



## SUBJETIVIDADES EN MOVIMIENTO EN EL CINE CAMP CONTEMPORÁ- NEO: “HEDWIG AND THE ANGRY INCH”, DE JOHN CAMERON MIT- CHELL

Pablo Farneda<sup>1</sup>

### Resumen

El film *Hedwig and the angry inch* (2001) ha sido realizada por John Cameron Mitchell y Stephen Trask. Considerada “an anatomically incorrect rock odyssey”, la obra fue aclamada en los circuitos del cine independiente transformándose en una película de culto. El film relata la historia de una cantante de rock «mundialmente desconocida»: Hedwig nació varón, un chico llamado Hansel que soñaba con encontrar su otra mitad, pero de mala gana se sometió a una operación de cambio de sexo que le permitió casarse con un soldado americano y alcanzar la libertad al otro lado del muro de Berlín. La operación salió mal y Hedwig se quedó con esa “pulgada irritada” (“angry inch”) que da nombre a su grupo de rock... A partir del film nos interesa exponer la complejidad de los modos de subjetivación en el mundo actual, en el devenir histórico de la postmodernidad y la globalización. Tomaremos como punto de partida el contenido dado por la historia personal de Hedwig, para luego centrarnos en algunos aspectos estilísticos de la obra y en la tensión entre una estética camp como modo de expresión de lo queer.

**Palabras claves:** miradas trans – camp – queer / procesos de subjetivación / sexualidad / transgresión.

---

<sup>1</sup> Instituto de Investigaciones Gino Germani – UBA (Buenos Aires – Argentina). E-mail: pablofarneda@hotmail.com

## Introducción

Transgénico, transmedial, transcodificación, translate, transducción, transdisciplinar, transpersonal, transgénero, transcultural...

El prefijo *trans* aparece, de manera creciente, como un modo irremplazable de nombrar una época, la nuestra, plagada de movimientos para los que no tenemos una dirección cierta. De origen latino, significa “al otro lado de”, “a través de”, “detrás de”<sup>2</sup>. También puede significar, por oposición a los prefijos *intra* (al interior) y *extra* (al exterior), “en cualquier sentido o dirección”<sup>3</sup>.

A su vez, diferenciándose de del prefijo *inter*, que puede expresar la relación entre partes que se mantienen diferenciadas, distinguibles, *trans* expresa la dificultad de diferenciación o clasificación, los procesos complejos de flujo, afección, captura, colonización, contagio<sup>4</sup>.

Moverse no es sólo producir el desplazamiento de uno en el espacio, es desplazar el espacio mismo, reconfigurar el territorio. El prefijo *trans* está ligado al movimiento del lenguaje, de las categorías con las que aprehendemos la realidad, pero también al movimiento de los dispositivos perceptuales y no sólo conceptuales: visuales, auditivos, táctiles, sensitivos, afectivos... Una transformación en los modos de aprehensión caracteriza nuestro presente.

*Trans*, al igual que “*post*” es un prefijo que no deja de abundar, aparecer, saturar y agotar hasta el cansancio las categorías con que contamos a falta de otras mejores. Fundamentalmente, esta experiencia de lenguaje, esta sobreabundancia, da cuenta de un profundo proceso de desfondamiento, de un cambio de paradigmas, de una apertura a universos de lenguaje y a experiencias corporales y sociales desconocidas.

Intentaremos atisbar algunos de estos movimientos en la obra cinematográfica de John Cameron Mitchell, “*Hedwig and The Angry Inch*”, un film que consideramos, captura y produce una experiencia de extrañamiento propia de nuestra época. Pretendemos leer esta obra a través de las herramientas conceptuales, teóricas y perceptivas que los campos de la estética, los estudios literarios y los estudios queer nos brindan, por

---

<sup>2</sup> Extraído de: <http://www.wikilengua.org/index.php/trans->

<sup>3</sup> Extraído de: <http://autismoaba.org/contenido/prefijos-intra-extra-y-trans>

<sup>4</sup> Un desarrollo de este tema en: Méndez, María Laura y Farneda, Pablo. “Interculturalidad, transculturalidad, Mestizaje y Diferencia”. En: Giaccaglia, M. (comp.). *Efectos de la razón moderna. La interculturalidad como respuesta*. Ed. Fundación La Hendidja, Paraná, 2010.

considerar que tal vez sea en estas encrucijadas teórico-políticas y artísticas, en donde mejor se haga visible la potencia que una época contiene.

Podría resultar simplificador elegir explícitamente una obra queer/camp para abordar las tensiones de lo queer y de lo camp en el campo del arte y la reflexión crítica. Muchas obras, artistas, y momentos históricos de diferentes corrientes expresivas pueden ser leídos desde una mirada queer, y/o como una experiencia camp sin haber sido considerados originalmente de esa manera. Como señalara Susan Sontag en sus ya famosas “Notas sobre el Camp”, “*el canon del Camp puede cambiar, el tiempo tiene mucho que ver en ello*”<sup>5</sup>, y en gran medida la “mirada” queer y camp puede ser eso, una manera de ver, una perspectiva, un modo de visitar una obra, un artista, una corriente estética. De hecho, se puede *encuirar*<sup>6</sup> la historia, sin que deje de ser por eso una mirada, desde nuestra contemporaneidad, sobre la historia.

Sin embargo encontramos en nuestra elección un punto de inflexión extremadamente contemporáneo, en donde expresión (camp?) y contenido (queer?) de la obra agencian, creemos, las incertidumbres de nuestro presente.

### Cine de trasnoche: “Hedwig and the Angry Inch”

“... 'Cause I was just a boy  
And you were so much more  
Than any god could ever plan,  
More than a woman or a man...”

“*Hedwig and the Angry Inch*, adaptación del célebre musical rock del off Broadway, es la historia de una cantante de rock «mundialmente desconocida» y sus esfuerzos por alcanzar el estrellato y encontrar el amor. Hedwig nació varón, un chico llamado Hansel que soñaba con encontrar su otra mitad, pero de mala gana se sometió a una operación de cambio de sexo que le permitió casarse con un soldado americano y alcanzar la libertad al otro lado del muro de Berlín. La operación salió mal y Hedwig se quedó con esa “pulgada irritada” (“angry inch”) que da nombre a la banda. Abandonada y divorciada en un parque de caravanas de Kansas, Hedwig decide formar un grupo de rock y conoce al joven Tommy Gnosis, que se convierte en su amante y protegido antes de abandonarla, robarle sus canciones y triunfar por todo lo alto como estrella de rock. Acompañada de su grupo paneslavo, “The Angry Inch”, Hedwig, afligida pero diverti-

---

<sup>5</sup> Sontag, S. “Notas sobre el camp”. En: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, Seix Barral, 1984. Pág. 313.

<sup>6</sup> *Encuirar* es el verbo que Amy Kaminsky propone desde una mirada latinoamericana, para expresar el acto de torcer los binarismos y dar cuenta de la producción de “naturalidad” que las prácticas culturales muchas veces encierran. En: “Hacia un verbo *queer*”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, Núm. 225, Octubre-Diciembre 2008. Pág. 889 y ss.

da, sigue a Tommy en su gira de masas, tocando en restaurantes medio vacíos ante clientes desconcertados y unos cuantos fans incondicionales”<sup>7</sup>

La película *Hedwig and the angry inch* es una adaptación del musical Off-Broadway de 1998 que le da nombre. Ha sido escrita, dirigida y protagonizada por John Cameron Mitchell junto a Stephen Trask en el año 2001. Considerada “an anatomically incorrect rock odyssey”, la obra ha sido premiada y aclamada en los circuitos del cine independiente transformándose en una película de culto.

Hemos encontrado en el personaje de Hedwig la imposibilidad de asignación binaria de sexo, hombre o mujer, pero además de manera explícita, la imposibilidad de la “preferencia” o “no preferencia” genérica, sino más bien la contingencia de una historia particular que provoca “un mapa de cicatrices dibujado en el cuerpo” que excede la decisión y elección del personaje, aunque frente a los acontecimientos ella encuentre y tome elecciones y decisiones<sup>8</sup>.

Como problema político-subjetivo, uno de los puntos más interesantes se encuentra aquí: cómo transformar la marca de una historia en un acto de libertad. La cuestión política inmediatamente posterior podría ser, cómo hacer devenir un acto singular de libertad en una producción colectiva de deseo, acto de plegar la historia de manera colectiva.

Pero dejaremos eso en suspenso. Nuestro primer problema remite al lugar de la subjetividad como plural y polifónica. La sexualidad y el género se da en el encuentro entre contingencia y libertad: *ser fiel al acontecimiento* no es otra cosa que hacer, con lo que *ocurre* (con la herencia, la historia, el contexto) algo que permita potenciar una nueva territorialidad, una nueva corporeidad, la posibilidad de expandir y ampliar territorios existenciales. *Somos más libres de lo que pensamos*, en tanto tenemos cada vez, a cada momento la posibilidad de plegar el acontecimiento y la contingencia de manera nueva y singular: plegar la contingencia es apropiarse de un signo y subvertirlo, negar la asignación exterior de los signos en un acto de rebeldía. Siguiendo a Foucault y Deleuze, la pensadora Maite Larrauri lo expresa así:

---

<sup>7</sup> Extraído del sitio web “La butaca”: <http://www.labutaca.net/films/5/hedwigandtheangryinch.htm>

<sup>8</sup> Nos referimos aquí a la extensísima discusión Esencialismo Vs. Constructivismo, que atraviesa los estudios de género y queers en donde se ha debatido ampliamente si el género y la sexualidad son “características (condiciones)” con las que se nace, o son enteramente constructos sociales e históricos. Existe una amplia bibliografía sobre el tema, pero consideramos que es Judith Butler quien mejor elabora posturas teórico-políticas que logran zanzar esta dicotomía. En: *El género en disputa* (1990). Paidós, Buenos Aires, 2007; *Cuerpos que Importan* (1993). Paidós, Buenos Aires, 2008; *Deshacer el género* (2004). Paidós, Buenos Aires, 2006.

*“En realidad –nos dice Foucault- somos mucho más libres de lo que pensamos. La conducta de los humanos no sólo está sujeta por las prácticas exteriores a ellos mismos, sino que existe un momento, por así decirlo, en el que esas prácticas tienen que interiorizarse. Ese momento, ese punto en el que un sujeto dice sí o no a un modo de hacer, incorporando o no incorporando un modo de ser, es lo que nos constituye como sujetos activos, sujetos libres.*

*Nuestra libertad no es un juego en el vacío, no es una tabula rasa a partir de la cual podemos elegir cómo somos y lo que somos, sino que es un juego con el exterior, esto es, con la serie de prácticas culturales existentes. Gilles Deleuze, refiriéndose a esta libertad de la que habla Foucault, le dio el nombre de “pliegue”: un pliegue es un interior hecho de exterior. Plegamos el exterior cuando en la relación que mantenemos con nosotros mismos aceptamos o rechazamos, asociamos, elegimos, combinamos modos de acción que pertenecen a nuestro suelo cultural o que, en tiempos de la aldea global, hemos ido a encontrar en otros suelos culturales. Con todo ello, conducimos nuestra conducta y somos artífices de esa conducción”<sup>9</sup>*

Al primer rasgo que señaláramos acerca del proceso de subjetivación de Hedwig (la necesaria búsqueda que la lleva a utilizar los trozos de su historia para hacer algo nuevo con eso, un nuevo relato de vida), se suma esta otra característica que señala Larrauri al final de la cita: la posibilidad de conectar afectivamente con mundos y realidades otras, que pueden servir de suelo cultural, aunque no pertenezcan a nuestro entorno directo y cercano. La infancia de Hedwig en el Berlín occidental de los años ‘60 y ‘70 está marcada por la música angloparlante, las cantantes de blues y jazz, el soul, el rock and roll, pero especialmente el Glam Rock (subgénero camp si los hay), y lo que ella llamará los “cripto-homo-rockers” como Iggy Pop, Loo Reed y David Bowie. Universo extraño y repudiado por el suelo cultural del comunismo en los países soviéticos, hay una estética que marca la subjetividad, que es factor y vector de subjetivación para este personaje.

Se evidencia así la importancia de la estética y las prácticas artísticas-creativas en las realidades socio-culturales de los sujetos, de igual manera que la globalización y los medios masivos de comunicación se constituyen, a lo largo del siglo XX y especialmente en las últimas décadas, en territorios de exploración y producción de subjetividades. Como señala Félix Guattari:

*“¿Deben considerarse las producciones semióticas de los mass media, de la informática, la telemática, la robótica, al margen de la subjetividad psicológica? No lo*

---

<sup>9</sup> Larrauri, Maite. *La sexualidad según Foucault*. Tandem, Madrid, 2006. Págs. 39 y ss. El texto prosigue: *“aún cuando Foucault no haya reflexionado sobre la revolución de las mujeres en el siglo XX, a nadie se le puede escapar que se trata de un magnífico ejemplo de libertad: las mujeres comenzaron a desobedecer a las prácticas que las constituían como tales, en ese punto en el que cada cual tiene que decidir si incorpora o no un modo de ser y, a partir de ese momento, ha habido rechazo y novedad en medidas difíciles todavía hoy de valorar, pero que demuestran que las mujeres han plegado el exterior de un modo no previsto.”*

*creo (...). Las máquinas tecnológicas de información y comunicación operan en el corazón de la subjetividad humana, no únicamente en el seno de sus memorias, de su inteligencia, sino también de su sensibilidad, de sus afectos y de sus fantasmas inconscientes*<sup>10</sup>.

Esta conjunción de elementos heterogéneos, entre historia personal, experiencia corporal e influencias culturales, queda expresada en varios momentos del film y aparece plasmada en fragmentos de las canciones. El párrafo a continuación es dedicado a Hedwig:

“When everything starts breaking down,  
you take the pieces off the ground  
and show this wicked town  
something beautiful and new”

Y es que paradójicamente, hacer “algo hermoso y nuevo” con pedazos juntados del suelo, crear y reinventarse, no es para Hedwig tanto una elección como la única manera de mantenerse con vida, de sobrevivir y vivir.

Intentamos aquí tomar como herramientas de análisis estas tres dimensiones antes señaladas: -historia social y personal; -experiencias corporales e íntimas; -influencias y suelos culturales. Hemos punteado algunas de las dimensiones (trans)culturales que marcan a Hedwig. Pero hay además en las producciones del director John Cameron Mitchell una fuerte presencia de los acontecimientos históricos como moduladores y vectores de subjetividad<sup>11</sup>. En este caso el Muro de Berlín es el mismo muro que divide a Hedwig, que parte al mundo, a la ciudad y su cuerpo en dos, que separa y enfrenta sentimientos y deseos encontrados.

“I’m the new Berlin Wall!  
Try and tear me down!”

Al fin, la película hace alusión a la búsqueda de aquello que derribe el muro, a una redención, la búsqueda de “la otra mitad”, simbolizado en los dos tatuajes que aparecen en el cuerpo de Hedwig: uno al comienzo de la película, de dos caras enfrentadas y complementarias formando un círculo, otro al final, el mismo círculo ahora con una cara de frente, dos ojos diferentes pero del mismo rostro. Y esa otra mitad no es necesaria o únicamente la búsqueda de alguien específico, sino también la posibilidad de de-

---

<sup>10</sup> Guattari, F. *Caosmosis*. Manantial, Buenos Aires, 1992. Pág. 14-15. La complejidad de esta dimensión queda aquí sólo señalada, es ambivalente la potencia de los medios masivos para poner en comunicación contextos socio-culturales diversos y distantes al tiempo que funcionan como maquinarias de homogeneización. Estas problemáticas son abordadas en el mismo libro de Guattari, y por líneas de investigación en comunicación a partir de autores como Franco Berardi, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno.

<sup>11</sup> Como otro ejemplo puede señalarse su película “Shortbus” (2006). Aquí será otra caída, la de las Torres en Nueva York, la que articulará un sentido/sin-sentido para las subjetividades desperdigadas en este film.

rribar los propios muros que cercan y mantienen a distancia parcelas de historia-memoria e identidad en ella.

*Hedwig* funciona como metáfora de la desilusión del Este post-socialista frente a las decepciones del Oeste capitalista. El sueño americano se paga muy caro, en este caso con 5 pulgadas, y al final, nunca te dan lo que compraste. En el año 1992 Félix Guattari se preguntaba: “*En medio de esta tormenta, ¿cómo superarán los pueblos de Europa central y de los países del Este la amarga decepción que les ha reservado hasta ahora el Oeste capitalista?*”<sup>12</sup>

La desilusión y la violencia de la avanzada norteamericana queda encarnada en una serie de personajes que se suceden en distintos momentos del film: es un soldado estadounidense, su padre, quien abusa de Hansel en su infancia. Es a su vez un sargento de las F.F. A.A. norteamericanas quien, queriendo a Hansel como a una chica, lo conduce a su frustrada operación de reasignación de sexo, para luego dejarla abandonada en un aparcamiento de Junction City, ya en EE.UU. Es también un general de dichas FF.AA. el padre contra el cual Tommy Speck (luego conocido como el famoso cantante Tommy Gnosis) se revela y con quien pelea<sup>13</sup>.

Y es que se evidencia en todos ellos la encarnadura del hombre-blanco-occidental<sup>14</sup> que al fin de cuentas ningún sujeto puede encarnar de manera total y completa. Esta es la perversión del modelo masculinista y heterocentrado: imponer la búsqueda de la totalidad, la completud, la universalidad como valores a alcanzar. Denegación, la hipocresía no tiene otro origen que hacer *como si* somos aquello que en realidad nunca podríamos ser, seres completos, enteros, “normales”.

La hipocresía y el autoritarismo depositados aquí en los signos del poder castrense son fuertes componentes de subjetivación en nuestras sociedades, tanto por plegamiento de los mismos como por oposición y resistencia. Los movimientos feministas, de gays y lesbianas, así como también los post-feministas y queer son formas de reacción a una cultura del autoritarismo y la hipocresía victoriana propia y constitutiva de las burguesías occidentales.

---

<sup>12</sup> Félix Guattari. *Op. Cit.* Pág. 13.

<sup>13</sup> Es pues, al fin y al cabo, el propio padre del escritor, actor y director de la obra un integrante de las nombradas Fuerzas, valga el detalle anecdótico.

<sup>14</sup> encarnar tal signo excede el hecho de que uno sea o no un hombre blanco, como en el caso del Sargento, que es afro-americano.

Por último, y no menos importante, el film y las canciones abordan la experiencia corporal:

### **Exquisite Corpse**

*Oh God / I'm all sewn up / A hardened razor-cut / Scar map across my body / And you can trace the lines / Through Misery's design / That map across my body*

*A collage / All sewn up / A montage / All sewn up*

*A random pattern with a needle and thread / The overlapping way diseases are spread / Through a tornado body / With a hand grenade head / And the legs are two lovers entwined*

*Inside I'm hollowed out / Outside's a paper shroud / And all the rest's illusion / That there's a will and soul / That we can wrest control / From chaos and confusion*

*A collage / All sewn up / A montage / All sewn up*

*The automatist's undoing / The whole world starts unscrewing / As time collapses and space warps / You see decay and ruin / I tell you "No, no no" / You make such an exquisite corpse"<sup>15</sup>*

El cuerpo es mapa de experiencias, escrito por cicatrices, abandonos, violencias silenciosas, deviene espacio de resistencia y exploración, catalizador de dolores y sufrimientos físicos y psíquicos, territorio de auto-apropiación y reinención. El cuerpo al límite de la asignación biológica, al límite del género, en los márgenes de la ciudad y de un mundo polarizado no puede más que “montar-se” en escena para encontrarse siendo otro. Este tal vez sea el gesto camp por excelencia: la búsqueda del artificio, pero no ya un artificio “despolitizado”, como consideraría S. Sontag en sus primeras notas, sino un artificio que cuestiona los lugares y roles asignados, lo posible, lo bello, lo deseable, y expresa una crítica de lo existente por una vía totalmente extraña a la Crítica (a la teoría y el pensamiento crítico, a la crítica artística, a la crítica social y política).

El cuerpo comprendido de esta manera no es aquello que simplemente subyace al vestido, no es la esencia que determina lo que el sujeto es “naturalmente”, no porta el secreto profundo de lo que somos. El cuerpo no se descubre simplemente por quitarse los ropajes. El cuerpo es la materialidad misma de la expresión, de la creación subjetiva y estética. Es el lugar en donde se lleva adelante la búsqueda y el cultivo de lo que Foucault llamará el “cuidado de sí” y es el único territorio posible para el encuentro con el Otro, con los y las otras que nos rodean, nos rozan, nos tocan, nos acarician, nos golpean. La vulnerabilidad del cuerpo es la que nos devuelve la conciencia de nuestra inter-

---

<sup>15</sup> “Exquisite Corpse”, Compuesta por Stephen Trask. Banda Sonora de *Hedwig and the angry inch*



dependencia, de nuestra capacidad de ser afectados por los otros, de afectar, de transformar y transformarnos<sup>16</sup>. Esta conciencia implica una dimensión expresiva y política que se manifiesta en el mapa de cicatrices que es el cuerpo de Hedwig.

El cuerpo es collage, es remiendo, y está más cerca de la idea que occidente ha producido sobre lo monstruoso, que de la noción moderna mecanicista del cuerpo como una máquina con sus piezas y engranajes.

En el plano literario y teatral Copi lo expresa violentamente. En sus obras, el autor apuesta a la producción de un cuerpo aberrante, trastocando los signos que “aclararían” el cuerpo, que lo volverían inteligible, enturbiándolo siempre con rasgos inter y transexuales: engendros de miembros gigantes, sutilezas tales como cejas anchísimas y masculinas en personajes femeninos interpretados por un hombre (él).

Del mismo modo, lo monstruoso del cuerpo de Hedwig expone la condición vulnerable, contingente y mutable de cualquier cuerpo, y por eso espanta. Estas expresiones estéticas no hablan de lo inexistente o lo imposible, sino del modo mismo en cómo estamos hechos: a la fuerza, de la historia, de la nuestra y la del mundo.

Pero no solo la contingencia histórica escribe y reescribe el cuerpo, sino también el paso inexorable del tiempo. Será tal vez por eso que los signos del paso del tiempo, esa otra dimensión que nos devuelve conciencia de la vulnerabilidad y mutabilidad del cuerpo, es tan repudiada por la cultura occidental moderna y post-moderna. La vejez también es para nuestras sociedades algo de qué renegar, algo que simular, que acallar. Los cuerpos viejos también se vuelven abyectos para esta matriz de inteligibilidad excluyente y exitista. Así pasan, junto con los cuerpos pobres, los cuerpos travestis, los cuerpos mutilados, a formar parte de lo que Judith Butler llama “los cuerpos que no importan”.

### **Estilos y tensiones: queer, camp**

Como dijéramos al principio, elegir un film como *Hedwig* para trabajar problemas vinculados al campo de las *subjetividades no normativas* y la *teoría queer* puede parecer simple y sencillo debido a que no cabe justamente a la película otra categoría que no sea queer: no hay clasificación posible de género, más que como transgénero cinematográfico; no alcanza el “musical”, ni el “drama”, ni “comedia”, ni las tres juntas.

---

<sup>16</sup> Problemas abordados por Butler, J. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós, Buenos Aires, 2009.

Una mirada queer podría no remitir necesariamente a lo “raro” o “desviado” de manera explícita, sino leer los signos de la extrañeza en un texto cualquiera (literario, periodístico, cinematográfico, pictórico, fotográfico... texto como textura, tejido), masivo, de sentido hegemónico, “normal”. Sin embargo nos proponemos observar el movimiento contrario: lo explícitamente queer provoca una extrañeza sobre la normalidad y una conciencia de imposibilidad de lo normal, expone lo monstruoso de la subjetividad, en tanto es siempre collage, montaje, pliegue de un exterior, en movimiento, cambiante.

Como sostiene Amy Kaminsky,

*“Lo Queer es precisamente el concepto que pone en tela de juicio los binarismos ejemplificados por la oposición lesbiana-gay (...). El vocablo “queer” rechaza tanto la estabilidad del sujeto como una teoría arraigada en una concepción esencialista de la identidad (...). “Queer” pretende desestabilizar el binarismo que impone la heteronormatividad. Hombre y mujer, gay y lesbiana, macho y hembra –hasta heterosexual y homosexual– pierden su dualidad absoluta en [este] término singular y múltiple...”<sup>17</sup>*

Todo esto no deja de habitar una tensión fundamental, ya que como señala la autora, volver a rotular los sujetos, las prácticas, las experiencias y los procesos como “Queer” es otra vez una manera de captura y clasificación, pero a su vez, si no existiera la posibilidad de nombrarlas y repensarlas a partir de estas nociones, permanecerían silenciadas e invisibilizadas otras perspectivas genéricas, teóricas y políticas: *“La paradoja y la ambigüedad de esta postura son inevitables, pero son también un fundamento del análisis queer”*. Por eso no se trata de eliminarlas, sino de dar cuenta de ellas.

Esta compleja discusión, así como las expresiones artísticas a las que estamos haciendo referencia: *“revela[n] la inestabilidad de la identidad y, paradójicamente, revela[n] también la necesidad de crear y defender identidades alternativas para sobrevivir en una cultura regida por la identidad normatizada”<sup>18</sup>*.

Entonces, no sólo hay narraciones queer (la propia historia de Hedwig), sino formas queer de narrar. Podríamos postular que el drama, género tan caro a la gran producción de la industria cinematográfica, es desplegado de manera diferente cuando es narrado desde una perspectiva queer.

Una mirada heterocentrada del drama ha apuntado a la producción de un relato que apela a lo emotivo, reforzando la idea de que existen acontecimientos dramáticos o

---

<sup>17</sup> Kaminsky, A. Op. Cit. Pág. 882.

<sup>18</sup> Kaminsky, A. Op. Cit. Pág. 879.

traumáticos “de por sí”, operación de universalización y naturalización de los sentidos que oculta la producción cultural e histórica de lo traumático. A su vez, la música, un cierto tipo de música, es constitutiva del drama cinematográfico hegemónico, sonidos de alto impacto emotivo, in crescendo, melódicas... *melodrama*, la música resalta los pasajes sentimentales mediante la incorporación de lo instrumental:

*“El término melodrama abarca películas que tienen una carga emocional o moral muy fuerte o emotiva, atendiendo al gusto de cada persona. Son películas dramáticas que buscan ser lo más realistas posibles dando un significado y connotación humana”*<sup>19</sup>.

La cuestión más interesante de una mirada queer es la posibilidad de desdramatizar aquello considerado imposible de desdramatizar, producir un “drama no dramático”, en el sentido hegemónico que habita la industria del cine, por un lado; pero por el otro también, apuntar exactamente al extremo contrario como estrategia de extrañamiento: producir el exceso paródico del drama<sup>20</sup>. Algunos recursos presentes en este film son justamente el humor, la distancia del narrador, la frialdad, la extrañeza, la apelación a recursos sonoros y visuales como música no convencionalmente dramática, fragmentación de la imagen y del relato, introducción de animación...

De esta manera se desdibuja la búsqueda realista, tan cara a la idea de representación del pensamiento occidental, produciendo, no sólo imágenes y relatos surrealistas o irreales, sino asumiendo la posibilidad de comprender las realidades como múltiples tramas complejas, intersubjetivas e interculturales, transubjetivas y transculturales: toda mirada produce un fragmento de realidad y no sólo lo representa o lo refleja. En este sentido los relatos queer producen efectos de desmultiplicación de realidad, complejidad y singularidad a un tiempo.

Por muchas de estas razones la obra mantiene la tensión entre lo queer y el camp: es una producción del circuito under de Broadway, pasa al cine con muy bajo presupuesto y se convierte con el paso del tiempo en una obra de culto para el cine independiente.

---

<sup>19</sup> <http://es.wikipedia.org/wiki/Melodrama>

<sup>20</sup> Podríamos traer a colación como ejemplo el trabajo de Pedro Almodóvar, considerado hoy el signo del Camp en la industria del cine, produciendo, más allá de una estética kitsch específica y un contenido queer, un tipo de relato hiperdramático (superposición de historias y sobreabundancia de acontecimientos trágicos sobre un grupo reducido de personajes) a un punto inverosímil (inverosímil aquí no significa irreal, sino dificultad de hacer creíble algo, lo que no significa que pueda perfectamente ocurrir más allá de la ficción: mientras el cine muchas veces se esfuerza por ser verosímil, la vida es inverosímil). A modo de ejemplo: “Todo sobre mi madre”, y “La mala educación”

Lleva al límite de lo paródico las posibilidades narrativas y estéticas, y la propia historia es la búsqueda y el esfuerzo por estetizar la vida incluso en sus márgenes, y justamente por encontrarse en los márgenes. Para Hedwig, el estilo lo es todo, es el trabajo paciente sobre la propia vida, para hacer la vida habitable.

Por otro lado el relato gira y tiene su epicentro en el “personaje”, en la performance que Hedwig encarna. Este es otro rasgo señalado por Sontag: “*Camp es la glorificación del «personaje» (...). Lo que aprecia la mirada camp es la unidad, la fuerza de la persona*”<sup>21</sup>. Hedwig alcanza esa intensidad irradiante propia de una *star*, y por eso puede auto-proclamarse una “estrella del rock mundialmente desconocida” frente al grupo de fans que la acompañan incondicionalmente en sus giras. Por eso también se ha convertido en una película de culto: la potencia e intensidad de la obra está depositada en ese personaje.

Como señala José Amícola, la androginia y el travestismo, no sólo del personaje central, sino también de uno de los personajes masculinos de la historia, interpretado por una actriz<sup>22</sup>, son otras de las características fundamentales que hacen entrar esta historia en la esfera camp<sup>23</sup>, trastocando lo políticamente correcto respecto a los roles y lugares asignados por las “policías (y políticas) del género”, pero pasando de manera transversal también por los espacios político-sociales fijos y determinados:

“...Mientras los maricas poeticemos la maricada está todo bien, en su lugar, en el rincón que le asigna la democracia oficial. Pero cuando se opina sobre etnias, aborto, derechos reproductivos, libertad de culto o políticas económicas, la licencia freak queda cancelada”<sup>24</sup>.

Esta cita puede convertirse en una clave de lectura de las prácticas culturales que el personaje de Hedwig intenta sostener: una transexual haciendo de transexual es un espectáculo aceptable y hasta “digno”, mientras la dignidad sea leída como una virtud que en las sociedades burguesas las personas alcanzan sólo si ocupan el lugar que “les corresponde”<sup>25</sup>. Cuando una transexual pretende erigirse como filósofa (primera vocación a la que Hedwig se dedica todavía en Berlín, antes de ser expulsado de la academia por hacer una “lectura queer” de Kant vinculándolo al rock and roll), compositora,

---

<sup>21</sup> Sontag, S. Op. Cit. Pág. 314.

<sup>22</sup> La pareja de Hedwig, Yitzhak, es performado por Miriam Shor.

<sup>23</sup> Amícola, J. “Camp”. En: Amícola, J. y De Diego, J. L. *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*. Ediciones Al Margen, La Plata, 2008. Págs. 285 y ss.

<sup>24</sup> Pedro Lemebel, citado por Caminsky, A. Op. Cit. Pág. 893.

<sup>25</sup> Por eso puede haber “pobreza digna” y “misericordia digna”, como dirá el personaje de Luis Brandoni en “Esperando la carroza” (1985), que es cuando l@s pobres y aquell@s que viven en la miseria no osan cuestionar el lugar asignado “naturalmente” por este sistema socio-económico.

intérprete, música de rock, bueno, eso es pretender forzar los lugares que a cada quien “le corresponde”.

Por esta razón, como señala Amícola,

*“El camp sería el conjunto de prácticas y estrategias para poner en acto la vida queer y así darle una visibilidad y dignidad que les había sido negada a las sexualidades disidentes (...). Lo interesante del fenómeno del camp es que en su recorrido de un siglo de existencia y en su paulatina politización ya se ha tornado un eje visible e indiscutible de una crítica general de la cultura. En rigor, los aparatos de representación oficiales prohibían la exhibición del deseo no normativizado y lo que vino a hacer el camp fue desafiar esa misma barrera a partir de la creación de una estrategia poética”*<sup>26</sup>.

Todas estas y otras características inscriben esta producción en el circuito de una sensibilidad camp contemporánea, y no es casual que se haya considerado a este film, sucesor y herencia de un clásico musical camp como lo es *The Rocky Horror Picture Show* (1975). Otra vez se tematiza la relación del camp y lo queer con el rock and roll y se devela así los cruces complejos entre género y música. A analizar este tema se han avocado Jeremy Gilbert y Ewan Pearson en su investigación *Cultura y políticas de la música dance* (1999), donde sostienen:

*“La voz del rock es casi siempre masculina. Incluso en las raras ocasiones en que las mujeres cantan música que se puede definir perfectamente como “rock”, el estilo vocal tiende a adoptar características de la forma tradicional “masculina” de cantar rock (...). No sólo consideramos que el rock posee ciertas cualidades específicamente masculinas debido a la áspera agresividad de sus convenciones vocales, sino que determinados críticos han aducido que el rock y la tradición clásica [de la metafísica occidental] comparten algo más que un simple compromiso con respecto a la autenticidad y el significado. Los críticos y teóricos que postulan la teoría feminista defienden que hay ciertos tipos de música masculinas o femeninas, y que tanto el rock como la tradición clásica tienden a anteponer las formas masculinas a las femeninas”*<sup>27</sup>

Tal vez por eso el film *Hedwig...* se constituye también como un homenaje a todas esas “extrañas rockeras” como las denomina la protagonista al final de la película, performando una Tina Turner que se des-monta en escena: “*Esto va dedicado a todas ellas, y a mí...*”. Encuirar el rock, torcer también el “gender” musical.

Pero las apropiaciones musicales exceden el rock y expresan los complejos intercambios entre cultura popular, masiva y erudita. Un ejemplo es la canción “I Will Always Love You” interpretada por la recientemente fallecida Whitney Houston, que es desdeñada por Hedwig en una escena y se convierte a la escena siguiente en el signo de que ha surgido el amor entre los protagonistas. Estos usos apelan a un humor ambiva-

---

<sup>26</sup> Amícola, J. Op. Cit. Pág. 287.

<sup>27</sup> Gilbert, J. y Pearson, E. *Cultura y políticas de la música dance*. Paidós, Barcelona, 2003. Pág. 160.

lente y dan cuenta de los artificios que producen el amor romántico en las industrias culturales contemporáneas, siendo este modo, el artificio, la única manera de producir lo auténtico.

Los cruces entre género y transgénero patentes en el film, como así también las tensiones de clase social y acceso económico, y los cruces y conflictos étnicos (la banda pan-eslava de la que Hedwig custodia los pasaportes, o su grupo musical anterior compuesto por mujeres coreanas, esposas de soldados y sargentos del ejército norteamericano) son territorios de exploración de lo queer y lo camp como espacios de reflexión estética y política, algo de lo que esta película, hemos tratado de argumentar, es signo.

Así como José Amícola considera que es en la estrategia del camp donde puede verse asomar un nuevo derrotero en la evolución literaria latinoamericana<sup>28</sup>, podemos dejar abierta aquí otra pregunta en la misma línea: ¿de qué manera la sensibilidad camp expande los territorios de expresión al cruzar los géneros (sexuales, cinematográficos, musicales) y qué nuevos desafíos plantea a la reflexión e investigación en las intersecciones entre arte y política?

### **Bibliografía**

- Amícola, J. y De Diego, J. L. *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*. Ediciones Al Margen, La Plata, 2008.
- Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires, Paidós, 2000.
- Butler, J. *Cuerpos que Importan (1993)*. Paidós, Buenos Aires, 2008.
- Butler, J. *Deshacer el género (2004)*. Paidós, Buenos Aires, 2006.
- Butler, J. *El género en disputa (1990)*. Paidós, Buenos Aires, 2007.
- Butler, J. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós, Buenos Aires, 2009.
- Copi. *Las viejas travestis y otras infamias*. Una pluma ediciones, Monterrey, 1996.
- Deleuze, Gilles. *Conversaciones*. Pre-textos, Valencia, 2000.
- Derrida, J. *La escritura y la diferencia*. Anthropos, Barcelona, 1989.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. Tomo I: la voluntad de saber (1976)*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- Giaccaglia, M. (comp.). *Efectos de la razón moderna. La interculturalidad como res- puesta*. Ed. Fundación La Hendija, Paraná, 2010.

---

<sup>28</sup> Amícola, J. Op. Cit. Pág. 290.

- Gilbert, J. y Pearson, E. *Cultura y políticas de la música dance*. Paidós, Barcelona, 2003.
- Guasch Oscar. *La crisis de la heterosexualidad*. Barcelona, Laertes, 2000.
- Guattari, Félix. *Caosmosis* (1992). Buenos Aires, Manantial, 1996.
- Guattari, Félix. *Las tres ecologías*. Editora Nacional, Madrid, 2003.
- Kaminsky, Amy. "Hacia un verbo *queer*". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, Núm. 225, Octubre-Diciembre 2008. Págs. 879-895.
- Laplantine, F. y Nouss, A. *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007.
- Larrauri, Maite. *La sexualidad según Michel Foucault*. Tandem, Madrid, 2003.
- Latour, B. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2007.
- Le Bretón, D. *Antropología del cuerpo y Modernidad*. Nueva Visión, Buenos Aires, 2004.
- Preciado, Beatriz. "Multitudes queer. Notas para una política de los "anormales"" En: Revista Multitudes. Nº 12. París, 2003. On-line en: [http://multitudes.samizdat.net/rubrique.php3?id\\_rubrique=141](http://multitudes.samizdat.net/rubrique.php3?id_rubrique=141)
- Sibilia, Paula. *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. FCE, Buenos Aires, 2005.
- Sontag, S. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, Seix Barral, 1984.
- Wittig, Monique. *El pensamiento heterocentrado* (1978). On-line en: <http://maquinacuerpo.blogspot.com/2008/07/el-pensamiento-heterocentrado-1978.html>