

Algunos lo prefieren caliente: algunos lo prefieren *queer*

David William Foster
Arizona State University

Resumen

ALPC (Quanto mais quente, melhor – Mientras más caliente, mejor, en la edición brasileira) no es una película gay, pero es de una importancia fundamental para la historia del cine *queer*. Billy Wilder presenta en la película una situación “histórica” que provoca la necesidad del camuflaje, a través del travestismo de algunos músicos para escapar de la mafia. La consecuencia es la liberación — por la primera vez en el cine norteamericano— de los signos relevantes a la identidad sexual, el deseo complicado por la ambigüedad sexual y la relativización del tema del género sexual. Las últimas palabras de la película, “Nadie es perfecto”, se convirtieron en una consigna de lo *queer*, como la “imperfección legítima” del heterosexismo normativo, este representado por el personaje de Marilyn Monroe, y los otros papeles por los personajes de Jack Lemmon y Tony Curtis.

Palabras-clave: Billy Wilder; identidad de género; papeles de género; *Cross-dressing*; Marilyn Monroe; Jack Lemmon; Tony Curtis; cine *queer*.

Abstract

ALPC (Quanto mais quente melhor – The hotter the better – the Brazilian title) is not a gay film, but bears a fundamental relevance to the history of *queer* cinema. Billy Wilder presents in the film a “historical” situation that provokes the need of camouflage, through cross-dressing, of a couple of musicians to escape the mafia. The consequence is the liberation – by the first time in the North-American cinema – of relevant signs connected to sexual identity and the consistency of the theme of sexual gender. The film last words, “Nobody is perfect” registers the term *queer* as a “legitimate imperfection” of the normative heterosexuality, this represented by the character played by Marilyn Monroe, the other by the roles of Jack Lemmon and Tony Curtis.

Key words: Billy Wilder; gender identity; gender roles; cross-dressing; Marilyn Monroe; Jack Lemmon; Tony Curtis; *queer* cinema.

"Hay algo extraño en esas chicas nuevas"
Sweet Sue

"Yo espero que mi madre nunca se entere"
Daphne

Hablar de *Some Like It Hot*¹ (1959) de Billie Wilder como una película *queer* no es solamente atribuirle a esta película tremendamente divertida un estatus avant-la-lettre que amenaza con cargarle el peso de un aparato crítico fastidiosamente sofocante; sino que también sirve para circunscribirla como profundamente diferente a la textura general de la filmografía de Wilder. Si Wilder tenía interés en hacer una película que pudiera contribuir de alguna forma a la revisión del deprimente Hollywood de aquel entonces – por lo menos a juzgar por otra cinta de 1959 como la incoherente *Suddenly Last Summer*² de Joseph L. Mankiewicz, un relato incoherente de la homosexualidad –, es un esfuerzo que parece haberse perdido en la comunidad de los estudios *queer*.

Ciertamente, es probable que Wilder no tuviera interés específicamente en contribuir a lo que hoy llamaríamos los derechos de los “gay” o de lo “queer”: al menos, no hay evidencia de este propósito en el material biográfico disponible sobre él o sobre la realización de la película. El caso más bien es que Wilder, interesado, por supuesto, en hacer una película exitosa, dio con la idea de usar una narrativa de travestismo y ambigüedad de género como un eficaz ardid cinematográfico. Tal como discutiré en este ensayo, esta táctica da como resultado una muy seria contribución a los estudios *queer*. A pesar de que Wilder pudo no haber llegado a la película desde una perspectiva *queer*, incuestionablemente lo hizo desde una perspectiva transgresiva, una perspectiva que se comprometió fuertemente con la mutabilidad de la identidad (en este caso, identidad de género), siempre una refrescante opción norteamericana para un judío sobrecargado con las identidades heredadas y severamente reforzadas de la vieja Europa. De hecho, este ensayo sugerirá la continuidad de un tipo de trasgresividad entusiasta y despreocupada de la película de Wilder y el eventualmente teorizado compromiso con la emergencia de los estudios *queer*, en el que los judíos han jugado un papel prominente. No es que la vida intelectual judía

¹ Distribuida en español con los títulos *Con faldas y a lo loco* o *Una Eva y dos Adanes*, pero literalmente, “Algunos lo prefieren caliente”. En el Brasil, se distribuyó con el título *Quanto mais quente, melhor*.

² Distribuida en español con los títulos *De repente el verano*, *De repente en el verano* o *De repente, el último verano*.

tenga algún compromiso particular con la cultura *queer* o con los estudios *queer* (salvo la imagen del judío como el Otro pasivo/femenino que Daniel Boyarin analiza; ver abajo). Más bien, es la consecuencia del enorme impacto de los intelectuales judíos en la cultura de la posguerra de los Estados Unidos y una tendencia natural a mantenerse a flote, de la cual el serio (heterosexista) establishment WASP tiende a espantarse.³

Wilder ni siquiera está incluido en el índice de directores en *Images in the Dark; An Encyclopedia of Gay and Lesbian Film and Video*, y la película sólo se incluyó bajo el apartado de Marilyn Monroe como un ícono gay (DYER, 1987, p. 19-66). Sin embargo, insistiré aquí en que *Some Like It Hot* se puede leer ventajosamente como un texto cinematográfico *queer*, no en el sentido de una agenda sociopolítica, sino como un proyecto que, cualquiera que haya sido su fuerza motriz, cualesquiera que sean sus principios organizadores, termina abordando temas que cuarenta años después son pertinentes para los estudios *queer*. Para hacer esto, uno debe ir contra la corriente de las proposiciones que apelan al principio de la farsa, por las que nada de lo que pasa realmente en la cinta tiene implicaciones sociales reales: todo está ahí sólo para ser gracioso, y parte de la gracia deriva, en primer lugar, de la rebuscada inverosimilitud de todo el

³ En el caso de los estudios culturales norteamericanos, este es un interés y un compromiso que se remonta hasta la pionera--y, para su tiempo, escandalosa--interpretación del fracaso de la ficción norteamericana del crítico judío, Leslie Fiedler, la cual aborda el tema de la homosexualidad latente en la sociedad norteamericana. *Love and Death in the American Novel (Amor y muerte en la novela americana)* fue publicada por primera vez en 1960 y contribuyó, aunque muy problemáticamente, al surgimiento de una discusión del homoerotismo en la ficción norteamericana (para ser justo, uno debe recordar que Fiedler vio como castos el “mundo sólo de hombres” de la ficción norteamericana y sus lazos afectivos). Pero una versión anterior de los comentarios de Fielder sobre *Huckleberry Finn* de Mark Twain, publicada en 1952 en *An End to Innocence* y reformulada subsecuentemente en *Love and Death*, ya había articulado lo que es el primer tropo *queer* de la crítica literaria norteamericana, la mordaz evocación de la orden de Níger Jim, “Come back to the raft, ag’in, Huck honey” (“Regresa a la balsa, mi querido Huck” referida aquí como FIEDLER, “Come back”). No puedo pretender estar al tanto de todos los detalles de la recepción de *Love and Death* y algunos de los que sí conozco pueden ser más bien anécdotas legendarias que hechos reales. Pero muchos lo consideraron una bofetada a los estudios académicos serios de los Estados Unidos y es razonable preguntarse si tanto el sesgo homofóbico como el antisemita dirigieron algo del repudio a los estudios sobre Fielder (aunque, a fin de cuentas, la aproximación de Fiedler a la “homosexualidad latente” de la cultura norteamericana difícilmente era simpatizante con lo *queer* y libre de homofobia en sí misma); indudablemente, el interés de Fiedler en la “inmasculina” homosexualidad latente en la ficción norteamericana--y, más aún, en textos “clásicos” y “canónicos”--era estridentemente disímil del tipo de masculinidad agresiva que Boyarin ve como desarrollada en occidente y en Estados Unidos, en oposición al judío pasivo femenino: ¿no era culpable Fiedler de proyectar en la cultura “real” norteamericana la enferma sexualidad del judío? Uno recordará también que el establishment crítico que prevalecía en aquella época estaba compuesta por los austeros nuevos críticos, muy serios, muy anglos y muy heterosexuales (ver las reseñas al libro de Fiedler publicadas en el volumen de *Book Review Digest* de 1960). Treinta años después, otro investigador judío, David Bergman, discutirá el homoerotismo en la literatura norteamericana al referirse a la homofobia del establishment crítico norteamericano, señalando, al mismo tiempo, el rol de la formación del canon por el homosexual profundamente clandestino F.O. MATTHISESEN, dentro del proyecto de la Nueva Crítica; BERGMAN también aborda la supuesta relación histórica entre los judíos y la homosexualidad, aunque él nunca se refiere a Fiedler en su discusión.

proyecto: que dos hombres sin experiencia en la perturbación del binarismo de género o travestismo pudieran hacerse pasar exitosamente por mujeres, no sólo para escapar de la mafia y mezclarse en la orquesta femenina, sino para que uno de ellos pudiera al mismo tiempo hacerse pasar por un hombre para ganarse a Marilyn Monroe, mientras que el otro conseguía las atenciones de un desenfadado playboy, primero como una mujer y luego como un hombre desenmascarado. Nada en los horizontes del conocimiento de la cultura norteamericana, y ciertamente menos en la homofobia de la industria fílmica, podría proveer las bases para tales propuestas, y, por lo tanto, uno debe asumir simplemente que cualquier significación intencional de lo que pasa en la película debe disolverse al verla como una ridícula farsa.

Pero, por supuesto, la farsa es un asunto serio (ver la entrada de PAVIS, especialmente la tercera categoría en “The Triumph of the Body”). La farsa permite que se muestren las contradicciones del texto social de tal forma que la experiencia de vida que se muestra en la farsa es lo que nuestra realidad sería si esas contradicciones no fueran negadas, reprimidas o controladas de alguna otra manera--que es precisamente lo que sucede para que las inconveniencias de tales desviaciones de las normas sociales involucradas no sean palpables. La farsa deriva su eficacia de una forma del retorno de lo reprimido, y la función de la farsa como género dramático es posiblemente lo que asegura que el reprimido retorne como una producción cultural que puede identificarse en sí como lo que sea que se considere realidad actual, donde tal retorno podría ser de hecho algo turbio. La farsa, por lo tanto, es una necesidad psicosocial como una forma de contención planeada de aquello que no puede acomodarse de acuerdo con las convenciones sociales. En este sentido, es un género paralelo o quizás una subcategoría de la comedia. Sin embargo, esperamos que en la comedia el equilibrio social – tan ficcional y arbitrario como puede ser – sea restablecido para que la vida pueda seguir adelante, o siga pareciendo que va a proceder, en una forma ordenada. La farsa no tiene expectativas de restaurar tal equilibrio, empero puede aumentar las apuestas de tal modo que una perturbación del texto social aun mayor empiece a surgir. Esto es precisamente lo que ocurre al final de *Some Like It Hot* con la implicación inconclusa de la famosa línea de Joe E. Brown pronunciada como respuesta a la confesión de Jack Lemmon de que él es un hombre, virtualmente un motivo de la cultura gay contemporánea, de que “Nadie es perfecto.”

Daré por descontado que no es necesario pasar revista a los detalles de la película de Wilder. Basta decir que, como un ejemplo de travestismo en un texto cinematográfico, *Some*

Like It Hot es realmente única en derivar de un acto tan potencialmente estereotipado una panoplia de implicaciones de la identidad de género en la cultura norteamericana que no tiene paralelo en ninguna película contemporánea, ni en ninguna otra película basada en una propuesta similar: el uso del travestismo como una mascarada de supervivencia durante la cual se lleva a cabo la utilización circunstancial de una serie de transformaciones de identidad que lleva la trama a implicaciones realmente sorprendentes. Parte de la naturaleza hilarante de la película es la incorporación de un grado de referencias y alusiones del vodevil judío, las que le permiten a uno ver la película a un nivel diferencial, entre un hombre serio (*straight*), el Tony Curtis que da vida al personaje de Bernard Schwartz/Joe/Josephine (tendré más que decir en un momento respecto a la significación dual de la frase “hombre serio”), y su cómico, el personaje de Jack Lemmon/Jerry/Geraldine-Daphne. Mientras que en la película hay una ligera línea argumental – o el esfuerzo que hacen los dos músicos de talento menor para escapar de los hombres de Spats Colombo, a quienes accidentalmente habían visto participar en la masacre del día de San Valentín en Chicago – la textura principal es una serie de núcleos narrativos cuya lógica de farsa deriva de la táctica de mascarada a través del travestismo.⁴ De ahí que se pudiera sostener que *Some Like It Hot* manifiesta el aprecio judío por lo humilde y marginal como un tipo de versión judía de “épater le bourgeois” – como si fuera “épater les goyim”.

Por la misma razón, debería ser innecesario aquí reseñar en detalle el principio, ahora básicamente aceptado en estudios de género, de que 1) el género es una construcción social que depende de una correlación convencionalmente aceptada entre características sexuales primarias, supuestamente binarias, (genitales femeninos vs. masculinos), características sexuales secundarias (otras manifestaciones corporales no reconstruidas o no reconstituidas que son controladas por hormonas ligadas a los genitales), y características sexuales terciarias (ropa, adornos y cosméticos que se distribuyen junto con un eje binario implícito para correlacionarse con el supuesto binario sexual biológico); 2) la identidad sexual es igualmente un constructo convencional que extrapola una serie de conductas, actitudes, maneras de proceder y comportamientos que refuerzan, como una representación performática, el aceptado binario normalizado de masculino vs. femenino; 3) debido a que la atribución sexual y la identidad de

⁴ Debe notarse que los orígenes de Billie Wilder, de Europa oriental, pueden haberlo impedido tener contacto directo con el mundo del vodevil norteamericano (y su fuerte aliado, el teatro de variedades británico). Pero sólo si uno adhiere a un estricto punto de vista construccionista de la teoría del autor, que no significa que otros individuos, comenzando con el mismo Tony Curtis, no pudieran haber tomado parte en la introducción de tales elementos a la película.

género constructivas, normativas y convencionales están en constante elaboración y manifestación, son fundamentalmente precarias y requieren estrategias de sobredeterminación para ser convincentes o “auténticas”, están constantemente sujetas a la vigilancia y autocorrección externas con el fin de seguir siendo convincentes y auténticas, y son más una pregunta del efecto de realidad que características esenciales; lo cual 4) expone a los individuos a una ansiedad permanente como es el grado de eficacia al que ellos son capaces de cumplir con las abrumadoras e implacables demandas del edificio del sexo y el género; finalmente, 5) la inhabilidad para adaptarse a las demandas del constructo del sexo y el género, ya sea a través de la discapacidad física, la insuficiente socialización vis-à-vis de las convenciones del constructo, el descontento social o como un proyecto deliberado de inconformidad de género, resulta en el tipo de desviaciones que son vagamente agrupadas bajo la rúbrica de lo *queer*, ya sea que el término se despliegue como un epíteto peyorativo, como una insignia de valor o como una interpretación teóricamente originada. Es contra esta constelación de principios que yo deseo discutir los sketches vodevilescos que constituyen la sustancia de *Some Like It Hot*, más que cualquier trama coherente o interesante respecto a la evasión de la mafia.

Cuando Joe y Jerry se ven obligados a travestirse como Josephine y Daphne, descubren, lo mismo que el espectador (aunque quizá no siempre en la misma medida), que se han resuelto situarse en una circunstancia que, si bien no es tan mortalmente peligrosa como haber estado en el garaje donde tuvo lugar la masacre del día de San Valentín de 1929, no es menos que un terreno de constante amenaza, tanto por los riesgos que implica asumir la posición social de una subalternidad expuesta, como por las consecuencias de no poder sostener la afiliación que han adoptado. A pesar de que los dos peligros coinciden otra vez cuando Spats y sus secuaces aparecen en Florida para una reunión de la mafia anunciada como Amigos de la Ópera Italiana, el riesgo constante que enfrentan Josephine y Daphne es que se descubra que no son mujeres.

Este riesgo es multifacético. En términos generales, las consecuencias de ser descubiertos serían la humillación y el desprecio. Travestirse al grado de tratar de lograr la mascarada total es, en una sociedad que suscribe con estricta adherencia el género binario, un asunto muy serio (como opuesto al drag, lo cual es un tipo de metacomentario sobre la construcción de género cuya función es afirmar el hecho de que se está efectuando la trasgresión de género). Si *Some Like It Hot* fuera una tragedia en lugar de una comedia, las consecuencias de ser descubiertos sumarían a la fase inicial de humillación un ataque e incluso la muerte del gay. Sin embargo,

dado que se trata de una comedia, la vergüenza sería la medida del precio a pagar. No obstante, aún en el contexto cómico, no haría bien subestimar el costo potencial del travestismo, especialmente cuando éste involucra una mascarada transformista de masculina-en-femenina: como en el caso de ser gay en general, al menos cuando ser gay es entendido como adherir a rasgos implícitos que pertenecen al ámbito de lo masculino. Asumir lo femenino es un compromiso escandalosamente inexplicable para un hombre, una compra deliberada de valores sociales inferiores: la trasgresión de género ilícita está agravada por la incompreensión de por qué uno querría ser una mujer (lo cual, en cambio, significa que el travestismo de mujer-en-hombre es, aunque sigue siendo acto de ilícita trasgresión de género, aun más “razonable”, ya que querer ser un hombre es, en términos del sexismo vigente, comprensible). Cuando en el elevador le dan un pellizco a Daphne, Josephine responde irónicamente al agravio con un, “Ahora sabes cómo vive la otra mitad”.

Un riesgo adicional al de ser descubiertos es la frustración de las subtramas de los respectivos deseos sexuales – o, mejor dicho, agenda personal basada en el deseo sexual – que persiguen Josephine como Joe y Daphne como Jerry. En un acto de travestismo adicional, Joe como Junior emprende la conquista sexual de Sugar Cane (Marilyn Monroe), mientras que Daphne, todavía como Daphne, pero internamente contemplando ser capaz de volver a ser Jerry, percibe las ventajas de admitir los avances de Osgood Fielding III (Joe E. Brown). Ambos proyectos implican considerables problemas de género y merecen comentarse en detalle (escribiendo de modo preteórico, French debe aceptar el concepto de la androginia para explicar las perturbaciones de género de la película).

El proyecto de Joe es complejo. No implica simplemente revertir su identidad a Joe el saxofonista, sino que requiere la construcción de una nueva identidad masculina: de esta manera, en su caso el travestismo de hombre-en-mujer-en-hombre y las complicaciones de los rápidos cambios al estilo del teatro del ridículo elevan la base relativamente simple del vodevil de la carcajada que puede producir el travestismo elemental a la alta teatralidad que Joe emprende (ver “Female Impersonators” *passim*). Joe se muestra desde el principio como un canalla en sus relaciones con la recepcionista de la agencia de reservaciones Sig Poliakoffk y mientras que tanto él como Jerry se sienten atraídos por Sugar Cane, Joe es el primero que urde un plan para convertirse en su sexto o séptimo novio saxofonista, aunque con un nuevo disfraz.

El nuevo disfraz de Joe es el de Junior, heredero de la fortuna de la Shell Oil Company. Lo que resulta particularmente interesante sobre este disfraz, al menos viendo la película desde la perspectiva del chisme hollywoodense, es que Joe parece usar como modelo los papeles de alta sociedad de Cary Grant. No es solamente su aspecto y modales a lo Cary Grant, sino que incluso adopta el ceceo ligeramente maricón (pero sólo muy ligeramente) que era parte del personaje de Cary Grant. Más aún, y aquí es donde las cosas comienzan a ser fascinantes, Joe como Junior aparenta ser un hombre con un problema sexual. Como un sketch paralelo, él describe la forma en que perdió a su prometida a causa de un mal paso al borde del Gran Cañón y cómo fue que se volvió frígido debido al impacto de su muerte. Aquí la elección de palabras es una argucia que Sugar no capta: frígido no es un adjetivo que se pueda aplicar a un hombre – impotente, tal vez, pero no frígido. Quizá impotente habría sido un término demasiado fálico para una película de 1959, y quizá frígido es mejor eufemismo que cualquiera para describir una circunstancia que, dentro de los confines del patriarcado, simplemente no les ocurre a los hombres de verdad. En efecto, en un segundo nivel de significación, frígido parece ser usado aquí como un eufemismo de gay: Junior se ha vuelto gay a causa del impacto que le provocó la muerte de su prometida. O, al menos, un hombre joven que es incapaz de funcionar sexualmente es necesaria e inevitablemente interpretado como gay.

La mejor actuación de Marilyn Monroe en la película (junto con la conversación con Josephine en el baño del coche-cama, en la que ella le explica a Josephine, mientras tritura hielo para hacer cócteles, la mala suerte que ha tenido con los saxofonistas) es “desfrigidizar” a Junior, para hacerlo hombre de nuevo, tanto en el sentido de excitar sexualmente a Junior, como en el sentido de permitirle a Joe ser con Sugar el hombre que no puede ser como Josephine. Monroe hace una auténtica parodia de Monroe en esta larga secuencia de la película (HASKELL, 1974, p. 257; nota que ella es tan travestí como lo son Curtis y Lemmon). Si uno siempre ha tenido la impresión de que la actuación de Monroe nunca superó ser una parodia del heterosexismo, nunca fue tan obvio como aquí, al representar Sugar uno de los axiomas fundamentales del heterosexismo obligatorio: todo lo que un hombre necesita para excitarse sexualmente es una mujer de verdad, y su corolario: en la medida en que una mujer sea capaz de actuar como una mujer de verdad será capaz de hacer que un hombre actúe como un hombre de verdad (tal ideología también sostiene que lo opuesto es verdad, trayendo una asombrosa simetría al asombroso binario). E importa recordar que *Some Like It Hot* solamente está registrada en

Images in the Dark bajo el apartado de Marilyn Monroe, en la sección dedicada a los íconos gay (MURRAY, 1996, p. 269).

Monroe era un icono gay, me atrevería a afirmar, menos por la encarnación de lo hipperfemenino que es un componente de una dimensión de la cultura gay, sino más bien por la habilidad de Monroe de interpretar de una manera altamente sobredeterminada la versión hollywoodense del afiche de la heterosexualidad femenina que siempre se ha prestado a la lectura paródica que me interesa recalcar aquí. Una parodia del heterosexismo no sólo resalta de la manera en la que se construye la sexualidad basada en una serie de convenciones semióticas – o, alternativamente, en una serie de fetiches pesadamente cargados. También demuestra que es casi imposible que cualquier otra que no sea Marilyn Monroe se aproxime a cumplir las demandas de la narrativa heterosexista: Monroe es un ideal sexual femenino precisamente porque es muy poco probable que la vasta mayoría de las mujeres puedan ni siquiera amagar imitarla.

Sin embargo, esto trae a colación otra función icónica atribuible a Monroe: la ridiculez de un modelo de ideal femenino que es tan exageradamente sobredeterminado que empieza a insinuar una deconstrucción de aquello que propone modelar. Es en este punto que Monroe entra como figura de lo *queer*. La extravagancia, con respecto a la identidad sexual y los roles de género, se hace evidente cuando Sugar comienza a seducir a Junior. Dado que Joe simula no responder a sus primeros intentos, Sugar intensifica el calibre de sus movimientos seductores. Todo este proceso es extravagante en términos de lo que el código Hayes, que respaldaba la censura cinematográfica de la época, permitiría como un programa razonable de seducción erótica, porque la idea de que Junior y Sugar vayan a seguir completamente vestidos y sin ningún otro acto erótico intenso, pero aún escrupuloso, como besarse en la boca, simplemente sobrepasa los límites de la imaginación hacia lo que probablemente será eficaz para excitar a Junior. Si la ridiculez de los límites en la representación de la excitación sexual se hace evidente aquí, sucede lo mismo con la convencionalidad banal de la seducción femenina que la película está parodiando. También debe puntualizarse que tanto Sugar como Joe están interpretando papeles en un drama dentro de otro drama, y en el caso de Joe se trata de una doble interpretación. Joe no sólo finge ser Junior, sino que como Junior finge ser frígido para aumentar la pasión de Sugar, obligándola a hacer lo que el heterosexismo dice que debe hacerse con un hombre. Sugar, por su parte, está dispuesta a ceñirse a las reglas de la seducción heterosexista (su nombre mismo,

Azúcar, por supuesto, es una metáfora de la sexualidad femenina), porque ve en Junior la oportunidad de romper su irremediable ciclo de enamorarse de saxofonistas canallas. Al final de la película, cuando Sugar y Junior desaparecen en un erótico abrazo en la popa de la lancha de Osgood bajo el nivel de la cámara, Sugar continúa haciendo el papel de mujer seductora (a pesar de que, en buen estilo romántico hollywoodense, parece haber empezado a amar a Junior, así que todo está bien), mientras que Junior continúa interpretando su papel de millonario reconstituidamente masculino.

Por interesante que sea todo esto, y por bien actuado como sea por su potencial de lo absurdo divertido con respecto a los patrones de la heterosexualidad, las interpretaciones de género de Jerry son particularmente complicadas y pasan de ser absurdas a ser directamente amenazantes hacia los imperativos de la heterosexualidad obligatoria. En primer lugar, Jerry desempeña un papel secundario ante lo canalla de Joe, el cual se extiende a las relaciones de poder que existen entre ellos como socios, compinches y compañeros de cuarto. Si Jerry es siempre pasivo (i.e., “femenino”) con respecto a las artimañas de Joe – y, en efecto, puede ser tomado por menos paradigmáticamente masculino en cualquier sentido convencional – también es él quien toma más seriamente su travestismo. Al principio, teme que el plan de Joe no funcione (“No vamos a poder engañarlas”), y se queja de los problemas de tratar de interpretar el cuerpo femenino, a lo que Joe responde despreocupadamente, “Es un sexo completamente diferente”, precisamente cuando están a punto de embarcarse en una aventura en la que la diferencia sexual, el binario de identidad dominante, es lo que se pasa a cuestionar tan exageradamente. Pero Jerry comienza a tomarle el gusto y en lugar de usar la forma femenina de su nombre, tal como lo habían acordado, Geraldine, en un gesto de inspiración sublime, se identifica como Daphne, evocando de ese modo uno de los nombres más femeninos del repertorio clásico, el de la discreta ninfa que se convirtió en un árbol de laurel para escapar de la persecución amorosa de Apolo. Como Daphne, Jerry es el más exitoso del dúo como mujer y el más emocionado por el repentino hecho de caer en un vagón lleno de mujeres. Evocando la imagen de un niño encerrado en una dulcería, Sugar despierta de pronto un frenesí sexual en Jerry, aunque cuando todas las otras mujeres comienzan a apilarse en su litera creyendo que se trata de una fiesta de chicas, su pasión se apaga considerablemente. Pero más tarde, es Daphne a quien pellizcarán en el elevador, a modo de confirmación definitiva de la exitosa asimilación de la sexualidad femenina.

Haciendo honor a su nombre, Daphne empieza a ser perseguida por Apolo en el personaje de Osgood Fielding III. Como en otras partes a lo largo de la película, las secuencias concernientes a la relación entre Daphne y Osgood están construidas en torno a los números del vodevil del hombre persistente que persigue a la mujer reacia, con las repetidas exclamaciones de Osgood como índice de los efectos que Daphne tiene sobre él. Si al principio Daphne ve en la pasión del acaudalado Osgood un boleto para salir de la penuria e, incidentalmente, un escape del hecho de hacerse pasar por una mujer (Jerry tiene la intención de casarse con Osgood y luego pedir la anulación y un arreglo monetario, a cambio de no revelarle a su madre que éste se ha casado con un hombre), la conformidad con la narrativa de la heterosexualidad obligatoria que Osgood le impone la mantiene firmemente dentro del ámbito de la feminidad convencional. Uno de los trechos más hilarantes es la alternancia de las secuencias de Junior descongelándose bajo la presión de los labios de Sugar y Daphne bailando tango en los brazos de Osgood. No obstante que han ido a un centro nocturno en el que se presenta lo que Osgood describe como una banda cubana caliente, en realidad bailan tango, el baile argentino configurado en torno a la conformidad de la mujer con los movimientos eróticos del hombre: más que cualquier otro baile convencionalmente heterosexual, el tango involucra una sensualidad altamente cargada, aunque muy atenuada en las versiones de Fred Astaire/Arthur Murray que se popularizaron en los Estados Unidos. Un comentario importante: aunque el tango es actualmente asociado con la heterosexualidad obligatoria, en sus orígenes era un baile de dos hombres y las implicaciones homoeróticas de este hecho resurgieron en las recientes películas sobre el tango de Carlos Saura y Sally Potter. El hecho de que, después de todo, el tango sea bailado por dos hombres (sólo si únicamente uno de ellos sabe que esto es así) en *Some Like It Hot* no es inconsecuente si uno sabe que es el tango lo que están bailando y cuáles son los orígenes homosociales del tango.

Sin embargo, la relación entre Daphne y Osgood se vuelve un serio problema de género en el famoso final de la película, un final que está construido para ser divertido al máximo, tanto que la forma en que se sube la apuesta de la trasgresión de género se pierde fácilmente. Mientras Junior y Sugar siguen reafirmando el recién descubierto potencial erótico de éste, fuera de vista en la popa de la lancha (donde uno espera, por el bien de la historia sexual de Junior [no de Joe], que Sugar haya pasado rápidamente más allá de los besos en la boca), Osgood insiste por el tema del matrimonio, habiendo ido tan lejos como para reclutar la aprobación de su madre. Daphne, sintiendo el desastre, a pesar de que el plan originalmente la instaba a aceptar las intenciones de

Osgood, empieza a exponer la letanía de consideraciones que culminan cuando ella se saca la peluca y confiesa que es un hombre. La famosa respuesta de Osgood, “nadie es perfecto”, puede incluso provocar la carcajada estridente del público, pero precisamente al hacerlo, pasa por alto las implicaciones de que Osgood ha aceptado este importante detalle. La película acierta en terminar ahí, como no hay forma de que una película de Hollywood hecha en 1959 pudiera siquiera empezar, sin la más exagerada incorporación de la rica vena de indirectas del vodevil y sin el alto grado de perfección en lo cómico, a considerar las implicaciones de un hombre que acepta casarse con otro. Lieberfeld nota esto cuando dice *"In the end, Jerry's identity and his relationship with Osgood are left dangling outside either social or narrative convention. In Judith Butler's formulation, the two characters remain outside the matrix of culturally intelligible gender identities"*⁵ (LIEBERFELD, 1998, p. 133; sin embargo no detalla las implicaciones *queer* de esta exclusión).

El hecho de que Daphne sea un hombre es un detalle importante, dado que la identidad de género es siempre el orden supremo para el patriarcado heterosexista y ninguna carcajada puede prescindir de este hecho crucial. Darse cuenta de esto es comprender que en *Some Like It Hot* el travestismo es mucho más que solamente gracioso: hacerse pasar por otro género implica un serio desafío de los imperativos del patriarcado heterosexista y ninguna broma puede disipar las consecuencias que tal trasgresión puede tener. La decisión de Daphne de no seguir con el plan de extorsionar económicamente a Osgood parecería ser una comprensión de que escapar de la mafia – que es, después de todo, una sociedad homosocial de hombres unidos por sus armas – es una cosa, pero llevar hasta el límite la trasgresión de género es algo muy distinto. Cuando al principio Jerry le explica su plan a Joe, éste pregunta “¿Y qué van a hacer en su luna de miel?” Jerry responde, en un típico ejemplo de méprise del vodevil, que no han convenido dónde quieren pasarla.

Esta no es definitivamente la información que Joe está captando y tan gracioso como es este malentendido, advierte lo que al final la película no puede resolver: el hecho de que, mientras que para Jerry el matrimonio con el mismo sexo se ha vuelto una proposición demasiado peligrosa aun como la personificación culminante de la feminidad, a Osgood le resulta totalmente intrascendente – esto es, él está totalmente dispuesto a aceptar la proposición de matrimonio del mismo sexo: después de todo, él ha pasado por media docena de esposas y quizá está listo para algo diferente. El

⁵ Al final, la identidad de Jerry y su relación con Osgood queda suspendida fuera de las convenciones tanto sociales como narrativas. En la formulación de Judith Butler, de que los dos personajes permanecen fuera de la matriz de las identidades de género culturalmente inteligibles”.

análisis de Cardullo sobre lo que él llama la “dream structure” (estructura del sueño) de *Some Like It Hot* tiene la fuerza de negar las implicaciones de la posición de Osgood. Cardullo quería que entendiéramos que hacerse pasar por mujeres ha sido algo bueno para Joe y Jerry, permitiéndoles revisar su masculinidad, entrar en contacto con su lado femenino, ver el punto de vista de las mujeres (lo cual Tony Curtis recalca en sus declaraciones en *The Celluloid Closet* [El clóset de celuloide] sobre su papel en la película y lo mucho que se divirtió haciéndolo, de qué manera lo masculino y lo femenino son conceptos relativos, incluyendo su trabajo en la mueca de Josephine o los labios de piquito a lo “Eve Arden”).⁶ Todo esto puede ser verdad: uno ciertamente espera que, cuando Joe le revela a Sugar que es realmente un saxofonista, sea con la convicción de que para ella él será un hombre diferente a sus predecesores: “el travestismo se usa en servicio de [la satisfacción del deseo por mejores relaciones sociales entre miembros del sexo opuesto], no para hablar de las tendencias latentes [asumo que Cardullo se refiere a las tendencias homosexuales latentes] en Jerry y Joe.”

Eso puede ser verdad. Desde el punto de vista de Jerry y Joe, *Some Like It Hot* no es una película gay, tanto como es una película *queer*, por la razón de que promueve una contemplación de la dinámica de la narrativa de heterosexualidad obligatoria y su compromiso fundamental con la línea dibujada en la arena por el binario de género. Pero repito, no es una película gay desde el punto de vista de Jerry y Joe. Bueno, ¿y desde el punto de vista de Osgood? Después de todo, él tiene la última palabra de la película, y su sonrisa final no puede cubrir totalmente el hecho de que ni Jerry/Daphne, ni la película como discurso sobre las relaciones sexuales, ni ningún espectador serio (straight) tiene respuesta a su afirmación de que no importa que él se case con otro hombre.

¿Qué es, entonces, lo que uno tiene que hacer con la terminante y estridente afirmación de Osgood? Ciertamente, no quiere decir que Billy Wilder produjo la primera película comercial gay en la historia de la cultura norteamericana, razón por la que concuerdo con Lieberfeld en que no hay nada liberador en el final de Wilder (1998, p. 133)⁷. Lo que significa es que, si era su intención o no,

⁶ Desafortunadamente el documental no incluye los comentarios de Jack Lemmon. Tal como se ha señalado, Lemmon fue criticado por parecer “disfrutar demasiado del rol” (RUSSO, 1987, p.7). Ver MEDHURST sobre los papeles no muy serios (straight) de Lemmon.

⁷ Lieberfeld contradice la insistencia de Straayer de que *Some Like It Hot*, a la que llama un “filme travesti temporal”, “ofrece una alternativa a la conformidad [de género]” (STRAAYER, 1996, p. 64). Mientras que yo concuerdo con Straayer en que en la película de Wilder ocurre una perturbación del sistema de conformidad de género heterosexual, mi punto será que no hay hacia dónde ir, la cual mantiene toda la aventura amorosa al nivel de farsa vodevilesca, lo cual difícilmente es el tipo de “re-orientación sexual” que Straayer desea (y con derecho) celebrar en su libro.

Wilder, al depender de un número cómico de dos hombres que se hacen pasar por mujeres, ha introducido en *Some Like It Hot* un elemento de desnormalización de género que es irreducible a un desenlace romántico típico. Dado que ésta es una comedia que parodia los lugares comunes románticos, quizá no necesariamente se espera una resolución romántica. Aunque igualmente no hay otra manera de resolver la película o de implicar una resolución más que la concluyente proposición expresada por Osgood. Se ha abandonado la caracterización femenina, incluyendo el abandono de la segunda personificación de Junior, pero las consecuencias de hacerse pasar por mujeres, al menos para Daphne, permanecen en su lugar. Otra vez, Jerry es el cómico y la desaparición de Joe de la vista del espectador en brazos de Sugar deja a Jerry otra vez con las manos en la masa. Pero la masa esta vez tiene todo el peso del sistema heterosexista de género, el cual ciertamente tendrá mayores consecuencias que quedarse sin abrigo en las nieves de febrero de Chicago o ser perseguido por la mafia.

Gran parte del humor de Wilder deriva de la tradición del vodevil judío y es posible ver la película como una sucesión de sketches (SIKOV discute brevemente las dimensiones judías de la película; 1998, p. 415-16). Esta tradición, al igual que la variedad de comedia musical en general, se caracteriza por la licencia de caer bajo el estándar, a menudo muy bajo, del horizonte de la decencia burguesa.⁸ Un ámbito en el que esto es evidente es en los números humorísticos contruidos en torno a la alusión sexual y dentro de este ámbito, números que hacen referencia a la desviación sexual, a una forma erótica de la farsa en la que aquello que está reprimido por los tabúes de la buena sociedad, comprometida como lo está a hacer cumplir una versión altamente especificada de la heterosexualidad obligatoria, puede regularmente emerger como contenido del texto presentado a la audiencia. Este tipo de farsa vodevillesca, a diferencia de la alta comedia, tal como he sugerido antes como una característica de la farsa en general, no busca restablecer el orden social, ni la vergüenza del vodevil para aquellos que suscriben los tabúes, tanto como son las carcajadas de aquellos que no los necesitan, y en efecto busca resistir, las reconvenções de la decencia, es éste el remate musical que interrumpe el número y marca el chiste para dejar deliberadamente la micronarración suspendida en la contravención de la decencia sexual o legítima que propone, y es

⁸ Hay referencias pasajeras al mundo gay y el vodevil de New York en *Gay New York* de George Chauncey, al punto de que éste nota que el “El circuito R-K-O de vodevil dio órdenes a los gerentes de todos sus teatros a nivel nacional de prohibir el uso de las palabras mariquita o mariposón en los números de vodevil. . . En los años siguientes, muchos estados aprobaron leyes que les prohibían a los actores hacerse pasar por mujeres en escena” (CHAUNCEY, 1994, p. 353). Huelga decir que tales proscripciones no se hicieron con el ánimo de remediar la homofobia, sino para limpiar lo que se había venido a considerar como impropias representaciones de la cultura gay.

en este sentido que la sustancia esencial de las bromas sexuales y las indirectas del vodevil dependen de la desnormalización del heterosexismo patriarcal (concerniente a la vulgaridad del vodevil, ver COHEN).

El hecho de que las culturas subalternas en general se vean comúnmente en los márgenes de la decencia social también trae a colación la pregunta de en qué medida proponen también una desnormalización inherente o implícita del patriarcado heterosexista. Daniel BOYARIN ha examinado en detalle la “invención del hombre judío” como algo/alguien menos que el completo masculino, mientras que las nociones occidentales de masculinidad agresiva están basadas en las ideologías de la cristiandad imperante, mientras que el judaísmo (y debe notarse que también otras culturas/religiones) les ha asignado aspectos del Otro femenino pasivo [es decir, maricón, pervertido, puto].⁹ Numerosos escritores judíos lesbigay han aludido a la doble hélice de la marginalidad judía y de la marginalidad *queer*. Como dice Evelyn Torton BECK en la introducción a su antología *Nice Jewish Girls; A Lesbian Anthology*:

I am a Jewish lesbian. The truth is that it is extremely difficult to identify oneself as a Jew outside the long shadow of anti-Semitism. It is like trying to imagine what it would feel like to be a lesbian in a non-homophobic world¹⁰ (*Nice Jewish Girls*, 1982, p. xxix).

Lev RAPHAEL, que también cita a BECK, dice al final de la introducción de su colección de escritos autobiográficos, *Journeys & Arrivals; On Being Gay and Jewish* :

Coming out as a Jew ultimately made it possible for me to come out as a gay man and then work at uniting the two identities [...] It was almost twenty years ago that I started exploring my Jewish past and wondering about a Jewish future. That search has been inevitably interwoven with coming out and finding love. In that dual journey, writing has been both a catalyst and a laboratory for change¹¹ (RAPHAEL, 1996, p.31)¹².

⁹ Más aun, como Klaus THEWELEIT demostró en *Male Fantasies*, la ideología nazi y sus discursos paralelos le asignaron a la cultura judía, junto con todas las numerosas atribuciones con las que estamos sumamente familiarizados, una gran cantidad de perversiones sexuales, ya que el judío era una figura de lo que yo llamo queer: la perturbación y trasgresión del código heterosexista. Los judíos, para ser exactos, no están solos en esta atribución icónica, ya que el Otro del patriarcado--en la categoría de deseo sexual, el violador y el pervertido--es tan racial como cualquiera. La perspectiva de Boyarin puede ser más aplicable a la cultura judía norteamericana y su punto de vista de una masculinidad judía problemática; sin embargo, la procedencia europea de Wilder hace referencia a la interpretación de Theweleit de una tendencia razonable del antisemitismo de ese continente.

¹⁰ Soy una judía lesbiana. La verdad es que es extremadamente difícil identificarse como judío fuera de la enorme sombra del antisemitismo. Es como tratar de imaginar lo que se sentiría ser una lesbiana en un mundo no homofóbico.

¹¹ Destaparme como judío hizo posible que me destapara como gay y luego unir las dos identidades. . . . Fue hace casi veinte años que empecé a explorar mi pasado judío y a preguntarme sobre un futuro judío. Esa búsqueda ha

Siguiendo este hilo de afiliaciones culturales, *Some Like It Hot* está, así, doblemente marcada como judía¹³. Es judía en la elaboración fílmica de los números del vodevil al modo que los viejos preformistas de Borscht-Belt¹⁴ como Jack Benny y Milton Berle ya habían llevado, primero, a sus performances de radio y luego a su trabajo televisivo, y uno confía en que sería relativamente fácil enumerar una larga línea de películas en las cuales los números de vodevil son la base de la línea narrativa: después de todo, esto es lo que George Burns estaba haciendo hacia el final de su carrera no hace muchos años: *The Sunshine Boys*¹⁵ (1975) es tanto vodevil como metavodevil. Sin embargo, tanto material del vodevil que se ha llevado de los teatros de variedades a la radio, la televisión y el cine debe necesariamente perder su compromiso con el ámbito de la indirecta sexual. La película de Wilder parece ser la utilización relativamente inocente del acto de hacerse pasar por mujeres, en el sentido de que es un disfraz de autoprotección y no una afirmación de comportamiento sexual desviado. Mejor aún, esta

estado inevitablemente interrelacionada con el hecho de destaparme y encontrar el amor. En ese viaje dual, la escritura ha sido un catalizador y un laboratorio de cambio.

¹² Otro escritor que también ha hablado de lo que Raphael llama “that dual journey” es Lawrence SCHIMEL (1997), en “Diáspora, Sweet Diáspora”, el cual contiene una hermosa discusión sobre la relación entre ser gay y ser post-zionista; ver también *Confessions of a Jewish Wagnerite: Being Gay and Jewish in America* de Lawrence MASS.

A pesar de que yo no querría detenerme mucho en este punto, vale la pena notar que los judíos han estado prominentemente involucrados en el desarrollo de los estudios queer en los Estados Unidos desde sus comienzos: Martin DUBERMAN, Jonathan KATZ, Eve Kosofsky SEDGWICK. Hay mucho que decir acerca de las diferentes interpretaciones provistas por estos escritores e investigadores, pero aclarar todas las dimensiones de la interrelación entre ser lesbigay y judío está más allá del alcance de este ensayo. En el caso de DUBERMAN (1991), ver específicamente su *Cures: A Gay Man's Odyssey*, en las intersecciones entre ser un judío, ser un gay y ser “tratado” por la ciencia del psicoanálisis judío. Aunque sólo hace referencias pasajeras a lo judío en *Making Things Perfectly Queer*, Alexander DOTY (1993) habla, en una interpretación de la industria de la cultura popular como fundamentalmente queer, de prominentes performistas judíos; en una cita al pie de página, describe cómo Jolson “se destapó” como judío (p.128), y nota cómo J. A. MARQUIS, en una entrevista con Jack Benny, entretiene el ser de color, ser judío y ser gay (p. 126-27). Finalmente, mientras que ser judío y gay no se menciona nunca en el documental del tratamiento de Hollywood a los homosexuales en las películas, *The Celluloid Closet* (1995), éste fue escrito y dirigido por Robert EPSTEIN y Jeffrey FRIEDMAN. En efecto, uno podría pugnar por la necesidad de un documental sobre el clóset de celuloide de los judíos en las películas de Hollywood. En *The Celluloid Closet* se usan cortes de la versión cinematográfica de *Cabaret* (1927). Mientras que los judíos son parte del escenario de la República Weimar en la película de Bob Fosse, en la nueva versión (ver MASTEROFF et al.), ser judío y ser queer vienen juntos en la persona del maestro de ceremonias en el escenario del campo de concentración del final: esto no se muestra explícitamente en el libro de MASTEROFF et al., pero aparentemente es algo recalcado por el director británico Sam Mendes en el performance de esa nueva versión.

¹³ En una nota algo diferente, ver la conjugación de lo judío y lo queer en el abstracto del proyecto de Michael BRONSKI sobre la carrera de Danny Kaye.

¹⁴ El circuito de hoteles de turismo gay en las afueras de Nueva York.

¹⁵ Distribuida en español con los títulos *La pareja chiflada* o *La pareja desapareja*.

supuestamente inocente utilización de drag desata procesos semióticos que Joe y Jerry no pueden contener adecuadamente, y en el proceso, que la película no puede difundir adecuadamente.¹⁶

Uno no tiene manera de saber en qué medida Wilder estaba consciente de este hecho, si esperaba que el revestimiento del final sirviera como un equivalente del remate musical señalando la línea pronunciada por Joe E. Brown interpretando a un hombre serio (straight) mientras que por otro lado, pronuncia la frase más *queer* de la película, y es probable que diera por descontado que su humor sería completamente inocuo, de la manera que el sentido general de la película afirma confortablemente la heterosexualidad e incluso la refuerza en el personaje de Joe y su relación con Sugar. Pero los procesos de significación no son nunca tan tranquilizadamente limpios. En el proceso de elaborar con los propósitos de la comedia los aspectos de la mascarada de Joe y Jerry travestidos, Wilder emite una serie de divertidos embates contra los cimientos del edificio heterosexista. Al final, se han sacado a relucir demasiadas preguntas transgresivas que se dejan sin responder: ¿por qué, en efecto, querría un tipo casarse con otro tipo?

Para concluir: la importancia del film de Billy Wilder no descansa en el hecho de haber sido algo como un texto fundador del llamado cine “homosexual” o “gay” o “queer”. Es cierto que hay elementos de *Some Like It Hot* que manifiestan el interés de la cultura popular judía, del teatro cómico vodevil y del humor ídish de invertir, revertir, convertir, transgredir y pervertir los paradigmas del patriarcado judeocristiano – todo en aras, por supuesto, de divertir. No olvidemos que lo que llamamos el patriarcado normativo en su arraigada versión occidental es, si no su invento, una dinámica axial de la cultura judía y de sus derivaciones en el cristianismo y adláteres. Lo que se da con una adusta mano talmúdica, se quita con otra delirantemente jocosa, en una dialéctica de valores fundamental para una cultura judía que, hasta el día de hoy, sigue sosteniendo en gran parte la comedia hollywoodense. Pero haberse propuesto hacer un film que desconstruyera en forma definitiva el heterosexismo sólo podría tildarse de una propuesta trasnochada en el mundo sociocultural de un director como Wilder.

¹⁶ También es importante tener en cuenta la visita que los desempleados Joe y Jerry le hacen a su agente, el Sr. Bonaparte (personificado por Nehemiah Persoff). Ellos lo encuentran en medio de una conversación telefónica que es una personificación de la histeria judía (BOYARIN habla en *Unheroic Conduct* de las atribuciones de la histeria a los judíos [1997, p.208ff.]), tanto como su primera representación completamente caracterizada de las vulgaridades en yiddish en el cine norteamericano. El hecho de que la mayor parte de la audiencia no entienda muchas de esas palabras es inconsecuente: mejor dicho, ellos representan algo como un forastero judío y su comportamiento transgresivo.

No, no exageremos la importancia de las pulsiones eróticas del dúo Curtis/Lemmon en el universo sexual de esta película.

En cambio, mi propuesta sería que la importancia de *Some Like It Hot* para una genealogía del cine *queer* reside en la forma en que anticipa, posiblemente a pesar suyo, la liberación de los signos del género y de la sexualidad de lo que se consideraba ser, en ese momento, un inamovible anclaje en la heteronormatividad. Es una liberación operada lo mismo por una teorización *queer* que por una “postura” *queer* que responde a complejas coordenadas socio-históricas en juego en el mundo actual. Sea que uno considere que el mundo se cuadra fundamentalmente con lo que hemos dado en llamar lo “queer”, con la conclusión consiguiente de que la heteronormatividad no es más que otro constructo arbitrario de los juegos del poder patriarcal, o sea que lo “queer” se vea como evolución del estamento humano en su condición posmoderna, lo que una y otra vez termina siendo operante es un aprecio por los productos culturales que nos permiten vislumbrar lo que ha de venir, si no inevitablemente, por lo menos circunstancialmente. Y si las circunstancias actuales permiten la valorización de una serie de despreocupadas propuestas cómicas, insertándolas en una semiótica sexual de profundas resonancias contemporáneas, es sólo porque los entramados procesos del quehacer cultural permiten y hasta legitiman semejantes relecturas y nuevas interpretaciones. De ahí que las propuestas cómicas del film de Wilder, por las necesidades morales de hace cincuenta años vigentes en USA, confinadas exclusivamente al universo del celuloide, hoy en día se han “naturalizado” en el espacio doméstico cotidiano. Esto no ha sido gracias a la influencia de productores culturales abresurcas, si tal fenómeno existe (ojalá que la cultura pudiera ejercer semejante poder...). No, no valoricemos *Some Like It Hot* como un film revolucionario ni nada por el estilo; apreciémoslo más bien como un ejemplo de cómo, algo para su momento es un hipotético “como si” estafalario, puede devenir, con los ires y venires de los cambios sociales y por razones por hache o por be, en el más meridianamente indicativo presente. En última instancia, la mayor delectación que nos debe proporcionar el film de Wilder será entender la normalización hoy en día de cómo algunos – y en una de éstas, “muchos algunos” – lo prefieren *queer*.

Referencias

- BECK, Evelyn Torton, ed.. *Nice Jewish Girls; A Lesbian Anthology*. Watertown, Mass.: Persephone P, 1982.
- BERGMAN, David. *Gaiety Transfigured: Gay Self-Representation in American Literature*. Madison: U of Wisconsin P, 1991.
- BOYARIN, Daniel. *Unheroic Conduct; The Rise of Heterosexuality and the Invention of the Jewish Man*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- BRONSKI, Michael. "On the Double: The Hidden (Queer and Jewish) Career Of Danny Kaye." *CLAG News* 10.2 (Summer): 18-19, 2000.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- CARDULLO, Bert. "The Dream Structure of *Some Like It Hot*." *Études anglaises* 48.2 : 1995.
- The Celluloid Closet*. Dir. Robert Epstein and Jeffrey Friedman. Videocassette. Columbia TriStar Home Video, 1996.
- CHAUNCEY, George. *Gay New York; Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male Word, 1890-1940*. New York: Basic Books. 1994.
- COHEN, Sarah Blahcer. *From Hester Street to Hollywood: The Jewish-American Stage and Screen*. Bloomington: Indiana UP. 1983.
- DOTY, Alexander. *Making Things Perfectly Queer; Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- DUBERMAN, Martin B. *Cures; A Gay Man's Odyssey*. New York: Dutton, 1991.
- DYER, Richard. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. London: Macmillan P; New York: St. Martin's P, 1986.
- "Female Impersonators". *The Vaudevillains; A Dictionary of Vaudeville Performers*. Ed. Bill Smith. New York: Macmillan, 1976.
- FIEDLER, Leslie. "Come Back to the Raft Ag'in, Huck Honey!". *Five Approaches of Literary Criticism; An Arrangement of Contemporary Critical Essays*. New York: Collier Books. 303-12, 1962.
- _____. *Love and Death in the American Novel*. New York: Stein and Day, 1975. Orig. New York: Criterion Books, 1975.
- FRENCH, Bernard. "Androgyny, Anyone?". *On the Verge of Revolt: Women in American Films in the Fifties*. New York: Frederick Ungar. 137-54, 1978.
- HASKELL, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. New York: Holt Rinehart and Winston, 1974.
- LIEBERFELD, Daniel, and Judith Sanders.. "Keeping the Characters Straight: Comedy and Identity in *Some Like It Hot*." *The Journal of Popular Film and Television* 26.3 (Fall): 128-35, 1998.

MASS, Laerence. *Confessions of a Jewish Wagnerita: Being Gay and Jewish in America*. London: Cassell, 1994.

MASTEROFF, Joe, et al. *Cabaret; The Illustrated Book and Lyrics*. New York: Newmarket Press, 1999.

MEDHURST, Andy. "Odd Man Out—From His Cross Dressing in 'Some Like It Hot,' Lemmon Has Never Quite Been the Straight Guy." *Sight and Sound* 4.6 : 16-18, 1994.

MURRAY, Raymond. *Images in the Dark; An Encyclopedia of Gay and Lesbian Film and Video*. New York: Plume/Penguin, 1996.

PAVIS, Patrice. *Dictionary of the Theatre; Terms, Concepts, and Analysis*. Trans. Christine Shantz. Toronto: U of Toronto P, 1998.

RAPHAEL, Lev. *Journeys & Arrivals; On Being Gay and Jewish*. Boston: Faber and Faber, 1996.

RUSSO, Vito. *The Celluloid Closet; Homosexuality in the Movies*. Rev. ed. New York: Harper & Row, 1987.

SCHIMEL, Lawrence. "Diaspora, Sweet Diaspora." *PoMoSexuals; Challenging Assumptions about Gender and Sexuality*. Ed. Carol Queen and Lawrence Schimel. San Francisco: Cleis Press. 163-73, 1997.

SIKOV, Ed. *On Sunset Boulevard: The Life and Times of Billy Wilder*. New York: Hyperion, 1998.

STRAAYER, Chris. *Deviant Eyes, Deviant Bodies; Sexual Re-Orientation in Film and Video*. New York: Columbia UP, 1996.