

APUNTES SOBRE KATE MILLET

LAS PROMESAS ACTUALES DEL PASADO FUTURO

NOTES ABOUT KATE MILLET
THE CURRENT PROMISES OF THE FUTURE PAST

*emma song**

Resumen

La trayectoria vital de Kate Millett nos proporciona el desafío de leerla o bien como una sufriente usuaria de litio, o como la feminista rencorosa porque no la llaman desde la academia estadounidense, o como la autora feminista definitiva de la opresión sexual de las mujeres, o como la artista hippie que subsistió y resistió incluso en contra del estado de New York. Pero nuestra Millett ¿quién es? Una feminista que se resistió a leer la pasión sexual en términos heterosexuales, que nos posibilitó la imaginación teórica para deshacer los caminos obligatorios de la norma.

Mi Millett regaló la posibilidad epistemológica, y creo que ése fue su aporte más radical, de hacerle la pregunta política al sexo. ¿Es la relación sexual y emocional entre dos personas de marca sexo-genérica heterogénea una forma de organización política hegemónica? Los efectos epistemológicos de la pregunta pueden ir desde las categorías de mujer y hombre hasta la función política de las prácticas sexuales mismas, abanico abierto a la disputa de los feminismos que fueron llegando. Las políticas se disputan en las narraciones ampliamente compartidas de la industria del entretenimiento global, un lugar de interpelación constante sobre las normas afectivas del sexo hegemónico y sus posibles fisuras en las lecturas que hacemos de esos objetos culturales.

La extinción de la vida de Millett nos promete el sabor amargo de una vida abrazando una apuesta política feminista de una brutal disidencia, celebramos ese trago, siempre.

Palabras clave: feminismos, políticas sexuales, heterosexualidad, industria cultural

Abstract

Kate Millett's life trajectory gives us the challenge of reading it as a suffering lithium user, or as feminist spiteful to the American academy for dismissing her, or as the ultimate feminist author of women's sexual oppression, or as the hippie artist who survived and resisted even against the state of New York. But who is our Millett? A feminist who refused to read sexual passion in heterosexual terms, which allowed us the theoretical imagination to undo the obligatory ways of the norm.

My Millett gave us the epistemological possibility, and which I think that was his most radical contribution, to ask the political question of sex. Is the sexual and emotional relationship between two people of heterogeneous sex-generic mark a form of hegemonic political

* Feminista pro sexo, Asentamiento Fenseh; Area de Feminismos, Género y Sexualidades (FemGeS) del Centro de Investigaciones "María Saleme de Burnichon" (CIFYH), Universidad Nacional de Córdoba.

organization? The epistemological effects of the question can range from the categories of women and men to the political function of sexual practices themselves, a range open to the dispute over the feminisms that have been arriving. Politics are disputed in widely shared narratives of the global entertainment industry, a place of constant interpellation on the affective norms of hegemonic sex and its possible fissures in the readings we make of those cultural objects.

The extinction of Millett's life promises us the bitter taste of a life embracing a feminist political bet of a brutal dissidence. We celebrate that drink, we always do.

Key Words: Feminism, Sexual Policies, Heterosexuality, Cultural Industry

Empiezo a preguntarme ¿en qué estoy mal? ¿Estoy demasiado fuera de línea o demasiado vieja? Tengo 63 años. O, ¿soy la vieja ante la nueva escuela feminista? O, ¿es algo peor? ¿He sido denunciada o desacreditada? ¿Por quién? ¿Qué pasa? ¿Mis modales!..., Dios sabe que soy lo suficientemente amable con esta gente. ¿Mi feminismo me ha hecho abrasiva? No puedo conseguir empleo. No puedo ganar dinero. Excepto vendiendo árboles de Navidad, uno por uno. No puedo enseñar y no tengo nada más que ser granjera. Y cuando físicamente ya no pueda, ¿qué haré entonces? Nada de lo que escribo ahora tiene prospecto de verse impreso. De todos mis supuestos logros, no tengo ninguna habilidad vendible.

Da miedo ese futuro. Cuando se acaben mis ahorros, ¿qué pobreza habrá por delante, qué mortificaciones? ¿Por qué imaginé que sería diferente, que mis libros me darían algún magro ingreso, o que al menos podría dar clases en el momento en el cual casi todas las demás docentes se retiran?

Desde mi libertad de escritora y artista he servido todos estos largos años. Sin salario, he logrado sobrevivir con lo poco que acostumbro, y hasta guardar un poquito, para invertir en una granja y convertirla en una colonia de mujeres. Los ahorros pueden durar unos siete años. Así que en siete años debo morirme. Pero probablemente no será así, las mujeres en mi familia viven para siempre. Tanto como me cansa la vida sin propósito o sin trabajo significativo que la haga soportable, no puedo morirme porque en el momento en que lo haga, mi escultura, dibujos, negativos y serigrafías serán tiradas al basurero.

¿Somos las mujeres incapaces de honrar nuestra propia historia?

Kate Millett

Este texto de Kate Millett, escrito a finales de la década de 1980, produce un efecto sobre aquellas que apostamos a sobrevivir, no ya revolucionar, en un mundo heterosexual que agudizó su impacto en cada cuerpo y cada espacio. En la Argentina, después de las políticas del matrimonio igualitario y la ley de identidad de género, era fácil presuponer una mayor predisposición a políticas sexuales alternativas a la heterosexual, una vez horadada la hegemonía de la pareja y la identidad binaria heterosexual. Y de alguna forma así sucedió, hoy a casi un año de la muerte de Millett, en Argentina se discute a lo grande qué hacer con el aborto a nivel estatal.

Pero el texto de Millett, que podría tener varias maneras de darle sentido, nos pone frente un desafío, quizás el mismo que una sostuvo cuando entendía de qué se trataban las páginas de *Política Sexual* (Millett, 1969). En 1973 comienza el viaje de la chiflada tirada a la basura (Millett, 1999) cuando hermana y esposo firman

autorizaciones para internarla en un hospital psiquiátrico después del colapso en Berkeley. Unos años después, “Para permanecer cuerda en un basurero hay que negar su definición” (Yalom, 1990), dijo Millett en una entrevista contando cuando fue confinada por la seguridad de un aeropuerto de Irlanda al tomar el vuelo de regreso a New York (alguien en New York había dicho que ella tenía una enfermedad mental). Pasó días, en aquel momento severamente medicada, tratando de evitar los efectos de la Torazina y el Litio comiendo naranjas en abundancia y escondiendo las pastillas. Millett disputó el diagnóstico de desorden bipolar y esquizofrenia, aportando explicaciones sobre lo que se tolera y no se tolera como un comportamiento social; comportamiento que no solo se esconde u obtura, sino que debe dejar de existir. La trayectoria vital de Millett nos proporciona el desafío de leerla como una sufriendo usuaria de Litio, o la feminista rencorosa porque no la llaman de la

academia estadounidense, o como la autora feminista definitiva de la opresión sexual de las mujeres, o como la artista hippie que subsistió y resistió incluso en contra del estado de New York.

¿Nuestra Millett quién es?

Algo de nosotras se fue con ella, como un libro sin terminar de leer, pero siempre vuelve para hablarnos al oído de nuevo. Hoy en Argentina se discute con pasión si el aborto debería ser reconocido por el estado como una práctica valorable sobre la salud de los cuerpos con capacidad gestante. Y digo salud porque las retóricas sobre la libertad del placer sexual de los cuerpos han quedado muy lejos en los debates actuales. Políticas sexuales que solo parecen atender a la salud no-reproductiva, donde la única pregunta válida es la salud y no el placer sexual.

El profundo cambio social que implica una revolución sexual atañe, sobre todo, a la toma de conciencia, así como a la exposición y eliminación de ciertas realidades, tanto sociales como psicológicas, subyacentes a las

El futuro estuvo aquí

La expresión «revolución sexual» está tan en boga hoy en día que llega incluso a invocarse para explicar las modas sociosexuales más triviales. Esta utilización no podría ser más cándida: en el ámbito de la política sexual, toda modificación auténticamente revolucionaria tendría que replantear esa relación de índole política que describimos entre los sexos en el capítulo dedicado a los aspectos teóricos. Teniendo en cuenta la perpetuación y universalidad del éxito alcanzado por esa red de estructuras sociales que en dicho capítulo englobamos bajo el término “patriarcado”, apenas cabía imaginar que esa situación experimentaría la menor alteración
Kate Millett.

El carácter político del sexo pareciera hoy algo que damos por sentado, sin embargo, las narrativas que imaginan nuestra relación sexual entre los cuerpos se siguen produciendo de una manera muy parecida a como Millett diagnosticaba casi 50 años antes. Lo que se intentó en *Política Sexual* fue

estructuras políticas y culturales. Supone, pues, una revolución cultural que, si bien ha de llevar consigo esa reestructuración política y económica a la que suele aplicarse el término revolución, tiene que trascender necesariamente dicho objetivo. A este respecto, el mayor empuje debe derivar de una verdadera reeducación y maduración de la personalidad... (Millett, 1969)

Nuestra Millett es una voz que nos recordará cómo las narrativas de la sociedad heterosexual dominante vuelven una y otra vez a poner al placer sexual como la clave para entender la opresión, como el lugar donde las políticas deben actuar para mantener ese lugar hegemónico. Lo que me interesa presentar aquí son tres lecturas de nuestra Millett, que como quien toma la mano de su amante, humedece la mano del ahora, aferrándose fuerte al pensamiento y al activismo de una feminista que escribió sus palabras de una manera definitiva para el placer sexual.

esa relación íntima y personal entre los cuerpos marcados como mujeres y hombres¹. Los cuerpos marcados por el sistema sexo género aparecen dentro de una narrativa muy específica, lección que aprendimos de Millett por poner el foco en la relación más relevante por su obturación entre los cuerpos, que es la relación sexual. Se sigue presentando al sexo como algo del orden de lo íntimo para simplemente poner toda una maquinaria discursiva que hable sobre sexo en primera persona, que presente experiencias de lo personal para reafirmar una política dominante, que ordene las relaciones sexuales entre los cuerpos de manera dominante, que produzca una identidad heterosexual. Una política sexual total.

Sin embargo, Millett no se queda en la crítica paranoica de esa política que produce cuerpos marcados como mujeres u hombres, sino que entiende que es posible una revolución sexual que reestructure o reinvente la relación política sexual entre los cuerpos. La distribución binaria de los cuerpos heterosexuales se produce a la luz de esos objetos culturales que naturalizan una relación política. Las representaciones estéticas que pueblan nuestro universo de significaciones posibles dan lugar a sentimientos, deseos y cuidados. Un mapa ostensiblemente grande, y prácticamente confiable, donde nos desplazamos y donde ubicar nuestras sensibilidades sexuales.

Al menos hemos visto alguna película denominada romántica, es decir de las prácticas dominantes que ponen en relación cuerpos marcados como

¹ Uso la expresión “hombres” como grupo político y utilizo “varones” para una performance que no solo pertenece a los “hombres”. Estoy pensando en varones trans, no binaries de expresión varonil y lesbianas chongas.

mujeres y hombres. Millett pensó en las novelas de Henry Miller o Norman Mailer, y cómo esas novelas podían ser leídas como manuales políticos de cómo deberían relacionarse entre sí los hombres y las mujeres, donde claramente el hombre es casi siempre descripto con un atractivo irresistible y una potencia sexual legendaria. Pensemos entonces en los relatos de amor y desamor de las películas de la industria del entretenimiento global. Derroches de energía en lágrimas, o rechazo –y hasta quizás burla- a ese tipo de afectividad presentada en tales películas, o lo que sea que produzca en nosotras; pero no podemos negar de qué viene una película romántica, o de qué sentimientos está hablando, o qué quiere mover en nosotras. Parece ser un espacio donde se despliegan las posibilidades mismas de nuestra materialidad y de la posibilidad de materializar aquello que deseamos. Nos hemos inventado un cuerpo, o se nos lo ha inventado, y participamos activamente, en términos políticos, en ello.

Millett aclara que político debe ser entendido más allá (creo que sería más correcto decir *más acá*) de los partidos políticos, de la organización del estado, de las organizaciones y partidos políticos; de las reuniones, de los presidentes; y más bien situar lo político en el conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder contrario, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo (Millett, 1969). Hoy podríamos afirmar que los cuerpos no están dados de antemano. Que no se nace un cuerpo, se llega a serlo, en ese entramado de estructuración política marcado en la distribución heterosexual.

El aparato de producción corporal (Haraway, 1995) como herramienta analítica busca entender el universo estructurado en el que

habitamos. Siempre inscriptos en una historia radicalmente específica, los cuerpos poseen singularidades y efectividades diferentes. Por ello el abordaje siempre es diferente y el compromiso con ello también debería serlo. Los cuerpos como objetos de procesos de subjetivación, de conocimientos, de deseos son nódulos generativos materiales y semióticos. La propuesta semiótica-material de Haraway quiere dar cuenta de que nuestros cuerpos no existen de antemano. Tales objetos de conocimiento, su objetividad-subjetividad aparece en la estructuración mutua y desigual de los varios cuerpos biológicos emergentes de la interacción de investigaciones científicas, escritura y publicaciones, de la clínica médica, de los negocios que se desprenden de ello, de sus metáforas y narraciones distribuidas por toda la cultura en las tecnologías de la visualización/objetivación/imaginación. El cuerpo orgánico marcado ha sido el lugar crítico de contestación cultural y política, fundamental para el lenguaje de las políticas libertadoras de la identidad y para los sistemas de dominación basados en lenguajes ampliamente compartidos de la naturaleza como recurso para las apropiaciones de esa misma naturaleza que nombramos. Millett hizo posible que Haraway presente las narraciones de la naturaleza como una disputa política, ontológica y epistemológica

Una vez establecida una naturaleza, todo el edificio cultural aparece bajo una constelación diferente. En la escuela de filosofía, cuando nos cuentan la estética kantiana, aprendemos que todo comienza por la naturaleza. Los juicios que damos sobre nuestros gustos, lo que nos atrae o nos produce repulsión, son valores que le atribuimos a las cosas. Sensaciones con juicios de valor sensible apelando a lo

que los sentidos (oler, gustar, mirar, tocar y escuchar – Kant supone esta disposición de las sensibilidades del cuerpo). El cuerpo heterosexual de Kant ha sido quien nos introdujo en la experiencia estética como construcción de la sensibilidad.

¿Qué indicamos cuando decimos o escribimos cuerpo? ¿Qué sentimos por cuerpo? ¿Qué hace un cuerpo heterosexual?

En la huella que deja una narración como la de una película romántica, eso que se nos presenta como un hecho, como algo que simple y realmente se da, con sus matices y sus infinitas posibilidades como singularidades hay en el planeta, está presente y existe presupuesto de antemano *El cuerpo heterosexual*. Algo de lo que tenemos conocimiento sin más, algo que está allí. La pregunta por el sentido pone en cuestión toda la maquinaria de producción cultural de finales de siglo veinte y comienzos del veintiuno. La “naturaleza del cuerpo” es el tropo sobre el cual se construye toda “la cultura.” Nos inscribimos en lugares comunes y ampliamente compartidos, el sentido del cuerpo es “natural heterosexual”, es decir, está escrito en esa formulación sobre lo que es, y lo que no puede ser de ninguna otra manera y la cual se acude una y otra vez como a una clínica sanitaria de “verdades”. El feminismo ha estado horadando esos supuestos, desde las sufragistas, anarquistas y marxistas de principio del siglo veintiuno hasta Simone de Beauvoir –solo por caracterizar un movimiento que tiene muchas otras e incontables participantes. Millett ha hecho lo suyo: pensar nuestras prácticas sexuales como un proceso en el cual emergen marcadas por los vectores de opresión bajo las narrativas de los objetos culturales que compartimos en el arte o el entretenimiento. Proceso que se ha

estado realizando para sostener al “patriarcado” y al sentido que tal categoría le da a la materialidad que solemos indicar como cuerpo.

Spivak (1996) nos aclara o expande esta idea de Millett pensando en la doble dimensión de la representación, tanto política como inexorablemente estética (1996). No me parece posible seguir pensando que la representación política no genere una expresión escénica a la que se debe aspirar, y esa escenificación porta una política visual sexual. En la crítica persistente a una estructura, o sistema, una no puede no (desear) habitarlo, vuelta de tuerca que proviene de otras tradiciones de pensamiento, pero que con Millett adquiere la forma de un programa político futuro sobre las relaciones políticas con l*s otr*s. La experiencia estética es necesariamente política. Nos devuelve un cuerpo marcado. Nos instala en un lugar que muchas veces es incómodo, de muchas y variadas maneras.

Las representaciones de los sentimientos y las sensibilidades, sean estos discursos literarios, científicos, psicológicos y/o estéticos parecen suponer, y en ese mismo movimiento, hacer al cuerpo. El cuerpo como emergente de las formaciones de producción subjetiva de finales del siglo veinte y comienzos del veintiuno, como norma que regula la distribución de los sentimientos, el deseo y su propia inteligibilidad; el sentido para el habitar del relato del yo. Los relatos, las historias, películas, series de televisión y canciones representan a un grupo heterosexual –patriarcal, en términos de Millett– construyendo la acción dramática de la escena hetero-sensible. Las dos dimensiones de la representación ponen de manifiesto las formas que adquiere la opresión y, por tanto, lo que entra en el orden de lo imaginable y de lo posible. La

reproducción continua y sostenida es un requisito indispensable puesto que, si dejara de reproducirse, dejaría de existir como tal. O por la demasía de los discursos en torno al sexo, o por la ausencia total de tales discursos, se instala una política sexual que niega sistemáticamente la posibilidad de imaginar, habitar y relacionarme con mi propio cuerpo y el de l*s otr*s sin la política sexual heterosexual. “Significando – con ambigüedad y contradicción, como un simbolismo robado, y un sinfín de cadenas de traducciones no inocentes – una esperanza posible” (Haraway, 1992: 87). La imaginación aparece, así, como una posibilidad de conexiones posibles y de responsabilidades urgentes con la narración de un cuerpo con otra política sexual.

Buffy la cazavampiros (Whedon, 1997-2003) era una serie de televisión estadounidense de mediados de 1990 y principios del 2000. Comenzó contando la vida de una adolescente que poseía una extraña habilidad, cazar vampiros; y a la vez, cursar el último año de la preparatoria estadounidense. En el transcurso de la narración, que dura como 15 temporadas, es asesinada es sus esfuerzos de salvar al mundo y luego resucitada por una de sus amigas para, a partir de ese tópico, cerrar toda la historia. El capítulo séptimo de la sexta temporada (Whedon, 2001) proporciona una valiosa información de las políticas sexuales. He elegido este capítulo por dos motivos: Uno, es el quiebre estético narrativo que realiza el creador de la serie, Josh Whedon. Y el otro, es que las canciones han formado parte sustancial de nuestra educación sentimental y, por tanto, de nuestras políticas sexuales entre hombres y mujeres. La música y las canciones en la industria del entretenimiento generan programas políticos muy específicos de cómo deberíamos relacionarnos con l*s

otr*s en cada aspecto de nuestra existencia. Un capítulo de una serie sobre vampiros contado como un musical es altamente curioso.

Los sentidos de Buffy son mejores que los nuestros, sin embargo, también deben ser disciplinados por su “Cuidador”. A pesar de que su misión es salvar a la humanidad de los vampiros, termina teniendo relaciones sexuales con algunos de ellos. Representar lo irrepresentable del mundo mítico de los vampiros y, en el mismo relato, la disposición, el orden y las secuencias de nuestras sensibilidades sexuales con respecto a l*s otr*s. El cuerpo de Buffy en el relato es un bien común –nunca olvidemos que la cazadora es mujer-, un lugar donde las relaciones se entrecruzan necesariamente. Su mejor amiga bruja y lesbiana en pareja, para el capítulo en cuestión; su mejor amigo *normal*, en pareja con un demonio que se presenta de mujer para gustarle; su “Cuidador”, que la entrena como cazadora, cumpliendo el rol de maestro y padre a la vez, a la cual debe necesariamente abandonar para entrenar a otro cazador. Y por último, sus vampiros amantes, Ángel quien después de matar a la madre de Buffy termina siendo su amante; y mucho más adelante en el relato Skype -quien apareció a lo largo de toda la serie- se enamora de Buffy después que ella mate a su compañera de siglos. Esta distribución del relato y las canciones del capítulo musical, devuelven claramente un cuerpo marcado como mujer que murió y fue traída de nuevo por su mejor amiga, que reniega hacer lo que es su destino, pero que hace de todos modos, perdiendo el sentido de la existencia como mujer cazadora. Los deseos de Buffy se instalan bajo la forma de la apropiación e identificación de sentimientos que podemos localizar en nosotras mismas o en otr*s, lugares políticos que nos hacen

aparecer bajo un rango reconocible, al tiempo que reconocer tales políticas en otros cuerpos.

... Estoy bajo tu hechizo...
Alguien puede verme...
Es mágico, puedo decir
que me liberaste
me manejas tan
fácilmente...
...perdida en éxtasis...
(Whedon, 2001)

Canta Tara, la pareja de Willow, mientras recorren juntas un parque lleno de miradas lesbofóbicas. Podemos decir, junto con Millett, que otra imaginación política sobre las relaciones entre mujeres aparece en la escena de la bruja y su novia, pero también otra política heterosexual se reifica. Quizás se puede llamar una narrativa de *diferencia crítica interna*. Estar bajo el hechizo de alguien, enamorada, que pueda ser manejada tan fácilmente, recuerda todas las críticas de Millett a los personajes masculinos narrados en las novelas de Miller. Un falo que todo lo puede. La política sexual del patriarcado, en términos de Millett, nos permitió pensar que los procesos de inteligibilidad no pueden darse sin un marco de empatía ya establecido. Indagar sobre las representaciones que más ampliamente se comparten pone de manifiesto las articulaciones de las (bio) políticas de sentimientos y deseos sexuales. La subjetivación de nuestros cuerpos se da con la constitución de un cuerpo natural, que siente naturalmente su heterosexualidad y debe permanecer en el jardín de tal significación. No solo para su propio bien (conservar la vida), sino también para la formación de un nosotr*s inteligible. No solo el marco de inteligibilidad donde nuestro cuerpo tiene sentido para el nosotros, sino que ese cuerpo y sus deseos y actitudes

sexuales aparecen como tal. Nudos de inflexiones, campos de orientaciones y de responsabilidad por la diferencia que podemos imaginarnos frente a las políticas de dominación. La encarnación es una prótesis significativa. Por ello en tales narrativas encontraremos metáforas y medios para comprender e intervenir en los modelos de realidad. Millett nos dio una pista de cómo comenzar a intervenir. En las metáforas de la representación encontramos los medios para poder apreciar simultáneamente lo concreto, el aspecto de lo que llamamos real; y el aspecto – no menos real- de la expresión sentimental.

En la narrativa, la pareja visual y arquetípicamente heterosexual, canta canciones sobre la convivencia, sobre “lo que no le diría” a la otra/otro, con una estética que recuerda a los musicales del Hollywood de los cincuenta, facilitando la habitación de la heterosexualidad como parodia, pero no ya como crítica a ese sistema político sexual; sino más bien como estilo de vida que cada cual puede adquirir libremente, obturando la política sexual absoluta del patriarcado heterosexual. Ella canta “estoy fuera del negocio, el nombre que me hice lo cambié por esto...” Donde “esto” es: una convivencia matrimonial, o una pareja heterosexual. “Mentí si dije que era fácil, he estado intentando, pero aquí están los temores que no puedo manejar...” cantan juntos, dándole un giro de buena conciencia a la relación ya instalada como desigual para la mujer/demonio, así se parece a los humanos/heterosexuales, haciendo de la pareja una utopía a alcanzar en términos patriarcales.

La revolución de las narraciones

El año de 1970 fue un año importante: Millett, en noviembre, habló en un foro en Columbia, Estados

Unidos. Una persona del público, identificada como una lesbiana radical, interpelló a Millett preguntándole: “¿Por qué no dices que eres lesbiana, aquí, abiertamente? Dijiste en el pasado que eras lesbiana”. Millett respondió: “sí, soy lesbiana”. Unos meses antes, Millett se había convertido, junto con Friedan, en la marcha *Women's Strike for Equality* (*Paro de Mujeres por la Igualdad* en New York, agosto de 1970) en referentes de lo que ella mismo bautizó: “somos un movimiento ahora”. Friedan, un año antes, llamó a las lesbianas dentro del feminismo estadounidense como una amenaza lavanda. Semanas después de las declaraciones, en un artículo de la revista *Time*², publicó que Millett era "bisexual", afirmando que lo que dijo la desacreditaría como vocera del movimiento feminista porque "refuerza las opiniones de los escépticos que continuamente rechazan a todas las liberacionistas como lesbianas" (Clendinen y Nagourney, 2013:99). Se decía que Friedan tenía razón es sus temores, junto con otras que pensaban que esas “autodefiniciones alternativas” fragmentarían al movimiento. En respuesta, dos días después, en una conferencia de prensa organizada por las feministas Ivy Bottini y Bárbara Love en Greenwich Village, se habló de la "solidaridad con la lucha de las personas homosexuales para lograr su liberación en una sociedad sexista" de Kate Millett y otr*s. En esa misma concentración se le pidió a Friedan que usara un brazalete de lavanda como muestra de solidaridad. Como un recuerdo que es insoportable para much*s activistas en Estados Unidos, Friedan dejó caer el brazalete. Estar enlazadas irremediabilmente al mundo

² *Time* es una revista de información general que se publica semanalmente en los Estados Unidos desde 1923.

y estar siendo inapropiables e inapropiadas para tal mundo.

En los últimos años en Argentina, el activismo LGTTB (Lesbianas, Gays, Trans, Travestis y Bisexuales) pudo obtener el reconocimiento de derechos. Después de años de sostenido activismo sobre la existencia misma de nuestras vidas, se lograron metas que hace quince años hubieran parecido imposibles, sobre todo el reconocimiento legal a la identidad auto-percibida y vivida. Es mi intención subrayar lo que nos ha permitido pensar el trabajo de Kate Millett, lo que me ha permitido pensar en torno a la narración de identidades sexuales, afectivas y corporales que, por mucho tiempo, permanecieron ajenas a la hegemonía política heterosexual contemporánea y que, por lo tanto, se convirtieron en el lugar narrativo de la revolución política radical, y la resistencia, incluso resistir cierta inclusión social.

La imaginación de la opresión fue para Haraway (1995) el gesto que marcó la diferencia en la construcción del sujeto político mujer y su programa de emancipación. Sin duda, la imaginación política de Millett dejó al descubierto los rasgos imaginativos de opresión de un grupo sobre el otro. Y también propuso cuáles podrían ser las narraciones que nos correrían de las formas hegemónicas de construcción política y las posibilidades mismas de nuestros cuerpos. Estar inmersa en la producción de artefactos estéticos compromete irremediablemente la disposición, reproducción y distribución de discursos en la sociedad donde los hacemos aparecer. Las prácticas de normalización y control biológicas, médicas, tecnológicas y políticas, desde finales del siglo diecinueve, hacen nuestros cuerpos: lo que se dio en llamar desde Foucault, bio-políticas. La constitución de los cuerpos está

imbricada en una serie de discursos que se mezclan, se entrecruzan, citan fuentes desiguales, se contradicen, disponen de recursos diferentes y se producen dentro de tradiciones heterogéneas. Un cuerpo marcado por la heterosexualidad como política dominante y sus normalizaciones de la heterogeneidad discursiva que se desprende y se articula en la misma formación de tal narrativa.

¿Cuáles serán, o queremos que sean, las narraciones que nos desplacen de la opresión que constituyeron las posibilidades de nuestros cuerpos mismos? No es menor que la tarea y el compromiso artístico emprendido por Millett se haya sostenido en su vida. La producción de nuevas narraciones, o elecciones de narrativas, que permitan establecer una imaginación que nos represente en los límites que la misma representación heterosexual impone.

“Hay una ética del dar en el placer del narrador. Quien narra, no solo entretiene y encanta, como Scheherazade, sino que le proporciona a quien protagoniza la historia su propia cigüeña. Si dejar un diseño, un ‘destino’, una irrepentible figura de nuestra existencia, ‘es la única aspiración digna del hecho que la vida nos fue dada’; entonces nada responde más al deseo humano que le cuenten su propia historia”, así nos interpela Adriana Cavarero en *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* (2000:3). Y quien narra no puede narrar su propia historia, es la otra quien nos otorga el sentido final de nuestra existencia, no hay momento material para hacernos narradoras de nosotras mismas. Estamos dependiendo de ser contadas por otr*s, y esa narración nos otorga una figura, un sentido. No hay sentido para mi existencia más que la que me otorgo otr* al final de la mía. Existe una responsabilidad necesaria con el contar la historia del otr*, con la narración que

hago del otr*, tanto como testigo y sobreviviente.

En la sociedad homosexual – rigurosamente estratificada– que se proyecta en sus novelas, el papel sexual no se asienta sobre la identidad biológica, sino que depende sólo de la clase o de la casta. Sus personajes imitan y exageran los valores «masculinos» y «femeninos» del mundo heterosexual, con un grado tal de perfección que arrojan una nueva luz sobre éste y facilitan un análisis penetrante de sus normas y de sus creencias. Pese a no ser más que una caricatura grotesca y un tanto morbosa, los homosexuales de Genet revelan con claridad meridiana la verdadera esencia de ese carácter «masculino» y «femenino» que la sociedad heterosexual considera un atributo natural del varón y de la mujer, respectivamente, y utiliza para mantener intacta la relación que viene uniendo de forma tradicional a los sexos (Millett, 1969).

Las figuras que nos propone Millett, provenientes de la obra de Genet, son figuras que nos desplazarían de las narraciones hegemónicas, patriarcales y de una política sexual que oprime el placer de un grupo social. Imaginar un escenario para el planteo de posibilidades, nos solo futuras, sino también pasadas. Pueden constituir una sensibilidad, una constelación de sentimientos y acciones morales, en relación con nosotras mismas y con respecto a las narraciones posibles de nosotras mismas. Y, por tanto, la propia contrariedad, normalización, el control y desvarío en la apropiación de los cuerpos; donde nuestra narración del cuerpo parece desestabilizar y, a la vez, enmarcar los límites de nuestra sensibilidad moral-material.

Muchos años después de Millett, Haraway propone a las figuraciones como opciones cuando las formas

tradicionales de retórica de análisis crítico solo parecen repetir y sostener las trampas de la historia humanista. La humanidad también es una figura y es la figura de la modernidad, y tiene un rostro genérico, el masculino. Las figuraciones pueden estar significando – con ambigüedad y contradicción, como un simbolismo robado, y un sinfín de cadenas de traducciones no inocentes– una esperanza posible (Haraway, 1992). Las figuras que nos hacemos se abren como posibilidad de otras conexiones posibles con l*s otr*s y también de responsabilidades en su construcción.

¿Qué relación se establece entre la imaginación de la opresión –como la posibilidad misma de la narración emancipadora- y el inevitable final de una narración que otro hará de nosotras y de nuestras radicales revoluciones políticas?

Después de Millett es inevitable la pregunta por la forma de su cigüeña, la forma de su existencia que hacemos aparecer aquí. En el obituario del *Time Magazine* de Lily Rothman se escribe: “El éxito de Políticas Sexuales puso a Millett en el centro de atención menos buscado y la sometió a ella (y a su sexualidad) a una crítica feroz. Esa fama, así como sus posteriores flujos y reflujos, podrían verse como un giro inesperado en la vida de una mujer que ha sido escultora y académica” (Rothman, 2017).

Los parias poseen, a pesar suyo, ciertas virtudes mágicas. Basta recordar que el mito del amor romántico viene alimentándose tradicionalmente de los amoríos adúlteros o de aquellos que trascienden las fronteras impuestas por la casta y la clase social. El carácter prohibido y clandestino del amor homosexual le confiere un halo de misterio que la literatura heterosexual está perdiendo, junto con sus inhibiciones seculares y su ternura (Millett, 1969).

Es*s parias que hoy nos reconocemos en la disidencia sexual, algunas queremos creer que lo que aprendimos de Millett fue imaginar maneras de relacionarnos sexo-afectivamente con el mundo y los otr*s cuerpos por fuera de la norma heterosexual. Establecer una narración por fuera de la monogamia y la reproducción (capitalista) de ciertas sensibilidades morales. Estar en una relación crítica con el mundo, pone de manifiesto la política que se lleva a cabo sobre nuestros cuerpos, no solo por lo que nos devuelven las demás personas en nuestras relaciones con tales personas sino también con nosotras mismas. Establecer, o mejor dicho, tratar de establecer una posición política que ponga en cuestión nuestras propias y asumidas posiciones emocionales, hacer aparecer en contraste aquellas sujeciones que sostenemos como propias.

En *Get Him to the Greek* (Apatow et al., 2010), una película norteamericana propia de la industria transnacional de entretenimiento global, se cuenta la historia de un joven pasante en una compañía discográfica la cual contrata a una estrella del rock and roll británico quien es el oxímoron de la supuesta rebeldía, desenfado y apuestas estéticas/políticas de un imaginario lavado, propio de los años setenta y la revolución sexual. Lo que me interesa como anécdota de esta película, no son estas obvias narraciones fallidas -si es que son fallidas- de una historia “cierta” sobre la experiencia hippie y la banda sonora concomitante a ello. Sino la siguiente narración: la estrella de rock británica interpela al joven pasante de la disquera con sus múltiples y variadas maneras de pasar por el mundo, todos los clichés que se puedan imaginar con respecto a una estrella de rock; y en ese mismo transcurrir, la amistad va desarrollándose entre ellos. Es tal el

enredo y las cosas que tienen que pasar, el interino como acompañante de la estrella de rock, para que cumpla con el contrato de la disquera de hacer un recital en Los Ángeles, que la amistad y la convivencia con la estrella se hace insoportable. Pero la amistad, esa narración emocional propia en las relaciones interpersonales que no contempla el sexo, se pone en juego cuando la estrella británica les propone al joven interino y su novia un trio sexual.

La narración de la revolución sexual llevada a una comedia norteamericana industrial transnacional que Millett llamó amor cortés como una broma cruel.

Una de las mejores películas de Kevin Smith (director destacado del llamado cine independiente estadounidense), *Chasing Amy* (Moiser, 1997), es la historia de una lesbiana que se enamora de un tipo heterosexual, quien descubre que no siempre fue lesbiana, sino más bien que tuvo una vida llena de experiencias sexuales variadas y profundas. En esta película, el mismo tipo heterosexual puede ver el deseo sexual de su mejor amigo (altamente caracterizado como homofóbico) para con él, y propone -al igual que la película anteriormente nombrada- también un trío sexual con la mujer lesbiana y su mejor amigo.

Desde el ángulo de la política sexual, el amor cortés europeo puede considerarse, bien como una broma cruel bien como la primera grieta del edificio patriarcal, puesto que -en virtud de una anomalía que la historia social es incapaz de explicar- el enamorado representa en aquél el papel de sirviente de su dama, aun cuando, de hecho, es su dueño y señor (Millett, 1969).

En *Get Him to the Greek* (Apatow et al., 2010), el joven empleado de la discográfica, su novia, y quien lo convence, el músico británico,

intentan coger juntos. Esto sucede como en toda comedia, a los tres cuartos de la narración; el cuarto narrativo restante es reservado para, primero, el padecimiento horroroso de lo que intentaron; segundo, para narrar ejemplificadoramente lo solitario de la vida del músico, su falta de ética o moral con respecto a personas que lo quieren –joven empleado y novia-; y finalmente, el gran pedido de perdón del músico por romper a la pareja que tenía todo un plan de vida heterosexual, monógamo y reproductivo. Y esto es lo que interesa de las políticas sexuales del entretenimiento global, toda la narración se centra en el sexo como un punto crucial donde las relaciones de los personajes se ponen en juego.

Como muy bien lo representa Kevin Smith en *Chasing Amy*, cuando se propone el trío como el dispositivo para aliviar todas las tensiones que acumularon los personajes a lo largo de la narración de la película, la posibilidad de otra manera de relación sexo-afectiva destruye toda relación posible que los personajes construyeron a lo largo de la narración. Y ésta es la lección de una política emocional que se reinstala, no para contener otras opciones sexo-afectivas, sino para profundizar y agudizar su normativización. Millett, leyendo a Genet, encuentra que los rufianes y chongos de sus textos son más honestos, que la narrativa de Genet es más honesta al poner de manifiesto de una manera explícita el orden jerárquico de la distribución del poder, que siempre es sexual; es decir siempre es sobre los cuerpos.

Esa melancolía de la revolución sexual se impone. Notemos los tiempos que se superponen aquí: Millett escribe

Las formas de la opresión

su famoso libro en “plena” revolución sexual, nosotras vivimos la domesticación de tales apuestas políticas. Los límites de lo “rebelde” y los límites de las experiencias sexo-afectivas han sido puntuados dentro de una dinámica heterosexual. La única forma de seguir con la relación entre ell*s -joven empleado, estrella de rock y novia del empleado- es si todos están de acuerdo en que hicieron algo malo, algo moralmente negativo. No hay otra opción más que la contemplada allí como moralmente aceptable en términos narrativos.

Así, solo quiero exponer que las posibilidades de lo que puede ser imaginado, también están acotadas por la sujeción en la cual nos encontramos, y que será un otro quien nos otorgue una figura de nuestra existencia. Y quizás, por ello, la construcción de narrativas que den cuenta de otra realidad posible, primero, deban dar cuenta de lo que puede ser contado, cómo y de qué manera, quién tiene la posibilidad de hacerlo y quién tiene la posibilidad de escucharlo. No solo en términos de lo que es comprensible y considerado como efecto estético, político y afectivo, sino también de lo que puede ser tomado como objeto de consumo dentro de las formas estéticas imperantes de la industria del entretenimiento.

Lo que parece intuirse es que no se puede construir una narración radicalmente nueva, puesto que tal lugar fuera de la historia no existe, y será un otro quien nos narre; nuestra responsabilidad es hacer justamente eso. Contaremos nuestra Millett abrazadas a su misma posibilidad de un feminismo que nos haga más habitables los cuerpos, los sexos y nuestros vínculos.

... Impulsado por su creencia en la oposición dualística entre Dios y el Demonio, el hombre y la mujer, la virilidad y el afeminamiento, y acosado por esas dos maldiciones inseparables que son la decadencia del demonio masculino y la diabólica fascinación de la homosexualidad, Mailer alcanza, con su máxima «es mejor matar que abrazarse», el punto crítico de la angustia belicosa propia de la sensibilidad contrarrevolucionaria (angustia cuya agudización es fácilmente previsible, dada la incompatibilidad cada vez mayor que existe entre la práctica de la virilidad y el mantenimiento de la vida en el planeta). El machismo está, pues, acorralado ante la amenaza de una segunda revolución sexual que, al desvanecer el miedo a la homosexualidad, trastrocaría las categorías temperamentales (lo masculino y lo femenino) de la cultura patriarcal

Kate Millett

Estas pequeñas descripciones de las narraciones de la cultura trasnacional, nos sugieren la oportunidad que tenemos frente a este tipo de objetos culturales de consumo masivo. Gracias, y a pesar, de Millett la teoría feminista, y después la teoría *queer*, fueron poniendo el foco en las complejidades de las narrativas imperantes, pero también en las fisuras que ellas mismas propiciaban. Si seguimos a Butler en la iteración de la norma, podríamos pensar si realmente cada vez que se “repite” la norma también está la posibilidad de su desplazamiento. Quizás leamos como Millett, quizás hubiera querido la narrativa de virilidad que aparece en el cine contemporáneo. “Es mejor matar que abrazarse”, cita Millett para desenmascarar las narrativas que ponen en evidencia el pacto político entre los hombres frente al mundo; no los une la amistad, el compañerismo, sino el “delito”.

Ese “delito” es un programa político que Mailer resume en una pregunta central, que parece ser central a la heterosexualidad obligatoria de un hombre: «¿De qué puede servirle imponerse sobre la mujer, si no sabe rechazar a los hombres y no está dispuesto a aprenderlo?», añadiendo que «el homosexual se aferra a la homosexualidad, no tanto por miedo a la mujer cuanto por miedo al mundo masculino, con el que tendría que

enfrentarse si desease conservar a una mujer»¹. Mailer hace caso omiso de su propio temor a la subyugación o al «afeminamiento» del varón (Millett, 1969).

Deadpool (Shuler Donner, 2017), la película, estrenada en febrero del 2017, un *spin off* de los míticos comics X-men de Marvel. Las referencias intertextuales con otras películas del mundo cinematográfico de Marvel, la de *X-men Origins: Wolverine* (Winter, 2009). Wade Wilson (en *Deadpool* aparece como el villano modificado con las genéticas de los X-men, que en esa versión narrativa es Arma-x, quien termina siendo derrotado y decapitado por Wolverine y su hermano. En algunas copias de la *X-men Origins*, al final de los títulos, se venía la mano de Wade Wilson (arma-x) buscando su cabeza decapitada y mirando a cámara, haciendo el clásico gesto de siseo para guardar silencio. Este pequeño relato dibuja de forma bastante precisa el tono de la narración del personaje de *Deadpool*. Puntualicemos un poco más, en una miniserie publicada por Marvel de *Deadpool*, él toma conciencia de su propia producción subjetiva ficcional y mata a todos los otros personajes del

¹ En ese momento Millett está explicando cómo Mailer entiende la homosexualidad: como temor a otros hombres, porque “tener” una mujer hace que se enfrente a otros hombres que también la puedan querer.

universo de Marvel, desde el Hombre Araña hasta Magneto, y una vez terminada esta tarea –que claro, se desarrolla en una dimensión paralela- va en busca de los escritores de la historia. En la película *Deadpool*, la primera intervención sobre la cuarta pared del personaje, lo primero con lo que nos interpela (no pasaron ni diez minutos de película): “Ohh hola, lo sé, no... seguro pensarán a quién se la tuvo que chupar para tener mi propia película...”; sugiriendo posteriormente que tuvo que chupársela a Wolverine. Sentado donde está –en la baranda de un puente de alguna autopista-, tiene que: “ir a algunos lugares, una cara que arreglar y matar a unos tipos malos”. Desde una imagen casi ridícula anuncia algo que ningún otro héroe de Marvel, excepto los malos –claro-, realizará. Va a matar, asesinar a otras personas. Y son narrados de una manera explícita, cínica y brutal. Los interrogantes a lo largo de la narración de la película son las formas de dar cuenta de sí mismo de *Deadpool*, parece ser la crucial narración en la dinámica del reconocimiento de sí y ante l*s otr*s. Allí parecen anudarse nuestra irremediable dependencia con l*s otr*s y la interpelación ética. Millett plantea, en su conocido libro, que las narrativas de la cultura imperante moldean nuestras maneras de establecer tales dependencias con l*s otr*s. A lo largo de la narración del encuentro con l*s otr*s, se deshace la persistencia en la reivindicación del yo, se burla incluso de eso; a veces, con nostalgia, y la más de las veces, con violencia. La inteligibilidad del relato de *Deadpool* depende completamente del marco heterosexual hegemónico –Millett nombraría a esa hegemonía política de cómo establecer el vínculo con l*s otr*s como patriarcado. Les propongo pensar en la película como un cuadro, dentro

de un cuadro más amplio que posibilita su comprensión, al cual desde un comienzo se desafía y se reifica.

¿En qué se parece la película de *Deadpool* a los textos de Genet?

Tras descubrir que los demás chicos eran «más fuertes y viciosos», es decir, más masculinos, Genet se propuso merecer la vergüenza sexual o femenina que ya arrastraba, y transformarse en «el mariquita que veían en mí». Esta actitud supone una sumisión perversa y herética, una adhesión implícita a la creencia de nuestra sociedad de que la homosexualidad y el latrocinio no constituyen actos, sino esencias; es decir, formas de ser inmutables. Debido a que «ladrón» y «marica» son palabras que suelen utilizarse con fines disuasivos, la aceptación de tales vocablos por parte de Genet es, además de una señal de fatalismo, una manifestación encubierta de rebeldía (Millett, 1969).

En *Not a Love Story: A Film About Pornography* (Todd Hénaut y Rosen, 1982) de Bonnie Sherr Klein, Kate Millett se pregunta si la pornografía puede o no proporcionar otras formas alternativas a la sexualidad hegemónica. El sexo de la mujer, dice Millett, es el que genera preocupación y sobre el cual se intenta regular continuamente. Hay un temor sobre la sexualidad de las mujeres que se pone de manifiesto con la pornografía. En el mismo documental una actriz porno critica ciertas aproximaciones que entienden que tales actrices son usadas y están alienadas por llevar adelante ese trabajo. Millett espera una revolución sexual que desarticule los repartos sensibles de la heterosexualidad, el binarismo y el sexo, como nudo de poder de un grupo sobre otro. Por tanto, las imaginaciones con respecto a las performances sexuales y su

representación visual serán claves para movimientos feministas como la pospornografía o el porno feminista.

Deadpool se empeña en la destrucción del límite referencial ficticio, nos exige implicación. El relato de un hombre que no puede morir se vuelve central para volver a pensar las formas de la opresión. Nos exige permanecer en el límite que plantea esta narración. Muy parecido a lo que hace el relato pornográfico. El montaje está armado bajo esa premisa fundamental de mostrar lo obvio y, por tanto, lo que puede volverse otra cosa. La emoción que generan las imágenes pornográficas o las de violencia no dicen nada del yo –del sí mismo. La interpelación al cuerpo por parte de las imágenes siempre viene en nuestra biopolítica actual de dos maneras, por la nada o por la demasía. No nos quedemos en la alienación de no ver nada, o ahogadas en la proliferación de las imágenes; tomemos una imagen, saquémosla de esa misma proliferación y volvámosla en contra de esas imágenes. Tal lección es la que podemos tomar de Millett con sus análisis sobre tres autores célebres de la literatura: encontrar relatos que van en contra de otros. El montaje de *Deadpool* ofrece una batería de relatos biopolíticos desplegados sobre la heterosexualidad obligatoria, la construcción de un sujeto liberal hombre, y un sistema político afectivo sobre la violencia. La imaginación de la opresión que nos propuso Millett fue tan poderosa para el “empoderamiento” de muchas mujeres en Estados Unidos que la hermana de Millett no duda en afirmar que la vida de su hermana fue arruinada por sus apuestas feministas radicales, y aún más; la manera de pensar de su hermana es lo que “ha arruinado a la sociedad” en palabras de Mallory Millett.

Así como nuestra versión del trabajo de Kate Millett, el montaje de *Deadpool* no está para explicar, sino para ser contado. Un relato que nos implica, si se quiere. La formación del sí mismo en *Deadpool* depende enteramente de su relación con la otredad –nada nuevo, por cierto-, lo importante está en cómo se lleva adelante esa dependencia. El personaje está en esta posición constantemente, a diferencia del sujeto liberal convencional del héroe de los *comics* en general. Al comienzo del relato, después de la presentación donde nos muestran el grado de ironía y embellecimiento de la violencia que caracterizara al montaje de la película, vemos a *Deadpool* usando un taxi, aburrido en un taxi, esperando llegar a su destino. El taxista es de origen indio y lo primero que le llama la atención a *Deadpool* es la foto de una mujer, también de origen indio. Piensa que es linda y que es la pareja del joven taxista, pero no es así. En esa confusión estará toda la trama de la película, todas las tensiones de la película se deberán a este tipo de confusiones, mejor dicho, de presuposiciones.

Presuposiciones que van a desarmar en una de sus tantas intervenciones sobre el espectador; mientras *Deadpool* levanta por el aire a un “tipo malo” atravesándole dos sables, nos dice:

Probablemente pienses: ‘mi novio me dijo que era una película de superhéroes, pero el de traje rojo acaba de hacer un fucking kebab al otro’. Quizás sea súper, pero no soy ningún héroe. Sí, técnicamente esto es un asesinato. Pero las mejores historias de amor comienzan con uno. Y eso es

exactamente lo que esto es: una historia de amor. Y para contarla bien, tengo que remontarme hasta antes de meter este culo en un traje de lycra (Shuler Donner, 2017).

El problema de la presentación de sí –para Cavarero- la introducción del amante, de su sí mismo, de su cuerpo, es siempre, por lo menos, compleja, sino trágica. En Romeo y Julieta se puede ver en forma exponencial. Introducir el nombre paterno, por parte de Romeo a Julieta, es ya una tragedia, y es un asunto político central: el efecto político afectivo del nombre. La narración en *Deadpool* devela justamente esto, pero la pregunta es a quién se está presentando *Deadpool*. Su amada, en la narración, es la chica linda, trabajadora sexual, de la película y, en lo superficial, ni siquiera ella es a quien se presenta, sino a nosotras, espectadoras. Y más allá del personaje de la película, la pregunta gira en torno a quién se nos presenta en este relato. ¿La industria cultural Norteamérica? ¿Los guionistas de la película, que se titularon como, los verdaderos héroes de la película? ¿El mismo actor, Ryan Reynolds, quien hizo de todo para protagonizar y llevar adelante el proyecto? ¿Es *Deadpool* una narración nodal de las formas del nosotros masculino cis y heterosexual?

La biográfica intención de *Deadpool*, la de otorgarle unidad significativa a la historia, solo puede ser puesta por parte de quien vivió esa historia como una pregunta. O, mejor dicho, en la forma de un deseo (Cavarero, 2000). La vida de Kate Millett puede presentarse como la de una heroína feminista que terminó de escribir su pesado libro y se dedicó a vivir junto a esas ideas., La narrativa de

Política Sexual es una autobiografía de la opresión, no porque hable solamente de las formas que experimentó ella misma y pudo hacer teoría, sino por el nosotras que nos propone. La crítica de una sociedad patriarcal –en sus términos- no termina allí, sino que propone cómo poder habitar los resquicios de la opresión.

En Estados Unidos, cabe esperar que el nuevo movimiento feminista llegue a constituir, con los negros y estudiantes, una auténtica coalición tan radical como igualitaria. Es incluso posible que las mujeres representen una de las fuerzas impulsoras más cruciales a la hora de imprimir un giro decisivo a la mentalidad nacional que, en el momento presente, mantiene un equilibrio muy inestable entre esas dos vías opuestas que son, el progreso y la represión política (Millett, 1969).

Inmediatamente después de la notoriedad que le otorgó el texto que se le pegó a su piel, comenzó a comprar y restaurar edificios cerca de Poughkeepsie, Nueva York. El proyecto finalmente se convertiría en *Women's Art Colony Farm*, una comunidad de mujeres artistas y escritoras intentando imaginar una comunidad fuera de la opresión precisada en su libro. Es para nosotras muy común poder vernos reflejadas en las narraciones que presentan estos relatos acerca de sentimientos, emociones y afectos, en relación con aquell*s otr*s que inevitablemente interpelan. Esa visualización, objetivación e imaginación apuntan a relatarnos en los afectos que dejan el cuerpo al descubierto, revelando los efectos que descomponen la unidad significativa del yo. Tanto en *Políticas Sexuales* como en *Deadpool* se expone que el deseo sexual y la violencia son los nodos donde los cuerpos están en una posición crítica. En las narraciones sobre

nosotras mismas de las relaciones que mantenemos con otr*s, en algún momento, vacilamos inexorablemente, en algún momento el relato ya no es nuestro, sino de l*s otr*s. En *Going to Iran* (1982), Millett relata su viaje a un Irán que se desata en un régimen religioso conservador, entre el colonialismo estadounidense y las complejidades de las relaciones sexo-afectivas, allí muestra cómo las alianzas políticas son menos transparentes, tal como nuestras políticas emocionales.

En un punto no muy lejano de ese relato, lo que “yo” estoy sintiendo – mi sentimiento-, el “yo” no tiene más sentido que el lugar gramatical; el sentimiento no es propio, es de es*s otr*s que desintegran mi propio relato. Mi afecto solo aparece en tanto aparecen l*s otr*s. Sin duda, podemos narrar nuestros sentimientos pero estos ya no parecen ser nuestros, la relación con l*s otr*s se apodera de mí, ya no soy yo. Enfrentémoslo, l*s otr*s nos desintegran, y si no fuera así, algo nos faltaría (Butler, 2006). Tal articulación de ese “yo” permite pensar no solo lo que podemos llegar a saber de la sujeción de los cuerpos a las normas, sino también lo que no sabemos.

En *La epistemología del armario*, Sedgwick (1998) afirma que el conocimiento, después de todo, no es por sí mismo poder, aunque es el campo magnético del poder. La ignorancia y la opacidad actúan en connivencia o compiten con el saber en la activación de corrientes de energía, de deseos, de productos, de significados y de personas. Por tanto, los efectos de la ignorancia pueden ser utilizados, autorizados y regulados a gran escala para imposiciones, quizá sobre todo en torno a la sexualidad, que es la actividad humana de la cultura moderna occidental con una mayor carga significativa. “La feminidad de Genet

es, de acuerdo con Sartre, un «erotismo hostil», cuya mayor aspiración radica en ridiculizar y traicionar ese mito de la virilidad que finge reverenciar” (Millett, 1969:585). El *Diario de un Ladrón* de Genet, que analiza Millett, nos permite leer a *Deadpool* –no solo como un producto de la cultura estadounidense que se globalizó como entretenimiento en casi todo el rincón del mundo y de los imaginarios- sino también como una escenificación de la obturación y aparición del par deseo y violencia como una política afectiva.

En el campo concreto de la sexualidad, por ejemplo, supongo que la mayoría de nosotras sabemos las cosas que pueden diferenciar incluso a las personas del mismo género, raza, nacionalidad, clase y “orientación sexual” -cada una de ellas, sin embargo, si se toma seriamente como pura diferencia, retiene un potencial ignorado para perturbar muchas de las formas de pensamiento existentes sobre la sexualidad” (Sedgwick, 1998).

Sedgwick, a lo largo de todo su trabajo, desafía resueltamente el supuesto moderno que focaliza la identidad en el deseo y la creencia en una fuente fisiológica, la sexualidad o la libido, como el origen en última instancia de la motivación, las emociones y la identidad humana. Afirmando que la distancia de cualquier explicación desde una base biológica es asumida precisamente para hacerla correlativa a la posibilidad de igualar la diferencia (ya sea individual, histórica, y/o trans-cultural), a la contingencia, a la fuerza performativa y a las posibilidades de cambio.

Es uno de los legados de Millet; vivir en Japón y volver con un esposo, para luego escribir uno de los libros más influyentes dentro de la teoría feminista, luego declararse lesbiana y abandonar a ese esposo, construir un lugar donde

mujeres artistas y escritoras de Estados Unidos puedan vivir y producir en un marco más amable que el de su tiempo.

Si bien Kate Millett jamás hablo de los afectos a la manera de como sí lo hizo Sedgwick (2003), sí creo que la respuesta emocional a la afectación del sexo es lo que las políticas hegemónicas regulan constantemente. Hacer esa lectura de *Política Sexual*, me permite pensar en el deseo sexual como la posibilidad de la agencia, pero una agencia afectiva donde la distribución diferencial de las emociones oprime a ciertos cuerpos en favor de otros.

La excusa de pensar el deseo en *Deadpool* –o en *El diario de un ladrón* como Millet– vislumbra una agencia política a la hora de elegir objetos potencialmente deseables para la satisfacción. Más que tratarse de una fuerza irreprimible que, según muchas teorías psicológicas, tendrían que manifestarse o disciplinarse, el sexo y su sexualidad en este marco puede apagarse o encenderse en contacto con otros sentimientos como la vergüenza, la rabia, el aburrimiento o la ansiedad. Así, lo que parece ser una disminución de la importancia concedida a la sexualidad se corresponde con una mayor complejidad en importancia y posibilidades afectivas. Para decirlo en otras palabras, cuando más atención ponemos en las políticas sexuales, más atención ponemos a las políticas afectivas, puesto que allí se anudan las formas de opresión. La violencia que se despliega en el relato de *Deadpool*, parece actuar en contra de la convencionalidad del relato del héroe de Marvel, *Deadpool* asesina. Los héroes intentan salvar a tod*s, todo el tiempo. No imagino que solo sea la construcción del antihéroe, creo que se pone en juego la construcción de la heterosexualidad obligatoria del varón. La violencia, como el deseo, parece ser algo que solo

puede ser expresado o reprimido. Lo extraño de los afectos, más que la prohibición o la desaprobación, es la intuición de lo que ofrecen. El cuerpo mutado de Wade, totalmente cambiado para los estándares del hombre más bello del mundo –Ryan Reynolds el actor que interpreta al personaje–, la vergüenza que lo hace *Deadpool*, esa vergüenza violenta ofrece un cortocircuito en esa manera de pensar el deseo y la violencia como condiciones naturales e intrínsecas del sujeto liberal capitalista, quedarnos con la vulnerabilidad de estar hechos pedazos por la incursión del otr*. Así, las revoluciones por delante parecen inscribirse en la articulación de las políticas sexo afectivas, pero rebelarse no significa ser “un revolucionario”. Las más de las veces, significa hundirse todavía más en el lodo (Millett, 1969).

La obligación con la heterosexualidad termina con el deseo de ser narrado. Solo podrá llorar los atroces eventos de su vida, cuando encuentre su historia, cuando alguien se la cuente y se dé cuenta que es la suya propia. La reificación del sujeto liberal –y la posibilidad de leer otra cosa– en la misma historia de *Deadpool* tiene que ver justamente con esto. Wade, como Edipo, no puede saber su propia historia hasta el final; pero *Deadpool*, montando la historia desde su perspectiva –desde el final de la misma, en un anacronismo *queer*– se convierte en el Tiresias perfecto para saber todo lo que sucede. El héroe-antihéroe lo sabe todo. Pero qué es lo que lo deshace, ¿el amor hacia su chica? ¿El cáncer terminal? ¿Las mutaciones genéticas activadas por la violencia que sufrió su cuerpo? Quizás sea todo eso, pero me gustaría quedarme con la metáfora de la activación como figura afectiva de la narrativa de la película. Se activa el gen mutante cuando la violencia es tan

extrema que el cuerpo tiene que reaccionar hasta en contra del propio Wade para persistir en su existencia. Las violencias activan algo en nosotras, conspiran incluso en contra de quienes nos hacen sufrir esas violencias.

Las criadas fracasan. Abrumadas por el odio que se inspiran a sí mismas, se divierten matando simbólicamente a su señora, pero su juego favorito es imitarla. Para concluir, Claire -la más apacible de las dos, y también la que más recuerda a Divina- bebe veneno para que Solange -la más cobarde y «masculina»- pueda fingir que la ha matado, figurar en los periódicos y saborear la guillotina (Millett, 1969:587).

Lo interesante de *Deadpool*, es que no solo permite esta crítica hacia las formaciones de la opresión, sino también permiten ver a un sujeto desarmado, envuelto en la radicalidad de su diferencia y la interdependencia con l*s otr*s. Preguntándose -y preguntándonos- mientras está a punto de golpear a una mujer “mala”, qué sería menos sexista: golpearla o no golpearla. Los interrogantes éticos están presentes en una articulación de opresión que nos reclaman esas respuestas éticas.

La opresión origina en sus víctimas una psicología muy peculiar. Pese a su agudo análisis de la situación política y económica de los oprimidos, el marxismo no suele percibir (cegado tal vez por su propio

desaliento) hasta qué punto éstos se dejan corromper por aquélla, y envidian y admiran a sus opresores, cuyos valores e ideales los contaminan en un grado tal que llegan incluso a modificar la actitud que adoptan respecto de sí mismos. Genet ha sido siervo. Cuando afirma que los sirvientes son «la escoria de sus amos» y sus «efluvios más dañinos», y cuando sus criadas se consideran, respectivamente, el «hedor» de la otra, no hace sino describir un fenómeno social y psicológico de innegable realidad. Sus obras más maduras constituyen un estudio de lo que cabría denominar la mentalidad colonial o femenina, es decir, de esa opresión interiorizada cuya liberación requiere una toma de conciencia previa (Millett, 1969:587).

Las canciones del principio y el final de la película *Deadpool* resuenan a esa paradoja de Ulises contada por Cavarero en la *Odisea*, donde un rapsoda ciego canta la guerra de Troya. Ulises, de incógnito es esa cena, llora al darse cuenta que es su historia, y su historia adquiere significado para él cuándo es contada por otr*. Así se nos aparece Kate Millett, bajo una doble interpelación: hacia la interdependencia con el otr* en el relato que hacemos y la interpelación que su obra resuena en nosotras. Imagino un deseo narrativo en Millett para que contemos su historia, o terminemos de darle una forma.

Pero las criadas -aun cuando juegan a hacer de señoras- no son amables. La complicidad emocional que, pese a su calidad de proscritas, mantienen con la clase dominante, les impulsa a forjar nuevos insultos («Las criadas rezuman cieno.» «No pertenecen a la raza humana») y a exponer el pernicioso efecto de su inferioridad (que tanto los demás como ellas mismas reconocen). Crean a pie juntillas la versión que sus superiores ofrecen de su vida y por ello sólo pueden rehuir la servidumbre lacerándose a sí mismas. Su rebelión es como la locura del criminal: no repercute, al fin y a la postre, más que sobre el rebelde. Ahora bien, es expuesta por vez primera con una claridad enteramente desprovista de sentimentalismo: si bien los padecimientos de las criadas son objeto de una elaboración exquisita, su opresión es real y eficaz, aun cuando todavía no conduzca a la liberación (Millett, 1969: 589).

Podemos imaginar lo que Millett podría decir de *Deadpool*, o cómo usamos a Millett a más de cuarenta años de *Política Sexual*, para entrever las narrativas dominantes de la cultura del entretenimiento global. Y no importa si acordamos, más o menos, con los sentimientos relatados en la película; ni siquiera importa la identificación o catarsis. Lo que importa es la comprensión de lo que sucede. El marco de inteligibilidad es tal que cualquiera parece entender una escena romántica. La recreamos una y otra vez, por más en contra del amor romántico que estemos, o quizás, por ello mismo. La evidencia

La proyección de la sombra

No hay que olvidar, en efecto, que modificar cualitativamente el modo de vida equivale a transformar la personalidad, lo cual supone una liberación de la

de *Deadpool* es que no estamos fuera de ese universo semiótico-material, pero existe todo un registro de la diferencia. Una lectura de la diferencia. Así como Millett ve en la obra de Genet la posibilidad de una escritura que evidencie las complejidades de los vectores de poder como sus posibles revoluciones, la figura de *Deadpool* (o cualquier otro objeto cultural del entretenimiento global) también nos puede servir para entrever, en esa narración, nuestras marcas como nuestras posibilidades.

Las figuraciones funcionan precisamente así, como un escenario para el planteo de posibilidades, tanto futuras como pasadas. No solo quiero usar el marco de Millett para ayudarnos en nuestro urgente ahora, sino también quiero hacer de la obra de Millett una figura. Pensar a *Política Sexual* como una figura epistemológica que plantea una narración del cuerpo entramada en deseo y violencia heterosexual que enmarcan los límites de nuestra sensibilidad. En *Careless Whisper de Wham!* que encierra el ritmo afectivo de *Deadpool* dice:

Nunca voy a bailar de nuevo
 Mis pies culpables ya no
 tienen ritmo alguno
 Sé que es fácil aparentar
 Sé que no eres un idiota...
 El susurro descuidado de un
 amigo
 al corazón y la cabeza
 La ignorancia es bondadosa,
 no hay consuelo en la
 verdad...
 Nunca voy a bailar de nuevo
 de la manera que bailé
 contigo... (Michael, 1984).

El proyecto de la revolución radical, es decir, transformar una personalidad ha supuesto en los estudios gay y lésbicos y la teoría *queer* un asunto muy conflictivo y problemático. Es decir, hay toda una tensión por el reconocimiento de derechos para grupos que fueron sistemáticamente oprimidos y la “promesa”, que parecen encarnar ciertos grupos, como una salida del sistema que oprime. *Transformar la personalidad* como una apuesta política es una tarea que mucha disidencia sexual nuestra intenta encarnar en una imaginación afectiva que muchas veces desgarrar el entramado de la política hegemónica.

Millett se imaginó en otras coordenadas de vectores que la produjeron como un cuerpo marcado, como mujer estadounidense de educación universitaria. En ello decidió gestionar sus afectos fuera del dispositivo de la psiquiatría, entrevió que la cárcel es uno de los grandes dispositivos para desarticular; que la trayectoria vital propia no es solo una acumulación de experiencias, activismos y pensamiento, sino un radical diario de cómo transitar esos cambios y los efectos siempre sociales de la propia transformación.

Mi Kate Millett me regaló la posibilidad epistemológica, y creo que ése fue su aporte radical, de hacerle la pregunta política al sexo. ¿Es la relación sexual y emocional entre dos personas de marca sexo genérica heterogenia una forma de organización política hegemónica? Los efectos epistemológicos de la pregunta pueden ir desde las categorías de mujer y hombre hasta la función política de las prácticas sexuales mismas, abanico abierto a la disputa de los feminismos

que fueron llegando. “Las políticas de conocimiento son disputas por las palabras, por modos de escribir que son modos de pensar. Intervenir en las prácticas del lenguaje es afectar la forma en que se organiza el poder” (flores, 2016:247).

Nuestra disputa es con y en contra de esas palabras que son tan nuestras como ajenas. Un rincón escondido bajo la norma que nada lo puede y todo lo hace. El patriarcado, como quería Millett, era la forma de la opresión de las mujeres y los cuerpos feminizados – es decir, marcar la diferencia para sostener la posición dominante-, era el sistema por el cual el grupo de los hombres sometían. En la disidencia sexual hemos aprehendido que la heterosexualidad, como sistema político dominante, nos permite pensar sus articulaciones de poder desde la distribución de cuerpos binaria hasta las políticas emocionales más “íntimas.” Lo que cargo de Millett es la posibilidad de pensar los imaginarios narrativos de los vínculos sexo afectivos entre los cuerpos como políticas afectivas que producen deseos, sensibilidades y respuestas hacia l*s otr*s.

Nuestras transformaciones de personalidad, o por lo menos la mía, pasaron desde el amor como nudo inevitable de la relación con l*s otr*s a poder imaginar y encarnar otros compromisos sexuales y afectivos con l*s otr*s, sin las formas heterosexuales (monogamia y exclusividad) del amor; hasta el cambio de la asignación al nacer del nombre y del sexo género. Me gusta pensar, junto con Millett, en una intersección colonial de nuestras subjetividades como un lugar donde poder gestar otra cosa. Por eso esas películas y canciones de la industria

cultural estadounidense, pensar qué hacen con ell*s (estadounidenses) y con nosotr*s. Sin duda, estamos comentando y leyendo una autora de otras partes del mundo que son

La tensión social como metáfora del ahora. Rubin siempre lo supo, ahora es cuando el sexo sabe lo que puede un cuerpo. Las formas de lo humano cerradas a una política visual de la heterosexualidad. La singularidad más singular y el acceso a una imaginación de una opresión que no deja de venir y nos deje en una tierra más habitable para humanos y no humanos. Las políticas visuales del sexo que podríamos tener, del placer sexual que podríamos imaginar, del roce tibio del abrazo al espacio que nos separa. Espacios negros como lutos mudos de

dominantes, y es quizás torcer la lectura, hacerla saltar, *interuq(m)pirla* (flores, 2017), disputar las palabras, traducir torcidos los textos. Quizás torcerlo todo hasta romperlo.

una sed improbable. Demos una distancia para abrazar tu diferencia. Demos en qué pensar a las cuatro de la mañana cuando los gendarmes cuiden las metáforas de las “elecciones”. Demos esa mirada enorme de que aún queda nuestra complicidad para hacernos un lugar en el placer, contigo, y contigo, y contigo también.

Si alguna imaginación política se actualiza en los escritos de Millett es reinventarnos el fracaso que haga abrazar el esfuerzo de llevar adelante nuestras vidas.



Bibliografía

- Apatow, Judd et al. (productores), Stoller, Nicholas (director) (2010) *Get Him to the Greek* [película]. EUA: Universal Studios, Spyglass Entertainment, Apatow Productions, Relativity Media.
- Butler, Judith (2006) *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Cavarero, Adriana (2000) *Relating Narratives*. London: Routledge.
- Clendinen, Dudley y Nagourney, Adam (2013). *Out for Good: The Struggle to Build a Gay Rights Movement in America*. New York: Simon and Schuster.
- flores, val (2016). La intimidación del procedimiento. Escritura, lesbiana, sur como prácticas de sí. *Badebec*. vol. 6, 1. Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.
- flores, valeria. (2001). *Interrucciones*. Córdoba: Ed. Asentamiento Fernseh.
- Haraway, Donna (1992). Ecce homo, Ain't (Ar'n't) I a woman, and Inappropriate/d others: The human in a post- humanist landscape. *Feminist theorize the political*. Judith Butler and Joan W. Scott editors. New York: Routledge.
- Haraway, Donna (1995) *Ciencia, Cyborg y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Michael, George (1984) Careless Whisper. En *Make It Big*. Londres: Epic Records.
- Millett, Kate (1969) *Política sexual*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Millett, Kate (1982) with photographs by Sophie Keir. *Going to Iran*. New York: Coward, McCann y Geoghegan.
- Millett, Kate (1999) *The Loony-Bin Trip*. New York: Simon and Schuster.
- Moiser, Scott (producer), Smith, Kevin (director) (1997) *Chasing Amy* [película]. EUA: View Askew Productions.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1998) *La epistemología del Armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2003). *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham-London: Duke University Press.
- Shuler Donner, Lauren; Kinberg, Simon; Reynolds, Ryan (producer*s), Miller, Tim (director) (2016) *Deadpool* [película]. EUA: 20th Century Fox; Kinberg Genre; The Donners' Company; TSG Entertainment; Marvel Entertainment.
- Spivak, Gayatri (1996) *Spivak reader*. Donna Landry and Gerald MacLean editors. Routledge. 1996.
- Rothman, Lily (25 de septiembre de 2017). Kate Millet. Obituary. *Time Magazine* [online]. Disponible en: <https://time.com/4941029/kate-millett-obituary/>
- Todd Hénaut, Dorothy y Rosen, Mark L. (producer*s), Sherr Klein, Bonnie (directora) (1982) *Not a Love Story: A Film about Pornography*. Canadá: National Film Board of Canada Studio D.
- Whedon, Joss (Creador) (1997-2003) *Buffy the Vampire Slayer* [serie de televisión]. California, EUA: Mutant Enemy; Kuzui Enterprises; Sandollar Television; 20th Century Fox Television.
- Whedon, Joss (escritor, director) (2001). Once More, with Feeling [capítulo de serie de televisión]. En Whedon, Joss (Creador) *Buffy the Vampire Slayer*, temporada 6, episodio 7. California, EUA: Mutant Enemy; Kuzui Enterprises; Sandollar Television; 20th Century Fox Television.

- Winter, Ralph et al. (productor*s), Hood, Gavin (director) (2009) *X-men origins: Wolverine*. EUA: Twenty Century Fox; The Donner's Company; Seed Productions.
- Yalom, Marilyn (13 de mayo de 1990) “Kate Millett's Mental Politics”. *The Washington Post*.