

Bixa Travesty: elementos para pensar la mirada queer en el documental

Diego Alejandro Guerrero Velasco

UNIVERSIDAD DEL VALLE

Facultad de Artes Integradas

Maestría en Culturas Audiovisuales

Cali, septiembre de 2023

Bixa Travesty: elementos para pensar la mirada queer en el documental

Diego Alejandro Guerrero Velasco

Trabajo de investigación para optar por el título de

Magíster en Culturas Audiovisuales

Dirigido por

Griselda Gómez

UNIVERSIDAD DEL VALLE

Facultad de Artes Integradas

Maestría en Culturas Audiovisuales

Cali, septiembre de 2023

Agradecimientos

Aunque el acto de la escritura del presente trabajo de investigación fue un ejercicio solitario, detrás de quien investigó y redactó estas líneas hay muchas personas a las cuales debo agradecer por ser y estar.

A mis papás, Hernando y Amanda, ellos me permitieron ser; a mis hermanos Oscar y Martha, porque este viaje es lindo cuando los tengo cerca; a Matías, mi sobrino, porque cuando quería dejar todo tirado bastaba su sonrisa y su abrazo para tener ánimos; y a Sofía, mi sobrina, porque como dijo Hannah Arendt, cada nacimiento es un nuevo comienzo.

A Armando, Rita, Diana, Michelle, María Camila, Jennifer, Jonathan y Estefanía porque pegué el grito y allí estuvieron, de un modo u otro.

A Cesar, Oscar y Sebastián los compañeros del énfasis, por las noches de catarsis y las frases para motivarnos a terminar lo que iniciamos.

A Sandra, por esas salidas a tomar café y hablar de películas, conversaciones que luego me quedarían resonando para pensar en lo que estaba haciendo.

A la profesora Griselda, por su enorme paciencia, por sus recomendaciones, por su guía, su consejo.

Y a esa voz en mi interior que cuando tuve miedo y ganas de dejar todo tirado, cuando no creí ser capaz, me llamó a la calma y me dijo que sí iba a poder.

*Quién le teme a la puta travesti
Quién les teme a los cuerpos disonantes
Quién le teme a la carne ultrajada,
A la voz que responde agobiada.*

*Quién les teme a las locas y las machorras
Quién les teme a los gritos de discordia
Quién le teme en la noche al frío aliento,
A quienes se arropan con el pavimento.*

*Violeta Antonia Gómez, Discordia (fragmento) en Como la flor,
voces de la poesía cuir colombiana contemporánea (2021).*

Tabla de contenido

Resumen	7
Introducción	8
1. Sobre el presente trabajo de investigación	11
1.1. Preguntas que orientan el trabajo de investigación.....	16
1.2. Objetivos	17
1.2.1. Objetivo general	17
1.2.2. Objetivos específicos	17
1.3. Metodología.....	17
2. El género, la diversidad sexual. Representaciones, miradas, discursos en el documental: algunas nociones y puntos de partida	19
2.1. Género y diversidad sexual.....	19
2.2. La Teoría Queer.....	25
2.3. Las representaciones y la importancia cultural del otro, de lo diferente	38
2.4. El New Queer Cinema	47
2.5. El campo de lo documental	53
2.6. La mirada en el documental: ver con otros ojos lo cotidiano	67
3. La mirada, la cámara y el espectador: algunas articulaciones sobre la mirada en el cine	71
3.1. Ver no es mirar.....	72
3.2. El cine como acontecimiento y como dispositivo.....	74
3.3. El placer de mirar: la mirada masculina.....	77
3.4. Cuando los espectadores son mujeres y personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas	88
3.5. La pornografía y la producción de la mirada masculina	90
3.6. La necesidad de construir otra mirada posible en el cine	98
4. La mirada queer y los sujetos LGBTIQ+: otras representaciones son posibles en los audiovisuales de ficción y documentales	105
4.1. Algunos ejercicios de análisis: otras representaciones pueden ser posibles	106
4.2. La mirada femenina / queer de Joey Soloway.....	121

4.3.	La mirada, el arte y el consumo cultural.....	129
5.	¿Es posible una mirada queer en Bixa Travesty?.....	136
5.1.	Elementos para plantear una mirada queer en Bixa Travesty	138
5.1.1.	Ver sintiendo	138
5.1.2.	La mirada observada	141
5.1.3.	<i>La mirada que se devuelve</i>	145
5.2.	<i>Bixa Travesty</i> , el documental y el cine queer: ¿el futuro está en Latinoamérica y es trans?	155
6	Conclusiones.....	166
7.	Bibliografía	173
8.	Anexos	181

Resumen

El presente trabajo de investigación busca analizar la mirada cinematográfica presente en el documental *Bixa Travesty*, a partir de la propuesta analítica de J. Soloway, para ver si existe una mirada queer, diferente a la mirada masculina que está presente en gran parte de las producciones audiovisuales tanto de ficción como de no ficción. Esta nueva mirada facilitaría la construcción de otro tipo de representaciones, que no contribuye a fijar estereotipos ni estigmatizaciones alrededor de las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas.

Palabras clave: *documental, mirada, representaciones, mirada queer, diversidad sexual, audiovisuales, personas trans, estereotipo, estigmatización.*

Introducción

En las últimas décadas han aumentado de manera considerable las producciones audiovisuales disponibles, tanto en el cine como las plataformas de streaming de contenido, sobre las nuevas identidades de género u orientaciones sexuales diversas, ya sea directamente, telón de fondo o de manera tangencial. Esta apertura de espacios en el audiovisual se ha venido dando de manera progresiva, no es algo que haya surgido de la noche a la mañana. Sin embargo, es necesario analizar las formas en que aparecen estas representaciones, pues pueden contribuir a fijar estereotipos sobre lo que es una persona con diversidad de género u orientación sexual diversa, o se puede crear una representación con una carga profunda, que permita pensar (tanto en materia icónica como discursiva) otras posibilidades de representación. Como en su momento afirmó el crítico colombiano de cine Pedro Adrián Zuluaga (Zuluaga, 2016), que en pantalla apareciera un personaje queer, no significaba que hubiera una mirada queer sobre él.

Este ejercicio de análisis de las representaciones debe hacerse, no solo en el terreno de la ficción, sino también en el documental, pues es un género, práctica o discurso que ha sido considerado como el espacio propicio para decir algo sobre el mundo de lo real. Por ese motivo, se ha escogido llevar a cabo un estudio de caso a partir del documental *Bixa Travesty* (Goifman & Priscilla, Bixa Travesty, 2018) para analizar la particularidad de la mirada cinematográfica presente en dicha película de no ficción. ¿Qué significa mirar de esa manera? ¿Es una mirada que facilita otro tipo de representaciones? ¿Cómo se construye esa mirada? ¿Qué permite potenciar dentro del campo de las representaciones? Son interrogantes que se espera resolver a lo largo del presente trabajo de investigación.

En el capítulo 1 se presentan las generalidades del presente trabajo de investigación, cuáles son las preguntas que guían la pesquisa, los objetivos y la metodología empleadas. Estos serán los derroteros que estructurarán el documento.

El capítulo 2 sirve para explicar los conceptos y nociones necesarias para el abordaje de la investigación: el campo de las representaciones, la mirada cinematográfica, el género, la diversidad sexual, la teoría queer, el New Queer Cinema y el documental como objeto de estudio, elementos a los que se hará alusión a lo largo del trabajo.

En el capítulo 3 se hace una exploración sobre lo que significa la mirada y cómo se ha abordado desde los estudios cinematográficos. Mientras que el “ver” alude al acto de percepción a través del ojo, el mirar es diferente. La mirada no es un acto pasivo, sino que implica poner en juego la subjetividad y capacidad interpretativa y

analítica del espectador. Se habla del cine como acontecimiento que permite configurar imágenes y dotar de sentido, lo cual lo convierte en un lugar hegemónico de enunciación para visibilizar u ocultar imágenes. También se habla sobre la propuesta de algunas autoras sobre lo que se ha denominado la “mirada masculina” (male gaze), que construye a “La mujer”, un ideal hegemónico y excluyente, dado que es blanca, clase media, joven, delgada, cabello brillante y lacio, rostro proporcionado, su piel está libre de acné. Este tipo de mirada convierte a la mujer en un objeto del placer visual. Como ejemplo de una mirada masculina exacerbada, se pone el foco en la pornografía en tanto espacio de producción audiovisual.

En el capítulo 4 se hace un recorrido por otras miradas y representaciones posibles en el campo audiovisual de ficción, para dar un vistazo a qué se está produciendo en la última década en Estados Unidos y se retoma la propuesta de mirada (female/queer gaze) de Soloway como una alternativa posible para la construcción de otras representaciones más interseccionales y profundas en el campo audiovisual.

Por último, en el capítulo 5 se analiza la mirada cinematográfica presente en el documental *Bixa Travesty*, para afirmar que en esta película de no ficción está presente una mirada queer, así como la posibilidad de otro tipo de representación que rehúya de la generación de estereotipos. Esta sección finaliza con una reflexión sobre la importancia de incorporar este tipo de mirada en la esfera documental.

1. Sobre el presente trabajo de investigación

Este trabajo de investigación parte de la necesidad de explorar y pensar la posibilidad de otros modos de ver que tengan cabida en el documental, a partir de algunos desarrollos y planteamientos en el audiovisual, y que a su vez permitan otro tipo de representaciones de las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas¹. Para esto se analizará la mirada presente en el documental *Bixa Travesty* (2018), de manera que el análisis que se haga de este filme permita pensar si existe o no en él una mirada queer, en respuesta a una mirada masculina hegemónica en el cine de ficción, en un ejercicio que además permite pensar que

¹ Existen muchas formas de denominar a las personas que se ubican dentro de las expresiones o vivencias sexuales que no son hegemónicas, todo lo que no es cisgénero - heteronormativo. Por *cisgénero* se debe entender a las personas cuya identidad de género es la misma del sexo que le fue asignado al nacer. El término *heteronormativo* alude a la concepción sobre la heterosexualidad como la norma social para la orientación sexual. Lo heteronormativo implica aceptar el binarismo de género (existen sólo dos géneros: masculino y femenino, no hay variaciones ni matices); se asume que solo son posibles las relaciones afectivas, sexuales y matrimoniales entre personas de sexo opuesto. A quienes se ubican fuera de este espectro se les puede denominar personas con identidades de género y orientaciones sexuales diferentes, sexualidades no hegemónicas, personas de sexualidades no heteronormativas, sexualidades periféricas, personas LGBTIQ+, comunidades y subjetividades queer, entre otras denominaciones. Todas estas acepciones se realizan desde diferentes posturas académicas y políticas. Para el caso del presente trabajo el término bajo el cual se hará alusión de manera general será “personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas”. En caso de tener que hacer alusión a una orientación sexual en particular se usará el término correspondiente, sea gay, lesbiana, persona trans.

actualmente el documental, en tanto género, se alimenta de otras prácticas, en este caso del cine de ficción -que muchas veces parece ser antagónico- en un ejercicio de relación interdiscursiva.

Esto implica, por un lado, hacer un examen sobre cómo se ha construido histórica y culturalmente la mirada masculina en el cine, generando a su vez una reflexión sobre la necesidad de construir, reconocer y visibilizar otras miradas. En este análisis también se examinará la forma cómo la mirada presente en *Bixa Travesty* permite una representación interseccional de la protagonista, que a su vez puede servir de ejemplo para futuras representaciones de personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas. Por último, esta investigación se propone reflexionar sobre el documental como un espacio donde caben otras miradas, otros sujetos, otras representaciones, que permitan ampliar nuestro conocimiento de la diversidad y la pluralidad presente en nuestro mundo.

Los postulados teóricos de Mulvey (2001)² y Kaplan (1998) han señalado que sobre el cine clásico de ficción estadounidense se ejerce una triple mirada masculina: la de la cámara (en tanto dispositivo visual manejado por un camarógrafo), la del protagonista y del espectador, que conlleva a que los otros que aparecen en el filme sean objetos para el placer visual. Vale la pena señalar que la mirada cinematográfica ayuda a fijar en la sociedad las representaciones que se construyen en relación con el género, por lo cual es necesario hacer un análisis sobre la forma

² Aunque el ensayo de Laura Mulvey fue publicado originalmente en inglés en 1975, la versión que se cita en el presente documento hace parte de una antología de diferentes trabajos y ensayos, recopilados por Bryan Wallis, sobre cuestiones fundamentales para pensar, como señala el título de la publicación, *"El arte después de la Modernidad"*.

en que los audiovisuales (pensando en un espectro amplio) representan a esos sujetos que se deslindan de los cánones heteronormativos y que nos invitan a pensar de otra forma las concepciones que tenemos sobre el género. Todo aquello que se sale de esas construcciones que se han normativizado tiende a ser interpretado, desde posiciones hegemónicas, como “no natural”, “fuera de la norma”. Se requiere la visibilización de las personas LGBTIQ+³ o con identidades de género u orientaciones sexuales diversas, así como su reconocimiento como sujetos, para avanzar en la aceptación y reconocimiento de la diversidad sexual como algo natural, es decir, que se deje de considerar que la heterosexualidad es la única opción naturalizada de deseo y orientación sexual. En esta apuesta cobra mucha importancia el campo del documental como un espacio que permite unas representaciones interseccionales y profundas de personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas, a la vez que potencia la construcción de miradas diversas sobre ellas.

³ Esta sigla se usa para designar de manera amplia y general a todas aquellas personas no heterosexuales y no cisgénero en el mundo, así como también a los colectivos que luchan por sus derechos. La sigla que se usa desde la década de los 90, es una continua evolución pues responde a las sexualidades fluidas que han aparecido en los últimos años. Es, en otras palabras, un término paraguas. Se usa para designar a lesbianas, gays, bisexuales, personas trans, intersexuales, personas queer, entre otros (Historia del movimiento LGBTIQ+, 2021). El orden de las letras que componen la sigla puede cambiar, de acuerdo con unos intereses o agendas políticas (Castillo Vargas, 2018). Como personas trans o transgeneristas se agrupan tres tipos de identidad que varían de acuerdo con la frecuencia e intensidad de sus tránsitos de género: transformistas, quienes resignifican temporalmente su género; travestis, quienes resignifican su género de forma permanente; y los transexuales, quienes resignifican su género y sexo de manera definitiva (Castillo Vargas, 2018). Agrupa a las personas intersexuales, excluidas del binarismo sexual hombre-mujer (y que antes eran denominados como hermafroditas); a las personas con orientación sexual diversa, que no corresponden a la heterosexual: gays, lesbianas, bisexuales (que sienten atracción emocional, afectiva y/o sexual por hombres y mujeres), pansexuales (que sienten atracción emocional, afectiva y/o sexual por otros seres humanos, más allá de sus sexos y géneros: hombres, mujeres, personas transgénero, transexuales, intersexuales, entre otras). Incluso, bajo esta sigla se invita a pensar también a las personas asexuales, género no binario, entre otros.

Para pensar esta posibilidad se ha escogido como objeto de análisis e interés *Bixa Travesty*, un documental brasileño de reciente aparición, dirigido por Claudia Priscilla y Kiko Goifman, lanzado en 2018. La protagonista es Linn da Quebrada, una artista y activista transgénero brasileña. La película tuvo su estreno en el Festival Internacional de Cine de Berlín de 2018, donde ganó un premio Teddy como la mejor película documental con temática LGBTQ del festival. Así mismo, Claudia Priscilla y Kiko Goifman ganaron el Premio a Mejor director en la Competencia Oficial Documental del Festival Internacional de Cine de Cartagena – FICCI 2018.

Linn da Quebrada es una mujer trans negra de una favela de São Paulo, que se autodenomina “marica travesti” (traducción literal del término que da nombre al documental), que junto a su amiga y confidente Jup do Bairro, con trajes llamativos y twerking⁴, se manifiesta en contra de la cultura heteronormativa, hegemónica y machista de Brasil. Su música habla de manera abierta sobre la homosexualidad y sobre los significados de ser hombre o mujer. Su performance en el documental, su cuerpo y su representación invitan a pensar que no está para el placer y deleite del espectador. Esta idea va muy de la mano del trabajo que Linn da Quebrada ha adelantado, a través de su arte, para convertir su cuerpo en una forma de expresión política tanto en el espacio público como en el privado. Ella es una mujer trans cuya identidad de género no está limitada por sus genitales y que está siempre en estado de fluidez⁵. En este documental Linn habla sobre feminismo, transexualidad,

⁴ El twerking es un tipo de baile que se hace de manera sexualmente provocativa, lo que incluye una postura en cuclillas y movimientos de empuje de caderas.

⁵ Desde los estudios de género y la Teoría queer se destaca que el género es, por un lado, una construcción social, y que al mismo tiempo no es estática, sino que es fluida, es decir que la identidad de género de una persona o sujeto puede variar a lo largo del tiempo. Sobre esto han teorizado autoras como Judith Butler (2017), Coral Herrera (2011), entre otras. Esto se abordará y profundizará más adelante.

pobreza, racismo, así como los estándares de género de la cultura machista brasileira y global.

Este trabajo de investigación es un estudio de caso, donde se hará un examen de la mirada cinematográfica que se establece en este documental y que permitirá lanzar una hipótesis que permita identificar, reconocer y proponer otras formas de mirar, que abarquen otras representaciones de las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas y permitan pensar otras posibilidades en la esfera del documental. De este modo, hacer un análisis entre las narraciones y las representaciones, así como de la imagen, la palabra y el sonido pueden facilitar la construcción de otro tipo de mirada, que sería facilitada por el campo del documental, de un modo que se deslinde de las concepciones y prefiguraciones sobre el documental como producción, práctica y género cinematográfico que se han articulado hasta el momento. En este campo cabe preguntarse cómo se dan las representaciones de las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas y cómo es la mirada que se ejerce sobre ellas. Si su visibilización es sobre todo una apuesta política; se requiere analizar las formas en que esas maneras de ver están construyendo esas representaciones: ¿están fijando y acentuando prejuicios o por el contrario nos invitan a romperlos? El análisis de las representaciones, así como del lenguaje audiovisual implicado alrededor de ellas dará cuenta de cómo el documental *Bixa Travesty* aborda esas luchas culturales, sociales y políticas que se están gestando desde esas alteridades. Si desde el cine clásico de ficción se ha instaurado un modo de representación que ha llevado a identificar en él una mirada masculina, que convierte a las mujeres en un objeto de

su deseo, resulta necesario analizar qué sucede con la mirada cuando se halla frente a personas LGBTQ+: ¿La mirada que se ejerce sobre ellas las convierte en nuevo objeto del placer visual o puede hablarse de otro modo de mirar que permite pensar de manera diferente las representaciones presentes en ese documental? Si desde el campo de las artes se nos invita a reflexionar sobre el quehacer cinematográfico, si se sugiere que la forma de mirar debe corresponder con el objeto observado y filmado (es decir, que una mirada o tratamiento cinematográfico queer debe corresponder con una representación queer), es posible entonces pensar que alrededor de las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas también es posible articular otra mirada.

1.1. Preguntas que orientan el trabajo de investigación

- Algunos teóricos han formulado que en el cine clásico de ficción existe una mirada masculina. Soloway propone una mirada femenina/queer que facilite otro tipo de representaciones audiovisuales ¿es posible pensar que en *Bixa Travesty* está presente una mirada queer?
- ¿Cuáles serían los elementos empleados en la construcción de una mirada queer en *Bixa Travesty*?
- ¿Cómo es representada la protagonista de *Bixa Travesty*?
- ¿Cuál es el aporte de la posible mirada queer en *Bixa Travesty* para pensar la relación entre representación – actores sociales - género?

1.2. Objetivos

1.2.1. Objetivo general

- Detectar y caracterizar los elementos que aparecen en el documental *Bixa Travesty* que sugieren la presencia de una mirada queer en dicho producto audiovisual.

1.2.2. Objetivos específicos

- Comprobar que el tipo de mirada cinematográfica existente en *Bixa Travesty* rompe con la mirada masculina que se ha hecho hegemónica en el cine clásico de ficción.
- Reconocer cómo funcionan los elementos presentes en el documental *Bixa Travesty* que permiten sugerir que en él existe una mirada queer.
- Analizar la representación de la protagonista del documental *Bixa Travesty*.
- Reflexionar sobre la importancia que puede tener para el campo audiovisual y en particular el documental el surgimiento / aparición de una mirada queer, que permita la posibilidad de otras representaciones, alejadas de los cánones convencionales.

1.3. Metodología

La presente investigación se ha desarrollado en primera medida, bajo la metodología cualitativa y descriptiva, tomando referentes documentales a partir de fuentes secundarias, que permitan analizar la mirada cinematográfica presente en

el documental *Bixa Travesty* (2018), objeto de análisis de esta investigación. De este modo, el desarrollo metodológico es un ejercicio de revisión permanente de textos y productos audiovisuales, que facilite la construcción de una línea de análisis que dé respuesta a los objetivos planteados.

Asimismo, el estudio de caso como herramienta metodológica parte de la obra documental señalada, con apoyo en estudios del discurso y construcción de narrativas, así como la consulta de textos de análisis de las representaciones, así como del lenguaje audiovisual. Con los elementos encontrados en la propuesta de mirada de Soloway, se ha elaborado una matriz que permitirá destacar los factores presentes en las escenas del documental, de manera que facilite el análisis y comprensión de la propuesta.

2. El género, la diversidad sexual. Representaciones, miradas, discursos en el documental: algunas nociones y puntos de partida

Para el desarrollo del presente proyecto de investigación se considera la articulación de varios elementos teóricos y nociones: el género, lo queer, la mirada masculina, la representación y el documental.

2.1. Género y diversidad sexual

El género debe ser entendido, como señala Hines (2019), a partir de diferentes ámbitos históricos, sociales y culturales, es decir que la forma en que entendemos lo que significa ser hombre, mujer e incluso una persona LGBTIQ+ varía de acuerdo con un contexto social e histórico. Castillo Vargas (2018) señala que mientras el sexo es una categoría biológica, el género es una construcción eminentemente social, histórica y cultural, lo cual indica que los roles de género están sujetos a cambio. Es decir, cuando se alude al sexo se hace referencia a la asignación del rol que se hace a cada persona al momento de nacer basándose en su genitalidad:

hombre/varón si nace con pene, mujer si nace con vagina. Esta es una idea que se fundamenta en un binarismo “que niega e invisibiliza a las personas intersexo y que plantea el pene y la vagina como dos sistemas absolutamente opuestos/complementarios” (Ramón, 2019, p. 246). Mientras que bajo la noción de género se hace alusión a una construcción sociocultural, histórica y política que hace una sociedad sobre lo que significan dentro de ella los ámbitos de lo masculino y lo femenino.

En Occidente, los sistemas de género han seguido en gran medida un modelo binario en el que se entiende que el hombre y la mujer son las únicas categorías de género y en el que las mujeres y los hombres se consideran en esencia diferentes. Si se observan los sistemas de género de todo el mundo, puede verse que no ha sido así en todos los lugares (Hines, 2019, p. 78).

No en todas las culturas ha existido histórica y socialmente el binarismo de género que se da en la sociedad occidental. Tanto Hines (2019) como Castillo Vargas (2018) destacan que el reconocimiento de la diversidad sexual no es un factor reciente en las sociedades contemporáneas y modernas. Se tienen registros de personajes homosexuales o de fenómenos culturales que se pueden asociar con el travestismo: los *muxes* de México (entre los zapotecas se les denomina así a las personas nacidas con sexo masculino y que asumen roles femeninos en los ámbitos de la vida cotidiana), las *hijras* de India (término con que se define a las personas

con un tercer género⁶, habitualmente personas que se les asigna el sexo masculino al nacer, pero se identifican y viven como mujeres) y las personas *Two Spirits*⁷ de las comunidades aborígenes de Norteamérica, (Castillo Vargas, 2018; Hines, 2019).

Las relaciones existentes entre el sexo y el género son bastantes complejas y existen diferentes modos de entenderlas. Debido a que estos sistemas se basan en un modelo binario que contempla dos opciones, lo que se sale de ellas, lo que no se ajusta o no se puede categorizar tiende a ser invisibilizado. Se ha hecho creer que todo aquello que se sale de la categoría “heterosexual” (eje bajo el cual se denomina la atracción entre hombres y mujeres) es desviado y desnaturalizado. Por lo tanto, todo aquello que no corresponda o se ajuste a esa categoría ha sido invisibilizado, estigmatizado, es objeto de rechazo.

La heterosexualidad es hegemónica, eso significa que es poderosa, que lo primero que podemos pensar cuando imaginamos el amor, el sexo, las instituciones, es a un hombre con una mujer, que es la norma, lo “normal”, lo que nos enseñan que *debe* ser. Lo único que nos enseñan, en realidad. Pensar en otra orientación sexual implicaba, hasta hace muy poco tiempo, entrar en una categoría psiquiátrica de “anormal” o “enfermo” (Ramón, 2019, p. 163).

⁶ Bajo este concepto se alude en estas comunidades a aquellos sujetos que no son ni masculinos ni femeninos. Se puede encontrar en culturas que han tenido un rol de género tradicional de este tipo y en aquellas que han reconocido el derecho de las personas de no identificarse ni como hombres ni como mujeres (Hines, 2019, p. 79).

⁷ Bajo este término en las comunidades nativas norteamericanas se alude a la posibilidad de que en un mismo cuerpo habiten dos espíritus al mismo tiempo, el del masculino y el femenino en un equilibrio dinámico y perfecto. A las personas *Two Spirits* les son atribuidas en estas comunidades capacidades especiales como la capacidad de ver el futuro y se les encomienda la tarea de conservar las tradiciones y cultura.

Vale la pena recordar que tan solo en 1973 la Asociación Americana de Psiquiatría – APA eliminó la homosexualidad del 'Manual de Diagnóstico de los trastornos mentales'. Y luego, en 1990 la Organización Mundial de la Salud – OMS retiró la homosexualidad de su lista de enfermedades mentales.

A pesar de estos avances, en muchos países y regiones del mundo tener una orientación sexual diferente a la heterosexual es ilegal, razón por la cual es perseguida. En países como Irán, Arabia Saudita, Sudán o Yemen se contempla la pena de muerte para los homosexuales; en Antigua y Barbuda, Dominica, Jamaica, entre otros países caribeños la homosexualidad es castigada con penas entre los 5 y los 20 años (Castillo Vargas, 2018, p. 27). Aún en el año 2020, la homosexualidad sigue siendo ilegal en 71 países (“Historia del...”, 2021, p. 29)⁸.

Frente a este panorama de rechazo, en otras partes del mundo se promueven activismos y luchas en pro de la reivindicación de los sujetos y comunidades LGBTIQ+, buscando su visibilización, respeto y protección de sus derechos, su reconocimiento como actores sociales, entre otros. El primer evento del Orgullo Gay se llevó a cabo en Estados Unidos en 1970 organizado por el Frente de Liberación Gay. Hoy son varios los países donde se celebra las reivindicaciones y se continúa luchando por los derechos LGBTIQ+. Algunos de los más recientes son Argentina

⁸ Poco a poco, gracias a los activismos y los movimientos sociales al interior de cada país, estas leyes que penalizan la homosexualidad se han ido anulando. Algunas regiones llevan mucha más trayectoria que otras. En 1831 se despenalizó en Brasil, 1887 en Argentina (Historia del movimiento LGBTIQ+, 2021, p. 28), 1980 en Colombia (Caribe Afirmativo, 2021) por citar ejemplos en América Latina. En otros países: Italia (1890), Dinamarca (1933), Países Bajos (1945), Estados Unidos (1962), Canadá (1969), España (1979) Rusia (1993), China (1997), Nepal (2007), Belice (2016), India (2018) y Botswana (2019) (Historia del movimiento LGBTIQ+, 2021, p. 28 y 29). Aunque en estos países se ha despenalizado la homosexualidad, esto no significa que no persistan prejuicios, comportamientos, conductas homofóbicas y discriminatorias hacia los sujetos LGBTIQ+.

(1992), Japón (1994), Brasil (1997), Chile (2000), Turquía (2003), Grecia (2005), Irán (2010), Indonesia (2014) y Líbano (2017).

Gracias a los aportes que se han hecho desde los feminismos, la Teoría queer, la filosofía, las ciencias sociales, los activismos que se han ejercido en la esfera pública, entre otros campos del conocimiento y de la cultura, hoy es posible pensar de otro modo a aquellos sujetos que se desvinculan de esas construcciones heteronormativas, es decir, que se desligan de esas construcciones identitarias que presentan la heterosexualidad como algo natural, como la norma.

Las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas nos invitan a romper con los prejuicios que la sociedad patriarcal ha instaurado alrededor del género. En el cine, la literatura, la música, el teatro, así como también en el ámbito social, a partir de las luchas por el reconocimiento de los derechos civiles cada vez se da una mayor apertura para las representaciones de gais, lesbianas, bisexuales, personas trans, entre otros (Castillo Vargas, 2018). El reconocimiento y visibilidad de estas subjetividades es una apuesta política: tan solo en el año 2016 fue aprobado el matrimonio igualitario en Colombia, la adopción de niños y niñas por parejas del mismo sexo aún levanta ampollas en la sociedad y algunos sectores conservadores pugnan por no reconocer y quitar los derechos que los activistas han conquistado.

Esta apuesta política se puede entender en términos de reconocimiento de la diversidad a los sectores y comunidades LGBTIQ+; como reivindicación de estos sujetos a partir de unas agendas promovidas por los movimientos y sectores sociales que abanderan la causa; la defensa y reconocimiento de los derechos que

tienen las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas como ciudadanas y actores sociales. Esta apuesta busca una transformación social, política y cultural: la lucha por una sociedad dispuesta a reconocerse y a celebrar la diferencia. Es necesario crear ambientes de respeto a la diversidad sexual y de género, libres de discriminación y odio.

En el contexto global se requiere que se hagan visibles y se reconozcan esas otras subjetividades que permiten replantearnos las ideas sobre el género, el deseo y la orientación sexual, para que dejen de ser víctimas de tratos irrespetuosos e inequitativos, para que no sean miradas como algo raro y desnaturalizado, algo anormal.

En este contexto cobran importancia las subjetividades queer. El término *queer* ha tenido un proceso de resignificación; en Estados Unidos antes de la década de los 90 se usaba para referirse de manera despectiva y peyorativa a los homosexuales. Bien sea empleado como sustantivo o como adjetivo, el término expresa lo que desestabiliza o perturba las nociones que aparentemente son fijas. Se contrapone al vocablo *straight*, mediante el cual se denomina en el idioma inglés a los heterosexuales. El término queer tuvo una resignificación que inició entre finales de los años 80 y comienzos de los 90. Hoy, luego de varias luchas de los movimientos sociales se usa para englobar no solo a las personas LGBTIQ+, sino también a quienes se piensan por fuera de esa sigla. Lo queer es todo aquello que se contrapone a lo que consideramos normal, es decir, lo normalizado. Para Butler (2017) lo queer reinterpreta al género y al deseo, y nos invita a reflexionar cómo

estas categorías son determinadas socialmente, mediante un performance⁹ que se asigna en y desde la cultura, negando la multiplicidad y diversidad.

La articulación de las nociones de género y de orientación sexual permiten entender varias dimensiones sobre el deseo y la identidad. La *identidad de género* se refiere a cómo percibe cada persona el ser hombre, mujer, una combinación de ambos o ninguno: se relaciona con la forma cómo quiere el sujeto ser percibido por los demás. La *expresión de género* es la forma en la que las personas le presentan su género al mundo, así como la manera en que la sociedad interactúa con dicho género y lo conforma. También atraviesa *la orientación sexual*, que no es otra cosa que pensar hacia dónde se dirige el deseo, atracción erótica o afectiva de una persona. Por tanto, la orientación sexual, la identidad sexual y la expresión de género son construcciones a partir de elementos de índole social, histórico y cultural, por lo cual no existe un rol que esté inscrito en nuestra naturaleza (Butler, 2017). Es en ese entrecruce de dimensiones que se invita a pensar las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas.

2.2. La Teoría Queer

Son varios los elementos y factores que permiten entender el surgimiento de la Teoría Queer en Estados Unidos entre mediados de la década de los 70 y finales de los 90 en el Siglo XX.

⁹ Esto será ampliado más adelante cuando se mencione la Teoría de la performatividad de Judith Butler (Butler, 2017).

Como primer factor se pueden considerar los nuevos apuntes teóricos sobre los estudios de la sexualidad, que tienen su base en Michel Foucault; también hay elementos de índole histórica, alrededor de hallazgos sobre la tolerancia a la homosexualidad en la Antigüedad y la Alta Edad Media, así como evidencias arqueológicas de comportamientos homosexuales en la Grecia Antigua; y por último, el cambio que comenzó a gestarse a partir de los movimientos y luchas por la igualdad de derechos (Fonseca Hernández & Quintero Soto, 2009).

En las universidades estadounidenses hubo también un creciente interés por investigar las sexualidades, lo que dio paso a publicaciones periódicas y especializadas sobre estudios de la diversidad sexual; esfuerzos que han motivado otros estudios, publicaciones y cátedras en otras latitudes como Europa y América Latina.

La Teoría queer es una serie de articulaciones entre las nociones de sexo, género y deseo sexual (Spargo, 2004, p. 15). Así como comúnmente se oponen los valores y categorías hombre/mujer, dependientes y a su vez antagónicas, en relación con otras oposiciones como racional/emocional, fuerte/débil, activo/pasivo, así mismo se ha construido la oposición heterosexual/homosexual, en virtud de otro juego de valores que sustentan dicha oposición.

Esta teoría analiza las formas mediante las cuales la oposición ha moldeado las jerarquías morales y políticas del saber y del poder. Lo queer es un elemento que nos lleva a repensar las categorías con las que denominamos nuestra experiencia en el mundo, así como esas construcciones que se han articulado alrededor de las sexualidades gay, lesbiana, bisexual, trans, entre otras.

Lo queer describe una gran variedad de prácticas, desde interpretaciones de la representación del deseo por el mismo sexo en la literatura, el cine, la música, la imagen; así como análisis de las relaciones sociales y políticas de poder en la sexualidad; estudios sobre la transexualidad y el transgénero, el sadomasoquismo y otros deseos transgresores, entre otros.

Las nuevas propuestas teóricas y metodológicas de la Teoría Queer han permitido profundizar en la crítica al binarismo excluyente implícito en las categorías más utilizadas en la investigación científica sobre género e identidad sexual, tales como hombre/mujer y/o heterosexual/homosexual. Estos estudios han privilegiado conceptos como ambigüedad y fluidez para describir y analizar los cuerpos sexuados, considerando fundamental la desestabilización de las normativas de género imperantes, así como la deconstrucción de las identidades genéricas lineales (Herrera, 2011, p. 276).

Esta teoría se ha visto fortalecida en un ejercicio continuo de discusiones y negociaciones simbólicas. Una de las autoras que más contribuciones ha realizado a este campo teórico es Judith Butler. Desde la perspectiva de esta autora se nos invita a pensar en el género como una construcción cultural y nos permite establecer además una reflexión, como bien apunta Duque (2010, p. 87), sobre cómo el poder hegemónico heterocentrado actúa como discurso creador de realidades socioculturales.

Butler retoma los planteamientos de Michel Foucault, uno de los primeros autores en hablar de “sexualidades periféricas”, en el primer volumen de su *Historia de la sexualidad* (Foucault, 2011), publicado originalmente en francés en 1976. Con este

término hace referencia a aquellas sexualidades que hacen resistencia a los elementos impuestos como la norma y como lo normal; son transgresoras de los valores tradicionales que ha impuesto la sociedad occidental: individuos heterosexuales, monógamos, que se relacionan sexoafectivamente entre personas de la misma edad y clase, en contra del sadomasoquismo y el cambio de sexo. Por proponer esta resistencia y esta ruptura, las sexualidades periféricas son objeto de rechazo social, estigmas y discriminación.

A través de procesos culturales se han ejercido relaciones de poder para normalizar ciertas imágenes, nociones, ideas y demás de lo que debe ser y no el género, desde una postura hegemónica. El cuerpo, como bien se ha dicho, es la superficie material donde la historia escribe o imprime los valores culturales.

El género, argumenta Butler, no es la extensión conceptual o cultural del sexo biológico / cromosomático (una lectura feminista establecida), sino una práctica discursiva permanente estructurada hoy en torno al concepto de heterosexualidad, entendida como la norma de las relaciones humanas (Spargo, 2004, p. 68).

Butler sostiene que la teoría feminista ha asumido que existe cierta identidad, la categoría “mujeres”, que es a su vez el tipo de sujeto para el cual procura su representación, aquí entendido como un término operativo para ampliar la visibilidad y legitimidad hacia las mujeres como sujetos políticos; se entiende la representación como una función del lenguaje que muestra o distorsiona aquello que se considera como verdadero con respecto a las mujeres; por tanto, es necesario desarrollar un

lenguaje que las represente de forma completa y adecuada y permita su visibilidad y agenciamiento político (Butler, 2017, p. 43).

Para Butler, el género es una construcción social e histórica, no es un concepto único y estable; debe considerarse en un entrecruce “con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales de identidades discursivamente constituidas. Así, es imposible separar el ‘género’ de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantiene” (Butler, 2017, p. 46). Esta autora sostiene que incluso pensar hoy a las “mujeres” como categoría implica categorizar en un mismo concepto a varios elementos heterogéneos, que pueden ser desiguales y problemáticos. Por eso, más allá del binarismo masculino/femenino (e incluso hombre/mujer) el análisis debe hacerse considerando ejes como la clase social, raza, etnia y otros ejes de relaciones de poder que conforman lo que conocemos como identidad (Butler, 2017, p. 47). “Si el género es los significados culturales que acepta el cuerpo sexuado, entonces no puede afirmarse que un género únicamente sea producto de un sexo” (Butler, 2017, p. 50).

El sistema binario del género plantea una relación directa entre género y sexo, donde el género está limitado o se ve reflejado por el sexo. Sin embargo, al ser una construcción, el género se convierte en un artificio ambiguo.

El “cuerpo” se manifiesta como un medio pasivo sobre el cual se circunscriben los significados culturales o como el instrumento mediante el cual una voluntad apropiadora e interpretativa establece un significado cultural para sí misma. (Butler, 2017, p. 53)

El cuerpo para Butler es una construcción donde se relaciona de manera externa un conjunto de significados culturales. Entonces, si el género es una construcción que se hace frente a un conjunto de relaciones, el cuerpo y el género son fenómenos variables y contextuales.

Pensar por tanto que existen sujetos únicos y fijos, coherentes en una relación sexo-género, niega una multitud de intersecciones culturales, sociales y políticas de las mujeres y personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas. Se cree que existe un género inteligible, que mantiene una relación de coherencia y continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo. La heterosexualización del sexo instaaura una oposición entre lo femenino y lo masculino -que a su vez se relacionan con la mujer y el hombre, respectivamente- y niega/invisibiliza la existencia de esas otras identidades en donde el género no es una consecuencia del sexo y otras donde las prácticas no son consecuencia del sexo y del género. De ahí que para Butler los sujetos que no se articulan o corresponden con la noción de género inteligible, desestabilizan las normas que rigen el sexo, el género y el deseo, postura que luego fue asumida por la Teoría Queer.

Para Butler, el género es performativo porque se construye a partir de unas prácticas y actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género (Butler, 2017, p. 76). En las figuras de los travestis o las personas drag¹⁰ se

¹⁰ Si bien el sistema de clasificación a partir del género/sexo divide a los seres humanos a partir de la asignación del sexo al momento de nacer en dos categorías, basándose en sus genitales: hombre o mujer (que a su vez excluye e invisibiliza a los intersexuales), la figura Drag (ya sea Drag Queen o Drag King) problematiza la conexión entre el sexo y el género que corresponde al sistema género/sexo heterosexual tradicional. Un drag es un personaje hiperbólico, que raya en lo carnavalesco desde la perspectiva de Bajtin (Pisano, 2016, p. 724): son un elemento que permite desnaturalizar las feminidades y masculinidades articuladas por los genitales, los cromosomas o la biología (Rutter-Jensen, 2005). El sujeto drag representa

revela cómo, a través de lo que Butler denomina una “imitación hiperbólica”, el género es una construcción performativa (Solana, 2014).

La teoría de la performatividad de Butler se centra en dos grandes elementos. Primero, el género es un acto performativo. Para el caso de las mujeres cisgénero o trans, ambas no imitan una feminidad natural. La feminidad natural, siguiendo a Butler, no existe. Lo que hacen es usar unas convenciones, normas o ideales disponibles en la sociedad, entendidas como estilos, poses, posturas, tonos de voz, ademanes, gestos, que son los recursos o elementos que les permiten expresar una identidad de género (Solana, 2014, p. 5).

El género es la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas -dentro de un marco regulador muy estricto- que se inmoviliza con el tiempo para crear la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser. (Butler, 2017, p. 88)

Pensar el género como un acto performativo es entender que las identidades de género se construyen por medio de la repetición de actos y que se oculta su carácter de constructo, por eso el género se presenta como algo naturalizado o esencializado. El marco regulador que menciona Butler es la *matriz heterosexual*, un modelo que impone la naturalización del sexo, el género y el deseo. Como señala

un desafío simbólico y político que permite que entendamos el cuerpo como un territorio abierto de significado; un desafío que lo queer lanza al género y al esquema binario de la heterosexualidad. En este sentido se relaciona con la idea del carnaval bajtiniano, en tanto expresión de una comicidad, percepción cómica de la realidad que se opone a la concepción seria de las cosas. Es la posibilidad de subvertir las categorías, de invertir los valores establecidos alrededor de la idea del género, la vida que se espectaculariza a través del juego y el performance, donde como lo plantea Pisano se combinan lo sacro y lo profano, el alto y el bajo, el rico y el pobre, el hombre y la mujer.

Solana, la matriz “establece los criterios para determinar si un tipo de vida es inteligible o si no lo es” (Solana, 2014, p. 6).

La matriz heterosexual opera bajo divisiones de diferente orden. Primero, una división binaria porque acepta como válidos dos sexos (hembra y macho), dos géneros (femenino y masculino) y dos tipos de deseo (el del hombre hacia la mujer y viceversa); opera una división jerárquica porque establece una diferencia cualitativa entre las parejas de binarios; y por último una división discreta porque asume que ambos sexos, géneros y deseos son diferentes e incontaminables, de manera que asume que quienes tienen un cuerpo masculino no pueden tener atributos femeninos y viceversa (Solana, 2014, p. 6).

Desde la perspectiva de Butler, los travestis, trans, intersexuales, queers y lesbianas son cuerpos y seres abyectos, sus vidas no se consideran y su materialidad no importa¹¹. Lo abyecto en Butler es aquello que es desechado y se convierte en un “otro”.

A abjeção, conceito central na teoria queer de Butler, designa aquilo que foi expelido do corpo, descartado como excremento, tornado literalmente “Outro”. O que foi descartado de nosso corpo passa a nos causar nojo e repulsa e ajuda a construir a fronteira entre o interno e o externo. [...] O Outro é visto como lixo. Ele contém algo que não quero ver em mim, mas que um

¹¹ Lo abyecto en Butler se extiende a las otredades que representan los no occidentales, los pobres, los pacientes psiquiátricos, los refugiados, alrededor de los cuales esta autora ha pensado que la matriz cisheterosexual es construida por las sociedades y grupos humanos, produciendo sus propias exclusiones, sus propios cuerpos abyectos (Porchat, 2020, p. 69).

dia pertenceu a mim, ou que existe em mim como potencialidade. (Porchat, 2020, p. 70)¹²

Es por este motivo que las figuras de las personas trans desafían en varios niveles las concepciones que se tienen alrededor del género. Desde la esfera de lo estético, en la necesidad antropológica de los seres humanos de cambiar su propio cuerpo.

Un hombre disfrazado de mujer, o al revés una mujer disfrazada de hombre, por trámite de la inversión del vestuario, supone un desafío a unas categorías de lo masculino y de lo femenino consideradas esenciales, biológicas o culturales. Este desafío empieza por una estética de la existencia: la figura del travesti ejerce, como ninguna otra, un extraordinario poder de desquiciamiento estético. (Pisano, 2016, p. 722)

Por lo tanto, la figura del travesti disequilibra los rasgos y criterios estéticos que socialmente se han atribuido a hombres y mujeres. Desde el plano semántico se hace también un desafío en la construcción y deconstrucción de los significados. Implica entender que “el cuerpo no es una superficie pasiva a la espera de significación, sino un campo político, cuyos confines resultan siempre negociables” (Pisano, 2016, p. 723). Dentro de la Teoría de la performatividad de Butler, el travestismo “es la forma más corriente en que los géneros se teatralizan, se

¹² *La abyección, concepto central en la teoría de Butler, designa lo que ha sido expulsado del cuerpo, desechado como excremento queer, literalmente convertido en “Otro”. Lo desechado de nuestro cuerpo nos produce repugnancia y repulsión y nos ayuda a construir y recorrer el límite entre lo interno y lo externo. [...] el Otro es visto como basura. Contiene algo que no quiero ver en mí, pero que alguna vez me perteneció, o que existe en mí como una potencialidad* (Traducción personal).

apropian, se usan y se fabrican” (Fonseca Hernández & Quintero Soto, 2009, p. 49). Lo masculino y lo femenino también se resignifican por medio de los performances y prácticas trans. Pone en primer plano que la identidad también es un significado que se construye, se negocia, es una práctica, por lo tanto no es fija ni absoluta.

Como bien señala Butler, el uso de las categorías de identidad como “lesbiana” u “homosexual” replican el discurso que los originan, “hablar de “homosexualidad” es en sí mismo una extensión del discurso homofóbico. Nombrar el lesbianismo es al mismo tiempo evocar al instrumento de poder, pero también un punto de resistencia a la opresión” (Fonseca Hernández & Quintero Soto, 2009, p. 48). Por eso Butler afirma que estos términos se emplean por la necesidad de darle nombre a una identidad y representar a un sector cultural, social y político que ha sido oprimido.

Aunque el género es un acto performático, este no se puede “actuar” de manera libre dado que la sociedad exige que la representación de la heterosexualidad sea obligatoria y persuasiva, bajo pena del estigma y la represión. Padecer la discriminación social parece ser el temor de liberar al homosexual contenido que puede haber al interior de un hombre; la homosexualidad es concebida como “contagiosa”, “peligrosa”, “transmitible”, algo ofensivo, que se debe evitar a toda costa (Fonseca Hernández & Quintero Soto, 2009, p. 51).

La Teoría Queer propone una resignificación de lo que implica ser diferente social y sexualmente para convertirlo en motivo de orgullo. Implica un cuestionamiento de los lugares hegemónicos de enunciación de los discursos científicos que, como señalan Fonseca Hernández y Quintero Soto, son

elaborados por personas de género masculino, de raza blanca, de preferencia heterosexual, de clase media y de religión cristiana. Dejándose invisibles a otros colectivos como las mujeres, los negros, los indígenas, los homosexuales, los transexuales, los pobres, los musulmanes, los panteístas, y un largo etcétera. (Fonseca Hernández & Quintero Soto, 2009, p. 44)¹³

Las sociedades contemporáneas occidentales parecen estarse abriendo y aceptando a las sexualidades que se deslindan de lo heteronormativo. Lo queer y la disidencia sexual parecen tener más aceptación. Vale la pena preguntarse si esta apertura corresponde a un proceso de reivindicación de estas subjetividades o es un esfuerzo de la cultura hegemónica por controlar las identidades o los discursos de los seres diferentes. La sexualidad es un terreno de disputa, opresión y poder: el sexo siempre es político, por tanto, existen momentos históricos en los cuales la sexualidad no se ha podido tratar de manera abierta (Spargo, 2004, p. 11). Es en esos momentos cuando se renegocia la vida erótica: pensar en que hoy somos una sociedad más abierta es parte de esa renegociación que se da por la exploración en la forma como comprendemos el sexo y como lo practicamos.

En esa lucha por el reconocimiento de otras sexualidades se puede caer en una ironía que apunta Žižek en *El coraje de la desesperanza* (Žižek, 2018). “Ahora es la heterosexualidad lo que se tolera, pero se espera que la mayoría heterosexual no exhiba su orientación con demasiado orgullo, puesto que esa exhibición quedaría

¹³ Esta reflexión crítica de los lugares de enunciación de la ciencia implica también, de manera tácita, una reflexión sobre quiénes son los creadores visibles en el campo del cine, de los audiovisuales y de las artes en general, quiénes enuncian desde lugares hegemónicos discursivos, una cuestión que será abordada a lo largo del documento.

calificada al instante de heterosexista” (Žižek, 2018, p. 252). Sin embargo, lo que subyace de fondo es que se asuma y se entienda que la heterosexualidad, la homosexualidad, la bisexualidad o la asexualidad, por señalar algunas formas del deseo y atracción sexual, hacen parte de un amplio espectro de posibilidades y que ninguna es anormal. Asumir la heterosexualidad como algo que debe tolerarse no es el objeto de interés de la Teoría queer, sino permitirse pensar de manera libre otros modos de vivir la sexualidad, es decir, si una pareja hombre/mujer puede ir caminando, abrazándose o besándose de manera libre por un centro comercial, que lo mismo pueda suceder con una pareja conformada por dos hombres o dos mujeres y que este acto no sea objeto de rechazo por parte de la sociedad. Si un hombre y una mujer pueden besarse libremente en una calle, lo mismo puedan hacer las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas.

Esta lucha por la inclusión y el reconocimiento trasciende el espacio público y el lenguaje que, como bien apunta Žižek, no solo se trata de emplear términos inclusivos en un afán de corrección política, sin lograr de fondo un cambio sustancial.

De manera que no es solo cuestión de equilibrar los dos extremos, de encontrar el punto medio de la corrección política, que pretende prohibir cualquier expresión que pueda ofender a los demás, y la libertad de expresión, que no debería conocer ningún límite: el intento políticamente correcto de regular lo que se puede decir y lo que no es falso en sí mismo, pues oculta el problema en lugar de intentar resolverlo (Žižek, 2018, pp. 249 – 250).

Este deseo de corrección política conecta con la idea narcisista de subjetividad que este pensador esloveno señala en *El Coraje de la desesperanza*, en tanto el sujeto contemporáneo se asume como algo vulnerable, que debe protegerse, impidiendo que tenga contacto con todas aquellas cosas que puedan perturbarlo. Y quizás la lucha política por la visibilización de las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas pueda herir algunas susceptibilidades y generar algún tipo de rechazo, sin embargo, se requieren ciertas luchas desde el ámbito social, cultural y simbólico para que se logre la inclusión, respeto y reivindicación de la diversidad como algo inherente a los seres humanos.

La heterosexualidad se asienta en el género mediante la producción de tabúes contra la homosexualidad, que dejan como resultado la falsa coherencia de los géneros aparentemente estables, unidos a los sexos biológicos adecuados. Las conexiones entre sexo y género no son ni inevitables ni naturales. Esta idea ha permeado la producción cultural, como la literatura, el arte, el cine, el documental, entre otros. A partir de estas tensiones en el campo de la cultura y las dinámicas sociales, es posible hoy pensar cómo se están construyendo las representaciones de esos sujetos no hegemónicos que, situados en otro ángulo, permiten ampliar el espectro del mundo.

De ahí que tenga tanta relevancia la resignificación que se hizo del término queer, como verbo, sustantivo, práctica o teoría, porque desestabiliza las ideas alrededor del género, rechaza las clasificaciones sobre las identidades sexuales. No hay homosexuales, lesbianas, transexuales, travestis o heterosexuales, sino un todo transgresor, la libertad política de ser y manifestarse cada día en contra de la

opresión, de vivir de manera libre el derecho que tienen todas las personas de llevar sus relaciones erótico-afectivas con quienes deseen, en una sociedad que reconozca esta posibilidad y les permita a todos por igual acceder al matrimonio, si así lo desean, sin ser víctimas de un ataque o discriminación de algún tipo.

2.3. Las representaciones y la importancia cultural del otro, de lo diferente

Otro de los elementos teóricos de interés para el presente trabajo de investigación son las representaciones, desde una perspectiva lingüística y estructural.

En la introducción al libro *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres* (Hustvedt, 2017), Hustvedt¹⁴ hace una definición que sirve como punto de partida para entender las representaciones. Aunque esta autora parte de la pintura, la definición que hace permite extenderse al campo del cine, que es el que nos ocupa.

En el arte no recurrimos a los cuerpos vivos. Estoy mirando espacios ficticios. Los corazones no bombean. La sangre no fluye. Los marcadores biológicos de la hembra humana -los senos y los genitales que veo en estas imágenes -cuando los veo- son representaciones. (Hustvedt, 2017, p. 25)

Aunque los pintores hayan muerto años, décadas o siglos atrás, en sus obras perduran hasta el momento (gracias a un grupo especializado dedicado a la conservación y restauración de las obras pictóricas) los rastros de los gestos

¹⁴ El ensayo que da nombre a todo el libro nació a partir de una solicitud que le hacen a esta autora para una exposición de pinturas de Pablo Picasso, Max Beckmann y Willem De Kooning, en las cuales las mujeres tienen un papel protagónico.

corporales del artista: las pinceladas que dio (ya sea de manera sutil o violenta), las formas y figuras que dichos movimientos dieron lugar , pero sobre todo, la mirada del artista, basándose en un modelo o idea de lo que había o no en el lienzo, así como los sentimientos, pensamientos y tensiones que guiaron el pincel y le permitieron crear dicha obra. Todo este conjunto de elementos permitió el nacimiento de una pintura que ha llegado hasta nosotros y nos afecta, irrita, angustia, conmueve, sobrecoge, altera, nos causa admiración o también nos puede dejar diferentes. Estar frente a una obra pone en juego la subjetividad del espectador, porque la obra no existe en sí misma, como bien apunta Hustvedt, sino en relación con otro.

Sin un espectador, un lector o un oyente, el arte está muerto. Algo sucede entre yo y ello, un “ello” que lleva incorporado el acto volitivo de otra persona, que está impregnado de su subjetividad y en el que puedo sentir dolor, humor, deseo sexual o incomodidad. (Hustvedt, 2017, p. 26)

Esta generación de afecto en la experiencia del sujeto que está frente a la obra es posible gracias a las miradas¹⁵, tanto del autor que seleccionó una serie de elementos /signos, al mismo tiempo que excluyó otros, y los dispuso de una manera particular¹⁶. Estos elementos/signos resuenan con la mirada y subjetividad de la persona receptora de la obra, de sus conocimientos, sus saberes, su lugar en el mundo, su ideología, su filiación política, sus recorridos, entre otros. Bien apunta

¹⁵ En el próximo capítulo se hará énfasis en la mirada en tanto fenómeno, más allá del acto de la visión: la mirada como una visión orientada.

¹⁶ Por no decir ordenada, pues en casos de algunas obras pictóricas se pudo haber tratado de una disposición aleatoria de elementos y trazos.

Hustvedt que un “aspecto fundamental del significado de cualquier objeto son las sensaciones que provoca de placer, inquietud, admiración o confusión” (Hustvedt, 2017, p. 27) y que, dependiendo de esto, un espectador puede percibir cercana o lejana una obra como producto de su pasado, sus expectativas, “de haber aprendido a interpretar el mundo” (Hustvedt, 2017, p. 27).

Frente a esto es conveniente revisar los apuntes que un autor como Stuart Hall hace sobre las representaciones, pues permiten entender y analizar la construcción y la representación de ese sujeto que no hace parte de los lugares hegemónicos de la enunciación. Hall destaca que el concepto de representación es fundamental para el estudio de la cultura.

Representación es la producción de sentido de los conceptos en nuestra mente mediante el lenguaje. El vínculo entre los conceptos y el lenguaje es lo que nos capacita para *referirnos*¹⁷ bien sea al mundo ‘real’ de los objetos, gente o eventos, o bien sea incluso a los mundos imaginarios de los objetos, gente y eventos ficticios. (Hall, 2014, p. 490)

En las representaciones están implicados dos elementos. En primer lugar, los objetos, sujetos o eventos y su correlación con los conceptos en nuestra cabeza, lo que Hall denomina *representaciones mentales*, necesarias para interpretar el mundo; y en segunda medida el lenguaje en tanto sistema de representación que nos permite construir sentido por medio de signos (palabras, sonidos, imágenes), los cuales se organizan en lenguajes, que cuando son comunes nos permiten

¹⁷ En cursiva en el original.

comunicarnos entre sí (Hall, 2014, p. 491). Aquí el lenguaje debe entenderse de manera amplia: hablado, escrito, visual, sonoro, no lingüístico. Es a través de estos sistemas de representación que podemos categorizar el mundo, por medio de relaciones complejas entre sí (semejanza, diferencia, secuencia, causalidad). Estas relaciones son personales, pero cuando sujetos de una misma cultura se conectan, se señala que comparten los mismos mapas conceptuales y por ende interpretan de manera similar el mundo (Hall, 2014, p. 491).

La relación entre las ‘cosas’, conceptos y signos está en el corazón de la producción de sentido dentro de un lenguaje. El proceso que vincula estos tres elementos y los convierte en un conjunto es lo que denominamos “representaciones.” (Hall, 2014, p. 492)

Las representaciones surgen de esa relación entre el concepto, el lenguaje y el objeto. Son los seres humanos quienes fijan el sentido en el objeto. “El sentido es *construido por el sistema de representación*. Es construido y fijado por un código” (Hall, 2014, p. 494). El sentido es fijado, no está en el objeto ni en la palabra que lo designa, así el sentido parezca natural. El código es resultado de una convención social, por tanto permite que el sentido sea compartido, que pase de una persona a otra. El sentido, dice Hall, no es inherente a una cosa u objeto, sino que es resultado de una práctica que lo produce.

El mundo no está reflejado de manera adecuada ni inadecuada en el espejo del lenguaje. El lenguaje no funciona como un espejo. El sentido es producido dentro del lenguaje, en y a través de varios sistemas representacionales que,

por conveniencia, llamamos 'lenguajes'. El sentido es producido por la práctica, por el 'trabajo', de la representación. (Hall, 2014, p. 500)

El modelo construccionista de la representación está marcado por las posturas de Saussure, quien destacó que los objetos (entendidos de manera amplia) están compuestos de una forma (una palabra, una imagen), lo que denomina su significante; y un concepto, una idea, una representación mental, lo que viene a ser su significado. En la relación significante/significado “se necesitan ambos para producir sentido pero es la relación entre ellos, fijada por nuestros códigos culturales y lingüísticos, lo que sostiene la representación” (Hall, 2014, p. 501). Esa relación no es natural, es arbitraria. No hay un sentido fijo o esencial: los signos significan y se definen en relación a un sistema¹⁸. Por tanto, la relación significante/significado es histórica, social y cultural. Lo que se denomina como “captar el sentido” es un proceso activo de interpretación, y esto a su vez conlleva a un *constante deslizamiento de sentido*, entendido como “un margen –algo en exceso de lo que queremos decir– mediante el cual otros sentidos hacen sombra a la afirmación o el texto, y otras asociaciones despiertan, dando giros inesperados a lo que queríamos decir” (Hall, 2014, p. 503).

Hall argumenta que una de las particularidades del enfoque semiótico de Saussure es que permite leer y entender el mundo en clave de signos.

Dado que todos los objetos culturales conllevan sentido, y todas las prácticas culturales dependen del sentido, todos entonces deben hacer uso de los

¹⁸ Por ejemplo: el rojo de los semáforos significa “detenerse” en oposición al verde para “avanzar”.

signos; y en la medida que lo hacen, deben trabajar como trabaja el lenguaje, y ser susceptibles de un análisis que haga uso básico de los conceptos lingüísticos de Saussure. (Hall, 2014, p. 507)

Desde esta perspectiva el análisis de las representaciones visuales es posible porque los objetos son significantes en la producción/generación de sentido. Su aplicación abarca un espectro amplio de signos y representaciones.

Esto conecta, como bien apunta Hall, con el discurso y el poder. En la generación de sentido cabe preguntarse ¿quién es el sujeto discursivo que genera/emite la representación? ¿Desde qué posición de poder simbólico emite su discurso? ¿A quién va dirigido el mensaje? ¿A quién se le da voz? ¿Cómo se construye esa voz y esa imagen de ese sujeto emisor y de ese sujeto receptor del discurso? Son interrogantes a los que, desde diversas posturas, regresamos siempre.

¿Y por qué nos interesan las representaciones de otros sujetos? Los postulados sobre las representaciones de Stuart Hall también nos brindan luces para entender este interés, que aunque parte y se centra en esos otros racializados puede “ser aplicado a otras dimensiones de la ‘diferencia’” (Hall, 2014, p. 485)¹⁹.

Como destaca Hall, desde lo lingüístico la diferencia (esto es, desde un amplio espectro, desde lo social, lo sexual, el género, lo racial, lo cultural) es importante porque nos permite construir significados a través del establecimiento de relaciones

¹⁹ Para elaborar estos postulados Hall toma como punto de partida elementos de la lingüística, la antropología y el psicoanálisis para señalar la importancia del otro, de ese ser que sitúa en la otredad, en la diferencia.

de oposición: sabemos que algo “es” marcando su diferencia con respecto a otra cosa o elemento.

El significado depende de la diferencia entre opuestos [...] ²⁰ Aunque las oposiciones binarias –blanco/negro, día/noche, masculino/femenino, británico/extranjero– tienen el gran valor de capturar la diversidad del mundo dentro de sus extremos de este/aquel, también son una manera cruda y reduccionista de establecer significado. (Hall, 2014, p. 460)

Son reduccionistas porque limitan el conocimiento y categorías a una clave binaria de categorías opuestas, que niega o invisibiliza lo que no tiene cabida: en el caso del binarismo blanco/negro donde hay entre esos opuestos variaciones de tonos de gris, o en el caso del binarismo hombre/mujer donde se pueden situar las personas intersexuales.

Un segundo elemento de orden lingüístico es que la diferencia permite la construcción de significado a partir de una relación dialógica: por medio de una interlocución con varios actores. Este factor implica que el significado nunca está fijo y nadie tiene el control completo sobre él. El significado siempre se encuentra en una negociación continua (Hall, 2014, p. 461).

Un tercer factor es que lo diferente nos permite construir significados a partir de clasificaciones, “es la base de ese orden simbólico que llamamos cultura” (Hall, 2014, p. 461). Las claves binarias permiten diferenciar elementos. Entonces, desde esa perspectiva, el orden cultural se ve alterado por la aparición de

²⁰ Los corchetes corresponden al original

elementos/sujetos que no pueden ser categorizados. Lo cual nos lleva a plantear que ante el otro, lo nuevo o lo diferente es inevitable crear nuevas categorías que abran el espectro y nos inviten a pensar el mundo de otra manera. Sin embargo, Hall apunta que todo lo que no encaja es invisibilizado y rechazado, para poner el mundo en orden de nuevo. Pero, al hacer esto y marcar la diferencia como un tabú, se genera una paradoja pues se hace atractiva “precisamente porque es prohibida, tabú, amenazante para el orden cultural” (Hall, 2014, p. 462).

Un cuarto elemento para entender la importancia cultural del otro es su necesidad en el proceso de constitución del sí mismo. Desde el psicoanálisis se manifiesta que en los primeros estadios de la infancia, las relaciones con el padre y la madre van formando la identidad del niño y de la niña (en lo que se conoce desde Freud como Complejo de Edipo) o en el etapa del espejo (desde Lacan) “que permite que un niño se reconozca a sí mismo por primera vez como sujeto unificado, que se relacione con el mundo externo, con el ‘Otro’, que desarrolle el lenguaje y que tome su identidad sexual” (Hall, 2014, p. 463). Por este motivo la etapa del espejo es fundamental para el desarrollo de la subjetividad. El niño o niña se dan cuenta de sí mismos al ver su reflejo y pueden verse en la forma en que su madre los mira.

Como se ve, la otredad/ lo diferente es un asunto de interés significativo para muchos campos de estudio.

Con esa perspectiva es necesario analizar la forma en que aparecen los estereotipos en diferentes ámbitos de la cultura. Hall señala que no es lo mismo tipificar que estereotipar. El acto de tipificar es necesario para la construcción de significado: equivale a decodificar, se entiende lo particular según la función que

tiene. En términos simples: nos hacemos una imagen de alguien a partir de los roles que desempeña en su vida cotidiana, según los grupos sociales a los que pertenece, así como a elementos constitutivos de su personalidad. Por el contrario

Los estereotipos retienen unas cuantas características ‘sencillas, vividas, memorables, fácilmente percibidas y ampliamente reconocidas’ acerca de una persona, reducen todo acerca de una persona a esos rasgos, los exageran y simplifican y los fijan sin cambio o desarrollo hasta la eternidad. (Hall, 2014, p. 471).

El estereotipo fija la diferencia, al tiempo que separa lo normal y lo aceptable de aquello que se considera anormal e inaceptable. La estereotipación permite mantener el orden social y simbólico: ocurre donde hay desigualdades de poder frente aquellos grupos excluidos, como las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas.

En materia de representación, el poder no solo debe entenderse en términos de capacidad económica/adquisitiva o como expresión de la fuerza física, sino también al nivel simbólico, en la capacidad para representar algo o alguien dentro de un régimen de representación. Desde la perspectiva de Hall, “la estereotipación es un elemento clave en este ejercicio de violencia simbólica” (Hall, 2014, p. 472)²¹.

Para revertir los estereotipos Hall señala tres alternativas. La primera, la construcción de representaciones que vuelquen o subviertan los valores y

²¹ Violencia simbólica entendida desde la perspectiva de Foucault del “saber/poder”: un discurso que, basándose en distintas formas de representación, produce una forma de conocimiento racializado sobre el Otro, a partir de un ejercicio de poder.

elementos del estereotipo, que como señala Hall, es afianzar aún más el estereotipo que las origina (Hall, 2014, p. 483). La segunda, la sustitución de esas representaciones con un rango de “imágenes positivas” para hacer contrapeso a esas “imágenes negativas” que dominan la representación popular. El problema con esta alternativa es que se amplía la disponibilidad de representaciones sobre el otro, sobre lo diferente, pero no implica que exista un desplazamiento de los estereotipos ni de su carga negativa.

La tercera y última alternativa para revertir los estereotipos, “se coloca dentro de las complejidades y ambivalencias de la representación misma y trata de *confrontarla desde adentro*” (Hall, 2014, p. 484)²². Esto es hacer que el estereotipo funcione contra sí mismo, encontrar un modo para que se haga crítica de la representación, aprovechando esa negociación continua del significado, dado que el sentido está en continua pugna. De ahí la importancia de encontrar otra mirada cinematográfica para representar las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas.

2.4. El New Queer Cinema

La aparición de personajes con identidades de género u orientaciones sexuales diversas en la gran pantalla no es un fenómeno reciente. Sin embargo, a nivel del cine estas representaciones cobraron más fuerza con la aparición el *New Queer Cinema* (NQC, en español Nuevo Cine Queer), razón por la cual vale la pena hacer

²² En cursivas en el original.

su revisión a la luz del presente proyecto de investigación. El término New Queer Cinema fue propuesto por la crítica de cine, feminista y profesora estadounidense B. Ruby Rich, quien lo acuñó para referirse a ciertas producciones que aparecieron con unas características en común y que permitieron pensar que se trataba de un movimiento cinematográfico emergente. Como definió Rich, el New Queer Cinema es el registro de una época (la década de los 90) que motivó y generó un cambio en las historias y representaciones de sujetos LGBTIQ+ en el cine y los audiovisuales. Este movimiento “reinterpretó la manera en que el feminismo había vinculado lo personal con lo político, volvió a llevar a primer plano un activismo desafiante que había iniciado en Stonewall” (Rich, 2018, p. XI)²³.

La aparición de este movimiento en este momento histórico no quiere decir que antes no hubiera películas con representaciones, actores o personajes LGBTIQ+, tan solo no se mostraban de manera abierta. Había señas, pistas o atisbos que a la usanza de las alegorías en la pintura eran leídas entre líneas por los conocedores. En el cortometraje *The Fall of the House Usher* (Melville Webber, James Sibley Watson, 1928), y películas como *Fireworks* (Kenneth Anger, 1947), *Twice a man* (Gregory Markopoulos, 1963) o *Morte a Venezia* (Luchino Visconti, 1971) la homosexualidad no se mostraba de manera abierta, había un subtexto y los públicos LGBTIQ+ sabían leer este lenguaje cifrado. “Si las pistas y atisbos eran lo habitual

²³ Cuando se menciona a Stonewall se hace alusión a las manifestaciones que se dieron entre el 28 de junio y el 3 de julio de 1969, como protesta contra la redada policial que se adelantó en el bar Stonewall Inn, en el Greenwich Village (New York). En la noche del viernes 28 de junio de 1969, seis policías ingresaron a este lugar y expulsaron a más de 200 clientes, entre lesbianas, homosexuales, personas trans y drag Queens, quienes protestaron por sus derechos y en contra de la represión de la que eran víctimas. Esta multitud se agolpó en las afueras de este bar y obligó a los policías a refugiarse en su interior. Las jornadas de protesta que se originaron alrededor de este bar, considerado un santuario para las personas LGBTIQ+ en esa ciudad y en ese momento, fortalecieron las luchas de los movimientos sociales de ese entonces (Geoghegan, 2019).

de la época, bueno, pues lxs espectadorxs gays y lésbicos estaban acostumbrados a leer entre líneas” (Rich, 2018, p. 6). Sin embargo, luego de Stonewall llegó un movimiento de liberación de las diversidades sexuales que también incidió en el cine y los audiovisuales, con énfasis en el documental y los experimentales.

En los años 80 en Estados Unidos aparecieron películas que labraron un camino para el futuro movimiento. *Born in flames* (Lizzie Borden, 1983), *Mala noche* (Gus Van Sant, 1985), *Parting Glances* (Bill Sherwood, 1986) y *She must be seing things* (Sheila McLaughlin, 1987) aparecieron en la pantalla gigante para reclamar y proclamar una nueva manera de ser queer: sexual, política, valiente y urbana. Este fue el punto de partida para la aparición de otras películas, bien sea de ficción y documentales, que abordan las problemáticas y temas de los movimientos LGBTIQ+ y en general de la diversidad sexual.

A inicios de la década de los 90 surgieron películas que repiensen las subjetividades queer. Estos filmes no tenían entre sí un factor estético común, terminología, estrategia o manifiesto que los aglutinara, pero abrieron el debate y la reflexión sobre la diversidad sexual. A esto se le conocería como New Queer Cinema.

Como señala Rich, el activismo que se generó alrededor del SIDA fue uno de los factores que facilitaron la aparición de este movimiento. A finales de la década de los 80 había mucho desconocimiento sobre esta nueva enfermedad que había aparecido: se creía que solo se contagiaban los homosexuales, lo cual era un estigma para este grupo poblacional. Todo esto motivó la aparición de un activismo que buscaba movilizar esfuerzos en pro de estudios, tratamientos y medicamentos para los infectados. A esto se sumaba el ambiente político en Estados Unidos: un

país bajo el gobierno de Ronald Reagan, “portavoz de una nueva versión conservadora y cristiana del partido republicano, falta de compasión, moral y sin amor por la ciudad de New York, las personas queer y las artes” (Rich, 2018, p. XII). El gobierno de Reagan promovió políticas que acentuaban el estigma que recaía en los enfermos de SIDA: se consideraba que era un castigo por el pecado de la homosexualidad. Este discurso, así como las políticas que promovía, hicieron más fuertes los activismos de la época.

Por otra parte, el surgimiento del New Queer Cinema se vio impulsado por la aparición de la videgrabadora, un dispositivo que facilitó el acceso, producción y distribución de contenidos personales: era un aparato pequeño, de fácil manejo y a bajos costos. La videgrabadora permitió que se diera un movimiento para reimaginar el cine, en lo que hoy se conoce como “giro subjetivo”.

A inicios de los 90 New York era una ciudad distinta a la de hoy: era asumida como un sitio diverso y aspiracional donde los jóvenes podían iniciar su vida debido al bajo costo de los alquileres. Esto permitió que muchos jóvenes se mudaran al centro de la ciudad a buscar una nueva identidad, expresión artística u otra vida, lo cual conformó una comunidad unida por problemas, sexualidades, políticas y estéticas similares. Los 90 fueron la época en la que se resignificó el término queer. Aparecieron, además, las primeras películas que buscaban dar cuenta de la diversidad sexual.

Había una necesidad intensa por obras que pudieran darle sentido a lo que pasaba, evaluar y reformular nuestro imaginario, tener un duelo por los fallecidos, sí, pero también darle vigor a la vida y al amor y a la posibilidad.

Para las lesbianas, era una cuestión de empatía, un horror ante lo que pasaba a nuestros/sus hermanos gays e indignación ante la respuesta de la sociedad. (Rich, 2018, p. XV)

Este nuevo movimiento generó una profunda reflexión sobre lo que acontecía alrededor de las diversidades sexuales. Primero surgió bajo la sombra de artistas independientes, de manera embrionaria entre 1985 y 1991, para luego cobrar más fuerza entre 1992 y 1997, cuando tomó más notoriedad y migró a esferas comerciales²⁴. El New Queer Cinema significó una revitalización para el activismo en torno al SIDA y creó un espacio de reflexión y compromiso renovado. Este movimiento cinematográfico se caracterizó por el rechazo a las construcciones e imágenes sociales que se forman en torno a las preferencias sexuales. Estas películas solían contener imágenes provocadoras; trataban temas como la discriminación y la crisis del SIDA y cuestionaron las imágenes agresivas y absurdas sobre la homosexualidad en la industria cinematográfica. Este movimiento le dio voz a esos sujetos marginales y marginados por las producciones de cine comercial.

Muchas de las películas del NQC se preocuparon por huir de las representaciones comunes y de los estereotipos que fijan imaginarios en el espectador, para erradicar prejuicios y abrir el espectro a otras posibilidades. En este sentido

²⁴ Rich destaca que fue en ese momento, cuando el New Queer Cinema es producido bajo lógicas comerciales, cuando aparecieron las películas menos comprometidas políticamente con las causas iniciales del movimiento.

Estos públicos queer quieren películas de validación y una cultura de la reafirmación; quieren obras que puedan reforzar la identidad, visibilizar el respeto, combatir la injusticia y reafirmar el estatus social. (Rich, 2018, p. 43)

Para mediados de la década de los 90 ya los críticos de cine en Estados Unidos se interesaban porque en el NQC no hubiera representaciones planas, que no dieran cuenta de las complejidades de las subjetividades queer.

En la primera década del siglo XXI aparecieron películas del New Queer Cinema en otras partes del mundo como en América Latina y Asia; surgieron como alternativa a las propuestas estadounidenses, dándole una revitalización al movimiento. También aparecieron películas comerciales y películas independientes con posturas militantes radicales que se convirtieron en todo un éxito: como es el caso de *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005) y *Milk* (Gus Van Sant, 2008). Hoy el New Queer Cinema se ha expandido a otros dispositivos como la televisión, la Internet y las galerías de arte, así mismo han surgido nuevos festivales que dan cabida a nuevos artistas e historias. Hoy lo trans es el nuevo queer, es donde las energías se están concentrando y surgen nuevos descubrimientos (Rich, 2018, p. XXIII). El New Queer Cinema está encontrando en los festivales y en los documentales un nuevo espacio para continuar su vigencia en el mundo contemporáneo. Está claro que lejos de ser un movimiento cinematográfico extinto, el NQC ha migrado a otras latitudes, generando y posibilitando otras representaciones y otras temáticas. Lejos de su extinción, hoy está más vigente que antes.

Una mención aparte requiere el análisis que hace Rich sobre los documentales de corte biográfico sobre personalidades queer, que se alejan de ese tono sobrio que

ha caracterizado al género documental. En este sentido, la autora resalta producciones como *The times of Harvey Milk* (1984), *I shall not be removed: the life of Marlon Riggs* (1996) y *Martina: farewell to a Champion* (1994) que resaltan la vida de reconocidas figuras (el político y activista Harvey Milk, el cineasta y realizador Marlon Riggs y la tenista Martina Navratilova) en tanto permiten visibilizar las luchas por el reconocimiento de la diversidad sexual. En este sentido destaca que algunos documentales optan por un enfoque hagiográfico, elevando al nivel de epopeya la vida de estas figuras, mientras otros deciden hacer una representación honesta de estas figuras. “Con tantas biografías en cartelera y en producción, puede parecer que no hay ningún problema en cómo están hechas y en el tratamiento que dan a sus temas” (Rich, 2018, p. 132). Esta autora sostiene que ese es el debate inagotable acerca de cómo presentar a los héroes y heroínas: si como figuras dignas de un monumento y de culto o como personas defectuosas, humanas, mortales e imperfectas; señala Rich que no es inconveniente que se cuenten estas biografías sin las grietas y secretos de estos personajes relevantes pues de este mismo modo se muestran los íconos heterosexuales la mayor parte del tiempo.

2.5. El campo de lo documental

A pesar de que lo que se considera el primer documental (*Nanook, el esquimal*, Flaherty, 1922) apareció hace más de 100 años, este género cinematográfico parece estar lejos de considerarse agotado y en decadencia. Por el contrario, cada vez aparecen nuevas obras, directores, ejercicios, abordajes y propuestas que revitalizan y llevan a otros horizontes lo que consideramos como documental. Las

discusiones alrededor de esta materia no se agotan, sino que toman nuevos aires que nos permiten leer con otros ojos los textos del pasado.

El conocimiento académico alrededor del documental es un fenómeno reciente: aunque desde inicios del siglo XX aparecieron los primeros documentales, fue hasta las últimas décadas de ese siglo que este tipo de cine fue considerado como objeto y campo de estudio por parte de la academia a nivel global, lo cual revela que aún es un espacio donde falta mucho por explorar.

En la actualidad no hay un único y exclusivo modo de entender y pensar el documental como género y práctica. Son muchos los elementos que permiten pensarlo en varias vías y modos de asumirlo, tanto así que aún hoy los académicos, investigadores, artistas, realizadores y cineastas no han logrado encontrar una definición que incorpore y aglutine todas las concepciones del / lo documental, sino que cada quien trabaja a partir de la definición que se ajusta a sus intereses, dejando de lado y excluyendo elementos que otro entiende o incorpora a su hacer.

Tanto Nichols como Plantinga consideran que el documental es una forma cinematográfica de representación social. A partir de Nichols se plantea que este tipo de cine tiene una relación construida con el mundo histórico, con unos recursos retóricos, procesos de selección y organización del material de trabajo del cineasta (imagen, sonido, fotografías, testimonios). Para Nichols el cine documental busca “hacer actuar al espectador para conformar una realidad social” (del Rincón Yohn, 2015, p. 33). Aunque Plantinga está de acuerdo con Nichols sobre el aspecto de representación social del mundo histórico inmerso en este tipo de audiovisual,

difiere en su finalidad última. Este autor señala que el documental busca proponer que el mundo representando al interior de él es verídico.²⁵

Por lo tanto, la no-ficción es para Plantinga un discurso social, que para contribuir a la conformación social ha de fundamentarse sobre un tratamiento veraz sobre el mundo, no tanto en la construcción y propuesta de una visión particular sobre el mundo desarrollado por el cineasta. (del Rincón Yohn, 2015, ps. 34 - 35)

Nichols y Plantinga están de acuerdo en la dificultad de generar una definición totalizadora de lo que es el documental. Es un objeto cambiante, con fronteras borrosas; su naturaleza no es única. Sin embargo, prevalece el compromiso del cineasta/realizador de que sus materiales son tomados del mundo real. Incluso, este compromiso existe a la hora de ver/analizar falsos documentales como *Agarrando pueblo* (Carlos Mayolo y Luis Ospina, 1977) o *Un tigre de papel* (Luis Ospina, 2008) pues plantean también un aspecto relevante sobre el cine documental en general:

²⁵ Aunque el documental y el reportaje periodístico comparten características, ambos son diferentes. Se puede decir que tanto el uno como el otro pueden llegar a usar la misma escala de planos, requieren de una preparación y una investigación, tienen la entrevista como uno de sus principales recursos para obtener información. Sin embargo, el reportaje como género del periodismo tiene como finalidad informar sobre un suceso construyendo un discurso de manera objetiva (lo cual sabemos es precisamente una construcción discursiva de objetividad), por lo general los hechos de los que se ocupa son noticiosos, de actualidad y de interés común, y aunque requiere de preparación, producción e investigación, no profundiza en algunos temas. Mientras que el documental es un género, práctica o discurso cinematográfico, no tiene como objetivo informar solamente, sino que puede recurrir a varias estrategias discursivas que permitan educar, interrogar, cuestionar, plantear, sugerir, criticar, entre un sinfín de posibilidades. Los temas a los que apela no tienen que ser necesariamente actuales o noticiosos, sino que puede recurrir a hechos del pasado para reconstruir miradas o replantear elementos. El documental tampoco tiene una aspiración de objetividad (aunque en algunas construcciones discursivas y representacionales así se plantee), pues muchas veces se asume que es un discurso que sobre determinado tema tiene un realizador. Así mismo, el documental puede apelar a recursos estilísticos y artísticos para cumplir con sus objetivos. También, dependiendo de las intenciones del creador, el documental puede llegar a crear una mirada íntima y cercana sobre algún elemento de la vida personal.

el vínculo que se establece con lo real. El falso documental cuestiona esa idea de objetividad del documental, permite que el espectador se pregunte por la naturaleza de la imagen y del discurso que tiene ante sí dado que, siguiendo las convenciones y estrategias estilísticas y narrativas propias de la práctica o del género, se construye una película sobre algo que es ficticio.

Weinrichter sugiere que por cada definición que alguien propone sobre el / lo documental, existen diversas producciones que rebaten esa propuesta (Weinrichter, 2010). Puede decirse que el documental establece un pacto de realidad entre el realizador, la obra y el espectador: el espectador entiende que, si bien no existe una definición satisfactoria y totalitaria sobre lo que es el documental (que abarque todo el espectro de la producción de no ficción), y que además hay una enorme variedad de formas en que un documental es construido, el espectador sabe que está frente a una película de no ficción gracias a una serie de convenciones y recursos estilísticos y discursos (el uso de un narrador en off, su carácter observacional, por citar tan solo dos elementos) que es capaz de reconocer. El espectador es consciente que está ante un producto que no es ficción. Y es bajo ese pacto o convención, que el espectador interpreta y le da sentido a lo que está viendo: “reconocemos y rememoramos (es decir, tenemos un conocimiento adquirido) que lo que percibimos como “realidad” no es lo que el objeto film contiene, sino que la mirada que observa, asimismo, produce diversos significados adoptados en el tiempo por un grupo o comunidad” (Febrer, 2010, p. 3).

El realismo documental negocia el pacto que establecemos entre el texto y el referente histórico, minimizando la resistencia o duda ante las reivindicaciones de transparencia o autenticidad. (Nichols, 1997, p. 217)

Nichols destaca que el documental pone en evidencia una relación discursiva entre el cineasta, el sujeto representado y el espectador: “yo hablo sobre ellos”, “él nos habla sobre ellos” o “nosotros te hablamos sobre nosotros”, lo cual revela una relación de cercanía/distancia entre el cineasta, el mundo histórico y el sujeto representado, que luego es evidenciada por el espectador al ver el documental.

El documental es uno de los grandes modos cinematográficos más variados y diversos: es el más consciente de su carácter propio de representación del mundo, de su particularidad como narración, organización y dotación de un sentido de la experiencia humana (Febrer, 2010, p. 6). Es algo aprendido alrededor de todas las etapas y procesos de producción, a lo que han vuelto las vanguardias, miradas artísticas y académicas.

A diferencia del cine de ficción y el experimental, el documental es el modo cinematográfico “más capaz de repensarse, de reinventarse, y el más dispuesto a hacerlo” (Weinrichter, 2010, p. 2). En la actualidad no se puede decir que el cine documental se oponga a la ficción porque existen películas que emplean recursos que tienden puentes entre ambas orillas. Si se piensa que el documental es un modo cinematográfico donde no tiene espacio la autoexpresión y la experimentación formal, aparecen producciones cercanas al ensayo, videoarte y a la tradición vanguardista que contradicen esta idea. En las últimas décadas se ha visto un incremento de las películas y de sus posibilidades expresivas que han enriquecido

y fortalecido la práctica documental, desde la influencia del *cinema vérité*, el reportaje televisivo, el uso de actores para la recreación de ciertas escenas, las posibilidades son muchas (Weinrichter, 2010).

El documental no ha querido mostrar el mundo, sino *decir algo* sobre el mundo: no es una representación, que siempre será imperfecta o parcial o “ficticia”, sino un discurso, la suma de una evidencia factual y de una argumentación. (Weinrichter, 2010, p. 6)

En un momento en que las historias de la ficción cinematográfica parecen haberse estancado, basta ver que en los últimos 25 años el cine documental ha tenido una vertiginosa evolución. El espíritu del documental en tanto discurso del mundo de lo real ha permeado, como bien apunta Weinrichter otros modos de producción. Son cada vez más frecuentes las obras que copian las convenciones del documental, como es el caso de *El proyecto de la bruja de Blair* (Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999), *Noroi* (Takashi Miike, 2005), *[REC]* (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007) o *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008), películas de terror que simulan replicar el modelo televisivo del reportaje, parecen demostrar que “da más miedo el simulacro de lo real” (Weinrichter, 2010, p. 9).

No se puede olvidar también que el falso documental es un género o práctica que adopta las convenciones del documental, presentando una duda razonable ante el espectador, para crear un discurso sobre lo real y subrayar que el documental es un estilo imitable. Del mismo modo, no se puede dejar de lado que el documental emplea técnicas del cine narrativo, que amplían el espectro de los recursos expresivos disponibles para la construcción del discurso sobre el mundo real.

Cuando apareció el documental como género se pensó que partía y hacía un registro del mundo al cual el espectador no tenía acceso. En un primer momento, los documentales fueron entendidos como una ventana al mundo: permiten acceder a ciertas verdades que están a nuestro alrededor, pero no las hemos notado. En algunos casos nos permiten vernos reflejados, mientras que en otros amplían nuestra visión de mundo, nos invitan a dudar de categorías preestablecidas y cambian nuestras percepciones. “Es el cine documental independiente el que ha introducido una mirada fresca al mundo y ha contado historias, con talento e imaginación, que ensanchan los limitados horizontes y despiertan nuevas posibilidades” (Nichols, 2013, p. 21). Con la aparición de *Nanook, el esquimal* (Robert J. Flaherty, 1922) se empezó a asociar a la imagen documental con una fuente de conocimiento, se le vinculó al mundo histórico. Esa idea hoy puede ser debatida por la cantidad de obras y prácticas que situadas desde lo documental permiten contradecir, oponerse o pensar de otro modo esa idea inicial.

La historia nos ha contado que la tradición del cine que se detiene a mirar el mundo instituyó el documental. Un cine que mira lo que sucede (y suceden cosas no solo a las personas), en un lugar o en otro, cercano, alejado o en el propio. Un cine al que algunos imprimieron un carácter explicativo, de cierta manera, didáctico; un cine que revela y enseña algo a los espectadores. (Silva, 2014, p. 37)

Esta concepción parece vincular la actitud y el trabajo que, en un principio como sostiene Silva, adelantaban los cronistas de viaje, los exploradores o los reporteros

con la labor de los hombres de la cámara / documentalistas. La imagen documental aportó al conocimiento del espectador de “algo” que este no conocía.

Sin embargo, frente a esa posición pronto apareció otra que pretendía ir más allá del rol observacional del cineasta y que buscaba un rol más activo política e ideológicamente. Más allá del registro, el documental debía cambiar la historia, debía intervenir en el espectador y la sociedad. Destaca Silva que figuras como Dziga Vertov, John Grierson o Paul Rotha son exponentes de esta ruptura con la concepción inicial, que tuvo resonancia no sólo en la izquierda sino en movimientos de derecha como el caso de Leni Riefenstahl y *El triunfo de la voluntad* (1935). Estos postulados tuvieron resonancia en Iberoamérica en los trabajos de Carlos Álvarez, Octavio Getino, Pino Solanas, Marta Rodríguez, entre otros.

Frente a estas concepciones han aparecido otras, que a partir de otras prácticas y discursos permiten pensar el documental en otros sentidos sin que necesariamente se opongan a la concepción hegemónica y dominante.

si bien en algunas obras puede haber calado con mayor profundidad un posicionamiento del documental como testigo de la historia y como arma de combate; en otras, el registro histórico y la experimentación con el lenguaje cinematográfico han encontrado puntos de equilibrio o la balanza se ha inclinado hacia la exploración formal. (Silva, 2014, pp. 39-40)

Esta experimentación permite pensar más las posibilidades expresivas, poéticas y metalingüísticas del documental. Ante el sistema hegemónico que la industria cinematográfica estadounidense ha institucionalizado como la manera de ver, para

el caso de la presente investigación, la mirada queer asumida frente a una propuesta documental genera una ruptura.

Es lo que en términos de Noel Burch (2000) se denomina el Modo de Representación Institucional, categoría que nombra el sistema hegemónico con el cual en el cine se ha institucionalizado una manera de ver: la utilización de un tipo de encuadres, de segmentación, de construcción de relaciones causales y de formas de unidad espaciotemporal que definen un sistema de convenciones arraigado en la mirada occidental. (Silva, 2014, p. 41)

Todas las experimentaciones alrededor del género y las prácticas documentales van en la línea de lo que se puede denominar *el espíritu de la época del arte contemporáneo*, un momento en el cual no hay un único relato que dé legitimidad al arte, pues según Arthur Danto (citado por Silva) “ya no hay un relato organizador que prescriba y decida de antemano qué cosa es o no es arte” (Silva, 2014, p. 43).

Aun así, a pesar de todas estas rupturas, en la actualidad el documental sigue teniendo esa imagen de referencialidad del mundo histórico, su producción sigue vinculada a esta concepción inicial.

Hoy es posible pensar otros modos del documental que Nichols se ha empeñado en categorizar en sus obras. En la actualidad el documental se piensa como género y práctica, lo cual amplía y abre sus posibilidades.

Esa conexión con la dimensión histórica que se demanda a una parte de la producción cultural —no solo al cine— induciría a hablar hoy de lo *documental* como un espectro, un espacio contemplado y navegado por las

diversas prácticas que configuran las culturas audiovisuales contemporáneas, antes que de *el documental* como género. (Silva, 2014, p. 50)

El documental es uno de los más ricos géneros y prácticas en el espectro amplio de los audiovisuales. Aunque persiste una idea de registro del mundo, a su lado cohabita una búsqueda política e ideológica; se puede articular con otras prácticas satíricas, intimistas, ensayísticas, una mirada que se abre al mundo o que explora e ilumina el interior del realizador. Hay múltiples posibilidades expresivas. El campo del / lo documental es heterogéneo en tanto práctica, género y discurso. Eso es lo que le da fuerza.

Nichols (1997), Plantinga (2014) y Weinrichter (2004) coinciden que el documental nunca podrá capturar la totalidad del mundo social – histórico, que todo lo registrado por la cámara exige una postura ante el mundo, dado que los ángulos, la iluminación, el montaje, entre otros elementos, permiten y generan un discurso que guarda cierta relación con el mundo de lo real y que en muchos casos se hace bajo el marco de la objetividad. “Tras una etapa clásica de relativa *inocencia* el documental aprendió a imitar mejor la realidad gracias a la ideología de no intervención del cine directo” (Weinrichter, 2004, p. 15).

Lo que concebimos como documento, no deja de ser una convención (un acuerdo) establecido entre un autor y un espectador, otorgando este último un sentido a aquello que está viendo. Reconocemos y rememoramos (es decir, tenemos un conocimiento adquirido) que lo que percibimos como “realidad” no es lo que el objeto film contiene, sino que la mirada que observa,

asimismo, produce diversos significados adoptados en el tiempo por un grupo o comunidad. (Febrer, 2010, p. 3)

Entonces el documental como práctica, género y discurso es una apropiación y representación del mundo, atravesada por una mirada que organiza, relaciona, reinterpreta, interviene y dispone unas significaciones del mundo histórico. Como señala François Niney

Lo real no se puede reproducir, ya que aunque pasó a la vez nunca termina [...] La única manera que tenemos para fijar lo real es traducirlo, comunicarlo y darle un significado: es decir, editarlo e "informarlo" por signos (sonidos, palabras e imágenes) que, dándoles un sentido, producen y comparten una realidad inteligible. (Niney, 2005, p. 107)

Cuando se selecciona un sujeto a representar, cuando se elige un encuadre visual (de miles de posibilidades) se está grabando una ínfima parte de lo que es el mundo en su totalidad. Sin embargo, esta naturaleza cambiante del documental es lo que lo revitaliza hoy; su hibridación y heterogeneidad es lo que en la actualidad permite pensar las múltiples y diversas dimensiones y formas que el documental puede tomar, porque sus “focos, temas y lugares de producción son igualmente abiertos, plurales y periféricos” (Febrer, 2010, p. 10).

Esa representación de la realidad que hace el documental pretende ser objetiva, sin embargo, no se puede olvidar que esto es una construcción discursiva: el acto de filmar un elemento de lo real ya implica un proceso de manipulación, selección, intervención o de puesta en práctica de la subjetividad. Muchos actores sociales

que están ante una cámara son conscientes de este hecho, lo que puede conllevar a que no se comporten con naturalidad ante ella. Algunos directores establecen una serie de pactos con los sujetos de sus obras, algunos intervienen de diversas formas de acuerdo con sus estrategias narrativas contempladas. La selección del cuadro, el ángulo, la distancia puede conllevar a análisis e interpretaciones por parte de los espectadores. Los procesos de selección, orden de las secuencias, omisión, énfasis en el montaje también dan cuenta de la manipulación del material filmado. Sin olvidar que dentro de las prácticas de algunos realizadores se encuentran la dramatización de algunos hechos, como es el caso de *Tongues Untied* (Riggs, 1989), el uso de animaciones como en *Vals con Bashir* (Folman, 2008) o el uso de muñecos de arcilla como se puede apreciar en *La imagen perdida* (Panh, 2013) que ya complejizan y remarcan la relación con el mundo de lo real. En el contexto latinoamericano se puede mencionar la producción *Agarrando pueblo* (Carlos Mayolo, Luis Ospina, 1978) que, desde lo que se denomina falso documental, plantea una crítica sobre los cineastas de la época que hacían documentales donde explotaban la “porno-miseria” para ganar premios y reconocimientos en Europa de manera oportunista.

Estas convenciones se hacen evidentes cuando se hace un repaso por las tipologías que existen alrededor del documental. Una de las más difundidas es la propuesta que hace Nichols en *La representación de la realidad* (1997) y en *Introducción al documental* (2013), textos paradigmáticos y fundamentales para entender el documental. Para Nichols existen diversas modalidades de representación que deben entenderse como formas básicas de organizar textos en

relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. Estas modalidades surgen además como respuesta a ciertas tensiones en el campo de las vanguardias y de la historia del cine. En un primer momento propone los modos: expositivo, de observación, interactivo y reflexivo como parte de su ejercicio de categorización (Nichols, 1997).

El *modo expositivo*, que tiene como referentes a directores como Grierson y Flaherty, es una respuesta como producto del desencanto frente al cine de ficción. A través de los comentarios omniscientes estos directores querían presentar información sobre el mundo histórico, aunque luego esta perspectiva fue asumida como romántica o didáctica.

El *documental de observación*, del cual uno de sus exponentes es Frederick Wiseman, es el resultado de la disponibilidad de equipos de grabación más fáciles de llevar, así como de un rechazo del carácter moralizador con que fue abordado el documental expositivo. Esta modalidad de representación les permitía a los realizadores seguir de cerca a los sujetos sociales sin una intervención mayor de la cámara en sus actividades, en un ejercicio que se entendía como observación de la vida cotidiana.

Nichols propone el *documental interactivo*, a partir de referentes como Jean Rouch, como una modalidad de representación que surge gracias a que aparecen equipos que pueden ser transportados más fácilmente y a su vez porque los directores querían hacer más evidente su perspectiva: querían estar en contacto con los actores sociales de un modo más directo sin apelar al modo clásico de representación. Esto permitió la aparición de otros tipos de entrevista, así como

otras intervenciones, de modo que el realizador tenía un rol más activo en los sucesos que registra ante la cámara. Es una modalidad desarrollada principalmente en el cine etnográfico.

Dziga Vertov es quizá uno de los exponentes más representativos de lo que Nichols propone como el *documental reflexivo*, un modo de representación que surge del interés de hacer que las propias convenciones de la representación fueran más evidentes, y de poner a prueba la impresión de realidad que las otras tres modalidades transmitían normalmente sin problema alguno. Este modo de representación busca que el espectador sea consciente de la forma en que se construye el discurso del documental, pues busca que el espectador sepa que el documental es una construcción hecha a partir del mundo histórico y de esta forma adopte una postura crítica.

Vale la pena destacar que Nichols sostiene que estas modalidades han estado potencialmente disponibles desde los inicios de la historia del cine, pero cada modalidad ha tenido un predominio en ciertas regiones o países, así mismo señala que estos modos de representación también tienden a combinarse y alterarse. Cada modalidad documental aborda a los sujetos y sus representaciones de maneras diferentes, de tal forma que cada una plantea cuestiones éticas, políticas o ideológicas diferentes en cada abordaje.

En un análisis posterior Nichols amplió estas modalidades de representación: redefine el modo interactivo para llamarlo participativo, y propone dos nuevas modalidades: la poética y la performativa (Nichols, 2013).

El *modo poético* está relacionado con las vanguardias artísticas cinematográficas, por lo cual incorpora recursos de otras artes (fragmentación, impresiones subjetivas, surrealismo, etc.). Este modo busca crear un tono, se centra más en la forma; su interés no se centra en proporcionar información del mundo histórico. Realizadores como Jean Vigo y Joris Ivens son algunos de los exponentes de este modo de representación.

En el modo de *representación performativo* se cuestiona la base del cine documental tradicional y duda de las fronteras que tradicionalmente se han establecido con el género de la ficción. Los documentales bajo esta modalidad focalizan el interés en la expresividad, la poesía y la retórica, y no en la voluntad de una representación realista. Un exponente claro sería el director estadounidense Michael Moore.

De este modo la representación no debe entenderse solamente desde la perspectiva de Hall, sino que la postura que propone Nichols puede servir para entender las articulaciones entre los modos de representar y los modos de hacer documentales.

2.6. La mirada en el documental: ver con otros ojos lo cotidiano

Por los factores anteriormente presentados es pertinente hacer una evaluación continua de la mirada que se construye en y frente a un audiovisual contemporáneo ¿el realizador habla por un sujeto, habla para un sujeto, habla desde ese sujeto o habla con ese sujeto? Estas decisiones que el realizador tendrá que tomar para

construir la mirada de su documental dan cuenta de unas relaciones de poder y de unas negociaciones implícitas, tácitas que se establecen con el sujeto representado. Esto se relaciona con la idea que subyace cuando se menciona que cada tecnología crea su propia imagen, su modo de relacionarse con esa imagen, su lenguaje, así como una percepción diferente. Al mismo tiempo se puede pensar que ciertos modos de representación han institucionalizado ciertos lugares de enunciación que se han convertido en hegemónicos y han estandarizado/homogenizado ciertos lugares de enunciación.

Poner en el centro de interés lo cotidiano implica mirar con extrañeza todo aquello que nos rodea y que hemos naturalizado, dado por hecho. Es ahí donde resuena lo queer, las representaciones de las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas y los modos de mirarlas. Ya hemos anotado que las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas no son un nuevo foco de interés en las artes, que desde hace muchos años aparecen en la literatura, el cine, la música, por mencionar algunos espacios. Sin embargo, lo que puede ser novedoso es ese interés por deconstruir las nociones y categorías que alrededor del concepto de género se han elaborado, para invitarnos a dismantelar los presupuestos y prejuicios con los que a veces abordamos el mundo. En este caso, leer con otros ojos lo cotidiano es abrir la puerta para pensar el género desde los aportes del feminismo y la Teoría Queer. Es permitirse pensar el documental como un espacio potencial para explorar el mundo, abriendo las posibilidades a otras miradas que abran el espectro a otros sujetos activos del placer. Si nos deslindamos de la idea de que el documental ya no tiene como función ser un mero

registro del mundo, sino que es un espacio para pensar otras representaciones a partir de otras miradas, que no hay un único sentido para asumir el campo documental, esto nos lleva a señalar su importancia como espacio potencial para deconstruir esas nociones del género y presentar/representar de otros modos la alteridad, como también un modo de poner en la esfera pública las luchas culturales, sociales y políticas que los colectivos, personas y activismos LGBTQ+ están llevando a cabo, de ahí la importancia que como herramienta histórica y política puede tener el documental.

Por tal motivo resulta necesario analizar las formas mediante las cuales el documental está dando cuenta de esas representaciones sobre personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas, cómo contribuye en la construcción de una mirada que permita pensar de otros modos las relaciones que se establecen con los cuerpos y categorías como ‘femenino’ o ‘masculino’, en la forma en que apoyan las luchas por el reconocimiento de las diversidades en materia de géneros y sexualidades.

Por eso es importante estudiar las representaciones: a través de ellas se revela nuestra posición como sujetos culturales, dado que hacer parte de una cultura es pertenecer aproximadamente al mismo universo conceptual, sensible, pragmático y lingüístico, lo cual nos permite inferir cómo los conceptos se ven articulados en diferentes lenguajes y que a su vez hacen referencia a los modos de habitar el mundo. El sentido entonces no está en las cosas: es una construcción cultural, que está en continua negociación desde esos lugares hegemónicos de enunciación y aquellos espacios que le hacen resistencia.

Entonces, si el documental como lo entiende Nichols tiene un vínculo con el mundo histórico, sus actores sociales y los discursos que desde ahí emergen; si en el mundo contemporáneo no hay fija una sola idea de lo que deben ser las prácticas artísticas; el documental nos permitirá pensar esas representaciones de la alteridad presentes en el ámbito de lo cotidiano. El documental emerge como un espacio propicio para deslindarse de los modos convencionales de producción que han instaurado modos de ver excluyentes, estigmatizantes, invisibilizadores; una práctica y discurso que permite una construcción más justa, interseccional, diversa e incluyente de ese otro que ha sido invisibilizado y desnaturalizado ¿Cómo resuenan las perspectivas de género, lo queer, las representaciones, esos otros que son los sujetos de sexualidades no heteronormativas y la mirada en el documental contemporáneo a nivel local/global?

3. La mirada, la cámara y el espectador: algunas articulaciones sobre la mirada en el cine

Mirar no es un acto pasivo. Cuando vemos una película estamos articulando lo que vemos en el filme con una serie de preconcepciones y sentires en nuestro interior. Mirar es un momento activo de posesión, pues nos apropiamos de lo representado por y en el filme frente al cual estamos. No emitimos una valoración sobre una película solo por sus conceptualizaciones y posibilidades técnicas y estéticas, sino también por todo aquello que resuena en nosotros, en nuestra subjetividad. Esa mirada nos constituye como sujetos y es atravesada por nuestra condición subjetiva, por elementos sociales, de clase, culturales, económicos, entre otros. Al ver una película nos enfrentamos a un texto audiovisual que otros han construido: miramos lo que otros han hecho también mirando. La apropiación visual implica las posibilidades de reconfiguración, intervención y resignificación de lo visto en pantalla, por parte de receptores / públicos.

Contrario a lo que se cree, cuando el espectador ve cine está profundamente activo, interpreta los signos dispuestos en la pantalla por el director y su equipo de

producción, en un ejercicio dialógico entre lo que ve y su subjetividad: lo que ve, lo que piensa, lo que sabe, lo que siente, lo que ha vivido, lo que puede hacer con lo visto.

El espectador “negocia” con los signos que está percibiendo en las diversas historias que le presenta el dispositivo llamado cine y termina elaborando una representación devenida de esos significados que se le presentan. (García Calderón, 2020, p. 74)

En este ejercicio dialógico entre la película y el espectador pueden ocurrir varias cosas, como señala García Calderón (quien cita a Bordwell): el espectador construye una idea a partir de su propia experiencia, puede resignificar aquello que ve ante sí, puede construir algunos significados implícitos o puede percibirlos o no, porque los tiene reprimidos en su inconsciente (García Calderón, 2020, p. 74). Es un elemento que para el caso del presente trabajo de investigación se propone abordarse desde el cine como acontecimiento y dispositivo, y desde la mirada que se ejerce sobre los sujetos representados en el cine desde la realización/producción.

3.1. Ver no es mirar

En la cultura occidental se le ha dado preponderancia al sentido de la visión, siendo esta la experiencia perceptiva por excelencia, por encima del tacto, gusto, oído u olfato. Es gracias a la visión que comienzan a organizarse las ideas que nos

hacemos del mundo; no en vano a estas construcciones culturales se les conoce como *cosmovisiones*.

El sentido de la vista cobra aún más relevancia cuando se le asocia con el campo científico, pues la visión se potencia y se fortalece gracias a tecnologías como el microscopio y el telescopio, que permiten acceder a objetos que se escapan a las posibilidades del ojo por sí mismo. Incluso, la aparición de tecnologías como la fotografía, la televisión, el cine y la informática, que permitieron una organización del mundo y su reproducción, ampliaron el sentido de la vista (Villamil Pineda, 2009, p. 99). Esta importancia del sentido de la visión se ha extendido a todos los ámbitos de la cultura: vida cotidiana, arte, filosofía, religión, literatura, entre otros.

La visión en la cultura occidental es entonces un sentido que permitió y facilitó la construcción de categorías de percepción, que a veces implicaron una discriminación de esos otros sujetos o seres que no eran iguales al investigador y que no pertenecían a la misma cultura del erudito (Villamil Pineda, 2009, p. 100).

Como fenómeno, la visión es un acto que inicia a través del ojo. “Tener visión equivale a tener posición, acceso y apertura a un sistema de seres, los seres visibles, que están a la disposición del ojo” (Villamil Pineda, 2009, p. 101). Sin embargo, ver no es lo mismo que mirar. El primer término hace alusión al acto de percepción a través del ojo como órgano del cuerpo humano. En cambio, la mirada es una visión orientada, implica una organización o cuestionamiento del mundo, una valoración. “La mirada nace en los ojos pero los trasciende. Ella es un fenómeno-frontera que equidista entre lo objetivo y lo subjetivo” (Villamil Pineda, 2009, p. 101).

La mirada abarca varios elementos y factores que la constituyen. Primero, es una selección y exclusión de objetos, se centra la atención en algo al tiempo que se rechaza aquello que está alrededor y no es de interés (se deja en el campo de la no-visión). También implica una voluntad, un deseo. Tiene una orientación o intención: no es lo mismo mirar un objeto con motivaciones científicas o con fines artísticos. Una mirada también permite la construcción de significados que le dan sentido al mundo (Villamil Pineda, 2009).²⁶

Otro factor constitutivo de la mirada guarda relación con el proceso de la simbolización, pues existe una equivalencia con el acto de nombrar. “El nombrar, aunque no recoge todo el acto de mirar, se nos da como la herramienta más idónea para extender la potencialidad de la mirada” (Villamil Pineda, 2009, p. 103). La mirada, en síntesis, nos permite nombrar y apropiarnos del mundo.

3.2. El cine como acontecimiento y como dispositivo

El cine es un dispositivo que ha marcado el devenir del siglo XX y parte del siglo XXI, una posición que heredó de la literatura, en tanto desarrolla y configura ciertas imágenes y enunciaciones sobre los roles de género, sobre esas formas de ser sujeto. Por su lugar hegemónico es necesario preguntarse qué tipo de imágenes

²⁶ Es necesario mencionar que en el inglés existen varios verbos relacionados con este acto y que difieren también entre sí. El verbo *To See* es empleado para aquellas cosas que no se pueden evitar ver al abrir los ojos. El término *To Look* ya introduce cierta intencionalidad en el acto de ver, por ejemplo, mirar a lado y lado para cruzar la calle. Sin embargo, *Gaze* alude a esa mirada fija e intensa, que conlleva una interpretación de lo que se está mirando y es propiamente la mirada a la que se alude en el campo cinematográfico, a la triple mirada de Mulvey, por citar un ejemplo.

permite circular y cuáles invisibiliza. De este modo el cine y la literatura son dispositivos que construyen y moldean subjetividades

la literatura serviría como un dispositivo (entendido como un aparato enunciativo que construye formas de subjetividad) que, por un lado, moldearía el comportamiento de los sujetos en cuanto a su “rol social”, y por otro, conformaría la identidad de tales individuos conforme a ciertos horizontes simbólicos (y semióticos). (García Calderón, 2020, p. 58)

Estos dispositivos impondrían el orden del heteropatriarcado (o como denomina García Calderón, la heteronorma), ya que desde lo planteado por Teresa de Lauretis (citada por García Calderón) los seres humanos son sujetos que se resignifican bajo el binarismo de género, lo cual se vería reflejado en las representaciones lingüísticas y culturales.

En ese sentido, (De Lauretis, 2000) afirmó: “el sistema sexo-género, en suma es tanto una construcción sociocultural como un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación en la jerarquía social, etc.) a los individuos en la sociedad”. De este modo, la publicidad, la televisión, el cine y prácticamente cualquier tipo de producto cultural, estaría reproduciendo constantemente el binomio de género (que además, es heterosexual). (García Calderón, 2020, p. 61)

Conviene entonces preguntarse ¿qué pasa con esas representaciones que se salen de este esquema / patrón de representación? La misma cultura heteropatriarcal ha

marcado, distinguido, invisibilizado o estigmatizado las otras formas de habitar el mundo.

¿quién marca lo que es o no es homosexual? La respuesta sería el sistema simbólico entendido como heteropatriarcado, que por medio de diversas narraciones, invisibilizan otras formas experienciales de sexualidad que no siguen los constructos y los mandatos de la obligatoriedad de la heterosexualidad (García Calderón, 2020, p. 65)

Por la preponderancia, importancia y vigencia que tiene el cine en la actualidad vale la pena considerar que el cine es un poderoso dispositivo que impacta en la forma como se perciben los horizontes, significados, conceptos, nociones e ideas sobre el género y la diversidad sexual. Desde lo planteado por Mulvey, el cine funciona como un dispositivo de extensión de heteropatriarcado. El poder del cine radica en la ruptura epistémica que marcó entre la forma de pensar entre el siglo XIX y el XX. Como destaca García Calderón hay una ruptura en la manera de articular los enunciados: un paso de la palabra escrita a una combinación de imágenes en movimiento y sonidos, así como con la forma de organizar el mundo y acceder a la información. En otras palabras, el cine y sus narrativas ayudan a configurar la forma en que concebimos el mundo, así como nuestra subjetividad.

El cine es a su vez un dispositivo de poder porque configura como hegemónicas las narraciones que se producen en Hollywood, una pequeña (pero poderosa) parte del planeta y que ha irradiado las formas de hacer y producir películas, y en menor medida el cine europeo, y que invisibiliza a su vez otras posibilidades de cine y

narraciones de otras latitudes. Como señala García Calderón, estas narrativas que impone son las del heteropatriarcado (García Calderón, 2020, p. 68).

Pensar al cine como dispositivo implica además aceptar su poder simbólico pues genera representaciones del mundo y espacios de aspiración e identificación de los sujetos.

el cine se le reconoce como un poderoso generador no sólo de construcciones semánticas sociales sino de ser un fuerte mecanismo generador de subjetividades. En últimos años, la manera en cómo se conciben tanto los horizontes y significados sobre el género y la diversidad sexual depende de lo que es proyectado en las pantallas alrededor del mundo. (García Calderón, 2020, p. 68)

En este punto es conveniente revisar los postulados que desde los feminismos y las teorías cinematográficas se han articulado para pensar la forma en que el cine construye, a partir de una mirada, sobre los sujetos representados en la pantalla que a su vez serán objeto de las miradas de los espectadores y de las sociedades en donde las películas serán exhibidas.

3.3. El placer de mirar: la mirada masculina

Con relación a la mirada, Silverman (2009) señala que este elemento, uno de los supuestos que rigen las teorías del cine, es una derivación de lo pensado en el Renacimiento

puesto que en el cine, lo mismo que en la fotografía, la cámara designa el punto desde el que el espectáculo se hace inteligible, el mantenimiento de la ilusión de la perspectiva se supone que depende de la concordancia sin desajustes del espectador con este aparato (Silverman, 2009, p. 135)

A partir de autores como Metz y Baudry, Silverman recuerda que al espectador no le queda otra alternativa que identificarse con la postura de la cámara, que ha mirado y fijado antes lo que el espectador mira en ese momento como imagen. En la postura de Metz, todo lo visto es relegado a la condición de objeto de placer visual.

El espectador [...] mira aparentemente desde un lugar exterior al espectáculo. La identificación primordial implica también una visión exterior al tiempo y al cuerpo, y que reporta un inmediato dominio epistemológico. Aunque Metz y Baudry son rápidos para denunciar esta visión invisible, desencarnada, intemporal y omnisciente como una construcción ideológica, no obstante ven sus ilusorios placeres como un rasgo casi inevitable de la experiencia cinematográfica. El sujeto espectador es constituido en y mediante esta ficción. (Silverman, 2009, p. 136)

Esta construcción del espectador conecta de manera directa con la noción de mirada masculina (*male gaze*, por su nombre en inglés), una propuesta articulada por Laura Mulvey a mediados de la década de los 70, y que otras autoras feministas como E. Ann Kaplan han continuado abordando y desarrollando. Para entender qué es la mirada masculina es pertinente revisar lo que se conoce como el cine clásico de ficción estadounidense o de Hollywood.

El reconocido autor y teórico del cine David Bordwell agrupó bajo la categoría de cine clásico de ficción a todas aquellas películas y filmes, producidas entre los años 1917 y 1960, que seguían unas estrategias cinematográficas, enmarcadas en la tradición estadounidense. Estas producciones se hicieron conservando y siguiendo una serie de paradigmas o convenciones visuales, sonoras, de género e ideología, que facilitaban que el espectador entienda el sentido y connotación de la historia que está viendo en la pantalla (Bordwell et al., 1997). El cine clásico de ficción es fácil de reconocer porque, además de situarse en una época de apogeo, expansión y consolidación de la industria cinematográfica estadounidense, sigue unas convenciones semióticas enmarcadas en una tradición productiva, narrativa y de industria que facilitan su reconocimiento por parte de cualquier espectador (Cano-Gómez, 2012).

El cine clásico se apoya en el respeto a las convenciones en el empleo de los recursos audiovisuales (especialmente en lo relativo al punto de vista, la composición visual, la edición, la relación entre imagen y sonido, y las tradiciones genéricas) [...] En síntesis, el cine clásico siempre es igual a sí mismo. (Zavala, 2005, p. 1)

Cuando se habla de convenciones se alude a unos patrones o premisas establecidas por la industria cinematográfica de ese momento: cortes respetando el desarrollo de la continuidad de movimiento, iluminación de tres puntos²⁷, montaje

²⁷ La iluminación a tres puntos es una técnica básica de iluminación, que se emplea de manera habitual para la captura de video o fotografías. Se le denomina así porque contempla tres luces: una principal, una de relleno y otra para realzar. La luz principal es de donde proviene la mayor iluminación del sujeto. Como esta luz produce unas sombras muy marcadas, la luz de relleno se usa para suavizar las sombras. Por último, la

en continuidad, encuadre centrado, fundido entre secuencias, una forma específica de componer la imagen, montaje en edición, unas lógicas para ubicar la cámara, entre otras (Bordwell et al., 1997). Las películas del cine clásico de Hollywood, sus formas de producción y sus convenciones han cobrado tal fuerza que, como afirma Stam, “se suelen considerar como el ‘verdadero’ cine”, dejando de lado otras posibilidades: ficciones de otras latitudes, películas de no ficción, cine de vanguardia, entre otras (Stam, 2001, p. 17).

El cine clásico de ficción de Hollywood estableció las convenciones fílmicas que se han repetido a lo largo de las décadas: un cine dividido por géneros (gánster, western, aventura, acción, melodrama, entre otros) y la conformación de sistema de actores / estrellas, productores y directores; todo esto combinado facilita que el público general prefiera ciertos géneros a otros (según determinados momentos históricos y también de estrategias de mercado) así como su preferencia por ciertos actores o directores (Kaplan, 1998, pp. 32 - 33). A estas convenciones estilísticas y de producción también podríamos añadir una consideración con respecto a los autores / directores que aparecieron en este momento de la historia del cine en Hollywood: la mayoría de los directores eran varones blancos, de clase media, heterosexuales (o quizás manejaban su sexualidad “discretamente”, es decir, ocultaban si tenían otras preferencias) y filmaban en uno de los grandes centros mundiales de producción de cine (Castro Ricalde, 2005, p. 2). Esta consideración será fundamental para entender la propuesta de mirada que articula Mulvey.

luz de realce o contraluz se ubica unos grados detrás del sujeto, se emplea para separarlo y destacarlo del fondo, creando un sutil borde de luz a su alrededor.

Tanto Mulvey (2001) como Kaplan (1998) sostienen que el cine clásico de ficción facilita la identificación a algunos espectadores más que a otros. Kaplan destaca que desde las narraciones dominantes en el cine se ha acostumbrado a representar a las mujeres básicamente de una misma forma: a pesar de los cambios superficiales de estilo de cada época, de fondo subyace la misma imagen. Esta mirada que se ejerce sobre las representaciones femeninas muestra que la mirada masculina está cargada de un poder social, político, económico y sexual, que niega, invisibiliza y margina otras posibilidades de pensar, ser, hacer, sentir, por ejemplo las de las mujeres (Kaplan, 1998, p. 21). Predomina la visión masculina de y sobre lo femenino.

Así mismo, en el cine clásico de ficción las representaciones de los protagonistas, contruidos y presentados a partir de imágenes, también siguen varios patrones o estereotipos (héroes, antihéroes, homosexuales, villanos, entre otros) que a veces parecen estar fijos. Deben leerse en tanto 'mediaciones del cine como forma artística', es decir como imágenes contruidas a partir del lenguaje cinematográfico (punto de vista, montaje, función de la narración) (Kaplan, 1998, p. 38). Ejemplo de esto suelen ser los estereotipos que la industria cinematográfica de Hollywood ha fijado alrededor de los héroes como hombres heterosexuales viriles; mientras que a la mujer que acompaña al héroe clásico en la aventura se la ha representado como un ser hermoso y vulnerable que debe ser salvado de peligros o amenazas a su alrededor.

Desde las posturas feministas del siglo XX se inició una evaluación, reflexión y lectura de las representaciones de las mujeres en las artes en general, en un

esfuerzo por analizar los diferentes ámbitos de la cultura. En un primer momento la lectura se hizo desde la sociología, luego se apoyaron en la semiología y el psicoanálisis para analizar la manera en que estaban construidas las representaciones, los roles y las formas de aparición de las mujeres en las películas del cine clásico de ficción de Hollywood. Estas disciplinas del conocimiento permitían descubrir y analizar las formas en que el patriarcado asume a las mujeres y las representa en las diferentes artes y campos de la cultura, en contraposición a la manera en que los hombres aparecían representados.

En esta lectura el psicoanálisis (desde ciertas posturas freudianas y lacanianas) jugó un papel fundamental: permitía explicar y entender las necesidades, deseos y posiciones masculinas y femeninas que aparecían en el cine (y en las artes en general), así como ver la forma en que se fijaban los estereotipos de la mujer y se hacían pasar como si fueran naturales. Mientras que unos géneros cinematográficos parecen ser escenarios o esferas pensadas para los hombres (por ejemplo: acción, aventuras o westerns), los melodramas refuerzan estereotipos socioculturales sobre las mujeres, centran su atención en asuntos familiares y los personajes asumen papeles psíquicos primarios como el padre, la madre, el hijo, la hija, de modo que el hogar, la casa, el espacio familiar se presentan como el “ámbito natural” de las mujeres.

Estas representaciones fijan la idea de que el hombre (y la mirada que se ejerce a través de él) es un sujeto activo del placer, mientras que la mujer es un objeto erótico para el placer masculino, para el servicio, el cuidado, el apoyo, para suplir las necesidades de él.

La propuesta de Mulvey (2001) se formula a partir de un análisis de la mirada que se puede rastrear en el cine clásico de Hollywood, que ha instaurado una forma de producción que marcó los largometrajes sonoros y narrativos que se produjeron aproximadamente entre 1930 y 1960. A partir de su análisis Mulvey señala que en los cuerpos (bien podríamos decir que masculinos, femeninos y diversos) que son representados en el cine se ejerce una mirada masculina²⁸.

En tanto que sistema perfeccionado de representación, el cine plantea ciertas cuestiones acerca de las formas en que el inconsciente (formado por el orden dominante) estructura los modos de ver y el placer de la mirada (Mulvey, 2001, p. 366)

Bajo la premisa y planteamiento de Mulvey, el cine clásico de ficción de Hollywood manipula el placer visual para generar satisfacción en el espectador (asumido como un hombre heterosexual): codifica lo erótico en el lenguaje audiovisual. Esto se puede entender desde la escopofilia, el placer de mirar y de ser mirado que propuso Freud²⁹ desde el psicoanálisis y que Mulvey retoma para su postulado.

Freud [...] aísla la escopofilia como uno de los componentes instintivos de la sexualidad, que existe como pulsión con independencia de las zonas erógenas. En esta etapa, asociaba la escopofilia con la consideración de los demás como objetos, sometiéndolos a una mirada escrutadora y curiosa. Sus ejemplos giran en torno a las actividades voyeuristas de los niños, a sus deseos de ver y de conocer lo privado y lo prohibido [...] En estos análisis, la

²⁸ La condición, caracterización y configuración de esta mirada será abordada a lo largo de este apartado.

²⁹ Postulado desarrollado en la *Teoría sexual* de S. Freud.

escopofilia aparece como esencialmente activa (más tarde, en «*Los instintos y sus destinos*», Freud desarrollará su teoría de la escopofilia; si bien aparece inicialmente adherida al autoerotismo pregenital, más adelante el placer de mirar se transfiere a otros por analogía. (Mulvey, 2001, p. 367)

Mulvey hace varias consideraciones con respecto al cine de ficción estadounidense. Para esta autora, de cierto modo el cine replica esa condición de espectador / voyeur: el ambiente a oscuras de la sala de exhibición, que aísla al espectador y lo sumerge en un ambiente de anonimato, le permiten asumir el papel de un voyeur, así disfruta del placer de mirar sin ser 'descubierto' por ese otro que es objeto de su mirada y que existe como imagen cinematográfica. Mulvey a su vez señala que el cine, en tanto centra su atención en la forma y figura humana, le permite al ser humano reconocerse. Sostiene que este acto remite y evoca la fascinación que Lacan describe que siente el niño cuando se ve ante un espejo, de este modo tiene una imagen completa de sí mismo, imagen que luego influye en su identificación con los otros. Además

el cine posee estructuras de fascinación suficientemente fuertes como para permitir pérdidas temporales del ego y, simultáneamente, reforzarlo. La sensación de olvido del mundo tal y como el ego ha llegado a percibirlo (olvidé quién era y dónde me encontraba) es una reminiscencia nostálgica de aquel momento pre-subjetivo de reconocimiento de la imagen. (Mulvey, 2001, p. 369)

El ambiente dispuesto por el dispositivo de la sala de cine les permite a los seres humanos olvidarse de sí mismos por el lapso que dura la película. El ambiente a

oscuras, la comodidad de la silla, el sonido envolvente, el silencio de los demás espectadores facilita esta condición que señala esta autora.

Gracias al análisis de filmes como *La ventana Indiscreta* (1954) y *Vértigo* (1958), ambas películas de Alfred Hitchcock, un director de cine que precisamente hizo de la mirada el tema de muchas de sus películas, Mulvey sostiene que en el cine narrativo de ficción el hombre es el portador de la mirada, tiene un rol activo, mientras que la mujer aparece para ser mirada. Sobre ella recae la mirada (y por tanto el deseo) masculina, la soporta y actúa para él. El cine convierte a la mujer en el centro del espectáculo audiovisual, ella importa en la narración cinematográfica dado que genera una serie de emociones en el personaje protagonista. Así la mujer es un objeto erótico tanto para el personaje de la película como para el espectador masculino voyeur. La mirada de ambos, el espectador y el personaje, se superponen a través de un proceso de identificación, lo que facilita o permite que el espectador proyecte su mirada a través de las acciones del personaje masculino, de este modo “posee” a la mujer que está en la pantalla. En esa misma, recordando lo que plantea Silverman (2009), todos los espectadores -sin importar su género u orientación sexual- deben asumir la postura de la cámara.

Mulvey finaliza su ensayo mencionando que

Existen tres diferentes formas de mirar asociadas al cine: la de la cámara cuando graba los acontecimientos, la del público cuando contempla el producto acabado y la de los personajes que se miran unos a otros dentro de la ficción de la pantalla. (Mulvey, 2001, p. 377)

Esta idea señala tres tipos diferentes de miradas: la cámara, el personaje protagonista y el espectador. En la película los hombres contemplan a las mujeres, de modo tal que ellas se convierten en objeto de la mirada; cuando una mujer mira, lo hace en función del protagonista masculino. Del mismo modo, el espectador (sin importar su género u orientación sexual) debe identificarse con esta mirada masculina, que a su vez es la mirada que adopta la cámara/ camarógrafo durante la filmación.

Estos postulados son retomados por E. Ann Kaplan (1998), destacando que esa mirada se construye sobre nociones de diferencia sexual definidas por la cultura.

En filmes como *The electric horseman* (Sydney Pollack, 1979), *Saturday Night Fever* (John Badham, 1977) y *My brilliant Career* (Gillian Armstrong, 1979) se invierten los roles que desde el cine clásico de Hollywood se les atribuyen a las representaciones de hombres y mujeres: cuando el hombre es el objeto de la mirada deseante de la mujer (son ellos quienes se convierten en el objeto de deseo) y las mujeres asumen el rol de portadoras de la mirada (y sobre todo, toman el control de la acción), ellas pierden las características que habitualmente el cine les ha atribuido, su amabilidad, su lado humano y maternal para pasar a ser frías, dominantes, calculadoras, manipuladoras, codiciosas, “exactamente como los hombres cuya posición ha usurpado” (Kaplan, 1998, p. 61). De este modo la estructura se mantiene intacta. Esto se fundamenta en un juego de poder a partir de las miradas y un modelo dominio / sumisión. La mirada del protagonista hombre tiene poder de acción: el deseo implica el poder de actuar por tanto le es permitido ir en busca de su objeto de deseo, ante lo cual la mujer es un sujeto sumiso, espera que vayan por ella.

La propuesta y noción de mirada masculina surge a partir de un análisis de las películas de cine de Hollywood, en las cuales las mujeres representadas adquieren un estatus de objeto para ser admirado por su apariencia física y para satisfacer los deseos y fantasías sexuales de los hombres. Ellos son sujetos activos del deseo, ellas un objeto de placer visual. Así el cine de Hollywood ha impuesto una estrecha relación entre la 'mujer' y el 'espectáculo', al mismo tiempo que teje un vínculo muy cercano entre la cámara/ camarógrafo, el personaje y el espectador masculino que se han constituido como hegemónicos, configurando algo que se conoce como la triple mirada masculina: la mirada de quien dirige (que al menos en los primeros años de la industria fue una labor de la cual en su mayoría se encargaron los hombres), el protagonista (construido bajo unas condiciones heteronormativas: hombres de cierta condición, raza y estatus, convirtiendo en hegemónico casi un único modo de ser) y la mirada de la cámara (objeto/elemento manejado por un hombre camarógrafo), que a su vez es la que debe adoptar el espectador, sea hombre o mujer.

Sin embargo, Silverman señala que esta identificación de la mirada del espectador con la mirada de la cámara no puede llegar a ser del todo plena. "El placer de los espectadores [...] depende de la oclusión del punto de vista enunciativo y el aparente carácter ilimitado de la imagen" (Silverman, 2009, p. 136), lo cual revela que el campo de visión de la audiencia está limitado por los bordes del plano / cuadro cinematográfico, de modo que se da cuenta que está ante un espectáculo visual. Si bien estos desarrollos se aplican desde y en el cine clásico de ficción, se requiere ampliar el análisis al campo del documental, sobre otras posibles miradas,

en otros campos / esferas de la producción audiovisual y desde la perspectiva de otros personajes al frente de las labores de dirección, producción, como el caso de documentales hechos por mujeres y sujetos de otras identidades sexuales y de género que permitan construir nuevo conocimiento.

3.4. Cuando los espectadores son mujeres y personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas

En la mirada que tanto Mulvey como Kaplan señalan que se encuentra presente en las producciones del cine clásico de ficción hollywoodense (y quizás de manera general en casi todo el espectro de la producción audiovisual), las mujeres (y podemos decir también que las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas) tienen que identificarse con el director, el camarógrafo, el hombre activo protagonista de la película o con la mujer victimizada y pasiva (Stam, 2001, p. 206).

Ante esta situación, las mujeres y las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas tienen que asumir una actitud de *voyeur*, similar a la propia de las películas de Hitchcock, en tanto que como espectadores deben identificarse con la mirada masculina que recae sobre la representación de una mujer convertida en objeto de deseo; o deben asumir una actitud fetichista, “donde la belleza del cuerpo femenino se despliega a fin de frenar el flujo de la narración en unos primeros planos que irradian poder mágico y erótico” (Stam, 2001, p. 206). Incluso, pensando exclusivamente en las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas, Nabal afirma que

lo cierto es que el cine tradicionalmente ha construido los mecanismos de enunciación no sólo excluyendo el placer del espectador/a gay o lesbiana como consumidor de historias (propias y no ajenas), sino que también le ha negado su capacidad de ser *voyeur* en los términos en los que lo ha sido el espectador heterosexual, particularmente el masculino. (Nabal, 2007, p. 232)

La heterosexualidad se asienta en el género mediante la producción de tabúes contra la homosexualidad, que dejan como resultado la falsa coherencia de los géneros aparentemente estables, unidos a los sexos biológicos adecuados. Las conexiones entre sexo y género no son ni inevitables ni naturales. Esta idea ha permeado la producción cultural, como la literatura, el arte, el cine, el documental, así como la historia de la vida cotidiana y familiar, entre otros.

Se nos ha hecho creer que la mirada es un tema masculino: que solo los hombres blancos heterosexuales pueden mirar y ser sujetos activos del placer. Este es el modelo que aplica y replica Hollywood. Los hombres no solo miran: su mirada tiene un poder de acción que recae sobre las mujeres, mientras que la mirada asignada a ellas no tiene este poder. El juego de las miradas y las articulaciones alrededor de ellas llevan a plantear ¿qué hace entonces que una película tenga una verdadera mirada femenina? ¿la mirada femenina tiene algún tipo de poder? ¿la mirada femenina satisface el ansia de placer visual del espectador / voyeur según sea hombre, mujer o persona trans? ¿qué sucede con las miradas producidas desde las prácticas cinematográficas y las representaciones de personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas hechas precisamente por sujetos LGBTIQ+? Esta última cuestión será trabajada más adelante.

3.5. La pornografía y la producción de la mirada masculina

Si hay un espacio cinematográfico y audiovisual donde tiene preponderancia y es exacerbada la mirada masculina, en tanto privilegia el rol del hombre como sujeto activo del placer, es en el cine pornográfico³⁰.

En el libro *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (Gubern, 2005), Gubern menciona que en la Grecia y la Roma antiguas se pueden encontrar representaciones de falos y escenas sexuales. Esto no es nada nuevo. Incluso se pueden rastrear este tipo de representaciones en las culturas precolombinas. Sin embargo, la aparición del cine en Estados Unidos le dio mayor fuerza a la producción, circulación y consumo de este tipo de imágenes. La pornografía tiene entre sus orígenes la fotografía licenciosa que apareció a mediados del siglo XIX. Su origen se puede rastrear en los prostíbulos franceses donde se empleó “para estimular la sexualidad masculina” (Gubern, 2005, p. 9). En esa época no había desnudos en el cine, pero sí en las artes visuales.

Al inicio la pornografía se producía de manera clandestina, luego fue aceptada de manera gradual en determinadas latitudes, sobre todo en Francia. Esto fue posible en los años 50 del siglo XX por diversos factores: los filmes de campos nudistas, los de pedagogía sexual, los filmes eróticos que mostraban sexo de forma no explícita

³⁰ Se suele diferenciar la obra pornográfica de la obra erótica. Desde el punto de vista de su valor cultural, la obra erótica ha sido situada o catalogada como cercana a lo artístico, incluso como una modalidad de producción artística, mientras que la obra pornográfica era clasificada como producto cultural masificado, como más cercano a lo mercantil y menos de lo artístico. Para efectos del presente trabajo de investigación se hará énfasis en la mirada que se construye desde el campo de la pornografía, como ejemplo de exacerbación de esa mirada masculina.

(*porno soft*) y el cine underground. Esta permisividad fue lograda de manera paulatina. Ya hacia 1969 en San Francisco (Estados Unidos) se proyectaba *porno hardcore* en 25 salas de esa ciudad, mientras que en Copenhague (Dinamarca) se realizaba el primer mercado sexológico: la Expo Sex 69, donde se exhibía y comercializaban películas y publicaciones de *porno hard*. Se abrió así una época de permisividad en la censura y de circulación pública de este tipo de imágenes.

Esto permitió que aquellos actores y directores que participaban del *porno soft* se pasaran al *hardcore*, espacio donde tenían cabida imágenes y escenas de sexo explícito. Señala Gubern que en 1970 el cine porno sale de su carácter de gueto y se comienza a exhibir a lo largo de Estados Unidos. Aparecieron producciones de éxito como *Deep Throat* (1972) que fueron filmadas en pocas semanas y con escaso presupuesto -a comparación de una película de Hollywood- y que generaron millonarios ingresos a sus productores.

El cine pornográfico siguió evolucionando. A mediados de la década de los 70 ya se pueden encontrar películas con escenas de sodomización, sadomasoquismo, zoofilia y coprofagia. Así mismo era común encontrar escenas de lesbianismo, una práctica común del cine porno heterosexual, mientras que películas con contenido de homofilia circulaban en canales especializados. Para este momento ya se rastrean contenidos de este tipo en el cine que es aceptado social y culturalmente en la obra de cineastas como Derek Jarman, un autor que luego tendría un papel dentro del movimiento que más tarde se denominaría *New Queer Cinema*.

La pornografía estaba concebida para la satisfacción del público masculino heterosexual. Su puesta en escena se basaba en ciertas premisas, por ejemplo, se

partía de la idea de que las mujeres siempre están disponibles y deseosas del disfrute sexual. En el cine pornográfico, la mirada que asume el binomio cámara /camarógrafo y el montaje en postproducción permiten que el espectador actúe como un voyeur.

las artes de la imagen son por naturaleza altamente funcionales para la gratificación pornográfica, ya que el carácter analítico del encuadre permite operar una selección óptica de las zonas visualmente más erógenas, mientras que la selectividad analítica del montaje permite guiar con los mismos criterios la mirada del espectador [...] Por eso, si la fruición del espectáculo cinematográfico se basa por definición en el voyeurismo, la fruición y la adicción al género pornográfico constituye el ejemplo más modélico de iconomanía, iconofilia, idolomanía o iconolagnia. (Gubern, 2005, p. 17)

El espectador deviene en voyeur por la escotofilia, el placer de mirar a otros en el ejercicio de su sexualidad centrando, por lo tanto, su mirada en el quehacer sexual genital habitualmente llevado a cabo por otro/otra. La cámara / camarógrafo asume el lugar del espectador, ha registrado el acto sexual y ante el anonimato que otorga un ambiente privado le permite al espectador disfrutar de esas imágenes.

Vale la pena recalcar el carácter de puesta en escena del cine pornográfico pues las posiciones están pensadas y planeadas para privilegiar el acceso a la cámara, de manera que muchas veces el único contacto que tienen los actores entre sí es a través de sus genitales. La coreografía pornográfica facilita unas posiciones para que el espectador, mediado por la cámara /camarógrafo, goce de cierta superioridad

visual que a veces no tiene el mismo actor de la película. Esta puesta en escena también permea los códigos narrativos del cine pornográfico

tal vez la figura que delata con más nitidez la perspectiva masculinista del género es la práctica no infrecuente de eyacular sobre el rostro de las actrices, en un acto que tiene como resultado iconográfico una suerte de singular condensación freudiana (cara/semén). (Gubern, 2005, p. 21)

El actor eyacula sobre el rostro de la actriz como marca de posesión y dominio sobre ella y su cuerpo. La eyaculación es la evidencia del grado máximo de placer y poder masculino; es la comprobación de su orgasmo.

Así mismo, en el cine porno se da un hiperrealismo de las acciones en pantalla: la cámara hace zoom y se muestran primeros planos de los órganos sexuales de quienes actúan, potencian la mirada del espectador, le dan acceso a zonas a las que su mirada no podría llegar con facilidad (Gubern, 2005).

Las películas porno privilegian el “mostrar” sobre el “narrar”. Ejemplo de ello es el poco o nulo diálogo en las escenas, la ausencia de argumentos más allá de los que facilitan el inicio del acto sexual, donde uno de los tropos más comunes es el voyeurista que encuentra a alguien dándose placer a solas, lo que lleva a quien observa a querer acercarse (otras veces es descubierto) y de ahí iniciar el acto sexual. Para Gubern el valor que tiene el porno duro radica en su carácter de documental fisiológico, “una categoría peculiar de *cinéma-vérité* focalizado sobre las intimidades de la anatomía y la fisiología sexual, excluidas del cine tradicional” (Gubern, 2005, p. 27), que se centra en la gratificación visual del espectador gracias

a la anatomía y la fisiología humana y la coreografía pornográfica que ha dispuesto la película, privilegiando los primeros planos de los genitales y las exageradas expresiones faciales del rostro de la actriz por efectos del orgasmo. “El cine porno duro es, antes que nada, un documental fisiológico sobre la felación, el cunnilingus, la erección, el coito y la eyaculación. La eyaculación no es un acto de interpretación dramática, sino un acto reflejo” (Gubern, 2005, p. 27). La eyaculación por fuera del cuerpo de la mujer se ha vuelto una convención del cine pornográfico, pues se convierte en prueba del orgasmo masculino, mientras que el orgasmo femenino suele representarse y manifestarse a través del rostro de la actriz.

Como destaca Gubern, en el cine porno aparecen otras convenciones: la falta de conversación o diálogos entre los sujetos presentes en el acto sexual, el poco preámbulo, la nula acción posterior al orgasmo (la película salta a la siguiente escena de sexo), no aparecen emociones humanas (no hay lugar para el miedo, por ejemplo), las frecuentes escenas entre mujeres, el actor tiene encuentros con diferentes mujeres a lo largo de la película y el abordaje de la fantasía masculina de la virgen o la joven inexperta, entre otros (Gubern, 2005, pp. 40 - 43).

Desde finales de los 80 la reproducción y consumo de películas pornográficas se vio modificada por el magnetoscopio (aparato para grabar imágenes y sonidos de video en una cinta magnética que después puede reproducirse y verse en la pantalla de un televisor, que entre los formatos domésticos tuvo al Betamax y el VHS como los más populares), que desplazó el consumo en espacios comunitarios hacia esferas privadas.

Todo este panorama en relación con el consumo ha variado en las últimas décadas del siglo XX. La industria del cine ha evolucionado, se ha consolidado, ha originado un *star system*, ha pasado de formatos análogos a digitales. Su consumo sigue dándose a puertas cerradas, en la privacidad de un espacio, facilitado por reproductores de DVD y principalmente por la acción de Internet.

Así mismo, desde las posturas feministas se han hecho profundas reflexiones, algunas censurando este tipo de cine, por medio de argumentos válidos como la explotación sexual y visual de la mujer, al tiempo que surgen otras posturas que proponen la posibilidad de otro tipo de cine porno.³¹ María del Mar Ramón destaca que el porno heterosexual *mainstream* se centra prácticamente en la penetración y la erección (es decir, alrededor del falo y el placer masculino), dejando de lado otras prácticas (Ramón, 2019, p. 95). Ramón retoma a Ruiz-Navarro para plantear que la pornografía feminista implica por un lado una práctica ética y amigable, laboralmente justa, de respeto por los artistas y su sexualidad. Es un tipo de pornografía que busca abrir el espectro de las representaciones, más allá de los cuerpos que habitualmente se suelen mostrar en el porno heterosexual (generalmente blancos, delgados, simétricos y cisgénero). En este sentido busca la representación de más opciones de cuerpos, expresiones de género y actos sexuales, más allá de los estereotipos y convenciones: un cine porno abierto a la diversidad de públicos, cuerpos, prácticas y deseos.

³¹ Aunque no es el tema de investigación y análisis del presente proyecto se hace la mención debido a que el interés es mostrar, pensar y reflexionar sobre la posibilidad de otra mirada en la producción audiovisual, un esfuerzo que como se verá también se está ejerciendo en la esfera del cine porno.

El cine porno para heterosexuales sigue predominando en el mercado y ha dado pie para la aparición de otras tendencias como el *bondage* (práctica erótica basada en la inmovilización del cuerpo de una persona a través de ataduras con cuerdas, cintas, telas, cadenas, esposas o cualquier otro elemento que pueda servir como inmovilizador), el *fist-fucking* (práctica que consiste en la introducción parcial o total de la mano en el recto o la vagina), la *gerontofilia* (prácticas sexuales con personas de mayor edad, habitualmente adultos de la tercera edad), cine porno animado (donde el *hentai*, como se denomina al cine erótico del anime proveniente de Japón, ha tenido preponderancia), las parodias de películas de Hollywood, el *amateur* (porno hecho por no profesionales), entre otras.

El cine porno homosexual sigue siendo un tema de nicho³², pero también ha dado paso a la conformación de su propio *star system*. En el campo de la pornografía, el porno gay es el segundo mercado más importante para el público masculino, por lo que sugiere Nabal, la mirada (incluso la homosexual) es un privilegio que se concede a los hombres (Nabal, 2007, p. 232)

A pesar de toda esta apertura y masificación aún sigue habiendo un ambiente de censura alrededor del porno, no es visto con buenos ojos por el grueso de la población, porque como destaca Gubern siguen dándose trabas para su difusión.

³² El cine porno homosexual no está relacionado con el New Queer Cinema que describió Rich. Frente al cine porno gay, el New Queer Cinema plantea un desafío cinematográfico, visual y de narrativa. Aunque ambos cines puedan situarse desde una perspectiva homoerótica, el NQC posibilita que la mirada sea reapropiada por un público que habitualmente ha sido excluido del placer erótico de mirar en el cine narrativo y no pornográfico (Nabal, 2007, p. 233).

Sin embargo, no hay duda alguna de que Internet es el espacio de preferencia para la circulación de la imagen pornográfica.

La pornografía ha abandonado definitivamente la película fotoquímica exhibida en salas públicas, para confinarse en el seno de la más fría imagen electrónica de consumo privado y pequeño formato. (Gubern, 2005, p. 69)

En Internet existen sitios y plataformas como *Pornhub* que exhiben y tienen disponibles videos cortos de manera gratuita, al tiempo que promueven la suscripción premium para acceder a contenidos de mejor calidad y/o mayor duración. Otras plataformas webcam como *Camsoda*, *Chaturbate*, *Jasmin*, *Firt4free*, *Cam4* o *Olecams* le permiten al espectador pagar para ver sexo en vivo o interactuar con quien emite el contenido, de manera que puede pedir por ejemplo que el otro se masturbe o muestre los pies. También existen plataformas como *Onlyfans* en la cual el público paga una suscripción o una membresía de carácter mensual o anual para acceder al contenido sobre la cotidianidad de un creador de contenido, pero también de índole erótica o pornográfica; una tendencia que ha permitido que muchos y muchas puedan monetizar sus imágenes y obtener ingresos sin estar vinculados con alguna productora pornográfica. Todo este panorama era impensable hace diez o veinte años.

3.6. La necesidad de construir otra mirada posible en el cine

Es necesario reflexionar de manera continua sobre las representaciones que el cine genera sobre esos sujetos otros que la mirada masculina convierte en sujetos pasivos del placer, en aquellos que invisibiliza.

Como ya se mencionó en el capítulo anterior, las representaciones en el cine (y de manera amplia en diferentes ámbitos de la producción cultural) cumplen un papel fundamental en la construcción de sentido: es a través de la repetición de dichas representaciones que se modela la realidad y la forma cómo la percibimos. El sujeto no solo construye el sentido, sino que también es absorbido y formado por este último (Linker, 2001, p. 396)³³. La fabricación de la realidad, de lo que se acepta como verdad y del sentido depende de la repetición de las representaciones.

La representación, que casi nunca es neutral, trabaja para normalizar y definir a los sujetos a los que se dirige, situándolos, según la clase o el sexo, en relaciones activas o pasivas frente al sentido. Con el tiempo, estas posiciones fijadas adquieren la condición de identidades y, en su más amplio alcance, de categorías. De ahí que las formas del discurso sean al mismo tiempo formas de definición, medios de limitación y modalidades de poder. (Linker, 2001, p. 396)

Por este motivo, cuando se examinan las representaciones frente al género, la sexualidad y las diversidades sexuales se pone de manifiesto que el discurso

³³ Este texto fue originalmente publicado en la revista Parachute en 1983. La versión que aquí se retoma fue tomada del libro de Brian Wallis, *El arte después de la modernidad*, de donde también se tomó el ensayo de Laura Mulvey.

hegemónico alude a que un espectador genéricamente marcado construye su subjetividad y sentido, al tiempo que afianza la matriz heterosexual y el sistema patriarcal. Es a través de este discurso que se pone de manifiesto que las mujeres y las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas no hacen un ejercicio de representación, sino que son representados, en un rol pasivo, similar al de un objeto que “sirve constantemente a la apropiación masculina en una sociedad en la que la representación tiene el poder de construir identidades” (Linker, 2001, p. 397).

García Calderón retoma los planteamientos que hace la académica Teresa de Lauretis para recalcar que ella plantea que las representaciones de las mujeres bajo la mirada masculina delimitan o minan la dimensión política de las mujeres pues no las representan como sujetos (García Calderón, 2020, p. 69). Por analogía, esto mismo sucede con las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas.

Que existan historias hechas por y sobre mujeres no significa que sea cine feminista *per se* o que sobre ellas se ejerza una mirada femenina que haga contrapeso a la mirada masculina que se ha institucionalizado en el cine, dado que esas historias y narraciones pueden reproducir los discursos y modos del heteropatriarcado. Lo mismo sucede con el cine sobre sujetos LGBTIQ+: se pueden dar abordajes bajo el discurso del heteropatriarcado y la masculinidad. Son numerosas las películas sobre la homosexualidad masculina y muy pocas las de lesbianas, transexuales, intersexuales o las subjetividades queer (aquellas que desbordan la categoría homosexual).

Con frecuencia los signos con los que se construyen y representan las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas se hacen desde la homonorma (emulación de la heteronorma): construcciones sesgadas y delimitadas por la mirada heterosexual. Señala García Calderón que estas construcciones sobre la homosexualidad se hacen bajo la episteme de la heterosexualidad, en tanto tocan temas como la familia, la masculinidad o las relaciones afectivas, dejando de lado otros temas y formas de la experiencia no heterosexual (García Calderón, 2020, p. 75). Es decir, que otras formas que hagan contrapeso a esas narrativas hegemónicas son posibles, pero son invisibilizadas por el cine comercial de Hollywood.

El análisis adelantado por este autor le permite identificar tres formas en que aparecen las representaciones de los sujetos LGBTIQ+ y de sus temas en el cine comercial de Hollywood: películas construidas desde la desconfianza o juicio moral sobre la homosexualidad emitido desde la heteronormatividad; la militancia y el activismo y, por último, la existencia de un conflicto interiorizado que (a pesar de que la sociedad no los juzga) estos personajes no pueden vivir a plenitud su sexualidad.

Como ejemplo de películas alrededor del estigma y el juicio moral desde la heterosexualidad se pueden citar a *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993), que narra la historia de un abogado que es despedido de la firma donde trabaja cuando se enteran de que tiene VIH. El protagonista inicia una batalla legal en los tribunales para que se reconozca que su despido fue injustificado. A lo largo del filme se puede evidenciar el deterioro físico que experimenta el protagonista a causa de la

enfermedad, lo que contribuye a perpetuar el estigma existente alrededor de las personas contagiadas con el virus. Otro ejemplo es *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005), que narra la historia de amor de los jóvenes vaqueros Jack y Ennis, que años después vuelven a encontrarse luego de haber vivido un romance en las montañas. Cuando se reencuentran ambos tienen familia. Su reencuentro revive los sentimientos afectivos mutuos y prometen verse periódicamente en las montañas con la excusa de irse de pesca, para así estar a solas. Al final del filme Ennis se entera que Jack está muerto y sospecha que fue asesinado por sus preferencias sexuales, viaja a casa de los padres de Jack para recuperar una prenda de vestir de su ser amado. Se puede decir que este filme reafirma la idea de que los romances homosexuales están condenados al fracaso, que es mejor permanecer “en el clóset” y sentar cabeza (casarse, tener hijos) en algún momento de la vida.³⁴

En un segundo momento se muestra a las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas como sujetos de derechos a través de la militancia y el activismo. Muestra de ello es *Milk* (Gus Van Sant, 2009) que sigue la lucha de Harvey Milk para lograr derechos para las personas LGBTIQ+ en San Francisco. Durante el filme Milk y su pareja rompen (lo cual reafirma la idea de que las relaciones sexoafectivas entre los homosexuales están condenadas al fracaso),

³⁴ Aunque, es necesario aludir a la Teoría de la recepción, desarrollada por Stuart Hall en su ensayo “Codificación y decodificación en el discurso televisivo”, donde afirma que la codificación y la descodificación es una forma de análisis textual de la audiencia a partir de una lectura donde los significados se negocian y se oponen: el significado de un texto (término pensado de manera amplia, ya sea un libro, película, obra de teatro o cualquier otra expresión creativa) se crea en la relación entre ese texto y el receptor. En ese sentido, desde su horizonte de significado un espectador de *Brokeback Mountain* también podrían plantear que conformarse con la vida heteropatriarcal conlleva a la muerte. Para ampliar el conocimiento sobre la Teoría de la recepción, así como el concepto de lectura privilegiada se recomienda leer a (Hall, 2004).

“que la lucha por los derechos es la única vía de reconocimiento social y que es necesaria la visibilización de los homosexuales para ganar esos derechos” (García Calderón, 2020, p. 78) y subraya la idea que “salir del clóset” es la única vía para que un homosexual (y por extensión, a todas las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas) puedan convertirse en sujetos políticos. Otro ejemplo es *The Normal Heart* (Ryan Murphy, 2014) un filme que cuenta la lucha que adelantaron activistas en New York para que el Estado actuara ante la crisis alrededor del VIH que se presentó en dicha ciudad en la década de los 80. En esta película se señala que existe una relación directa entre el VIH/SIDA y los excesos relacionados con el sexo, las drogas y el alcohol, de manera que quien vive de este modo ‘libertino’, “transgrediendo” las normas morales, afectivas y sociales de carácter heteronormativo está condenado a una muerte dolorosa o solitaria.

Por último, García Calderón destaca un tercer momento del cine queer que muestra historias donde no hay amenazas reales para los personajes LGBTQ+, pero ellos creen estar amenazados, tienen el conflicto interiorizado mientras que la sociedad que los rodea no los juzga ni los cuestiona. En *Call me by your name* (Luca Guadagnino, 2018) se presenta el romance entre un hombre adulto con un adolescente durante el verano en una villa italiana en 1983. Ambos protagonistas comparten características: son hombres blancos, educados, no tienen dificultades económicas y son de apariencia varonil; son homosexuales cómodos de ver para la sociedad, no son pobres, ni racializados, ni afeminados (García Calderón, 2020, p. 80). A pesar de la evidente tensión romántica y sexual entre ellos, existen el silencio y el temor al rechazo, ambos no son capaces de expresarse libremente. De manera

adicional no hay en el ambiente algo que amenace su relación: nadie juzga la cercanía existente entre ellos, por tanto, esa vigilancia es interiorizada.

Otro ejemplo de una película de esa vigilancia interiorizada del otro es *Love, Simon* (Greg Berlanti, 2018). El protagonista de esta película es un adolescente que teme contarle a su familia y amigos que es homosexual. Sin embargo, un compañero de su escuela descubre su secreto y lo chantajea para que le ayude a conquistar a una chica, a cambio de no contar nada. Simon se escribe por internet con otro chico de la misma escuela que también es homosexual y también teme hacer pública su orientación sexual, a pesar de que en esa escuela exista una política contra el acoso escolar de cualquier índole. Aparece en el filme un chico afrodescendiente que es abiertamente homosexual y que lo defiende ante un par de acosadores de la escuela. El protagonista dice en un momento de la película que nadie lo va a rechazar por ser homosexual, porque está rodeado de personas, familia y amigos que lo aman y lo comprenden, el conflicto está en su interior.

García Calderón concluye que

la imagen que impera en el cine comercial sobre la homosexualidad [suele ser la de] varones, masculinos, atléticos, blancos y con posiciones económicas que les evitan o aíslan de participar de cualquier conflicto. (García Calderón, 2020, p. 81)

Para García Calderón son pocas las historias que se atreven a mostrar otras imágenes de los sujetos LGBTIQ+. La mayoría reproducen el mismo contenido: la enfermedad como algo constitutivo a su forma de vida, las carencias sexo-afectivas,

la soledad y el aislamiento del núcleo familiar. Incluso muestran una homosexualidad en deuda con la heteronormatividad: no hay desnudos frontales masculinos, escasas muestras de afecto, no se muestran escenas sexuales entre personas del mismo sexo y se sugiere que la homosexualidad, más que la expresión de un espectro del deseo es una etapa que puede superarse por medio de la institución del matrimonio. Señala además que son pocas las historias protagonizadas por lesbianas. Son películas “contadas desde y por la heterosexualidad que responde a la lógica de mercado” (García Calderón, 2020, p. 82).

Por eso en el campo del cine y los audiovisuales en general se requiere encontrar, construir, facilitar y proponer representaciones que rompan con los estereotipos fijados y pongan en duda, cuestionen o critiquen las estructuras que los facilitan, porque “una práctica política idónea debe tomar la representación como terreno propio y esforzarse por desafiar sus estructuras opresoras” (Linker, 2001, p. 398).

¿Qué elementos configuran la presencia de una mirada queer en una película de ficción o documental? ¿Qué tipo de representaciones puede potenciar esta mirada? ¿Por qué hoy es importante la presencia o la posibilidad de esta mirada en el campo del cine documental o de no ficción? Ese será el tema del siguiente capítulo.

4. La mirada queer y los sujetos LGBTIQ+: otras representaciones son posibles en los audiovisuales de ficción y documentales

En el campo de la producción cinematográfica cada vez se da una mayor apertura para representaciones más profundas de gays, lesbianas, bisexuales, personas trans, entre otras. Ha sido necesario ampliar el espectro de la mirada, buscar formas de mirar que no sigan perpetuando estereotipos, sino que generen unas representaciones con más dimensiones, más profundas y quizás interseccionales que den cuenta de las complejidades y las luchas políticas de estos sujetos. Estas luchas político-culturales contribuyen a la construcción de una sociedad dispuesta a reconocerse y a celebrar la diferencia. Articulando los postulados de Butler (2017), Hall (2014), Kaplan (1998), Mulvey (2001), Linker (2001), Castro Ricalde (2005) y Rich (2018), tenemos que desde el filme la mirada ayuda a fijar en el espectador y en la sociedad esas representaciones que se construyen en relación con el género y la diversidad sexual, por lo cual se requiere pensar en la construcción, el reconocimiento y la visibilización de otras maneras de hacer cine, que contribuyan

a romper con el estigma y la discriminación y fomenten una reflexión crítica sobre la diversidad.

Como señala el crítico colombiano de cine Pedro Adrián Zuluaga (Zuluaga, 2016) en la construcción de las representaciones en los audiovisuales se pueden tomar dos caminos o alternativas: se asume el canon convencional o se toma un doble desafío, “no solo mostrando otras formas de vida y sexualidad sino llevando a otros lugares el lenguaje audiovisual” (Zuluaga, 2016). Que una película represente una identidad queer, no implica que en ella se proponga una mirada queer: esa representación puede seguir el canon convencional bajo el cual aparecen personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas, que fijan este tipo de identidades en una sola³⁵, contribuyendo a fijar estereotipos.

Los estudios e investigaciones sobre la mirada en el cine se han centrado en el cine de ficción. De ahí que se piense el documental como un espacio para pensar otras relaciones con el mundo, desde donde se pueden generar otras propuestas de miradas, que inviten a ampliar el espectro de lo que entendemos acerca del género y la diversidad sexual y que contribuyan a la construcción de otras representaciones de las personas LGBTIQ+ en la esfera pública.

4.1. Algunos ejercicios de análisis: otras representaciones pueden ser posibles

³⁵ Como se exploró en el capítulo anterior.

Académicos e investigadores han realizado análisis de las representaciones de sujetos LGBTIQ+ en películas producidas en las últimas décadas por la industria cinematográfica en diversos países.

En el artículo de investigación *Debatiendo la existencia de una mirada lésbica en La Vida de Adèle*, Vázquez Rodríguez (2016) retoma los postulados de Laura Mulvey y de Teresa de Lauretis para analizar la película *La Vida de Adèle* (Abdellatif Kechiche, 2013) para determinar si existe una puesta en escena del deseo y la sexualidad correspondiente a una mirada lésbica o si, por el contrario, es voyeurismo privilegiado, en el cual el director plasmó sus propias fantasías heterosexuales y heteronormativas sobre el sexo entre mujeres, en lo que sería un retrato comercial de la homosexualidad femenina.

La Vida de Adèle es un filme basado en la novela gráfica *Le bleu est une couleur chaude* (*El azul es un color cálido*, en su traducción al español) de Jul Maroh; narra la historia de Adèle, una adolescente de quince años, que sale con chicos de su misma edad, pero tiene dudas de su orientación sexual. Una noche conoce a Emma, una joven pintora de cabello azul. Adèle empieza a salir con Emma, quien le muestra el camino del deseo y la madurez, al tiempo que experimenta los juicios y prejuicios de familiares y amigos.

Vázquez Rodríguez destaca que en la historia del cine el deseo sexual entre dos mujeres ha sido condenado al espectáculo pornográfico o a la invisibilidad cultural. Señala además que aunque la aparición de películas que aluden a estas sexualidades da visibilidad al colectivo lésbico, es una visibilidad condicionada por la retórica del patriarcado y de la mirada masculina: presentar a las mujeres en

pantalla como objetos para el placer de la mirada escopofílica del hombre, una idea basada en el tradicional binarismo psicoanalítico que asocia masculinidad con deseo activo y subjetividad, y condena a las mujeres a una posición pasiva relacionada con la ausencia del falo y la castración, negando por ende la existencia de un deseo erótico explícitamente femenino (Vázquez Rodríguez, 2016, p. 134). La autora señala que *La Vida de Adèle* presenta una panorámica de cómo el amor y el deseo de conexión con el otro definen la identidad personal y sobre cómo las diferencias sociales, culturales e individuales son obstáculo para lograr esa conexión.

Este filme cuenta con una escena de duración aproximada de siete minutos, en la cual las protagonistas tienen sexo, un recurso que, como comenta la autora del artículo, muchas otras producciones han empleado para atraer espectadores a las salas de cine. Vázquez Rodríguez recuerda que si bien en la novela gráfica se desafía la concepción de la mujer y del deseo femenino impuesta por el patriarcado al invocar una voz narrativa exclusivamente lésbica, en la película el director proyecta sus fantasías escopofílicas por encima de los personajes femeninos, razón por la cual esta investigadora se interesa por analizar las técnicas narrativas y formales que se emplean para convertir los cuerpos y la sexualidad de las protagonistas de esta película en un espectáculo visual para el hombre.

Las fantasías cinematográficas no dejan de estar histórica e ideológicamente motivadas, lo que implica que *La vida de Adèle* responde más a lo que los hombres imaginan cómo sexo lésbico (en gran parte influidos por la retórica

de la pornografía) que a la realidad de las relaciones entre mujeres. (Vázquez Rodríguez, 2016, p. 142)

Este artículo pone su foco de atención en esa conexión que se establece entre el director y el espectador (ambos pensados y asumidos desde el género masculino, es decir, de hombre a hombre), mediante el empleo de un lenguaje audiovisual convencional que divide el cuerpo femenino en pequeños planos, convirtiendo a las protagonistas en el objeto del deseo de los espectadores. La autora retoma planteamientos de Mulvey³⁶ y Mary Ann Doane³⁷ para señalar que las espectadoras tienen como alternativa derivar “placer del cine a través de identificaciones masoquistas con los personajes femeninos, o de una cierta masculinización de su deseo” (Vázquez Rodríguez, 2016, pp. 134-135).

El análisis de la construcción y representación de los personajes permite afirmar que las protagonistas de esta película son presentadas como objeto de placer visual masculino, razón por la cual Vázquez Rodríguez afirma que en esta película no hay una mirada lésbica, debido a que por la naturaleza del casting, el lenguaje cinematográfico utilizado para representar las escenas de sexo entre las protagonistas, entre otros elementos, están condicionadas por las retóricas del heteropatriarcado y de la mirada masculina.

En el artículo *Los cuerpos como cartografía de resistencias*, Aguado-Peláez (2016) analiza algunos de los personajes protagonistas de la serie *Sense8* (Netflix, 2015 –

³⁶ En un ensayo de 1981 titulado “*Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)*”, citado en Vázquez Rodríguez (2016).

³⁷ En el artículo “*Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator*”, publicado en la revista *Screen* en 1982 y citado en Vázquez Rodríguez (2016).

2017), los cuales son representaciones de sujetos LGBTIQ+. Este estudio se hace desde la teoría de la interseccionalidad, que permite analizar las identidades desde diferentes ejes de dominación (clases sociales, capitales culturales, temas de raza, entre otros), las relaciones de poder y las discriminaciones que sobre estos personajes se ejercen. La autora afirma que *Sense8* serie rompe con algunos estereotipos alrededor del sexo-género pues se atreve a presentar personajes complejos con una gran capacidad de agencia y de empoderamiento³⁸.

Sense8 es una serie producida por las hermanas Lana y Lilly Wachowsky³⁹ junto a Joseph Michael Straczynski para la plataforma de streaming⁴⁰ Netflix. Ubicada en el contexto contemporáneo (esto sería entre 2015 y 2018, la serie no presenta datos exactos para determinar con precisión su ubicación temporal), presenta a un grupo de ocho jóvenes que viven en ocho ciudades y culturas (en lugares tan distantes entre sí como San Francisco, Nairobi, Ciudad de México, Mumbai, Berlín, Chicago,

³⁸ Por capacidad de agencia o de agenciamiento se debe entender a los recursos o capacidades con los que cuentan las personas para definir sus objetivos de vida, luchar por su propia cuenta y alcanzar las metas u objetivos propuestas. Es un concepto que está relacionado con la libertad de cada sujeto para elegir un estilo de vida a su gusto y según como lo consideren valioso, de forma que estén satisfechos con su elección y puedan influir en el mundo con sus actos. Se relaciona de forma directa con la voluntad y el deseo de actuar. Se considera que personas, instituciones, grupos y movimientos sociales (incluso si son personajes de ficción) tienen capacidad de agencia porque tienen voluntad y pueden planificar y actuar de manera independiente. Por empoderamiento se puede entender el proceso a través del cual las personas, grupos y movimientos sociales fortalecen sus capacidades, adquieren confianza, construyen una visión y adquieren un liderazgo que les lleva a generar cambios en las situaciones adversas que atraviesan y les impulsa a querer impactar de otro modo sus realidades.

³⁹ Lana y Lilly Wachowski son dos hermanas que nacieron en Chicago en 1965 y 1967, respectivamente. Se hicieron conocidas a escala mundial por haber dirigido la trilogía 'Matrix', un universo cinematográfico que se destacó por su gran acogida por parte del público. Lana y Lilly anunciaron su cambio de género (2012 y 2016, respectivamente), convirtiéndose en unas de las primeras directoras transgénero. Anteriormente se les conocía como Larry y Andy.

⁴⁰ El término Streaming hace alusión al acceso de contenido por medio de internet, de manera que para su reproducción no es necesaria la descarga completa del archivo al dispositivo, ya sea computador, televisor, Tablet, celular o cualquier dispositivo inteligente que permita la conexión y visualización de este tipo de contenidos (Bonilla Avila & Jauregui Caballero, 2021). Este modo de acceder a los contenidos es el que usan plataformas como Netflix, Prime, Hulu, HBO Max, Disney+ o Mubi (dedicadas a los audiovisuales de ficción y no ficción, tanto como series o largometrajes), Spotify, Deezer (especializadas en música).

entre otras ciudades), denominados como *sensates*, personas que comparten una conexión telepática y emocional, que les permite comunicarse entre ellos a pesar de las distancias geográficas, compartir habilidades y sensaciones. Por sus particularidades, la serie presenta un gran abanico de personajes, inmersos en culturas y condiciones sociales distintas. Esta es la oportunidad que aprovecha la serie para presentar temas alrededor del amor, la identidad sexual y las violencias estructurales de cada contexto.

Del colectivo de protagonistas de la serie, dos representan a personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas: Nomi y Lito. La primera es una mujer trans -que es además interpretada por una mujer trans-, blanca, estadounidense, con una posición social, cultural y económica alta, sin una diversidad funcional⁴¹ y que se desempeña como bloguera y hacktivista⁴². Por otra parte, Lito es un hombre blanco, mexicano, que trabaja como actor dentro de la industria cinematográfica de su país, una posición que lo convierte en clase dominante -cultural y económica- pero que a su vez constituye un factor de opresión para él, pues debe ocultar a la sociedad el romance que tiene con otro hombre. Lito debe presentarse ante las cámaras -tanto las de cine como las de los noticieros- como un hombre viril, correspondiente al imaginario de latin lover mexicano. Por temor a afectar su carrera en la industria cinematográfica mexicana y su imagen,

⁴¹ El término diversidad funcional surge como alternativa de uso a la palabra discapacidad (de cualquier tipo o rango); es una propuesta ante la carga peyorativa que conllevan las palabras "discapacidad" o "minusvalía" y que tienen una connotación de incapacidad o menos capacidad (en diversos grados de valor), enfermedad, deficiencia, parálisis de ciertas personas para adelantar diferentes acciones de la vida. De este modo, la noción de diversidad funcional invita a pensar a que, así como se plantea la diversidad en términos culturales, sexuales o generacionales, en el ámbito de la funcionalidad humana también puede darse.

⁴² Esta palabra surge de la unión de hacker y activismo; se emplea para referencia al uso de la tecnología y de internet de forma no violenta, normalmente para reivindicar posturas políticas o sociales.

Lito teme hacer pública su orientación sexual, debe llevar una doble vida y no puede llevar de manera abierta una relación de pareja con el hombre que ama.

La teoría de la interseccionalidad, como destaca Aguado-Peláez, permite la evaluación de las diferentes formas de exclusión que se pueden experimentar: apariencia física, clase socioeconómica, diversidad funcional, edad, etnia/raza, género, identidad de género, idioma, nacionalidad, orientación sexual, trabajo, profesión, haciendo también un énfasis particular en la manera que se entrelazan dichas opresiones y privilegios (Aguado-Peláez, 2016, p. 44).

Dicho enfoque le permite a la investigadora determinar que, lejos de ser personajes unidimensionales, están atravesados por diferentes capas que les dan relieve. Nomi representa a las personas que no se sienten cómodas o acorde con el sexo que les fue asignado al nacer y que toman la decisión de hacer el tránsito hacia el otro sexo. Lito representa los binomios heterosexualidad / homosexualidad, aceptación social / estigmatización social y vida pública / vida privada, en tanto él ejerce sobre sí mismo violencia simbólica como parte de su decisión de elegir entre su amor o su carrera.

Sostiene la autora:

Sense8 rompe con la representación de la identidad heterocéntrica apostando por cuerpos complejos atravesados por diferentes ejes de discriminación que ayudan a visibilizar violencias estructurales. (Aguado-Peláez, 2016, p. 43)

Son a su vez personajes que tienen capacidad de agencia, pues gracias a la conexión que los *sensates* comparten como colectivo pueden enfrentar las complejidades de sus entornos, lo cual va creando lazos afectivos y emocionales. Sin embargo, como destaca la investigadora, existe una limitación en la serie: de cierto modo recrea ciertos estereotipos de la comunidad LGBTIQ+. Lito, Nomi y sus respectivas parejas cumplen con el arquetipo de alta normatividad física y psicológica, son independientes económicamente hablando, de clase alta, en contextos urbanos, jóvenes, con contextura atlética. Estas representaciones, señala Aguado-Peláez, continúan invisibilizando a otras personas que no encajan en este perfil, con otros cuerpos, que no son jóvenes, con una diversidad funcional, con otra clase cultural o económica y que vivan en un entorno rural (Aguado-Peláez, 2016, p. 51)⁴³, “dejan fuera a identidades homosexuales no normativas -como pueden ser la bear o la butch- [...] la dictadura de los cánones físicos es una constante en todos los protagonistas de *Sense8*” (Aguado-Peláez, 2016, p. 51).

Así mismo, destaca la autora,

la recreación de cuerpos bellos y sensuales enfatiza el placer visual con el que continuamente juega la serie, con especial fuerza entre la comunidad

⁴³ Ante esto, la esfera de producción documental o de no ficción si se quiere lleva ventaja, pues no ha temido mostrar a esos sujetos LGBTIQ+ que no están inmersos en las lógicas de la vida urbana, sino que pertenecen a entornos rurales. *Señorita María, la falda de la montaña* es un documental de 2017, dirigido por Rubén Mendoza, que cuenta la historia de la mujer trans y campesina María Luisa Fuentes. Ella narra cómo ha sido víctima de exclusión y discriminación por su identidad sexual. Sin embargo, se revela como un personaje ejemplar, ya que gracias a su amor por las labores del campo y su fe ha podido dejar a un lado los prejuicios que la juzgan. Por otra parte, se encuentra *Este pueblo necesita un muerto*, cortometraje documental dirigido por Ana Cristina Monroy y estrenado en 2007. Narra el testimonio de Jesús Emilio, un travesti más conocido como Stefany, quien vive en el departamento de Chocó, en medio de un ambiente de homofobia y marginalidad. Es un documental que permite ver las condiciones de interseccionalidad y exclusión, en las que debe desenvolverse Stefany por ser “negra, pobre, travesti y fea”, como ella menciona.

[LGBTIQ+]. Ya que son los que más escenas sexuales protagonizan y donde más se detiene la cámara -eso sí, enfatizando siempre el amor romántico-.

(Aguado-Peláez, 2016, p. 51)

Para Aguado-Peláez el hecho de que la serie presente escenas de sexo de personajes LGBTIQ+ para el placer de este público, permite a su vez normalizar estas escenas ante un público heterosexual. Al respecto son varios elementos que vale la pena destacar. En una escena uno de los *sensates* tiene relaciones sexuales, pero debido a la conexión emocional con su grupo, los demás se conectan y pareciera que están físicamente en el mismo escenario, por lo cual esta escena representa una orgía en la cual las experiencias homosexuales o bisexuales son algo natural, una expresión más del deseo sexual. Por otra parte, en el análisis de la relación de Nomi y su pareja, la investigadora destaca el énfasis que la serie hace en este vínculo: se dibuja un alto nivel de confianza y fidelidad y se las muestra en escenas de sexo que recrean la belleza y la sensualidad, “jugando con el deseo de quienes están al otro lado de la pantalla, rehuendo del placer visual masculino, dominador, del que hablaba Laura Mulvey” (Aguado-Peláez, 2016, p. 46)⁴⁴.

En el libro *Diferente. Cine y diversidad sexual*, Frank Padrón recopila diversos ensayos de su autoría, sobre la representación de la diversidad sexual principalmente en el cine de ficción producido en latitudes como Estados Unidos, China, Corea, y algunos países de Latinoamérica, al tiempo que recoge y comenta

⁴⁴ Aguado Peláez destaca que las hermanas Wachowski hicieron tránsito de género, razón por la cual puede existir un interés por crear una serie inclusiva, hecho que puede ser tema de reflexión para futuros estudios en el campo de la producción cultural y que lleven a reflexionar si existe una relación o una incidencia de la identidad sexual del director/a en la mirada utilizada en la producción de audiovisuales en las cuales el género, la diversidad y las prácticas sexuales tienen relieve y protagonismo.

la experiencia del cineclub cubano *Diferente*, espacio de debate que se estableció desde 2008, en el que se proyectaban películas de temática queer y que invitan a reflexionar sobre temas relacionados con el género y la diversidad sexual⁴⁵.

Padrón destaca que desde una perspectiva lacaniana se puede entender la fascinación por el cuerpo ajeno (la etapa del espejo), bien sea en los términos de un cuerpo enfermo o sano, deseado o rechazado, bello o monstruoso. Esto nos lleva a plantearnos ¿por qué en el cine queer emerge el cuerpo como elemento de interés? Esto se explica porque, desde la perspectiva de Foucault y las articulaciones alrededor de la Teoría Queer, el cuerpo es la superficie donde la historia imprime sus valores. El cuerpo de las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas pelea contra los discursos hegemónicos que imponen el deber ser; porque desde el cine queer (y con especial énfasis desde que el interés se centró en las subjetividades trans como producto de los avances médicos, teóricos, entre otros), el cuerpo se asume como un territorio de luchas y apropiaciones.

Uno de esos estadios que Padrón identifica es el cuerpo en estado de enfermedad. Este autor destaca que el Sida se convirtió en la condición/fenómeno que más ha generado visibilidad. En películas como *Atracción fatal* (Adrian Lyne, 1987) o *Alien*

⁴⁵ El cineclub cubano *Diferente* contó con el apoyo del Centro Nacional de Educación Sexual (CENESEX), el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos - ICAIC, el Ministerio de Cultura, entre otras organizaciones y entidades. Aunque el foco de este cineclub se centra en la diversidad sexual, las películas que se exhibían como parte de sus ciclos, invitaban a pensar en esos sujetos excluidos y víctimas del poder: mujeres, afrodescendientes, judíos, árabes y de otras lateralidades, es decir, visiones que se alejen del prejuicio, la intolerancia, la unilateralidad, la parcialidad, al margen de la tendencia erótica del sujeto y el objeto de estudio (Padrón, 2014, p. 164). La apuesta de este cineclub invitaba al espectador y participante a pensar más allá de la diversidad sexual, hacia la construcción de una sociedad más incluyente, libre de discriminaciones a todo tipo de minorías.

(Ridley Scott, 1979) ya aparecían metáforas de un mal incontrolable que comprometía el cuerpo, corrompiéndolo desde adentro; en *La Mosca* (David Cronenberg, 1986) aparece un cuerpo amenazante, que poco a poco deforma y reemplaza al cuerpo sano. Padrón recuerda que Susan Sontag afirmó que las enfermedades más aterradoras son aquellas letales y deshumanizadoras: a su alrededor se emiten juicios en clave bello-feo, limpio-sucio, familiar-extraño. Las marcas que se presentan en el cuerpo de un contagiado de Sida son signos de una descomposición y se podrían leer en clave binaria de un cuerpo sano / cuerpo enfermo. Vale la pena anotar que en los tiempos iniciales del Sida (esto es a mediados de los años 80 y principios de los 90) esta era considerada como una enfermedad que afectaba a personas que se consideraban promiscuas, especialmente prostitutas y homosexuales.

El cine queer no ha sido ajeno a esta temática. Por ejemplo, *Philadelphia*⁴⁶ (Jonathan Demme, 1993), se inserta en una lista de filmes que emiten un juicio negativo sobre los sujetos LGBTIQ+. Como se comentó en el capítulo anterior, este filme cuenta la historia de Andrew, un abogado gay que emprende una batalla legal contra la firma donde trabajaba porque es despedido de manera injusta cuando se enteran de que es portador del VIH. Joe, el abogado que acepta llevar el caso, en principio es presentado como homofóbico, pero al ver las manifestaciones de rechazo sobre Andrew decide ayudarlo. Cuando inicia el juicio es revelado que Andrew fue despedido a causa de su bajo rendimiento en la firma y que los socios

⁴⁶ Padrón destaca que esta es la primera película de Hollywood que abordó de manera directa la problemática del Sida.

mayoritarios desconocían su orientación sexual y su enfermedad. A lo largo que dura el juicio, la película muestra el proceso degenerativo que atraviesa el cuerpo de Andrew como parte de su enfermedad. Con el paso de los meses Andrew se ve muy enfermo. El día del veredicto tiene que ser llevado por urgencias a causa de un desmayo en el tribunal y no puede ver que el jurado falla a su favor. Cuando Jose va a visitarlo, Andrew finge estar bien, pero una vez se va el abogado le dice a su pareja que “ya está listo”. Al final del filme se ve a los familiares y allegados de Andrew conmemorando su vida.

En *Juntos para siempre* (Norman René, 1990) se explora la llegada del Sida a un grupo de amigos, un cuerpo social compacto, solidario y cohesionado, una amistad que se ve fortalecida por los tiempos difíciles de la enfermedad. En el docudrama *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993) se habla de la evolución del virus, así como de las dificultades del personal médico en Estados Unidos para hacer frente a la situación.

Dallas Buyers Club (Jean-Marc Vallée, 2013) se basa en hechos reales y narra la historia de un vaquero homofóbico⁴⁷ y drogadicto al que le diagnostican Sida. Debido a que no puede acceder a tratamientos farmacéuticos en su país ya que estos no están aprobados por las autoridades estadounidenses de salud, decide contrabandear con antivirales traídos desde México. Este filme también pone el foco en la homofobia explícita en los prejuicios sociales que en 1985 (época en que ambienta la historia) se tenían en contra de los homosexuales y personas trans. A

⁴⁷ La figura del vaquero hace parte del imaginario estadounidense y representa la imagen del hombre viril que domina el campo y las adversidades. Ya antes se había explorado esta imagen en el cine queer a través de la película *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005).

medida que el protagonista se va deteriorando y ve disminuida su salud, siente más empatía con los homosexuales y transexuales que acuden a él buscando medicamentos.

Padrón también identifica otra gran vertiente: el interés por los cuerpos en el cine queer: el cuerpo trans (transvestido, transexual o en tránsito), que representa la dualidad del binarismo de género en un solo espacio corporal, lo cual es a su vez signo de los tiempos contemporáneos: “El cuerpo andrógino se proyecta como símbolo epocal, mucho más allá de la sexualidad, pero con ella como elemento modular” (Padrón, 2014, p. 35). Para este autor, el cuerpo trans es andrógino porque contiene tanto al hombre (*Andros*) como a la mujer (*Gynos*)⁴⁸. Dentro de esta vertiente, Padrón destaca filmes como *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto* (Stephan Elliot, 1994), *Adiós a mi concubina* (Chen Kayge, 1993), *Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar, 1992), *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978), *Las edades de Lulú* (Bigas Luna, 1990), *La ley del más fuerte* (Rainer Werner Fassbinder, 1974), entre otras⁴⁹.

Otro modo en que aparece el cuerpo de los sujetos LGBTIQ+ en el cine es bajo la forma de otro “parecido y a la vez diferente, complemento erótico desde la igualdad aparental” (Padrón, 2014, p. 45). Esta figura ya había aparecido en el cine de

⁴⁸ Varias estrellas del mundo del espectáculo han adaptado la androginia como parte de su imagen estética y corporal: Michael Jackson, Madonna, Cher, Prince y David Bowie, este último a través del personaje Ziggy Stardust.

⁴⁹ Dentro de esta categoría, Padrón ubica a ciertos filmes que aluden a un “transformismo utilitario”, donde uno o varios personajes deben travestirse como un medio para lograr algo (Padrón, 2014, pp. 38 - 39). Ejemplo de esto se encuentran *Mrs. Doubtfire* (Chris Columbus, 1993) o *¿Y dónde están las rubias?* (Keenen Ivory Wayans, 2004). Ambas películas, en clave de comedia, presentan a personajes heterosexuales que deben vestirse y actuar como una mujer para alcanzar un objetivo específico: en el primer caso, pasar más tiempo con los hijos, o en el segundo avanzar en una investigación policial.

ficción en la década del 50. En la película *La Soga* (Alfred Hitchcock, 1944), que a su vez es una adaptación de una obra teatral de 1929, se insinúa la homosexualidad de los protagonistas. A partir de los años 60 proliferaron filmes en los que aparecen representaciones de este tipo: *Reflejos en un ojo dorado* (John Huston, 1967), *El Sargento* (John Flynn, 1968), *Accidente* (Joseph Losey, 1967), *Muerte en Venecia* (Luchino Visconti, 1971)⁵⁰ y *My own private Idaho* (Gus Van Sant, 1991) ejemplifican historias donde aparece un ser semejante que es objeto de la atracción y deseo de otro.

Sobre los estereotipos Padrón anota que

El error de ciertas mentalidades de asociar al sodomita con el manierismo y la afectación es un reduccionismo tonto, lo cual no excluye la existencia (incluso abundante) de este tipo. (Padrón, 2014, p. 46)

Existen filmes que reafirman la imagen de los homosexuales como personas “amaneradas”. Dentro de esta línea temática se ubican las películas donde se desea al semejante heterosexual, se seduce al amigo erótico que está ubicado en otra orilla de la sexualidad. Películas que se sitúan en este tropo: *El beso de la mujer*

⁵⁰ Basada en la novela corta homónima de Thomas Mann, publicada originalmente en 1912. En esta obra el compositor de mediana edad Gustav von Aschenbach se refugia en Venecia, para descansar de su vida en Múnich. Allí se fija en Tadzio, un adolescente de belleza andrógina, de quien se obsesionará. Los días de Gustav en Venecia transcurren entre sus excursiones a la playa y espiar al joven. Gustav se entera que Venecia está azotada por una epidemia de cólera, lo que lleva a que decida irse, pero, por una serie de eventos, se queda. Le advierte a la familia de Tadzio que deben abandonar la isla debido a la epidemia. Gustav, enfermo, muere en la playa pensando en el joven de su obsesión.

*araña*⁵¹ (Héctor Babenco, 1985) y *Fresa y Chocolate*⁵² (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993). Padrón destaca que este tipo de obras presentan relaciones tortuosas, lo cual parece fijar el estigma de la fatalidad alrededor de los romances entre personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas. La muerte, según Padrón, aparece de manera subliminal en gran parte del cine gay⁵³. Podríamos agregar a esta selección que hace Padrón dos películas latinoamericanas. Primero, *El lugar sin límites*, (Arturo Ripstein, 1978) basada en la novela del mismo nombre del escritor chileno José Donoso; esta película es la historia de una travesti denominada La Manuela y su hija adoptiva apodada La Japonesita, quienes manejan un prostíbulo en el pequeño pueblo del Olivo. Con el regreso de Pancho, un antiguo protegido del cacique de la localidad y habitual cliente del prostíbulo, las cosas cambian para La Manuela, pues siempre se ha sentido atraída por él. Al regreso de Pancho, ella evita el encuentro, pues a pesar de la atracción entre ambos, la relación nunca ha llegado a buen término. A lo largo del filme, La Manuela arregla uno de sus mejores vestidos previendo el encuentro

⁵¹ Basada en la novela del mismo nombre de autoría del escritor argentino Manuel Puig. Tanto el libro como la película cuentan la historia de dos personas que están en prisión y comparten celda. Uno de ellos es un preso político y el otro es un disidente sexual al que se llama "loca" y quien se autopercibe como mujer. En su estadía en prisión ambos personajes entablan una relación de amistad y cercanía, que los lleva a compartir un beso y por una única vez el acto sexual.

⁵² Basada en el cuento *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* del escritor y guionista cubano Senel Paz, quien hizo la adaptación del guion de la película. *Fresa y Chocolate* narra la amistad entre David y Diego, dos jóvenes muy diferentes. David estudia Ciencias Políticas en la Universidad de La Habana y es miembro del partido comunista. Por otra parte, Diego es artista y homosexual. Cuando se conocen, Diego tiene la intención de irse a la cama con David, pero este lo rechaza. Sin embargo, con el paso del tiempo ambos entablan una amistad a pesar de sus diferencias. Al final del filme, Diego decide irse de Cuba debido a la persecución y acoso que vive por ser homosexual y, por ende, "antirrevolucionario". Ambos amigos se abrazan en un emotivo abrazo en la última escena.

⁵³ Para Padrón, llama la atención el "otro gran encontronazo dentro de los mundos homo y hetero está protagonizado por la madre", bien sea en un extremo, como una figura que no acepta la vida de su hijo, o en el otro, como un personaje amoroso que brinda apoyo incondicional (Padrón, 2014).

con el ser amado. Al final, Pancho y su cuñado Octavio llegan al prostíbulo. Pancho, ebrio se besa con La Manuela, Octavio le recrimina el acto a Pancho (no por besarse con otra persona, sino por ser una travesti), ambos hombres persiguen a La Manuela por todo el pueblo, al final la alcanzan y la asesinan a golpes. Aunque se narra que el personaje de La Manuela es aceptado en el pueblo, incluso por el cacique del pueblo, en el fondo hay una cultura violenta que rechaza, discrimina y violenta a estas personas.

En segundo lugar, se puede agregar el filme *Antes que anochezca* (Julian Schnabel, 2000), basada en el libro homónimo del escritor y poeta cubano Reinaldo Arenas y que fue terminado días antes de que este autor pusiera fin a su vida. Tanto la película como el libro siguen la vida de Reinaldo Arenas, un hombre exiliado por la dictadura castrista por ser escritor, homosexual y disidente.⁵⁴ El filme narra su infancia en un contexto rural, su participación en la Revolución, su persecución por parte del régimen de Castro; enfermo de Sida se exilia en Estados Unidos, donde escribe su último libro y se suicida días después.

4.2. La mirada femenina / queer de Joey Soloway

Han pasado más de 30 años desde que Laura Mulvey propuso el término “mirada masculina” (*Male gaze*) para hacer referencia a la representación del cuerpo

⁵⁴ Llama mucho la atención que durante los años 60 en Cuba durante la dictadura de Fidel Castro fueron perseguidos diferentes figuras “antirrevolucionarias”, como sacerdotes, intelectuales y homosexuales, que eran llevados a campos de trabajo para su “rehabilitación”, ya que se afirmaba que este tipo de manifestaciones o conductas menoscababan el proyecto revolucionario que estaba en marcha. Todo este ambiente de rechazo y homofobia sufrió un desplazamiento, al punto que, en el 2008, el régimen en Cuba apoyara las operaciones de cambio de sexo y promoviera los derechos de las minorías sexuales. En el 2010, Castro aceptaría ante el mundo que esta persecución se trató de una “gran injusticia”.

femenino como objeto del placer visual para el espectador masculino. Dado que desde la época de la formulación de esta postura nadie teorizó o propuso una “mirada femenina” (*female gaze*), el director y escritor de televisión Joey Soloway⁵⁵ toma para sí el término, del mismo modo que Mulvey articuló la noción de “mirada masculina”. La propuesta de Soloway fue presentada en un masterclass durante el Toronto International Film Festival – TIFF 2016⁵⁶.

Soloway se conoce por crear, escribir, producir y dirigir la serie *Transparent* (2014-2017), producida por Amazon Studios y disponible en la plataforma de streaming Prime Video. Esta serie sigue la vida de una familia estadounidense cuyo padre decide contar que desde hace varias décadas se identifica como una mujer, y que decide ser una mujer transexual. Soloway mencionó que para esta serie acudió a su propia experiencia, ya que su padre es también transexual.

Transparent recibió varios premios, entre ellos el Globo de Oro a la Mejor Serie de Televisión - Musical o Comedia en 2015, y Jeffrey Tambor, quien interpretaba al padre de la familia, ganó el Globo de Oro al Mejor Actor en una Serie de Televisión - Musical o Comedia en ese mismo año. Fue una serie que permitió que aparecieran otras producciones donde se abordaran y exploraran de manera más abierta temas relacionados con la diversidad y la sexualidad como *Pose* o *Euphoria*⁵⁷.

⁵⁵ Cuando presentó su propuesta Soloway no había cambiado su nombre. A partir de 2021 cambió su nombre Jill por Joey, debido a que se asume como una persona no binaria y no conforme con su género. Usa artículo neutro en cuanto al género.

⁵⁶ Se pueden encontrar en Internet algunas transcripciones de esta masterclass, como en la página <https://www.toppleproductions.com/la-mirada-femenina>

⁵⁷ A pesar de las puertas que *Transparent* abrió para las representaciones de personas trans, pues permitió que en su producción trabajaran algunas de ellas, la cancelación de esta serie fue algo paradójico, pues derivado del movimiento #MeToo, salieron a la luz varias denuncias por conducta sexual inapropiada por parte de Jeffrey Tambor, actor que interpretaba a ese padre de familia que a sus 60 años le revela a su

Como señala Soloway, la mirada femenina no es lo opuesto a la mirada masculina: no significa que el cuerpo masculino sea puesto en pantalla para el placer de la mujer, ni tampoco significa que se van a generar representaciones de mujeres asumiendo roles y espacios que anteriormente eran exclusivos para los hombres⁵⁸.

A través de la mirada femenina, Soloway se permite hacer preguntas incómodas para trabajar en el empoderamiento de los subalternos: cuestiona la mirada masculina. Es ese espacio de enunciación para otros sujetos, historias y representaciones. “Busca acabar con todas las miradas. Es la mirada desde la otredad, la mirada queer, la mirada trans, la mirada interseccional” (Soloway, 2019)⁵⁹. Bajo esta postura es posible pensar que se pueden vincular de otro modo a las personas trans, en los procesos de producción de los audiovisuales como en la experiencia de *Transparent*.

La propuesta de Soloway parte y surge desde la Teoría de la Interseccionalidad (formulada en 1989 por la profesora estadounidense Kimberlé Williams Crenshaw), configurándose a partir de ella un entramado de corte sociológico que permite

familia su condición de mujer transexual. Tomado de https://www.elconfidencial.com/television/series-tv/2019-08-29/transparent-serie-amazon-final-musical_2197487/

⁵⁸ Un ejemplo de representaciones de mujeres asumiendo roles que antes eran exclusivos para los hombres se da en la figura de Lara Croft, la protagonista de los videojuegos *Tomb Raider* y que posteriormente fue llevada al cine en tres ocasiones. Ella es una heroína moderna, el equivalente femenino de Indiana Jones. Otro ejemplo sería la teniente Ellen Ripley, la protagonista de la saga *Alien*, una mujer que empuña y dispara grandes armas para enfrentarse a un terrorífico enemigo del espacio exterior. A pesar de que son representaciones femeninas, como tal no hay en ellas una contrapropuesta porque, aunque son construidas como personajes fuertes y valientes -dos cualidades que el cine clásico de Hollywood suele atribuir a los hombres-, son personajes que replican el esquema de la mirada masculina: son mujeres hermosas, osadas y valientes, están ahí para el placer visual del hombre heterosexual.

⁵⁹ Es a partir de esta enunciación que la mirada presente en el documental de análisis será denominada como “mirada queer”, dado que desde el mismo campo de propuesta se piensa como una mirada abierta y pensada para las otredades, entre ellas las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas.

entender cómo los sujetos de la otredad socialmente inferiorizada y discriminada (mujeres, sujetos LGBTQ+, personas en situación de discapacidad, afrodescendientes, indígenas, entre otros) están inmersos en cadenas y relaciones de poder, opresión, discriminación y estigmatización.

La mirada de Soloway se fundamenta, al igual que la de Mulvey, en tres factores o condiciones: un “ver sintiendo”, la mirada observada (*gazed gaze*) y la mirada que se devuelve.

El “ver sintiendo” se considera cuando la cámara toma la posición subjetiva del personaje (cuando éste no es un hombre cisgénero), de modo que el espectador puede experimentar qué está mirando y sintiendo el personaje. Utiliza el enfoque para evocar el sentimiento de estar en el sentir, en lugar de solo ver a los personajes. Incluso puede darse cuando la cámara/camarógrafo adquiere los movimientos nerviosos de quien mira, de manera que las emociones pesan más y toman prioridad sobre la acción. La imagen se usa de este modo para compartir una sensación de estar 'en un sentimiento' en lugar de simplemente mirar al personaje. Esta identificación entre el ver y el sentir entre el personaje y el espectador favorece la conexión entre uno y otro, permite la generación de empatía, facilita una mayor comprensión por parte del espectador de las emociones que está experimentando el personaje.

Con la segunda modalidad, “la mirada observada”, la cámara/camarógrafo habla desde su posición de receptora de la mirada, le muestra al espectador lo que se siente ser visto, devela una consciencia sobre el poder que tiene el personaje o protagonista cuando “sabe” que es visto. La cámara/camarógrafo muestra al

espectador cómo se siente al ser objeto de "esta mirada". En este punto se revela una conciencia intensa con relación al poder creciente del protagonista: habla sobre cómo se convierten en lo que ven los hombres y qué tipo de efecto tienen en el mundo cuando están en esta posición (Matthiassen & Eliassen, 2018).

Por último, "la mirada que se devuelve" implica un "yo te veo mirarme", una mirada que asume alguien que se sabe objeto y que quiere ser sujeto. Es la manera en que se le puede decir al espectador "veo que me estás viendo". Soloway señala que ésta es la forma que las minorías no solo se sientan vistas, sino que demuestran cómo se siente ser vistas, es una vía para exigir que se reescriba la cultura, para que las mujeres y otras minorías no sean solo el objeto, sino también el sujeto de la mirada (Soloway, 2016).

Esta es una plataforma política en la que es posible romper con la idea de que el éxito de las mujeres se limita a 'ser vistas', que invita a pensar de otro modo los cuerpos y los sujetos que son representados, en un esfuerzo por crear empatía y usarla como herramienta política (Matthiassen & Eliassen, 2018).

Un ejemplo de esta otra vía para representar a las mujeres es *Fleabag*, una serie británica de comedia dramática creada por la actriz y escritora Phoebe Waller-Bridge. Es una coproducción entre Two Brothers Pictures, el canal digital BBC Three y Amazon Studios. La serie está compuesta por dos temporadas, producidas entre 2016 y 2019, cada una de seis episodios, para un total de doce.

Fleabag fue bien recibida por los críticos de televisión, quienes resaltaban su escritura, el destacado elenco de actores y el carácter singular de la protagonista.

Gracias a esta serie Waller-Bridge ganó varios reconocimientos, entre ellos el premio de la Academia Británica de Televisión a la Mejor Interpretación de Comedia Femenina por la primera temporada y seis premios Emmy por la segunda.

Esta serie presenta a Fleabag, una mujer que maneja una cafetería, mientras trata de superar las secuelas de un trauma producto del suicidio de su socia; en la segunda temporada, presenta con un toque de humor cruel, el romance fallido entre la protagonista y un sacerdote británico. En *Fleabag* se pueden ver y reconocer los elementos constitutivos de la propuesta de Soloway (ver sintiendo, la mirada observada, la mirada que se devuelve): la protagonista camina por las calles de Londres mientras voltea su rostro, le habla a la cámara y le cuenta lo que siente y piensa, mira directamente a cámara, se siente interpelada e interrogada por la figura de ese espectador que construye la serie, sin que los otros personajes a su alrededor se den cuenta de este acto de interpelar al espectador o devolver la mirada. Esta mirada es empleada en las dos temporadas de la serie, sin embargo, en la segunda temporada la aparición de la figura del sacerdote (interés romántico-sentimental de la protagonista) hace tambalear el recurso. El sacerdote la interroga cuando la observa mirar fijamente a un punto indeterminado del horizonte (donde estaría ubicada la cámara / camarógrafo, cuando observa hacer gestos extraños (como parte de la interacción posible con el espectador). Es la figura de un hombre heterosexual (y su extensión a la figura del heteropatriarcado), así como su condición de figura religiosa, que pone en riesgo esta mirada pensada para potenciar las capacidades de agencia y empoderamiento de un personaje femenino.

De este modo, la propuesta de mirada de Soloway asume el cine como una máquina de generar empatía, desde una mirada nacida en la otredad. “La mirada femenina no es un truco de la cámara, es un generador de privilegio que me coloca a mí, la mujer, como sujeto” (Soloway, 2019). Esta condición es fundamental para pensar las representaciones queer en los audiovisuales recientes, tanto de ficción como de no ficción.

La mirada de Soloway empodera a esos otros sujetos que han sido invisibilizados; es una herramienta / plataforma política hecha desde el poder y el privilegio. Busca acabar con el “femenino dividido” que separa a las mujeres en dos: las buenas y puras, aquellas con las que todo hombre aspira a casarse, y las malas, putas y bandidas que todos anhelan llevar a la cama, pero con las cuales no tendrían una relación afectiva.

La “mirada femenina” puede constituir una crítica cultural porque denuncia las opresiones de las cuales son víctimas las mujeres bajo lo que se ha denominado “cultura de la violación”, es centrar el foco de atención para contar otras historias sobre cómo los cuerpos socialmente rechazados y estigmatizados son objeto de violencias originadas por diferentes factores.

Sin embargo, es necesario hacer una observación frente a la propuesta de mirada que hace Soloway. Retomando las posturas de Butler, mencionadas anteriormente en el presente documento, se ha hecho alusión a que la mirada en el cine construye a lo mujer o lo femenino, que como bien señala, no es algo natural ni fijo; es una construcción que llega a invisibilizar otras posibilidades de ser mujer o de performar lo femenino. Si bien el ejercicio de Soloway es propositivo en la medida en que

permite pensar otras construcciones de mirada para el campo de los audiovisuales, una mirada que puede tomar el lugar de esos sujetos situados desde las otredades (personas racializadas, inmigrantes, analfabetas, entre otros), la propuesta fija significados al ser nombrada como femenina/queer, pues replica la posición esencialista que precisamente la Teoría Queer busca romper. Al usar el adjetivo “femenino” al momento de denominar su propuesta, pareciera dar a entender que puede haber un elemento fijo y no una multiplicidad, contrastes, formas de habitar y de mirar. Quizás el problema radica desde el mismo momento en que Laura Mulvey bautizó a su mirada como “masculina”; en ese sentido, quizás sería más conveniente pensar en una ‘mirada hegemónica’ y una ‘mirada contrahegemónica’, de modo que no se replique el binarismo y esencialismo de género. Bajo el concepto de ‘mirada hegemónica’ podrían considerarse las miradas que desde esos lugares de producción y de poder se han perpetuado, fijando estereotipos, cosificando los cuerpos para el placer de los espectadores y, en respuesta, esa ‘mirada contrahegemónica’ podría contener múltiples perspectivas y propuestas, incluso si consideramos que así como no hay un solo carácter de feminidad / lo femenino que sea fijo, así mismo habrá múltiples maneras de ser y habitar lo queer, y que además estas formas de ser no necesariamente estarán en contraposición de lo masculino (que incluso pueden llegar a reafirmarlo). Es uno de los varios elementos que deberán seguirse considerando y analizando para futuros abordajes, para seguir estudiando la propuesta y que permitirán construir más conocimiento en este campo.

Por otra parte, el juego de las miradas tiene que pensarse desde dónde nacen y circulan estas producciones. Nacen desde plataformas de pago; para acceder a estos contenidos debe haber una suscripción; los programas, series o películas no circulan (de momento) de manera abierta por la televisión pública⁶⁰, implica pensar cómo las lógicas del campo del arte y la producción se relacionan con las del capitalismo, desde la postura del académico y ensayista colombiano Carlos Granés.

4.3. La mirada, el arte y el consumo cultural

Las vanguardias artísticas que nacieron como una crítica a las condiciones sociales, políticas y culturales de sus momentos históricos, comenzaron a convertirse en mercancía de consumo a partir de la década de los años 60 en el siglo XX.⁶¹ Las narrativas que se construyeron a partir de esa época se centraron en los valores de autenticidad y el discurso del yo que vendía el capitalismo. El mercado aprovechó los movimientos hippies, la revolución sexual, mayo del 68 y posteriormente toda la ola de la contracultura estadounidense de los 70 para incorporar esos valores a sus discursos y prácticas; ejemplo de esto es el aprovechamiento que Coca-Cola hizo de los valores del amor, autenticidad y armonía, estandarte de los jóvenes

⁶⁰ A pesar de que Internet ha democratizado los contenidos y algunos de ellos se puede acceder por medio de plataformas no legales.

⁶¹ Afirma Granés que uno de los primeros momentos en que el arte se politizó se dio en Latinoamérica durante el inicio de la Revolución Mexicana en 1910: los revolucionarios llevaron a que los artistas se comprometieran con sus causas y salieran del ensimismamiento en que estaban inmersos. El contexto convulsionado que se vivía en ese entonces en México los llevó a asumir una postura política. La vanguardia latinoamericana de ese momento ya había experimentado una politización del arte y una estetización de la política. Los artistas e intelectuales latinoamericanos de la segunda y tercera década del Siglo XX asumieron una postura política desde su posición como creadores: Dr. Atl (seudónimo del pintor y escritor mexicano Gerardo Murillo Coronado), José Vasconcelos, Diego Rivera, José Carlos Mariátegui, Leopoldo Lugones y José Santos Chocano (Granés, 2019).

estadounidenses de la época (influenciados por el hippismo, la revolución sexual y todo el ambiente de ese momento), y los incorporó a su imagen. Si estos valores de la contracultura servían para vender una bebida gaseosa “era porque habían dejado de ser propiedad exclusiva de unos pocos iluminados” (Granés, 2019, p. 34).

Las obras artísticas que aparecieron en Estados Unidos a finales de los 60 tenían un carácter inmaterial que desafiaba lo que era considerado arte hasta el momento: de carácter conceptual, invisible, sin soportes físicos que facilitaran su comercialización. Sin embargo, estas obras que se situaban lejos de las dinámicas del capital pronto fueron cooptadas por el mercado: los pocos soportes que daban cuenta de la existencia de una obra se convirtieron en mercancía de consumo⁶²: “todos esos residuos, textos, recuentos y testimonios fotográficos no tardaron en convertirse en piezas de museo y en mercancía para coleccionistas adinerados” (Granés, 2019, p. 36).

Además de dedicarse a la comercialización de sus productos, las grandes compañías financiaron y patrocinaron proyectos artísticos⁶³: así se daban los primeros pasos para que el capitalismo absorbiera la contracultura. Para Granés esto representa una derrota de la vanguardia: el arte ya no era una amenaza para el capitalismo (Granés, 2019, p. 38). Sin embargo, cuando los artistas permitieron

⁶² Granés destaca que en este momento surgió la figura del curador, como un nuevo actor en el campo artístico que con su discurso amplió la idea de lo que podía ser o no arte (Granés, 2019, pp. 36-37). Esta nueva figura se diferencia de un crítico especializado en arte. El curador de arte es un mediador entre la obra y el espectador; más que juzgar si una obra es buena o mala, el curador organiza las obras que componen una exposición y crea un diálogo entre ellas; por su parte, un crítico de arte describe la esencia de una obra o exposición, con un vocabulario específico, destaca y contextualiza los valores de una obra, de manera que presenta un punto de vista, que puede beneficiar o afectar a una obra o artista

⁶³ Ejemplo de esto es la muestra *Live in your head: When attitudes become form* de la Galería de Berna (Suiza), donde la filial europea de la compañía Phillip Morris aportó recursos para su montaje y posterior gira (Granés, 2019).

que las empresas los patrocinaran, se logró que la “anarquía” que se intuía en sus discursos y prácticas se hiciera mayoritaria. Esto generó una izquierda cultural menos comprometida en la lucha contra el mercado. Se pasó de una actividad rebelde a un consumo rebelde. “El revolucionario cultural ya no tenía que salir a la calle a protestar, podía quedarse en casa consumiendo productos y cultura rebeldes” (Granés, 2019, p. 39). Así, el arte rebelde y crítico de la vanguardia y de la contracultura fue patrocinado por industrias y compañías capitalistas, porque no representaba ningún peligro para su poder social ni para la imagen de sus patrocinadores; no representaba un riesgo para las audiencias interesadas en este tipo de producciones culturales. Se convirtió en una clase de material de consumo, a veces masivo, cuya producción y difusión valía la pena apoyar porque era económicamente rentable y promovía el buen nombre de la empresa y la marca que lo había financiado⁶⁴.

Hoy la contracultura, en tanto mercancía de consumo cultural,⁶⁵ es tan masiva, mediática y apetecida que es fácil convertirla en un objeto de consumo⁶⁶. La

⁶⁴ Sería objeto de otro estudio el análisis de las formas de manifestaciones artísticas y culturales que han surgido y acompañado momentos coyunturales en las sociedades contemporáneas, como lo que se articuló alrededor de la Primavera Árabe, Occupy Wall Street, las dinámicas que tuvieron lugar a partir del movimiento #MeToo (que surgió para denunciar la agresión y acoso sexual del productor de cine y ejecutivo estadounidense Harvey Weinstein, pero que pronto permitió que otros casos en todo el mundo pudieran salir a la luz pública), y en el contexto local, las manifestaciones artísticas que tuvieron lugar a raíz del estallido social en Colombia (y que tuvo su origen en Cali) en el año 2021.

⁶⁵ Un aspecto fundamental para reflexionar sobre las nuevas miradas alrededor de las representaciones sobre las personas con identidades de género y orientaciones sexuales diversos en el contexto actual.

⁶⁶ En la actualidad la figura de Banksy (de cierto modo) se puede leer como contracultura. Hasta el momento no se conocen mayores detalles de la biografía del artista urbano que usa el seudónimo de Banksy, quien oculta su identidad a la prensa y a sus seguidores. Este artista es conocido por haber ingresado de manera clandestina a varios museos y galerías como la Galería Tate Modern de Londres, el MOMA (Museum of Modern Art) y el Museo Metropolitano de Arte para colgar algunas de sus obras. Sin embargo, como destaca Granés, que Banksy sea asumido como una figura contracultural es bastante irónico.

protesta también puede serlo. Bajo la lupa del capitalismo todo puede ser producido y consumido como mercancía (Granés, 2019, p. 44).

La lucha por la igualdad de género no se ha escapado de las lógicas del capitalismo. Muchas campañas, compañías y proyectos adoptan posiciones de este tipo para generar más consumo de sus productos y discursos, como también mayor impacto o influencia social, cultural, política o económica. Hoy artistas, intelectuales de prestigio, políticos influyentes en amplias audiencias se promocionan y explotan como una “marca” reconocida, “venerada”, en mercados “generales” o “altamente especializados”⁶⁷.

Todo esto ha generado una paradoja. El arte está abordando muchas causas, luchas e injusticias sociales, pero ¿qué hay de fondo en este “activismo”? ¿Por parte de los artistas hay un verdadero compromiso político o es un esfuerzo por mantenerse vigente en el mercado? Para Granés se trata de un oportunismo y una instrumentalización de las injusticias y las víctimas (Granés, 2019, p. 48). Debería haber una preocupación ética al pensarse la vinculación entre el arte y las injusticias sociales ¿acaso todo es susceptible de explotarse económicamente como mercancía?

Hay un afán de “corrección política”: asumir posturas de este tipo genera recompensas; se premia la benevolencia de la propuesta y no la propuesta en sí

⁶⁷ Uno de estos casos se evidencia en la campaña publicitaria sobre la igualdad de género que en 2019 sacó la marca Mr. Músculo para debatir sobre el intercambio justo de tareas domésticas entre hombres y mujeres. En esta campaña, que tiene a Argentina como su público objetivo, se “alienta a todo miembro de la familia a compartir las tareas de la limpieza doméstica, contando con Mr. Músculo, un poderoso aliado, para que las familias limpien menos y vivan más” <https://www.totalmedios.com/nota/39593/no-me-ayudes-compartamos-la-nueva-campana-de-mr-musculo>

(Granés, 2019, p. 49). En la actualidad, preocuparse por las causas sociales y colectivas, las tragedias y esos otros seres invisibilizados parece garantizar una posición en el mundo/mercado de las artes⁶⁸.

Esta conexión entre el arte, el mercado, la fama y el reconocimiento ha generado una corriente dentro del capitalismo que asume posturas críticas, pero donde subyace el interés de seguir generando dinámicas de mercado. Así como antes la rebelión, la rebeldía, el sexo y el hedonismo fueron las banderas publicitarias de las marcas, hoy ese lugar lo ocupan la ecología, las causas sociales y las críticas contra el sistema (Granés, 2019, p. 61). Lo que interesa ahora no es la capacidad movilizadora y política del arte, sino su capacidad de dinamizar el mercado bajo el poder resultante de la combinación de la tecnología digital con la economía neoliberal, lo que suele nombrarse “economía naranja” (Granés, 2019, p. 73) y que tuvo especial relevancia en Colombia durante el gobierno de Iván Duque.

⁶⁸ Por eso, en contextos, prácticas y proyectos artísticos se habla del retorno de la obra de arte: de la contribución, generación de valor y/o conocimiento en las comunidades afectadas. Muchos proyectos y prácticas artísticas se ejecutan en medio de comunidades vulnerables y vulneradas, sin hacer una contribución que ayude a cerrar brechas. En algunos casos las obras artísticas de denuncia aumentan la popularidad del artista o creador, tienen impacto en las zonas o centros donde son exhibidas, pero las condiciones no cambian en las comunidades vulneradas que la motivaron / generaron. Incluso la obra ni siquiera llega a exponerse o exhibirse en ellas. Señala Granés que artistas como Renzo Martens han comprendido que hoy el arte está ligado al mercado y a algún tipo de comunidad marginada, razón por la cual trabaja en proyectos artísticos que permitan a su vez fortalecer procesos sociales con las comunidades (Granés, 2019, pp. 59-60). En el contexto nacional podemos encontrar el caso de la Fundación Pies Descalzos, creada en 1997 por la cantante colombiana Shakira, a través de la cual se apoya la educación mediante la consecución de recursos para infraestructura educativa, docencia y procesos de innovación; la Fundación Mi Sangre, creada en 2006 por el cantante Juanes y la emprendedora social Catalina Cock, la cual genera acciones encaminadas a la construcción de una cultura de paz en Colombia. En materia de investigación alrededor de las artes se puede citar el caso de la experiencia local Silo-vé un niño, adelantada en Cali por el colectivo de fotografía Ojo Rojo de la Universidad del Valle, con el apoyo de la Alianza Francesa y el Ministerio de Cultura, y que consistió en la realización de una serie de talleres de fotografía, la entrega de cámaras fotográficas a un grupo de 34 niños del barrio de ladera Siloé y la realización de un documental con la participación de estudiantes y egresados de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle.

Llama la atención que series y producciones como *Sense8* y *Transparent*, que han sido bien recibidas por la crítica y han recibido varios reconocimientos, que cuentan con una mirada interseccional que permite profundizar en las capas de las representaciones, que no muestran a personajes unidimensionales, facilitan la comprensión de otras realidades y ayudan a abrir el espectro de lo visible en el audiovisual; sean producidas desde dos plataformas de streaming de contenidos: para acceder a ellas es necesario pagar una suscripción.

En este contexto es necesario mirar con recelo estas apuestas de producción presentadas como innovadoras y críticas en términos tecnológicos, culturales y políticos. ¿Existe una verdadera apuesta para hacer posibles otras representaciones en el campo de los audiovisuales de ficción? ¿Acaso la generación de este tipo de producciones y representaciones es una estrategia más que han adoptado las grandes productoras de contenidos, es decir, el mercado capitalista en el marco de la economía neoliberal para seguir generando consumo y ganancias? ¿La mirada interseccional femenina o queer será cooptada por las lógicas del capitalismo y el mercado para generar más consumo? ¿Perderá su poder de incidencia en la transformación social, cultural y política de sociedades estructuradas con base en formas históricas de estigmatización, exclusión y explotación por diversas razones (económicas, políticas, sociales, étnicas, de orientación sexual, entre otras) de amplios sectores poblacionales? Es una pregunta sobre la cual deberán seguirse generando reflexiones y examinando producciones, así como sus impactos político-sociales.

En el siguiente capítulo se realizará un análisis a partir de la mirada enunciada por Soloway y que será fundamental para entender por qué la propuesta del documental *Bixa Travesty* es un ejercicio pertinente para ser considerado en futuras producciones audiovisuales (tanto de ficción como de no ficción) sobre personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas.

5. ¿Es posible una mirada queer en Bixa Travesty?

En los últimos años, en el cine latinoamericano (tanto de ficción como documental) se ha dado una nueva ola de representaciones de personajes LGBTQ+, “que destaca por su calidad artística, así como por su poderoso impulso de inclusión, crítica y empatía en un contexto aún escabroso” (Ríos, 2018). Esta apertura se da al tiempo que en el contexto latinoamericano los movimientos sociales y activistas logran importantes conquistas a favor de los derechos LGBTQ+, sobre todo entre 1999 y 2003: aprobación del matrimonio igualitario, adopción infantil, descriminalización de actos homosexuales e inclusión al servicio militar, en países como Perú, Ecuador, Chile, Brasil y México⁶⁹.

El cine queer abrió el espectro a las nuevas identidades representables en la gran pantalla⁷⁰. En la actualidad, el cine comercial ya ha absorbido al cine queer; en el

⁶⁹ Sin embargo, a pesar de esta apertura en América Latina, Brasil y México son dos países con cifras altas de violencia a las personas LGBTQ+, a pesar de ser países donde el matrimonio igualitario está aceptado. Al parecer existe una profunda raíz patriarcal y machista en ambos, lo cual revela que nuestra región es una zona de profundas contradicciones.

⁷⁰ Por razones que fueron expuestas en el capítulo 2 del presente documento, en el apartado 2.4.

contexto estadounidense se han producido éxitos de taquilla como *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005), *The Danish girl* (Tom Hooper, 2015), *Carol* (Todd Haynes, 2015). Del mismo modo, el cine latinoamericano se está abriendo a esta temática, como lo demuestran películas como *XXY* (Lucía Puenzo, 2007), *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004), *Señorita María, la falda de la montaña*⁷¹ (Rubén Mendoza, 2017) y *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017).

Así Latinoamérica sale del clóset a través de su arte, para crear personajes a imagen y semejanza de las personas a quienes retratan, lejos de los estereotipos opacos a los que habían sido reducidos. La crítica social, la identidad política y la lucha (individual o colectiva) son elementos de este cine que intencional o accidentalmente deconstruyen o destruyen la heteronormatividad que ha reinado en el arte cinematográfico. (Ríos, 2018)

El cine latinoamericano se abre a esas nuevas identidades, en una exploración en medio de un contexto social de mestizaje, machismo, poscolonialismo y fuertes desigualdades sociales. Es una “apertura sin precedentes inmediatos que celebra la humanidad en su riqueza identitaria, afectiva y sexual más amplia” (Ríos, 2018).

Dentro de esta corriente se enmarca el documental *Bixa Travesty* (Goifman & Priscilla, Bixa Travesty, 2018), que por su potente discurso y su propuesta de imagen ha ganado el favoritismo de la crítica especializada latinoamericana. Sin embargo, como se ha tratado de argumentar a lo largo del presente trabajo de investigación, se requiere una mirada cinematográfica que no reitere en

⁷¹ Al respecto de esta película se hará una alusión más adelante con respecto a la representación y la mirada que se ejerce sobre la protagonista de este documental.

estereotipos ni contribuya a fijarlos, que permita hacer una construcción interseccional del personaje representado. De ahí la importancia de demostrar que Linn da Quebrada, la protagonista del documental anteriormente mencionado, es representada bajo el concepto de Mirada Queer que propone Soloway (Soloway, 2019); cómo este documental se articula con los postulados de teóricas como Judith Butler y por qué es tan importante este ejercicio de representación para la cinematografía documental contemporánea latinoamericana.

5.1. Elementos para plantear una mirada queer en Bixa Travesty

Como se mencionó en un capítulo anterior⁷², la propuesta analítica alrededor de la mirada cinematográfica de Laura Mulvey se centra en tres ejes de mirada: la del director, la del camarógrafo y la del personaje protagonista. Así mismo se mencionó que la propuesta de Soloway se articula también en tres ejes: una mirada que permite ver sintiendo, una mirada observada y una mirada que se devuelve hacia el espectador del filme.

5.1.1. Ver sintiendo

Como se podrá ver en los anexos, bajo este factor de la mirada se reconocieron 5 escenas del documental. Para el presente análisis se eligió el bloque 26, comprendido entre los tiempos 00:48:33 y 00:56:50.

⁷² Esto fue desarrollado en el capítulo 3 del presente documento.

En una escena previa, se había presentado a Linn y a su amiga Nubia sentadas sobre una cama observando unas fotos en un computador portátil, mientras hablan y hacen algunas remembranzas alusivas a las imágenes que ven. En el bloque seleccionado se vuelve al cuarto donde Linn ve fotos con su amiga. En imagen aparece Linn bañándose con Nubia. Se frotan, se abrazan, se secan con toallas. Luego pasamos a una terraza donde Linn y varias personas desnudas juegan y se bañan con una manguera, se deslizan sentadas en el suelo, ríen. Luego vemos a Linn bañándose a oscuras en una ducha, toca su pene, juega con él y con su ano. Con un labial pinta su pene.

Vemos más fotos de su pasado: en algunas estaba ebria y al ver otra dice que en ese momento había consumido LSD. Se ven fotos de Linn con el guante que está perdido⁷³: se acaricia con ese objeto, sostiene un cigarrillo, acaricia sus genitales y su cuerpo. Se da paso a un video donde vemos a Linn peinarse frente al espejo de un baño, se le cae el cabello, luego está calva. La oímos reflexionar: “El cáncer, de cierto modo, soy yo. Es parte de mí. Son células en mí que no quieren morir y que siguen creciendo”⁷⁴. Juega con el cabello que se le ha caído y que ha recogido. Linn habla sobre la quimioterapia. En el pasado, mientras recibía tratamiento para su cáncer de testículo, alguien cercano la grabó mientras reflexionaba: “¿A quién le pertenece este cuerpo enfermo? Los médicos, las médicas, el hospital pasan a tener

⁷³ Durante el desarrollo de la película se narra que está perdido un guante que es importante para las presentaciones musicales que en escena monta Linn da Quebrada, un elemento construido con cadena y láminas de aspecto metalizado que ella usa en tarima. Hacia el final del filme veremos que el guante lo tiene escondido su amiga Jup.

⁷⁴ Dado que el idioma original de este documental es el portugués, los textos que corresponden a Linn da Quebrada y que son citados en este capítulo son tomados a partir de los subtítulos de la película.

un control, una disciplina, un poder sobre mi cuerpo, a decidir sobre mi cuerpo, sobre mi tratamiento. A decidir sobre el estado de salud en que debo estar”.

Linn habla sobre las cicatrices que le dejó el tratamiento de quimioterapia. Se ve un video que le hicieron en una habitación de hospital; dice que aprendió mucho sobre las fragilidades y potencias del cuerpo. La vemos llorar. Dice que en esa época empezó a cantar y a escribir canciones. En otro de esos videos que le grabaron en el pasado y que fue recuperado para el documental la vemos cubrir su rostro con una cinta que dice ‘Cuidado, frágil’. Envuelve toda su cabeza, con unas tijeras abre el orificio de su boca. Lame un pene de plástico, lo frota en su rostro cubierto por la cinta. Luego, en un baño de lo que parece ser una residencia la vemos frente al espejo, vistiendo tan solo una bata de hospital, se pinta los labios, se acaricia y lame su cuerpo, baila frente al espejo.

Como se mencionó en el capítulo anterior, el primer factor de la mirada queer es el “ver sintiendo”, que se caracteriza porque el camarógrafo quiere tomar la posición subjetiva de quien protagoniza el filme e intenta entrar en él. Bajo este factor se busca compartir y provocar una sensación de estar sintiendo, en lugar de que el espectador se limite solo a mirar a los personajes. La cámara / camarógrafo no solo muestra algo: desea que el espectador también experimente sensaciones. Le permite al cuerpo ser usado como una herramienta con la intención de comunicarle al espectador un sentimiento / sensación al ver lo que es representado.

Se puede decir que este factor está presente en este bloque, dado el peso dramático que tiene para la película, es uno de los de mayor duración e intensidad. Permite hacer un contraste entre dos sensaciones y momentos completamente diferentes y

opuestos en la vida de Linn: en un primer momento se la ve acariciando su cuerpo, junto a su amiga Nubia, mientras se duchan; se la ve riéndose y jugando con sus amigos en una terraza. La vemos acariciar sus genitales, a través de movimientos sensuales y sugestivos. Acto seguido, al ver las imágenes del pasado, Linn evoca su tratamiento de quimioterapia, la vemos frágil, sin cabello, delgada en extremo, tocándose para apropiarse de su cuerpo enfermo. Ya no tiene esa actitud alegre y jovial que exhibía al inicio del bloque, ya no sonríe, no transmite placer. Ahora la vemos con una actitud apagada, fría, melancólica, triste, vulnerable. Aunque la cámara en ninguno de los dos momentos no toma una posición subjetiva, tiene la intención de mostrarnos esas sensaciones que evoca el cuerpo, el rostro, las reflexiones y los movimientos de Linn. Nos permite ver sintiendo esa sensualidad, goce y satisfacción de ese primer momento y también nos permite ver sintiendo la fragilidad y la vulnerabilidad de Linn durante su enfermedad.

5.1.2. La mirada observada

Bajo este factor de la mirada queer se identificaron en el documental seis escenas. Para argumentar por qué en el documental *Bixa Travesty* se puede identificar el segundo elemento de una mirada queer se escogió el bloque 2, comprendido entre los tiempos 00:03:09 y 00:04:28.

Es en este bloque cuando aparece por primera vez un dispositivo documental usado por los directores y que va a ser recurrente en el filme: la simulación de un estudio de grabación de un podcast. En el bloque 2 aparece Linn frente a un micrófono, en

un estudio de grabación; mirando a la cámara dice: "Ustedes, hombres, lo hicieron todo muy bien ¿no es así? Armaron todo el circo. Se mancomunaron entre ustedes. Hicieron sus pequeños juegos, sus redes. Se han ayudado, se han beneficiado. Hicieron todo para protegerse. Dejando al femenino en un lugar recluso, peleando por ustedes. Pero qué juego sucio. Creyeron que no haríamos nada. Creyeron que pasarían impunes. Me doy cuenta de que su táctica también puede ser corrompida. Y también puede ser disfrutada por nosotras, por lo femenino [...] Vamos a aprender sus técnicas y vamos a mejorarlas [...] Vamos a crear una red de apoyo entre nosotras [...] Vamos a tomar nuestros cuerpos como armas. Y el partido irá a volverse en contra de ustedes. Y no voy a querer estar en su piel".

La mirada observada tiene como objetivo hacerle sentir al espectador (ya sea un hombre heterosexual, una mujer, una persona con identidad de género u orientación sexual diversa) cómo se siente ser visto, qué se siente ser objeto de una mirada. Permite desarrollar el poder consciente y creciente de la protagonista. Como desarrolla Soloway, es el complejo cámara/camarógrafo que le permiten hacer saber al espectador que así se siente ser visto (Soloway, 2016).

Y es gracias al dispositivo del estudio de grabación de podcast donde Linn da rienda suelta a su discurso. Mientras en otros documentales, como por ejemplo en el caso del documental colombiano *Señorita María, la falda de la montaña* (Mendoza, 2017), la protagonista del filme es entrevistada en varias ocasiones no de frente a la cámara, sino en ángulo, mirando al director o a quien en su momento realizó la entrevista. Su testimonio, sus palabras, su discurso le llegan al espectador a través del director: es él quien hace la mediación para que quienes vean esta película

puedan conocer y tengan acceso a la historia de María, mediación que además pasa por la cámara de video / camarógrafo. Se siente en mayor medida que es una entrevista en la cual María se limita a contestar las preguntas o los interrogantes que el equipo ha previsto para ella. Sin embargo, en contraste con este ejemplo, gracias al dispositivo empleado en *Bixa Travesty*, el discurso de Linn tiene más fuerza y más capacidad de agencia social y política a la exposición de sus ideas ante los espectadores del filme.

Aunque puede decirse que ambas protagonistas son construidas desde las periferias (no sólo sexuales, sino de hábitats, educativas, sociales, culturales, entre otras), ambas son diametralmente opuestas: María vive en un contexto rural, su sustento lo obtiene de las labores del campo, vive sola en una casa en la falda de una montaña, no parece tener una red de apoyo que vele por su cuidado y atención (salvo una vecina, señora de la tercera edad), creció en un entorno donde no recibió mayor educación escolar, su abuela se hizo cargo de ella debido a que su madre la abandonó cuando María cursaba la primaria (en el documental se insinúa que es hija de una relación incestuosa). Por otra parte, Linn habita una urbe (Sao Paulo, una de las ciudades más importantes de Brasil, con más de 12 millones de habitantes), es artista y produce música y vive de ello, se presenta en antros y discotecas, canta sobre el género y el deseo, tiene un control y dominio de su corporalidad (que se evidencia en los bailes que ejecuta en sus presentaciones), vive junto a otras chicas trans (durante el documental se evidencia que tiene a su disposición una diversa red de apoyo), tiene el apoyo de su madre y de sus amistades (quienes en su mayoría parecen ser también personas con identidades

de género u orientaciones sexuales diversas), y parece haber recibido una educación mucho más profunda que le permiten entender y hacer articulaciones sobre la teoría de género, el patriarcado, la diversidad sexual y todas las periferias donde ella se mueve.

Así mismo, debido a las condiciones socioculturales y de educación en las que se crio María, se puede decir que cuenta con poca o nula capacidad de agencia y de empoderamiento, no ha hecho procesos de teorización sobre su experiencia como persona con diversidad de género u orientación sexual diversa, tampoco tiene una conciencia o conocimiento sobre el lenguaje de los medios y de las artes en general, ni tampoco es militante de alguna causa en particular. Por el contrario, Linn da Quebrada cuenta con capacidad de agencia y ha adelantado procesos de empoderamiento, que se manifiestan por medio de su música y sus canciones, además, por sus cualidades y capacidades artísticas tiene un completo dominio del lenguaje corporal, de los medios y de los escenarios, se atreve a ironizar sobre las categorías alrededor de las cuales se articula la teoría de género (se autodenomina como “mujer cis”, evidenciando la artificialidad de la construcción de las categorías), el discurso de Linn da cuenta de las dinámicas del capitalismo, el medio artístico, la modernidad.

Mientras que María manifiesta en su documental su deseo de ser madre, que puede estar ligado a una noción derivada de la sociedad heteropatriarcal que asume que una mujer no está completa si no ha tenido un hijo o asume un rol maternal, es decir, se sienta desde una feminidad heteropatriarcal; Linn tiene un capital cultural que le permite entender que los roles que se asignan a las mujeres y lo femenino son

precisamente construcciones y no deben pensarse como categorías fijas, que existen otras maneras de ser mujer.⁷⁵

Gracias al dispositivo empleado, nos llegan aún con más fuerza el discurso y las palabras de Linn. Al mirar de frente a la cámara, parece que no hay mediación del director, excepto la de la cámara / camarógrafo. Linn no parece seguir el guión de una entrevista. Es ella quien hila y articula su discurso. Mirando a la cámara de manera fija, interpela al espectador, lo apela. Le dice frases como “Ustedes, hombres, lo hicieron todo muy bien ¿no es así?”, “Creieron que no haríamos nada. Creieron que pasarían impunes”, “Vamos a tomar nuestros cuerpos como armas. Y el partido irá a volverse en contra de ustedes”, así a lo largo del documental. Esta capacidad de romper la cuarta pared⁷⁶ es evidencia de la fuerza de Linn da Quebrada como personaje protagonista de la película, de su capacidad de agencia, de sus posibilidades de persuasión, de la fuerza de su discurso verbal.

5.1.3. La mirada que se devuelve

Este factor de la mirada queer es quizás uno de los que tiene menor presencia en *Bixa Travesty*, pues solo se identificaron tres escenas, como se podrá evidenciar en el anexo al final del documento. Debido a esto, y a que son escenas muy cortas, se

⁷⁵ Aunque en el documental Linn menciona su deseo de casarse, que desde ciertas posturas el matrimonio puede ser entendido como una institución heteropatriarcal.

⁷⁶ La cuarta pared es una convención presente en el cine, el teatro, una serie de televisión o un videojuego que describe la pared invisible e imaginaria que separa al público espectador de lo que sucede en escena o pantalla. Separa el mundo de la representación elaborada del mundo de la recepción. Es una convención que desde las primeras clases de audiovisuales en las escuelas de cine se enseña que debe ser respetada, tanto en la ficción como en el documental.

eligieron dos que permiten argumentar y justificar el uso de este recurso en el documental. Para el presente análisis se seleccionaron los bloques 1 y 5, comprendidos entre 00:00:00 – 00:03:08 y entre 00:07:14 – 00:09:28, respectivamente.

En el bloque 1 aparecen los créditos iniciales: el documental inicia con la imagen en negro. Se escucha una canción de Linn, segundos después la vemos con sombrero rosa y botas, caminando por las calles, con una linterna con la que proyecta el nombre del documental "Bixa Travesty" sobre las paredes de las casas y el asfalto de las calles. La canción que suena de fondo dice "Estoy buscando. Estoy tratando de entender ¿qué es lo que hay en mí que tanto te molesta". Más adelante la canción dice: "(Dolores) en los maxilares, cánceres, tumores. Maricones que proliferan en lugares frescos y ventilados. De mendigos a doctores cercados por sus pudores". Linn mira y apunta con la linterna a la cámara, la enceguece. Luego Linn aparece en una presentación musical. La canción sigue: "El sexo es el sexo. Hay amor y hay orgía. Perra creada en la noche. Sumisión del séptimo día. Estoy buscando (sexo, sexo, sexo)". Durante la presentación vemos a Linn vestida con un traje de mallas y un guante de un material metalizado⁷⁷, se lleva los dedos a la boca, los lame.

En el bloque 5 se vuelve a emplear el dispositivo del estudio de podcast. Aparecen Linn y su amiga Jupp en el estudio de grabación, frente a un micrófono, mirando directamente a la cámara y, por ende, al espectador. Hablan entre ellas: "Dinos ¿cuál es cuál? ¿cuál es la marica? ¿cuál es la loca? Porque antes era una travesti

⁷⁷ Elemento que aparecerá en otras escenas del documental y que será central para el desarrollo de la trama.

¡Ahora soy una mujer cis!”. Hacen ejercicios de calentamiento de la voz; cantan: “Soy la nueva Eva. Hija de las travas, obra de las tinieblas. No he comido del fruto de lo bueno y lo malo, pero tomé sus hojas y fumé su hierba”. Hablan sobre el funk, Linn señala con sus dedos, con un gesto que recuerda a una pistola, apunta a la cámara y “dispara” una, dos, tres veces, agrediendo de manera simbólica al espectador de la película: “Les encanta nombrar, dar sentido a las cosas. Entonces pensé ¿por qué no puedo hacerlo también? Hago mi música precisamente como arma”.

Como se desarrolló en el capítulo anterior, el tercer factor de la mirada queer de Soloway y que se conoce como “la mirada que se devuelve”, no se trata ahora como en el elemento anterior de demostrarle al espectador lo que se siente ser visto, sino más de “te veo mirarme”, se trata de hacer sentir qué se siente estar en el mundo luego de haber sido visto y de saber que ha sido visto. Bajo este factor la protagonista de este documental no solo quiere ser el objeto que es visto, sino que también quiere ser un sujeto que ve a ese público espectador del documental, dentro de los cuales debe encontrarse personas heterosexuales, que juzgan, niegan, discriminan, estigmatizan o invisibilizan la diversidad u orientación sexual, que bajo sesgos políticos e ideológicos quieren mermar los derechos de las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas.

Son dos los elementos de estas escenas que permiten pensar la existencia de este factor en *Bixa Travesty*. En la primera escena seleccionada, mientras Linn camina iluminando los ladrillos, el concreto y el asfalto de las calles con el haz de luz de una linterna, que además le permite proyectar en esas superficies el nombre del

documental, en un momento de la escena ella apunta con la linterna hacia la cámara / camarógrafo y le enceguece. Por un breve instante el plano y el cuadro se llenan de luz y no se puede ver nada. Ese espectador, acostumbrado a ser el sujeto activo de la mirada, por un espacio de segundos es cegado por la luz, lo cual evidencia de manera simbólica que está en crisis esa mirada que se suele dar en los audiovisuales tanto de ficción como de no ficción. El exceso de luz molesta, ciega por instantes los ojos del espectador del filme.

En la segunda escena o bloque elegido, mientras Linn mira a cámara y habla sobre su música como un arma que está dispuesta a usar, señala a cámara / imita una pistola con su mano y “dispara” cerca de dos o tres veces. Ambos actos, el de enceguecer a la cámara / camarógrafo con la linterna y disparar gestualmente con sus manos la convierten en un sujeto activo de y con la mirada. Sabe que los espectadores la están viendo, se sabe observada a través del dispositivo cinematográfico y devuelve la mirada con estos dos gestos, los ataca. El primero llena de luz todo el cuadro y por un breve lapso no se puede ver nada más, no se la ve a ella, ni a las calles, lo que sucede alrededor. El segundo le permite una agresión a nivel simbólico hacia el espectador. Así como sobre ella se fijan unas miradas y unos estereotipos, muchas veces ofensivos, ella hace lo mismo: ataca esa mirada que la estigmatiza. Linn habla sobre el funk y cómo los artistas o creadores usan frases del tipo “ella quiere verga” como si estuvieran apuntando / señalando con sus dedos a una mujer, del mismo modo como se apuntan / señalan otros elementos como “basura” o “casa”. “Les encanta nombrar, dar sentido a las cosas”, dice Linn. Por eso decide reclamar para sí misma esa posición, ese lugar

de enunciación y de poder. De ahí que ella afirme: “Hago mi música, precisamente como arma, pensando en mí como el primer blanco”, mientras se apunta con los dedos a su cabeza. Su música es a la vez arte y arma que está dirigida a ella, pues esto le permite tomar la posición de poder de quien enuncia y nombra, espacio que desde la hegemonía se ha negado para ciertos sujetos invisibilizados.

La conjunción de estos tres factores bajo una propuesta de mirada permite pensar que es una forma sociopolítica de exigir justicia, de hacer arte y de facilitar el agenciamiento de quien protagoniza un documental. Gracias a estos elementos se construye un lugar privilegiado de enunciación, va a permitir que los espectadores (sin importar su género u orientación sexual) puedan adherirse con mayor facilidad a su discurso pues para acceder a él solo existe la mediación de la cámara / camarógrafo, al tiempo que se crea un vínculo de cercanía con el personaje⁷⁸. Como destaca Soloway, este tipo de mirada, la mirada queer, construida con estos tres elementos es un esfuerzo consciente para crear empatía como herramienta política para cambiar la forma en que el mundo ve a las mujeres, pero también a esos otros sujetos representados desde las otredades y la diversidad.

Además, como factor adicional de estos ejes o modos de la mirada presentes en esta película documental es necesario añadir que Linn da Quebrada aparece en los créditos del filme no solo como protagonista de este, sino también como una de las

⁷⁸ Al respecto de la adherencia por parte del público espectador a este tipo de discurso facilitado por esta propuesta de mirada cinematográfica, quizás a posterior se pueda realizar algún tipo de estudio o análisis de audiencia, a través de grupos focales u otras estrategias de la investigación social, que permitan confirmar o refutar la afirmación de Soloway precisamente sobre esta adherencia y empatía.

personas responsables del guión: en los créditos aparece como guionista, junto a Kiko Goifman y Claudia Priscilla.

Este elemento no puede ser ignorado o tomado a la ligera, pues le permite a ella un mayor control, no solo de su imagen, sino también de su discurso, actitud que no suelen tomar muchos documentalistas al momento de construir sus películas. Siempre conviene preguntarse a quién le habla el personaje ¿al director, a la cámara o a los espectadores? ¿Qué tanto control tiene en el proceso de posproducción el protagonista del documental? ¿Acaso también participa de esta fase del proceso creativo? ¿Cuál es el ejercicio de enunciación que se construye y se práctica en la película? ¿Ella le habla al director? ¿Ella les habla a ellos, los espectadores? (en un ejercicio de distanciamiento con respecto al personaje principal) o en cambio ¿son tanto el director, el/la guionista como la protagonista, quienes les hablan a ellos, los espectadores?

Gracias a ser incluida en el ejercicio de construcción de guión, Linn asume su propio lugar de habla, tiene más control sobre lo que dice ella y sobre ella en el documental. Esto indica que esta película no es construida desde un lugar referencial, es decir, que no se asume la posición tradicional y hegemónica de muchas obras donde “el cineasta / director habla sobre ellos”, sino que permite la construcción de un “nosotros hablando sobre nosotros”. Le da voz, visibilidad y postura a quienes han sido callados por esos lugares / poderes hegemónicos de enunciación. De este modo pueden usar el documental como plataforma y espacio para hablar de la violencia social, racial, sexista y transfóbica que han experimentado en sus vidas propias.

Pensar en la forma en que al espectador le llega el discurso de Linn da Quebrada es importante porque permite indagar en la capacidad de agenciamiento que se les otorga a las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas y socialmente subalternas, esta propuesta de mirada identificada en este documental permite que el o la protagonista pueda mirar a los ojos al espectador, por medio de la mediación de la cámara / camarógrafo, y le mire como un igual, le pueda hablar en los mismos términos. De este modo, quien observa el filme no puede evadir la mirada y el discurso de quien protagoniza la película: ambos elementos le interpelan de manera directa. Un discurso emitido directamente por Linn da Quebrada, una persona sobre la que recaen diferentes ejes de opresión, perteneciente a un grupo poblacional sobre el cual la sociedad heteropatriarcal ha ejercido diferentes formas de exclusión e invisibilización. Se les discrimina por varias razones: por ser LGBTIQ+, por ser población racializada, por vivir en la periferia de una urbe brasilera, por citar algunos ejes de exclusión y opresión. Que sea ella quien pueda enunciar su discurso y alzar su voz hablando sobre el cuerpo, el deseo, el género, su música, el poder y todos los demás temas que son abordados en *Bixa Travesty* le brinda más recursos para llegar a otros escenarios, personas y sociedades con su mensaje.

A través de su discurso, de su imagen, las letras de sus canciones y sus actos Linn ejemplifica que “todo lo personal es político”: desde nacer y vivir en la periferia, no solo geográficamente, pues vive en el barrio periférico Fazenda da Juta en la Zona Leste de São Paulo, sino también en la periferia sexual, en la disidencia configurada

por esas otras identidades socialmente subalternas, hasta el amor hacia sí misma, la identidad, el cuidado del propio cuerpo, entre otras.

Como cualquier territorio geográfico, nuestra piel, órganos, nervios y células registran nuestras transformaciones, hasta las grietas y los sismos. Es por ello que el cuerpo es la principal forma de existencia, nos dice Linn. (Ríos, 2018)

Linn habla en contra del poder hegemónico del patriarcado. Por eso en una de las escenas la vemos autodenominarse como una “terrorista del género”, porque se ama a sí misma y no busca la validación de otras personas para ser: se sabe y se siente libre. En un contexto y un territorio donde aún persiste la homofobia, la violencia y la discriminación hacia las personas LGBTIQ+, Linn da Quebrada irrumpe para celebrar los cuerpos, la diversidad y las otras identidades sexuales y de género.

El discurso de Linn está influenciado por los postulados y elaboraciones teóricas de Judith Butler alrededor del género, la identidad y el deseo. Como Porchat menciona (a partir de elaboraciones de Butler), la matriz heterosexual es un modelo que impone la naturalización del sexo, el género y el deseo, es decir que normaliza la correspondencia entre el sexo anatómico, la identidad de género, el deseo y la práctica sexual.

Primeiramente, a de que o senso comum considera inteligível o gênero de quem supostamente possui uma coerência entre seus quatro elementos básicos: sexo anatômico, identidade de gênero, desejo e prática sexual. É

digno de se notar que Butler incorpora o desejo e a prática sexual de modo a ampliar o que se entende por gênero. Pensar sobre o gênero implica em pensar o corpo e aquilo de que o corpo eroticamente precisa e é capaz de fazer. A coerência seria ditada pela norma cisheterossexual. (Porchat, 2020, p. 68)⁷⁹

Al usar estos elementos que caracterizan la mirada construida en este documental, no solo se deconstruye lo femenino, no solo de la mujer, sino también el de la travesti (Porchat, 2020, p. 74). Linn se autodenomina como “la nueva Eva”, la travesti que a su vez es una mujer cis, una contradicción que revela que el género es ante todo una interpretación, una singularidad, por tanto habrían tantos géneros como personas (Porchat, 2020, p. 74). A partir de esas singularidades es que surge la identidad de género con la que se denomina y se autorreconoce Linn⁸⁰, la bixa travesti que le permite expresar su disidencia, una identidad que da cuenta de esos vacíos y excesos, que incluye lo femenino y lo abyecto⁸¹ de su propia historia.

Não se trata de imitar o gênero feminino conscientemente, o que seria uma simples paródia. Trata-se de perceber que, na tentativa de praticar/performar um gênero (masculino ou feminino), algo escapa, foge ao controle e nos leva

⁷⁹ *Primero, que el sentido común considera inteligible el género de alguien que supuestamente tiene una coherencia entre sus cuatro elementos básicos: sexo anatómico, identidad de género, deseo y práctica sexual. Vale la pena señalar que Butler incorpora el deseo y la práctica sexual de una manera que amplía lo que se entiende por género. Pensar el género implica pensar en el cuerpo y en lo que el cuerpo eróticamente necesita y es capaz de hacer. La coherencia estaría dictada por la norma cisheterossexual* (Traducción personal).

⁸⁰ Al autodenominarse como mujer cisgénero, Linn pone de relieve que la identidad de género es ante todo una construcción social y cultural.

⁸¹ Vale la pena recordar que lo abyecto se entiende desde los postulados de Judith Butler y que fueron desarrollados en el capítulo 2: todo aquello que es excluido, desechado, que causa repugnancia y se convierte en un “otro”, una visión que se extiende a esas otredades como los inmigrantes, pobres, pacientes psiquiátricos, entre otros, sobre los cuales esta autora ha desarrollado sus posturas.

a construir um gênero próprio. No caso de Linn, a bixa travesty. (Porchat, 2020)⁸²

Bixa Travesty (como identidad y como documental) le permiten a Linn nombrar / narrar sus recorridos de vida y cuestionar los límites del género ¿Una bixa travesty es una bestia, una mujer cis con pene, un humano, un animal, una terrorista del género?

Cuando Linn señala que usará su cuerpo como arma, se permite una deconstrucción de la categoría de mujer ¿quién puede hablar sobre / por ella? ¿Qué es ser mujer? También se permite hablar de su abyección, la cual es puesta en el centro de su experiencia a través de su arte, sus letras, baile y canciones ¿Quién puede hablar de lo abyecto? ¿Puede ella ser sujeto / objeto de su propio discurso? Es en esa exploración que aparece su experiencia alrededor del cáncer de testículo, la extirpación de uno de ellos y su proceso de quimioterapia, lo cual la llevó a una reinvencción de su cuerpo, una reapropiación que pasa por plantear que hoy el amor y la felicidad son también cuestiones políticas, que las identidades son inestables y los binarismos de género son una ilusión.

Por último, antes de dar paso a las consideraciones sobre el aporte que para el campo de la mirada y del documental se hace desde *Bixa Travesty*, conviene hacer una consideración. ¿Qué pasa con las escenas del documental analizado que no corresponden a los elementos y caracterizaciones establecidas por Soloway?

⁸² No se trata de imitar conscientemente el género femenino, que sería una simple parodia. Se trata de darnos cuenta de que, en el intento de practicar / ejecutar un género (masculino o femenino), algo se escapa, escapa al control y nos lleva a construir nuestro propio género. En el caso de Linn, una bixa travesty (Traducción personal).

Precisamente aquellas escenas, que como se podrá constatar en la matriz de análisis incluida dentro de los anexos del presente documento, no tienen una marca de color, donde no figuran los aspectos descritos por este productor. Puede quizás pensarse o sugerirse, asumiendo otra postura de análisis, que en esas escenas donde no podemos identificar qué mirada está presente estamos ante otro elemento que desestabiliza la misma mirada, una postura queer que dinamita ambas propuestas de mirada, un lugar polivalente donde tienen cabida otras concepciones más allá acaso de lo masculino y lo femenino, y por qué no, de lo queer. Por supuesto, este será también objeto de otros análisis y abordajes.

5.2. *Bixa Travesty*, el documental y el cine queer: ¿el futuro está en Latinoamérica y es trans?

Para entender la importancia de la propuesta de mirada cinematográfica presente en *Bixa Travesty* se requiere establecer un diálogo entre dos esferas diferentes del cine, pero no necesariamente opuestas: el documental (en tanto género, práctica o discurso) y el New Queer Cinema (como movimiento artístico, político y cultural).

Como se mencionó en el capítulo 2, el documental es un espacio que está en continua revitalización, pues cada cierto tiempo aparecen prácticas u obras que nos llevan a mirarlo con otros, que nos invitan a expandir el horizonte de lo que consideramos como documental. En la actualidad se pueden encontrar obras que emplean elementos de la ficción, donde hay espacio para la autoexpresión y la experimentación visual, el uso de animaciones, filmes con límites difusos con el ensayo y la vanguardia, elementos que amplían las posibilidades expresivas,

poéticas y metalingüísticas del documental, más allá de la concepción hegemónica sobre esta práctica, género o discurso. Así como el documental ha cambiado a lo largo de las últimas décadas, lo mismo sucedió con el New Queer Cinema como movimiento cinematográfico. Sus temáticas dejaron de centrarse en la muerte para abordar otras cuestiones, el desarrollo de tratamientos e investigaciones alrededor del VIH, la aparición de nuevos liderazgos y escenarios políticos, la creación de políticas públicas a favor de la diversidad sexual, nuevos colectivos de activistas, todos estos elementos contribuyen a generar un nuevo contexto para las personas LGBTIQ+. Así mismo, como fruto de la apertura generacional se puede decir que poco a poco se ha ido dando en las sociedades occidentales una mayor aceptación y respeto por lo queer⁸³ (en materia de estilos de vida, opciones, representaciones, discursos, entre otros), ya que como recuerda Rich “bajo el capitalismo, hasta las personas queer (con dinero) tienen opciones” (Rich, 2018, p. 272).

El nuevo cine queer cambió: [...] una transformación relativamente veloz de la periferia al centro en el nivel de temas y argumentos. Antes tabú o intrigantes, ahora se hablaba de los queers en cine de arte, películas crossover y series de televisión. [...] Así como la rebeldía pareció desaparecer de la cultura [LGBTIQ+], también la aportación radical del nuevo cine queer desapareció de las películas que lo había hecho posible. (Rich, 2018, p. 273)

Durante la primera década de 2000, la aparición de nuevas tecnologías, formatos y plataformas han contribuido a la ampliación de las discusiones, han incidido en el

⁸³ Aunque en muchos escenarios y sociedades aún persisten resquicios de discriminación.

agenciamiento de las causas y derechos y han permitido la visibilización de esas otras formas de habitar el mundo desde lo queer⁸⁴. A esto se le puede sumar el hecho de que muchos artistas y figuras públicas se atrevieron a “salir del clóset”, como es el caso de la comediente y presentadora Ellen DeGeneres, y series de televisión como *Will and Grace*, *Queer as folk*, *The L World* o *Queer Eye for the Straight guy*, que aparecieron y “se esforzaron por quebrantar y reescribir las normas sociales, y por entretenernos; sacaron a la cultura [LGBTIQ+] de las sombras y la hicieron atractiva para el público”⁸⁵ (Rich, 2018, p. 274).

Esta apertura en la televisión y la aceptación de las obras de cineastas como Francois Ozon, Apichatpong Weerasethakul, Todd Haynes, John Greyson o Rose Troche fueron mermando la rebeldía del NQC, como si ese espíritu transgresor y desafiante de las ideologías que caracterizó a las primeras obras nacidas bajo este movimiento cinematográfico se hubiera ido diluyendo con el paso de los años; como si la llama poco a poco se hubiera debilitado, algo que sugiere Rich, es parte “natural” del proceso.

En el cine las generaciones se suceden rápidamente. Las energías se van a otras partes, se hacen visibles diferentes lugares y las identidades se modifican antes que desaparecer. Las frases y comunidades emergen,

⁸⁴ Es tal la pérdida de la rebeldía del NQC que puede sugerirse, como señala Rich, que estamos en un escenario posqueer.

⁸⁵ Sería necesario hacer luego un análisis de este tipo de programas, películas, figuras públicas y series de televisión que surgieron en este momento histórico para determinar si, más allá de su relevancia como objetos de consumo cultural que facilitaron la aparición de otros sujetos y temáticas, realmente generaron nuevas representaciones o contribuyeron a fijar estereotipos en el imaginario del público espectador.

crecen, evolucionan y se atrofian. No se puede permanecer inmóvil, aunque la nostalgia nos dificulte movernos. (Rich, 2018, p. 277)

Quizás, es probable, que estos espacios hayan mudado de lugar y sean ahora el internet y las redes sociales donde los nuevos activismos y las historias se hagan visibles; también en espacios como galerías, exposiciones de arte e instalaciones; incluso las nuevas plataformas de streaming aprovechan esta apertura para la producción y alojamiento de contenidos como se verá a continuación.

En los últimos cinco años se ha dado un auge de producciones de ficción en forma de seriados o películas que abordan temáticas relacionadas con las diversidades de género y las orientaciones sexuales diversas, bien sea de manera directa o sugeridas de manera tangencial. Pueden citarse como ejemplos la serie *Love, Victor*, inspirada en la película *Love, Simon*, sobre un adolescente que está resolviendo sus dudas sobre su identidad; *And just like that*, continuación de la exitosa serie de HBO *Sex and the City*, que sitúa la narración varios años después, explorando la vida actual de las protagonistas, y en cuya primera temporada - emitida en la plataforma de streaming de HBO durante el año 2021- se abre el espectro para presentar personajes no binarios y algunos hilos argumentales como la atracción/relación entre dos mujeres y la identificación como persona no binaria por parte de una de las hijas de las protagonistas; *Heartstopper*, inspirada en un exitoso cómic, que cuenta la historia de enamoramiento de dos adolescentes en una escuela estadounidense; *Q-Force*, una comedia animada que sigue a un apuesto agente secreto y su equipo de espías LGBTQ+; o la estética andrógina de algunos personajes de *The Sandman*, serie basada en el cómic homónimo de Neil

Gaiman⁸⁶; todas estas series están disponibles junto con largometrajes sobre temas relacionados con las sexualidades no heteronormativas.

Puede afirmarse que hubo un desplazamiento del foco de atención de la mirada. “Para el siglo XXI ya estaba claro: trans era el nuevo queer” (Rich, 2018, p. 283).

Ahora el nuevo estándar era la fluidez de género, pues la normatividad de género en los días del nuevo cine queer, donde las sexualidades se renegociaban, se había debilitado. [...] La energía inicial del nuevo cine queer había renacido como un cine de formación y representación de identidades transgénero y queer. El nuevo cine trans inyectó, nuevamente, emoción en las exigencias intransigentes, la letanía de opresión, nuevas representaciones icónicas e incluso, en lxs jóvenes. (Rich, 2018, p. 283)

La reaparición de lo trans permitió una revitalización de las películas, series y producciones enfocadas en los temas LGBTIQ+; llegó para conquistar nuevos territorios, para poner en el centro de atención esas nuevas identidades de género u orientaciones sexuales diversas que se han puesto en el plano de lo discursivo: categorías que eran impensables o no consideradas tiempo atrás como las personas asexuales y las no binarias, por mencionar algunas, que desafían lo hetero y lo homonormativo al mismo tiempo,.

Esta nueva tendencia, que Rich señala como nuevo cine trans, tiene sus propias particularidades: es un territorio donde la producción predominante son los

⁸⁶ Sigue llamando la atención que estas series y contenidos estén disponibles en plataformas pagas de streaming como Hulu, Netflix o HBO Max, por lo cual sería prudente sugerir una aproximación a los contenidos que desde la televisión pública permitan representaciones de este tipo.

documentales⁸⁷, centrados en una persona o pareja, muchas veces alrededor de lo que se denomina “salir del closet”, con un estilo fílmico transparente (más que barroco o disyuntivo), con historias centradas y desarrolladas en el presente. “Es un movimiento digital y fílmico dedicado al presente” (Rich, 2018, p. 284)⁸⁸.

Predominan las escenas de cuerpos medicados, cirugías de doble mastectomías, y su recuperación se narran con dulzura mientras se muestran las inyecciones de testosterona y sus efectos en el cuerpo y la mente. Exhaustivamente relatado, las representaciones son un ritual casi sagrado, que superan sus funciones narrativas dentro del género documental y en su lugar representan un verdadero rito de iniciación. Lo opuesto a las escenas reveladoras del cine comercial, aquí más bien se muestra orgullo y logro. (Rich, 2018, p. 288)

Esta predominancia del documental en esta nueva vertiente del New Queer Cinema se puede deber a que en la actualidad hay más facilidades de producción y la ubicuidad de las nuevas cámaras digitales que facilitan la grabación de momentos y escenas “que, en un parpadeo, hacen político lo personal” (Rich, 2018, ps. 286 -

⁸⁷ Esto puede estar ligado a que cada vez más los equipos de grabación son más económicos, y que se puede adelantar un rodaje con pocas personas, al contrario de lo que pasaba antes. Es un elemento propio de la época, al que se ha denominado “giro subjetivo”. Para ampliar más sobre esta tendencia en el contexto latinoamericano se invita a leer a Valenzuela (Valenzuela, 2011) así como a León (León, 2019).

⁸⁸ Si bien en algunas películas producidas entre 1970 y 2000 aparecieron personajes trans, como *In a Year with 13 moons* (Rainer Werner Fassbinder, 1978), *Come back to the Five and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean* (Robert Altman, 1982) o *Transamerica* (Duncan Tucker, 2005), con relación a las producciones contemporáneas hubo un cambio en las representaciones: una tendencia a resaltar o destacar aspectos positivos, más allá de la historia dramática. Sin embargo, este nuevo cine tiene más preponderancia en el género documental.

287). De este modo amplían el espectro y la comprensión del mundo y hacen énfasis en las nuevas identidades.

Bixa Travesty es un claro ejemplo de esa flexibilidad de la esfera documental para incorporar otros modelos discursivos, tomados de otros modos de producción, en beneficio de su práctica o discurso. Es también una película, en tanto heredera de toda la tradición y derivaciones del New Queer Cinema, del devenir de las discusiones alrededor del género y la diversidad sexual, del surgimiento de otras maneras de relacionamiento con el mundo, que habla sobre la realidad de una travesti en un contexto latinoamericano, cuya realidad pasa por el cuestionamiento sobre el uso de las hormonas, la práctica artística musical como elemento para generar una reflexión sobre el deseo, sobre el amor propio como una apuesta política.

El uso de elementos propios de la ficción no es nuevo. Otros documentales han empleado estos recursos en el pasado. La puesta en escena es uno de los recursos que pueden ser utilizados en la construcción de una película documental para recrear elementos en los cuales se desea hacer énfasis, por la falta de imágenes (bien sea porque se trate de un material difícil o imposible de acceder, por ejemplo), entre otras razones.

Ejemplos de estos usos de recursos de ficción en películas de no ficción hay muchos. Uno de ellos es *Tongues Untied* (Riggs, 1989), una película documental cuyo propósito es dar una mirada a la forma como se entrecruzan las discriminaciones en un sector de la sociedad estadounidense de finales de la década de los 80: hombres discriminados por ser afrodescendientes y a su vez

homosexuales, sin que un elemento o factor prime sobre otro. El filme combina imágenes documentales, testimonios y declamaciones de poesía, para crear una representación de la especificidad y complejidad de la identidad gay negra. En este documental Riggs construye una identidad marcada por varias exclusiones: por ejemplo, hombres afro que no pueden entrar a una joyería porque son asumidos a primera vista como delincuentes, y son esos mismos hombres quienes no pueden entrar a una discoteca gay por ser afroamericanos. Esto lleva que se presente una rabia acumulada.

En *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1988), un documental sobre un asesinato y su investigación judicial, el director hace unas puestas en escena con reconstrucciones del crimen (similar a una producción de Hollywood), recurso que le permite recrear las diversas versiones de los testigos del homicidio, testimonios que se contradicen entre sí y que permitieron que el caso fuera reabierto. Gracias a esto el acusado de homicidio, quien estaba en prisión condenado a muerte, fue declarado inocente.

En el documental *Tren de sombras* (José Luis Guerin, 1997) se hace una reconstrucción de películas domésticas mudas grabadas por un supuesto cineasta aficionado a principios del siglo XX para retratar el paso del tiempo y la memoria familiar de una casa de veraneo en pueblo francés. Además, muestra las películas varias veces, las reedita y las pasa a cámara lenta y hacia atrás y, poco a poco, descubrimos que en esas imágenes banales y alegres se esconde un secreto que ha permanecido oculto hasta nuestros días.

La imagen perdida (*L'image manquante*, Rithy Panh, 2013) – como ejemplo de cómo el documental puede disponer de otros recursos que no se corresponden

necesariamente con la imagen tomada del mundo histórico o real. Mediante la combinación de imágenes de archivo y el uso de escenas construidas con muñecos artesanales, Rithy Panh explora el genocidio que sucedió durante la dictadura de los Khmer Rouge en Camboya entre 1975 y 1979.

En el contexto colombiano es necesario citar *Agarrando Pueblo* (Carlos Mayolo, Luis Ospina, 1977), un falso documental que explora el concepto de “porno-miseria”, haciendo alusión a los usos oportunistas y quizás deshonestos que hacían ciertos documentalistas y creadores de la época, interesados en explotar la miseria presente en los contextos y sociedades latinoamericanas para su emisión, proyección y premiación en Europa.

Así como otros documentales han tomado elementos de la ficción (puestas en escena con actores o dramatización de escenas, uso de música incidental, poesía, animación o la construcción de maquetas, por mencionar algunos ejemplos), *Bixa Travesty* emplea una mirada propuesta desde la esfera de la ficción para potenciar el discurso de su protagonista y que da cuenta, por un lado, de la particularidad del documental para nutrirse de otros modos de producción en beneficio de su apuesta, de su interés por generar un discurso sobre el mundo, y por otra parte, de las posibilidades de seguir explorando esta mirada cinematográfica para potenciar los discursos y capacidades de agencia de otros sujetos y actores sociales excluidos, no solamente de las esferas de la sexualidad, sino partícipes de otros ejes de discriminación y opresión como el educativo, social, económico, de índole racial, por citar algunos.

La mirada presente e identificada en el documental *Bixa Travesty* es un elemento valioso para pensar a futuro la construcción y producción de otros productos audiovisuales. La conjunción de estos tres factores (ver sintiendo, la mirada observada y la mirada devuelta) permite pensar que se genera un discurso político a favor de esos sujetos de las otredades (se sugiere aquí que esta propuesta de mirada se puede extender a otros sujetos sociales y escenarios: extranjeros, personas racializadas, a esos seres abyectos alrededor de los cuales Butler ha articulado sus postulados y filosofía); esta herramienta puede facilitar la generación de empatía y un mayor control sobre el discurso, rompe con esa mirada que se ha constituido como hegemónica y que perpetúa el privilegio, puede permitir la creación de un lazo de cercanía con nuevos tipos de espectadores⁸⁹.

En el ejercicio de encontrar nuevas formas de narrar, otras maneras de construir miradas que no perpetuen estereotipos, que no fijen identidades deterioradas, que no contribuyan a estigmatizar a las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas, vale la pena seguir explorando las posibilidades de emplear la mirada queer para potencializar otras representaciones más profundas, más interseccionales, menos planas, que den cuenta de nuevas realidades. Esto no quiere decir que se hayan agotado las miradas posibles sino, por el contrario, que se requiere seguir explorando el campo de la mirada, en la forma en que se construyen las películas de ficción y los documentales, las historias y las representaciones, para encontrar otras maneras de mostrar, sugerir, decir,

⁸⁹ En este punto es necesario reconocer que se requiere seguir construyendo conocimiento alrededor de este tema, pues el abordaje desde el público supera las capacidades de un análisis semiótico como el presente. Es posible, desde ciertas perspectivas y abordajes, así como lecturas privilegiadas, que este filme pueda ser leído / recibido de distintas maneras.

evidenciar, lo nuevo y lo desconocido que imaginamos o encontraremos en los mundos futuros.

6 Conclusiones

Como se señaló al inicio del presente trabajo de investigación, las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas han aparecido de un modo u otro en producciones audiovisuales a lo largo de la historia del cine. A veces sugeridas a través de códigos o alegorías identificables por el público experto o conocedor, a veces atravesadas por el estigma, la parodia o la sátira.

En la actualidad, con el surgimiento de un amplio espectro de series y películas disponibles en plataformas de streaming que presentan personajes que se sitúan en la gama de las nuevas identidades sexuales se abre un debate (que no es el objeto del presente estudio) sobre si es un factor derivado / motivado por la inclusión o si, por el contrario, se trata del beneficio comercial, para el consumo y generar una mayor o nueva rentabilidad. O quién sabe, puede que sea tanto lo uno, como lo otro. Sin embargo, más allá de este debate, lo que queda de plano es la visibilización de esas otras identidades de género y orientaciones sexuales diversas.

El ejercicio por realizar, tanto para los espectadores, académicos o realizadores, es encontrar o generar miradas audiovisuales que rehúyan el estereotipo, que llega a fijar, por ejemplo, imágenes de personas trans como objeto de burla y sátira, que les perpetúa como seres violentos, hipersexualizados, consumidores de sustancias psicoactivas o cuya única alternativa laboral se sitúa en una peluquería o en el trabajo sexual.

De ahí la importancia que desde las plataformas de streaming y contenidos, los festivales, las salas de cine, los canales públicos y demás espacios de difusión se permita visibilizar esas otredades que desde los discursos y lugares hegemónicos de enunciación se han invisibilizado, que faciliten la construcción de miradas y representaciones interseccionales que den cuenta de esas otras realidades que el mundo heterosexual y patriarcal aún trata de negar u ocultar.

Para el caso de *Bixa Travesty*, el documental usado para el análisis del presente estudio, se identificó la presencia de los tres elementos o factores señalados por Soloway para determinar la mirada femenina/queer. En primer lugar, se encuentra el “ver sintiendo”, donde la cámara/camarógrafo toma una posición subjetiva y trata de entrar en la persona protagonista del filme; su interés es transmitirle a la audiencia una sensación de estar sintiendo, más allá de limitarse a mostrar/representar a los personajes. Como se señaló en el último capítulo, la conjunción de la cámara con el camarógrafo desea que los espectadores sientan con ella/él. Le permite al cuerpo ser usado como una herramienta con la intención de comunicar un sentimiento / sensación al ver.

En segundo lugar se encuentra “la mirada observada”, un factor que permite que los espectadores experimenten la sensación de ser vistos (que el observador/espectador sea observado), de ser objeto de la mirada. Para el caso de este documental se desarrolló un dispositivo que simula un estudio de grabación de un podcast, donde Linn (la protagonista) situada de frente y mirando de manera directa a la cámara/camarógrafo, desarrolla su discurso, aludiendo a un “ustedes” que designa al espectador, a las personas de la sociedad brasilera donde toma lugar el filme, pero también a cada una de las personas, instituciones y agentes de la sociedad heteropatriarcal. El hecho de mirar de frente a la cámara/camarógrafo y emplear esta forma discursiva le da más capacidad de agenciamiento al discurso de Linn da Quebrada.

Por último, se encuentra “la mirada que se devuelve”, un elemento que se diferencia del anterior porque no solo devuelve la mirada, tiene una actitud de “te veo viéndome”, quiere que el espectador experimente qué se siente estar en el mundo luego de haberle mostrado cómo se siente haber sido visto. Le posibilita a quien protagoniza un audiovisual construido bajo estos parámetros de esta mirada que se convierta en un sujeto que también ve. Para el caso de *Bixa Travesty*, es necesario subrayar que en una de las escenas Linn menciona frases como “*Creyeron que no haríamos nada. Creyeron que pasarían impunes*”, “*Vamos a tomar nuestros cuerpos como armas. Y el partido irá a volverse en contra de ustedes*”, y es a través de este factor de la mirada que la protagonista de este documental puede tomar una de las “armas” del heteropatriarcado para devolverla hacia el espectador, para retarlo e incomodarlo.

Es necesario agregar a estos factores de la mirada que la incorporación de Linn da Quebrada como guionista del documental, da aún mayor fuerza al discurso y la capacidad de agencia a las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas. Ya no se trata del ejercicio que un director hace a solas al crear el guion de la película. En este caso, cuando Goifman y Priscilla involucran a Linn en este proceso, le permiten incidir de manera directa sobre qué se va a hablar, qué se va a mostrar, práctica que se distancia de lo que se puede considerar la tradición en el documental, donde a partir del material encontrado o investigador un realizador o creador construye el discurso y el filme. Esto puede llevar a que en ocasiones se malinterpreten las palabras dichas en cierto momento al ser sacadas de contexto. Por eso se puede afirmar, desde la experiencia de *Bixa Travesty*, que vincular a las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas en el ejercicio de creación del guion facilita su empoderamiento: las hace dueñas de su propio discurso, de sus palabras, de sus acciones en el documental. Son ellas quienes hablan de manera directa y no a través de la mediación de un director, realizador o cineasta.

Es de esta forma que la mirada femenina/queer de Soloway se puede plantear como un lugar privilegiado de enunciación de los discursos, una manera de potenciar el agenciamiento de las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas, que facilitará la creación de empatía hacia esos sujetos que hablan desde esos lugares no hegemónicos de representación y enunciación. Aunque desde la postura de Soloway se asume la generación de empatía por parte de los espectadores de un filme, dado que los textos -pensados de manera general- son

polisémicos, sería necesario validar este postulado en proyectos posteriores donde se haga un estudio de audiencias, una investigación que vaya más allá de un estudio del campo semántico y estructural.

Se requiere reconocer que la mirada femenina/queer que propone Soloway no es la única forma de representación audiovisual que facilita la construcción y representación de esas otredades sexuales, que han sido fijadas y estereotipadas en otros filmes o productos. Es tan solo una propuesta identificada en este documental y que se sugiere pueda seguir siendo objeto de producción y de estudio. Es probable que con el tiempo y quizás en otras latitudes aparezcan otros ejercicios de producción, otras miradas cinematográficas que posibiliten nuevos abordajes alrededor del espectro de la diversidad sexual.

Así mismo, se sugiere que el análisis de los audiovisuales producidos bajo la propuesta de Soloway sean abordados desde la teoría del lugar de enunciación (Ribeiro, 2020), un entrecruce entre el *feminist standpoint*, la diversidad, la teoría racial crítica y el pensamiento decolonial; un abordaje que posibilitará la comprensión de esos lugares desde donde se habla del género, la diversidad sexual, la opresión, entre otros. La teoría del lugar de la enunciación permite entender cómo las opresiones estructurales impiden que determinados actores sociales puedan expresarse. Esta teoría refuta las visiones que buscan universalizar una sola forma de ser mujer, afrodescendiente o cualquier otro tipo de identidad, promoviendo una diversidad de voces. También se recomienda se haga un análisis desde lo expuesto por Pierre Bourdieu en *¿Qué significa hablar?* (Bourdieu, 1985),

de manera que exista una mayor comprensión sobre las relaciones de poder presentes en el lenguaje y discurso de Linn da Quebrada.

¿Por qué entonces pensar en el contexto actual otras formas de ver, hablar y representar a las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas? En los últimos años ha habido un movimiento creciente para promover la visibilidad de las comunidades LGBTIQ+ (lesbianas, gays, bisexuales, transgénero, intersexuales y queer) en el cine, redes sociales, internet y en general en los medios de comunicación. Este movimiento es crucial por diversos motivos: ayuda a crear conciencia sobre los desafíos que enfrentan estas comunidades, fomenta una mayor aceptación y comprensión, promueve ambientes de inclusión, permite romper estigmas alrededor de estas comunidades y favorece la visibilidad de las luchas por sus derechos.

Con frecuencia, las personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas han sido estigmatizadas, ignoradas o invisibilizadas en los audiovisuales, bien sea de ficción o de no ficción. Por lo tanto, es importante explorar cómo una mayor representación y visibilidad en el cine, internet y los medios de comunicación pueden ayudar a reducir la discriminación y el prejuicio.

Como se mencionó gracias a autores como Hall, pensar las representaciones es fundamental porque estas contribuyen a construir sentido, fijar significados, pero también pueden facilitar la exposición de experiencias que suelen ser marginadas por el grueso de la población. La construcción de representaciones profundas, adecuadas, interseccionales de personas con identidades de género u orientaciones sexuales diversas puede contribuir a debilitar el poder de algunos

estereotipos y fomentar reflexiones y debates alrededor de esta línea. Incluso podría pensarse que la presencia de otro tipo de representaciones en el cine, los audiovisuales y los medios de comunicación va a ser una herramienta potencial para la construcción de nuevas identidades, la comprensión de las realidades ajenas, puede llevar a que otras personas lleguen a aceptarse a sí mismas y se sientan incluidas como parte de una misma comunidad; puede ayudar a desafiar estereotipos y prejuicios y fomentar una cultura más inclusiva y respetuosa, así como contribuir a la lucha contra la homofobia y la transfobia, conductas que siguen siendo un problema en muchas latitudes en el mundo contemporáneo.

La propuesta de mirada abordada en el presente estudio de caso puede ser una de las tantas opciones disponibles para la construcción de representaciones de personas situadas en esas realidades que la sociedad estigmatiza o busca invisibilizar de manera sistematizada. El reto que nos corresponde como comunicadores, investigadores sociales, espectadores y consumidores de este tipo de contenidos es seguir identificando esas opciones, apoyar su desarrollo y contribuir a su divulgación, reconocimiento y valoración.

7. Bibliografía

- Aguado-Peláez, D. (2016). Los cuerpos como cartografía de resistencias: Análisis interseccional de Sense8. *Arte y Políticas de Identidad*, 15, 39-58. doi:<https://doi.org/10.6018/284401>
- Almodóvar, P. (Director). (1992). *Tacones lejanos* [Película]. El Deseo; Ciby 2000; Canal+; TF1 Films Production.
- Anger, K (Director). (1947). *Fireworks* [Película].
- Armstrong, G. (Directora). (1979). *My brilliant Career* [Película]. The New South Wales Film Corporation; Margaret Fink Productions.
- Babenco, H. (Director). (1985). *O Beijo da Mulher Aranha* [Kiss of the Spider Woman / El beso de la mujer araña] [Película]. HB Filmes; FilmDallas Pictures.
- Badham, J. (Director). (1977). *Saturday Night Fever* [Fiebre de sábado por la noche] [Película]. Paramount Pictures
- Balaguero, J.; & Plaza, P. (Directores). (2007). *[REC]* [Película]. Filmax; Castelao Productions; Instituto de Crédito Oficial (ICO); ICIC; RTVE; Canal+ España.
- Beavan, C. (Directora). (1994). *Martina: farewell to a Champion* [Documental]. Trans World International.
- Berlanti, G. (Director). (2018). *Love, Simon* [Con amor, Simón] [Película]. Fox 2000 Pictures; Temple Hill Entertainment.
- Bonilla Avila, E. F., & Jauregui Caballero, A. (octubre - diciembre de 2021). La industria del cine vs Netflix. Un acercamiento a las nuevas dinámicas de distribución y producción cinematográfica. (U. A. México, Ed.) *La Colmena*(112), 91-102. Obtenido de <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/14524/12716>
- Borden, L. (Directora). (1983). *Born in flames* [Nacida en llamas] [Película]. First Run Features; DEC Films.

- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Bourdieu, P. (1985). *¿Qué significa hablar?* Madrid: Ediciones Akal.
- Butler, J. (2017). *El género en disputa*. Bogotá: Paidós.
- Cano-Gómez, A. P. (Diciembre de 2012). El héroe de la ficción postclásica. Interpretación de la teoría del postclasicismo fílmico en la serie de televisión Hijos de la anarquía. *Palabra Clave*, 15(3), 432-457. Obtenido de <http://www.scielo.org.co/pdf/pacla/v15n3/v15n3a05.pdf>
- Caribe Afirmativo. (26 de enero de 2021). *Cuatro décadas amando en libertad: Se cumplen 40 años de la despenalización de la homosexualidad en Colombia*. Obtenido de Caribe Afirmativo: <https://caribeafirmativo.lgbt/cuatro-decadas-amando-en-libertad-se-cumplen-40-anos-de-la-despenalizacion-de-la-homosexualidad-en-colombia/>
- Castillo Vargas, E. (2018). *No somos etcétera. Veinte años de historia del movimiento LGBT en Colombia*. Bogotá: Ediciones B.
- Castro Ricalde, M. (julio de 2005). El cine contemporáneo y la teoría queer. *Butaca. Revista de Cine Arte del Centro Cultural San Marcos*(18), 1-10. Obtenido de https://www.academia.edu/7266980/El_cine_contempor%C3%A1neo_y_la_teor%C3%ADa_queer
- Columbus, C. (Director). (1993). *Mrs. Doubtfire* [Papá por siempre] [Película]. 20th Century Fox.
- Cronenberg, D. (Director). (1986). *The fly* [La mosca] [Película]. Brookfilms; SLM Production.
- Damiano, G. (Director). (1972). *Deep Throat* [Garganta Profunda] [Película]. Louis "Butchie" Peraino.
- Demme, J. (Director). (1993). *Philadelphia* [Filadelfia] [Película]. TriStar Pictures, Clinica Estetico Productions.
- Duque, C. (2010). Judith Butler y la teoría de la performatividad de género. *Revista de educación y pensamiento*, 85 - 95.
- Elliot, S. (Director). (1994). *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* [Las aventuras de Priscilla, reina del desierto] [Película]. Polygram Filmed Entertainment; Australian Film Finance Corporation (AFFC); Latent Image Productions; Specific Films.
- Epstein, R. (Director). (1984). *The times of Harvey Milk* [Documental]. Richard Schmiechen; Rob Epstein.
- Everett, K. (Directora). (1996). *I shall not be removed: the life of Marlon Riggs* [Documental]. California Newsreel, The Criterion Channel [Distribuidoras].
- Fassbinder, R. W. (Director). (1974). *Faustrecht der Freiheit* [La ley del más fuerte] [Película]. Tango-Film; City Film.

- Febrer, N. (julio de 2010). El cine documental se inventa a sí mismo. *Área abierta*, 5(26), 1 - 12. Obtenido de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB1010230005A>
- Flaherty, R. J. (Director). (1922). *Nanook of the north* [Nanook, el esquimal] [Documental]. Revillon Frères, Pathé
- Flynn, J. (Director). (1968). *The Sergeant* [El Sargento] [Película]. Warner Bros.; Seven Arts.
- Folman, A. (Dirección). (2008). *Vals con Bashir* [Película]. Israel, Alemania y Francia.
- Fonseca Hernández, C., & Quintero Soto, M. L. (2009). La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas. *Sociológica*, 24(69), 43-60. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4396994>
- Foucault, M. (2011). *Historia de la sexualidad. Volumen 1: La voluntad de saber*. México : Siglo XXI.
- García Calderón, G. I. (2020). Miradas sobre lo queer: cine y representación. *Revista de estudios de género, La Ventana*, enero-junio de 2020(51), 53-84. doi:<https://doi.org/10.32870/lv.v6i51.7081>
- Geoghegan, T. (28 de junio de 2019). *Stonewall, la histórica noche en que los gays se rebelaron en un bar de Nueva York y cambiaron millones de vidas*. Obtenido de BBC News: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-48718688>
- Goifman, K., & Priscilla, C. (Dirección). (2018). *Bixa Travesty* [Película]. Brasil.
- Granés, C. (2019). *Salvajes de una nueva época. Cultura, capitalismo y política*. Barcelona: Taurus.
- Guadagnino, L. (Director). (2018). *Call me by your name* [Llámame por tu nombre] [Película]. Frenesy Film Company; RT Features; La Cinéfacture; Water's End Productions; M.Y.R.A. Entertainment; Lombardia Film Commission.
- Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama.
- Guerin, J. L. (Director). (1997). *Tren de sombras* [Documental]. Grup Cinema-Art; Films 59; Institut del Cinema Català.
- Gutiérrez Alea, T; & Tabio, J. C. (Directores). (1993). *Fresa y chocolate* [Película]. ICAIC; IMCINE; Telemadrid; SGAE; Tabasco Films.
- Hall, S., (2004). Codificación y decodificación en el discurso televisivo. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, (9), 215-236. Obtenido de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93500915>
- Hall, S. (2014). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca y Editorial Envión.
- Haynes, T. (Director) (2015). *Carol* [Película]. Film4 Productions; Killer Films; Number 9 Films.
- Herrera, C. (2011). *Más allá de las etiquetas*. San Isidro: Txalaparta.
- Hines, S. (2019). *¿Es fluido el género?* Barcelona: Blume.

- Historia del movimiento LGBTQI+.* (2021). Barcelona: Blume.
- Hitchcock, A. (Director). (1944). *Rope* [La soga] [Película]. Warner Bros., Transatlantic Pictures.
- Hitchcock, A. (Director). (1954). *Rear window* [La ventana indiscreta] [Película]. Paramount Pictures.
- Hitchcock, A. (Director). (1958). *Vertigo* [Vértigo] [Película]. Paramount Pictures, Alfred J. Hitchcock Productions
- Hooper, T. (Director). (2015). *The Danish Girl* [La chica danesa] [Película]. Focus Features; Working Title Films.
- Huston, J. (Director). (1967). *Reflections in a Golden Eye* [Reflejos en un ojo dorado] [Película]. Warner Bros.; Seven Arts.
- Hustvedt, S. (2017). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres. Ensayos sobre feminismo, arte y ciencia.* Bogotá: Editorial Planeta.
- Kaplan, E. A. (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara.* Madrid: Ediciones Cátedra.
- Kayge, C. (Director). (1993). *Ba wang bie ji* [Farewell My Concubine / Adiós a mi concubine] [Película]. China Film Group; Tomson Films; Beijing Film Studio.
- Kechiche, A. (Director). (2013). *La vie d'Adèle - Chapitre 1 & 2* [La vida de Adèle] [Película]. Wild Bunch; Quat'sous Films; France 2 Cinema; Scope Pictures; Vértigo Films; RTBF (Télévision Belge); Canal+, Ciné+.
- Lee, A. (Director). (2005). *Brokeback Mountain* [El secreto de la montaña] [Película]. Focus Features; River Road Entertainment; Good Machine; Alberta Filmworks.
- Lelio, S. (Director). (2017). *Una mujer fantástica* [Película]. Fabula; Komplizen Film; Setembro Cine.
- León, C. (2019). Giro subjetivo y la puesta en escena del yo en el documental ecuatoriano. *Comunicación y medios*, 28(39), 136 - 146. doi:<https://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2019.52537>
- Linker, K. (2001). Representación y sexualidad. En B. Wallis, *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación* (págs. 395-419). Madrid: Ediciones AKAL.
- Losey, J. (Director). (1967). *Accident* [Accidente]. Royal Avenue Chelsea.
- Luna, B. (Director). (1990). *Las edades de Lulú* [Película]. Iberoamericana Films; Apricot Films.
- Lyne, A. (Director). (1987). *Fatal Attraction* [Atracción fatal] [Película]. Paramount Pictures.
- Markopoulos, G. (Director). (1963). *Twice a man* [Película].
- Martel, L. (Directora). (2004). *La niña santa* [Película]. Lita Stantic Producciones; El Deseo; Teodora Film; R&C Produzioni; La Pasionaria S.R.L; Fondazione Montecinemaverita.

- Matthiassen, A., & Eliassen, K. (28 de julio de 2018). *The Queer Gaze*. Obtenido de Gender & Media: <https://genderandmedia.blog/2018/07/21/the-queer-gaze/>
- Mayolo, C.; & Ospina, L. (Directores). (1978). *Agarrando pueblo* [Falso documental]. SATUPLE.
- McLaughlin, S. (Directora). (1987). *She must be seing things* [Las alucinaciones de Ágatha] [Película]. Christine Le Goff.
- Mendoza, R. (Director). (2017). *Señorita María, la falda de la montaña* [Documental]. Rubén Mendoza; Amanda Sarmiento.
- Miike, T. (Director). (2005). *Noroi* [Noroi: The curse] [Película]. Xanadeux.
- Morris, E. (Director). (1988). *The Thin Blue Line* [La Delgada línea azul] [Documental]. Mark Lipson.
- Murphy, R. (Director). (2014). *The Normal Heart* [Un corazón normal] [Película]. HBO; Plan B Entertainment; Blumhouse Productions.
- Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis, *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación* (págs. 365 - 377). Madrid: Ediciones AKAL.
- Myrick, D.; & Sánchez, E. (Directores). (1999). *The Blair Witch Project* [El proyecto de la bruja de Blair] [Película]. Artisan Entertainment; Haxan Films.
- Nabal, E. (2007). La hora de los malditos. Hacia una genealogía imposible de algo llamado New Queer Cinema. En D. Córdoba, J. Sáez, & P. Vidarte, *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas* (págs. 229-238). Barcelona: Editorial Egales.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Niney, F. (2005). Entre la ficción y el documental. *Nexus*, 106-133.
doi:<https://doi.org/10.25100/nc.v0i1.4790>
- Olea, P. (Director). (1978). *Un hombre llamado Flor de Otoño* [Película]. José Frade P.C.; Panorámica.
- Ospina, L. (Director). (2008). *Un tigre de papel* [Falso documental]. Luis Ospina; Congo Films; Efe-X.
- Padrón, F. (2014). *Diferente. Cine y diversidad sexual*. La Habana: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos.
- Panh, R. (Dirección). (2013). *L'image manquante* [Película]. Camboya.
- Pisano, L. (2016). El Carnaval de los cuerpos. El desafío simbólico y político del trans-vestismo. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 719-726.
- Plantinga, C. R. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Pollack, S. (Director). (1979). *The electric horseman* [El jinete eléctrico] [Película]. Universal Pictures.
- Porchat, P. (2020). Bixa Travesty: reflexões queer sobre a sexualidade, o corpo e a identidade. En L. R. Spadotto de Carvalho, & A. C. Bortolozzi, *Leituras sobre a sexualidade em filmes, identidades dissidentes e opressões* (págs. 65 - 81). São Carlos: Pedro & João Editores. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/345243641_LEITURAS_SOBRE_A_SEXUALIDADE_E_EM_FILMES_identidades_dissidentes_e_opressoes_grupo_de_Estudos_e_Pesquisa_em_Sexualidade_Educacao_e_Cultura
- Puenzo, L. (Directora). (2007). *XXY* [Película]. Wanda Visión; Pyramide Films; Historias Cinematográficas; Cinéfondation; Fonds Sud.
- Ramón, M. d. (2019). *Tirar y vivir sin culpa*. Bogotá: Planeta.
- Reeves, M. (Director). (2008). *Cloverfield* [Cloverfield: Monstruo] [Película]. Paramount Pictures; Bad Robot.
- René, N. (Director). (1990). *Longtime Companion* [Juntos para siempre/ Compañeros inseparables] [Película]. Samuel Goldwyn Company; American Playhouse; Companion Productions.
- Ribeiro, D. (2020). *Lugar de enunciación*. Bogotá: Ediciones ambulantes.
- Rich, B. R. (2018). *Nuevo cine queer. Interpretación de un movimiento*. México: Agencia de Cooperación Global para el Intercambio Cultural.
- Riefenstahl, L. (Directora). (1953). *Triumph des Willens* [El triunfo de la voluntad] [Documental]. Leni Riefenstahl-Produktion.
- Riggs, M. (Dirección). (1989). *Tongues Untied* [Película]. Estados Unidos: Frameline Distribution.
- Ríos, P. (07 de septiembre de 2018). *Bixa Travesty: El cuerpo político de América Latina*. Obtenido de Cuórum: <https://cuorum.com.mx/2018/09/07/bixa-travesty-el-cuerpo-politico-de-america-latina/>
- Ripstein, A. (Director). (1978). *El lugar sin límites* [Película]. CONACITE 2.
- Rutter-Jensen, C. (2005). Drag queens. En C. Rutter-Jensen, *Pasarela paralela, escenarios de la estética y el poder en los reinados de belleza* (págs. 68-77). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Schnabel, J. (Director). (2000). *Before Night Falls* [Antes que anochezca] [Película]. Grandview Pictures Production.
- Scott, R. (Director). (1979). *Alien* [Alien, el octavo pasajero] [Película]. 20th Century Fox; Brandywine Productions.
- Sherwood, B. (Director). (1986). *Parting Glances* [Miradas en la despedida] [Película]. Rondo Productions

- Silva, M. (Julio - diciembre de 2014). Formas de entender el documental: preceptivas, variaciones y reencuadres conceptuales. *Anagramas*, 13(25), pág. 33-54.
- Silverman, K. (2009). *El umbral del mundo visible*. Madrid: Ediciones AKAL.
- Solana, M. N. (2014). El papel del travestismo en el pensamiento político de Judith Butler. *Revista De Filosofía Y Teoría Política*(45), 1-26. Obtenido de <https://www.rfytp.fahce.unlp.edu.ar/article/view/RfYTPn45a03>
- Soloway, J. (Productor). (2014 – 2017). *Transparent* [Serie de television]. Amazon Studios; Pictures in a Row.
- Soloway, J. (2016). Masterclass. *Jill Soloway on The Female Gaze | MASTER CLASS | TIFF 2016*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I&t=2126s>
- Soloway, J. (2019). *La mirada femenina*. Obtenido de Topple: <https://www.toppleproductions.com/la-mirada-femenina>
- Spargo, T. (2004). *Foucault y la teoría queer*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Spottiswoode, R. (Director). (1993). *And the Band Played On* [En el filo de la duda] [Película]. HBO; Odisey Entertainment; Spelling Entertainment.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Valenzuela, V. (2011). Giro subjetivo en el documental latinoamericano. *laFuga*. Obtenido de <https://lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439>
- Vallée, J. M. (Director). (2013). *Dallas Buyers Club* [El club de los desahuciados] [Película]. Truth Entertainment; Voltage Pictures; R² Films; Evolution Independent.
- Van Sant, G. (Director). (1985). *Bad Night* [Mala noche] [Película]. Gus Van Sant.
- Van Sant, G. (Director). (1991). *My own private Idaho* [Mi Idaho privado] [Película]. New Line Cinema.
- Van Sant, G. (Director). (2008). *Milk* [Mi nombre es Harvey Milk] [Película]. Focus Features.
- Vázquez Rodríguez, L. G. (2016). Debatiendo la existencia de una mirada lésbica en La Vida de Adèle (2013). *FEMERIS: Revista Multidisciplinar de Estudios de Género*, 1(1-2), 133-146. doi:<http://dx.doi.org/10.20318/femeris.2016.3232>
- Villamil Pineda, M. Á. (enero - junio de 2009). Fenomenología de la mirada. *Discusiones Filosóficas*, 10(14), 97 - 118. Obtenido de <http://www.scielo.org.co/pdf/difil/v10n14/v10n14a06.pdf>
- Visconti, L. (Director). (1971). *Morte a Venezia* [Muerte en Venecia] [Película]. Alta Cinematografica.
- Wachowski, L.; & Wachowski, L. (Productoras). (2015 – 2017). *Sense8* [Serie de television]. Lilly Wachowski, Lana Wachowski, Georgeville Television, Studio JMS, Netflix.
- Waller Bridge, P; Williams, H.; & Williams, J. (Productores). (2016 - 2019). *Fleabag* [Serie de television]. Two Brothers Pictures; BBC Three; Amazon Studios.

- Wayans, K. I. (Director). (2004). *White Chicks* [¿Y dónde están las rubias?] [Película]. Columbia Pictures.
- Webber, M., y Watson J. S. (Directores). (1928). *The Fall of the House Usher* [La caída de la Casa Usher] [Cortometraje].
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.
- Weinrichter, A. (2010). El documentalismo en el Siglo XXI. En A. Weinrichter, *.DOC. El documentalismo en el Siglo XXI* (págs. 1 - 14). Festival de Cine de San Sebastián. Obtenido de <https://documentaldecreacion.files.wordpress.com/2011/09/2-el-documentalismo-en-el-siglo-xxi-parte-i-antonio-weinrichter.pdf>
- Zavala, L. (Agosto-septiembre de 2005). Cine Clásico, Moderno y Posmoderno. *Razón y Palabra*(46). Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199520647003>
- Žižek, S. (2018). Lo sexual (no) es político. En S. Žižek, *El coraje de la desesperanza* (págs. 239 - 295). Barcelona: Anagrama.
- Zuluaga, P. A. (26 de octubre de 2016). *Otras sexualidades, ¿mismo espectáculo?* Obtenido de Revista Arcadia: <https://www.revistaarcadia.com/periodismo-cultural---revista-arcadia/articulo/sexualidades-alternas-en-el-cine-y-la-television/57221>

8. Anexos

Matriz para el análisis de *Bixa Travesty* a la luz de la mirada femenina/queer de Jill Soloway

Para facilitar el análisis de la presente matriz se asignó un color aleatorio a cada factor de la mirada de Soloway que puede estar presente en el documental *Bixa Travesty*. Para el caso del bloque 5 se usaron dos colores pues se considera que comparte elementos tanto de un factor como del otro.

Código de colores

Factor de la mirada	Color asignado
1. Ver sintiendo	
2. La mirada observada	
3. La mirada que se devuelve	

Bloque / Tiempo	Imagen de referencia	Descripción de la escena	Factor de la mirada
Bloque 1 00:00:00 – 00:03:08	 	Créditos iniciales - El documental inicia con una imagen en negro. Se escucha una canción de Linn, segundos después la vemos vestida de sombrero rosa y caminar por las calles de una favela, con una linterna con la que proyecta sobre las paredes de las casas y el asfalto de las calles el nombre del documental "Bixa Travesty". La canción que suena dice "Estoy buscando. Estoy tratando de entender ¿qué es lo que hay en mí que tanto te molesta". Más adelante la canción: "(Dolores) en los maxilares, cánceres, tumores. Maricones que proliferan en lugares frescos y ventilados. De mendigos a doctores cercados por sus pudores". <u>Linn mira y apunta con la linterna a la cámara, la enceguece.</u> Linn aparece en una presentación musical. La canción continua: "El sexo es el sexo. Hay amor y hay orgía. Perra creada en la noche. Sumisión del séptimo día. Estoy buscando (sexo, sexo, sexo)". Ella está vestida de un traje de mallas y un guante de un material metalizado, se lleva los dedos a la boca, los lame.	3. La mirada que se devuelve.

Bloque 2 00:03:09 – 00:04:28		Fundido a negro. Aparece Linn frente a un micrófono, en un estudio de grabación de un podcast, <u>mirando a la cámara</u>. "Ustedes, hombres, lo hicieron todo muy bien ¿no es así? Armaron todo el circo. Se mancomunaron entre ustedes. Hicieron sus pequeños juegos, sus redes. Se han ayudado, se han beneficiado. Hicieron todo para protegerse. Dejando al femenino en un lugar recluso, peleando por ustedes. Pero qué juego sucio. <u>Creyeron que no haríamos nada. Creyeron que pasarían impunes. Me doy cuenta de que su táctica también puede ser corrompida. Y también puede ser disfrutada por nosotras</u>, por lo femenino [...] Vamos a aprender sus técnicas y vamos a mejorarlas [...] Vamos a crear una red de apoyo entre nosotras [...] Vamos a tomar nuestros cuerpos como armas. Y el partido irá a volverse en contra de ustedes. Y no voy a querer estar en su piel".	2. La mirada observada
Bloque 3 00:04:29 – 00:04:59		Aparece Linn ante la cámara, parece estar en su camerino, luego de la presentación al inicio del documental, dado que va vestida con las mismas ropas y atuendo. Se acaricia el cuerpo, las piernas, el muslo, las manos, el cuello y sus genitales con el guante de metal.	1. Ver sintiendo

		Se lleva un dedo a la boca mientras mira a la cámara.	
Bloque 4 00:04:59 – 00:07:14	 	Aparece Linn de nuevo en escenario, cantando. "Te cuento la leyenda de la marica extraña. No sé si vas a creer. No es fea, ni hermosa [...] Ha hecho de todo. Le han tanto cruzado la cara. Pues para ser libre y feliz, hay que joderse, mover el culo". El plano se amplía y el espectador puede apreciar al DJ y a las demás bailarinas que la acompañan. Es el primer momento en que podemos ver a Jupp, la amiga de Lynn, cantando junto a ella. Lynn canta: "Pero sabe que para tener éxito no basta con estudiar. Estudiar. Esto da. Esto da sin parar. Tan pícara esta marica. No basta con estudiar. Débil fisionomía, mucho más que abusada. Esta loca es molotov en el tranvía de las rechazadas [...] Porque una manzana podrida deja a las otras contaminadas. Yo tenía todo para salir bien. Me jodí hasta parpadearme el culo. Hoy mi cuerpo, mis reglas, mis guiones, mis pliegues. Soy yo misma quien los fabrica".	
Bloque 5 00:07:14 – 00:09:28		Aparecen Linn y Jupp en el estudio de grabación de podcast, frente a un micrófono, mirando directamente a la cámara y, por	2. La mirada observada / 3. La mirada que se devuelve

	 	ende, al espectador. Hablan entre ellas: “Dinos ¿cuál es cuál? ¿cuál es la marica? ¿cuál es la loca? Porque antes era una travesti ¡Ahora soy una mujer cis!”. Hacen ejercicios de calentamiento de la voz; cantan: “Soy la nueva Eva. Hija de las travas, obra de las tinieblas. No he comido del fruto de lo bueno y lo malo, pero tomé sus hojas y fumé su hierba”. Hablan sobre el funk, Linn hace con sus manos el gesto de pistola y apunta a cámara: “Les encanta nombrar, dar sentido a las cosas. Entonces pensé ¿por qué no puedo hacerlo también? Hago mi música precisamente como arma [...]”	(más que todo en la parte en que señala a cámara con los dedos, simulando una pistola.
Bloque 6 00:09.28 – 00:11:58		Aparecen de nuevo Linn y Jupp sobre un escenario, cantando sobre el macho discreto: “No estoy interesada en tu gran verga erecta / Me gustan más las maricas, las que son afeminadas / Las que muestran mucha piel, mueven el culo, se maquillan. / Voy a hablar más despacio, para que me entiendas. / Si me quieres, muchacho... ¡Tendrás que amariconarte! [...] Ya quebré el armario. Ahora te voy a destruir / Porque antes era maricón, ahora soy travesti”.	
Bloque 7		Linn y sus amigas están en la cocina preparando stroganoff. Vemos por	

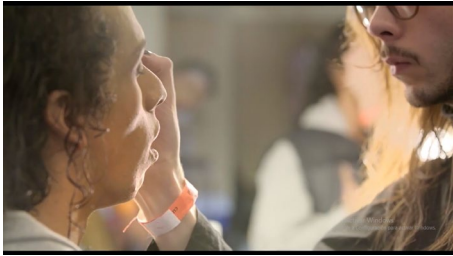
00:11:58 – 00:18:06		primera vez a la mamá de Linn. Entre ellas hablan sobre su cotidianidad, el consumo de hormonas, la pobreza, la atracción que puede sentir la madre hacia otros hombres. Se alude al padre de Linn. Se habla de la invención de la Bixa Travesty (figura que a su vez es travesti, femenina y maricón, que no es una mujer), sobre ser feliz y el amor propio como un acto político.	
Bloque 8 00:18:07 – 00:19:06		Linn y su madre se duchan desnudas. Se abrazan, se enjabonan mutuamente. Podemos verlas a través de una cortina o de una superficie transparente.	1. Ver sintiendo
Bloque 9 00:19:17 – 00:20:42		Buscan en el cuarto el guante de metal de Linn, que apareció en las imágenes iniciales del documental. Se menciona que Linn tiene un vínculo especial con ese objeto. Encuentran un cuaderno donde Linn ha escrito algunas canciones, las cantan.	
Bloque 10 00:20:43 – 00:24:08		En imágenes se muestran varios escenarios donde continúan cantando la canción del fragmento anterior. “Ella tiene cara de mujer, cuerpo de mujer / Ella tiene forma, culo, pecho... y verga de mujer”. Bailan de manera sugestiva. Cantan: “Aplaudan a las travestis que luchan para existir / Y cada día	

		batallan por conquistar su derecho / De vivir, brillar y destruir”.	
Bloque 11 00:24:09 – 00:24:37		Linn conversa con otras chicas trans acerca de las hormonas y los tratamientos hormonales, están sentadas en un sofá de una sala.	
Bloque 12 00:24:38 – 00:27:50	  	Linn y Jupp están en una sauna tarareando una canción. Hablan sobre el cuerpo: “Antes era impensable pensar en el cuerpo de la travesti sin que estuviera extremadamente ligado al patrón de lo femenino. Incluso porque las chicas andaban mucho más sujetas a la silicona industrial y la hormonización. Creo que hoy podemos pensar en la travestilidad o la feminidad sin, por ejemplo, vincularlo a la depilación o a rasgos muy femeninos”. “Me gustaría que la gente me mirara sin duda, de que no soy un hombre. Que me miraran a mí, aunque no sepan exactamente lo que soy y que no piensen... porque creo... no me parezco a un hombre, ¿verdad? [...] Luego vemos a Linn y Jupp bañándose en una tina enjabonada, van vestidas con un traje de baño, beben vino.	

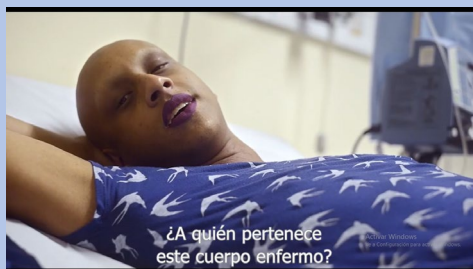
Bloque 13 00:27:51 – 00:31:00	 No tengo este lugar por trans, porque paso como trans.  -Verga. -¡Mira!	Regreso al dispositivo del podcast. Linn y Jupp simulan sacar papeles de una urna para hablar de transfobia. Linn mira a cámara y dice: “No tengo este lugar de habla, porque paso como trans, pero en realidad soy una mujer cis. Perdóname”. Hablan sobre un episodio de transfobia que Jupp vivió recientemente. Hablan sobre los estándares que se tienen sobre ser mujer. “Algunas mujeres no tienen barba, pero yo sí [...] pero hay mujeres que tienen... verga [...] Descubre nuestros cuerpos. Encuéntralos entre ustedes”, dice Linn mirando a cámara.	2. La mirada observada
Bloque 14 00:31:00 – 00:32:14	 Y en la mano, un sangrante corazón	Vuelve a aparecer Linn en un escenario cantando. “Veo desde el área VIP el fin de tu reinado / y me río de tu cara de perrito abandonado [...] Cuando te vayas no te olvides la verga sobre la mesa / ¡Vete! Marica, travesti, de un solo pecho, el pelo arrastrado por el suelo / y en la mano, un sangrante corazón”.	
Bloque 15 00:32:14 – 00:33:08	 ¡Hoy ya no estoy más sola!	Se oye a Linn cantar algo sobre la soledad de una travesti. Lleva vestido un top y un pantalón de licra, baila en un tubo de pole dance. Luego la vemos acostada sobre una cama y alguien le escribe sobre la	1 Ver sintiendo.

		piel con un marcador palabras como “Cuerpo fuera de la norma”, “Las travestis también aman”.	
Bloque 16 00:33:08 – 00:35:13		Plano general de la ciudad, planos de calles de una favela. Linn menciona nombre de barrios de la zona extrema este de Sao Paulo, señala: “¿qué significa y cuál es la diferencia entre habitar el centro y habitar las periferias? ¿cuál es la diferencia entre la producción de saberes marginales y la producción de saber periféricos?”. Podemos ver a Linn en el conjunto de apartamentos donde vive, mientras habla lo que ha significado para ellas vivir en la periferia: “Pienso en mi propio cuerpo como un territorio geográfico, un territorio a ser explorado, pensando el cuerpo como una arqueología, como un proceso de excavación, de descubrimiento de territorios”.	
Bloque 17 00:35:14 – 00:37:06		Vemos a Linn en un salón de belleza de paredes rosadas, mientras al fondo se escucha lo que parece ser la predica de un pastor evangélico. Linn habla con la chica trans que le depila las cejas, sobre Álvaro, el hombre con el que está saliendo. “Amiga, a los gays le gustan los gays”, Linn responde: “Pero es en lo que estoy ahora. Que	

		se puede inventar”. Linn dice que tienen una relación poliamorosa.	
Bloque 18 00:37:06 – 00:37:48		Regreso al dispositivo de estudio de grabación de podcast. Linn dice mirando a cámara: “Creo que soy la travesti que tiene miedo a la oscuridad [...] Tengo miedo a la oscuridad, miedo a estar sola, miedo de no pertenecer. Creo que por el temor de no pertenecer me inventé un lugar para mí misma, para que yo perteneciera al menos a mí [...] pero que también es temporal. No es que ahí voy a caber para siempre, luego creo que necesitare ir a otros lugares”.	2. La mirada observada
Bloque 19 00:37:48 – 00:39:36		Jupp y Linn están en un bosque. Caminan, juegan entre ellas, se arrastra y se meten entre la maleza. Elipsis a la noche. Oímos a Linn preguntarse: “¿Qué es una marica-travesti? ¿De qué se alimenta? ¿Dónde vive? ¿Quiénes son sus parejas? ¿Cómo se relacionan? ¿Cómo se reproducen las maricas-travestis?	
Bloque 20 00:39:37 – 00:40:27		Linn examina su cuaderno, lee en voz alta las frases que allí ha consignado, se ríe con Jupp. Una frase llama su atención: “Como siempre me convierto en lo que soy, toda creación implica destrucción”.	
Bloque 21		Linn está sobre el escenario de una discoteca, casi a oscuras,	

00:40:28 – 00:43:30		preparándose para una presentación. Luego vemos cómo la maquillan. Ensaya una canción en un recinto iluminado. Se toman fotos con el equipo de personas que la acompañan, hacen chistes sobre una muñeca que al apretarle la barriga diga: ‘Soy una terrorista del género’. De fondo se escucha una canción, que luego veremos interpretar en diferentes escenarios: “Ser marica no es solo pintalabios, glitter y la purpurina”.	
Bloque 22 00:43:30 – 00:45:48	 A las maricas-travestis de un sólo pecho que beben hasta bajar.  -Mi madre lo logró con mucho esfuerzo. -Lo sé, lo sé.	Vemos a Linn y Jupp tomando una cerveza, dicen que disfrutaron lo que están haciendo, juegan con los vasos, brindan. Salen a la calle. Linn se mira en el espejo retrovisor de un carro de policía, se retoca el maquillaje. Linn se prepara para una presentación. De nuevo en la cafetería de inicios de esta escena, le dice a Jupp que no encuentra su guante. En imagen vemos cómo ayudan a Linn a vestir su guante, que le permite materializar a Linn da Quebrada.	
Bloque 23 00:45:48 – 00:46:50	 Es curioso porque veo que he tenido que renombrarme unas veces.	Regreso al dispositivo del podcast. Mirando a cámara, Linn habla de las veces que ha tenido que renombrarse: antes era Lino, en sus palabras alguien interesante, bobito e ingenuo; luego fue Lara a	2. La mirada observada.

		sus 17 años. Señala que Linn da Quebrada nació de allí: “De todas las partes, de los pedazos de un espejo, donde antes se veía el hombre. El hombre hecho a la imagen y semejanza de Dios”.	
Bloque 24 00:46:50 – 00:47:40		En imagen se ven fotos del pasado de Linn. Vemos que Linn ve esas fotos ante un computador portátil, acompañada de una amiga, pasan las fotografías. Linn dice que no sabe si aún se reconoce en esas imágenes, no puede imaginar qué pensaba, ahora se siente diferente.	
Bloque 25 00:47:41 – 00:48:33		Algunas chicas trans están en un parque en la calle. Jupp habla sobre el machismo en el funk y también sobre la discriminación en las favelas. Dice “¿Crees que necesito convencerles de que sí soy una mujer negra empoderada? ¿De que no soy hombre ni mujer? ¿Necesito darles una explicación para que disfruten de mi rima?	
Bloque 26 00:48:33 – 00:56:50		De vuelta al cuarto donde Linn ve fotos con su amiga. En imagen aparece Linn bañándose con una mujer, se secan. Luego pasamos a una terraza donde hay varias personas desnudas, jugando y bañándose con una manguera. Luego vemos a Linn bañándose a oscuras en una ducha, toca su	1. Ver sintiendo



pene, juega con él y con su ano.
Con un labial pinta su pene.

Vemos más fotos de su pasado, en algunas se ve ebria y en otra dice que había consumido LSD. Se ven fotos de Linn con el guante que ahora está perdido: se acaricia con ese objeto, sostiene un cigarrillo, acaricia sus genitales.

Paso a un video donde vemos a Linn peinarse, se le cae el cabello, luego está calva. La oímos decir: “El cáncer, de cierto modo, soy yo. Es parte de mí. Son células en mí que no quieren morir y que siguen creciendo”.

Linn habla sobre la quimioterapia, luego se pregunta: “¿A quién le pertenece este cuerpo enfermo? Los médicos, las médicas, el hospital pasan a tener un control, una disciplina, un poder sobre mi cuerpo, a decidir sobre mi cuerpo, sobre mi tratamiento. A decidir sobre el estado de salud en que debo estar”.

Habla sobre las cicatrices que le dejó el tratamiento de quimioterapia. Se ve un video que le hicieron en una habitación de hospital, dice que aprendió mucho sobre las fragilidades y potencias del cuerpo.

		La vemos llorar. Dice que en esa época empezó a cantar y a escribir canciones. En video la vemos cubrirse su rostro con una bolsa y una cinta que dice 'Cuidado, frágil'. Lame un pene de plástico. La vemos en un baño, vistiendo tan solo una bata de hospital se acaricia y lame su cuerpo, baila frente al espejo.	
Bloque 27 00:56:51 – 00:58:15		Linn desnuda frente a un piano toca algunas notas. Está en silencio, parece melancólica y pensativa.	
Bloque 28 00:58:16 – 01:00:50	 Reina de la luna	Linn se baña, la vemos a través de una cortina, lava su cabello, enjabona su cuerpo, canta: “Sirena del asfalto. Reina de la luna / Sólo entrega su cuerpo a quien pueda sustentarlo”. Se peina y seca su cabello en su cuarto. Se arregla para salir.	1 Ver sintiendo
Bloque 29 01:00:51 – 01:03:53		Linn y otras dos personas están sentadas sobre una cama. Hablan de encontrar el guante perdido. Luego vemos a Jupp sentada en un sofá hablando con uno de sus bailarines sobre el objeto extraviado. Jupp revela que tiene consigo el guante, dice que Linn debe creer más en sí misma.	
Bloque 30		Paso a una presentación. Luego se ve a Linn en el estudio de podcast,	3. La mirada que se

01:03:53 – 01:05:15		mirando a cámara, hablando: “Siento mi culo como un centro de fuerza irradiante, responsable de una red de nervios que me hizo conectarme con todo mi cuerpo”.	devuelve (por el gesto con las manos hacia la cámara).
Bloque 31 01:05:15 – 01:10:20	 	Jupp timbra en el apartamento de Linn, le entrega un papel con unas instrucciones para encontrarse luego. Vemos a Linn, le tatúan una palabra sobre la ceja izquierda. Se observa después una presentación, cantan: “Marica rara / loca negra de la favela / cuando está pasando todos se ríen de ella. / Pero toma nota, macho, presta mucha atención / Siéntate, siéntate, siéntate y observa tu destrucción”. Bailan en escenario y siguen cantando.	
Bloque 32 01:10:20 – 01:14:56	 	De regreso al dispositivo del podcast. Linn dice mirando a cámara: “Somos histéricas ¿verdad? Somos nosotras las locas. Pues sí. Si no nos dan lo mínimo posible para mantenernos vivas, si nos dan casi ningún afecto, y ahí dicen que tenemos un trastorno de identidad de género. Pero no les vamos a dar ese gusto a ustedes. Porque no soy loca. Puedo estar loca, pero seré mi propio trastorno. Seguiré trastornándome, moviéndome y convirtiéndome en	2 La mirada observada.

		tantas otras, que ya seré el trastorno mismo para sus tesis. Seré el trastorno para los términos que ustedes crearon. Perdón. Seguimos en obras. Seguiré en obras por mucho tiempo. Y el trastorno será todo para ustedes. Con mucho gusto". Sonríe. Salen créditos finales.	
--	---	---	--