



La mirada | FOTOGRAFÍAS DE DANIEL FAJARDO B.

CONTRA LA FAMILIA: ¿CÓMO HACER JUSTICIA A LOS NIÑOS AFEMINADOS?*

AGAINST THE FAMILY: HOW TO BE FAIR WITH THE EFFEMINATE BOYS

Giancarlo Cornejo**

Este ensayo explora cómo familia puede ser un nombre que enmascara una violencia asesina contra las/os niñas/os queer. El objetivo es presentar una análisis intertextual de las películas Ma vie en rose y Doubt. Frente a la mirada familiar que nos condena a la reificación de la heteronormatividad, se plantea la importancia de generar miradas amorosas y solidarias que sustenten aquellas vidas donde se manifiestan afectos no hegemónicos.

Palabras clave: Doubt, familia, homosexualidad, Ma vie en rose, miradas solidarias, niños queer.

Este ensaio explora como família pode ser um nome que encobre uma violência assassina contra as crianças queer. O objetivo é apresentar uma análise intertextual dos filmes Ma vie en rose e Doubt. Diante da olhada familiar que nos condena à reificação da heteronormatividade, propõe-se a importância de gerar olhares amorosos e solidários que sustentem àquelas vidas onde se manifestam sentimentos não hegemônicos.

Palavras-chave: Doubt, família, homossexualidade, Ma vie en rose, olhares solidários, crianças queer.

This essay studies the way in which the family can be a name masking some murder violence against the queer children. It is aimed to make an inter-textual analysis about the movies Ma vie en rose and Doubt. Facing the family rule condemning us to the reification of hetero-regulation, the importance of generate loving and caring sights is stated to support those lives where non hegemonic feelings are manifested.

Key words: Doubt, family, homosexuality, Ma vie en rose, caring sights, queer children.

* La primera versión de este ensayo fue presentada en el seminario “La pantalla detrás del mundo: cine contemporáneo y sociedad” que tuvo lugar en noviembre de 2009 en la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Agradezco a Gonzalo Portocarrero su invitación a participar y escribir en torno al cine.

** Licenciado en Sociología de la Pontificia Universidad Católica del Perú y candidato a Doctor en Retórica de la Universidad de California, Berkeley (Estados Unidos). E-mail: giancarlofcs@gmail.com

Hablar de niños y de homosexualidad suena contraintuitivo, parecen categorías que se repelen mutuamente. Basta ver los debates contemporáneos sobre matrimonios *gays* y homoparentalidades en los que se apela a la obligatoriedad de la familia de preservar “el bien de los niños”, y que usualmente concluyen en la negación sistemática de una serie de derechos a personas no heterosexuales¹. Lauren Berlant tiene toda la razón al mostrar su malestar por cómo “una nación compuesta de adultos ha sido reemplazada por una imaginada para niños y fetos” (1997: 1, traducción mía). En contextos en los cuales la infancia se ha idealizado (y heterosexualizado) en extremo para fines tan reaccionarios, no deja de ser peligroso abordarla. Por ello, tal sea vez más urgente hacerlo.

En estos reaccionarios debates se produce y reproduce una definición histórica de la categoría *familia*, que va de la mano de una noción estática e idealizada de la *infancia*. Sin embargo, debe quedar claro que la familia tiene una historia, o tiene múltiples historias para ser más exactos. En *La policía de las familias* (2008), Jacques Donzelot genealogiza esta institución en Occidente, y advierte que desde el siglo XVIII se intensifican sobre ésta las tensiones de diversos discursos disciplinarios (estatales, religiosos, económicos y científicos, entre otros). Así, vigilar la familia y convertirla en un eje de normalización de sus miembros se convierte en una prerrogativa de diversos mecanismos de poder. Quizá esto explique parcialmente uno de los pocos puntos de encuentro entre el psicoanálisis y Michel Foucault: la construcción de la familia como el sitio de producción y regulación sociosexual por excelencia. Y cuando se quiere escapar de ésta, se nos amenaza con la extinción. Como Kaja Silverman afirma, la familia sentencia que no hay vida más allá de sus fronteras (1992: 102). Pero no sólo eso, y como si fuera poco, la familia se erige cada vez con más fuerza en el ideal que monopoliza la felicidad (Sabsay, 2009). Pero esta promesa demanda (y produce) un requisito: la heterosexualidad².

En este ensayo exploraré más bien cómo *Familia* puede ser un nombre que enmascare una violencia asesina contra ciertos niños, contra las/os niñas/os *queer*. Este ensayo parecerá un cuento de horror al lado de la idealización heteronormativa de la “infancia”. Me valgo del cine para hacer esta aproximación, porque ésta es una de las pocas tecnologías sociales en que el niño “afeminado”, el niño marica, no es radical y brutalmente silenciado. Además, como diversas teóricas feministas (Colaizzi, 2007; De Lauretis, 1992; Mulvey, 1988; Trinh, 1991) han argumentado, el cine es un campo en el cual se puede disputar la representación visual, la producción de discursos o el deseo de exterminio de ciertas subjetividades (como en el caso de las/os niñas/os *queer*).

IMAGEN 1. LUDO Y JÉRÔME VOLANDO A UN MUNDO
QUEER, JUNTO CON PAM, QUIEN LOS OBSERVA



Fuente: Alain Berliner, *Ma vie en rose* (1997)

Antes de continuar, quiero exponer mi más visceral escepticismo al uso de la categoría *familia* y al deseo por ésta. Un escepticismo que está anclado en historias de violencia, dolor y exclusión que se han escrito en su nombre. Leo Bersani tiene razón al afirmar que este ideal familiar “es más probable que incluya a tu perro que a tu hermano o hermana homosexual” (2010: 9, traducción mía). Aunque es Eve Sedgwick quien sintetiza más contundentemente una de las sentencias más comunes a las infancias (y vidas) no heterosexuales: “He oído a mucha gente decir que preferiría ver a sus hijos muertos antes que *gays*. Me costó mucho tiempo llegar

IMAGEN 2. LUDO INTENTANDO SOÑAR
DE MANERA PERMANENTE DENTRO DE UNA REFRIGERADORA



Fuente: Alain Berliner, *Ma vie en rose* (1997)

a creer que no dicen más que la verdad. Hablan incluso por boca de aquellos que son demasiado refinados para decir algo tan cruel [...]” (2002: 30).

Dos películas serán el centro de mi exploración: *Ma vie en rose* (*Mi vida en rosa*, 1997, Bélgica) de Alain Berliner y *Doubt* (*La duda*, 2008, Estados Unidos) de John Patrick Shanley. El vínculo apasionado que he establecido con ambas es en gran medida una respuesta a esa clase de sentencias heteronormativas. Estas películas, argumentaré, plantean de manera diferente y ambigua una urgente e impostergable pregunta: ¿cómo hacer justicia a los niños afeminados?

LA FAMILIA COMO UNA COMPULSIÓN HETEROSEXUAL

Ma vie en rose es la historia de Ludovic (Georges Du Fresne), un niño de siete años, que no es sólo un niño afeminado, es un niño que adora la feminidad, la suya propia y la de otros —como la de su madre (Hanna), la de su abuela (Elizabeth) y, sobre todo, la de Pam, una suerte de muñeca Barbie que además tiene un programa de televisión—³. Sin embargo, y lamentablemente de manera predecible, esta feminidad no es adorada por su comunidad ni por su familia.

Vale la pena empezar con la escena en que Ludo y Jérôme (Julien Rivière) se están casando con un oso de peluche como un cura, y cuando están a punto de besarse, son lamentablemente interrumpidos por la conservadora madre de Jérôme, quien se desmaya. Cuando Hanna (Michèle Laroque) recrimina a Ludo por usar un vestido, aparece Pam y rescata a ambos niños. Como resulta evidente, “a veces un sujeto [*queer*] necesita héroes [o heroínas] por imitar y en los que invertir todo tipo de energías” (Muñoz, 1999: 38, traducción mía). Junto a Pam vuelan de la casa (heterosexual) a un mundo donde la feminidad de Ludo es posible y bella, y donde el amor de los dos niños es una posibilidad apreciada (imagen 1). Esta escena nos recuerda que ciertos matrimonios (no sancionados por el Estado) pueden causar

terror, y más importante que para Ludo, la fantasía no es un lujo, es una necesidad (Butler, 2006).

La fantasía implica, parafraseando a Esther Newton (1979: 109), la capacidad creativa de reír antes que llorar. Fantasía que en su versión más bella y radical lleva a la pequeña transgénero, Ludo, a autodescribirse como un *garçon-fille* (chico-chica)⁴, y a postular una hipótesis ontogénica de su homosexualidad-transgeneridad. Para él, Dios, en vez de enviar a la chimenea de su casa dos cromosomas X, envió dos X y uno Y, pero uno de los X se perdió en el camino⁵. Esta hipótesis compite con otras como la de la comunidad heteronormativa de vecinos, que establece una relación de equivalencia entre heterosexualidad y humanidad (Warner, 1993: xxiii), y que no duda en culpar a una madre “muy fuerte” o a un padre “muy débil”. O la de la psicóloga a la que llevan a Ludo, quien pregunta a sus padres si habían deseado un niño o una niña. Estas dos últimas hipótesis comparten una matriz cultural que busca responder a la heteronormativa pregunta: “¿Por qué una persona es homosexual o transgénero?”.

En esa matriz cultural heteronormativa, Ludovic despierta pánico, un pánico que no sería justo solo llamar *pánico homosexual*, sino un pánico de género o a la indeterminación de género⁶. La película muestra ame-

nazas violentas contra el joven cuerpo del pequeño Ludovic para que éste “asuma” un género naturalizado (en este caso el masculino). Estas amenazas tienen consecuencias. Basta recordar que después de ser agredido por varios niños (con la tácita aprobación de sus dos hermanos y Jérôme) en un vestidor, Ludo se esconde en una refrigeradora (imagen 2). Esto también puede ser pensado como un intento de suicidio, como un esfuerzo de Ludovic por soñar permanentemente con un mundo en el que su feminidad sea valorada. De nuevo, la agudeza de Sedgwick es imprescindible: “Para un niño *protogay* identificarse con lo masculino (o masculinamente) puede implicar aprobar su propia borradura” (1993: 161, traducción, mía).

Hasta aquí he discutido ciertos procesos de generización de la película y, sobre todo, de su personaje principal, Ludovic; pero como los *film studies* han puesto en boga, en los filmes los espectadores no son solo entes pasivos. En palabras de Teresa de Lauretis, las convenciones del cine narrativo niegan dos miradas:

[...] los espectadores no son concientes de sus propias miradas, de sí mismos mirando, siendo voyeurísticamente cómplices en los placeres contruidos en la imagen; segundo, ellos no son concientes de la mirada de la cámara, de modo que ellos tienen la impresión de que los eventos, personas, y lugares figurados en la pantalla existen en algún lugar, en un mundo objetivo —si ficcional— creado por el cineasta, el director, el artista. Así, sin tener nada que decir ni ningún control sobre el mundo de las películas o sus imágenes, los espectadores se sienten exentos de cualquier responsabilidad, no están personal o individualmente implicados en la ficción, y son, por tanto, libres para disfrutarla (1987: 98, traducción mía).

Es muy probable que las miradas frente al cine que gozan de mayor legitimidad social sean masculinas y heteronormativas, y, aun así, es también muy probable que para dichas miradas *Ma vie en rose* siga siendo una historia muy “familiar” y placentera. Finalmente, hacer llorar a un niño afeminado, hacer sufrir a una niña travesti, golpear a un pequeño marica debe ser la historia de vida de muchos hombres heterosexuales. De esta manera, *Ma vie en rose* visibiliza una prerrogativa asesina de la heteronormatividad: la declaración de guerra contra los niños afeminados, y nos recuerda, en las exactas palabras de Eve Sedgwick, que “siempre es temporada de caza de niños *gays*” (1993: 155, traducción mía).

El terror que la figura de Ludovic genera en su comunidad tiene que ver no sólo con su feminidad, sino también con su joven edad. Y éste es el mismo pánico que hizo que en Estados Unidos la Motion Picture Association of America le diera una clasificación R, es decir, que sólo fuese apta para mayores de diecisiete años o menores acompañados de adultos. Para esta comunidad (y para sus censores), Ludovic es un marcador ineludible de la muerte. Como todo niño *gay* o transgénero, su nacimiento y reconocimiento es leído como un símbolo de la muerte de un niño heterosexual (Stockton, 2009). Ludo es culpable de matar al niño heterosexual que debió ser.

Lee Edelman (2004) argumenta que la figura del niño es un tropo discursivo heteronormativo que hace imposible el debate político, y que nos obliga a desear, y a plantearnos como único horizonte político, un futuro (o “futurismo reproductivo” en los términos de Edelman) que es una reactualización burda de un pasado (y presente) heteronormativo. Así, el “niño” es siempre pensado como heterosexual, y es el sujeto que garantiza que la heterosexualidad sea la única alternativa sexual posible. Uno de los aspectos más atractivos de *Ma vie en rose* es que la infancia es postulada como una posibilidad *queer*. Así, tal vez lo que teme la comunidad de familias heterosexuales es la pérdida del futuro, y, con ello, la muerte del tirano niño heterosexual que habita en cada hogar.

Sin embargo, el potencial subversivo del film como el que Ludovic encarna es diezmado por la legitimidad que termina procurando a la Familia. Paradójicamente, el final de la película es muy bello. Hanna, después de golpear públicamente a su hijo, fantasea-profetiza la huida de Ludovic al mundo de Pam, donde él podrá ser feliz sin molestar a nadie (imagen 3). Y frente al terror del abandono de Ludovic, ella decide aceptarlo y le ratifica su incondicional amor. No quiero menospreciar este hecho: cuántas infancias *gays* y transgénero hubieren sido menos miserables si así hubiesen sido familias. Pero al hacer esto, *Ma vie en rose* termina legitimando una institución, la Familia, que en primera instancia fue la responsable de toda la sistemática violencia contra Ludo, y no cualquier Familia, sino una heterosexual, biparental y monogámica. Además, individualiza la violencia contra los niños no heterosexuales. Así, todos parecemos haber olvidado el cruel destino que le espera a Jérôme con sus muy homofóbicos padres, o el que le es-

pera a Justine (la niña marimacho) cuando se haga adolescente, y su niñez ya no sea una excusa aceptable para su masculinidad.

Hay que volver al inicio del film, y a una de sus primeras escenas, que parece resumirse en la consigna: “Un hombre es su Familia”. Quizá para ser más exactos: “Un hombre es porque tiene una Familia”. Pierre (Jean-Phillipe Ecoffey), un orgulloso hombre y padre, presenta a su esposa (no casualmente bella), pero lo que más espera esta “noble” y heterosexual comunidad es la presentación de los niños: uno bueno para matemática, otro bueno para los juegos, y Ludovic, “el comediante de la familia”, a quien la audiencia inicialmente confunde con su adolescente hermana. En esta celebración se festeja la llegada de una nueva Familia (cuya estructura central, qué duda cabe, es heterosexual). El final no es muy diferente: hay una fiesta a la que Ludo (con su ahora tolerada diferencia) se suma a las familias también heterosexuales y a sus niños. Así, todas las familias, incluida la de Jérôme, pueden respirar tranquilas y creer que efectivamente reúnen todos los requisitos de pureza sexual que la heterosexualidad demanda y otorga, y que nada ni nadie los cuestionará.

Para no negar las fortalezas del film, hay que insistir que *Ma vie en rose* sí deshabilita la mirada masculina heteronormativa que es como una suerte de asesino serial de

niños *queer*. La película muestra el dolor y la maldad que dicha posición respectivamente causa y supone, pero al hacer esto habilita una forma permitida e ideal de espectador: la de un padre (heterosexual). Ludo ya no es un niño al que matar, sino un niño al que hay que domesticar.

La aparente apertura de la Familia y sus “nuevos” modelos terminan reificando la importancia insustituible de dicha institución social⁷. De nuevo, Sedgwick tiene toda la razón al afirmar que “redimir la familia no es, finalmente, una opción sino una compulsión” (1993: 72, traducción mía). Esta afirmación puede parecer no tomar en cuenta uno de los principales aportes de Judith Butler: su reelaboración de la categoría *performatividad* (2001). Ella ha argumentado ampliamente sobre la posibilidad de subvertir las normas mediante su iteración. Sin embargo, también se ha encargado de matizar su propia argumentación:

Debe quedar claro aquí que no estoy, en este caso, propiciando una visión de la performatividad política que sostiene que es necesario ocupar la norma dominante para producir una subversión interna de sus términos. A veces es importante rechazar sus términos, dejar que el término mismo desaparezca, quitarle su fuerza. Y hay, creo, una performatividad propia del rechazo que, en este caso, insiste en la reiteración de la sexualidad fuera de los términos dominantes (Butler, 2000: 182).

IMAGEN 3. HANNA FANTASEA / PROFETIZA LA HUIDA DE LUDOVIC AL MUNDO DE PAM.



Fuente: Alain Berliner, *Ma vie en rose* (1997)

IMAGEN 4. LA HERMANA JAMES VIENDO LO QUE NI SIQUIERA DEBERÍA CREER COMO POSIBLE



Fuente: John Shanley, *Doubt* (2008).

La performatividad del rechazo a la que Butler alude está vinculada al reto que Sedgwick nos plantea: preguntarnos “cómo dejar de redimir a la familia” (1993: 72, traducción mía). Entonces, nuestra pregunta inicial también sigue un camino iterativo y se transforma en: ¿cómo hacer justicia a los niños afeminados sin redimir a la Familia?

MOTHER KNOWS BEST

Uno podría concordar con Sedgwick en que siempre es temporada de caza de niños *gays*, pero habría que agregar que siempre es más fácil matarlos si no son blancos. De hecho, la blancura de Ludovic y Pam explica buena parte de su “final feliz”, pero es otra la historia que nos presenta *Doubt*, ambientada en el Nueva York de 1968 (figura 4). Para ser más exactos, en un colegio católico (Saint Nicholas) en el Bronx, regido por una blanca, estricta y muy conservadora monja, la hermana Aloysius (Meryl Streep), al que llega un (aparentemente) amable y progresista cura (también blanco), el padre Flynn (Phylip Seymour Hoffman). La relación entre ambos es

desde el inicio tensa. Ambos representan para el otro formas intolerables de cristiandad, y probablemente de humanidad. El tercer personaje en escena es la dulce, inocente y (no casualmente) blanquísima hermana James (Amy Adams). Su personaje es de vital importancia porque es ella quien ve lo que se convertirá en el centro de la película: una forma muy cercana de vínculo entre el padre Flynn y Donald Miller (Joseph Foster), el único estudiante negro del colegio. La duda (a la que alude el título) tiene que ver con el “extraño” comportamiento de Donald después de haber sido llamado a la oficina del padre Flynn, y con el olor a alcohol que el niño de doce años tenía.

En *Doubt* abundan los nombres familiares: padres, madres y hermanas. Esto a la vez que reitera convenciones heteronormativas familiaristas, puede ser incómodo, sobre todo, para las miradas masculinas heterosexuales que necesitan despejar cualquier duda sobre sí para ser. Flynn, un padre, es acusado de seducir sexualmente a un niño de doce años. Traducción: ningún hombre heterosexual quisiera estar en ese lugar

IMAGEN 5. DONALD, LA TÚNICA, LA PEQUEÑA MUÑECA DANZARINA Y FLYNN



Fuente: John Shanley, *Doubt* (2008).

que la cultura heteronormativa ha reservado casi exclusivamente para los cuerpos de hombres homosexuales⁸. Aloysius, una madre, pese a que materializa la fantasía heteronormativa de una mirada panóptica⁹ que puede observarlo todo (especialmente los deseos no heterosexuales), tiene que reconocer su subalternidad en una jerarquía eclesiástica sexista, su poca disposición a ser un objeto placentero para la mirada heterosexual masculina, y, finalmente, que su aparente carencia de dudas no es más que una mascarada. Ella misma lo dice llorando al final del film, después de supuestamente corroborado el “crimen” de Flynn: “¡Tengo dudas! ¡Tengo tantas dudas!”. Y está James, una hermana, probablemente el personaje menos incómodo de los tres. Ella es una bella joven que acata las normas sexuales de su comunidad, y quien es presentada como la inocencia hecha carne. Sin embargo, el que haya sido capaz de ver, sospechar (imagen 5), “descubrir” el posible vínculo entre Flynn y Donald muestra que ella sabía, que ella tenía conocimientos que la cultura heteronormativa no permite tener y menos a mujeres. Así, la “inocencia” de la hermana James no es simple ignorancia o carencia de

conocimiento, sino una voluntad activa por no conocer, por no ver, por no oír, que puede ser desactivada también y dar paso a la “agudeza” de una mirada que ve lo que ni siquiera debería creer como posible (imagen 5). El que una mirada masculina heterosexual se identifique con la posición de la hermana James supone develar una de las dudas más importante sobre su propia heterosexualidad que, como Sedgwick (1986: xi) y Carolyn Dinshaw (1999) agudamente sugieren, se puede resumir en la consigna “se necesita a uno para conocer a otro”, se necesita a un homosexual para conocer a otro. Esta iteración de nombres familiares promete cierta visibilidad a un deseo del que se reniega. Aunque la palabra *homosexualidad* jamás es pronunciada, es un secreto a voces que en el filme casi todo alude a ésta¹⁰.

Donald es un niño negro que tiene muchos problemas para ser reconocido como un par por sus compañeros blancos. Es más bien el estudiante excluido del grupo, sin amigos. Su único amigo, o su *protector* —como lo llama la hermana James— es el padre Flynn. Este vín-

culo, después de la acusación, para la hermana Aloysius es entendible, porque ambos son personajes marginales, o en todo caso, le resulta entendible que el padre Flynn se haya fijado en un niño solitario y excluido para seducirlo: “De todos los niños, Donald Miller. Supongo que tiene sentido... Él está aislado”.

A Donald no lo vemos mucho en la pantalla, y ciertamente él no habla sobre sus deseos, pasiones, ni sobre las formas en que es violentado. Aquí corrobora la tesis de Gayatri Spivak (1999) de la carencia de un lugar de enunciación como marca distintiva del subalterno. Y, de hecho, Flynn, Aloysius y James se atribuyen la capacidad de representar los deseos (y la voz) del niño, y aquí reproducen un mecanismo colonizador racista que se puede resumir en la impronta “niño negro que tiene que ser salvado por gente blanca”.

Por ello, es necesario hacer un esfuerzo mayor para explicitar algunos deseos de Donald. “Quiero ser un sacerdote” es la frase que el niño le dice al cura en una de las primeras escenas. Y ésta probablemente sea la única afirmación de sus deseos en el film. Adicionalmente, hay dos objetos por los que Donald se siente apasionado: su túnica blanca¹¹ de monaguillo y una pequeña muñeca bailarina que da vueltas con la ayuda de un espejo imantado¹². Estos tres deseos parecen estar estrechamente vinculados unos con otros y con Flynn (imagen 5).

Si en *Doubt* los deseos de Donald están fuera del campo de visión, sus deseos sexuales lo están más radicalmente aún. Y en esto guarda cierta similitud con *Ma vie en rose*, que subestima la pasión de Ludovic y Jérôme, ¡ni siquiera les permite un beso!, y subalterniza este afecto al género de Ludovic. Es como si ambas películas hicieran de la sexualidad la línea divisoria entre la infancia y la adultez (Angelides, 2004; Davies, 2007; Hanson, 2011; Kincaid, 1998). En ese sentido, están lejos de la tradición fílmica del “niño sexual(izado)”¹³. Estos niños sexuales no son (sólo) víctimas como ciertamente Donald es generalmente representado. Estos niños no sólo son violentados, sino que sus conocimientos sexuales tienden a desatar pánico. Aun así, y pese a todo, Donald, como estos niños, es un personaje con el que las miradas masculinas heterosexuales encuentran muy difícil y peligroso identificarse. Volveré sobre este punto.

Es la aparición de la madre de Donald la que cambia completamente el centro de las dudas. La señora Miller (Viola Davis) es convocada por la madre superiora a su oficina para hablar de su hijo, Donald. Aloysius no tarda en preguntarle por la relación de su hijo y el padre Flynn. La señora Miller sólo tiene palabras de agradecimiento para el cura que protege y le ha tomado un especial cariño a su hijo, sobre todo, porque ella es consciente de la violencia que un niño negro puede recibir en un entorno hostil.

Hermana Aloysius: Señora Miller, quizá tengamos un problema [...]. Me preocupa la relación entre el Padre Flynn y su hijo.

Sra. Miller: No me diga. ¿Cómo que le preocupa?

Hermana Aloysius: Que quizá no sea apropiada.

Sra. Miller: Bueno, todos tenemos defectos, ¿no? Hay que saber perdonar [...].

Hermana Aloysius: Me preocupa, para ser franca, que el Padre Flynn haya tratado de sobrepasarse con su hijo.

Sra. Miller: ¿Que quizá haya tratado?

Hermana Aloysius: No puedo estar segura.

Sra. Miller: ¿No hay evidencia?

Hermana Aloysius: No.

Sra. Miller: Entonces quizá no sea cierto.

Hermana Aloysius: Yo creo que sí es cierto.

(Shanley, *Doubt*, 2008).

La buena fe de la madre de Donald perturba a Aloysius, así que esta última hace más explícitas sus acusaciones. Y ella queda muy incómoda por la aparente indiferencia de la madre del niño. La señora Miller increpa a Aloysius por hacer una acusación sin pruebas, y cuando parece con ello silenciar las dudas, más bien las multiplica:

Hermana Aloysius: [...] él tiene a su hijo.

Sra. Miller: ¡Pues deje que se lo quede!

Hermana Aloysius: ¿Qué?

Sra. Miller: Es solo hasta junio.

Hermana Aloysius: ¿Usted sabe lo que está diciendo?

Sra. Miller: Sé más de lo que usted [...].

Hermana Aloysius: ¿Qué clase de madre es usted?

Sra. Miller: Discúlpeme, pero usted no sabe suficiente de la vida para decir algo así, hermana.

Hermana Aloysius: Sé lo suficiente.

Sra. Miller: Usted sabe las reglas quizá, pero eso no lo es todo.

Hermana Aloysius: ¡Yo sé lo que no aceptaré!

Sra. Miller: Uno acepta lo que tiene que aceptar, y lidia con eso.

Hermana Aloysius: Este hombre está en mi escuela.

Sra. Miller: Bueno, él tiene que estar en algún lado, y quizá esté haciendo algo bueno también.

Hermana Aloysius: ¡Él anda atrás de los niños!

Sra. Miller: ¡Quizá algunos de los niños quieren que los agarre! Por eso le pegó su padre [...]. Mi niño vino a su escuela porque lo iban a matar en la escuela pública. A su padre no le gusta. Él viene a su escuela, y a los niños no les gusta. Un hombre es bueno con él, este cura. ¿El hombre tiene sus razones? Sí. Todos las tienen. Usted tiene sus razones. Pero ¿yo le pregunto al hombre por qué es bueno con mi hijo? No. No me importa por qué. Mi hijo necesita a un hombre que se interese por él y que lo vea en el camino que él quiere seguir. Gracias a Dios que este hombre educado y con algo de bondad en él quiera hacerlo.

(Shanley, *Doubt*, 2008).

La madre de Donald desestima la acusación al padre Flynn no por considerarla falsa, sino por no considerarla inaceptable (como todos los demás, especialmente la mirada masculina heterosexual). Este hombre es el único sujeto que (además de ella) ayuda y quiere a su hijo en un entorno tan racista, y tan homofóbico. Su madre “entiende” que el cura pueda tener motivos ulteriores, pero, finalmente, le permite a su hijo movilidad social, y sobre todo, le promete cierta viabilidad para su vida. Algo que en un colegio público o que en manos exclusivas de su padre biológico no podría darse por sentado. Así, primero, visibiliza formas de violencia intraracial (específicamente de género y sexual) que por lo general son invisibilizadas aun dentro de perspectivas críticas contra el racismo —como agudamente argumenta Kimberle Crenshaw (1991)—. Además, niega una no problemática y esencialista relación de pertenencia de Donald a determinada categoría racial. De hecho, en su versión más radical, sus palabras nos recuerdan dolorosamente, como Gloria Anzaldúa (1987) afirma, que un homosexual no tiene raza, porque los suyos serán los primeros en rechazarlo.

La señora Miller desestima una visión esencialista de la raza, y de la raza de su hijo, pero eso no quiere decir

IMAGEN 6. “ES SÓLO HASTA JUNIO”



Fuente: John Shanley, *Doubt* (2008).

que no sea conciente de los procesos violentos de racia-
lización por los que el cuerpo de su hijo y el suyo propio
son marcados. De hecho, basta recordar que al em-
pezar el inquisitorio de Aloysius, la señora Miller le dice:
“Discúlpeme, pero si estamos hablando de algo que está
flotando entre este cura y mi hijo, no es culpa de mi
hijo... Él es solo un niño”. Este descargo sorprende a
Aloysius por su aparente obvedad, pero en realidad es-
tas palabras no son nada obvias, y menos para Aloysius.
La señora Miller aquí responde a una acusación que es
iterada una y otra vez contra personas negras y sus cuer-
pos. Una acusación que delinea parte del pánico sexual
de Aloysius (y de la mirada masculina heterosexual), y
que consiste en la construcción de la(s) sexualidad(es)
negra(s) como desbordante(s) y contaminante(s). Ya Án-
gela Davis (2005) argumentó potentemente cómo en
Estados Unidos (como en muchas otras regiones con
procesos históricos coloniales) los cuerpos de las muje-
res negras fueron convertidos en cuerpos que era legí-
timo violar sin cometer ningún delito o falta. Al mismo
tiempo, los cuerpos de los hombres negros eran conver-
tidos en los cuerpos que violaban (a las mujeres blancas)
por naturaleza. Así que las personas negras eran doble-
mente responsables de las violaciones sexuales, porque
las atraían (es decir, en el fondo las deseaban) o porque
las perpetraban. Aquí hay una coincidencia con un me-
canismo de saber-poder heteronormativo que asocia de
manera inevitable el cuerpo homosexual (o transgéne-
ro) con la violación (Moon, 1998: 89). Y probablemente
el afeminamiento de Donald sea usado para posicionarlo
como un sujeto que quiere ser violado y que quiere vio-
lar, pero ya no por hombres blancos, ni a mujeres blancas
sino por y (sobre todo) a sus hijos. Este es el gran terror
que causa Donald.

Toda la conversación entre ambas mujeres está en-
marcada bajo la pretensión de cierto privilegio de cono-
cimiento. Aloysius piensa que va a iluminar a esta mujer
negra con cierto saber que ella no puede poseer (“No
sé si usted entiende completamente”). Una vez devela-
do el “secreto”, y el conocimiento de la señora Miller,
Aloysius la observa con pánico y también con asco, y le
increpa: “¿Qué clase de madre es usted?”. Finalmen-
te, para Aloysius, Donald no merece ser amado por na-
die, salvo por una persona, su madre. Aloysius, como la
mirada masculina heterosexual, le atribuyen a la señora
Miller una enorme culpa. Una culpa que dentro de la

matriz heteronormativa consiste en sentenciar a muerte
a su propio hijo (Edelman, 1994; Stockton, 2009).

Sin embargo, aquí presentaré una lectura más habili-
tante sobre la declaración de la señora Miller. El clamor
de esta mujer cuando diferencia los hechos del niño de
su naturaleza, muestra que la madre está muy lejos de ser
indiferente al dolor de su hijo. Esta madre sabe que una
infancia marica y negra no tiene muchas posibilidades
de sobrevivir en entornos racistas y homofóbicos. Ella
intenta que su hijo escape de la violencia que amenaza
con radicalizar la precariedad de su vida, aun sabiendo
que puede ser víctima de otras formas de violencia. Su
actitud lejos de ser indiferente, refleja el dolor que este
conocimiento implica (imagen 6). “Es sólo hasta junio”,
es el pedido de la señora Miller, y es ésa la frase que
de manera tal vez demasiado literal hace explícita su
comprensión de la violencia (presumiblemente sexual)
contra su hijo como una violación habilitante (Spivak,
1999: 371).

Aloysius actúa bajo la pretensión homofóbica de co-
nocer perfectamente los deseos de Donald; y aquí basta
recordar una posible definición de *homofobia* que
da David Halperin (2000) como pretensión de cono-
cimiento sobre cuerpos homosexuales. En cambio, no
sería exacto decir que la madre de Donald conoce me-
jor a su hijo de lo que él se conoce, o que ella tenga
esa pretensión. La señora Miller no necesita conocer
con total certeza los deseos de su hijo, y así colonizarlo
para sostenerlo. Lo que la señora Miller hace es acom-
pañar a su hijo en su dolor, y explorar posibilidades
para él, que ni siquiera éste considera como posibles.
En la declaración de la señora Miller hay algo más ra-
dical aún. Ella cambia la retórica de la acusación de
Aloysius, para quien todo vínculo sexual-afectivo entre
un niño y un adulto debe ser entendido como pato-
logía o como violencia. Ella habilita (para su hijo) la
posibilidad de cierto vínculo intergeneracional para el
que todavía no tiene nombre.

Mi lectura de esta escena puede implicar cierta bo-
rradura de la señora Miller. Una borradura que sería
una suerte de sacrificio glorificado, y en esto se itera la
convención fílmica y cultural de la madre como un ser
esencialmente sacrificial (Williams, 1984)¹⁴. Pero en
Doubt este sacrificio de la señora Miller no redund

simplemente en la participación por parte de su hijo de los privilegios de alguna jerarquía racial, de clase y sexual (de la que ella está excluida). La señora Miller quiere que su hijo sobreviva, y esto no es fácil porque su vida carece de soportes sociales y culturales que la hagan habitable.

DESFAMILIARIZAR LA MIRADA

Lo que la señora Miller quiere para su hijo es la posibilidad de algún futuro. Aquí ella hace una afirmación de libertad, y siguiendo a Judith Butler, ciertas “declaraciones” de libertad son llamados de libertad (Butler y Spivak, 2007). En su última intervención, la señora Miller dice: “Hermana, no sé si estemos del mismo lado. Yo estaré junto a mi hijo y a aquellos que son buenos con mi hijo. Sería bueno verla allí”. Esta escena no marca un “antes y un después” definitivo, sino que se convierte en un llamado a un “todavía no aquí ni ahora” (Muñoz, 2009) que haga posible la vida de su hijo.

El llamado de la señora Miller a futuros habitables (“todavía no aquí ni ahora”) para su hijo puede mostrar su conocimiento de que el tiempo de la Familia no es el tiempo de los niños *queer*. Ese “todavía no aquí ni ahora” se opone al “aquí y ahora” que está estrechamente vinculado con lo que en este ensayo he estado llamando la *mirada masculina heterosexual*, y que también podría ser llamado la *mirada familiar*. Esta última alude a modos de construir la homosexualidad como un cómodo espectáculo para ver, y a través del cual reafirmar estructuras heteronormativas y reproducirlas *ad infinitum*¹⁵.

Quiero presentar esta escena (la última intervención de la señora Miller) como paradigmática de lo que en adelante llamaré *desfamiliarizar la mirada*. Lo primero que hay que decir de esta invitación es que es indudablemente una invitación a amar. Y aun cuando en primera instancia quizá parezca dirigida a Aloysius, también lo hace a los espectadores (“aquellos que son buenos con mi hijo”), a nosotras/os. Aquí es pertinente recordar las palabras de Silverman:

[...] aquellos sujetos acostumbrados a tener un conjunto poco halagador de coordenadas visuales proyectadas sobre ellos, dependen para su supervivencia

psíquica de la mirada amorosa de sus íntimos, la cual (como Barthes sugiere) puede borrar al menos temporalmente el terrible efecto de esa proyección. Pero si la mirada actúa concertadamente con bastantes miradas distintas, puede reterritorializar la pantalla, confiriendo a nuevos elementos una prominencia cultural y relegando a la oscuridad aquellos que actualmente constituyen la representación normativa (2009: 230).

Desfamiliarizar la mirada implica reconfigurar los modos y mecanismos de distribución del amor, como también las construcciones rígidas de los depositarios ideales de dicho afecto. Pero ese es sólo un primer paso (evidentemente importante), ya que con sólo amar (a Donald, a Ludo, y a las/os niños afeminados) no basta. Esta mirada amorosa debe estar acompañada de solidaridad. Entonces, contra la caridad, hay que apostar por construir una mirada solidaria¹⁶. O, tal vez por su carácter relacional y plural, sea más justo hablar de *miradas solidarias*.

Estas miradas solidarias tienen muy en cuenta la conjunción (y en muchos casos la inseparabilidad) de múltiples formas de opresión. Así, la invitación a amar a y ser solidarias/os con Donald, que plantea la señora Miller, es bastante sensible a la raza¹⁷. Finalmente, La señora Miller concita otras miradas amorosas y solidarias porque quiere habilitar para su hijo un futuro que no esté marcado por la condena racista que sentencia que “para el hombre negro sólo hay un destino. Y ése es blanco” (Fanon, 1967: 10, traducción mía). Esta condena racista en la película está evidentemente representada por el vínculo afectivo asimétrico (y potencialmente colonizador y violento) entre Flynn y Donald¹⁸. Otra forma de condena racista radica en la construcción que hace *Doubt* de las comunidades negras como esencial e intrínsecamente homofóbicas, aun cuando las comunidades blancas que presenta no parecen un ápice menos homofóbicas. Esta construcción y estereotipación racista en *Doubt* es bastante paradójica, ya que si hay algún personaje en la película que ama y sostiene a Donald es su madre, una mujer negra.

La invitación a miradas solidarias que plantea la señora Miller arriba a diversos destinos, que ni ella ni nadie puede prever, y que lo único que comparten es el afán de sostener a Donald. Una parte de esos imprevisibles receptores (de la invitación) somos todas/os aquellas/os que hemos sobrevivido a cruentos procesos de racialización y estigmatización homofóbica y transfóbica¹⁹. No

obstante, es importante mencionar que las miradas solidarias no están ni exclusiva ni principalmente determinadas por procesos de identificación, ni están basadas en ningún esencialismo identitario burdo. Identificarse con Donald, Ludo, o con niños afeminados no es suficiente. La mirada familiar puede identificarse (aun cuando le pueda resultar incómodo) con ellos bajo la premisa de su inevitable supresión o domesticación. La mirada familiar también puede identificarse con personajes femeninos como psicólogas, madres o monjas, siempre y cuando sean agentes de disciplinamiento heteronormativo²⁰. En cambio, las miradas solidarias cuestionan los mecanismos familiares (y familiaristas) del mirar. Las miradas solidarias no apelan simplemente a que depositemos nuestras miradas (por más amorosas que sean) sobre Donald, Ludo o en general las/os niñas/os *queer*. Yo planteo más bien que las miradas solidarias, parafraseando a Trinh Minh-ha (1989), nos invitan a mirar junto a Donald, Ludo, y las/os niñas/os *queer*.

Precisamente porque nos invitan a esta proximidad no jerárquica, las miradas solidarias, como argumenta Jodi Dean (1996), abrazan la crítica, las discrepancias y las diferencias. De hecho, las miradas solidarias necesitan de esta apertura crítica y dialógica para oponerse a las diversas formas de opresión que hacen inhabitables las vidas de muchas personas. Esta es una forma en que las miradas solidarias se diferencian del espíritu corporativo y acrítico que la élite de la Iglesia católica demuestra para proteger a sus curas de cualquier juicio público sobre las innumerables violaciones sexuales a niños/as y adolescentes en sus instituciones. Las miradas solidarias que postulo no pueden serlo con la opresión. Estas miradas buscan más bien habilitar posibilidades relacionales e identitarias que son ininteligibles e imposibles en el presente.

Mi apuesta por miradas amorosas y solidarias se posiciona dentro del llamado *giro afectivo* de la *queer theory*²¹. No quiero quedar atrapado en la agotada y agotadora dicotomía subversión/sumisión: es decir, las miradas amorosas y solidarias no son esencialmente subversivas ni sumisas frente a las normas hegemónicas. Tampoco quiero asumir la igualmente fácil postura que señala que “todo es igualmente subversivo y reproductor de las normas hegemónicas”. Las miradas amorosas

y solidarias, como el mencionado giro afectivo, enfatizan la socialidad de los afectos y su importancia política para la producción de vínculos que expandan la supervivencia y la habitabilidad de las vidas. En otras palabras, aun cuando estoy interesado en subvertir, lo estoy mucho más en sobrevivir.

Las miradas amorosas y solidarias pueden evitar construir a las comunidades y audiencias *queer* (y a las/os académicas/os que escribimos sobre éstas) como agentes heroicos que han trascendido las normas hegemónicas y tienen como deber rescatar a los sujetos y comunidades todavía colonizados. Basta enfatizar que como espectadoras/es no somos las/os únicas/os en mirar solidariamente, también podemos ser miradas/os de manera solidaria. Así, en la última escena en *Ma vie en rose* que parece condenar a Ludo a vivir atrapado en un mundo familiar, vale poner más atención a la última imagen de la película, cuando Ludovic mira el horizonte con su vestido azul y luego se ve a Pam desde el cielo atenta a su protegido, porque tiene lugar una importante invitación. Se trata de una invitación a imaginar otros mundos posibles. Pam mira directo a la cámara, nos mira amorosa y solidariamente a Ludo y a nosotras/os, y nos guiña un ojo (imagen 7). Ella parece decirnos a Ludovic, a Donald y a todas/os las/os espectadores *queer* que lo acompañamos: “Olvídense de la Ley del Padre. Olvídense de la Ley de la Familia.

IMAGEN 7. PAM NOS MIRA AMOROSA Y SOLIDARIAMENTE.



Fuente: Alain Berliner, *Ma vie en rose* (1997)

Piensen en mundos mucho más coloridos más allá de la Familia”²².

Las miradas amorosas y solidarias no sólo son las de las/os espectadores hacia la pantalla o viceversa. De hecho, una sala de cine puede ser el espacio de encuentro de múltiples y diversas miradas amorosas y solidarias. Resulta excitante pensar en las posibilidades posteriores a los impredecibles encuentros de miradas de amor y solidaridad. Aquí es pertinente recordar, como argumenta Judith Mayne, que ser espectadores de una película implica también lo que (nos) pasa des-

pues de que abandonamos la sala de cine (1993: 3)²³. Estas miradas solidarias, entonces, después de que abandonamos la sala de cine, pueden también contribuir a crear mundos más habitables para sujetos y colectivos cuyas vidas han recibido sentencias de muerte por parte de las normas hegemónicas, vidas como las de las/os niñas/os *queer*. En estos mundos las/os niñas/os maricas, niñas/os transgénero, niñas/os *queer* de todos los colores pueden vivir en rosa.



NOTAS

¹ Para profundizar en estos debates véase: Butler (2009), Eribon (2005) y Hiller (2008).

² Es importante considerar que *familia* no es un nombre que sólo alude a vínculos biológicos o a arreglos contractuales como el matrimonio. Kath Weston realizó una célebre etnografía bellamente titulada *Las familias que elegimos* (2003) en la que argumenta sobre la importancia de los vínculos de amistad para las vidas de *gays* y lesbianas. Allí concuerda con Didier Eribon (2001), para quien la “cultura *gay*” es una cultura de iniciación, en la que los vínculos de amistad son básicos para sobrevivir. Si de comunidades de supervivencia se trata, probablemente sea el argumento de Judith Butler sobre las casas de travestis y *drag queens* del documental *Paris Is Burning* (1990) el más contundente. Para Butler (2002), estas travestis no sólo imitan a “padres” y “madres”, sino que además de mostrar que la “familia heterosexual” también es una copia más que a través de una iterabilidad violenta se convierte en el único modelo de parentesco legítimo, crean nuevas formas de parentesco que hacen habitables vidas definidas casi exclusivamente por su precariedad. Entonces, quiero explicitar que no intento negar radicalmente los usos habilitantes y no heteronormativos de la categoría *familia*, pero sí intento apelar a otras categorías de relacionalidad para cuestionar los usos más heteronormativos de la Familia (que escribiré con mayúscula).

³ Pam, al igual que Barbie, tiene historias *queer* que contar (Rand, 1995).

⁴ Es en consideración de la autoadscripción de Ludo a la categoría *garçon-fille* que uso indistintamente pronombres masculinos y femeninos para referirme a él-ella.

⁵ Esta última hipótesis visibiliza que la película probablemente respalde el uso de la categoría *transgénero*, y como argumenta David Valentine (2007), el concepto de *transgénero* hace uso del “género” pero en su tradición vinculada a las ciencias médicas y a la psicología conductual, como mera voluntad de pertenencia a un género, y no en la radical problematización de dicha categoría por diversas teóricas feministas (Butler, 2001;

Grosz, 1994; Rubin, 1986). En ese mismo sentido, para Chantal Nadeau (2000) la hipótesis ontogénica del propio Ludovic muestra el respaldo del *film* a una visión biologicista y determinista del género. Véase también: Schiavi (2004).

⁶ Este pánico a la “indeterminación” del género está basado en la creencia normativa de que se debe tener un sólo sexo/género verdadero (Foucault, 1985).

⁷ No es exagerado afirmar, como lo hace David Miller, que la inestabilidad de la Familia es constitutiva de su estabilidad (1988: 102). Denise Riley lo dice así: “El fallecimiento de la familia ‘tradicional’ coincide con una intensificación frenética de sus variantes. Es como si uno debiere contar como una familia para poder contar” (2002: 8, traducción mía).

⁸ Sobre la homofóbica asociación de “pedofilia” y homosexualidad, véase: Angelides (2009) y Ohi (2000).

⁹ Para un brillante análisis del panóptico como modelo disciplinar, véase: Foucault (1976).

¹⁰ No es necesario ningún *money shot*, primer plano de una eyacuación masculina en las convenciones del cine pornográfico, para caer en cuenta que en *Doubt* no sólo se habla mucho de sexo, sino que se habla sexo. Y como Linda Williams argumenta: “[...] hablar de sexo implica que el habla forma parte de la construcción discursiva del sexo” (2008: 10, traducción mía).

¹¹ La túnica, a diferencia de un pantalón o del uniforme escolar adjudicado a los niños, le permite a Donald fantasear con un espacio generizado no masculino o no heteronormativo. Como Kathryn Bond Stockton (2006) argumenta, la vestimenta, en ciertos contextos, puede funcionar como un signo de ciertos apasionamientos identitarios y sexuales. Apasionamientos que generan odios también apasionados que hacen que tanto para Ludovic como para Donald, la vestimenta sea convertida en “el sitio de un sacrificio social” (Stockton, 2006: 65, traducción mía).

¹² La muñeca que baila conecta las historias de Ludo y Donald. En *Ma vie en rose*, Elizabeth (Hélène Vincent) le muestra a Ludo una caja musical que contiene una pequeña muñeca bailarina. Esto de-

viene en una conversación en que la abuela intenta darle consejos sobre cómo vivir fantasías sin que nadie se burle de él. En la escena en que ambos se despiden, Elizabeth le obsequia la caja musical con la muñeca danzante quizás para que Ludo nunca deje de soñar.

¹³ Tradición cuyo origen Ellis Hanson (2003) sitúa en los pequeños Miles y Flora de *Otra vuelta de tuerca* (1999) de Henry James, y que en versiones fílmicas tiene como claros representantes a Regan en *The Exorcist* (1973); Lolita, en el film del mismo nombre de 1962; y en Miles y Flora de *The Innocents* (1961), y que ha sido recientemente actualizada por Neil de *Mysterious Skin* (2004). Al respecto, véase también: Hanson (2004).

¹⁴ Mi lectura puede implicar otra convención cultural sexista que usa los cuerpos de las mujeres y la categoría *mujer* como una proyección masculina colonizadora, aun cuando sea *queer* (al respecto, véase: Doty, 1999 y Halperin, 1990: cap. 6). Así, por ejemplo, el sacrificio de la señora Miller puede convertirse en requisito de la libertad de su hijo. Quiero pensar que al poner el énfasis en la vulnerabilidad de ambos personajes estoy esquivando aunque sea parcialmente esta convención.

¹⁵ Esta mirada también puede ser postulada como el homofóbico y heterosexual deseo por la homosexualidad del que habla David Miller (1991). Un deseo que construye un clóset homosexual para uso general de la mirada heterosexual (Miller, 1999, 2007).

¹⁶ Sobre el reaccionarismo de la caridad, véase: Ahmed (2004). Y para una conceptualización feminista sobre la solidaridad y su importancia política, véase: Mohanty (2003).

¹⁷ Dicha sensibilidad en torno a la raza es necesaria para cualquier abordaje sobre las relaciones de poder, sobre todo para los feministas y *queer*. Notables ejemplos son Hooks (1992) y Somerville (2000).

¹⁸ Para profundizar en este punto, véase: Alcoff (1996) y Studdar (2001).

¹⁹ Aquí es pertinente preguntarnos cómo miramos las/os *queer*. Al respecto, véase: Farmer (2000), Hanson (1999), Mira (2008) y Román (2006).

²⁰ Sobre las complejidades de las identificaciones intergéneros en el cine, véase: Clover (1992).

²¹ Giro afectivo que tiene como principales expositoras a Cvetkovich (2003) y Sedgwick (2003). Hanson (2010) ha hecho un análisis crítico y a la vez afirmador del afán reparador de Sedgwick. Por mi parte, en “La guerra declarada contra el niño afeminado: una autoetnografía *queer*” (Cornejo, 2011) me he posicionado en este debate reivindicando el afecto vergüenza.

²² Aquí estoy parafraseando la invitación de otra bella bruja *queer*, Eve Sedgwick: “Forget the Name of the Father. Think about your uncles and your aunts” (1993: 59).

²³ Aquí estoy apelando también al potencial transformador que Silverman atribuye a la mirada, que se grafica sucintamente en la cita que la autora hace de *Los buscadores de oro*: “Sé que incluso al mirar e incluso al ver estoy cambiando lo que está ahí” (2009: 170).



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. AHMED, Sara, 2004, *The Cultural Politics of Emotion*, Nueva York, Routledge.
2. ALCOFF, Linda Martín, 1996, “Dangerous Pleasures: Foucault and the Politics of Pedophilia”, en: Susan Hekman (ed.), *Feminist Interpretations of Michel Foucault*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, pp. 99-135.
3. ANGELIDES, Steven, 2004, “Feminism, Child Sexual Abuse, and the Erasure of Child Sexuality”, en: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Vol. 10, No. 2, pp. 141-177.
4. _____, 2009, “The Homosexualization of Pedophilia: The Case of Alison Thorne and the Australian Pedophile Support Group”, en: David Murray (ed.), *Homophobias: Lust and Loathing across Time and Space*, Durham, Duke University Press, pp. 64-81.
5. ANZALDÚA, Gloria, 1987, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books.
6. BERLANT, Lauren, 1997, *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship*, Durham, Duke University Press.
7. BERSANI, Leo, 2010, *Is the Rectum a Grave? And Other Essays*, Chicago, The University of Chicago Press.
8. BUTLER, Judith, 2000, “Universalidades en competencia”, en: Judith Butler, Ernesto Laclau y Slavoj Žižek (eds.), *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 141-184.
9. _____, 2001, *El Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México, Paidós.
10. _____, 2002, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós.
11. _____, 2006, *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós.
12. _____, 2009, *Frames of War: When Is Life Grievable?*, Londres, Verso.

13. BUTLER, Judith y Gayatri Spivak, 2007, *Who Sings the Nation-State? Language, Politics, Belonging*, Calcuta, Seagull Books.
14. CLOVER, Carol, 1992, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press.
15. COLAIZZI, Giulia, 2007, *La pasión del significante: teoría de género y cultura visual*, Madrid, Biblioteca Nueva.
16. CORNEJO, Giancarlo, 2011, "La guerra declarada contra el niño afeminado: Una autoetnografía *queer*", en: *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, No. 39, Quito, Flacso, pp. 79-95.
17. CRENSHAW, Kimberle, 1991, "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color", en: *Stanford Law Review*, Vol. 43, No. 6, Stanford, Stanford University, pp. 1241-1299.
18. CVETKOVICH, Ann, 2003, *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Durham, Duke University Press.
19. DAVIES, Jon, 2007, "Imagining Intergenerationality: Representation and Rhetoric in the Pedophile Movie", en: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Vol. 13, No. 2-3, pp. 369-385.
20. DAVIS, Ángela, 2005, *Mujeres, raza y clase*, Madrid, Akal.
21. DE LAURETIS, Teresa, 1987, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press.
22. _____, 1992, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra.
23. DEAN, Jodi, 1996, *Solidarity of Strangers: Feminism after Identity Politics*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.
24. DINSHAW, Carolyn, 1999, *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre and Postmodern*, Durham, Duke University Press.
25. DONZELOT, Jacques, 2008, *La policía de las familias. Familia, sociedad y poder*, Buenos Aires, Nueva Visión.
26. DOTY, Alexander, 1999, "The Queer Aesthete, the Diva, and *The Red Shoes*", en: Ellis Hanson (ed.), *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, Durham, Duke University Press, pp. 46-71.
27. EDELMAN, Lee, 1994, *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory*, Nueva York, Routledge.
28. _____, 2004, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham, Duke University Press.
29. ERIBON, Didier, 2001, *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona, Anagrama.
30. _____, 2005, *Por ese instante frágil: reflexiones sobre el matrimonio homosexual*, Barcelona, Bellaterra.
31. FANON, Frantz, 1967, *Black Skin, White Masks*, Nueva York, Grove Press.
32. FARMER, Brett, 2000, *Spectacular Passions: Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorships*, Durham, Duke University Press.
33. FOUCAULT, Michel, 1976, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
34. _____, (comp.), 1985, *Herculine Barbin llamada Alexina B.*, Madrid, Talasa.
35. GROSZ, Elizabeth, 1994, *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press.
36. HALPERIN, David, 1990, *One Hundred Years of Homosexuality: And Other Essays on Greek Love*, Nueva York, Routledge.
37. _____, 2000, *San Foucault: Para una hagiografía "gay"*, Córdoba, Literales.
38. HANSON, Ellis (ed.), 1999, *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, Durham, Duke University Press.
39. _____, 2003, "Screwing with Children in Henry James", en: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Vol. 9, No. 3, pp. 367-391.
40. _____, 2004, "Knowing Children: Desire and Interpretation in *The Exorcist*", en: Steven Bruhm y Natasha Hurley (eds.), *Curiouser: On the Queerness of Children*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 107-136.
41. _____, 2010, "The Future's Eve: Reparative Reading after Sedgwick", en: *The South Atlantic Quarterly*, Vol. 110, No. 1, Atlántico Sur, Asociación de Lenguas Modernas, pp. 101-119.
42. _____, 2011, "The Child as Pornographer", en: *The South Atlantic Quarterly*, Vol. 110, No. 3, pp. 673-692.
43. HILLER, Renata, 2008, "Lazos en torno a la unión civil. Notas sobre el discurso opositor", en: Mario Pecheny, Carlos Figari y Daniel Jones (eds.), *Todo sexo es político: estudios sobre sexualidades en Argentina*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, pp. 149-167.
44. HOOKS, bell, 1992, *Black Looks: Race and Representation*, Boston, South End Press.
45. JAMES, Henry, 1999, *Otra vuelta de tuerca*, Lima, Adobe.
46. KINCAID, James, 1998, *Erotic Innocence: The Culture of Child Molesting*, Durham, Duke University Press.
47. MAYNE, Judith, 1993, *Cinema and Spectatorship*, Nueva York, Routledge.
48. MILLER, David, 1988, *The Novel and the Police*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press.
49. _____, 1991, "Anal Rope", en: Dina Fuss (ed.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, Nueva York, Routledge, pp. 119-141.

50. _____, 1999, "Visual Pleasure in 1959", en: Ellis Hanson (ed.), *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, Durham, Duke University Press, pp. 97-125.
51. _____, 2007, "On the Universality of *Brokeback Mountain*", en: *Film Quarterly*, Vol. 60, No. 3, University of California, pp. 50-60.
52. MINH-HA, Trinh, 1989, *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington, Indiana University Press.
53. _____, 1991, *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender, and Cultural Politics*, Nueva York, Routledge.
54. MIRA, Alberto, 2008, *Miradas insumisas: "gays" y lesbianas en el cine*, Barcelona/Madrid, Egales.
55. MOHANTY, Chandra Talpade, 2003, *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, Durham, Duke University Press.
56. MOON, Michael, 1998, *A Small Boy and Others: Imitation and Initiation in American Culture from Henry James to Andy Warhol*, Durham, Duke University Press.
57. MULVEY, Laura, 1988, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en: Constance Penley (ed.), *Feminism and Film Theory*, Nueva York, Routledge, pp. 57-68.
58. MUÑOZ, José Esteban, 1999, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
59. _____, 2009, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, Nueva York, New York University Press.
60. NADEAU, Chantal, 2000, "Life with Pinky Dots", en: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Vol. 6, No. 1, pp. 137-144.
61. NEWTON, Esther, 1979, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Chicago, The University of Chicago Press.
62. OHI, Kevin, 2000, "Molestation 101: Child Abuse, Homophobia and The Boys of St. Vincent", en: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Vol. 6, No. 2, pp. 195-248.
63. RAND, Erica, 1995, *Barbie's Queer Accessories*, Durham, Duke University Press.
64. RILEY, Denise, 2002, "The Right to Be Lonely", en: *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 13, No.1, pp. 1-13.
65. ROMÁN, David, 2006, "Remembering AIDS: A Reconsideration of the Film *Longtime Companion*", en: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Vol. 12, No. 2, pp. 281-301.
66. RUBIN, Gayle, 1986, "El tráfico de mujeres: Notas sobre la 'economía política' del sexo", en: *Nueva Antropología*, Vol. 8, No. 30, México, Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 95-145.
67. SABSAY, Leticia, 2009, "Los horizontes familiares y el paradigma liberal de la felicidad", en: *Topía*, No. 57, Buenos Aires.
68. SCHIAVI, Michael, 2004, "A 'Girlboy's' Own Story: Non-Masculine Narrativity In *Ma Vie en Rose*", en: *College Literature*, Vol. 31, No. 3, Universidad de West Chester, pp. 1-26.
69. SEDGWICK, Eve Kosofsky, 1986, *The Coherence of Gothic Conventions*, Nueva York, Methuen.
70. _____, 1993, *Tendencias*, Durham, Duke University Press.
71. _____, 1998, *Epistemología del armario*, Barcelona, De la Tempestad.
72. _____, 2002, "A(queer) y ahora", en: Rafael Mérida (ed.), *Sexualidades transgresoras: una antología de estudios "queer"*, Barcelona, Icaria, pp. 29-54.
73. _____, 2003, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke University Press.
74. SILVERMAN, Kaja, 1992, *Male Subjectivity at the Margins*, Nueva York, Routledge.
75. _____, 2009, *El umbral del mundo visible*, Madrid, Akal.
76. SOMERVILLE, Siobhan, 2000, *Queering the Color Line: Race and the Invention of Homosexuality in American Culture*, Durham, Duke University Press.
77. SPIVAK, Gayatri, 1999, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge, Harvard University Press.
78. STOCKTON, Kathryn Bond, 2006, *Beautiful Bottom, Beautiful Shame: Where "Black" Meets "Queer"*, Durham, Duke University Press.
79. _____, 2009, *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*, Durham, Duke University Press.
80. STUDLAR, Gaylyn, 2001, "Oh, 'Doll Divine': Mary Pickford, Masquerade, and the Pedophilic Gaze", en: *Camera Obscura* 48, Vol. 16, No. 3, pp. 197-227.
81. VALENTINE, David, 2007, *Imagining Transgender: An Ethnography of a Category*, Durham, Duke University Press.
82. WARNER, Michael, 1993, "Introduction", en: Michael Warner (ed.), *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. vii-xxxi.
83. WESTON, Kath, 2003, *Las familias que elegimos: lesbianas, "gays" y parentesco*, Barcelona, Bellaterra.
84. WILLIAMS, Linda, 1984, "'Something Else besides a Mother': 'Stella Dallas' and the Maternal Melodrama", en: *Cinema Journal*, Vol. 24, No. 1, University of Texas, pp. 2-27.
85. _____, 2008, *Screening Sex*, Durham, Duke University Press.