

La diva en los musicales y el espacio del prostíbulo entre el cine de los estudios y la visualidad contemporánea en Estados Unidos

Lucas Martinelli

Universidad de Buenos Aires-UBA

Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género-IIEGE/UBA

Universidad Nacional de Tres de Febrero-UNTREF

Resumen

La figura de la diva es el centro de una serie de discursos que asocian género, nación y sexualidad. La idea que subyace a este artículo es que resulta posible establecer una identidad genealógica en la producción visual estadounidense de los musicales de Hollywood de comienzos del siglo XX respecto de los videoclips musicales de principios del siglo XXI. Desde una perspectiva *queer*, que se nutre de vectores analíticos provenientes de los estudios de género, los estudios cinematográficos y los estudios visuales, este artículo plantea ejes reflexivos sobre el funcionamiento de la figura de la diva dentro del género musical y su aparición particular dentro del espacio del prostíbulo. Se retoman abordajes de teorías que anteriormente se acercaron al tema; se presentan conexiones con dos modos de pensar el espacio: el *utopianismo* y la *pornotopía*, y con la figura de las *Tiller Girls*; se proponen dos categorías mistificadoras de la representación femenina: la de soñadora y la de *Gold*

Palabras clave:

representación femenina, identidades sexuales, teoría queer, cine, videoclip.

Digger, y se concluye con algunas consideraciones sobre la problemática del trabajo sexual como telón de fondo contemporáneo en el que aparece este cruce.

Abstract

**The diva in musicals and brothels:
studio cinema and contemporary visuality
in the United States**

The figure of the diva is the center of a series of discourses that associate gender, nation and sexuality. This article claims that it is possible to establish a genealogical identity between the American visual production of Hollywood musicals of the early twentieth century and music videos of the early twenty-first century. From a queer theory perspective—which draws on analytical vectors from gender studies, film studies and visual studies—this article raises reflective axes on the functioning of the figure of the diva within the musical genre and its particular appearance within the space of the brothel. Previous theories that have approached the subject are tackled; connections between two ways of thinking space, utopianism and pornotopia, and the figure of the *Tiller Girls*, are presented; two mystifying categories of feminine representation are proposed: dreamy girl and *Gold Digger*; to finally conclude with some considerations on the issue of sex work as a contemporary backdrop to this relation.

Keywords:

feminine representation,
sexual identities, queer
theory, film, video clip.

Resumo

A figura da diva é o centro de uma série de discursos que associam gênero, nação e sexualidade. A ideia que subjaz no artigo é que resulta possível a criação de uma identidade genealógica na produção visual norte-americana dos musicais da Hollywood do início do século xx a respeito dos vídeos musicais de início do século XXI. De uma perspectiva *queer*, que se nutre dos vetores analíticos dos estudos de gênero, os estudos cinematográficos e os estudos visuais,

Palavras-chave:

representação feminina,
identidades sexuais, teoria
queer, cinema, videoclipe.

este artículo propõe eixos reflexivos sobre o funcionamento da figura da diva dentro do gênero musical e sua aparição particular dentro do espaço do prostíbulo. Retomam-se abordagens de teorias que se aproximaram ao tema com anterioridade, apresentam-se as conexões de dois modos de pensar o espaço: o *utopianismo* e a *pornotopia*, e com a figura das *Tillergirls*, se propõem as categorías da Sonhadora e da Gold Digger e se conclui com algumas considerações sobre a problemática do trabalho sexual como pano de fundo contemporâneo que surge nessa relação.

«*Diva is a female version of a hustler.*»
(Una diva es la versión femenina de un
prostituto.) (Beyoncé)

«El *picpeople* se caracteriza sin lugar a dudas por una competencia típicamente capitalista de los soportes identificatorios, como Joseph Mankiewicz lo puso a las claras en escena en películas como *Allabout Eve* (*La malvada*) y *The barefoot Contessa* (*La condesa descalza*): es siempre un *star* contra otra; o, más que otra, es siempre la admiración perpetua frente a un cuerpo hipostasiado como *imagen de marca* —que no es, desde luego, ni la imagen en el sentido antropológico ni la marca en el sentido de la huella— de un deseo no muy claro.»
(Didi-Huberman, 2014:152–153)

Introducción

Jack Halberstam (2012) analiza el videoclip *Telephone* (2010), que reúne a Lady Gaga y Beyoncé, dos de las estrellas

de música pop contemporánea más reconocidas en la cultura estadounidense y mundial. En esa lectura, las metáforas producidas por las comunicaciones rotas, las llamadas que no se responden y las palabras que no se dicen, se utilizan como marco de presentación de un tipo de feminismo (el *feminismo gaga*) que propone el fin de la heterosexualidad como régimen normativo. La figura de Lady Gagan solo tensiona las formas tradicionales de entender la masculinidad y la feminidad, sino que condensa y codifica una serie de símbolos nacionales de la cultura norteamericana. Al mismo tiempo que funciona como reproducción ideológica (cierta transmisión de valores liberales en un modelo pop de consumo), desarma de forma paralela esquemas normativos asociados al género y la sexualidad.

En la perspectiva asumida por este artículo, la figura de la diva de musical se utiliza como sinónimo de «estrella» y

particularmente de aquello que en los estudios cinematográficos se denomina la *star* inserta en el *starsystem*. Esa categoría refiere al personaje femenino sobre cuya construcción narrativa y visual se vuelven difusas las fronteras entre la actriz/cantante/intérprete y el personaje/carácter/rol. Es decir, en el caso de la diva, la *performance* se verá siempre atravesada por la mediación de su cuerpo, tanto en la historia de su propia vida personal como en la de sus anteriores interpretaciones ficcionales.

En los años recientes, la proliferación de videoclips que presentan a las divas en prostíbulos jugando el papel de madamas o de esclavas sexuales condujo a la pregunta sobre la presencia de ese espacio narrativo en la cultura visual. En este sentido, fue posible reconocer que la presencia de las divas vinculadas al prostíbulo, el mundo y los personajes que despliega, no se trata realmente de algo novedoso, sino que tiene sus antecedentes en el cine clásico e industrial. Si, como propone Didi-Huberman (2011), las imágenes son portadoras de una historicidad que queda grabada en ellas y transmiten formas ligadas tanto a la construcción de ideologías como a la emergencia sintomática de traumas sociales, el prostíbulo resulta entonces un espacio fundamental para considerar determinado anclaje respecto de las divas y, por extensión, del lugar propuesto para las mujeres en la cultura.

La cuestión de la prostitución y su consideración como «trabajo sexual» es uno

de los temas en pugna por los feminismos contemporáneos que presenta un alto grado de complejidad. Sin interés por hacer un aporte directo a este debate, pero con la idea de que esta problemática existe como telón de fondo del análisis propuesto, es posible presentar determinados vínculos entre la producción visual, narrativa y musical que presenta a las divas en el espacio del prostíbulo con procesos de identificación y, en consecuencia, como desarrollo de identidades.

Desde una perspectiva *queer* y feminista, este artículo propone caminos a explorar, conexiones posibles, inacabadas o estériles y monta series sobre la relación de las divas del musical y el espacio imaginario del prostíbulo como un panorama que, lejos de una serie final, se presenta como un apunte reflexivo. Antes que un análisis inmanente de los materiales, se propone leer las operaciones, las transacciones y los pasajes entre imágenes provenientes de temporalidades anacrónicas con principios formales y rasgos temáticos en común. De este modo, se persigue trazar articulaciones imaginarias y mitificaciones abiertas que puedan ser revisitadas en su contigüidad y puedan servir de referencia transtextual para ser puestas en discusión o consideradas en otros terrenos.

Una cierta mirada

En un artículo pionero de los estudios visuales y las teorías de género, Laura Mulvey en *Placer visual y cine narrativo*

(1975) argumentó sobre la construcción de una mirada patriarcal en las películas de Hollywood. Su objetivo fue denunciar el modo en el que el cine clásico encubría una mirada masculina para hacerla dominante, al mismo tiempo que objetualizaba las imágenes de las mujeres. Numerosas teóricas intervinieron en el campo del cine y lo visual al cuestionar los vínculos que este tipo de construcciones pueden engarzar: la especificidad y posibilidad de un cine de mujeres, las relaciones entre el sexo y la pantalla o el análisis de la construcción de la figura de la *femme fatale* (Doane, 1991; Kuhn, 1991; Williams, 2008). Pero particularmente, dentro de la disciplina de la historiografía del arte, Griselda Pollock propone que no solo se trata del punto de vista que asumen las obras y los discursos sobre las mismas, sino que también los espacios que construyen las imágenes posibilitan la emergencia de determinada subjetividad femenina:

Los espacios de la feminidad son aquellos en los que la feminidad se vive posicionalmente en el discurso y en las prácticas sociales. Son el producto de un sentido vivido de localización, movilidad y visibilidad social, dentro de las relaciones sociales de ver y ser vista. Moldeados dentro de las políticas sexuales del acto de mirar, demarcan una organización social particular de la mirada que en sí misma trabaja para asegurar un orden social particular de diferencia

sexual. La feminidad es tanto la condición como el efecto. (2015:128)

Los espacios narrativos y visuales moldean tipos de feminidad y diferencia sexual que, al ser atravesados también por la inscripción de relaciones de clase y de raza, se vuelven dispositivos de reproducción del lugar de las mujeres en la cultura. Por lo tanto, la producción y el consumo de las imágenes de las mujeres se organizan por discursos de matriz patriarcal, androcéntrica y heterocentrada que moldean y dan forma a la aparición de los cuerpos femeninos en la pantalla.

El musical, como género cinematográfico, está muy vinculado al desarrollo del melodrama, ya que sus tramas suelen basarse en un juego romántico donde uno de los rasgos centrales es el funcionamiento de las emociones y sus respectivas identificaciones. Esto facilitó el desarrollo de canciones donde las divas ponían el acento en la expresividad confesional e íntima de sus deseos amorosos. Junto a las intervenciones de las teóricas feministas, es posible considerar que no solo se trata del punto de vista que constituyen las películas, inmerso en este dispositivo patriarcal con esquemas y modelos de género rígidos, sino que algunos objetos estéticos muchas veces brindan la posibilidad de ser consumidos desde una mirada a contrapelo. Algunas intervenciones teóricas prestaron atención al registro de la mirada en la construcción de la figura de la diva y

sus identificaciones, ya que el problema, además de encontrarse en el enfoque desde el que se producen estos objetos, también se halla en los efectos que producen sobre las subjetividades y los modos en los que las subjetividades perciben y se apropian de estos objetos. En este sentido, la «cuestión gay» se presenta como un lugar privilegiado para hacer una lectura de la trama confesional que envuelve a las divas en los musicales. Didier Eribon en su análisis de la identidad gay moderna permite hacer una comparación de la escena «confesional» del amor presente en los musicales y el «secreto» constitutivo de la identidad homosexual:

En cualquier caso, lo que caracteriza al homosexual es que es alguien que, un día u otro, afronta la decisión de decir lo que es, mientras que un heterosexual no necesita hacerlo porque se presupone que todo el mundo lo es. La relación entre ese «secreto» en situaciones difíciles es una de las características de las vidas homosexuales. (2001:81)

Esta situación es conocida popularmente como salir del armario (o *closet*).

El investigador español Alberto Mira en su artículo «*I Feel pretty*»: notas sobre el musical de Broadway y la experiencia gay» analiza la letra de la canción de la película *West sidestory* (1961) a la que el título hace referencia. En esa adaptación de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, el personaje de Julieta/María (Natalie

Wood), ante el coro de sus tres amigas que la siguen en un revoloteo de telas coloridas, hace su confesión: reconoce la llegada del amor y enuncia que se siente alegre (*gay*). El ejemplo es utilizado para leer el equívoco sobre la palabra *gay* al que la canción confesional refiere, tanto a sentirse alegre como a ser homosexual. A partir de allí, este investigador argumenta sobre el vínculo entre el género musical con la cuestión gay:

El implacable «yo» de las canciones de los musicales de la era clásica en realidad puede convertirse para el adolescente gay en una herramienta para dar forma a su diferencia. Pasamos de la metáfora de la polilla atraída irremisiblemente (de manera suicida) hacia la llama a otra metáfora en la que el individuo utiliza la vela «para ver»: los musicales no son la tela de araña que atrapa a los gays, sino la puerta a su liberación. (...) La experiencia compartida de este proceso refuerza el valor del musical como capital cultural en la cultura gay: es algo que casi todos, en casi cualquier lugar, serán capaces de comprender. (Mira, 2011:188–189)

Es posible pensar al musical como el género cinematográfico que por excelencia permite la decodificación, interpretación y apropiación por parte de los homosexuales que convierten determinados referentes de feminidad (las divas) en su capital cultural específico. En la misma línea:

La afinidad entre los varones gay y los musicales es tan intensa que a menudo ha producido asociaciones metafóricas. En el argot de la subcultura gay, el término «musical» ha sido usado por largo tiempo como un código para referirse a la homosexualidad; describir a alguien como «musical» o «que le gustan los musicales» es describirlo en términos de homosexual. (Farmer, 2004:75)¹

Al mismo tiempo, dentro de esta asociación entre los musicales y la cuestión gay cobra relevancia la diva o estrella como superficie de reflejo de una identidad sexual que articula y empalma en el personaje femenino sus proyecciones deseantes:

Para los hombres gays en el armario, la diva heroína era una figura con la que identificarse. ¿Dónde puede encontrarse la magia si uno es diferente y debe tratar de ocultarlo? El ideal es escapar del provincianismo, donde uno es odiado, y encontrarse en lo fabuloso/abrazar la fabulosidad—lo fabuloso, que es un antídoto contra lo gris y la fuerte sensación del encierro. (Clum, 1999:168)²

La escena confesional de la estrella tiene una función netamente expresiva que detiene el avance de la acción y muestra el estado subjetivo de los personajes, lo que la predispone a un momento de éxtasis, liberado del flujo de temporalidad, y la hace propicia para la proyección identificatoria. Si se considera la importancia que tuvo esta escena imaginaria para la identidad de la cultura gay alrededor de los años cincuenta, durante una de las épocas de oro del musical, es posible considerar una nueva productividad textual de esta escena hacia la cultura popular por medio, ya no del cine, sino de los videoclips.

En la década del '80, los canales de televisión de Estados Unidos dedicados a la reproducción de música desarrollan una forma de difusión y publicitación visual de las estrellas pop, que son a la vez un nuevo objeto de distribución y consumo. Los videoclips ponen en escenas nuevas a divas que expresan sus emociones a la cámara y despliegan universos plásticos con sus ritmos propios. Emblemas de este tipo de productos son Michael Jackson

¹ La traducción es propia. A partir de aquí y a lo largo del texto, se repite al pie el texto original.

The affinity between gay men and the musical is so intense as to have produced at times marked metaphoric associations. In gay subcultural argot, the term musical has long been used as a coded reference to homosexuality; to describe someone as «musical» or «into the musicals» is to describe them as homosexual.

² *To closeted gay man, the diva heroine was a figure of identification. Where does one find magic if one is different and must try to hide one's difference? The ideal is escape from the provincial, where one is hated, and fabulousness, an antidote to grayness and the strong sense of entrapment.*

con el video *Thriller* (1983), que desde un sueño deformado absorbe géneros cinematográficos como el policial negro y el horror, o Madonna, diva por antonomasia, que en *Like a Prayer* (1989) pone en escena una problemática vinculada al racismo y la religión desde un sueño reivindicatorio. Estos productos beben de la imaginaria visual cinematográfica al mismo tiempo que experimentan con las tradiciones y el reconocimiento de las mismas por parte de los espectadores.

A partir de estos cruces es posible pensar cierta supervivencia del interés de los homosexuales por el musical clásico trasladado a las cantantes pop contemporáneas, cuyas referencias y producción simbólica se reproducen en los espacios de consumo destinados a los mismos. Los centros comerciales, la televisión y las discotecas bailables reproducen la música y las imágenes glamorosas de las divas. El flujo de internet provee los canales y alimenta los dispositivos de consumo. Quienes escuchan lo hacen situados en un efecto perceptivo que vuelve las imágenes indisolubles de lo audible.

El pop, en tanto estética, está marcado desde sus orígenes por una traslación del interés en la historia del arte que, luego de la segunda guerra mundial, realiza un corrimiento de Europa hacia Estados Unidos. La emergencia de los artistas y un sistema de arte particular hacen del pop y sus valores de consumo uno de los bastiones centrales de la identidad

de Estados Unidos. La música pop está fuertemente vinculada a la construcción de sus representaciones visuales. Ligado al desarrollo de la potencia de la industria visual y su poder para transmitir modelos de vida y generar patrones de consumo, el pop reproduce con la ideología de sus imágenes la comercialización en serie de conductas, afectos y sensibilidades.

El espacio del prostíbulo

«Si la comedia musical nos presenta explícitamente tantas escenas que funcionan como sueños o pseudo-sueños o metamorfosis (*Cantando bajo la lluvia*, *Melodías de Broadway* y sobre todo *Un americano en París*, de Minelli), es porque toda ella es un gigantesco sueño, pero un sueño implicado, y que a su vez implica el paso de una supuesta realidad al sueño.» (Deleuze, 2005:89)

Los musicales de Hollywood, con relación a la crisis del treinta en Estados Unidos, fueron analizados como dispositivos que proponen un escape utópico desde su entretejido simbólico. Los espacios que elaboran las películas funcionaron como válvula de escape para el espectador inserto en un contexto miserable y le otorgaron la posibilidad de habitar un mundo mejor a partir de una proyección hacia un lugar ideal. El entretenimiento (*entertainment*) constituye un espacio de anhelo social:

Dos de las descripciones de entretenimiento que se dan por sentadas, «escape» y «satisfacción del deseo», apuntan a su propósito principal, el utopianismo. El entretenimiento ofrece la imagen de «algo mejor» hacia donde escapar, o de algo que queremos profundamente que nuestro día a día no provee. Alternativas, esperanzas, deseos: todo esto es cosa de la utopía, la sensación de que las cosas pueden ser mejores, que algo más de lo que existe se puede imaginar o tal vez hacer realidad. (Dyer, 2002:20)³

Por otro lado, en continuidad con el concepto de heterotopía presente en el trabajo de Michael Foucault (1984), Beatriz Preciado propone la noción de pornotopía para pensar el desarrollo de la cultura visual posterior a la Segunda Guerra Mundial:

Lo que caracteriza a la pornotopía es su capacidad de establecer relaciones singulares entre espacio, sexualidad, placer y

tecnología (audiovisual, bioquímica, etc.), alterando las convenciones sexuales o de género y produciendo la subjetividad sexual como un derivado de sus operaciones espaciales. (2010:120)

Tanto en los comienzos del género musical como en el régimen visual contemporáneo, las representaciones industriales de los prostíbulos construyen relatos sobre el espacio que produce convenciones sexuales y subjetividades. Por medio de los procedimientos del sueño, el prostíbulo se vuelve un espacio de espectacularización y placer visual en el que los espectadores, cualquiera sea su identidad de género o sexual, desean habitar.

Los musicales se desprenden de las convenciones del realismo y proponen una utilización de la composición plástica del plano cuyo desarrollo de imágenes oscila entre lo imaginario, lo onírico y lo fantaseado.⁴ En uno de los intentos por parte del sistema de estudios en recobrar

³ *Two of the taken-for-granted descriptions of entertainment, as «escape» and as «wish-fulfillment», point to its central thrust, namely, utopianism. Entertainment offers the image of «something better» to escape into, or something we want deeply that our day-to-day lives don't provide. Alternatives, hopes, wishes – these are the stuff of utopia, the sense that things could be better, that something other than what is can be imagined and maybe realized.*

⁴ Esta es una tendencia que Sigfried Kracauer ha denominado *formativa*: «las comedias musicales reflejan las tensiones propias de la esencia del cine, las que surgen del conflicto, siempre latente, entre la tendencia realista y la formativa. La primera se manifiesta en la insistencia obstinada, aunque no del todo entusiasta, de la comedia musical en un tipo de tramas que interrelacionan vagamente algunos acontecimientos de la vida real; la segunda justifica el flujo de canciones y otros números musicales. Lo que yo he llamado el “método cinemático” es el resultado del “correcto” equilibrio entre estas tendencias» (1996:195).

el interés de los espectadores en el género musical, Busby Berkeley coreografía sobre el cuadro cinematográfico los diseños geométricos de las *Tiller Girls*, una de las figuras características del género. Esa masa de cuerpos femeninos, cuyas formas, a veces abstractas y otras vegetales, se presentan siempre bajo una rígida armonía, fue identificada con el racionalismo al que apunta el desarrollo del capitalismo.

Las piernas de las *Tiller Girls* corresponden a las manos en la fábrica. Más allá de la destreza manual, se intenta computar también ciertas disposiciones mentales por medio de pruebas de aptitud. El ornamento de masas es el reflejo estético de la racionalidad a la que aspira el sistema económico dominante. (Kracauer, 2008:48)

Esta comparación permite considerar a las *Tiller Girls* como cadena de montaje del régimen de producción taylorista en la industria norteamericana del entretenimiento. Este conjunto de cuerpos, cuyo encuadre pierde la distinción de la individualidad y forma un cuerpo superior, permite asimilar la noción de cuerpo social y laboral en una figuración visual. El ballet de bailarinas, al mismo tiempo que se deshumaniza, deviene formación mecánica de trabajadoras.

El cuerpo industrial de las *Tiller Girls* es abstracto, artificial, alienado. Precisamente por esto rompe con las entonces tradicionales ideologías del origen y la pertenencia, teñidas de racismo, así como con la idea de un cuerpo natural o colectivo creado por la genética, la raza o la cultura común. (Steyerl, 2014:191)

Este procedimiento visual, que podría denominarse «despojo de humanidad», se relaciona con el modo en el que el espectáculo realiza un proceso ideológico: dar marco a determinados cuerpos y sujetos por sobre los otros. La forma de encuadrar al colectivo de personas, sea en filas, desfiles o colectivos en donde no se distinguen las partes que lo integran, permite distinguir la figura principal de un resto, que en el ámbito cinematográfico se ha denominado extra o figurante.⁵ La diva se recorta como sujeto sobre un entorno de cuerpos contingentes. Las imágenes de la música pop contemporánea emulan el gesto desde una reiteración básica: la diva delante de un colectivo de bailarinas despersonificadas.

A partir de la consideración de los procesos de identificación y proyección sobre las divas de los musicales, los espacios en general y la figura de las *Tiller Girls* como motivo visual que enmarca la emergencia

⁵ En la economía cinematográfica los figurantes constituyen, antes que nada, un accesorio de humanidad que sirve de marco a la actuación central de los héroes, los verdaderos actores del relato: los protagonistas, como suele decirse. (Didi-Huberman, 2014:154)

de las divas, es posible avanzar sobre el espacio del prostíbulo, burdel o cabaret.⁶ Si bien estos tres espacios no son sinónimos, es propicio considerar determinado *topos* ficcional en el que confluye un complejo sistema de miradas: el lugar en el que convive la prostitución con la presencia de escenarios en el que se presentan pequeños espectáculos (*strip-tease*, canciones, bailes o números cómicos). Este anclaje genera un desdoblamiento de la ficción, una puesta en abismo y se transforma en una recurrencia constante del género musical que abunda en los videoclips.

Soñadoras o Gold Diggers

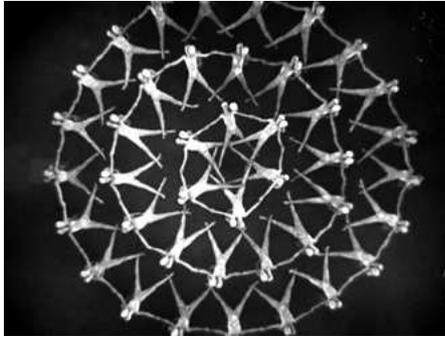
«La feminidad en sus formas específicas de clase se mantiene por la polaridad virgen/prostituta, que es la representación mistificadora de los intercambios económicos dentro del sistema patriarcal de parentesco.» (Pollock, 2015:146)

Siguiendo esta propuesta de Griselda Pollock, en la que plantea formas específicas de representación mistificada de lo femenino o la femineidad, resulta posible considerar la existencia de dos mistificaciones de la esencia femenina en el musical clásico de Hollywood y sus derivados.

Los mitos o modelos femeninos que decidimos denominar *soñadora* y *Gold Digger* se transformaron en figuras que organizaron una gramática representacional sobre la aparición de las divas en los musicales y sintetizaron dos modelos posibles de subjetividad femenina.

Soñadora es la imagen de un estereotipo de mujer que se rige bajo el ideal patriarcal. Un aparecer de la subjetividad femenina que la expone presa de un sueño de domesticación masculino. Se trata de una mujer pasiva y sumisa que, frágil e inocente, está a la espera de un hombre. Judy Garland con la mirada hacia el horizonte cuando canta su amor aferrada a la ventana de su hogar en *Meet me in St. Louis* (1944) o cuando desea un lugar más allá del arcoíris en *The wizard of Oz* (1939). Por mucho más que esté al borde del fracaso como en *A star is born* (1954), el texto estrella de esta actriz fue siempre el de una soñadora como lo demuestra con el número «Be a clown» en *The pirate* (1948). También es una soñadora Ruby Keeler en los musicales de la década del treinta representando una secretaria con sus anteojos de ingenua, recién llegada al mundo de Broadway. Los ejemplos son numerosos y existen tanto soñadoras que cumplen sus sueños: Babe/Doris

⁶ Por otra parte, el prostíbulo constituye un espacio central para la reflexión de las teorías de género y la historia del arte, ya que por ejemplo, durante la modernidad pictórica el cabaret funcionó como lugar al que concurrían los artistas varones para pintar prostitutas que también hacían de modelos. (Véase: Pollock, 2015).



Tiller Girls



Gold Diggers

Day en *The pajama game* (1957) Sandy/ Olivia Newton John en *Grease* (1978) o Roxie/ Renée Zellweger en *Chicago* (2002), como aquellas que solo tienen sueños rotos: Francine/Liza Minnelli en *New York, New York* (1977), Sally/Liza Minnelli en *Cabaret* (1972) o Hedwig/ John Cameron Mitchell en *Hedwig and the angry inch* (2001).

Gold Digger es la imagen de un estereotipo de mujer asociada a la prostitución, una corista sin empleo en la búsqueda desesperada de dinero.⁷ Las *Gold Diggers* representan la masa de mujeres empobrecidas y hambrientas por la crisis económica. La traducción más común al español es la de cazafortunas,

pero también podría ser algo así como cavadora de oro, que permite asociar esta figura con el trabajo minero, que es una labor manual y de condiciones insalubres. Ginger Rogers, cuando hace la escena de apertura de *Gold Diggers* (1933)⁸ con el tema «We're in themoney»; su rostro en el centro de un cuadro lleno de dinero se alterna con un despliegue espectacular de baile y canto para finalizar con un grupo de coristas cubiertas de enormes monedas de oro que imitan una ola. Si bien hay películas que por ocurrir en el espacio del prostíbulo propondrían *a priori* dedicarse a retratar la figura de las *Gold Diggers* como *Sweet Charity* (1969), *Victor Victoria* (1982) o *Mouling rouge*

⁷ Si bien existe la figura de la *femme fatale* vinculada a los estudios cinematográficos y a determinados aspectos que se caracterizan aquí, se considera apropiado extraer una figura propia de la historicidad del género musical.

⁸ La película *Gold Diggers of 1933* (1933) de Melvyn Le Roy se tradujo: *Vampiresas de 1933* con un título que hace hincapié en el aspecto sediento del monstruo y la faceta rapaz.

(2001), esta figura más que con la estrella individual se identifica con la masa y el colectivo sin rostro ya que, por lo general, asumir un rostro es devenir soñadora.

Los pasajes entre las figuras de la *soñadora* y la *Gold Digger*, en algunos casos, pueden ser tan volátiles como los procedimientos del sueño. Ruby Keeler, que se ha señalado como una de las soñadoras emblemáticas, realiza un pasaje de este tipo en la secuencia final de *Footlight Parade* (1933) que merece especial consideración.

En un primer momento, a causa de una intriga con uno de los actores del espectáculo dentro del espectáculo, el protagonista Chester Kent/James Cagney debe salir a escena a representar un marinero que busca a su amante ShangaiLyl/Ruby Keeler, una prostituta que según la letra de la canción ha sido amada por todos. Chester ingresa a un primer espacio del prostíbulo vestido de smoking, ya que se trata del director de la obra que ha debido salir a actuar de improviso para reemplazar a un actor. La cámara lo acompaña en la búsqueda. En la barra de un bar, que probablemente sea la reutilización escenográfica de un Western, los otros personajes muestran la convivencia pacífica del ámbito prostibulario: oficiales, marineros y mujeres con joyas. Con

música de fondo pregunta a todos hasta entrara un fumadero de opio oculto donde planos fijos encuadran mujeres entre rejas (*Gold Diggers*). Luego de ese ingreso a ese espacio, el protagonista se bate en una pelea de la que resulta victorioso. Detrás de la mesa del bar, sale de campo y reaparece vestido como marinero. Allí encuentra un cofre y ShangaiLyl —como premio— sale del mismo. La levanta en sus brazos con un vitoreo colectivo. En el reencuentro se vuelven amantes y bailan claqué sobre las mesas. En un segundo momento, la escenografía se deshace para dar paso a un desfile militar que se organiza en torno al marinero reconfigurándose en función de una partida hacia la guerra. ShangaiLyl es quien ahora lo busca y lo sigue hasta reencontrarlo en el final. De este modo, en esta secuencia la prostituta y el marinero se muestran como dos partes de la configuración de un destino sintomático que las imágenes ofrecen para una sociedad: los hombres a la guerra y las mujeres a servirlos y acompañarlos en sus apetitos sexuales.⁹

Respecto de la cultura visual contemporánea, tal vez una de las divas que se encuentra invicta en la mistificación de soñadora es KylieMinogue; es propicio señalar que hace su homenaje a Busby

⁹ El tema del marinero y la prostituta ha sido retomado en numerosas ocasiones por la historia del cine. Por ejemplo en *Marnie* (1964) de Alfred Hitchcock donde el marinero desencadenó el trauma constante de la protagonista. O en una versión francesa alusiva a la guerra como *Lola* (1961) de Jacques Démy, donde se tematiza la relación de una prostituta francesa con un soldado estadounidense.



Judy Garland



Britney Spears. *Baby, one more time*

Berkeley en *Chocolate* (2003). Pero para considerar un producto masivo que reproduce el pasaje de soñadora a *Gold Digger*, se puede tomar a Britney Spears que mutó notoriamente su propuesta de estereotipo representacional de mujer. Comenzó como una soñadora en *Baby one more time* (1998) y pasó por etapas muy sutiles de sexualización en *Crazy (You drive me)* (1999) —también promoción de una película del mismo nombre—, *Oops! I did it again* (2000) —con el que asume sus propios deseos amorosos— y *Lucky* (2000) —donde se parodia la vida de una estrella—, hasta llegar a convertirse en una *Gold Digger* en *I'm a slave 4 U* (2001), *Toxic* (2003) y *Gimme more* (2007).

En el video *PrettyGirls* (2015) se ve a Britney Spears con lentes negros al

costado de la piscina en una mansión de California. Pone un cassette (consumo *vintage*) y toma *Mate Fit*. La presencia constante de un rosa —casi fluorescente y cercano al fucsia—¹⁰ colorea el universo femenino, a la vez que construye la sensibilidad del glamour contemporáneo. De una cápsula espacial que cae del cielo, llega su amiga Iggy Azalea junto a quien canta el tema. La escena siguiente es la adaptación de la extraterrestre al estilo de vida de una chica, un devenir «mujer normativa»: Britney le pinta las uñas, le pone rouge y perfume, la peina y la viste. Salen en un jeep por una calle con palmeras y se detienen en un lavadero de autos. La letra de la canción habla de las chicas hermosas en todo el mundo, y cómo las chicas en el pop solo quieren divertirse, y que lo

¹⁰ Otra estrella pop que transitó toda su trayectoria como una soñadora y utiliza este color en sus videoclips para construir un universo de fantasía es Katy Perry en *I kissed a girl* (2008), *Last Friday night* (2010), *California gurls* (2010) y *Darkhorse* (2013).

hacen mejor si es en un baño de billetes. Luego de la fiesta entre trabajadores musculosos, gracias al pase mágico de ojos de la extraterrestre (copia de Samantha en la serie televisiva *Bewitched*), un cajero automático estalla en una lluvia de dólares sobre sus cuerpos y bailan al ritmo del clip. Aquí la figura del baño de dólares que rodea y cubre el cuerpo resulta signo directo de homologación de placer físico con el dinero.

Por otro lado, en *Work Bitch!* (2013) se presentan los lugares vinculados a la prostitución. Una de las primeras imágenes es Britney frente al espejo que promociona su propio perfume, también color rosa, en medio del desierto de Texas, donde ella hace sus espectáculos en la vida real. Luego un auto blanco (marca Lamborghini, como repite la letra de la canción), realiza círculos alrededor de ella. Más tarde unos tiburones digitales también la rodean en círculos y su figura —como la de Ruby Keller— se hace metáfora de una mujer cautiva (esta vez un tesoro en una isla). Siempre acompañada por un grupo de coristas, ella y sus bailarinas sin rostro se encierran en una jaula (*cage*) con espejos. La enunciación de la letra en segunda persona construye como

destinatario ideal un sujeto femenino y lo interpela por querer riquezas materiales: automóviles de primera línea, mansiones, viajes o tener un cuerpo deseable. Para conseguirlas el sujeto interpelado debe trabajar y su trabajo es necesariamente sexual. La letra de la canción, y su producción visual, sexualiza el trabajo, erotiza el dinero y afirma el contrato de consumo de los cuerpos por intermediación del capital.

Ideología, trabajo y sexo

«Este feminismo no es acerca de hermandad, maternidad, sororidad y ni siquiera de mujeres. Se trata del movimiento, el cambio, la mutación, la improvisación de manera rápida y eficaz de posiciones políticas para seguirle el ritmo a los ambientes multimediales en los que vivimos y no quedarse atrás de lo que algunos llamaron “la insurrección venidera”.» (Halberstam, 2012:19)¹¹

La *Gold Digger* por excelencia de la música pop contemporánea es Nicky Minaj en el videoclip *Anaconda* (2014), pero tal vez uno de los videos más arriesgados sobre el asunto sea *Pourit up* (2013) de Rihanna.¹² Durante todo el video se

¹¹ *This feminism is not about sisterhood, motherhood, sorority, or even women. It is about shifting, changing, morphing, extemporizing political positions quickly and effectively to keep up with the multimedia environments in which we all live and to stay apace of what some have called “the coming insurrection”.*

¹² Podría considerarse que respecto a las relaciones entre divas, así como Britney Spears es menor que Madonna (se la suele denominar princesa del pop mientras que a Madonna la reina), Rihanna →

refriega con billetes, repite que todo lo que ve son dólares: «*All I see is signs. All I see is dollar signs*» y promociona la marca Chanel. Como se ha señalado, el «trabajo sexual» es una noción en pugna dentro del feminismo contemporáneo.¹³ Beatriz Preciado es una de las teóricas que toma esta noción como una argumentación central para su teoría social:

De hecho, en la economía farmacopornista, la situación puede definirse de este modo: el trabajo es sexo. *Labor sexus est.* (...) El objeto del trabajo en la sociedad farmacopornográfica no es satisfacer, sino excitar: poner en marcha el aparato somático que regula el ciclo excitación–frustración–excitación. (...) A este proceso de devenir sexo del trabajo contemporáneo, o viceversa, de devenir trabajo del sexo contemporáneo, lo llamaremos —pornificación del trabajo. (2008:185)

Para Preciado la pornificación del trabajo es el centro de la producción capitalista. La potencia de excitación controlada por un poder tecnobiopolítico se regula en la producción, tráfico y

consumo de drogas y materiales audiovisuales. Los discursos visuales acompañan propuestas teóricas y construyen lógicas de visibilidad sobre lo real.

El feminismo que propone el trabajo sexual como axioma ideológico se corresponde con estos videoclips musicales que colocan a las divas en los prostíbulos como estrellas ideales en las cimas utópicas de placer sinestésico. En las propuestas narrativas de la cultura visual de masas, el destino de la soñadora es devenir *Gold Digger*. Este pasaje en las imágenes puede pensarse como una pedagogía de conversión simbólica de las mujeres en bienes materiales, porque la mayor parte de la producción en la cultura visual contemporánea apunta a convertirse en mercancía.

La diva del musicales una figura que atraviesa la historia visual de Estados Unidos y puede rastrearse desde finales de la década del veinte con el avance del cine sonoro hasta la contemporaneidad. Su vinculación con el prostíbulo opera en la delimitación de ciertos lugares propuestos y posibles para la configuración de las identidades femeninas. Este artículo

se ubicaría en una relación similar con Beyoncé. Ambas constituyen un estereotipo de diva negra con rasgos y temáticas en común, pero las interpretaciones de Rihanna tienden a ser más groseras y soeces.

¹³ Como plantea Sabsay (2011), es importante señalar la diferencia del *trabajo sexual independiente* con otras problemáticas como la explotación del trabajo sexual por parte de otros, la prostitución infantil, el tráfico de personas y las situaciones de vulnerabilidad o de precariedad económica. Tampoco puede hablarse de la misma situación respecto a las travestis, cuya alternativa laboral a la prostitución es casi inexistente.

se limita a trazar algunos enclaves para pensar estos recorridos y problematizar el consumo de las imágenes con sus modos de apropiación.

Referencias bibliográficas

- CLUM, J.M. (1999). *Something for the boys. Musical Theater and Gay Culture*. New York: Palgrave.
- DELEUZE, G. (2005). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2011). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ——— (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- DOANE, M.A. (1991). *Femmes fatales. Feminism, film theory, psychoanalysis*. New York: Routledge.
- DYER, R. (1977). *Only entertainment*. London & New York: Routledge.
- ERIBON, D. (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama.
- FARMER, B. (2004). Queer Negotiations of the Hollywood Musical. In Benschhoff, H. & Griffin, S. *Queer cinema. The film reader*. New York: Routledge.
- FOUCAULT, M. (octubre de 1984 [1967]). Des espaces autres. *Architecture, Mouvement, Continuité*, (5).
- HALBERSTAM, J. (2012). *Gaga Feminism. Sex, gender and the end of normal*. Boston: Beacon Press.
- KRACAUER, S. (2008). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa*. Barcelona: Gedisa.
- KRACAUER, S. (1996). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- MIRA, A. (2011). «I feel pretty»: Notas sobre el musical de Broadway y la experiencia gay”. En Andrés, R. (Ed.) *Homoerotismos literarios* (pp. 171–194). Barcelona: Icaria.
- MULVEY, L. (1975). Placer visual y cine narrativo. *Screen*, 16(3), 6–18.

- POLLOCK, G. (2015). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- PRECIADO, B. (2008). *Testo yonki*. Barcelona: Espasa.
- ——— (2010). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama.
- KUHN, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- SABSAY, L. (2011). *Fronteras sexuales. Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*. Buenos Aires: Paidós.
- STEYERL, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- WILLIAMS, L. (2008). *Screening sex*. Durham: Duke University Press.

Películas

- *Footlight Parade* (1933). Director: Lloyd Bacon.
- *Gold Diggers* (1933). Director: Mervyn Le Roy.
- *The wizard of Oz* (1939). Director: Victor Fleming.
- *Meet me in St Louis* (1944). Director: Vicente Minelli.
- *The pirate* (1948). Director: Vicente Minelli.
- *A star is born* (1954). Director: George Cukor.
- *The pajama game* (1957). Director: Stanley Donen y George Abbott.
- *West side story* (1961). Director: Jerome Robbins y Robert Wise.
- *Sweet Charity* (1969). Director: Bob Fosse.
- *Cabaret* (1972). Director: Bob Fosse.
- *New York, New York* (1977). Director: Martin Scorsese.
- *Grease* (1978). Director: Randal Kleiser.
- *Victor Victoria* (1982). Director: Blake Edwards.
- *Hedwig and the angry inch* (2001). Director: John Cameron Mitchell.
- *Moulin rouge* (2001). Director: Baz Luhrmann.
- *Chicago* (2002). Director: Rob Marshall.

Videoclips

- *Thriller* (1983). Director: Jerry Kramer.
- *Like a Prayer* (1989). Director: Jean-Baptiste Mondino.
- *Baby one more time* (1998). Director: Nigel Dick.
- *Crazy (You drive me)* (1999). Director: Nigel Dick.

- *Oops! I did it again* (2000). Director: Nigel Dick.
- *Lucky* (2000). Director: Dave Meyers.
- *I´m a Slave 4 U* (2001). Director: Francis Lawrence.
- *Chocolate* (2003). Director: Dawn Shadforth.
- *Toxic* (2003). Director: Joseph Kahn.
- *I kissed a girl* (2008). Director: Kinga Burza.
- *California Gurls* (2010). Director: Mathew Cullen.
- *Last Friday night* (2010). Director: Marc Klasfeld.
- *Gimme more* (2007). Director: Jake Sarfaty.
- *Telephone* (2010). Director: Jonas Åkerlund.
- *Dark horse* (2013). Director: Mathew Cullen.
- *Pour it up* (2013). Director: Vincent Haycock.
- *Work Bitch!* (2013). Director: Ben Mor.
- *Anaconda* (2014). Director: Colin Tilley.
- *Pretty Girls* (2015). Director: Iggy Azalea y Cameron Duddy.