey, una constante en la *Trilogía Trash*, que interpreta a Edie Johnson —la madre de Divine, obsesionada por los huevos— en *Pink Flamingos*, a Ida Nelson —la homofílica tía del marido de Dawn— en *Female Trouble* y a la tiránica reina Carlotta en *Desperate Living*, es la entrada en cada uno de los casos para que Waters tematice la gordofobia como parte de la heteronorma. La continuidad de esta actriz así como la reinención de un personaje que pareciera ser siempre la cita del anterior —de hecho, en *Female Trouble* le ofrecen huevos— marca un empecinamiento del director respecto a la insistencia de las imágenes eróticas de Massey vistiendo sexy, comiendo y teniendo sexo. La gordura de Massey siempre se subraya como parte de su atractivo abyecto, sin por ello dejar de reparar en las dificultades que tal corporalidad supone para el traslado, la vestimenta o el sostenimiento del acto sexual. Por ello, tras el casamiento de Edie y el huevero, como el cierre venturoso de una promesa de huevos y corpiños por siempre, la vemos siendo trasladada en una carretilla acentuando exageradamente su obesidad —de hecho, en toda la película no la vemos pararse, haciéndonos dudar de si su peso se lo permite o no—. Waters trabaja allí con el tratamiento políticamente incorrecto de un cuerpo gordo, en un personaje infantilizado y a la vez hiper-sexualizado, un cuerpo que va desde el corral/cuna de niños a la carretilla.



Fotograma de *Pink Flamingos*

La gordura de Edie parece producida por el placer del consumo de huevos finamente seleccionados, no es una gordura que se vincule con la opulencia o con la riqueza como si lo será la de la reina Carlotta. En el péndulo va de una a la otra, la gordura autonomizada como elemento de las posibilidades consumistas del capitalismo, la tirana Reina se da un bacanal de malvaviscos y gaseosa así como se da bacanales sexuales con sus servidores encuerados.



Fotograma de *Desperate Living*

Sin embargo, la gordura no es en *Desperate Living* privilegio de los ricos, como nos lo recuerda Grizelda –la mucama de Pegg– que siempre ha sido pobre... la gordura y sus posibilidades queda unida en Waters al disfrute. Se produce así un ruido en el exitoso enlace moral entre el “exceso” de corporalidad y los privilegios sociales. Como señalan en la actualidad Contrera y Cuello, en *Cuerpos sin Patrones*:

A pesar de que en nuestros días la delgadez “saludable” funciona material y simbólicamente como *commodity*, y de que numerosos estudios vinculan causalmente pobreza y obesidad, el análisis convencional continúa equiparando acrítica y normativamente cuerpo gordo y superávit. (Contrera y Cuello, 2016: 13)

Y así como en la *Trilogía Trash* la gordura se cruza con el goce, también se mezcla con los placeres y las identificaciones queer, como lo podemos ver primero en *Female Trouble* y luego en *Desperate Living*. En *Female Trouble* a esta unión la encarna la vital tía Ida que aparece por primera vez ataviada con un traje símil cuero con partes que citan al *bondage*, mientras la cámara recorre su cuerpo muy despacio, se va deteniendo en cómo la carne blanca se abulta y pliega entre las tensadas cuerdas negras, mientras ella se toca placenteramente y dice lo cómoda que está. Se trata de una tía que desea desesperadamente que su sobrino, Gater Nelson –el futuro marido de Dawn–, sea gay puesto que tiene la premisa existencial de que “si son inteligentes son queer, si son estúpidos son héteros” y de que la vida heterosexual de hipotecas, trabajos de oficina, matrimonios e hijos es enferma y aburrida. Ida usa “¡Hétero!” como insulto¹³, devolviendo el gesto de injuria queer, e intenta emparejar a Gater con uno de sus amigos gay, sin resultado favorable... este amigo, ofendido por el desprecio al que ha sido sometido, le dice a Ida –reforzando la inversión de la injuria– que su sobrino es pura cáscara, pura apariencia queer, pero que lamentablemente tiene las manos muy grandes y es hétero.



Fotograma de *Female Trouble*

Suponemos, dado el odio acérrimo a los heterosexuales, que Ida es lesbiana y quizás esta sea la primera vez en la trilogía que subrepticamente la búsqueda de los reconocimientos de los placeres gordxs se encuentren con el lesbianismo. Un cruce que

¹³ Este gesto de volver “hétero” un insulto será retomado años más tarde por el activismo queer de los 80s, cuando en medio de la crisis del sida dentro de las filas de Act Up, Queers anónimos saquen su famoso manifiesto *I hate straight* (1990), que inicia “I have friends. Some of them are straight” [Tengo amigxs. Algunos de ellxs son héteros] subvirtiendo la trillada frase inversa.

veremos de modo mucho más explícito en *Desperate Living* en la relación entre Grizelda y Peg. Este contacto que explora Waters, estaba siendo subrayando contemporáneamente a la trilogía, en los ‘70s, por el activismo gordx de *The Fat Underground* de Los Ángeles, una agrupación compuesta por feministas y en su mayoría lesbianas, que se separaban de la patologización propia del diagnóstico de los trastornos alimenticios y la dismorfía corporal para proponer que no había que tratar de adaptarse a un mundo tallado al molde del capitalismo, sino obligar al mundo a aceptar la diferencia (Cooper, 2016). Este cruce entre activismo gordx y activismo lésbico seguirá siendo un punto de encuentro en la cultura punk de los 80 y 90, y actualmente tiene muchas escritoras, activistas y performers en su haber.

Al inicio de este capítulo hemos repasado cómo la actuación paródica puede funcionar como estrategia de dislocación de sentido en los procesos de generización y hemos señalado con anterioridad como la palabra “queer” hizo uso de este giro, pasando de insulto a reivindicación mediante la descolocación. Waters parece hacer lo mismo con dos preguntar heterocentradas clásicas, que los activismos queer y gordxs suelen tener muy presentes, ¿cómo cogen las lesbianas? y ¿cómo cogen lxs gordxs? El director une ambas “pretensiones de ignorancia” (Kosofsky Sedgwick, 1998), las hace actuar tan estridente y absurdamente como cada una de las escenas de sexo que aparecen en la trilogía, y las pone en tándem con otras supuestas formas del coger heterosexual: como las prácticas de sumisión de la reina.



Fotograma de *Desperate Living*

En una época donde las lesbianas butch todavía eran leídas por buena parte de los feminismos, e incluso por algunos feminismos lésbicos, como alienadas por el patriarcado

por performar su masculinidad; en una época donde los feminismos norteamericanos –en ese momento la vanguardia del movimiento– expresaban que lo personal era político, que los patrones de belleza eran opresivos y que sobre el cuerpo decidía una, pero a la vez minorizaba y/o patologizaba el activismo gordx... mientras esto ocurría, Waters filmaba *Desperate Living* en pleno contacto con lo queer, mucho antes de los “queer studies”. Escenas como las del fotograma anterior, de dos mujeres de clases sociales opuestas sosteniendo relaciones lésbicas interraciales, con corporalidades en bordes contrarios del patrón corporal capitalista heterocentrado, en una casucha de cartón, entre lentejuelas, maquillajes estridentes, pelucas y tenis azules puestos, sin ningún tipo de declaración romántica en el medio, son una síntesis perfecta de la abyección a la *good life* norteamericana y sus fantasmas. Una abyección sexo-política que durante mucho tiempo –e incluso ahora– valió tanto para la incomodidad del conjunto de la sociedad como para el feminismo. Al respecto, la activista gorda y lesbiana femme, Canela Gravila, hace un llamamiento a la reinención y el reconocimiento de feminidades desde ese cruce particular de la abyección:

Hablo de feminidades empoderadas, que resignifican la violencia y saben devolverla, que desconocen la categoría de víctima porque eso sería quedarse a disposición del maltrato. Cada respuesta a medida de la intención, algo de defensa personal, un poco de violencia y otro poco de amor. Hablo de una feminidad para burlar con un beso una mirada lesbofóbica, que dé abrazos frotadores a quienes violentan nuestras existencias de manera “civilizada” (...) La feminidad gorda puede ser una experiencia liberadora a través de una contraofensiva de imágenes que dinamitan poco a poco estereotipos y hacen posible creer – y crear– otras performatividades, sin perder lo GORDA. (Gravilla, 2016: 75)

Hay mucho de esta apuesta en la última película de la trilogía, una devolución de la violencia por fuera de cualquier victimismo, en donde incluso la primera víctima se puede convertir en la peor villana fascista –Peg–. Un mundo donde la lesbofobia es contestada con un acoso constante de lesbianas ninfómanas, cuyos pechos salen de las paredes del baño –mediante dos agujeros calados en ellas para tal fin– para no darle descanso a la repulsión de la “víctima”. Y a su vez, incluso en esta ofensiva sensible, que combina violencia y afecto –como el de Mole por Muffy, o el de la princesa por el nudista, o el de la banda de lesbianas que se cuidan entre sí–, no se abandona al fracaso, sus imágenes y su retórica como parte constitutiva de esa subjetividad. Es por ello por lo que creemos que es crucial analizar, como una tecnología de género (De Lauretis, 1996), al fracaso queer, en

tanto insumo de subjetivación y pertenencia que cierra la apuesta a otras corporalidades y otras sexualidades en Waters.

II. III. Una política de la violencia en una estética del fracaso

“¡La reina Carlotta ha muerto!
¡Los días de la humillación han terminado!”
Final de *Desperate Living*

En las últimas dos décadas el fracaso ha sido abordado como parte inherente a la sensibilidad queer por teóricxs vinculadxs de un modo u otro al llamado “giro afectivo”¹⁴. Esto ha sido parte de un proceso de rescate de ciertas estéticas, principalmente gays y lésbicas, vinculadas a los afectos negativos –tales como la vergüenza, la ira, la ansiedad, el auto-desprecio, etc. – y opacadas por la preeminencia del orgullo como sentimiento político cuasi obligatorio para las comunidades LGBTTTI después de Stonewall. El fracaso ha estado ahí desde el inicio como un signo, como una profecía autocumplida, para los relatos, novelas y films, que narren historias queers, siempre trágicas, tristes y tendenciosamente aleccionadoras. Historias contadas incluso por los propios gays y lesbianas que luego fueron señaladxs por sus propias comunidades como reproductores y propagadores del auto-desprecio. De este modo, el fracaso queer tiene su propia historia y sus propias imágenes, y como dijera el escritor inglés Quentin Crisp “Si al principio no tienes éxito, quizás el fracaso es tu estilo”.

En la *Trilogía Trash*, el fracaso va cobrando cada vez mayor entidad como asunto. Si bien desde *Pink Flamingos* el universo de Divine está protagonizado por “losers” en los términos del éxito capitalista, la fuerte subversión de los marcos morales del éxito y el fracaso en los términos de los propios personajes hace que este elemento no cobre la

¹⁴ Nos referimos a un conjunto de trabajos teóricos y de preocupaciones políticas que aparecieron como cruce dentro de los estudios clásicos de literatura comprada y de los estudios lésbicos, gay y queer en la academia norteamericana –principalmente– desde la década de los 90’s (aunque se pueden rastrear algunos textos sueltos previos en esa línea) y que han cobrado gran importancia a partir de los inicios del nuevo ciclo. El giro afectivo puede comprenderse como una apuesta a la construcción de una teoría crítica de los afectos, preocupada por reflexionar respecto a los vínculos existentes entre afectividad, producción de subjetividad, capitalismo neoliberal y formas de resistencia y comunidad. Se puede acudir al artículo *Sentimus Ergo Sumus* de Cecilia Macón (2013), o el libro *Pretérito Indefinido* (2015), que editó junto a Mariela Solana para más detalles respecto de las derivas e internas de este giro.

suficiente relevancia. Es recién en *Female Trouble* donde la palabra junto con la estigmatización se convierte en una constatación permanente, en un modo de vida. Mientras Dawn Davenport pasa su adolescencia, en la escuela y en la casa, no deja de escuchar que es “un fracaso”, y del mismo modo –aunque no con los mismos costos– vemos que ella propina el insulto a su maestro, a sus padres, a su marido y a su hija. Otro tanto ocurre en *Desperate Living*, donde Peg en su realidad social paralela sigue llamando fracasadas a quienes han caído en la desgracia –al igual que ella– para luego llevar adelante una “solución final” que libre al reino de todos los perdedores, que ella ve como una lacra social infecta. También en *Desperate Living* vemos cómo parte de la política de humillación de la reina a sus súbditos es recordarles que están allí porque de un modo u otro han fracasado, es por eso que lxs obliga a vestir ridículamente y a pasar por el Día del Revés donde deben ponerse su ropa al revés y caminar hacia atrás todo el día, mientras ella lxs insulta “¡Oligofrénicos! ¡Idiotas! ¡Estúpidos!”.

La población de Mortville es caratulada como *loser* porque son la resaca del capitalismo y la *good life* norteamericana, personas que han “caído” en el crimen porque no han soportado las condiciones de existencia del sueño americano, convirtiendo su vida en una pesadilla y a Mortville en una suerte de infierno terrenal. Tal y como lo expresa Jack Halberstam en *El arte queer del fracaso* (2018):

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 prímos (...) los perdedores no dejan registro, mientras que los ganadores hablan todo el tiempo de ello (...) yo la cuento [esta otra historia] como un cuento de anticapitalismo, de lucha queer. También la cuento como una lucha anticolonial, el rechazo a ser inteligible, y un arte de la disolución. (pp. 97-8)

El universo de Mortville aparece en la película como una discontinuidad en la narrativa, una distopía anclada en la fuga de los suburbios blancos y clasemedios, en donde cambia la escenografía, la luz y el clima junto con las reglas. Mortville es un lugar donde residen quienes supuestamente ya no tienen nada que perder, sin embargo, esto se devela como falacia: siempre hay algo nuevo que perder, una nueva escala para la degradación, el insulto y un último vestigio para la dignidad. De hecho, como lo muestra Mole cuando gana la lotería con el boleto robado y vuelve a Mortville con sus regalos para Muffy –entre los que se encuentra su pene–, no es el dinero ya lo que define su pertenencia

a uno u otro mundo. Mole es del bando de los *losers* porque la sensación de pérdida ya es constitutiva de su subjetividad, una subjetividad que es colectiva.

Heather Love, en *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History* (2007), vuelve sobre el papel de la pérdida, la melancolía y el fracaso en las narrativas homosexuales y lésbicas a lo largo de la historia. Para señalar cómo la reiteración de estas afectaciones, que se ha reforzado en la clínica, en psicoanálisis y en distintos modos de patologización, forma parte intrínseca también del sedimento sobre el que se erige la sociabilidad queer. Una sociabilidad que siempre aparece tensionada entre el deseo de ser contada de un modo distinto, es decir, como parte del discurso moderno del progreso y que, por otra parte, conserva el anhelo reivindicativo de esas experiencias sensibles como enclaves fundamentales de su historia contradictoria, de su resistencia –muchas veces anhelante de un exitoso *passing*– y también de las formas que ha encontrado su placer para existir y narrarse.

La películas que componen la *Trilogía Trash* contienen cierta acción reivindicativa, donde lxs queer en algunxs casos “ganan” –podemos discutir en *Female Trouble* qué es lo que entendemos por el éxito de Dawn–, y esto se debe en buena medida al tinte pos-Stonewall de la época, que cambio los horizontes de aceptabilidad dentro de estos relatos. Como muestra la película, ya de culto, *The Celluloid Closet* (1997) de Rob Epstein y Jeffrey Friedman, hasta la década los 80’s –donde comienza a aparecer otros relatos posibles sobre esas vidas– la industria hollywoodense no dejó de retratar a lxs queers como criminales seriales, depresivxs, enfermxxs mentales, sin ningún tipo de futuro posible más allá de la muerte, el exilio o el olvido. El documental fue muy aclamado y también criticado, en parte por querer contener y presentar una crítica políticamente correcta de los sentimientos (positivos) queer que habría que incentivar. Más allá de eso deja entrever con mucha claridad cómo la transformación de la caracterización de lo queer en el cine mainstream estadounidense se empieza a dar pos-Stonewall, en los 70’s para hacerse notoria en los 80’s. Respecto a este giro que podemos observar también en la literatura, en las artes plásticas y en distintas ramas del activismo LGBTTTIQ, Love advierte:

A pesar de que existen diferencias cruciales en la vida antes de la liberación gay y la vida después, los sentimientos de vergüenza, clandestinidad y auto-desprecio todavía están con nosotrxs. Más que negar dichos sentimientos como el signo de algún fracaso personal,

necesitamos comprenderlos como indicadores de continuidades materiales y estructurales entre estas dos eras. Mientras que la resignificación o reforma del estigma se ha vuelto un sinónimo de lo político en la crítica queer, el estigma en sí mismo ha sido hecho a un lado. (Love, 2007: 23)¹⁵

Waters ha sido muy explícito respecto a su adscripción a este giro en la trama, señalando que finalmente –más allá de lo que aparente– él es políticamente correcto dado que sus films “tratan sobre alguien que no encaja en la sociedad, que exagera su personalidad, lo convierte en un estilo reconocible y así gana” (Waters, 01/02/2018). A pesar de ello es notable cómo en su trilogía no abandona el insulto, el hostigamiento y la estigmatización como parte central de la caracterización de una vida queer, incluso en los mundos inventados el carácter devaluado de lo queer forma parte intrínseca de su narrativa. Asimismo también hay un fondo melancólico en esas vidas, podemos verlo como flash-backs en las historias de Mole y Muffy, del que decide no desprenderse, y cuando narra estos pasados no hay guiños cómicos, el registro cambia completamente. Quizás una pista al respecto de esa mezcla entre la comedia y el drama, y su manejo allí del dolor y de las expectativas no de redención sino de venganza, nos las da la opinión de Waters sobre la historia personal de Harris Glenn Milstead, más conocido como Divine:

Divine era un actor que al principio estaba muy enojado por el bullying que había sufrido en la secundaria pero una vez que se convirtió en Divine pudo usar esa furia para convertirse en estrella. Él contaba que muchas veces vio a quienes le pegaban en el colegio haciendo fila para pedirle un autógrafo. Nunca pude reírme de eso. Creo que el mejor humor muchas veces proviene de la tristeza y el enojo. (Waters, 01/02/2018)

La transformación y utilización de ese pasado doloroso –cada tanto actualizado– en la construcción de un personaje completamente alejado de la victimización, que devuelve la injuria dada vuelta, que agencia sus propias revanchas y que inventa nuevas vidas, es parte de una apuesta que se sostiene a lo largo de las películas como una constante en el modo particular de performar su parodia queer. Lo mismo que Waters señala sobre la conversión de Harris en Divine, de las lágrimas en risas, de la tristeza en violencia, es lo que señala Love –en *Fracaso camp* (2015)– respecto de los orígenes del camp y su pregunta respecto a si es posible pensar la latencia del camp como la persistencia del fracaso queer y,

¹⁵ La traducción utilizada es de María Laura Gutiérrez y Juan Gómez.

principalmente, ¿qué aptitud para escandalizar tendría el camp en una sociedad que dice haber vaciado de lo queer todo lo revulsivo para facilitar su asimilación?

Consideramos que la *Trilogía Trash* es una gran salvaguarda de la revulsión queer a la cual volver, como un acervo de sentimientos negativos activados específicamente hacia respuestas violentas. Si observamos cómo el paso del tiempo ha gastado el humor, también podemos observar que lo que ha resistido al mismo es la incomodidad visual, cultural y moral de ciertas escenas, que persiguen más bien el espanto y el ridículo –que afronta quien mira sobre sus propios prejuicios– que la asimilación. En ese constructo puede haber lugar para la melancolía, incluso para la tristeza, pero no hay lugar para la vergüenza. Es interesante al respecto notar como las dos presas de Divine, en las dos primeras películas de la trilogía, son cubiertas de plumas, en el caso de Connie y Raymond antes de ser asesinados, y en el caso de la tía Ida mientras es secuestrada en una jaula, como si la apuesta al crimen de odio se invirtiera.



Fotograma de *Pink Flamingos*



Fotograma de *Desperate Living*

.Como menciona Fernanda Carvajal, en *Políticas de la infección*, el uso de ungüentos y plumas pegadas es una vieja práctica de castigo público a las comunidades travestis que viene desde la época colonial:

El uso de la mostaza, en su doble referencia al alimento y a las heces, alude a la vida humana en su dimensión primaria, en continuidad con lo animal. Del mismo modo, el uso de las plumas (que remiten también al adorno y afeminamiento travesti) envuelve a los cuerpos en una morfología propia de los pájaros. La mostaza y las plumas adheridas al cuerpo hacen aparecer indicios de una animalidad que traza conexiones con la retórica de las penas de vergüenza pública de la época colonial, donde las formas de injuria y castigo público basados en lo animal hacían referencia a tabúes relacionados con la prohibición sexual (Jurado 1997). El cuerpo desnudo, embadurnado de barro o de miel y cubierto de plumas, se utilizaba para señalar públicamente los cuerpos que se consideran desobedientes —mujeres enajenadas, prostitutas, rufianes o delincuentes— para estigmatizarlos y, en ocasiones, condenarlos al destierro (Ortega 1998). La pena de vergüenza pública es una materialización de la injuria en el cuerpo que traza una memoria del castigo público que persiste así, anacrónicamente, en la masacre homofóbica que expone el cuerpo travesti como prueba aleccionadora. (Carvajal, 2014)

En un mundo caníbal, la vergüenza solo les corresponde a las víctimas, mientras se sienten tales. A su vez y casi como moraleja las víctimas también pueden —conectando con la violencia salvadora— mutar en victimarias: como es el caso de las jóvenes secuestradas y violadas por los Marbles, que luego de ser liberadas por Divine y su hijo asesinan a su carcelero cortándole el pene.

II. IV. Escapando a la inteligibilidad: las subjetividades queer en Waters

“Ay querido, me harías muy feliz si te volvieras mariposón.
El mundo heterosexual es enfermo y aburrido”
Ida a su sobrino Gater – *Female Trouble*

La preocupación por la captura de lo queer dentro de una identidad o una posición enunciativa ha sido parte de muchos escritos y prácticas que pugnan por mantener la potencia subversiva y el corrimiento del marco de inteligibilidad como premisa política. Las estrategias visuales dadas para tal fin han sido muy disímiles entre sí y han apelado a diferentes elementos de descalce de sentido que podemos vincular con lo queer: el quiebre de las ataduras convencionales entre sexo, sexualidad y género; la búsqueda de otros guiones y marcos de aparición para corporalidades que funcionan de continuo como el marco externo del capitalismo neoliberal; la insistencia sobre la importancia del arrastre de tradiciones opacas, fracasadas, melancólicas, dudosas e incoherentes de cara a una sociedad exitista, capacitista, pro-activa; etcétera. Las narrativas de la *Trilogía Trash* y sus modos

saquean un poco de todos estos gestos de desobediencia y de opacidad en la decodificación, como en un juego de permanente incitación al agravio.

De algún modo Waters esquivo ciertas formas de encorsetamiento de lo queer y de la diferencia sexual que serán conceptualizadas bastante después, quizás por ser parte efectivamente de esa búsqueda de la utopía queer antes, durante e incluso después de la cancelación histórica que produce un panteón de próceres y programas LGBT que comienzan a unirse en 1969. Kosofsky Sedgwick llamaba la atención, en su *Epistemología del armario* (1990), sobre cómo de todo el inmenso universo de características que podrían referir a la cambiante diferencia sexual entre las distintas personas –un mundo que va desde las zonas erógenas hasta los modos, espacios, contextos en los que les gusta tener relaciones sexuales– el discurso de verdad sobre la sexualidad desde el siglo XIX ha seleccionado solo uno para definir la identidad sexual: el género del objeto de deseo. El nivel de ridícula arbitrariedad de este modo de definición de la identidad sexual, y su correspondiente efecto de empobrecimiento, son denunciados de hecho en las películas de Waters, donde lo queer se escapa por reductos de deseos, inclinaciones e intereses que poco o nada tienen que ver con la coherencia a una identidad sexual pautada de semejante modo. A su vez, todo ese conjunto de prácticas pervertidas se presenta a sí mismo como eso, como un conjunto o grupo, como un sistema que comparte formas de reconocimiento entre sí y eso es un efecto buscado de las películas, no es que esos bordes sean efectivamente parte de una resistencia articulada contra la heteronorma en ese preciso momento. Tendrá que llegar el giro punitivo, iniciado en los últimos años de los ‘70s y afirmado en los 80’s con el pánico moral vuelto pánico sexual (Vance, 1989), junto con las Guerras del Sexo –fomentadas por abolicionistas del trabajo sexual, censoras de la pornografía y sus respectivos aliadxs homófobos en el *establishment*– y la crisis del sida, para que esa unión de fuerzas del activismo pro-sexo fuese realmente posible.

A lo largo de este capítulo hemos revisado como la apuesta a desestabilizar el género mediante el ingreso de procesos de (des)subjetivación queer en Waters se sostiene por la incorporación de la parodia sexo-genérica –llevada a su punto cumbre en la construcción de Divine–, por la aparición de femme fatales gordas y lesbianas que intervienen en la trama eróticamente desde posiciones muy distintas –imposibilitando la captura de las mismas en guiones y guiños trillados–, y por la reificación del estigma del

fracaso queer en un registro no-victimista, violento y pro-activo. Estas tres posiciones desde las que se puede pensar cómo logra darle forma a la abyección queer no están exentas de contradicciones, ni creemos que busquen estarlo, sino que se arman *desde y entre* los procesos de normalización de la mirada heterocentrada. Por ejemplo, no es que no haya referencias a la gordofobia –los Marbles le llaman “gordinfla” a Divine– sino que esta injuria es utilizada como parte de lo que hace atractiva a la protagonista y miserables e impotentes a los villanos. La salida de Waters no parte de la negación de la violencia sino de una diferente economía o distribución sobre la misma. En otra escena podemos ver cómo el acto de exhibicionismo de Raymond Marbles en la plaza es desarmado porque encuentra una adversaria inesperada, una travesti hermosa que no duda en retrucar mostrándole una teta y su pene, ante lo que el exhibicionista sale espantado y humillado.

Es de notar que un elemento primordial en esta construcción de la distorsión en la lectura sexo genérica y de la imposibilidad de captura es la preeminencia en escenas claves de dispositivos visuales de reproductibilidad técnica –para usar el término de Benjamin–. Tanto en las escenas finales de *Pink Flamingos* como en toda la última parte de *Desperate Living* las cámaras, sacando fotos o filmando los actos de violencia, aparecen explícitamente como un intento parcial y fallido de retratar la completitud del horror y producir una suerte de prueba estetizada del mismo. Las cámaras, vampirizando el derrape cutre de Dawn o el asesinato en vivo de los Marbles, son una tecnología ineludible de construcción de sí de Divine y a su vez la complejidad de este personaje, la densidad de su imposible inteligibilidad, se escapa a esa decodificación de instantánea. Es por eso que los periodistas preguntan y repreguntan, es por eso que Donald Dasher provoca y recrea nuevos éxtasis, intentando capturarla construyéndola, hasta que lo que se produce los aterroriza también a ellos como si se tratase de una frankenstein fuera de control y de foco, que corta de cuajo el espíritu aventurero –el supuesto tedio aristocrático– de la burguesía. En ambas películas también estos procesos de captura fallida son acompañados por la puesta en escena de un juicio, en el primer caso presidido por la propia Divine y en segundo por un juez y contra ella, pero en ambas situaciones el carácter paródico, arbitrario y teatralizado de esas instancias armadas para las cámaras se impone: la justicia, así como la construcción de lo real, son mostrados como procesos ideológicos que relatan el modo en que circula y se ejerce el poder. Eso es todo, no hay allí ninguna pretensión de verdad, ni sobre lo que es

o desea Divine, ni sobre los acontecimientos que le han antecedido. Esto nos lleva a una última cuestión respecto a cómo se construye un público para esa mirada queer/abyecta que propone Waters, es decir, un público que empatice con esa respuesta no tutelada ni tutelar ante la violencia y que a su vez –atenazando esa empatía– pueda reírse, sobre este punto nos vamos a detener en el siguiente capítulo.

Capítulo III.

Trashear las imágenes.

Debates feministas y cinematográficos en el contexto de la *Trilogía Trash*

III.I. Luchas feministas y LGBTTTIQ y cine de terror en los 70's norteamericanos

“Según mi reloj, éramos queer antes de ser gay y lesbianas.
Esta idea nos podría llevar a una mirada crítica hacia atrás que acaso sea
un paso adelante.”
Utopía Queer, José Esteban Muñoz

Los años 70s norteamericanos están signados por un conjunto de protestas sociales que se habían expandido y articulado en la década anterior, de este modo los feminismos de la década de Nixon estuvieron fuertemente influenciados por un cruce que se produjo originalmente entre el movimiento por los derechos civiles de lxs afrodescendientes, el hippismo y los distintos movimientos de liberación homosexual, lesbianos y travestis. Dicho cruce, a su vez, presentaba las complejidades, las diferencias y los debates propios de alternativas belicistas o pacifistas, revolucionarias o reformistas, socialistas o capitalistas, integracionistas o antisistémicas. De modo que establecer un mapa de los feminismos norteamericanos liberales y radicales de esa década supone pensar la matriz de todas estas vertientes, que dan como resultado un crisol de organizaciones feministas que componían el *Women's Lib* –*Women Liberation Movement*–. Un conteo de las distintas agrupaciones requeriría un desarrollo que excede los intereses de este capítulo pero baste signar las más importantes: como el corazón del feminismo liberal estaba el NOW –*New Organization of Women*¹⁶– creado por Betty Friedan, como columna del feminismo radical se encontraban las *Redstockings*¹⁷ –que tenía entre sus referentes a Kate Millet y Shulamith Firestone– y como referentes del feminismo socialista revolucionario había agrupaciones

¹⁶ NOW fue la primera organización feminista masiva en los Estados Unidos, impulsó reivindicaciones liberales imprescindibles tales como: igual trabajo igual salario; críticas a la mística de la feminidad; aborto legal; etc. Tuvo un papel clave en la lucha por la ERA –*Equal Rights Amendment*– durante décadas.

¹⁷ Las *Redstockings* fue una agrupación del feminismo radical, anti sistémico, compuesta por militantes que se van de NOW al disentir respecto a que un mejor salario y un trato más igualitario de las mujeres (con respecto a los varones) contribuiría al fin del patriarcado. Las *Redstockings* se caracterizaran por su apuesta a intervenciones polémicas pensadas para causar escándalo en los medios: interrupciones de coronaciones en concursos de belleza, quema de corpiños y elementos de cosmética femenina, entrevistas para la televisión. A su vez armaron grupos de contención y de acompañamiento –en situaciones de violencia o en abortos clandestinos–, de defensa personal y de debate feminista.

tan disímiles como las CLWLU –*Chicago Women's Liberation Union*– o las referentes del *Black Power* dentro de las Panteras negras.

Ahora bien ¿dónde deja este proceso al colectivo LGBTTTTIQ? Ya hemos mencionado, en el anterior capítulo, la trascendencia de Stonewall para la conformación del Frente de Liberación Gay en los '60s, ese proceso sin embargo solo fue el inicio de la formación de otras agrupaciones de disidencias sexuales que pasaron a luchar por sus derechos y a armar redes de contención contra los atropellos de la policía y los exilios familiares, formando comunidades que no se sentían suficientemente representadas en los feminismos y –luego del quiebre– ni siquiera por la hegemonía del movimiento homosexual. Entre estas agrupaciones podemos mencionar a las *Lavander Menance* –agrupación lésbica, llamada así como parte de un insulto de Betty Friedan–, así como a STAR –*Street Transvestite Action Revolutionaries*– de la que fueron parte las legendarias Marsha Johnson y Sylvia Rivera ¹⁸, a quienes les debemos entre otras cosas los relatos no homocentros de Stonewall. STAR, una agrupación liderada por travestis y drag queens, nació como parte de la frustración a que el movimiento de liberación gay rechazara defenderse y se comprometiera a luchar contra la policía, así como por la necesidad de dar refugio y contención a lxs últimos orjenxs del tarro del colectivo LGBT. Así es como en su ferviente discurso de 1973 Sylvia Rivera logra subir al escenario, entre golpes y abucheos, para acusar al gay power blanco y a los movimientos feministas mujeristas de olvidarse de las compañeras que siguen en la cárcel y siendo asediadas en cada esquina. Como grita:

¡Llevo aguantando de pie todo el día, por sus hermanos gays y hermanas lesbianas encarceladas! Me han estado escribiendo toda la puta semana y preguntándome por su ayuda, y ninguna de ustedes hizo una mierda por ellas. ¿Alguna vez les pegaron y violaron en la cárcel? Piensen en eso. Les pegan y les violan, y después tienen que gastar la mayoría del dinero que tienen en la cárcel en su propia celda o en intentar hacerse el cambio de sexo. Las mujeres intentan luchar por esos cambios de sexo, o convertirse en mujeres dentro de la liberación de la mujer. Y escriben a STAR, no al grupo de mujeres. No escriben a hombres. (Rivera, 1973)

La temprana identificación de los policías y de la cárcel –como institución–, es decir, del brazo de choque del punitivismo estatal, como los verdaderos enemigos abre una brecha

¹⁸ Marsha Johnson fue una activista trans negra, involucrada en la contención económica, política y militante de travestis, trans y drags que eran expulsadas de sus hogares y perseguidas por la policía, junto con Sylvia Rivera –mujer trans latina– fueron las fundadoras de STAR para tales fines. Ambas, en luego, estuvieron también involucradas en los reclamos de ACT UP en medio de la crisis del sida.

dentro del movimiento como parte de una inscripción sexo-genérica, clasista y racializada de la diferencia. La trilogía de Waters dialoga con esta identificación de la otredad y del problema, vemos qué les pasa a los policías en *Pink Flamingos*¹⁹ y en *Desperate Living*, ya sea que estos pertenezcan al clásico Estado burgués o que sean leathers funcionales a la tiránica Carlotta: en cualquier caso son policías y merecen la muerte. A su vez, esta crítica tan visceral a la tendencia a la asimilación y a la adaptación de algunos de los colectivos feministas y gays también contiene una fuerte crítica al deseo intrínseco de vivir una vida queer en los marcos heterosexuales. Un problema que en la misma década de los 70's es abordada por las teóricas y activistas lesbianas Monique Wittig y Audre Lorde, así como por distintos grupos homofílicos –principalmente de estudiantes– que sostienen que romper los marcos de la heteronorma supone poner en discusión las formas del placer, de relacionarse, de tejer vínculos personales y alianzas políticas, en definitiva, de vivir en el mundo. Así encontramos intervenciones como las de la Liga Estudiantil Homofílica de 1971, que escribe “Consideramos inmorales los patrones de moralidad heterosexual impuestos y nos negamos a consentirlos pidiendo una igualdad que es simplemente el yugo de la represión sexual” (Mérida Jiménez, 2009: 50). Desplazar el erotismo y las prácticas sexuales del eje heterosexual y sus contratos matrimoniales pasa a formar parte de las reivindicaciones más ardientes de este conjunto de organizaciones que tienen en mente aún la revolución política y sexual que podemos rastrear en los numerosos guiños de la trilogía.

Este conjunto de reflexiones, activismos y posturas políticas queer y antisistémicas coinciden a su vez temporalmente con los procesos culturales –propios del neokistch y el camp– y con el despliegue de una industria del cine de clase B que hemos mencionado en el primer capítulo: el desarrollo dentro del terror del gore o *splatter*²⁰, del *slasher*²¹, del *snuff*, así como de producciones pornográficas under de bajo presupuesto y mucha experimentación. Un porno que está en las antípodas del éxito rotundo de *Garganta Profunda* (1972), un film que será el bastión del feminismo abolicionista de la pornografía y la prostitución –encabezado por Catherine MacKinnon– que utilizaba la experiencia traumática de Linda Lovelace para explicar por qué el sexo siempre es violento, heterosexual y abusivo, sosteniendo que “la pornografía es la teoría y la violación es la

¹⁹ De hecho en el propio rodaje Waters y su equipo terminan presos.

²⁰ Sinónimo de gore.

²¹ Cine que tiene a psicópatas como protagonistas.

práctica”. Si bien el proceso de reacción, especialmente contra la pornografía, fue muy fuerte desde el feminismo liberal anti-sexo, esta conjunción de géneros cinematográficos de clase B con los activismos pro-sexo no fue tampoco una convivencia pacífica, dado que las críticas a la objetualización y a la reproducción de papeles pre-asignados para representar a la perversión hacían de este encuentro un problema dentro de los horizontes de decibilidad de la militancia feminista y queer que apostaba por otras eróticas. Si bien la objetualización era reivindicada como derecho sexual por una parte del colectivo –por ejemplo el activista gay Carl Wittman escribía que “para nosotros, la objetificación sexual es un elemento central de nuestra búsqueda de la libertad” (Mérida Jiménez, 2009: 61) no sucedía lo mismo con la reproducción no paródica de los roles sexuales tanto en el cine de terror como en el porno.

Sin embargo, los espacios de la noche, los bares, los autocines, las funciones nocturnas, contribuyeron a que la coincidencia del yire²² y del trabajo sexual con la reproducción de estos films produjera de hecho otros contactos y consumos, así como la sensación de otros públicos posibles. Esto en parte explica la producción de una obra como *The Rocky Horror Picture Show* (1975) de Jim Sharman²³, que satiriza y queeriza las películas de terror de culto de los ‘50s en un musical rock que sigue dando en cada función un show. Pero para llegar a ello tuvieron que pasar por muchas funciones nocturnas las películas gore de Herschell Gordon Lewis –especialmente la trilogía abierta por *Blood Fest*–. Y largos como *Olga's House of Shame* (1964) –una de las favoritas de Waters– de José Prieto que mezclan el crimen con el porno, en un atrabiliaria historia de tragedia, prostitución y castigo, que no tiene nada que envidiarle a las películas de Bo y Sarli. Sucede que ambas producciones son parte del género “sexploitation”, nacido en los ‘60s de la mano de las creaciones de Russ Mayer, que exponen a bajo presupuesto situaciones sexuales no explícitas y escenas de “nudie-cuties” (bellezas desnudas). Dado que precede al cine para adultos ramificado y explotado por la gran industria del porno, al modo Playboy,

²² El yire o levante, en inglés *cruising*, es el merodeo con intenciones eróticas propio de las prácticas culturales y sexuales gay vinculadas al sexo público.

²³ Para un análisis detallado de los elementos queer de la película de Sharman ver Rubino, Atilio (2013). *Prometeo, Frankenstein, Mengele: el monstruo queer y el científico malvado nazi en The Rocky Horror Picture Show*. Disponible en <https://puds.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2014/06/Rubino-A.-Prometeo-Frankenstein-Menguele.-El-monstruo-queer-y-el-cient%C3%ADfico-malvado-nazi-en-The-Rocky-Horror-Picture-Show1.pdf>

sus imágenes responden principalmente a un contenido *soft-core*²⁴. La primera película de Russ Meyer, *The Immoral Mr. Teas* (1959), fue un éxito rotundo de taquilla en el circuito independiente y el preludio de una larga producción que en los '60s se mezcló con el cine de terror, generando películas como *Mudhoney* (1965), *Motorpsycho* (1965) y *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (1965) –que forman parte de su periodo gótico–. Mientras que en los '70s, tras ponerle final a su colaboración para Century Fox, Meyer lleva adelante tres películas porno soft de experimentación que los críticos han encasillado como “Bustoons”, una mezcla de pop art, grandes pechos y dibujos animados. La deuda de Waters con este periodo –compuesto por *Supervixens* (1975), *Up!* (1976) y *Beneath the Valley of the Ultra-Vixens* (1979)– es enorme, como no sólo se evidencia en las dos segundas películas de la Trilogía Trash sino también en su posterior *A Dirty Shame* (2004).



Posters de *Supervixens* (1975), *Up!* (1976) y *Beneath the Valley of the Ultra-Vixens* (1979)

Además de este desarrollo del porno soft y sus cruces circunstanciales con el terror, que compartían los mismos círculos de reproducción, por esos autocines y funciones nocturnas también tuvieron que pasar las apuestas *splatter* de George Romero, así como todos los vástagos *slasher* de *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock en los 70's –directores como Theodore Gershuny, Marc Ray, Charles Pierce, Alfred Sole, Francis Ford Coppola y

²⁴ *Soft-core porn* o porno suave/blando, es un tipo de película pornográfica que no incluye actos sexuales explícitos filmados de cerca, sino que trabaja sobre la sensualidad y el erotismo de mujeres desnudas que se acarician o besan

John Carpenter—. Eso sin contar las películas de ciencia ficción y de zombis de bajo presupuesto producidas a mansalva como parte tanto del cine *mainstream* como del cine z. Finalmente, el boom del subgénero *slasher* o de psicópatas, coincide a su vez con los inicios del giro punitivo²⁵ y la creación del biotipo del “asesino en serie” como parte del horror y borde interno de la sociedad norteamericana.

Los asesinatos de Richard Cottingham “El carnicero de Times Square” (entre 1967 y 1980), de Ted Bundy (entre 1974 y 1978), de Jeffrey Lionel Dahmer “El caníbal de Milwaukee” (entre 1978 y 1991), de Joseph James De Angelo “El asesino del Golden State” (entre 1976 y 1986), de Wayne Gacy “El payaso asesino” (1972 y 1978), entre muchos otros, son parte del espíritu de época que explica la emergencia de cierto tipo específico de terror. La criminología norteamericana, comienza entonces a echar mano a las nuevas tendencias de la psiquiatría para armar perfiles que tallan los patrones de la otredad y el peligro, como a inicios del siglo XX lo había hecho la ciencia lombrosiana pero esta vez “el mal está adentro” y no se puede decodificar con el tamaño del cráneo sino con los patrones de conducta, de afección y de sociabilidad. De este modo, los psicópatas pasan a estar asociados a la depresión, el consumo de drogas, la sodomía, el canibalismo y un conjunto de prácticas sociales y sexuales desviadas de la moral cristiana y productivista norteamericana. La criminalidad cambia de paradigma y deja de tener que ver con patrones positivistas y asistencialistas, que explican “la caída” en el delito por el fallido funcionamiento de soportes de contención social —y por ende, dejan de sostener una responsabilidad social por esas vidas—, para pasar a definir al criminal —ya sea que robe, consuma o mate— como el Otro absoluto, bestializado e incomprensible, al que solo le cabe el confinamiento perpetuo o la muerte. Con esta caída de las premisas de rehabilitación nace el giro punitivo y también un nuevo cine y experiencia del terror, que advierte —y en muchos casos replica— el carácter social, racial, sexual y juvenil de estas nuevas tipificaciones, azuzando las advertencias moralistas del gobierno. Como se puede ver en la redundancia entre las víctimas de estos films de jóvenes blancxs, muchachas divididas entre

²⁵ Desde la sociología se le ha llamado giro punitivo a un ciclo inaugurado en la segunda mitad de los 70’s en Estados Unidos y Gran Bretaña, especialmente, en el que se apostó como solución a la cuestión social a la criminalización, encarcelamiento y estigmatización. Se construyeron numerosas cárceles, se subieron las penas, se definió al confinamiento como un castigo destinado al sufrimiento y no a la rehabilitación, se recortaron todos los programas de salud y educación al interior de las prisiones, etc.

virginales y extrovertidxs, que consumen circunstancialmente drogas, antes de ser atacadx por el psicópata.

Si bien los asesinos seriales existían antes de los 70s fue la escalada de esta década la que abrió un nuevo modo en su tipificación y persecución. Los crímenes que iniciaron este ciclo fueron los de la familia Manson²⁶ (1969). Waters fue un gran espectador de dicho caso, ya en *Multiple Maniacs* (1970) Divine y su pandilla de Dreamland se adjudican los asesinatos de Sharon Tate, *Pink Flamingos* está dedicada a las chicas Manson –Leslie Van Houten, Susan Atkins y Patricia Krenwinkel–, *Female Trouble* está dedicada a Tex Watson, un miembro central de la familia, a todxs ellxs Waters visitó en la cárcel. Respecto de este proceso de fascinación con la familia y de distancia respecto de la tragedia volvió críticamente en su libro autobiográfico *Role Models* (2010). En una de sus entrevistas, a su vez, retoma el caso reavivando su antipunitivismo y constatando que su encantamiento con esta serie de asesinatos se debía fundamentalmente a cómo lograban capturar la lógica familiar en sus últimas consecuencias:

Estoy muy unido a Leslie Van Houten, una de las ex chicas Manson que estuvo condenada a muerte, que se ha esforzado en ser una convicta ejemplar, y lo es. Leslie, que solo tenía 19 años cuando sucedieron los crímenes, se encuentra arrepentida de su pasado y agradece que las juventudes actuales no conozcan como tal la figura de Manson. Por otro lado, ese hecho fue el momento en Norteamérica en que se quebró el modelo de familia: Manson torció uno de los conceptos sagrados del ideal estadounidense capitalista y lo resignificó, creando una paradoja donde la unión familiar también podía ser monstruosa. Soy culpable de utilizar esos eventos de forma cómica e insolente en mis películas (...) Con el tiempo me dejó de interesar Manson y puse mi atención en sus discípulos (a quienes manipuló), que despertaron de la pesadilla. El caso se sitúa en el origen de la aceptación de la disfunción familiar. (Waters, 22/08/2019)

Desde 1971, además, estamos en un escenario policial dominado por la “Guerra contra el crimen” de Nixon devenida “Guerra contra las drogas” que sirve como excusa para asociar implícitamente y perseguir hippies por consumo de marihuana y alucinógenos, y negrxs por consumo de heroína. La “guerra contra las drogas” llevada adelante por Nixon hizo que la comunión entre el cine bizarro o basura y las vidas de lxs queers, latinxs,

²⁶ Nos referimos a los famosos crímenes que conmovieron a la sociedad norteamericana –inaugurando una catarata de libros, películas, series, documentales, etcétera–, asesinatos que tuvieron lugar en 1969 y que fueron ideados por Charles Manson y ejecutados por un conjunto de seguidorxs de su secta, que se autopercebían como una familia. Fueron famosxs por el asesinato de la actriz Sharon Tate –embarazada de ocho meses– y del matrimonio de Leno y Rosemary LaBianca, aunque fueron responsables de varias muertes más.

negrxs, pobres, se afincara. Frente a esta criminalización del consumo, que entiende las drogas como la puerta al delito, las películas de la *Trilogía Trash* subrayan el papel del consumo “legal” o administrado por psiquiatras, ricos y esposos en los intentos de control, domesticación o reconfiguración de las subjetividades que aparecen como problemáticas o incompletas. Podemos recordar escenas como la de los Dasher inyectando a Dawn el líquido delineador de cejas que le provoca un subidón o la escena en apariencia opuesta de *Desperate Living* donde el esposo quiere inyectar a Pegg un calmante a la fuerza y esta lo asesina, con ayuda de Grizelda.



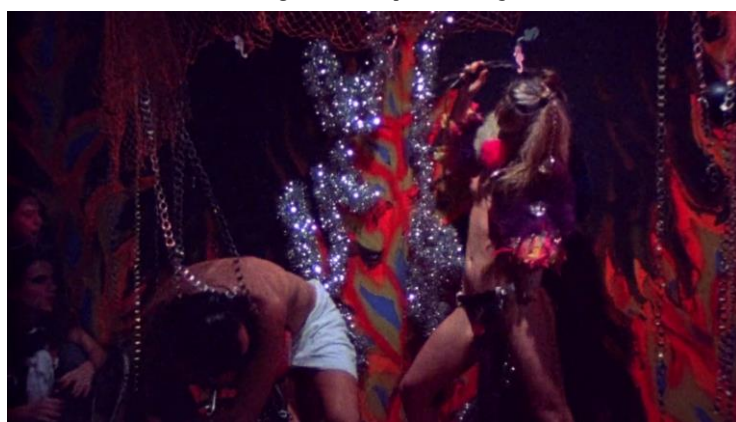
Fotograma de *Female Trouble*

Es que la guerra contra las drogas estaba teniendo lugar en el mismo momento en el que se abría paso la era farmacopornográfica, que se encarga de recrear Paul Preciado en su libro *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica* (2008). Una era que se suma a la revolución del plástico y las hormonas, y que promete un conjunto de técnicas quirúrgicas, químicas y psíquicas de producción y control del yo que son impensables una década antes. Así y como parte de la reacción a los nuevos movimientos sociales se va construyendo discursivamente, junto con la guerra de las drogas y el hasta entonces pánico moral que había motorizado el terror al otro como el odio al criminal, un fuerte pánico sexual. Como un intento de quedar separados de este giro, gran parte del feminismo liberal y del movimiento gay asimilacionista apelan a nociones e imágenes positivas, familiares y heterosexualizadas de su vida, donde se pugna por una suerte de igualdad en los roles, en los salarios y en las posibilidades con el resto de la sociedad hetero. En cambio quienes por sus ideas o por su apariencia, o por ambas, no pueden y/o no quieren pasar por ese proceso

de lavado de cara se aferran a la construcción de subculturas de la resistencia. Se puede rastrear esta división cada vez más tajante en las intervenciones del documental *Gay USA* (1978) dirigido por Arthur J. Bressan, hecho a base de filmaciones de la marcha del orgullo de 1977 en Los Ángeles, como contestación a la campaña anti-gay “Salvemos a nuestros niños” de Anita Bryant financiada por el estado de Florida. La marcha y la campaña tienen lugar en el mismo año en el que Waters estrena su *Desperate Living*, una película que se distancia completamente del imperativo heterosexual blanco y que no busca mostrar a las lesbianas como buenas ciudadanas, sino todo lo contrario: que hace gala del pánico (hetero)sexual como parte de la potencia queer.



Fotograma de *Desperate Living*



Fotograma de *Desperate Living*

En *Gay USA*, a pesar de esta muestra de la disputa interna, las intenciones del director por mostrar las posibilidades de la aceptabilidad gay son evidentes, así la mayor parte de las entrevistas y del registro documental están destinadas a mostrar la integración

entre heterosexuales y homosexuales, la posibilidad de que la marcha del orgullo sea una salida en familia con niñxs, la trascendencia del argumento de los derechos humanos como parte del reconocimiento. Nada más lejos de las intenciones que unen peligrosidad y placer queer en las películas de Waters, como hemos visto tanto en sus guiños a la familia Manson como en los relatos de la diversión queer, como estos últimos fotogramas del acoso permanente en el bar de lesbianas en *Desperate Living*. Un bar que además subraya otro elemento que ha sido remarcado como constante de pertenencia principalmente dentro de esta cultura lésbica y que Waters ha explotado fuertemente de manera explícita: el mal gusto.

III. II. El devenir político del “Mal Gusto”

“Este año fui a Graceland, la casa de Elvis. Cuando fuimos hace cuarenta años con mis amigos y éramos todos unos locos hippies nos reímos de lo horrible que era, con las alfombras verdes y los muebles modernos. Ahora sigue siendo lo mismo pero estaría en la portada de la revista *Architectural Digest*. La diferencia entre el buen gusto y el mal gusto es el tiempo”.

John Waters (01/02/2018)

El sumo pontífice del *trash*, como lo apodó William Burroughs, intentando definir qué es para él el mal gusto habla centralmente de un efecto y de una posición cómica ante las pretensiones y expectativas. Claramente en su caso está muy vinculado a lo kitsch y lo camp, pero además responde a la reposición del fallido de cierto tipo de sociabilidades queer en sus parodia de la normalización. El mal gusto, según Waters, siempre mantiene una relación de insumisión con el buen gusto y las buenas costumbres; y por ende, es siempre una posición móvil políticamente creada²⁷, que tiene fecha de vencimiento, conforme la moral de una época y cuya aceptabilidad va mutando. Por lo tanto, podemos ver que los elementos que utilizaba en la *Trilogía Trash* de los 70's para aludir al mal gusto no son en absoluto los que utilizará luego, esto tiene que ver tanto con un cambio en su modo de filmar y en el público al que apunta como con el registro de una modificación de los horizontes de decibilidad y de incomodidad de una época. En su libro *Shock Value: A Tasteful Book About Bad Taste* (2005) Waters escribe:

²⁷ Cfr. “John Waters: Good Taste and Bad Taste”, especial para *Big Think* disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LvkM-Wp2iI>

Para mí, el entretenimiento es el mal gusto. Si alguien vomita al ver una de mis películas, es como recibir una ovación de pie. Pero hay que recordar que existe el buen mal gusto y el mal mal gusto. El buen mal gusto puede ser creativamente nauseabundo pero, al mismo tiempo, debe apelar al sentido del humor especialmente retorcido, que es todo menos universal.²⁸ (p.32)

De modo que aquello que parecía divertido e hilarante en la apariencia de Divine en *Pink Flamingos*, luego de un conjunto de apropiaciones de este estilo por diversas drags y performers ha pasado a ser más bien un elemento de culto, cita y reconocimiento, por lo menos desde los ‘80s. La sociabilidad de los bares lésbicos que aparece retratada en *Desperate Living*, sobrevive bastante más –por lo menos hasta fines de los ‘90s– como parte de la idiosincrasia del tragicómico melodrama lésbico (o “lesbodrama”), tal y como lo ha retratado Paul Preciado en su texto *El mal gusto lesbiano* (2017). Una sociabilidad pop-melódica, musicalizada por eclécticas listas de reproducción, que se distancia del refinamiento de las pistas de baile tecno gay –así como de sus posibilidades de sexo público– y en donde las disputas y los llantos por los afectos llevan a escenas felinescas. Nuevamente el recurso de la risa sobre el trasfondo tragicómico, que mencionábamos en el capítulo anterior, tiene su actualización en estas escenas, donde el elemento monstruoso rápidamente puede mutar en monstruoso. Es así como en el bar que funcionaba como reducto de resistencia ante la tiranía de la reina Carlotta se puede desatar una guerra sin aparente motivo, que incluye mecheos y rotura de botellas. Lo que nos recuerda la definición política de otra de las conceptualizaciones de Waters (01/02/2018) del mal gusto, como interrupción de la linealidad del registro y la mirada: “El buen ‘mal gusto’ te hace reír y te obliga a considerar distintos puntos de vista al tuyo”.



²⁸ La traducción es nuestra.

Para que ese efecto de extrañamiento sea posible la relación de tensión y contraste con el contexto es fuerte y artificialmente remarcada. La creación de la imagen de Dawn Davenport es uno de los ejemplos de este proceso de marcación. Ya hemos mencionado, en el primer capítulo, cuánto le debe esta imagen a Isabel Sarli, también hemos visto en este apartado cómo la experiencia de la familia Manson contribuyó a la construcción de esta sociópata punk pero, además de estas claras influencias, Waters comentó en una entrevista hecha en 2015 que la apariencia de Dawn Davenport se basó en la mujer de la famosa fotografía de Diane Arbus de 1966 de una joven familia de Brooklyn en una salida dominical. Arbus fue, al igual que el eminente Brassai que fotografió la París nocturna y queer de los '30s, una fotógrafa que se dedicó a retratar personas, situaciones o elementos queer –que vistos desprevenidamente no advertiríamos–, pero en su caso remarcando mediante un especial encuadre y juego con la luz el carácter monstruoso de estxs subjetividades. Este gesto de realzar la monstruosidad es visto por Susan Sontag como un gesto de mal gusto, que hace que quienes son retratados parezcan más raros e incluso dementes, perdiendo los bordes de su humanidad. Frente a esta lectura Jack Halberstam sostiene que el realce de Arbus en vez de minorizar lo monstruoso o contenerlo en un submundo –como lo hace Brassai –, lo expande y universaliza, hay algo de monstruoso en todos lados. Y creemos que este es el gesto de mal gusto que replica Waters con su bestiario de perversos, que nos dan risa porque subrayan expresiones, actitudes y comportamientos que son ridículos y con los que convivimos. En palabras de Halberstam (2018):

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 (...) 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. (p.113)

A este segundo subgrupo es al que pertenece la fotografía familiar de la que sale Dawn Davenport, la monstruosidad de la heterosexualidad realizada está en su mirada hastiada y triste, en la cara tonta de su marido y en la impaciente de su hijo con síndrome de down a pie, en el cansancio de la escena, y en el excesivo arreglo de su delineado y su

batido –junto con el tapado leopardado que cuelga de su brazo– en un contexto donde todo el resto parece caerse a pedazos. El callejón donde está sacada exalta esa sensación de asfixia. El mal gusto, realzado y producido por el contraste estrafalario, también puede ser pensado como un escape a ese mundo... como una cosa seria.



Diane Arbus, *A young brooklyn family going for a sunday outing* (1966)

En 1969 Arbus incluye esta fotografía en un libro llamado *A box of ten photographs*, en donde ella describe cada foto, en la que corresponde a esta escribe: “Their baby is named Dawn. Their son is retarded”. Sin embargo, la monstruosidad no sale exclusiva o centralmente de la deficiencia/diferencia, sino especialmente de la aparente normalidad: esa madre es el origen. Por más que, como diría Arbus, explicando cómo selecciona sus personajes para fotografiar: “Ves a alguien en la calle y, esencialmente, lo que notas sobre ellos es el defecto”. Este gesto políticamente incorrecto, que tanto le molesta a Sontag, de realzado de una discriminación que la mirada heteronormada ya hace de por sí es para Waters una fuente inacabable del buen uso del mal gusto. Claro que con el paso del tiempo esa estrategia política de denuncia sobre la desviación discriminatoria y estigmatizante de la mirada se fue complejizando y haciéndose más trabajosa, porque también fue territorio de conquista para usos heterocentros y capitalistas.

Por ello, cuando le pregunta actualmente qué es el mal gusto, Waters explica que hoy en día el concepto mismo ha mutado y que puede ser o (a.) “esforzarse demasiado” y da como ejemplo a las nuevas comedias del mal gusto de Hollywood que no son graciosas –“es fácil ofender y shockear, lo que es difícil es hacer algo nunca visto” (Waters, 01/02/2018)– o bien (b.) los procesos ofensivos y dantescos de la política actual. Ambos serían ejemplos del mal uso del mal gusto, expresiones que ponen su eje en un efectismo que se dirige a la agresión de otro particular y no de un modo de mirar o marco.

Si vemos la remasterización de *Pink Flamingos* de 1997 observaremos –como en una visita guiada del propio Waters por el proceso de montaje de la película– cuántas escenas quedaron completamente por fuera del largo final, tantas que podríamos imaginar una película paralela con otras derivas: Divine aparecía escribiendo sus memorias de los ‘60s; el mayordomo de los Marbles se quejaba de tener que tener sexo con las secuestradas diciendo que a él solo le gustaba cuidar a los bebés; Patty Hitler era una informante clave; había un desnudo de Divine y de Cotton y un asesinato más –el de Cookie, la espía–. Además de estas escenas Waters ingresa una contestación a lxs anti-especistas –por la muerte del pollo en la escena de zoofilia– diciendo que al pollo se lo comieron, como muestra la película, de modo que era lo mismo que comprarlo en el supermercado y también ingresa un conjunto de entrevistas a distintxs espectadorxs que dan su opinión sobre lo que acaban de ver. Waters llama a esto “Un ejercicio de mal gusto”, y nos muestra efectivamente todo el trabajo de discriminación de qué mostrar y qué no que supone ese ejercicio. Esa reflexividad sobre cómo las imágenes de lo trash tienen que servir para conmover los marcos de percepción de quien mira y no simplemente impresionar, tiene una larga tradición en las artes queer y en el cine surrealista del que Waters también era fanático –por ejemplo, de *Los olvidados* de Buñuel–. Así es como el buen uso del mal gusto dialoga tensamente como un espíritu crítico de época, que es feminista y queer, pero que también recuerda sus inscripciones de clase y raza, y no persigue encajar en un mundo que percibe infame. Ese *timing* de la politicidad del mal gusto, según Waters, se ha desgastado dentro del cine under norteamericano y nunca estuvo presente en las supuestas comedias del mal gusto hollywoodenses, aunque él lo sigue percibiendo en otros sitios y expresiones artísticas. Así es como en 2017 participó del Festival Cultura Basura en Málaga que contó

con la presencia todas figuras pertenecientes a distintos momentos del under español, tanto de “la movida” como de escenas culturales posteriores, que llegan hasta el día de hoy²⁹.

Frente a este contexto de avivamiento freak del mal gusto, Waters usó la ocasión para expresar lo que él considera un hito en el mal uso del mal gusto, la presidencia de Donald Trump, que pude ser a su vez contestado con la politicidad proactiva –buen uso– del mal gusto. Como dice:

Como actitud, el mal gusto adquiere un sentido concreto ante un presidente como Donald Trump, capaz de hacer las cosas que ha hecho. ¿Cómo podemos responder a un presidente que actúa lanzando papel higiénico a poblaciones que han quedado inundadas? El mal gusto es una actitud de defensa, pero es ahora cuando, más aún, se convierte en un arma política, que podemos emplear para cambiar las cosas. Justo esto es lo que soñábamos en nuestra juventud. (Waters, 12/10/2017)

III. III. Legados, diálogos y cristalizaciones de lo *trash*

“(…) las llamadas películas “loathsome” (repugnante) fueron un signo visible de los muchos cambios que se produjeron dentro de la industria en un momento en que influencias extranjeras, contraculturales y queer contribuían a una expansión de la sintaxis y del significado del cine de Hollywood.”

Harry Benshoff, *Beyond the valley of the Classical Cinema: Rethinking the 'Loathsome film' of 1970*

“Como categoría textual más elástica, el paracine incluiría entradas de subgéneros aparentemente dispares como badfilm, splatterpunk, películas de “mondo”, epopeyas de espadas y sandalias, películas de Elvis, películas de higiene del gobierno, películas japonesas de monstruos, musicales de fiesta en la playa y cualquier otra manifestación histórica del cine de explotación, desde documentales sobre delincuencia juvenil hasta pornografía suave.”

Jeffrey Sconce, *Trashing the academy: taste, excess, and emerging politics of cinematic style*³⁰

En este capítulo hemos intentando hacer un contrapunto entre los desarrollos de los movimientos feministas y LGBTIQ y los devenires del cine basura en los 70s norteamericanos, y hemos reparado en cómo el mal gusto funcionaba como una estrategia

²⁹ Nos referimos a Alaska, Mario Vaquerizo, Soy Una Pringada, Jedet Sánchez, Eduardo Casanova, Valeria Vegas, Jordi Costa, Nazario Luque Vera y a la exposición “Bad Taste” en la que participaron Fabio McNamara, Costus, Bruce LaBruce, Fardou Louise Keuning, Leo Peralta, Matias Uris Rey, Jose Jurado, Octavio Terol, Ofrendas clandestinas y Cristóbal Tabares.

³⁰ La traducción de ambos epígrafes es nuestra.

política de reflexión que permitió a Waters seleccionar elementos revulsivos políticamente significativos que trastocaran los marcos de enunciación heterocentrada sin caer en golpes bajos propios del sexismo enquistado en el cine gore, el *splatter*, el porno under y el *slasher*. Hemos visto además como este intento está histórica y geográficamente inscripto en el contexto de una reacción conservadora que trae consigo al giro punitivista y al pánico sexual. Nos interesa, finalmente, ahondar en el proceso mediante el cual esto que le sucedió al mal gusto como gesto político –su confiscación como parte de una moda y la neutralización de su caudal de crítica– se replicó en torno al cine *trash* en términos generales.

Así como el cine de clase B nace como la contracara menos fastuosa pero muy rentable de la era dorada de Hollywood entre 1930 y 1940, y queda de hecho cercenado cuando en 1948 una política antimonopólica obliga a los estudios más importantes a deshacerse de ciertas producciones –y estos optan por deshacerse del cine de clase B–, el cine llamado peyorativamente *trash* representa una parte significativa de esta contracara circunscripta –en un primer periodo– a los mismos años de producción. Con presupuestos muy magros, exagerados efectos especiales montados apuradamente, rodajes acelerados hechos para el consumo rápido y equipos y habilidades técnicas muy precarias, el cine *trash* despuntó inicialmente como parte del cine de clase B destinado tanto a las películas de terror gore y de monstruos, como a las de motociclistas rebeldes y a las de desnudos. Ya hemos mencionado la devoción de Waters sobre uno de los bastiones de este cine, Meyer, podríamos también mencionar su enorme deuda con otro de los padres del cine B William Castle, que fue, en sus palabras: “sin duda, uno de los hombres con más talento creativo de nuestra época, el Rey de los Trucos. William Castle era mi ídolo. Sus películas hicieron que yo quisiera hacer películas. Incluso estoy celoso de William Castle” (Waters, 1990: 24).

Pese al debate respecto a si el cine B continúa y se reconfigura o se debe nominar de otro modo en los ‘60s, el cine *trash* sin embargo se mantiene y se desarrolla, mutando y adaptándose a las nuevas condiciones de producción y de circulación. Luego de las políticas antimonopólicas, que buscaban regular mínimamente la industria después de la despiadada concentración de capitales tras la aparición de la televisión, el cine *trash* siguió representando la apuesta necesaria para directores y productores independientes, con ganas de experimentar o sin cabida en los grandes estudios. Una apuesta que se vio refrescada por

la derogación en 1967 del Código Hays de censura, impuesta por la Motion Picture Association of America (MPAA) en 1934. De este modo, entre los 60s y los 70s se pasó a fortalecer el circuito de circulación de las funciones de las películas *trash* ya como reproducciones autónomas de las películas *mainstream*, es decir, dejaron de ser parte de los interludios y los continuados del 2x1 para organizar un público y un consumo específico.

Durante esas décadas, el desarrollo de la cultura pop y la revalorización de los deshechos de la Modernidad como parte constitutiva de nuestra subjetividad hacen ingresar por la puerta grande elementos del cotidiano que tensan la pregunta respecto a qué es y qué no es arte. Abriendo un debate imposible de saldar, lo que se produce de hecho es la vulneración de la línea divisoria en arte culto y arte de masas, así como la apertura de una copiosa zona gris donde entran como posibles insumos estéticos los programas de televisión, la cultura de la comida rápida –y de todo los *fast*–, los medios de comunicación amarillistas, la música pop, la prensa rosa, los cómics, los dibujos animados, etcétera. Dado lo diverso de estos insumos y de las representaciones *trash* que de la utilización de los mismos emerge es que podemos coincidir con Jeffrey Sconce, quien en su artículo *Trashing the academy: taste, excess, and emerging politics of cinematic style* (1995), explica porque el cine *trash*, más que un género, sería una compleja y poliédrica amalgama de representaciones cinematográficas que no entraban en las estéticas y discursos tradicionales caracterizados por el studio-system de Hollywood. En otras palabras el cine *trash* sería una suerte de amplio paracine. En palabras de Sconce (1995):

El gusto paracinemático implica una estrategia de lectura que convierte lo malo en sublime, lo desviado en desfamiliarizado y, al hacerlo, llama la atención sobre la aberración estética de la variedad estilística evidente pero rutinariamente descartada en los muchos subgéneros del cine basura. Al concentrarse en la extravagancia formal y la excentricidad estilística de una película, la audiencia de paracine (...) pone en primer plano las estructuras del discurso y el artificio cinematográfico de modo que la identidad material de la película deja de ser una estructura invisibilizada al servicio de la diégesis, para convertirse en el foco principal de atención textual. Es en este sentido que la estética paracinemática está íntimamente ligada al concepto de exceso.³¹ (p. 386)

Con el aprendido arte de transformar el insulto en identidad política, lo *trash* recoge su carácter precario como parte de sus características más atractivas y originales, lo mismo ocurre con su mezcla de estilos y sus modos marginales de distribución y exhibición. Estos

³¹ La traducción es nuestra.

inician en ese periodo de autonomización, como hemos comentado antes, en autocines y funciones nocturnas y ya hacia fines los 70's y durante la década los 80s se terminan por abocar al mercado videográfico, habiendo gran parte de la producción que no se proyecta en salas.

A su vez, lo *trash* se encontró con una crítica sólida al silenciamiento de las mujeres como partícipes creadoras del cine hollywoodense, es decir, corriendo el foco sobre su eterno lugar de musas. Lo *trash* acompaña cada vez más reflexivamente, desde los 70s, la crítica al imperativo hegemónico de la mirada masculina iniciado por estudios como *Popcorn Venus: Women, movies and the American dream* (1973) de Marjorie Rosen, *From reverence to rape* (1974) de Molly Haskell y *Women who make movies* (1975) de Sharon Smith. Estos análisis, que inauguraron los *feminist film studies*, son muy importantes para pensar el inicio de la crítica a una sostenida omisión y encasillamiento patriarcal dentro de una industria en donde las mujeres tenían roles –no reconocidos– centrales, sin embargo los tres caen en una trampa bastante común que es la reificación del eterno femenino como valor cultural y político. Por ello, será recién con el ya canónico texto de Laura Mulvey, *Visual pleasure and narrative cinema* de 1975, donde el psicoanálisis y la crítica feminista se unirán para analizar de qué modo las imágenes, los roles y los deseos de la realización exitosa de la sociedad patriarcal se veían reproducidos *en* –y entretnejidos *con*– la gran industria cinematográfica.

La tecnología de la cámara (tal y como la ejemplificaría la profundidad de campo en particular) y los movimientos de cámara (determinados por la acción del protagonista), combinadas con el montaje invisible (exigido por el realismo) tienden a enturbiar los límites del espacio en la pantalla. El protagonista masculino es libre para organizar la escena, una escena de ilusión espacial en la que aquel articula la mirada y crea la acción (Mulvey, 1975: 12)

La alianza del cine *trash* con estas convicciones se verá reflejada en la utilización de sus propios recursos de desnaturalización –la exuberancia, la exageración y el quiebre de los marcos de la mirada– para afirmar esta crítica a los modos androcéntricos de producir sentido desde la construcción de la mirada. Es interesante en este punto observar como la sensibilidad de época junto con ciertos factores incalculables hizo que películas como *Pink Flamingos* tomaran muchos de los elementos que luego teorizaría Mulvey e incluso llevaran más allá la apuesta política desintegrando también la categoría de “mujer” y de

“feminidad”, que aparece reconstruida en el texto. En este sentido, la obra de Waters pareciera estar más en sintonía con un texto muy posterior, que vuelve sobre el problema de las imágenes y la mirada heteronormada para reflexionar sobre las tecnologías de género como tecnologías del yo, muy por encima de cualquier tipo de cristalización de la identidad y de la feminidad, nos referimos al legendario trabajo de Teresa de Lauretis, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine* de 1984. La crítica de Lauretis a Mulvey no solo volvía sobre esta captura de la identidad que funcionaba como corsé, sino que se expandía sobre la imposibilidad que la autora tenía de pensar en lxs otrxs espectadorxs no-heterosexuales y sus formas desviadas de mirar –algo que Waters nos recuerda cada vez que habla de su adoración por las películas de Sarli y Bo–, así como sobre la importancia de no “limpiar” del cine su goce y placer, no buscar una moral ascética y políticamente correcta de la mirada.

El cine *trash*, especialmente el de Waters, se esforzó en lograr mantener vivo el placer recreándolo de modos impensables y por sujetxs impensables, los *dreamlanders*³² del universo Waters apelaban justamente a ese estado de éxtasis y ensoñación, mitad sueño húmedo mitad pesadilla, que también estaba desde hacía mucho en ese inconsciente que Mulvey analizaba. La búsqueda de lo revolucionario en este lado oscuro del inconsciente colectivo nos recuerda a las intentonas surrealistas, pero esta vez lo atávico está unido particularmente a lo grotesco como parte del llamado a lxs caídxs del sistema, *losers* que pueden salirse con la suya. Respecto de este llamamiento social es que distingue el uso de lo *trash* como herramienta política de conmoción y unión de una forma de consumo inocua y de un fetichismo sin objeto, Waters escribe:

La repugnancia es solo la primera batalla en la guerra del gusto (...). Fieles compañeros, aislados somos simplemente ex católicos o judíos haraganes peleando por los límites de la vergüenza o la culpa. O peor aún, protestantes devenidos ateos alcohólicos o agnósticos maricones que se acobardan ante las grandes preguntas cotidianas. Juntos podemos ser santos de la sordidez, “los malditos, los desheredados, los no respetados y los despreciados”, como llamó hermosamente Jesse Jackson a sus seguidores una vez. Pervertidos fanáticos y devotos de un nuevo dogma de suciedad. Sí, un movimiento de repugnancia para el próximo siglo, que se abrirá camino hacia abajo en la escalera de lo respetable hasta el día del juicio final, en el que se aniquilará la tiranía del buen gusto (Waters, 2010: 255).

³² Así apodaron a los personajes recurrentes de las películas de Waters.

Ciertamente una parte de este gesto de desobediencia política y comunión se ha perdido en los nuevos lugares que el capital les da, como dádiva, a las personas que son contadas sistémicamente como deshechos sociales. La adaptación del neoliberalismo a la posibilidad de otras relaciones con la censura y al trabajo sobre las subjetividades a las que explota ha producido un gran desplazamiento en los márgenes y sus estrategias de resistencia. Los popularizados malos usos del mal gusto así como los altares hipsters y snobs de lo *trash* han horadado buena parte de la potencia de estos recorridos desviados, a la vez que el contacto con grupos sociales cuya existencia depende de esas subculturas sexo-políticas se ha visto muchas veces interrumpido por el vértigo de la sobrevivencia.

A pesar de esto y del envejecimiento de las técnicas de shock que cada vez dificultan más el escándalo público, lo *trash* se va reinventando en las periferias una y otra vez de modos muy distintos, en algunas expresiones punk y pop del activismo gordx, en los universos kistch que maricas tercermundistas inventan para poder soportar la vida, en la exuberancia monstruosa de performers drag, de travestis politizadas, de lesbianas aguafiestas, que echan mano a los elementos accesibles y descartables del mal gusto para reactivar ese proceso de descentramiento de la mirada heteronormada y sus violencias. Es así como vemos elementos de lo *trash* en las tres tetas de Susy Shock³³, en las cejas de Hija de Perra³⁴, en las performance con desechos de Naty Menstrual³⁵, en las escandalosas apariciones televisivas de La Veneno³⁶, en las canciones inconformes de La ogra³⁷ y en muchas otras representaciones extremas de la feminidad no heteronormada que provienen desde los márgenes de la sociedad capitalista y que representan nuevos desafíos para inquietar los sentidos y los prejuicios.

³³ Artista argentina autodefinida como “trans sudaca”, es actriz, escritora, cantante y docente.

³⁴ Fue una activista “drag queen sudaca” chilena que fue performer, modelo, actriz, y cantautora, además de diseñadora de moda.

³⁵ Naty Menstrual es una escritora trans, performer y artista plástica argentina.

³⁶ La Veneno, Cristina Ortiz Rodríguez, fue la primera vedette trans de España que alcanzó popularidad y visibilidad a partir de sus colaboraciones en los programas de entretenimiento nocturno “Esta noche cruzamos el Mississippi” y “La sonrisa del pelicano”, emitidos entre 1996 y 1997. Su historia fue recientemente recordada y reconocida por la serie dirigida por los Javis, *La veneno* (2020).

³⁷ La ogra que todo lo logra, es un personaje resultante de perfos de drageo trasheado que se hizo viral gracias a referencia satíricas de cultura popular, con canciones como “Te borro del Feisbuh”, “La autoayuda no me ayuda” o “Gorda traicionera”.



Foto de Hija de Perra – activista drag queen chilena



Imagen de Poemario de Susy Shock – activista travesti argentina

IV. Conclusiones

“Yo empecé a hacer cine por dos motivos: hacer reír a mis amigos, y causar problemas. La risa es la mejor forma de vencer a tus enemigos. La mejor manera de enfrentarte a ellos es riéndote de ellos.”

John Waters, 12/10/2017

A lo largo de estas páginas nos hemos abocado a recorrer el universo de la *Trilogía Trash* de John Waters reparando en su potencialidad política perturbadora, en su especial apuesta a una sensibilidad y a una crítica queer, en sus juicios de valor sobre la emergente sociedad neoliberal norteamericana de los ‘70s y sus modos de vida como imperativos –a veces imposibles y privativos– tanto para sus ciudadanxs de primera como para las personas que forman parte de las filas de deshechos de la violencia del capitalismo. A través del recorrido de estas imágenes, escenas, diálogos y de las reflexiones del propio Waters sobre su trabajo y el paso del tiempo, nos hemos podido acercar a un importante acervo de representaciones de la abyección sexo-genérica, social, racial, política que contienen lo que el director considera –y lo que muchos movimientos consideran aún– el borde interno, y por lo tanto inherente, de las construcciones heteronormadas de la mirada.

A su vez, hemos podido observar cómo no basta ser monstruoso para estar fuera de la producción de subjetividad hegemónica, que es preciso ser consciente –sensible y/o racionalmente– de ese proceso de expulsión inclusiva para alterarlo y, por ende, que la propia ficción del afuera y el adentro (la línea divisoria entre lo normal y lo abyecto, que le da sentido a ambos significados) es lo que se disputa al poner en jaque los marcos visuales desde donde miramos. La parodia unida al grotesco en personajes como Divine, los Marbles, la tía Ida, Dawn o Mole, se dispone así como estrategia de denuncia, como performance que evidencia el acto fallido de todxs las performances sexo-genéricas. En palabras de Butler (2018):

a través del exceso de cuerpo, la femineidad obscena de ella/él invoca una materialización excesiva de la norma, estableciendo una concreción imposible de la posición subjetiva verdadera, una copia fallida. Aquello que podría ser verdadero, al ser intervenido por rasgos abyectos, se presenta como su parodia. (p. 180)

Casi como un acto de terrorismo contra la identidad y la moralidad, el desafío a las pautas normativas de aparición que pone en escena Waters parece señalar que no es la inteligibilidad el soporte necesario de una vida factible de ser vivida, sino la posibilidad de

generar vínculos en la alteridad, familias ensambladas, afectos unidos por el dolor y el espanto, erotismos armados al calor del crimen o del escape. Y como parte de esta suerte de mascaradas, principalmente en *Pink Flamingos*, esa artificiosa apuesta por la afectividad vital en la ilegalidad es tan real como los decorados robados de la casa rodante, el intento fallido de detención de Divine por estar robando en una tienda –del que zafó diciendo que era parte de una película– y el intento exitoso de detención de buena parte del grupo de filmación por actos obscenos durante el rodaje. Toda una suerte de elementos que hacen que John Waters sea uno de los principales personajes, incluso hoy, de los *dreamlanders* y que esa apuesta política a la desobediencia que se volvió culto pueda ser reactivada en su potencia creadora por drags, travestis, transformistas, artistas, activistas y criminales tercermundistas de diversa calaña que apuestan a lo *trash* como estética y mensaje.

Por estos motivos, por más que el sueño americano –que todo Occidente de algún modo consume– esté cada vez más horadado en sus posibilidades reales y sea obligado –por todxs lxs desplazadxs– a mostrar progresivamente su inherente caudal violento, la trilogía sigue siendo una importante fuente crítica a las imposibilidades constitutivas de la ensoñación pesadillesca. Como lo notó Alejandro Donaire analizando *Pink Flamingos*:

El acto coprófago de la última escena instala una tensión que, a partir de lo abyecto como acto performativo, desarticula los márgenes de la ficcionalidad del filme, permitiendo –en parte– que el Baltimore de Waters se vuelva patrimonio de una realidad abyecta respecto a las normas de progreso invocadas por el New Deal. La imagen del excremento de perro entre los dientes de Divine nos ubica frente a la inversión de los valores sociales concedidos a la materia fecal (...) Así, aun cuando la pulcritud es una de las manifestaciones de la modernización capitalista a escala global, parece que al interior del *American dream* estas expectativas de limpieza son imposibles de cumplir. El recurso paródico llevado a cabo por Divine da cuenta de una verdad: la del hombre-normal, que es incapaz de ser satisfecho: su cuerpo, coherente y productivo, jamás puede materializarse plenamente, salvo como contraste de la exuberancia de los deseos de consumo que son los mismo productos estandarizados que permiten su realización performativa. (Donaire, 2015:181)

A su vez, como hemos analizado en algunos puntos de esta tesina, Waters juega con esa posibilidad de crítica reflexiva y también con su parodia como postura intelectual, al sumarle a los consabidos actos de impertinencia un gesto lúdico y decir que simplemente lo hacían porque eran jóvenes y podían, porque estaba prohibido y era divertido. Y claramente, esto también es cierto, como motor de la curiosidad la reivindicación de la potencia creadora de la rebeldía y la diversión acompaña en esas filmaciones a la crítica

como formas de conocimiento y reflexión, perturbando las divisiones entre arte serio o culto y arte pasatista o de entretenimiento.

Esta tesina se propuso estudiar la *Trilogía Trash* profundizando en los aportes de su crítica a la cultura heteronormativa –particularmente en lo que respectaba a la dimensión estética y a los códigos de representabilidad corporal y sexual de la misma– y acabo por pensar también y como parte de la construcción de esa mirada heteronormada un conjunto de divisiones entre el adentro y el afuera de la sociedad, lo alto y lo bajo del arte, lo visible y no visible de la sexualidad, que son imprescindibles a la hora de representar qué vidas son dignas de ser vividas, qué deseos son susceptibles de ser reproducidos, qué memorias son elegidas para ser activadas por la resistencia y cuáles no. El pasaje entre lo triste y lo hilarante o cómico es, en este punto, el modo que propone Waters para perturbar el sistema de jerarquías y –como él dice– “vencer”, un gesto que como hemos visto –tanto en Sontag como en Love– es propio de la sensibilidad camp pero que el director trashea mostrando como ese proceso, que va desde un sentimiento a otro, suele ser bastante más doloroso, complejo y colectivo que lo que la artificialidad naif del camp está dispuesta a reconocer.

Por otra parte, hemos analizado cómo durante toda la trilogía Waters se propuso disputar con el deseo de pertenecer de una parte del movimiento gay. Para hacerlo se alió con las representaciones rezagadas del movimiento queer que empañaban la respetabilidad del *pinkwashing* gay. En ese punto hemos visto como Waters también puede leerse como precursor de las teorías y corrientes activistas anti-sociales queer como las de Lee Edelman, que disputan los sentidos de la reproductibilidad heteronormada y sus visiones de futuro. Al respecto estaríamos de acuerdo con el análisis de Anna Breckon, en su artículo *The erotic politics of disgust: Pink flamingos as queer political cinema* (2013), cuando señala que:

Al privilegiar la inmundicia –una posición estructural definida en oposición al bien– estas películas se enfurecen contra la política redentora, sugiriendo que la erradicación del antagonismo social no solo es imposible sino también indeseable. En lugar de una visión utópica de la cohesión social, los primeros trabajos de Water dilucidan el potencial de acoger el espacio crítico, político y visceral de la negatividad social.³⁸ (p. 522)

Sin embargo, Waters no deja de ser un exponente excéntrico de ese “espacio visceral de negatividad social” dado que, especialmente en *Desperate Living* la utopía de liberación queer aparece para disputar esa futurabilidad heterocentrada. La rebelión de

³⁸ La traducción es nuestra.

lesbianas y el asesinato de la tirana, con el crimen como dispositivo –una vez más– de violencia creadora, nos dicen bastante sobre la ambigüedad de un director que, a pesar de las condiciones fuertemente desesperanzadoras, apuesta por otro tipo de existencias y experiencias sociales.

Dentro de los objetivos específicos del anteproyecto habíamos resaltado la importancia de rastrear cómo la prohibición y la censura fueron parte de las condiciones de posibilidad de la producción tanto de la trilogía como de las subculturas del *under* de las que las películas toman imágenes y experiencias. En el medio de la investigación que llevó a la escritura de esta tesina reparamos en que era necesario, para tal objetivo, reponer las características principales de la ola represiva desatada en los 70s en Estados Unidos como parte de la respuesta reaccionaria a la efervescencia de los movimientos sociales vinculados a la lucha por los derechos civiles de lxs afrodescendientes, a los feminismos, al hippismo y al gay power. Por ello reparamos en cómo la guerra contra las drogas de Nixon y el giro punitivo hacen que las películas estén llenas de guiños contra el Estado, contra la policía y con una fuerte ambigüedad sobre los usos de los fármacos utilizados para domesticar a la población y enriquecer las arcas de las empresas farmacéuticas –como una crítica a la psiquiatrización–. Consideramos que la referencia a estas condiciones de constricción y represión social fueron tan importantes como las leyes de censura impuestas por el macartismo para entender el contexto de producción de la trilogía y sus juegos con los espacios grises de lo visible y lo erotizable de los placeres abyectos. Asimismo, la pregunta por cómo se agenciaron y se cruzaron los distintos públicos de la nocturnidad y de la clandestinidad, propios de las funciones después de medianoche, de proyecciones privadas y de autocines, nos llevó a revisar cómo se fueron tejiendo las referencias entre géneros como el terror gore, el porno soft y otras vertientes del cine independiente y/o de experimentación en los ‘60s y ‘70s.

Finalmente, en lo que respecta a los legados de la *Trilogía Trash*, más allá de lo dicho en el último apartado del último capítulo y de los sentidos que el propio Waters le ha querido dar a este periodo temprano de su obra –filmado en momentos de “confusión”, como a veces ha alegado, incluso al reivindicarla–, hemos intentado mostrar desde el primer capítulo cómo pervive la latencia de ciertas preguntas políticas en los gestos de vanguardia y experimentación que abre *Pink Flamingos*. Los usos de la obra y los procesos

de relectura y apropiación sin permiso de la estética y las líneas argumentales wateriana, ya se han despegado con creces de las intenciones y voluntades del propio director, permitiendo interpretaciones que a veces –podríamos sospechar– van incluso en contra de los deseos del montaje –como hacer de Divine un personaje trans o de las películas un manifiesto de izquierda–. Eso es lo que hace de la trilogía un clásico.

Hemos sostenido que una parte de su efecto cómico ha envejecido y de algún modo ha cumplido la premisa de Woody Allen que señala que la tragedia es comedia más tiempo. Es decir, una lectura contemporánea de la trilogía posiblemente conecte mucho más con los elementos melancólicos y traumáticos que antes solo funcionaban como sedimento último –telón de fondo– de los personajes y de las historias. En el medio han pasado no sólo cincuenta años sino la derrota del movimiento obrero y del gran paraguas de la utopía socialista. A su vez, la consolidación tanto del feminismo como de los movimientos LGBTI y queer han producido importantes transformaciones en los diálogos de los mismos con los Estados neoliberales y sus políticas de cohesión y despolitización.

En este marco, el escándalo y los efectos de shock utilizados por la trilogía como elementos políticos del mal gusto han tenido que ser modificados para que no fueran susceptibles de ser farandulizados o retomados como estrategias de cooptación. Así, como ha señalado Waters, los buenos usos del mal gusto tienen un arduo trabajo de exploración y reflexión por delante para contestar y contrarrestar los malos usos del mismo que utilizan a modo efectista los gobiernos liberales neofascistas. Consideramos que un trabajo serio sobre esas disputas por las imágenes resistentes del mal gusto, frente al marketing del mal gusto fácil y odiante, es de vital importancia para los estudios de la comunicación y –en esa dirección– que esta tesina puede inscribirse como inicio de ese proceso de búsqueda e interrogación futura.

V. Referencias Bibliográficas

- AMÍCOLA, José (2000). *Camp y pos vanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.
- BAL, Mieke (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y política de la mirada*. Madrid: Akal.
- BENSHOFF, Harry (2008). *Beyond the valley of the Classical Cinema: Rethinking the 'Loathsome film' of 1970*. Nueva York: McFarland.
- BERLANT, Laurent y WARNER, Michel (2002). “Sexo en público”, en Mérida, R. (ed.) *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaría.
- BERNINI, Lorenzo (2017). *La teorías queer. Una introducción*. Barcelona: Egales.
- BORNSTEIN, Kate (1994). *Gender outlaw*. Nueva York: Routledge.
- BRECKON, Anna (2013). “The erotic politics of disgust: Pink flamingos as queer political cinema”, *Screen*, nº 54, Oxford: Oxford University Press, pp. 514- 533.
- BRITZMAN, Deborah (2001). “Curiosidad, sexualidad y currículum”, en LOPEZ LOURO, G. (Comp). *O corpo educado. Pedagogías da sexualidade*. Ed. Autentica: Bello Horizonte.
- BRITZMAN, Deborah (2016). “¿Hay una pedagogía queer? O, no leas tan recto”, trad. Juan Gómez, *Revista de educación*, 7 nº7, pp. 13-34
- BUTLER, Judith (2006). *Deshacer el género*. Buenos Aires: Paidós.
- BUTLER, Judith (2008). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- BUTLER, Judith (2018). *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós.
- CARVAJAL, Fernanda (2014). “Políticas de la infección”, *Desobediencias Sexuales*, Nº12. Disponible en: <https://revistaerrata.gov.co/contenido/politicas-de-la-infeccion>
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago y MENDIETA, Eduardo (eds.). (1998). *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: Porrúa.
- COLAIZZI, Giulia (2007). *La pasión del signifiante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.

COOPER, Charlotte (2016). “La gordura es un asunto del feminismo... pero ¿de qué feminismo?” en CUELLO, Nicolás y CONTRERA, Laura (eds.). (2016). *Cuerpos sin patrones. Resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne*. Buenos Aires: Madreselva.

CUELLO, Nicolás y CONTRERA, Laura (eds.). (2016). *Cuerpos sin patrones. Resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne*. Buenos Aires: Madreselva.

CVETKOVICH, Ann (2018). *Un archivo de sentimiento. Trauma, sexualidad, y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra.

DE LAURETIS, Teresa (1992). *Alicia Ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.

DE LAURETIS, Teresa (1996). “La tecnología del género”. En *Mora*, N° 2. Buenos Aires: IIEGE/ FFyL- UBA. Noviembre; pp. 6-34. Disponible en http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf

DONAIRE, Alejandro (2015). “*Pink flamingos* y lo abyecto. Entre performatividad paródica y pastiche”, *Atenea*, n° 511, pp. 175-187.

ECO; Umberto ([1964] 1984). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo.

ELIZALDE, Silvia (2009). “Genealogías e intervenciones en torno al género y la diversidad sexual”, en ELIZALDE, S., FELITTI, K. y QUEIROLO, G. (comps.). *Género y sexualidades en la trama del saber*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

GRAVILLA, Canela (2016). “Lesbianas gordas, bellas y fuertes” en CUELLO, Nicolás y CONTRERA, Laura (eds.). (2016). *Cuerpos sin patrones. Resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne*. Buenos Aires: Madreselva.

HALBERSTAM, Jack (2018). *El arte queer del fracaso*. Madrid: Egales.

HUTCHEON, Linda (1993). La política de la parodia postmoderna. En *Criterios*, pp. 187-203. La Habana.

HUTCHEON, Linda (1985). *Uma teoria da parodia. Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Río de Janeiro: Ediciones 70.

KOSOFSKY SEDGWICK, Eve (1990). *Epistemología del armario*. Barcelona: De la tempestad.

KOSOFKY SEDGWICK, Eve (1999). "Performatividad queer the art of the novel de Henry James". En *Nómadas*, 10, 198-214. Disponible en: <http://www.redalyc.org/html/1051/105114274017/>

KRISTEVA, Julia (2006). *Poderes de la perversión*, México D.F.: Siglo XXI.

LOVE, Heather (2007). *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge: Harvard University Press.

LOVE, Heather (2015). "Fracaso *Camp*" en MACÓN, Cecilia y SOLANA, Mariela (eds.) (2015). *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Título.

MACÓN, Cecilia y SOLANA, Mariela (eds.) (2015). *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Título.

MECCACI, Andrea (2018). "Kitsch y Neokitsch". *Boletín de Estética*, núm. 44, pp. 7-32.

MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael (2009). *Manifiestos gays, lesbianos y queer. Testimonios de una lucha (1969-1994)*. Barcelona: Icaria.

MOLES, Abraham (1990). *El Kitsch*. Barcelona: Paidós.

MULVEY, Laura (1975). "Placer visual y cine narrativo", *Screen*, núm. 3, Oxford: Oxford University Press.

MUÑOZ, José Esteban (2020). *Utopía queer. El entonces y el allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires: Caja Negra.

ÓLAFSDÓTTIR, Ásta (2014). "Heteronormative Villains and Queer Heroes. Queer Representation in the Films of John Waters". Reikiavik: University of Iceland

PEREIRA NUNES, Elise (2016). "Sex, Gore and Provocation: the Influence of Exploitation in John Waters's Early Films", *Transatlántica Revue d'études américaines. American Studies Journal*, n°2. Disponible en: <http://journals.openedition.org/transatlantica/7881>

PEREZ, Moira (2016). "Teoría queer, ¿Para qué?". *Isel*, 5, pp. 184-198. Disponible en: <https://www.aacademica.org/moira.perez/33.pdf>

POLLOCK, Griselda (2010). *Encuentro en el museo feminista virtual*. Madrid: Cátedra.

PRECIADO, Paul (2002). *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Opera Prima.

PRECIADO, Paul (2003a). “Multitudes queer. Notas para una política de los anormales”. *Multitudes*, nº 12. Disponible en: <https://goo.gl/6FxXgL>

PRECIADO, Paul (2003b). “Retóricas del género / Políticas de identidad: performance, performatividad y prótesis”. En Seminario *Retóricas de género/ Políticas de identidad*. Sevilla: UNIA arte y pensamiento. Disponible en: <https://goo.gl/L8tzBA>

PRECIADO, Paul (2008a). *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa.

PRECIADO, Paul (2008b). Cartografías queer: el flâneur perverso, la lesbiana toposfóbica y la puta multicartográfica, o como hacer una cartografía ‘zorra’ con Annie Sprinkle. En Cortés, J. M. (dir.). *Cartografías disidentes*. Barcelona: SEACEX.

PRECIADO, Paul (2009). Queer: History Of A Word. *Parole de queer*. (Trans. Sam Smith). <http://paroledequeer.blogspot.com/2015/04/queerhistory-of-word-by-paul-b-preciado.html>

PRECIADO, Paul (2012). “Museo, basura urbana y pornografía”, *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria*, nº 64, pp. 38-47. Disponible en: <https://goo.gl/yatcmv>

PRECIADO, Paul (2017). Mal gusto lesbiano. In AA.VV *Mierda de Música. Un debate sobre clasismo, amor, odio y buen gusto en la música pop*. Madrid: Blackie books.

RANCIÈRE, Jacques (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.

RICHARDS, Stuart (2016). “Divine Dog Shit: John Waters and Disruptive Queer Humour in Film”, *American Extreme*. Disponible en: <https://www.sensesofcinema.com/2016/american-extreme/john-waters/>

RIVAS SAN MARTÍN, Felipe (2011). “Diga queer con la lengua afuera. Sobre las confusiones del debate latinoamericano”, en *Por un feminismo sin mujeres*. Colectivo Universitario de Disidencia Sexual (eds.). Santiago de Chile: Territorios Sexuales Ediciones. 59-75

RIVERA, Sylvia y JHONSON, Marsha (2017). *STAR. Acción Travesti Callejera Revolucionaria*. Buenos Aires: Cuadernos Lumpen.

RUBINO, Atilio (2013). “Prometeo, Frankenstein, Mengele: el monstruo queer y el científico malvado nazi en *The Rocky Horror Picture Show*”. Disponible en <https://puds.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2014/06/Rubino-A.-Prometeo-Frankenstein-Mengele.-El-monstruo-queer-y-el-cient%C3%ADfico-malvado-nazi-en-The-Rocky-Horror-Picture-Show1.pdf>

SAÉZ, Javier (2005). “El Contexto sociopolítico del surgimiento de la Teoría Queer. De la crisis del SIDA a Foucault”, en CÓRDOBA, D. SÁEZ, J. y VIDARTE, P. (ed.). *Teoría Queer. Políticas bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Barcelona: Egales.

SAXE, Facundo y RUBINO, Atilio (2016). “Genealogías disidentes de la teoría queer. Judith Butler/John Waters, Gender Trouble/Female Trouble y la torsión transnacional de Isabel Sarli”, en MARTINELLI, Lucas (Comp.). *Fragmentos de lo queer. Arte en América Latina e Iberoamérica*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras – UBA.

SCONCE, Jeffrey (1995). “Trashing the academy: taste, excess, and an emerging

SONTAG, Susan [1984] (2005). “Notas sobre el camp”, en *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral.

VANCE, Carole (Comp.) (1989). *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Talasa Ediciones.

WARNER, Michel (ed.) (2004). *Fear of a queer planet. Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

WATERS, John (1990). *Majareta. Las obsesiones del autor de Pink flamingos*. Barcelona:

WATERS, John (2005). *Shock Value: A Tasteful Book About Bad Taste*. Running Press Adult.

WATERS, John (2011). *Interviews*. J. Egan (Ed.). Jackson: University Press of Mississippi.

WATERS, John (2014). *CARSICK. De Baltimore a San Francisco con el Pontífice del Trash*. Buenos Aires: Caja Negra.

WATERS, John (2016). *Mis modelos de conducta*. Buenos Aires: Caja Negra.

WILLIAMS, Linda (2008). *Screening Sex*. Durham: Duke University Press

WILLIAMS, Linda (2017). “Las películas se mueven y nos mueven”, entrevista de Fernanda Alarcón, Julia Kratje, Lucas Martinelli y Romina Smiraglia, *Imagofagia*, n°16, pp. 267-283

Filmografía

WATERS, John (1972). *Pink Flamingos*.

_____ (1974). *Female Trouble*.

_____ (1977). *Desperate Living*.

Entrevistas a John Waters

WATERS, John (16/08/2012). “Mi público es cada vez más joven”, con Pablo Conde y Javier Diz, *Inrockuptibles*. Disponible en: <https://medium.com/los-inrockuptibles/entrevista-a-john-waters-507be14f1f21>

WATERS, John (12/10/2017). “El mal gusto puede ser un arma política hoy en día”, con Pablo Bujalance, *Actual*. Disponible en: https://www.granadahoy.com/ocio/John-Waters-gusto-puede-politica_0_1180981967.html

WATERS, John (01/02/2018). “La diferencia entre el bueno gusto y el mal gusto está en el tiempo”, con María Fernanda Múgica, *La Nación*. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/john-waters-la-diferencia-entre-el-buen-gusto-y-el-mal-gusto-esta-en-el-tiempo-nid2121448/>

WATERS, John (16/02/2018). “No puedo volver atrás ni tampoco lo deseo”, con Diego Brodersen, *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/108427-no-puedo-volver-atras-y-tampoco-lo-deseo>

WATERS, John (22/08/2019). “Me gusta la gente que causa problemas”, con Daniel Lazarini, *La tempestad*. Disponible en: <https://www.latempestad.mx/john-waters-entrevista/>