



CINE

VENTANA indiscreta



Películas LGBT

índice

Presentación	3
Las minorías sexuales no existen: las exclusiones del Hollywood clásico <i>Isaac León Frías</i>	4
La representación de personajes LGBT en el cine <i>Sebastián Zavala Kahn</i>	10
LGBTI: un recorrido por el cine peruano <i>Michael I. Mendieta Pérez</i>	18
LGBT y cine: llámenlo por su nombre <i>César Nieri</i>	26
Divine-Waters: extremos entre plano y cuerpo <i>Sergio Marqueta Calvo</i>	32
Cine LGBT e inclusión: una mirada contemporánea <i>Alberto Castro</i>	40
Sobre Milk y los derechos del colectivo LGBT <i>Aida Oliete León</i>	44
El cine gay europeo en Lima: entre la década de 1980 y mediados de la del 2000 <i>Arnaldo Mera</i>	47
Sobre festivales, cartelera comercial y cine gay en el Perú <i>Jorge Alberto Chávez</i>	50
Límites de la transexualidad en el cine latinoamericano <i>Carlos Ormeño Palma</i>	54
Las fronteras del género sexual en la animación japonesa: entrevista a Iván Antezana <i>José Carlos Cabrejo</i>	62
#OscarsSoWhite: los premios de la Academia ante las minorías <i>Marisabel Ato</i>	66
Telenovelas juveniles: visibilización ¿con orgullo? <i>Michelle Muñoz</i>	76



Foto de portada: *Secreto en la montaña*
Fuente: Sector Cine

VENTANA INDISCRETA n.º 22
Revista de la Facultad de Comunicación

© Universidad de Lima
Fondo Editorial
Av. Javier Prado Este n.º 4600
Urb. Monterrico Chico, Lima 33, Perú
Teléfono 437-6767, anexo 30131
Segundo semestre del 2019

CONSEJO EDITORIAL
Ricardo Bedoya, Desiderio Blanco,
José Carlos Cabrejo, Giancarlo Carbone,
Isaac León Frías y Javier Protzel

EDITOR
José Carlos Cabrejo

COLABORACIÓN EDITORIAL
Vanessa Nina

COLABORAN EN ESTE NÚMERO
Marisabel Ato, Alberto Castro,
Jorge Alberto Chávez, Aida Oliete León,
Sergio Marqueta Calvo,
Michael I. Mendieta Pérez, Arnaldo Mera,
Michelle Muñoz, César Nieri,
Carlos Ormeño Palma y
Sebastián Zavala Kahn.

DIRECCIÓN DE ARTE Y DISEÑO
César Carrión y Rocío Villacorta

CORRESPONDENCIA
ventanaimpresa@ulima.edu.pe

Los trabajos firmados son de responsabilidad de los autores. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta revista, por cualquier medio, sin permiso expreso del Fondo Editorial. Esta revista se publica con fines absolutamente educativos.

DIRECCIÓN EN INTERNET
<http://revistas.ulima.edu.pe>

SÍGUENOS EN TWITTER
@revventanaind

BÚSCANOS EN FACEBOOK:
www.facebook.com/revistaventanaindiscreta/

IMPRESIÓN
Sinergia Gráfica EIRL
Jr. Inca 278, Surquillo, Lima, Perú
Teléfono 447-6008

ISSN 2073-2759

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2009-03699

Presentación

Es en la sutileza de la imagen donde el cine guarda su mejor arma: en la sensibilidad de un fotograma, en la fuerza de una historia que logra ampliar un poco más el mundo conocido. Porque el cine es la voz de muchos traducida en una imagen, y por eso, a través de su capacidad transformadora, ha logrado poco a poco vencer la censura injustificada.

A través de los años, las historias se convierten, también, en parte de nuestra subjetividad y son una herramienta para entender el mundo que nos rodea, para comprender un poquito más las diversidades en nuestra sociedad y desarrollar empatía. Porque el cine es identidad, y aún existen grupos de personas que necesitan encontrarse en esa gran pantalla y sentir que no son invisibles.

En su vigésima segunda edición, *Ventana Indiscreta* tiene el orgullo de presentar un número dedicado a la comunidad LGBTQI+ y a esos cineastas que se atrevieron a expandir el mundo a través de la imagen, a ese público que comprendió el valor de una historia dejando de lado los prejuicios, y por supuesto a las personas que representan cada una de las siglas de la comunidad: lesbianas (L), gays (G), bisexuales (B), transexuales (T), travestis (T), transgénero (T), intersexuales (I), queer (Q) y otros colectivos no mencionados anteriormente (+).

Ventana Indiscreta n.º 22 es un recorrido por las películas que surgieron como respuesta a la censura en el Hollywood clásico, una muestra de los personajes LGBTQI+ que marcaron la historia del cine, un análisis de las representaciones de la homosexualidad en Latinoamérica y producciones nacionales, una crítica a las instituciones que deciden cuál es o no una buena película, y por supuesto, un repaso de esos filmes que, con mucho esfuerzo, lograron proyectarse en las pantallas de nuestro país.

FE DE ERRATAS: En la crítica "Bajo vigilancia: *Ojos de serpiente*" de Rafaela García Sanabria, publicada en el número anterior, dice "Y lo mínimo que se podría decir de *Ojos de serpiente* es que, de las dos horas de duración que tiene, la primera antología...". Debe decir: "Y lo mínimo que se podría decir de *Ojos de serpiente* es que, de las dos horas de duración que tiene, la primera, antológica...".

SUNRISE ★

1 UENITE: 1111111



Foto:
El celuloide oculto

Las minorías sexuales **NO** existen:

Las **EXCLUSIONES** del **HOLLYWOOD CLÁSICO**

Este es un repaso por películas estadounidenses que, entre los años 1930 y 1960, a través de sutilezas y creatividad, muestran los vínculos entre personas del mismo género en un intento por burlar la censura de Hollywood, que se inicia de manera legal con la imposición del Código Hays (1934-1968).

★ ISAAC LEÓN FRÍAS

urante varias décadas, la pantalla grande —y luego también la pantalla chica— han ignorado la existencia de seres humanos con un comportamiento sexual que no se ciña estrictamente a la relación hombre-mujer o vínculo heterosexual. Y eso que la misma relación hombre-mujer se asumía desde una perspectiva sentimental, romántica o familiar, reprimiéndose el erotismo que, no obstante, podía filtrarse de maneras sutiles —o a veces no tanto, pues hubo quienes traspasaron los muros de contención—. Aun así, los vínculos de pareja estuvieron mayoritariamente modelados por una moral social que establecía roles muy precisos en tiempos en que ni siquiera el término *heterosexual* se utilizaba, pues resultaba redundante para la comprensión de entonces. La homosexualidad jamás se mostraba como tal, y el lesbianismo, para decirlo en palabras de Carlos Monsiváis, era tan ofensivo a Dios que ni siquiera resultaba imaginable.

En esa exclusión jugó un papel central en los Estados Unidos el célebre Código Hays, que las propias *majors* avalaron e incorporaron a partir de 1934. En otras partes del universo occidental hubo organismos de censura de mayor o menor calado: desde la puritana censura del franquismo español hasta la más permisiva que se ejerció en países como Francia o Suecia.

Pero, además de estas mediaciones censoras, estaba el peso de la moral social de una época que llega hasta la década de 1960, espoleada por el victorianismo anglicano,

LA PORNOGRAFÍA, POR CIERTO, EXISTÍA, PERO DE MANERA CLANDESTINA, RELATIVAMENTE ESCASA Y DE DIFÍCIL ACCESIBILIDAD.

el protestantismo de Europa del Norte, el catolicismo mediterráneo y latinoamericano y por otras expresiones religiosas. En otras latitudes, en la India, en los países musulmanes o en los del sudeste asiático, con Japón como potencia principal, hubo igualmente límites que fijaban el universo de lo representable en la pantalla. El peso de las religiones nacionales y la moral social prevalente desempeñaron roles decisivos para imponer dichos límites. En el cine de la India o del Japón se excluían por completo besos en los labios entre un actor y una actriz.

Foto:
Una mujer para dos



Fuente: MoMA

Esa moral social, convertida en norma expresa (con frecuencia por ley constitucional) o tácita, funcionó como cortapisa exterior, pero también como un mecanismo de autocontrol para los productores y directores: había vallas que no se podían traspasar y cosas (muchas y muy variadas) que no se podían exhibir. La pornografía, por cierto, existía, pero de manera clandestina, relativamente escasa y de difícil accesibilidad. Casi en todos los casos era una práctica ilegal, aunque en muchos países las autoridades podían hacerse de la vista gorda siempre y cuando se mantuviese en pequeños guetos y no tuviese, claro, la menor difusión pública o publicitaria.

El clóset del celuloide

Un documental dirigido por Rob Epstein y Jeffrey Friedman, *El celuloide oculto* (*The Celluloid Closet*, 1995), es un buen muestrario de cómo en Hollywood se eludió mostrar cualquier comportamiento sexual disruptivo, y si por allí aparecieron algunos personajes (siempre hombres) con rasgos amanerados o formando casi parte de un grupo exclusivamente femenino, fueron vistos como excéntricos, peculiares, graciosos y, en última instancia, inofensivos. La sexualidad quedaba neutralizada y desplazada. Se podía saber o imaginar lo que eran, pero eso quedaba en el plano de lo impreciso. No se conoce en el Hollywood clásico ningún ejemplo de audacia al respecto.

En otras partes, igualmente, podía haber personajes un tanto ambiguos sexualmente, pero no más que eso. En Argentina, México y España, ni siquiera ambiguos: se era hombre o se era mujer, no cabían medias tintas. No podía concebirse a un charro, a un gaucho o a un cantaor flamenco con inclinaciones hacia otros hombres, lo que no significa que, vistas ahora con la perspectiva del tiempo, no apareciesen por ahí estrechas amistades o compadrazgos que hacen pensar que había algo más que el lazo de cercanía o camaradería. Por ahí podía verse alguna ostensible excepción: en *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel, por ejemplo, hay una breve escena en la que un hombre mayor vestido con elegancia se acerca al adolescente Pedro (Alfonso Mejía) que está frente al escaparate de una tienda, le dice algo que no se escucha porque la cámara está ubicada al interior de la tienda, y luego se aleja lentamente al notar la cercanía de un policía. Es una poderosa sugerencia a la pedofilia, pero al mismo tiempo está mostrada con gran discreción expresiva.



Fuente: Journals open edition

Foto:
Los
olvidados

Debajo de la superficie

Vamos a ejemplificar esta nota haciendo mención de películas estadounidenses entre los años 1930 y 1960 que constituyen buenos ejemplos del modo en que se revelaban (o no) los comportamientos potencialmente transgresores, porque en su mayoría son películas muy conocidas y, a la vez, muy representativas de los modos velados o eufemísticos, sin dejar de ser expresivas al mostrarlos.

En los primeros años de la década de 1930 se asomaron pequeñas libertades que el Código Hays va a sofrenar. En *Una mujer para dos* (*Design for living*, 1933), del gran Ernst Lubitsch, una mujer (Miriam Hopkins) termina aceptando de manera implícita un *ménage à trois* con dos hombres (Gary Cooper y Fredric March). En *Marruecos* (*Morocco*, Josef von Sternberg, 1930), la francesa Amy Jolly (Marlene Dietrich), vestida de frac, se acerca a una mujer sentada en un cabaret y le estampa un beso en los labios. Podemos fantasear sobre lo que Lubitsch o Sternberg hubieran podido hacer en tiempos posteriores y liberales, aunque el dato contundente es que tanto él como otros congéneres supieron adaptarse a las convenciones de los relatos de su época y, por ahí, deslizar algunas alusiones inquietantes ya con el Código Hays activo y en el que no cabían las transgresiones manifestadas en *Una mujer para dos* y *Marruecos*.

Una manera eufemística y lúdica de jugar con la alteración de los roles sexuales fue a través del desdoblamiento o travestismo obligado por las circunstancias, como los que se muestran en *La reina Cristina* (*Queen Christina*, Rouben Mamoulian, 1933), con Greta Garbo en traje masculino e impostación de la voz; en *La novia era él* (*I was a male war bride*, Howard Hawks, 1949), con Cary Grant ocultando su identidad con atuendo femenino, o en *Una Eva y dos Adanes* (*Some like it hot*, Billy Wilder, 1959), donde Tony Curtis y Jack Lemmon se maquillan y se ponen

faldas y pelucas para engañar a la organización criminal que los persigue. No se trataba de un travestismo perturbador, pero inevitablemente creaba situaciones equívocas y activaba soluciones tan sugestivas como la frase de Joe Brown cuando Lemmon se descubre como hombre al final de *Una Eva y dos Adanes*: “Nobody is perfect”.

Homosexualidad latente

La soga (*The Rope*, Alfred Hitchcock, 1948), ha permanecido como el primer intento cinematográfico de construir un relato en una toma única con unidad de acción, tiempo y espacio. Ya sabemos que Hitchcock tuvo que “ocultar” los cortes de las diez tomas que se suceden para componer los ochenta minutos de duración del filme. Pero lo que nos interesa ahora es dar cuenta de ese vínculo que, a estas alturas de la historia, podemos observar claramente como homosexual, entre los jóvenes asesinos interpretados por John Dall y Farley Granger. Salvo para ojos clínicos y poco más, no se les veía así en la época del estreno. No hay que esperar a *Secreto en la montaña* (*Brokeback mountain*, Ang Lee, 2005) para descubrir en el género macho por excelencia, como era el western, insinuaciones *non sanctas* como las que se desprenden del vínculo de Wyatt Earp (Burt Lancaster) y Doc Holliday (Kirk Douglas) en *Duelo de titanes* (*Gunfight at the O.K. Corral*, John Sturges, 1957), o la de los pistoleros que componen Henry Fonda y Anthony Quinn en *Pueblo embrujado* (*Warlock*, Edward Dmytryk, 1959). Y, por el lado femenino, el vínculo pasional que une y distancia a Joan Crawford y Mercedes McCambridge en *Mujer pasional* (*Johnny Guitar*, Nicholas Ray, 1954). En otro filme de Hitchcock, el melodrama gótico *Rebeca* (*Rebecca*, 1940) llega más lejos, si se quiere, con la demostración de lesbianismo necrófilo que exhibe el ama de llaves (Judith Anderson), en apariencia como un apego de fidelidad inquebrantable a la memoria de una mujer fallecida.

No se libraban de mostrar vínculos inquietantes superproducciones como *Ben-Hur* (William Wilder, 1959), en la que se insinuaba una corriente más fuerte que la amistad hermanada entre Ben Hur (Charlton Heston) y Mesala (Stephen Boyd). El sumun se encuentra en *Espartaco* (*Spartacus*, Stanley Kubrick, 1960), en la escena — censurada en el estreno — de Craso (Laurence Olivier) siendo lavado por Antonino (Tony Curtis) en un baño, en la que el primero hace una clara declara-



Foto:
Rebecca

ción de sus gustos, y de su atracción por Antonino con la metáfora de la preferencia entre las ostras y los caracoles.

La patología sexual

A la vista de esos cuadros, la homosexualidad es, en verdad, menos latente por la expresión que las miradas, gestos u omisiones revelan, sin que deslice nada de una manera ostensible. Es curioso comprobarlo en nuestros tiempos de marcada exteriorización de conductas y posiciones frente al campo de la sexualidad, pero en el llamado período clásico sonoro, el espectador participaba del juego que el sistema de producción le dispensaba en el sentido de “desentenderse” de las posibles ambigüedades eróticas o de filiación de género. Si estaban allí, tal como las estamos evocando, se pasaba por alto cualquier lado disruptor y la comprensión asumía, en todo caso, que había un componente patológico en aquellos a los que unía un lazo que no se quería ver cargado de una potencia lúbrica perturbadora para las normas vigentes. Es decir, cualquier comportamiento fuera de las normas morales establecidas pasaba a formar parte de alguna perversión o anomalía.

No debe olvidarse que en la “vida real” la propia medicina —o, mejor, las instituciones médicas— consideraron las desviaciones de la conducta heterosexual como una patología, como una alteración de la supuesta naturaleza invariable del ser hombre y del ser mujer.

En un título, audaz en su momento, *Tormenta sobre Washington* (*Advise & Consent*, Otto Preminger, 1962), aunque ya en los albores de la apertura liberal de Hollywood se hace alusión a una relación homosexual entre dos hombres en circunstancias de guerra. En una escena se ingresa a un bar gay, claramente perturbador para el personaje de Brigham Anderson (Don Murray) y para el espectador. En su momento era casi un equivalente a la discoteca gay de *Irreversible* (*Irréversible*, Gaspar Noé,

Fuente: Impresionismo literario

A LA VISTA DE ESOS CUADROS, LA HOMOSEXUALIDAD ES, EN VERDAD, MENOS LATENTE POR LA EXPRESIÓN QUE LAS MIRADAS, GESTOS U OMISIONES REVELAN, SIN QUE DESLICE NADA DE UNA MANERA OSTENSIBLE.

2002) como escena de choque. El mismo Preminger había desafiado tabúes hollywoodenses en *La luna es azul* (*The moon is blue*, 1953), *El hombre del brazo de oro* (*The man with the golden arm*, 1955), *Buenos días, tristeza* (*Bonjour tristesse*, 1958) y *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a murder*, 1959), ninguna de ellas con homosexualidad de por medio. Sin embargo, cuando le toca asumir el tema no deja de hacerlo bajo la sombra de la tradición conservadora de Hollywood y de buena parte de la sociedad estadounidense, sin que eso le reste el mérito de haber sido el primero en abordarlo de manera explícita, aunque de modo tangencial en una subtrama, en el marco de la gran producción industrial. Un año antes, una película británica dirigida por Basil Dearden y protagonizada por Dirk Bogarde, *Los vulnerables* (*Victim*, 1961) operaba casi

como un acta de nacimiento de la temática gay en el cine occidental. Una nueva era se estaba iniciando y la homosexualidad, al menos la masculina, empezaba a dejar de ser ese ámbito excluido en las representaciones fílmicas. ◻

Filmografía recomendada

Alemania, año cero (1948) de Roberto Rossellini.

La soga (1948) de Alfred Hitchcock.

Los olvidados (1950) de Luis Buñuel.

Rock Hudson's home movies (1992) de Mark Rappaport.

El celuloide oculto (1996) de Rob Epstein y Jeffrey Friedman.

The silver screen: Color me lavender (1997) de Mark Rappaport.

Una mujer para dos (1933) de Ernst Lubitsch.

Foto:
La soga



La representación de personajes **LGBT** en el cine

El cine tiene la fuerza de construir y difundir las prácticas sociales aceptadas o rechazadas en comunidad. Sirve como un registro irreductible de la evolución de nuestros pensamientos, de las distintas lecturas que se tiene del contexto. Este es un recuento de personajes de la producción cinematográfica dentro de Hollywood y más allá, así como su importancia en la difusión por una sociedad y un cine más tolerante.



Fuente: The Atlantic

Foto:
La favorita

a homosexualidad, al igual que la heterosexualidad, es parte de la condición humana y siempre lo ha sido, por más que ciertas sociedades y organizaciones hayan tratado de silenciarla u ocultarla. La homosexualidad era algo totalmente aceptado, por ejemplo, en la antigua Grecia, donde se daba principalmente entre hombres. Esto no quiere decir que el lesbianismo no existiese en aquella época y sociedad: solo que no podemos estar seguros de ello, porque no se han encontrado suficientes pruebas al respecto. Lo que sí se sabe, no obstante, es que los hombres de la antigua Grecia tenían una concepción bastante más abierta y relajada de la sexualidad en la que la edad no tenía mucha importancia —esto es extremadamente cuestionable desde una óptica moral, por supuesto—: solo importaba la belleza tal y como ellos la percibían.

Pero me estoy desviando un poco del tema. El punto es que la homosexualidad —así como los temas, ideas y conceptos que vienen con ella— son mucho más antiguos de lo que los miembros conservadores de las sociedades occidentales quisieran admitir. Considérense, si no, filmes como *La favorita* (*The favorite*, Yorgos Lanthimos, 2018), donde las ideas sobre la masculinidad y la femineidad son completamente opuestas a los estereotipos de hoy en día. En la corte inglesa del siglo XVI eran principalmente los hombres los que se maquillaban, los que debían verse bellos y delicados. Eran ellos quienes usaban pelucas y cuidaban su piel. Las mujeres, mientras tanto, no abusaban del maquillaje —solo en ocasiones especiales— y por lo general usaban su cabello natural. Ya me imagino lo que los miembros del colectivo *Con mis hijos no te metas* tendrían que decir al respecto (o, mejor dicho, prefiero no hacerlo).

Por ende, no debería sorprender que la homosexualidad haya tenido una fuerte

presencia en la historia del cine —evidentemente no de la manera que uno esperaría hoy en día, pero sí a través de estereotipos y caricaturas que, en el año 2019, serían inaceptables, pero que lamentablemente seguimos viendo, por ejemplo, en el cine latinoamericano—. De hecho, personajes de la comunidad LGBT se han podido ver desde hace más de cien años: la cuestión es que no eran presentados de manera abiertamente gay, por lo que solo quienes supiesen sobre su verdadera naturaleza, o quienes perteneciesen a la comunidad, sabían lo que estaban viendo en pantalla.

De hecho, era una manera bastante común de insertar temas más maduros o controvertidos en filmes de hace varias décadas, al menos antes del Código Hays de 1934 y toda la censura conservadora. Resulta intrigante pensar que tanto largometrajes como cortometrajes de principios de siglo eran bastante más liberales que sus contrapartes de las décadas de 1930 a 1940 debido a la censura. Por ende, tampoco debería sorprender que la primera aparición de un personaje LGBT haya sucedido hace más de cien años. Durante las décadas posteriores, se encuentran pocos ejemplos, o al menos, pocos ejemplos positivos. La sociedad conservadora de aquella época no aceptaba la homosexualidad —o cualquier concepción de la sexualidad fuera de lo heteronormativo— en la vida real, y mucho menos en la ficción. Consideren, si no, que ni los actores más famosos y poderosos de su época (Greta Garbo, Marlene Dietrich, y varios/as más) se atrevían a admitir su homosexualidad o bisexualidad públicamente. Era algo que hubiese podido arruinar su carrera de por vida.

En todo caso, vale la pena mencionar que, según varios historiadores, la primera película en presentar personajes LGBT fue *The Dickson Experimental Sound Film* (*La película*

DURANTE LA GRAN
DEPRESIÓN, LA CANTIDAD
DE PÚBLICO QUE IBA A
LOS CINES EMPEZÓ A
DECRECER, RAZÓN POR LA
CUAL LOS PRODUCTORES
COMENZARON A
INCLUIR TEMAS MÁS
CONTROVERSIALES PARA
GENERAR UN *SHOCK* EN
EL PÚBLICO Y ATRAER MÁS
GENTE A LAS SALAS
DE CINE.

sonora experimental, William Kennedy Dickson, 1894), un cortometraje (realmente corto: dura diecisiete segundos) donde uno puede ver a dos hombres bailando juntos. Es obvio que no se trata de una situación abiertamente homosexual; sin embargo, es considerada por muchos como la primera escena gay de la historia del cine. Esos son los tipos de apariciones que tendrían los miembros de la comunidad LGBT a finales del siglo XIX y principios del XX: breves y bastante sutiles. Los años posteriores, no obstante, serían dedicados a personajes más estereotipados y hasta ofensivos (para nuestros estándares, por supuesto).

No obstante, pueden citarse varios otros ejemplos de la década de 1910 donde se suelen encontrar películas de cambio de roles en los cuales personajes hombres actuaban y se vestían como mujeres o viceversa. Hay filmes como *Charlot, perfecta dama* (*A woman*, 1915), cortometraje en el que Charlie Chaplin, actor y director, se traviste de mujer y flirtea con varios hombres; *Miss Fatty's*

Seaside Lovers (1915), de Roscoe “Fatty” Arbuckle, o el personaje llamado Sweedie interpretado en diversas películas por Wallace Beery entre 1914 y 1916, que transmitió una perspectiva “cómica” de las *drag queens* que terminó por influir en el género de la comedia occidental hasta hace muy poco. Considérense también programas de televisión locales como *Risas y salsas* (1980-99), donde la mera presencia de un cómico vestido de mujer causaba carcajadas en sus espectadores. Contra estos estereotipos, los miembros de la comunidad han tenido que batallar por años para ser considerados como seres humanos comunes y corrientes, con dignidad y derechos, y no meramente como objetos de burla.

En la década de 1920 hubo varios largometrajes donde se presentaba a personajes gays, lo que podría resultar sorprendente para quienes no imaginen una sociedad de principios de siglo xx en la cual se acepte a este tipo de personajes. No obstante, vale la pena insistir en que sus caracterizaciones no eran particularmente tridimensionales o creíbles. *Alas* (*Wings*, 1927), una película muda dirigida por William A. Wellman, es considerada como la primera película estadounidense en mostrar

un beso gay, un acto que más adelante sería terminantemente prohibido por el Código Hays. En todo caso —como resulta previsible—, por más que se muestre un beso en la película, los personajes centrales —dos pilotos de la Primera Guerra Mundial, Jacky Dave— nunca dicen que se aman ni mucho menos. Eso sí, mencionan con frecuencia lo mucho que se quieren como “amigos”, lo que podría considerarse como una suerte de código para entender su amorío homosexual. Curiosamente, ni el beso ni la caracterización de los personajes parece haber irritado a la crítica o a la Academia: *Wings* ganó el Oscar a Mejor Película en 1929.

La mencionada Marlene Dietrich fue protagonista de un beso lésbico en la película *Marruecos* (*Morocco*, Josef von Sternberg, 1930), por más que no haya sido presentado como tal. Su personaje en el filme se disfraza de hombre —usando un esmoquin— y le da un beso a otra mujer, escandalizando a una buena parte de la gente que las rodea. Dicha escena podría considerarse como uno de los primeros besos entre mujeres de la historia del cine, por lo que no debería sorprender el que, al igual que en *Alas*, jamás se mencione en el diálogo o los

Foto:
El halcón maltés

títulos que los personajes tienen orientación homosexual.

Durante la Gran Depresión, la cantidad de público que iba a los cines empezó a decrecer, razón por la cual los productores comenzaron a incluir temas más controversiales para generar un *shock* en el público y atraer más gente a las salas de cine. Esta inclusión de más escenas de violencia, desnudos y prostitución, y por supuesto, personajes caracterizados (ligeramente) como gays o lesbianas —o, como se les llamaba en aquella época, *pansies*, *sissies* o *queers*, expresión que ha adquirido un significado mucho más positivo hoy en día— motivó a que la Corte Suprema de los Estados Unidos estableciera el *Motion Picture Production Code*. También ayudó el hecho de que estuviesen perdiendo plata debido a los boicots organizados por miembros de la Iglesia católica.

Desde la década de 1940, el Código Hays prohibía que los grandes estudios estadounidenses produjeran películas donde se mostrase a personajes LGBT de manera favorable. De hecho, la prohibición mencionada se refería específicamente a la perversión sexual, lo cual abarcaba todo tipo de expresión y manifestación de una orientación sexual fuera de los ideales heteronormativos. Curiosamente, incluso cuando el Código Hays se abandonó, en 1967 (¡luego de más de treinta años de estar activo!), los personajes LGBT seguían siendo tabú. La violencia, las malas palabras, los cuerpos desnudos en escenas de sexo heterosexuales... todo tipo de “perversiones” antes prohibidas comenzaron a hacerse más comunes en las películas para mayores de dieciocho años, pero la representación de personajes LGBT seguía siendo casi inexistente.

En todo caso, se debe al Código Hays que muchos personajes LGBT fueran censurados, o



Fuente: Doom Rocket

hasta eliminados o cambiados. *El halcón maltés* (*The Maltese falcon*, 1941), el clásico de John Huston (y una de mis películas favoritas de toda la historia), está basado en una novela que incluía un personaje gay, Joel Cairo (interpretado en la cinta por el legendario Peter Lorre). Desgraciadamente, el filme no podía incluir a alguien tan explícitamente homosexual, por lo que Huston recurrió a actitudes estereotipadas —Lorre actúa de manera muy femenina y cobarde, especialmente en comparación con el Sam Spade de Humphrey Bogart— y a mensajes en el subtexto para dar a entender, sin ser explícito, que el personaje es gay. Evidentemente las perspectivas retrógradas de la época no ayudaban en lo absoluto, pero en muchos casos el mismísimo Código Hays obligaba a ciertos directores y guionistas a recurrir a estos clichés para no eliminar por completo a sus personajes LGBT.

Previsiblemente —y debido a la censura impuesta por el Código Hays—, para encontrar una mejor y más justa representación de personajes LGBT en el cine se debía recurrir a las producciones europeas. Filmes como el francés *A song of love* (*Un chant d'amour*, Jean Genet, 1950) y el alemán *Different from you and me* (*Anders als du und ich*, Veit Harlan, 1957) ayudaron a contar historias con personajes homosexuales de manera más abierta, pero, para sorpresa de nadie, fueron censurados y hasta prohibidos. El primero es un medimetraje de veintiséis minutos que cuenta la historia de un guardia de prisión aficionado a ver a los prisioneros masturbarse, considerado en su época como pornografía, lógicamente, pero apreciado posteriormente como una apasionada obra de arte. El segundo cuenta la historia de una relación homosexual en una época en la que la homosexualidad era considerada como una amenaza para la sociedad en Alemania. El filme



Foto: Los chicos de la banda

tuvo que ser modificado varias veces para, por fin, poder ser estrenado.

A partir de la década de 1960 hay ejemplos algo más positivos. *Intimidades de una adolescente* (*Inside daisy clover*, Robert Mulligan, 1965) tiene como protagonista a una mujer que, para variar, se siente cómoda con su propia sexualidad, y en la década de 1970 se estrenaron varias cintas que contaban historias desde la perspectiva de los miembros de la comunidad LGBT. Son filmes como *It is not the homosexual who is perverse, but the society in which he lives* (Rosa von Praunheim, 1977), y *Los chicos de la banda* (*The boys in the band*, 1970), de William Friedkin, sí, el mismo de *El exorcista* (*The exorcist*, 1973). Y cómo olvidar, por supuesto, aquellas películas que comenzaron a introducir temas homosexuales al *mainstream*: filmes como *Amores en conflicto* (*Sunday Bloody Sunday*, John Schlesinger, 1971) y uno de los clásicos con Al Pacino, *Tarde de perros* (*Dog day afternoon*, Sidney Lumet, 1975). Sí, podría argumentarse que los protagonistas de estas cintas son vistos —al menos por los personajes secundarios— como gente desesperada, anormal, pero tampoco hay duda de que también ayudaron a la causa

haciendo que se visibilicen más y no se mantengan en las sombras o se censuren, como en décadas pasadas.

A partir de la década de 1980, sin embargo, hubo una suerte de retroceso, tanto debido a la influencia que comenzaban a tener los grupos cristianos en



Fuente: AMC Latinoamérica

la sociedad estadounidense como a la pandemia del sida, vinculada en un principio únicamente con la comunidad LGBT. Por ende, se comenzaron a realizar menos filmes con esta temática, y muchos de los que se estrenaban demonizaban a sus protagonistas relacionándolos —negativamente— con esa nueva condición. Sin embargo, cabe mencionar que sí existen producciones de aquella época que trataban este tema de manera madura y realista; películas como *Compañeros inseparables* (*Longtime Companion*, Norman René, 1989) o el documental *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990), una suerte de crónica de la cultura *underground* de Nueva York de fines de la década de 1980, donde podemos ver involucradas a las comunidades afroamericanas, latinas, gais y transgénero.

En la década de 1990 se empiezan a ver historias

más maduras en la pantalla grande, las cuales, una vez más, llevaban estos temas al *mains-tream* y representaban a sus personajes LGBT de manera respetuosa, a veces trágica, pero en general, bastante realista. Por ejemplo, *Mi Idaho privado* (*My Own Private Idaho*, Gus Van Sant, 1991), que cuenta una historia de amor no recíproco; *Filadelfia* (*Philadelphia*, Jonathan Demme, 1993), una de las primeras películas hollywoodenses en tratar temas relacionados con la homosexualidad y el VIH (le valió un Óscar al gran Tom Hanks); *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto* (*The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*, Stephan Elliott, 1994), cuyos protagonistas son dos *drag queens* interpretados por Hugo Weaving y Guy Pearce, y por supuesto, *Sin límites* (*Bound*, 1996) de las hermanas Wachowski, un *thriller* criminal bastante sensual que cuenta con dos protagonistas lesbianas inter-

pretadas por Jennifer Tilly y Gina Gershon.

Mención aparte para *Ed Wood* (1994), un filme biográfico de Tim Burton, el cual, entre otras cosas, muestra la afición de uno de los peores directores de cine de toda la historia por usar ropa de mujer. O, por supuesto, está también *El silencio de los inocentes* (*The silence of the lambs*, 1991), filme de terror y suspenso dirigido por Jonathan Demme, el cual tiene como villano a Buffalo Bill, un asesino que despelleja mujeres para poder fabricarse un “traje de mujer” propio. Por más que la película sea un tensísimo ejercicio de suspenso y que tenga como protagonistas a Anthony Hopkins y Jodie Foster en sus mejores momentos, vale la pena resaltar que la representación de personaje LGBT como un asesino monstruoso no ayuda a la causa. De hecho, muestra uno de los mayores estereotipos con los que la gente de la comunidad ha tenido que batallar por décadas: el de ser representados como monstruos, como gente anormal, extraña y hasta demente.

Foto:
Milk



No obstante, vale la pena destacar también que, a partir de la década de 1990, ciertas películas comenzaron a mostrar relaciones amorosas, amicales o hasta platónicas como sexualmente fluidas. Curiosamente, se trata de un acercamiento que no muchas cintas tienen hoy en día, pero que, por alguna razón u otra, apareció con frecuencia en el cine estadounidense de la década de 1990: películas como *Orlando* (1992) de la gran Sally Potter, *Boogie Nights: juegos de placer* (*Boogie Nights*, Paul Thomas Anderson, 1997) —que retrataba la industria del porno de las décadas de 1970 y 1980 de manera muy franca—, y hasta *Criaturas celestiales* (*Heavenly creatures*, Peter Jackson, 1994), hasta cierto punto un poco más inocentona pero no menos importante. Todas estas pelí-

culas comenzaron a demostrar al público *mainstream* que las relaciones tradicionales entre hombres y mujeres no eran las únicas válidas, y que precisamente la prohibición de manifestaciones sexuales fuera de lo heteronormativo —el hecho de que fuesen consideradas tabúes— podía resultar en trágicas consecuencias.

Sin embargo, no fue hasta el año 2005 cuando por fin se mostró una relación homosexual interpretada por actores famosos en una película de Hollywood: *Secreto en la montaña* (*Brokeback mountain*, Ang Lee, 2005), que aunque puede ser criticada en términos de verosimilitud, por ejemplo (digamos que la utilización de preservativos es muy importante en ciertas situaciones, por más que los personajes estén solos en medio de una montaña), no hay duda de que se trata de un filme importante en términos de representación y aceptación por un público *mainstream*. Dicha película fue seguida por propuestas como *Milk* (Gus Van Sant, 2008) sobre el importantísimo activista LGBT, Harvey Milk; *Un hombre solo* (*A single man*, Tom Ford, 2009), drama protagonizado por un profesor universitario gay interpretado por Colin Firth, o *Los chicos están bien* (*The kids are all right*, Lisa Cholodenko, 2010), drama con toques cómicos, que cuenta con una protagonista lesbiana y otra bisexual. Fue en la década de 2000 cuando la representación de personajes LGBT cobró mayor fuerza, con más aceptación del público en general, y comenzó a alejarse de los estereotipos que la habían perseguido en las décadas pasadas.

Hoy en día, como deben haberse dado cuenta, es mucho más común ver películas de grandes presupuestos o de prestigio con personajes o hasta protagonistas LGBT. Incluso observamos personajes gays o lesbianas interpretados por actores famosos. Estas producciones ayudan a que

los miembros de la comunidad se visibilicen y su presencia en pantallas se normalice, de la misma manera que se normalizó el matrimonio gay en varios estados de Estados Unidos y en países de Europa. Se podría asegurar que la perspectiva que el público *mainstream* tiene sobre la comunidad LGTB es más positiva, y la realización de filmes como *Moonlight* (Barry Jenkins, 2017) o *El club de los desahuciados* (*Dallas Buyers Club*, Jean-Marc Vallée, 2014) representa una pequeña parte de lo que se puede hacer para tener más representación en Hollywood.

Es más, hace un par de años se estrenó la primera comedia romántica adolescente con un protagonista gay: *Yo soy Simón* (*Love Simon*, Greg Berlanti, 2018) que ha sentado un precedente. No se trata de una película revolucionaria

ni en forma ni en estilo, pero sí en términos de cómo representa a un miembro de la comunidad LGBT de manera muy positiva. Y, por supuesto, películas europeas como *La vida de Adèle* (*La vie de Adèle*, Abdellatif Kechiche, 2013) que, aunque artísticamente importantes, generan mucha conversación a partir de sus elementos más controversiales. En ese caso, se trata de la inclusión de escenas extremadamente gratuitas y extensas de sexo lésbico, donde el *male gaze* se hace presente en todo su esplendor.

Sí, la situación ha mejorado con relación a décadas pasadas, pero eso no quiere decir que Hollywood no pueda hacer un mejor trabajo en términos de representación e igualdad. La comunidad trans tiene que seguir peleándose con Hollywood,

Foto:
La vida de Adèle





Fuente: América tv

exigiendo que sus películas hagan uso de actores transgénero en lugar de artistas heterosexuales caracterizados como trans — consideren, si no, el caso de Scarlett Johansson, quien tuvo que renunciar al papel de un personaje transexual en la película *Rub & Tug* (la

Foto:
Yo soy Simón

cual, aparentemente, ya no se hará) —. La comunidad trans tiene incluso menos visibilidad que los gays hoy en día, por lo que resulta muy entendible el que se desaten controversias respecto de su representación en la pantalla grande.

Por otro lado, la *Gay and Lesbian Alliance Against Defamation* (GLAAD) encontró que, en 2017, solo el doce por ciento de películas estadounidenses *mainstream* incluyó personajes LGBT, un bajón en comparación con el dieciocho por ciento hallado en 2016. No obstante, la diversidad racial sí ha mejorado, lo que se comprueba en éxitos de taquilla como *Pantera negra* (*Black Panther*, Ryan Coogler, 2018). Nadie está diciendo que hay que forzar personajes LGBT en historias que no los necesiten, sino que, si el cine es un reflejo de la realidad, del día a día, de los miembros de nuestra sociedad, tiene sentido que las películas incluyan como protagonistas a personajes de todo color, tamaño, sexo y, por supuesto, orientación sexual. Si pudieron hacerlo — a su manera algo trastornada, conservadora y estereotipada — a principios del siglo xx en el cine mudo, ciertamente podemos hacerlo en el año 2019 sin mayores problemas. ◻



Fuente: El País

Referencias

BBC (23 de mayo de 2018). Hollywood films 'had fewer LGBT characters in 2017'. Recuperado de <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-44222812>

El País (13 de julio de 2018). Las críticas llevan a Scarlett Johansson a renunciar al papel de un personaje transexual. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2018/07/13/gente/1531510662_158738.html

Gay Essential (s.f.). Gay Essential Films To Watch, My Own Private Idaho. Recuperado de <https://gay-themed-films.com/watch-my-own-private-idaho/>

Glaad (s.f.). Overview of Findings. Recuperado de <https://www.glaad.org/sri/2015/overview>

Independent (18 de marzo del 2018). Love, Simon: The groundbreaking first studio teen film to feature gay protagonist. Recuperado de <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/love-simon-first-gay-studio-film-lgbtq-nick-robinson-greg-berlant-riverdale-a8261866.html>

Livius (8 de junio de 2019). Greek Homosexuality. Recuperado de <https://www.livius.org/articles/concept/greek-homosexuality/>

Medium (6 de noviembre de 2017). Film: The Hollywood Production Code of 1930 and LGBT Characters. Recuperado de <https://medium.com/@sophieclieg/how-did-the-hollywood-production-code-of-1930-shape-the-representation-of-lgbt-characters-in-film-93e92a4fec62>

Pride (s.f.). 9 Old Hollywood Stars You Had No Idea Were LGBT. Recuperado de <https://www.pride.com/entertainment/2018/1/11/9-old-hollywood-stars-you-had-no-idea-were-lgbt>

Reuters (22 de mayo de 2018). GLAAD calls for LGBT characters in 20 percent of movies by 2021. Recuperado de <https://www.reuters.com/article/us-film-lgbt/glaad-calls-for-lgbt-characters-in-20-percent-of-movies-by-2021-idUSKCN1I1N1MB>

The Spread (4 de marzo de 2014). LGBT cinema - a short history - The Spread. Recuperado de <http://cinemajam.com/mag/features/lgbt-cinema>

The Verge (25 de mayo de 2017). GLAAD on LGBTQ representation in film: 'It is not getting better'. Recuperado de <https://www.theverge.com/2017/5/25/15690404/glaad-lgbtq-representation-film-not-getting-better>

Vulture (16 de mayo de 2018). What's Happening to 'Queer' Cinema in the LGBT Film Boom? Recuperado de <https://www.vulture.com/2018/05/queer-cinema-whats-happening-to-it.html>

LGBTI:

Un recorrido por el cine peruano

Tu vida no vale más de lo que la mía me cuesta.

GONZALO POLAR

En el presente artículo se realizará un balance de las producciones de temática LGBTI que se han llevado a cabo a través de la historia del Perú. Paralelamente, se mencionarán algunos hitos en la lucha de la comunidad, lo que permitirá entender mejor su evolución. Para ello, se nombrarán largometrajes, cortometrajes y producciones documentales.

★MICHAEL I. MENDIETA PÉREZ ¹

¹ Historiador, docente de la UNMSM y la UPC.



Foto:
*No se lo digas
a nadie*

En los últimos años, en diversos países de la región se ha logrado reivindicar derechos en favor de la comunidad LGBTI como producto de una serie de luchas. Los colores del arcoíris se expanden cada vez más en el mapa de Latinoamérica, y este conjunto de avances es el resultado de la visibilización, por el activismo, de los problemas que ha tenido la comunidad para conseguir esos derechos a través de diversas expresiones artísticas, entre las cuales se encuentra el cine.

En América Latina, las producciones cinematográficas de México, Argentina y Brasil son las más destacadas en abordar la temática LGBTI. Esto se debe, en parte, al apoyo que reciben los realizadores en estos países a través de diversas leyes que permiten el financiamiento de sus proyectos. En estos filmes se abordan la homofobia, los prejuicios de la sociedad, la necesidad de tolerancia y aceptación hacia la comunidad. Estos temas no solo se presentan en producciones ficcionales, sino también en destacadas producciones documentales.

En el caso del cine peruano, en el pasado la temática LGBTI era abordada de forma secundaria, pero hoy tiene un papel más protagónico. Cada vez hay más interés de muchos directores por abordar los diversos problemas de la comunidad. No solo se da la representación del homosexual (gay y lesbiana), sino también de las personas trans (transexuales y transgéneros). Sin embargo, si bien es cierto que actualmente hay un mayor número de producciones de temática LGBTI en el Perú, su difusión se limita a festivales, salas de centros culturales o espacios políticos de la comunidad.

LOS INICIOS TUMULTUOSOS

En el siglo xx, el homosexual se representaba en el cine peruano con un rol afeminado o vinculado con el mundo de lo marginal (prostíbulos y cárceles). Se puede establecer que el primer filme donde se encuentra es *Gallo de mi galpón* (Sigifredo Salas, 1938). Además, el primer actor que encarnó a un homosexual fue Pepe Muñoz. Lamentablemente, hasta el día de hoy, solo se han rescatado fragmentos de este filme (Bedoya, 2009).

Años después, Francisco Lombardi, en el cortometraje *Los amigos* (1978) —que forma parte del cuarto episodio de *Cuentos inmorales*—, retomó el personaje homosexual a cargo del actor Augusto Salazar, quien interpretó al Zambo González, personaje que se reencuentra con sus compañeros de colegio después de veintiséis años, pero quienes no conocen su famoso “secreto”. Este es revelado cuando ellos acuden a un prostíbulo.

En la década de 1980, el Perú se vio sumergido en la asonada de la violencia subversiva. No se encuentra ninguna producción de ese período que

aborde directamente esta temática. Sin embargo, la comunidad empezaba a organizarse y, en 1981, se creó el Movimiento Homosexual de Lima (MHOL). Los espacios de reunión eran muy reducidos ante los hechos que acontecían en esa época. Asimismo, se empezó a propagar el virus del VIH, objeto de prejuicios tales como la falsa creencia de que solo afecta a la comunidad LGBTI.

Durante el gobierno de Alberto Fujimori, Alberto Durant recreó la vida del famoso delincuente Guillermo Portugal, quien logró escapar del penal El Frontón, en el film *Alias La Gringa* (1991). En esta película se observa la actuación de Enrique Victoria como un presidiario homosexual. Junto a él aparecen otros, con lo cual se recrea el espacio del panóptico, donde se da rienda suelta a la realidad de un espacio marginal.

En 1994, el crítico de cine y director Antonio Fortunic, con apoyo de Javier Ponce en la producción, creó el cortometraje *Anastasha* (1994), basado en la historia ficcional de una diva peruana con este nombre que triunfa en el extranjero y es dirigida por directores de talla mundial. Este personaje femenino fue encarnado por una de las figuras más conocidas dentro de la comunidad LGBTI en el Perú: Javier Temple.

Este falso documental, que recoge grabaciones de las presentaciones de Javier Temple, logró recrear el personaje trans. En *Anastasha* no hay censura, ni represión, ni burla, como sí se observa en otras películas. Cabe mencionar que se tuvo que esperar hasta 1999 para que este cortometraje fuese difundido en circuitos culturales alternativos, y hasta el día de hoy, no ha tenido una difusión masiva (Fortunic, 2007).

En junio de 1996, la comunidad LGBTI en el Perú empezó a manifestarse públicamente: se realizó el primer plantón en Miraflores. Este evento sería conocido como la primera marcha del orgullo gay en el Perú, marcha que se ha organizado de forma ininterrumpida hasta la actualidad. Cabe resaltar que el interés de buscar el reconocimiento y los derechos de la comunidad LGBTI en el Perú son crecientes; no obstante, aún son negados por el Estado.

Durante esa misma década, uno de los entrevistados más destacados de nuestro país fue Jaime Bayly, quien empezó su carrera literaria cuando publicó su primera novela, *No se lo digas a nadie*. Esta obra relata la vida de un homosexual de clase media-alta, quien tiene que soportar la violencia de la sociedad conservadora limeña. La popularidad de la novela y del mismo escritor dio paso a un filme con el mismo título: *No se lo digas a nadie* (Francisco Lombardi, 1998). Esta película se considera el primer largometraje peruano en el que se tiene como protagonista principal a un homosexual, papel que fue encarnado por el actor Santiago

Magill. No se trata de un filme de reivindicación: el personaje termina viviendo en Estados Unidos. Los diálogos dentro del filme resultan interesantes, porque retratan la homofobia de esos años, que aún se mantiene vigente. Por ejemplo, en una escena de la película, el personaje Gonzalo afirma que “en este país puedes ser coquero, ladrón, mujeriego o lo que te dé la gana, pero no te puedes dar el lujo de ser maricón”.

Cada vez más producciones (2000-2010)

Con el retorno a la democracia en el Perú a partir del año 2000, el final del período de la violencia política, el paulatino crecimiento macroeconómico del país y el desarrollo de internet a través de las redes sociales, el movimiento LGBTI cobró más fuerza. Las marchas del orgullo gay empezaron a contar con centenares de participantes, y los lugares que eran denominados “de ambiente” empezaron a hacerse más conocidos. A partir del año 2004 y hasta la fecha, un grupo de activistas, dirigidos por Rolando Salazar, han impulsado el Festival de Cine Gay, Lésbico, Trans, Bi Outfestperú, el cual ha tenido una frecuencia anual y en cuyas primeras ediciones se emitieron producciones del extranjero. De este modo, el Outfestperú ha cumplido un rol decisivo en el impulso de la visibilidad de la comunidad.

En cuanto a las producciones peruanas, durante la primera década del siglo XXI se dio el inicio de la diversificación de la temática LGBTI: se continuó representando al personaje gay, pero también aparecieron representaciones del lesbianismo y se amplió la mirada hacia el mundo trans. En esta época se encuentran largometrajes, cortometrajes y, por primera vez, documentales. En ellos, se busca conocer la realidad de las personas LGBTI en mayor medida que en las producciones de antes. Asimismo, existe una gran preocupación entre los directores por reivindicar y explorar el mundo interior de los miembros de la comunidad LGBTI.

Durante esta época, cuando el cine se vinculó con el activismo, algunos activistas aparecieron en las pantallas, como es el caso de Coco Marusix, quien se representó a sí misma en un rol secundario en la cinta *Baño de damas* (Michel Katz, 2003). De igual modo, en el filme *Porka vida* (Juan Carlos Torrico, 2004), el transformista Jossy Tassy encarnó al personaje de Miluska, quien se enamora de Andrea y se convierte en Giovanni.

Fue Marcos Arriaga quien exploró de forma más amplia la vida de dos homosexuales de condiciones económicas muy diferentes en el filme documental *Maricones* (2005). En *Maricones* se exponen los testimonios de Eusebio, ex prostituto

Foto:
Contracorriente



Fuente: Cinencuentro

y bailarín de cabaret que vive en el barrio popular de Corongo (Callao) y apoya a los dos hijos de su hermano fallecido, y de Juan Carlos Ferrando, uno de los partícipes de la Marcha del Orgullo Gay de Lima y personaje vinculado con el mundo del espectáculo.

Lo lésbico en el cine peruano puede observarse en el filme *Mariposa negra* (Francisco Lombardi, 2006), basado en la novela de Alonso Cueto *Grandes miradas*. En *Mariposa negra*, el personaje Dotty Pacheco (interpretado por la actriz Yvonne Frayssinet) se enamora de Gabriela (Melania Urbina), lo cual también ocurre con Ángela (Magdyel Ugaz).

Al año siguiente, Javier Carmona realizó su ópera prima, *Condominio* (2007), una película cuya difusión fue limitada a festivales y proyecciones especiales, pero que pasó sin estrenarse en el

circuito comercial de nuestro país. En el filme se retratan diversas historias de personas que viven en un condominio, y destaca la historia de Fredy y Álvaro, una pareja de homosexuales que ha establecido un albergue para enfermos de sida. Cabe resaltar que en este filme aparece por breves minutos el activista Giuseppe Campuzano, icono del movimiento.

En el año 2006, el director Palito Ortega retrató la historia de un joven ayacuchano llamado Eduardo, personificado por el actor Charles Reátegui, quien no es aceptado debido a su homosexualidad y termina huyendo de su hogar. Más adelante, el personaje se introduce en el mundo de la prostitución, donde enfrenta más vejaciones. La exploración de Ortega, quien quiso que su película *El pecado* (2007) sea un telefilme (Rojas, 2006), no se limita al tema LGBTI, sino que, también se enfoca en la realidad de las zonas andinas de

Foto:
Sebastián



Fuente: Cinencuentro.com

nuestro país, la cual dista mucho de la representación que fue plasmada años después en la película *Retablo* (Álvaro Delgado-Aparicio, 2017). Cabe mencionar que el filme de Ortega fue estrenado inicialmente en Ayacucho y que en Lima solo se visualizó en algunos centros culturales. Además, la película fue nominada a la sección oficial competitiva del Festival de Cine Gay y Lésbico de Canarias (España) en el año 2008.

Durante este periodo, lo trans fue representado en algunas producciones, como el documental *El fuego dentro* (Dante Alencastre, 2007). Alencastre logra sacar de la invisibilidad a la comunidad trans, cuyos miembros luchan por sus derechos a pesar de las trabas que les impone la sociedad peruana. En el documental, las personas retratadas relatan sus vivencias en primera persona y ponen de manifiesto la necesidad de cambios en la mentalidad de la sociedad peruana.



En el año 2008, el cine militante logró expresarse a través de dos producciones. En primer lugar, en *El antifaz* (Ernesto Cabellos, Jesús Culis y Susana Araujo, 2008), un cortometraje donde se retratan en primera persona los avatares de ser homosexual y vivir con VIH. En *El antifaz* se presencia el proceso de transformación de Jesús Culis a Priscilla para una marcha del orgullo. En ese proceso se generan muchas preguntas y reflexiones —desencadenadas, por ejemplo, por la frase “ya, maricón, decídete; tú puedes hacerlo” —, y se busca superar los prejuicios de esa época y vivir sin temores. En segundo lugar y en esa línea de trabajo, el artista Christian Bendayán dirigió el documental *El altar* (2008), en el cual se pueden oír las confesiones de César, un estudiante de la Escuela de Bellas Artes de Iquitos quien, en las noches, se convierte en Jossely. César no es aceptado por su madre.

Por otro lado, Andrea Franco, directora radicada en Estados Unidos, recogió en forma de documental la historia de inmigrantes peruanos en ese país y, en su segundo filme, *Paolo* (2009), plasmó la vida de Paolo Reátegui, quien radica desde hace ochos años en Nueva York y decide regresar a Lima para enfrentarse al conservadurismo y reencontrarse con su familia y amigos. Es una película que aborda la aceptación y la tolerancia. En ese mismo año apareció *Mi hermano María Paula* (2009), ópera prima de Piero Solari, filme en el cual se plasman vidas marginales en la ciudad de Iquitos. Con los paisajes de Iquitos de fondo, los espectadores se involucran en la vida de María Paula y sus amigas trans. En sus testimonios, narran sus historias de vida, y reflexionan sobre qué es vivir y cómo son ellas en una sociedad adversa.

En un formato muy parecido al de *Cuentos inmorales* se encuentra el filme *Cu4tro* (Sergio Barrio, 2009), en cuya última historia se recrea la fase final de una pareja de clase media alta limeña conformada por Peter (Renzo Schuller) y Raúl (Paul Vega), quien está postrado en una silla de ruedas y no logra satisfacer a su pareja.

Esta década se cierra con la destacada ópera prima de Javier Fuentes León, *Contra corriente* (2009), en la cual se recrea la historia de amor del pescador Miguel (Cristian Mercado) y el pintor Santiago (Manolo Cardona). Esta relación está ambientada en el norte del Perú, un espacio donde abunda el machismo y donde juzgar a los demás es una práctica cotidiana. El triunfo del amor y la lucha a contracorriente es el mensaje que el director busca transmitir. Esta fue la primera película peruana de temática gay en lograr una importante cantidad de premios en varios festivales de cine.

Luchando y luchando (2011-2019)

Durante la década presente, el activismo en el Perú ha ido creciendo de tal modo que han aparecido más colectivos y organizaciones. Se está impulsando un conjunto de luchas a través de acciones como Besos contra la Homofobia, el impulso del

proyecto de ley de unión civil —el cual ha sido rechazado por el Congreso— y la incorporación del enfoque de género en la malla curricular de los colegios en el país.

La producción cinematográfica de temática LGBTI es continua, pero aún falta mayor difusión en los circuitos comerciales y una ley de cine que respalde esta mirada. Hoy en día, más directores se arriesgan a plasmar la realidad en la que vive la comunidad trans como hicieron Felipe Degregori en el documental *Translatina* (2010) y Claudia Llosa en su cortometraje *Lóxoro* (2011), en el que Makuti, una madre transgénero, va en busca de su hija transgénero Mia tras su desaparición. Este cortometraje ganó el Teddy Award en el año 2012. Cabe resaltar que en estas dos producciones aparece la activista Belissa Andía.

En el año 2014, Carlos Ciurlizza dirigió el filme *Sebastián* (2014) e interpretó el papel protagónico. Sebastián es un chef peruano que radica en Estados Unidos y regresa a su pueblo natal para cuidar a su madre. Al transcurrir el tiempo, Josh Cooper, su pareja, también llega al pueblo, y ambos se enfrentan juntos a los prejuicios y taras de la sociedad del lugar. En ese mismo año, Fernando Villarán dirigió *Viejos amigos* (2014), filme en el cual el actor Carlos Victoria interpreta a un homosexual amigo de los protagonistas.

La mentalidad de época que se manifiesta a través de sanciones hacia el comportamiento de la comunidad LGBTI genera también ciertas leyendas urbanas, como la de María Marimacha, muy difundida en provincias, especialmente en Ayacucho. Esta leyenda es la fuente temática de filmes clasificados como de horror o fantásticos, entre los cuales se encuentran *Marimacha, la encarnación* (David Acosta, Jorge Gaitán y Julio Oré, 2013) y *Bullying maldito* (2015), escrita y dirigida por Mélinton Eusebio.

Nuevamente, Francisco Lombardi abordó lo lésbico en el filme *Dos besos* (2015), en el cual, a partir de un triángulo amoroso, una productora de televisión (Wendy Vásquez) empieza a tener celos de su marido, un docente universitario y poeta (Javier Valdez), quien mantiene una relación con su alumna (Mayella Lloclla). El seguimiento de la esposa a la amante termina en una apasionada relación entre las dos mujeres.

Por otro lado, *Sarita Colonia, la tregua moral* (2016) es un documental de Javier Ponce en el que se retrata al personaje más emblemático de la santería popular del país, considerada como la patrona de los marginados, de los desposeídos y de la comunidad LGBTI. En un conjunto de entrevistas, el director sustentó las razones por las cuales parte de la comunidad LGBTI le muestra un gran fervor.

En el año 2017, se realizaron tres producciones disímiles que abordan directa o indirectamente la

temática LGBTI. En primer lugar, en *Retablo* (Álvaro Delgado-Aparicio, 2017), se aborda la relación muy estrecha de un maestro retablista y su hijo, la cual es destruida ante el descubrimiento de que el padre es homosexual. En segundo lugar, *Av. Larco* (Jorge Carmona, 2017) es un musical en el que se retrata el idilio amoroso de Javier (Nicolás Galindo) y Pedro (André Silva). Finalmente, *Sin vagina, me marginan* (Wesley Verástegui, 2017) es una comedia en la que una mujer trans, con la ayuda de su amiga, secuestra a la hija de un ministro conservador para poder pagar su operación de cambio de sexo.

En el año 2019 se estrenó en festivales de cine el filme *Canción sin nombre* (Melina León, 2019), un drama acerca del robo y venta de bebés basado en hechos reales. En este filme se narra el acercamiento entre un periodista (Tommy Párraga) y un actor de teatro (Maykol Hernández). La película



Fuente: imdb

está ambientada en la segunda mitad de la década de 1980 y está en blanco y negro. Por otro lado, el director Rafael Polar realizó el documental *Miss Amazonas* (2019), en el cual se recogen los testimonios de concursantes transgénero de un certamen de belleza que se realiza en Iquitos. El interés del director no es tanto el concurso en sí, sino que conozcamos las vicisitudes que vive la comunidad trans en la selva.

A pesar de que en estos años se han superado algunas de las dificultades de representar a la comunidad LGBTI, aún falta mucho camino por recorrer, especialmente con respecto de la difusión masiva de todas estas producciones y de las que vendrán en el futuro. El camino todavía es duro, pero es claro que el horizonte se llenará de arcoíris. □

Referencias

Bedoya, R. (2009). *El cine sonoro en el Perú*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Bedoya, R. (2015). *El cine peruano en tiempos digitales*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Fortunic, J. A. (2007). *Prehistoria de Anastasha*. Recuperado de <https://www.micromuseo.org.pe/rutas/habanaaliteridades/prehistoria.html>

López-Ruiz Montes, J. (2015). *Retratos(s) del cine peruano LGBT*. Buenos Aires, Recuperado de https://www.academia.edu/27870508/Retratos_del_cine_peruano_LGBT

Ramos, L., Prieto A., Rojas L. y Condori M. (2015). Diversidad sexual en el cine peruano: miradas, personajes y estereotipos. *Cinencuentro, viendo cine desde Perú*. Recuperado de <https://www.cinencuentro.com/2015/03/11/diversidad-sexual-gay-lgbt-cine-peruano-estereotipos/>

Rojas, L. (2006). *Presentación de "El pecado" de Palito Ortega*. Recuperado de <https://www.cinencuentro.com/2006/10/06/presentacion-de-el-pecado-de-palito-ortega/>

Foto:
Retablo



LGBT Y CINE:

llámenlo por su nombre



Una costumbre, motivada por el mundo digital, es la de clasificar o etiquetar las prácticas sociales. Categorías como LGBT han tomado la fuerza casi de un género, no solo en el cine sino también en la literatura y otras artes, lo que lleva a pensar que se ha creado una nueva fórmula para diferenciar algo que, en realidad, necesita normalizarse.

★CÉSAR NIERI¹

¹ Docente de la Universidad de Lima.

Recuerdo el final de *La boda de mi mejor amigo* (*My best friend's wedding*, P. J. Hogan, 1997), cuando Julia Roberts, resignada pero al mismo tiempo reconciliada con las circunstancias, recibe una llamada mientras observa, a lo lejos, a su amor perdido junto con su nueva esposa. Al otro lado de uno de esos celulares noventeros se oye la voz de George (interpretado por Rupert Everett), quien, en esa precisa escena, se terminaría de consolidar como mi personaje favorito, mi modelo de admiración, el hombre que quisiera llegar a ser. Era, después de todo, el que mejor vestía, el más ingenioso, elegante y carismático; sobre todo en contraste con el inexpresivo coprotagonista de la película. George es el incondicional cómplice de Julianne (Roberts) en su intento por impedir la boda entre su amigo de toda la vida, Michael (Dermot Mulroney), y Kimberly (Cameron Díaz). Es también la voz de la consciencia y el abanderado del buen sentido del humor, que manifiesta a través de un sarcasmo con acento inglés y buena entonación, tanto como para dar pie a uno de los momentos más memorables —y delirantes— del filme, cuando pone a cantar a todo un restaurante *I say a little prayer for you*. La misma canción que, en la última escena, baila con Julianne, no sin antes decirle, mientras se aproxima a ella, susurrándole al otro lado del teléfono:

Él viene hacia ti, se mueve como un gato de la selva. Y aunque acertadamente percibes que él es... gay, como la mayoría de hombres de su edad devastadoramente guapos, piensas 'qué diablos, la vida continúa'. Quizá no haya matrimonio, quizá no haya sexo; pero, por Dios, ¡habrá baile! (1:39:15).

En aquel entonces, cuando vi aquella película, debo haberme encontrado en la tardía infancia o ya a inicios de la temprana adolescencia; es decir, cuando la propia identidad se va construyendo día a día, con dificultad, entre tropiezos y recurriendo a piezas endebles, algo así como un castillo de naipes que cae desplomado al primer soplo, por ejemplo, cuando te fastidiaban de "cabro" en tu colegio solo para varones. Y *sorry* si suena feo, pero así, y mucho peor, sonaba para mí cuando me lo decían. Cuento esto no porque no me alcance para el psicoanalista, sino porque el viaje que me llevó a escribir así, como lo haré ahora, sobre *Llámame por tu nombre* (*Call me by your name*, Luca Guadagnino, 2017), es aquel que empezó en esa escena final de *La boda de mi mejor amigo* y continuó el año en el que se estrenó *Secreto en la montaña* (*Brokeback mountain*, Ang Lee, 2005).

Foto:
Llámame por
tu nombre

De vuelta al cole, tenemos a esta joven versión de mí que recibía constantes burlas, acusaciones infundadas, sospechas gratuitas de que al joven le gustaba el resto de sus compañeros, etcétera. *Bullying*, que le llaman en estos tiempos modernos donde todo es más lindo si se dice en inglés y termina con “ing”. El resultado: un sujeto de alrededor de trece años edificando un búnker de complejos que debió, más adelante, derrumbar en su paso a la vida adulta. La cosa es que, cuando llegaba a casa luego del colegio, y me miraba al espejo preguntándome qué veían esos muchachos granulientos que yo no notaba (para corregirlo o exorcizarlo), de pronto ya no me sentía tan bien de que George fuera mi personaje favorito del cine por aquel entonces. Temía que identificarme con él pudiera representar, en el fondo, un síntoma de aquella ¿condición? que yo no detectaba en mí, pero todos los demás parecían notar. George había sido el primer personaje homosexual en el que había reparado y dejó una huella en mí: primero por lo encantador que me pareció, y luego, por lo acomplexado que me sentí de que sea así, ya bajo el reflector envenenado de los insultos en el colegio.

Negué aquella dimensión de mi propia naturaleza, así como muchos hombres traicionan, diariamente, su lado más femenino para no sentir amenazada su virilidad. Machismo puro y duro, autocensura frente a la complejidad, prejuicios sin conservantes.

¿Era justo ese mundo en el que me había tocado vivir? No era justo, pero era cierto, y el yugo de los complejos continuó, a pesar de que en la universidad la existencia resultaba más fácil. Allí precisamente transcurría gran parte de mi vida cuando se estrenó *Secreto en la montaña*, y en ese 2005 aún me dolían lo suficiente las burlas escolares como para decirme a mí mismo que esa película no, no, nunca la iba a ver. Había sido suficiente con George, así que no me vengan con vaqueros.

Viajemos en el tiempo una vez más, ahora hasta hace aproximadamente dos o tres años, cuando una tarde de domingo por fin, en silencio y a solas, como si fuera un placer culposo, me di la oportunidad de ver qué onda con aquellos vaqueros y qué les pasó en esa montaña. Lo que sucedió fue que terminé

Foto:
*Secreto en la
montaña*



llorando con la escena final, cuando la camisa de uno de ellos permanece, en el ropero (qué ironía), junto a la del otro. Camisas manchadas con la sangre de ambos, con los fluidos de ambos, exactamente como sucede con la camisa que Elio le pide, como regalo (y recuerdo de su romance), a Oliver. En ambos casos sentí que esas prendas de ropa encarnaban un mismo símbolo de amor. Y lamento si me gano problemas con la comunidad al escribir esto, pero nunca pensé en ellos como estandartes LGTB sino simplemente como símbolos de amor, universal y transversal a todos nosotros.

Para mí este es el mayor mérito de *Llámame por tu nombre* y, por extensión, de *Secreto en la montaña*: al verlas incluso alguien como yo, a quien le costó dejar atrás el complejo de ser clasificado como un hombre gay (evidentemente no hay nada de malo, pero no lo soy, y el mundo será mejor cuando esto no se deba aclarar nunca), pudo encontrar historias de amor tan entrañables como las que hemos vivido o viviremos alguna vez. Si quieren que alguien se lo diga más claro, solo hace falta regresar a uno de los pasajes finales de *Llámame por tu nombre*, cuando el

padre de Elio reflexiona frente a él acerca de lo que su hijo ha podido experimentar (en lo que debería impartirse en las escuelas —contra los de “con mis hijos no te metas”— como una lección de buena paternidad). Ese sentimiento, esa experiencia despierta su envidia, pues él sintió que estuvo cerca pero nunca pudo conseguirlo. Quienes hemos padecido y disfrutado aquel amor que te construye y destruye al mismo tiempo, podemos comprender esas palabras, y celebrarlas. Que es lo que queda con aquellos amores que, aunque intensos, suelen ser esquivos, o respirar simplemente de recuerdo en una habitación de melancolía. Quizá Guadagnino estaría de acuerdo con esta metáfora de la habitación, y por eso su escena final nos presenta un primer plano de Elio, con la mirada inundada (literalmente y simbólicamente, de sus memorias), frente a la chimenea. Así que por qué mejor no lo llamamos por su nombre y, en vez de decir que se trata de películas LGTB, nos referimos a ellas como relatos de amor. Amor en su más pura, dolorosa y entrañable dimensión.

Pantalla y palabra

Cómo evitar comparar ambas películas si incluso coinciden en su génesis. La semilla, en ambos casos, fue una obra literaria. *Secreto en la montaña* es una adaptación del cuento *Brokeback Mountain* (homónimo del título en inglés del filme) de la escritora estadounidense Annie Proulx. Un relato corto y por eso me parece la película mejor lograda que lo que había ya plasmado la autora en su cuento. Siempre he creído que cuando el cine expande un universo, triunfa; pero que en varias ocasiones se queda corto ante la tortuosa tarea de sintetizar o amputarle algo del alma a un producto literario bastante completo (y complejo). Es decir, suele obtenerse un mejor resultado al ampliar, en una obra cinematográfica, lo que nació como un relato corto; en cambio, al adaptar novelas suele quedar un sinsabor, la sombra de que se han omitido detalles que hacen falta para redondear ese mundo ficticio, al menos para quienes leyeron la encarnación literaria de la historia. Esto último es lo que, considero, pasa un poco con *Llámame por tu nombre*, de nuevo una adaptación a la pantalla desde un libro, solamente que en esta ocasión de la novela homónima escrita por André Aciman.

En esta ocasión —por desconocimiento—, rompí mi norma de leer primero el libro y luego ver la película y, a pesar de eso, disfruté mucho más la novela, aunque en la pantalla la historia transpira otro tipo de encanto que tampoco debe desmerecerse, gracias a la sensibilidad visual de Guadagnino y su perspicacia narrativa. La cámara y sus planos exploran los puntos de vista para comunicar, a través de la imagen, el paisaje interno de los personajes. Generalmente se trata de un tratamiento visual que pareciera priorizar lo práctico, permitir que la acción avance; sin embargo, por momentos,



Fuente: Cultier

y en el contraste, se encuentra la expresividad, el punto de vista cambia a uno mucho más personal e íntimo. Una poética visual no del efectismo sino de la efectividad, de primero narrar claramente una historia y luego aportar a partir de aquello que se aleja del aspaviento, pero conecta con el corazón y con el ojo entrenado. Así, los planos parecen más distantes mientras más lejanos, en su conversación o trato, se encuentran Oliver y Elio; pero la cámara va cerrando su ojo voyeur conforme la intimidad entre los amantes se incrementa, ya se trate de una intimidad física o intelectual. Oliver suele aparecer como una figura observada, en un segundo plano, aparentemente alejado del mundo de Elio; hasta que él lo convoca a su lado, o viceversa. Y cuando están juntos, en comunión, la tensión parece concentrarse en los detalles a simple vista irrelevantes del paisaje, quebrando esa atmósfera distendida de las vacaciones, o en la apología a la piel y los cuerpos; ya sean los de carne y hueso o aquellos de las esculturas que despiertan la pasión del padre de Elio. Cuando el verbo es el cuerpo, la imagen prioriza aquella dimensión; cuando el discurso es la mirada, el lente se aproxima para permitir que el silencio de los detalles se exprese con autoridad.

Creo, además, que Hammer y Chalamet lo hacen excelente en sus papeles, sobre todo el segundo, que lleva la difícil carga de personificar a un Elio que se desenvuelve como narrador en primera persona en la novela. Chalamet acierta, pues encuentra la manera de exteriorizar, a través de sutilezas en la mirada o el lenguaje no verbal, todo el imperio de sensaciones, tribulaciones y descubrimientos que transmite Elio, en el libro, a través de su recuento introspectivo de lo que sucedió con Oliver. Y es que el Elio que es fruto de la pluma de Aciman parte desde la nostalgia. Eso sí, a veces resultaban algo edulcoradas las reflexiones del Elio de papel —o en todo caso la prosa de Aciman—, y Chalamet permite aproximarnos al personaje conectando con una frescura y desfachatez que se agradecen.

Otro detalle de la novela es que es mucho más autoconclusiva que el filme, si bien ya se ha promocionado una secuela tanto del libro como de la película. Pero sí, la historia de Oliver y Elio queda mucho más detallada en la encarnación literaria y podemos conocer todo el impacto que esos momentos desencadenan en aquel joven que no solo vive su primer amor sino también el descubrimiento de su naturaleza; una experiencia que se vuelve un eco a través del tiempo, hasta un reencuentro con Oliver. En el caso de *Secreto en la montaña*, ya de por sí fue bien complicado encontrar el relato y, la verdad, aquel universo aparece mucho más rico e interesante bajo la mirada de Ang Lee y las sólidas interpretaciones de Gyllenhaal y, sobre todo, Ledger, que no solo se hace extraño por su inalcanzable Joker sino también por actuaciones como esta: el taciturno, parco y flemático Ennis del Mar.



Fuente: Film Biery

Foto:
Lláname por tu nombre

¿Es mejor hablar o morir?

A través de los puntos de coincidencia entre *Lláname por tu nombre* y *Secreto en la montaña* podemos aproximarnos a ciertas verdades a veces felices y otras veces difíciles de digerir.

Primero, lo que es motivo de celebración. El amor, aquel término que rompe la tendencia de nombrar algo que ya existe y, en cambio, tiene a todos los seres humanos confundidos intentando brindar a esta palabra un significado que nos satisfaga (imposible) o emprendiendo acciones que la justifiquen. Menos clara aún se encuentra la situación al momento de afrontar este sentimiento (o *collage* de sentimientos), administrarlo, manejarlo o, peor aún, retenerlo. Pero en algo podemos coincidir cuando hallamos en ambas obras elementos que pueden permitirnos acercarnos a su esencia. Por ejemplo, el hecho del juego de la seducción, coreografía de sobreactuadas indiferencias, calculadas sutilezas o gestos, y a veces palabras, que tienen que contemplarse o bajo la lupa del temor y la esperanza, o a veces quemarse con algún arrebato para descubrir la verdad que ocultan.

Cuando los enamorados de *Lláname por tu nombre* lamentan todo el tiempo que perdieron y cuando, en esa misma escena, Elio le reclama a Oliver que nunca le dio alguna pista sobre sus sentimientos, este último responde lo que probablemente alguna vez pensamos, dijimos o nos dijeron: “claro que te lo hice notar”. Algo que podría traducirse, para nuestra cotidianidad, en un “¡pero si te di indirectas!”. En ese caso la señal consistió en apenas presionar el hombro del otro con un énfasis esquivo para quien recibe el gesto, pero contundente para quien lo da. En qué otro terreno, sino en el amor, los puntos de vista y las perspectivas son tan diferentes y al mismo tiempo determinantes. Y a partir de allí lo único que bailaron ambos fue una danza de silencios y resentimientos, un juego de las escondidas donde lo que más querían ambos era encontrarse finalmente. La culminación. El goce. La camisa manchada que vuela y volará por siempre en los recuerdos. Idéntico a cuando el *fucking* Jack Twist (así lo diría Del Mar) se hace el que no se come

con los ojos a Ennis la primera vez que lo ve. En el caso de ellos dos el silencio no dura tanto como arma de seducción, sino que se sedimenta, a lo largo de los años, como un recipiente donde fermentan frases tan cáusticas como el “ojalá supiera cómo dejarte” de Twist o su “te diré una cosa, pudimos tener una vida juntos, una vida que te cagas, en nuestro propio rancho, pero tú no quisiste, Ennis, ¿y qué tenemos ahora? ¡Esta montaña!”.

“¿Es mejor hablar o morir?” se vuelve una pregunta central en *Llámame por tu nombre*, un cuestionamiento que surge desde el *Heptamerón* (Margarita de Navarra, 1558), pero que debe ser el mismo al que nos hayamos enfrentado alguna vez, cuando nuestras palabras pueden ser la única forma de llegar al ser amado o descubrir que nuestros sentimientos no son correspondidos. Otro tipo de muerte, sí, pero ¿acaso no es peor morir presas de la incertidumbre?

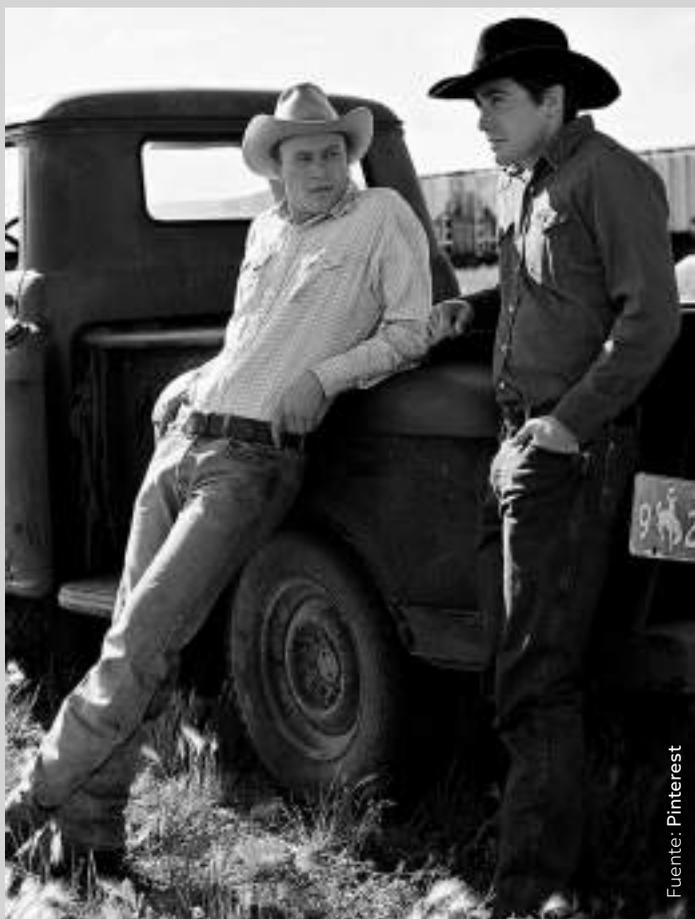
Para celebrar también una verdad tan evidente, que incluso llega al cliché de las tarjetas por el día de San Valentín, es el hecho de que el alma de todo amor inolvidable es una gran amistad. Elio y Oliver, tal como lo menciona el padre del segundo, sobre todo compartieron una gran amistad, y lo mismo sucede entre Jack y Ennis. Una amistad elevadísima en el caso de los dos primeros, ya tanto que la verosimilitud tropieza, pues es complicado creerse que todas las conversaciones deban ser así de profundas cuando gran parte de las relaciones también se sostiene en trivialidades. Una amistad algo más silvestre y ruda en el caso de los segundos, que se desenvuelven más a través del contacto físico.

Amistad: dicese de aquella relación en la que abundan las conversaciones, pero también los silencios cómodos, la complicidad y las bromas, las discusiones y los puntos de vista diferentes, o hasta incluso los enfrentamientos. Antes que amantes, son amigos, porque quizá la promesa de la amistad es la única que podamos cumplir cuando el deseo se avejenta. Un deseo que en ambas historias permanece vivo, tal vez, por su carácter de relación platónica, idealizada o, al menos, intermitente. O mueres siendo héroe o vives lo suficiente para ser villano podría compararse con o amas rápidamente o lo sostienes lo suficiente como para traducirlo en hastío. Algo así como lo que retrata José Watanabe en *El guardián del hielo* (1999): “ama rápido, me dijo el sol”. Ese pareciera ser el desafío velado tras estas dos películas, la lucha contra la costumbre que ninguna de las parejas decide afrontar. Porque ambos amores son fugaces. Quizá por eso la marca que dejan es mucho más elocuente, porque esas cicatrices se alimentan de todo lo que la imaginación, el recuerdo y el anhelo aportan para que no dejen de ser gigantes, colosos, aquellos amores.

Para lamentar, sin embargo, esa especie de uso instrumental que en ambas historias dan los hombres a las mujeres, ya sea como recursos para

la reproducción o como formas de sustentar un estilo de vida, que es lo que sucede con *Del Mar y Twist*, respectivamente; o simplemente juguetes y distracciones, que es lo que parecen ser para Oliver y Elio. Sobre todo en el caso de este último, que no encuentra mejor manera de acelerar la espera de su primera noche junto a Oliver que tontear por ahí con Maritza, quien incluso ya le había advertido: “Creo que me vas a hacer sufrir y no quiero sufrir”. Para lamentar también esa autocensura que los personajes se imponen a sí mismos, con un Oliver que, luego de su idilio de verano, vuelve al confort de su compromiso con su novia; con un *Del Mar* que prefiere la soledad a arriesgarse a convertirse en aquel hombre que vio morir de niño, asesinado por el simple hecho de amar a otro hombre. Aunque ambas realidades son un fiel testimonio de sus épocas y una denuncia a lo que fue nuestra sociedad, que felizmente —aunque lejos aún— cada vez da una mayor bienvenida a la inclusión. Y aquí sí creo que se puede, y se debe, ondear la bandera LGTB; ojalá obras como estas se utilicen para educar, para despertar en los jóvenes, y en todos en general, la consciencia de que el amor es más fuerte que clasificaciones y estereotipos. De que hay que llamarlo por su nombre, sea cual fuera la ecuación que lo conforma y le da impulso. ◻

Foto:
Secreto en la montaña



Fuente: Pinterest

DIVINE- WATERS,

extremos
entre plano
y cuerpo

A lo largo de los últimos años se ha producido un constante interés en forma de documentales y ensayos, tanto por la figura de Divine como por el cine de John Waters. En lugar de trazar un mero repaso por sus películas conjuntas, realizaremos una aproximación a cierta relación entre plano y cuerpo, tratando de recalcar la originalidad que aportaron al cine contemporáneo más allá de sus anécdotas escatológicas.

Foto:
Problemas
femeninos

SERGIO MARQUETA CALVO



Fuente: New Yorker

chando una mirada hacia atrás a modo de contextualización, nos encontramos con una de las grandes corrientes del cine estadounidense de la segunda década del siglo pasado, acaso la más original con respecto al resto de producción mundial. Es aquella cómica deudora del *grindhouse* y lo *exploitation* que se articula en torno a la universidad. Esta es capaz de reunir una pluralidad de cuerpos desvalorizados y dignificarlos cuando los sitúa como protagonistas frente a aquellos sujetos normativos —el musculoso capitán del equipo de fútbol americano, la animadora explosiva, el rubio de ojos azules adinerado...— catalogados como bellos y no a la inversa.

Uno de los grandes esfuerzos de los estudios constructivistas ha sido desmontar dicha ilusión naturalista. No obstante, resultará muy peculiar la manera en la que dichos cuerpos *residuales* se situarán como centros de la acción, pues lo lograrán solo después de haber sido descalificados; si en la mitología cristiana el verbo se hacía carne, en esta realidad audiovisual y postcristiana el impropio se hará imagen. La comedia estadounidense va así a desplegar una vastísima ristra de insultos, tomando cada uno de ellos en forma de un cuerpo y dividiéndose a su vez en subgéneros que desarrollarán dichos epítetos; ahí

están títulos tan ilustrativos como *La venganza de los nerds* (*Revenge of the nerds*, Jeff Kanew, 1984), *Slacker* (Richard Linklater, 1991), *Cabezas huecas* (*Airheads*, Michael Lehmann, 1994), *El tonto y el más tonto* (*Dumb and dumber*, Peter y Bobby Farrelly, 1994) o *Jóvenes y rebeldes* (*Freaks and Geeks*, Paul Feig, 1999-2000)¹. Podríamos rastrear dicha táctica en el, en muchos sentidos, fundador *Fenómenos* (*Freaks*, Tod Browning, 1932), filme que dota de dignidad y autonomía a unas *imágenes-cuerpos* impedidos hasta el momento de cualquier tipo de protagonismo. En *Freaks* latirán dos corrientes no

Foto:
Divine



Fuente: Hollywood Reporter

siempre coincidentes: por un lado, la citada comedia universitaria, y por otro, la que abrazará la dupla Divine-Waters.

En esta última, la introducción de personajes disruptivos no se fija en la extravagancia de sus cuerpos sino en la ordinariedad de todo lo que los rodea; así, la figura de Divine nunca se nos va a plantear como *drag* —imagen que trata de encajar en otra contrapuesta produciendo una disonancia generadora de comedia o drama—. Divine es una mujer, aún más, es una diva. Sus actitudes soberanas, sus vestidos y arte están muy lejos del uso de la ropa como elemento de ridiculización por excelencia

Foto:
John Waters



Fuente: Salem Horror

—como podría ser el atuendo pasado de moda de los adolescentes de *Supercool* (*Superbad*, Greg Mottola, 2007) o la túnica de Finch en *American Pie 2* (Paul Weitz y Chris Weitz 2001)—. No se planteará, entonces, como en la comedia universitaria: porque la protagonista no encaja allí. En su lugar, desde la corporalidad de Divine se produce el efecto contrario: que todos los demás personajes normalizados dejen de concordar con esa situación cotidiana. Es más, la misma cotidianidad fallará; véase *Female Trouble* (1974), donde la presencia de una Divine excesivamente vieja para estar en un aula de instituto, queda en

claro contraste con los demás estudiantes. Es así que, con su pacata vestimenta, no produce tanto un cuestionamiento sobre la protagonista, sino del carácter autoritario e insidioso de la normalidad de sus compañeros².

No estamos dentro del sistema audiovisual cómico dominante, donde se tolera a cualquier imagen a costa de reírse de ella como rito de paso, aunque comparta sus presupuestos cómicos basados en la turba, la contestación ante la autoridad y la diferencia: Divine-Waters se desvinculan de las reglas cinematográficas dominantes. Esto no quiere decir que se tomen en serio —actitudes en las antípodas que nos llevarían a la corrección política—, sino que directamente la protagonista se toma a broma a sí misma, allí encuentra su dignidad frente a los personajes pesarosos y cabizbajos a la espera de ser introducidos por otros en la juerga y la destrucción. En esta discrepancia radical vamos a encontrar el principio básico y regulador de las imágenes Divine-Waters, modificando nuestra mirada habitual, pues esta ya no irá de los demás hacia la protagonista, sino que partirá de ella y se extenderá hacia el resto del encuadre —centralidad que, por otra parte, reafirma el vínculo existente entre *slapstick*,

DIVINE ES UNA MUJER,
AÚN MÁS, ES UNA
DIVA. SUS ACTITUDES
SOBERANAS, SUS
VESTIDOS Y ARTE ESTÁN
MUY LEJOS DEL USO DE
LA ROPA COMO ELEMENTO
DE RIDICULIZACIÓN POR
EXCELENCIA

nudie y gore, géneros desligados de aquella comedia que descansa en el ingenio verbal—. Atendemos así a una propuesta espacial completamente distinta, una particular contrahistoria del cine cómico³.

Dicha reestructuración del espacio profílmico produce asimismo una ruptura de los códigos de la mirada erotizada. La belleza de unos pechos exuberantes se encuentra muy lejos de las coordenadas de Russ Meyer, los penes flácidos o rezumando ETS, de las *herramientas* mostradas por los hermanos Mitchell —incluso cuando estos directores comparten intereses y, al menos en el primer caso, se admiren mutuamente—. Posiblemente el mejor ejemplo de esto lo volvamos a encontrar en *Female trouble* y la secuencia de la violación de Divine a partir de la cual se quedará embarazada. Lo primero que llama al interés es la falta de tensión de dicha secuencia, huyendo de toda psicologización de la puesta en escena, la cual buscaría que allá donde miremos todo retrotraiga al sufrimiento de la protagonista, mecanismo recurrente de *Perros de paja* (*Straw Dogs*, Sam Peckinpah, 1971) a *Irreversible* (*Irréversible*, Gaspar Noé, 2002). Esta psicologización del espacio construye un malestar que iguala la violación al trauma, favoreciendo que el dolor de la violencia descansa en la víctima y sufra dicho estigma, con lo que se produce una doble agresión.



Foto:
Pink Flamingos

La alternativa no pasa obligatoriamente por una apología de la violación, esquema dualista empobrecedor e igualmente violento. En el cine que nos ocupa, y a pesar de que se incida en una duración dilatada y en el intercambio de planos, tampoco se favorece una mirada porno-

gráfica y objetual —a Waters no le interesará tanto la pornografía como el hecho pornográfico, sistemáticamente obliterado—. Los gemidos de placer de Divine-Dawn, o que esta aproveche para robarle la cartera al violador, redibujan la secuencia de manera que su sentido deja de estar claro. Este solo inmiscuye a los participantes: desde fuera, la escena tiene el mismo significado opaco que el de la copulación entre animales en un canal documental.

Pero todavía intervienen dos elementos más que trastocan nuestro juicio inmediato y permiten ahondar en la propuesta general de Divine-Waters. Por un lado, cuando parece que el violador ha llegado al clímax, se levanta y se baja los pantalones, recomenzando el acto y dando a entender, desde la mirada habitual, que antes no ha habido penetración. En calzon-



Fuente: Reddit

Foto:
Divine y Waters



bible tanto para el cine comercial pornográfico como para el drama. El control de la situación lo vuelve a tener ella, de la misma manera que la condena a la silla eléctrica al final del filme no estará impuesta por la sociedad sino que será algo deseado, tal como un reconocimiento a su carrera criminal equivalente a un Oscar. Esta reformulación *kinky del amor fati* propone en definitiva un régimen de imágenes que no pueden ser objetivadas por nuestra mirada habitual; ahí reside la belleza y la potencia de Divine. Frente a ciertas políticas de la diferencia que únicamente reincorporarían los márgenes en el circuito deseante hegemónico —véanse los programas de televisión y sus cuerpos de gimnasio intercambiables independientemente de su género, sexo y sexualidad—, cuyo objetivo es modificar a los cuerpos para poder entrar en el régimen visual Divine-Waters, enlazando con lo sostenido en líneas anteriores, modifican la imagen para que se adapte a sus circunstancias. No estamos definitivamente ante un cine inclusivo, en la mismidad, sino

transfronterizo, su objetivo, muy propio de cierta mentalidad estadounidense, es ir más allá del límite, en este caso, haciendo el *trashiest film in the world*, un cine que deteste la crítica y les guste a los convictos.

El mismo Waters, en sus “Diez pasos para ser famosa”⁵, nos desgrana, si lo traducimos a coordenadas audiovisuales, una esquematización de su propuesta cinematográfica, algo así como un canon a partir del cual desarrollar este posible contramovimiento cómico, sintetizando los distintos elementos que acabamos de abordar. Al no tener el espacio suficiente para profundizar, bastará con unas pinceladas básicas, encontrando ya el núcleo de su tesis en el primer paso: la exageración personal. Si eres gordo, come, nos sugiere; si eres delgada, toma pastillas adelgazantes. La clave radicaría en hacer precisamente lo contrario a lo que se esperaría si se quisiera encajar dentro de los estándares visuales. Así, mientras que en un nivel corporal se trata de perseverar en lo que eres, pero no deberías ser; con la actitud se buscaría un comportamiento contrario de lo que te caracteriza. Si eres jugador de fútbol americano, travístete; si eres la fea de clase, haz una película porno. Lo que aquí se pone en juego es una lógica del extremo que no consiste simplemente en ir más allá, traspasar la línea replicando una vez más el mito de la frontera estadounidense: es necesario dirigirse al mismo tiempo, como poco, hacia dos extremos contrarios. Este desgarramiento de la imagen será al mismo tiempo su motor, al menos ideal, y la herramienta para crear conexiones sorprendentes y, desde esta perspectiva, cómicas⁶. Dicha lógica vertebrará las actuaciones de Divine, no solo en sus dobles papeles como hombre y mujer sino también, por ejemplo, en su progresiva adquisición de peso que le ayudará a ser todavía más

EN EL CINE QUE NOS
OCUPA, Y A PESAR DE
QUE SE INCIDA EN UNA
DURACIÓN DILATADA Y EN EL
INTERCAMBIO DE PLANOS,
TAMPOCO SE FAVORECE UNA
MIRADA PORNOGRÁFICA
Y OBJETUAL —A WATERS
NO LE INTERESARÁ TANTO
LA PORNOGRAFÍA COMO
EL HECHO PORNOGRÁFICO,
SISTEMÁTICAMENTE
OBLITERADO—.

cillos, y sin bajárselos, puede que ahora tampoco la haya, con lo que desaparece la causalidad visual que liga esta escena y su embarazo. A continuación él pasa a hacerle un *cunnilingus*, transformándolo Divine en un juguete sexual suyo. Por otra parte, la cámara no nos muestra aquí ningún órgano sexual, independientemente de que Divine no esté operada, cualquier opción es válida en la dimensión cinematográfica, retornando al perverso polimorfo donde toda carne se puede convertir en la imagen que desee⁴. Se rompe de nuevo nuestra percepción y preconcepciones. El tercer elemento tiene que ver con el hecho de que el agresor, Earl Peterson, es interpretado por la misma Divine. Distintas dimensiones de la actriz tienen sexo, en lo que podría cifrarse como una gran masturbación generadora de vástagos visuales, dando lugar a una propuesta inconce-

bamboleante, más *femme fatale*, pero igualmente a convertirse en una convencional y comprensiva ama de casa —véase su *Hairspray* (John Waters, 1988), en las antípodas de *Female trouble*. Desde esta aproximación, no resulta descabellado calificar a Divine como una de las grandes estrellas del cine estadounidense de las últimas décadas, mereciendo mayor reconocimiento que aquellos actores y actrices considerados como la élite de Hollywood, los cuales agonizan más cercanos a la *estaticidad* de una fotografía que a los impulsos renovadores de la tradición fílmica. ◻

¹ Se ha criticado que este esquema solo se aplique a los personajes masculinos, quedando los femeninos relegados a objetos erotizados y al olvido o a la mera mofa de todos aquellos que se salgan de esta estructura binaria. Gran parte de las reivindicaciones feministas se traducirán en una introducción de nuevos cuerpos en el citado sistema sin trastocar sus esquemas. Basta con atender al tratamiento de personajes femeninos en películas y series tan distintas como *Whip it* (Drew Barrymore, 2009), *Damas en guerra* (*Bridesmaids*, Paul Feig, 2011), *Una loca y divertida guerra de sexos* (*Pitch Perfect*, Jason Moore, 2012), *Girls* (Lena Dunham, 2012-2017), *El club de las madres rebeldes* (*Bad Moms*, Jon Lucas y Scott Moore, 2016) o *El alma de la fiesta* (*Life of the Party*, Ben Falcone, 2018), por mencionar solo unas pocas.

² En esta línea nos encontraremos con películas que han sido catalogadas rápidamente dentro del humor más negro, como *Napoleon Dynamite* (Jared Hess, 2004) o *Mi vida es mi vida* (*Welcome to the Dollhouse*, Todd Solondz, 1996) cuya protagonista, Dawn, comparte nombre con la Divine de *Female trouble*. Habría que plantearse no obstante hasta qué punto dicha calificación depende de la mirada y las categorías éticas con las que nos aproximamos a las imágenes. Si bien suele interpretarse que en este tipo de películas se está produciendo un escarnio y una humillación de las protagonistas, imposibilitándose la reinscripción final propia de la comedia universitaria, gracias al tándem Divine-Waters observamos otra cosa: son ellas quienes se están burlando del resto de personajes mediante la absorción de sus comportamientos punitivos.

³ Línea que tendrá como elemento común la filiación con la serie B y la veneración a William Castle y sus trucos, pero que añadirá un gusto por el melodrama o, al menos, un melodrama llevado al paroxismo, encontrando una vía para unir distintas tradiciones fílmicas sin tener que recurrir a un canon externo. Así, Waters, tras exponer un concepto de modernidad y vanguardia propiamente cómico y alejado del europeo, atacará al cine clásico estadounidense tachándolo de aburrido, incluyendo en su crítica películas como *Pecadora equivocada* (*The Philadelphia story*, George Cukor, 1940), *La reina de África* (*The African Queen*, John Huston, 1951) o el capítulo Hatchet Piece (101 Things I Hate) de su libro *Crackpot: The Obsessions of John Waters*. Sin embargo, Waters sentirá una predilección especial

por otra película de Huston, proveniente de la novela de Flannery O'Connor, *Wise Blood* (1979), donde el drama llegará a un extremo grotesco, entrelazándose con la comedia y el horror del gótico americano. Por otra parte, cabría argumentar que dicha contrahistoria no es tal sino la hegemónica; el mismo Waters afirma que el cine *exploitation* ha terminado por dominar Hollywood; sin embargo, añade, al intentar copiar las fórmulas del cine de bajo presupuesto —en el que empezaron directores como Coppola o Scorsese— se ha perdido el encanto original. En su entrevista con Herschell Gordon Lewis, el padrino del *gore* ahondará en esta cuestión dando una definición negativa, lo *exploitation* abarcará todo aquel cine que ninguno de los grandes estudios esté dispuesto a financiar, tenga este el contenido que tenga (*Shock Value*, p. 212). Esta aproximación nos permite desligar lo políticamente incorrecto de lo reaccionario para relacionarlo con lo minoritario, pues se cifra en una cuestión económica y no moral.

⁴ Esta nueva carne audiovisual nos llevará a una propuesta en paralelo a la que desarrollarán cineastas como Cronenberg, quien repetirá la obsesión por los accidentes automovilísticos. No obstante, Waters no va a necesitar de una ciencia ficción con respecto a la cual siempre se ha mostrado reticente debido a su base ontológica realista —la tradición cómica en la que se inscribe se sitúa más cercana al *cartoon*—. Si en *Crash*; *extraños placeres* (*Crash*, David Cronenberg, 1996) se nos muestran las heridas del cuerpo como aperturas receptoras de placer, *Female trouble* prefiere enseñarnos los resultados del primer cambio de sexo financiado por la seguridad social de Maryland, su estado natal. Asimismo, mientras que en cintas como la citada *Crash*; *extraños placeres* se introducirán estas nuevas formas sexuales aberrantes dentro del circuito deseante —si bien no siempre pornográfica, la película está planteada desde una perspectiva erótica—, Divine-Waters huyen de la mirada ginecológica de la pornografía estándar mientras defienden un sexo *desexualizado*, esto es, que no pasa por su representación, donde todo es posible —véase la escena de cama con su marido, ella vestida, él desnudo mientras lee una revista y después utiliza un martillo como órgano sexual—.

⁵ "How to Become Famous", en *Crackpot: The Obsessions of John Waters*. Estos pasos se dividirán en dos partes: cómo hacerse famoso y cómo mantener dicho estatus, un segundo nivel fílmico que se articula sobre el primero y que atañerá tanto a la relación carne-imagen como al desarrollo de la tradición cómica y sus relaciones con otras películas.

⁶ Dicho texto ahonda en otras cuestiones que, leídas a partir del cine de Waters, explicitan su actitud ante el cine. Por ejemplo, en la segunda estrategia, relacionada con el hacerse notar, lo que está proponiendo es un posicionamiento con respecto a la puesta en escena. Frente a la profundidad de plano prima una superficialidad en la imagen que por un lado recalca el protagonismo actoral, pero, al mismo tiempo, se aleja del primer plano para introducir otras imágenes-cuerpo. Divine no es Divine sin otros a quienes provocar —de ahí las clásicas escenas paseando y posando por la calle, buscando la reacción de la gente—. Igualmente será reacio a los planos/contraplanos, y no solo por cuestiones monetarias —esto se hace patente en las conversaciones telefónicas durante las cuales el interlocutor se presenta en el mismo encuadre mediante una superposición de espacios—. La cuestión de la imagen sin contraplano se repetirá en otros puntos de su argumentación desde diferentes ángulos, siempre conjugando esta centralidad del cuerpo protagonista, frente a su posición excéntrica en las comedias universitarias, con el rechazo de todo *rectus serio* debido a la mencionada descomposición centrífuga.

Bibliografía

Waters, J. (1981). *Shock Value*. New York, Estados Unidos: Dell Pub.

Waters, J. (1990). *Crackpot: The Obsessions of John Waters*. Londres, Reino Unido: Fourth Estate Limited.

Filmografía

Apatow, J. (productor) y P. Feig (creador) (1999-2000). *Freaks and Geeks* [serie de televisión]. Estados Unidos: Apatow Productions, DreamWorks Television.

Apatow, J., B. Mendel, C. Townsend (productores) y P. Feig (director) (2011). *Bridesmaids* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Apatow Productions, Relativity Media.

Apatow, J., S. Robertson (productores) y G. Mottola (director) (2007). *Superbad* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: The Apatow Company.

Banks, E., P. Brooks, M. Handelman (productores) y J. Moore (director) (2012). *Pitch perfect* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Gold Circle Films, Brownstone Productions.

Barrymore, D., B. Mendel (productores) y C. Barrymore (director) (2009). *Whip It* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Mandate Pictures, Vincent Pictures, Flower Films, Rye Road Productions, Babe Ruthless Productions, Barry Mendel Productions, Dune Entertainment.

Block, B., S. Todd (productores) y J. Lucas, S. Moore (directores) (2016). *Bad moms* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Huayi Brothers Pictures, Bill Block Media, Suzanne Todd Productions, Virgin Produced, STXfilms.

Browning, T. (productory director) (1932). *Freaks* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Burg, M., R. Simonds (productores) y M. Lehmann (director) (1994). *Airheads* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Island World, Robert Simonds Productions.

Cassel, V., B. Chioua (productores) y G. Noé (director) (2002). *Irréversible* [cinta cinematográfica]. Francia: Les Cinémas de la Zone, StudioCanal.

Coon, J., S. Covel, J. Weitz, C. Wyatt (productores) y J. Hess (director) (2004). *Napoleon Dynamite* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: MTV Films, Napoleon Pictures, Access Films.

Cronenberg, D., R. Lantos, J. Thomas (productores) y D. Cronenberg (director) (1996). *Crash* [cinta cinematográfica]. Canadá-Reino Unido: The Movie Network, Telefilm Canada.

Falcone, B., C. Henchy, M. McCarthy (productores) y B. Falcone (director) (2018). *Life of the Party* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: New Line Cinema, On the Day Productions.

Field, T., P. Samuelson (productores) y J. Kanew (director) (1984). *Revenge*

of the Nerds [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Interscope Communications.

Fitzgerald, K., M. Fitzgerald (productores) y J. Huston (director) (1979). *Wise Blood* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: New Line Cinema.

Kreyov, B., A. Meyerson, S. Stabler, C. B. Wessler (productores) y B. Farrelly, P. Farrelly (directores) (1994). *Dumb and Dumber* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Katja Motion Picture Corporation, Kreyov/Stabler/Wessler Production.

Linklater, R. (productor y director) (1991). *Slacker* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Detour Filmproduction.

Mankiewicz, J. L. (productor) y G. Cukor (director) (1940). *The Philadelphia story* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Melnick, D. (productor) y S. Peckinpah (director) (1971). *Straw Dogs* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: ABC Pictures, Talent Associates, Amerbroco Films.

Moore, C., W. Zide (productores) y J. B. Rogers (director) (2001). *American Pie 2* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: LivePlanet, Zide/Perry Productions.

Phillips, P., D. Sterling (productores) y L. Dunham (creador) (2012-2017). *Girls* [serie de televisión]. Estados Unidos: Apatow Productions, I Am Jenni Konner Productions, HBO Entertainment.

Shaye, R., R. Talalay, J. Waters (productores) y J. Waters (director) (1988). *Hairspray* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Palace Pictures.

Shaye, R., J. Waters, M. White (productores) y J. Waters (director) (1981). *Polyester* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Dreamland, Michael White Productions.

Solondz, T. (productor y director) (1995). *Welcome to the Dollhouse* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Suburban Pictures.

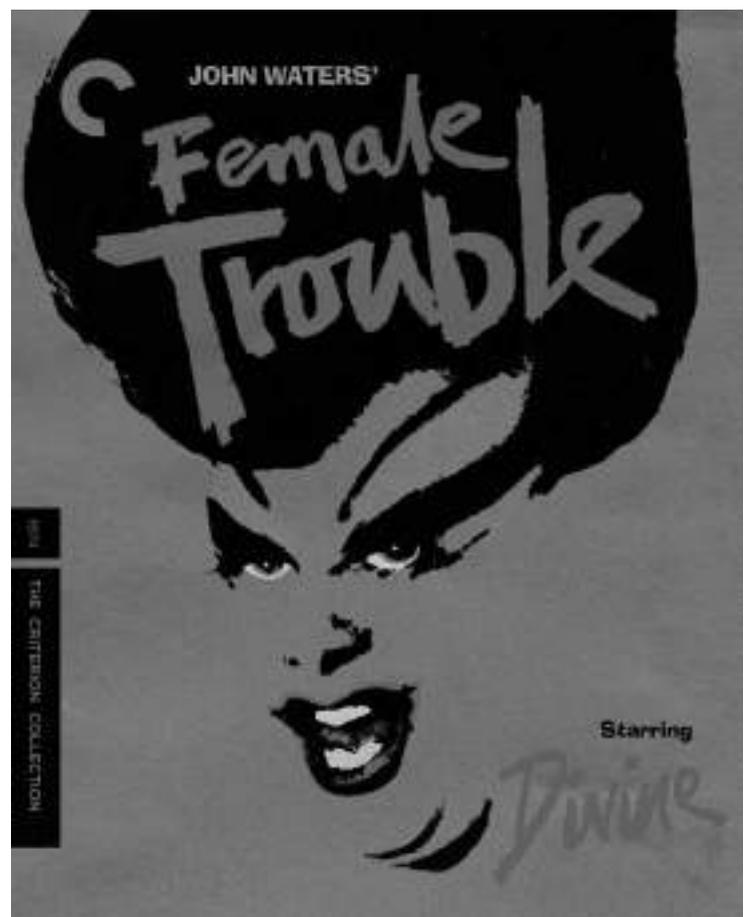
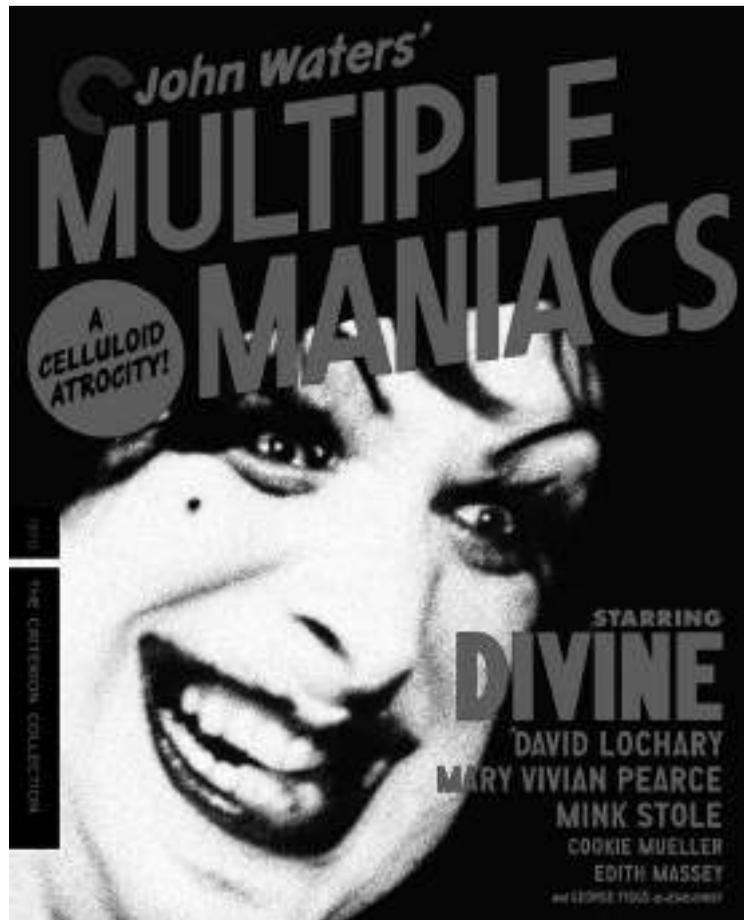
Spiegel, S. (productor) y J. Huston (director). (1951) [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Horizon Pictures, Romulus Films Ltd.

Waters, J. (productor y director) (1969). *Mondo Trasho* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Dreamland.

Waters, J. (productor y director) (1970). *Multiple maniacs* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Dreamland.

Waters, J. (productor y director) (1972). *Pink Flamingos* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Dreamland, Saliva Films.

Waters, J. (productor y director) (1974). *Female Trouble* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Dreamland, Saliva Films.



Fuente: The Criterion Collection

CINE LGBT E INCLUSIÓN

UNA MIRADA
CONTEMPORÁNEA

★ ALBERTO CASTRO



n el 2017, *Moonlight* (Barry Jenkins) hizo historia en los Oscar al convertirse en la primera cinta de temática LGBT en alzarse con el trofeo a la mejor película del año. Apenas una década antes, en el 2006, *Secreto en la montaña* (*Brokeback mountain*, Ang Lee) había perdido la estatuilla —a pesar de ser la favorita— solo porque muchos votantes conservadores no quisieron ni verla al considerar ofensivo ese cuestionamiento a la virilidad del vaquero, un sacrilegio al wéstern históricamente masculino.

La importancia del triunfo de la cinta de Barry Jenkins tiene que ver con la visibilidad a una comunidad históricamente marginada: se trataba de la reivindicación de una población ubicada siempre en los márgenes de las películas, desde la caricatura a la victimización más condescendiente, censurada incluso luego de levantado el Código Hays; identidades dichas a media voz, solo sugeridas, nunca reafirmadas. Claramente hablo del cine estadounidense, ya que en otros lugares del mundo la exploración LGBT tiene más tiempo desarrollándose: pero justamente es ese cine más comercial el que más poder de representación tiene.

Para algunos es una moda *progre* el anunciar contenido LGBT en películas de grandes estudios, pero sigue siendo una jugada de marketing que está lejos de ser realmente inclusiva. La secuela de *Día de la Independencia* (*Independence Day*, Roland Emmerich, 2016) prometía a una pareja de dos científicos hombres, pero en la cinta final se esbozaba más una amistad que una relación romántica. *Power Rangers* (Dean Israelite, 2017) prometió a la primera súper heroína lesbiana de la historia, pero no existe confirmación de su orientación en la cinta final, más que un silencio incómodo. Mientras que Disney quiso sacudirse de su conservadurismo con la más reciente versión de *La bella y la bestia* (*The beauty and the beast*, Bill Condon, 2017), para apenas mostrar a LeFou una fracción de segundo (literalmente) bailando con otro hombre.

Foto:
La chica danesa



Fuente: El regidor de cine

La presencia LGBT se reduce a anécdotas de fuerte presencia publicitaria.

Incluso si nos alejamos de los tanques millonarios, encontramos muy seguido la omisión más descabellada de esta población vulnerable. La bisexualidad de Josh Nash jamás se asoma en *Una mente brillante* (*A Beautiful Mind*, Ron Howard, 2001), la homosexualidad de Alan Turing en *El código Enigma* (*Imitation Game*, Morten Tyldum, 2014) importa absolutamente nada al lado del rompecabezas que intenta resolver, la transexualidad de Lili Elbe en *La chica danesa* (*The Danish Girl*, Tom Hooper, 2015) es reducida a un accidente observado desde el sufrimiento de una esposa, mientras que la bisexualidad y *queerness* de Freddie Mercury son diluidas en *Bohemian Rhapsody: la historia de Freddie Mercury* (*Bohemian Rhapsody*, Bryan Singer, 2018) para presentarse como amenazas a la estabilidad de la banda. Incluso *Llámame por tu nombre* (*Call me by your name*, Luca Guadagnino, 2017), cuya trama jamás oculta la exploración de la sexualidad de sus protagonistas, fue vendida con imágenes del personaje de Oliver (Timothée Chalamet) coqueteando con una chica. La omisión como regla.

Y si bien la presencia LGBT crece con cada año que pasa (muchísimo más rápido en la televisión, por cierto), no lo hace al mismo ritmo detrás de cámaras. Siguen siendo heterosexuales (y hombres) aquellos que cuentan estas historias. Felizmente, algunos, con el apoyo de mentes de la comunidad LGBT, permiten la creación de esfuerzos valiosísimos y destacados, como *Tangerine* (Sean Baker, 2015), que adquiere vida gracias a las actrices transgénero que protagonizan la cinta, o la misma *Moonlight* (2016) de Barry Jenkins, cuya intimidad radica en la historia que creó el abiertamente gay Tarell Alvin McCraney.

Algunos directores abiertamente homosexuales que han dedicado parte de su carrera a explorar las vicisitudes de la comunidad LGBT son Pedro Almodóvar, Todd Haynes, Andrew Haigh, John Waters, Xavier Dolan y John Cameron Mitchell, por nombrar solo a algunos: de nuevo, todos hombres. Las directoras lesbianas con mayor actividad cinematográfica incluirían a Dee Rees, Phyllida Lloyd, Jill Soloway y a la fallecida Chantal Akerman, mientras que las hermanas Lana y Lilly Wachowski son las únicas realizadoras transgénero que han gozado de distribuciones comerciales. El año



PARA ALGUNOS ES UNA MODA PROGRE EL ANUNCIAR CONTENIDO LGBT EN PELÍCULAS DE GRANDES ESTUDIOS, PERO SIGUE SIENDO UNA JUGADA DE MARKETING QUE ESTÁ LEJOS DE SER REALMENTE INCLUSIVA.

pasado, Yance Ford hizo historia al ser el primer hombre trans en ser nominado al Óscar, por su documental *Strong Island* (2017).

Y si de mirarnos al espejo se trata, el cine nacional tiene aún mucho camino por recorrer. Javier Fuentes-León, director de *Contracorriente* (2010), Carlos Ciurlizza, director de *Sebastián* (2014), Bruno Ascenzo, director de *A los 40* (2014) y Gustavo Saavedra, director de *El abuelo* (2017) son los únicos realizadores

peruanos abiertamente homosexuales que han estrenado largometrajes.

El nuestro sigue siendo un país en el que la comunidad LGBT es vulnerada desde lo cotidiano, algo que se puede apreciar de cerca en los sets de filmación. Siendo un homosexual que ha trabajado en rodajes nacionales, me era imposible escapar de chistes machistas y homofóbicos no dirigidos hacia mí (siempre fui abierto con mi homosexualidad y jamás me sentí agraviado directamente), pero sí lanzados entre técnicos y gente de producción: hay una violencia pasiva, una ridiculización, un imponer miedo sin quererlo, tal vez, pero que igual genera un ambiente hostil.

Que este número de la revista *Ventana Indiscreta* sirva de grito al cielo, de reclamo por mayor diversidad en el cine, por un mejor entendimiento de la comunidad LGBT. Porque la primera barrera que hay que superar es la de la ignorancia, ya que muchas veces los agravios vienen sin intención, por inercia, debido a décadas viviendo en una sociedad que nos ha enseñado a usar el *mariconeo* como menosprecio. Falta mucho por hacer. Seguiremos haciéndolo, por supuesto.

Foto:
Secreto en la montaña

Sobre *Milk* y los derechos del colectivo LGBT

A propósito de la película de Gus Van Sant del año 2008, este texto se aproxima a la vida de Harvey Milk. Gracias a personas como este político, la protección de los derechos LGBT (es decir, las leyes que buscan la igualdad dentro del colectivo LGBT y la tipificación de los delitos de odio) ha empezado a tenerse en cuenta en muchos ordenamientos jurídicos del mundo. Lamentablemente, su protección sigue generando un debate que muchos países no han querido abordar.

AIDA OLIETE LEÓN¹

¹Abogada egresada de la Universidad de Oviedo.

Anotaciones iniciales

El odio es muy pernicioso, cala dentro de las personas y se alimenta de la ignorancia de quienes necesitan algún culpable para sentirse mejor. En nuestra sociedad, sigue habiendo muchos colectivos oprimidos, aunque algunos han empezado a liberarse. Sería una hipocresía decir que homosexuales y heterosexuales están sujetos a los mismos prejuicios y reciben el mismo trato en todos los países del mundo.

Son muchas las películas que abordan la marginalización a las personas homosexuales. La serie *Pose*, emitida por HBO, retrata, en su primer episodio, el rechazo de unos padres a su hijo homosexual que soñaba con ser bailarín, por lo que el hijo es echado de casa. ¿Sus argumentos?: “no es natural”, “es un pecado”, “está mal”... Estos prejuicios se repiten en la película *Oraciones para Bobby* (*Prayers for Bobby*, Russell

Foto:
Milk



Fuente: NBC Chicago

Mulcahy, 2009), protagonizada por una madre que hace lo imposible por “curar” la homosexualidad de su hijo, convencida de que su orientación sexual es algo malo. La mujer convence a su hijo para visitar a un terapeuta que lo pueda tratar; este lo acosa hasta que Bobby, en su desesperación, no ve más salida que el suicidio.

Euphoria (2019), otro de los éxitos de HBO, incluye el conflicto latente de un chico que sufre por no atreverse a aceptar su homosexualidad: aunque no llega a aclararse su orientación sexual en toda la temporada, varias escenas nos hacen pensar que su sufrimiento puede estar motivado por esta razón. Estas producciones abordan el sufrimiento que algunas personas atraviesan por el hecho de sentirse excluidas de la sociedad y de pensar que su orientación sexual puede afectar a quienes tienen a su alrededor.

En Estados Unidos, la situación de este colectivo no era mucho mejor antes de que Harvey Milk fuera elegido para ostentar un cargo público. Las protestas de Stonewall se saldaron con varios heridos y una fuerte y violenta represión policial. Sin embargo, esta revuelta supuso un punto de inflexión que permitió a muchos homosexuales reivindicar sus derechos con más libertad.

Durante la década de 1970, en la que transcurre la historia de la película *Milk* de Gus Van Sant, la homosexualidad era considerada un delito en casi todo el país y aunque, poco a poco, estas prohibiciones se fueron revocando, las diferencias de unos estados a otros aún eran más que considerables².

El auge de determinados pensamientos en algunos países está dando lugar a que prejuicios que ya creíamos olvidados vuelvan a surgir. Desde que Trump y otros líderes ostentan cargos políticos, muchas personas se han negado a confesar su orientación sexual; de hecho, según The Trevor Project (asociación dedicada a prestar ayuda a jóvenes del colectivo LGBTQ), el día después de su elección como presidente recibieron más llamadas que en todo el año anterior³.

El personaje Milk

La película sobre Harvey Milk refleja perfectamente todo lo que este tuvo que luchar hasta poder ayudar a aquellas personas que se sentían tristes o amenazadas por su condición. Uno de los momentos más desgarradores de la película se produce cuando un chico de unos catorce años lo llama para decirle que se quiere suicidar, que sus padres quieren llevarlo a una terapia de conversión porque consideran que está enfermo. Harvey Milk le aconseja huir, le dice que no hay nada malo en él, pero cuando vemos el encuadre completo descubrimos que el chico está en silla de ruedas y difícilmente podrá escapar de aquella situación. Lo más grave de todo es que todavía hay personas que defienden esas terapias: todavía en pleno 2019 hay gente que sigue acusando a los miembros del colectivo LGBTI de querer acabar con la familia y hacer daño a la sociedad, y lo más grave es que algunas de esas personas llegan a cargos políticos.

DURANTE LA DÉCADA DE 1970,
EN LA QUE TRANSCURRE LA
HISTORIA DE LA PELÍCULA *MILK*
DE GUS VAN SANT,
LA HOMOSEXUALIDAD ERA
CONSIDERADA UN DELITO
EN CASI TODO EL PAÍS Y
AUNQUE, POCO A POCO,
ESTAS PROHIBICIONES SE
FUERON REVOCANDO, LAS
DIFERENCIAS DE UNOS ESTADOS
A OTROS AÚN ERAN MÁS QUE
CONSIDERABLES.

Esta película comienza con el protagonista contando su historia en primera persona. Grabando algunas de sus reflexiones, reconoce que la mayoría de las cosas que ha hecho han sido pensando en el movimiento gay. Más adelante reconoce que hasta los cuarenta años no había hecho nada de lo que se sintiera especialmente orgulloso; es entonces, una vez instalado en el barrio Castro, cuando convence a sus amigos y conocidos de no frecuentar los comercios y locales que discriminaban a los homosexuales. Entonces empieza a desarrollar su activismo político, comienza a involucrarse con las cuestiones políticas de su ciudad de un modo más comprometido.

En Castro conoce a una serie de personas que, intrigadas por su actividad, comienzan a ayudarlo desinteresadamente como Clive, un chico al que conoce por casualidad y, a pesar de rechazar la petición inicial de colaborar con él, acaba convirtiéndose en un pilar central de su movimiento. En una escena, Clive le confiesa lo conmocionado que se sintió cuando al viajar a España descubrió la represión que aún existía contra el colectivo homosexual en esos años.

Aunque la homosexualidad no estaba catalogada como delito en el Código Penal español de 1944, la moral católica impo-

nente y su persecución por otras vías legales hacían que la mayoría de los homosexuales no se atreviese a confesar su condición sexual. Años después, la Ley de Vagos y Maleantes incluyó a los homosexuales entre las personas con un comportamiento considerado antisocial. En cuanto a las terapias de conversión, debemos tener en cuenta lo establecido en la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social⁴, que pretendía sentar las bases para “curar” la homosexualidad. Por ese motivo se crearon dos penales en las que se destinaron a los presos cuya orientación se debía tratar.

Entre la empatía y el silencio

Como bien lo cuenta la película, pasó mucho tiempo antes de que Harvey fuese elegido para ostentar un cargo público, pero nunca dejó de luchar: tenía muy claro que sus ideas estaban basadas en la empatía y que no podía conseguirse nada bueno sin promover la educación. Por el contrario, personas como la cantante y activista Anita Bryant —quien aparece en un metraje de archivo al interior de la cinta— y sus seguidores tenían un discurso profundamente homófobo, que incentivaba las creencias más retrógradas de la sociedad. Aunque parezca mentira, sigue existiendo gente cuya mentalidad asume ese tipo de mensajes sin pararse a pensar el daño que estos pueden llegar a causar.

El miedo en el personaje interpretado por Sean Penn no se basaba solo en lo que pudiera pasarle a él: reconoció que todos sus novios habían intentado suicidarse y él, sintiéndose culpable, decía que durante muchísimos años había ocultado a su familia y amigos su verda-

dera condición sexual. En aquellos tiempos muchísima gente vivía intentando negar u ocultar quiénes eran y muchos lo hacían no solo por miedo a ser rechazados por su familia, sino porque sabían que se arriesgaban a ser despedidos de su trabajo o a estar expuestos a situaciones de violencia que posiblemente no se investigarían con seriedad. En ese sentido, llama la atención que el asesino de Harvey Milk, como bien lo cuenta la película, cumpliera cinco años en la cárcel y luego fuera liberado. Eso hace suponer que, si la víctima hubiera sido otra, el criminal no hubiera disfrutado del privilegio de esa brevísima encarcelación.

La condición o identidad sexual de una persona no puede suponer un motivo de exclusión: la ignorancia puede hacer mucho daño y esta solo puede superarse a través de la educación, de la empatía. Mientras sigamos aceptando con normalidad que ciertas personas sean marginadas por cuestiones de sexo, raza u orientación sexual, estaremos formando parte de una injusticia que nos hará cómplices silenciosos de su continuidad. ◻

Foto:
Milk

² SodomyLaws.org: “United States Sodomy Laws”, January 28, 1998.

³ <https://www.cbsnews.com/news/trevor-project-ceo-on-the-heartbreaking-unacceptable-rate-of-suicide-in-the-lgbtq-community/>

⁴ Debemos tener en cuenta lo establecido en la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social: esta pretendía sentar las bases para “curar” la homosexualidad, por ese motivo se crearon dos penales en las que se destinaron a los presos cuya orientación se debía tratar.



Fuente: Focus features

El cine gay EUROPEO en Lima:

ENTRE LA DÉCADA DE 1980 Y MEDIADOS DE LA DEL 2000

En cuanto al cine de TEMÁTICA LGBTQ+, hablar de la CENSURA o de lo que no se pudo ver en NUESTRA CARTELERA implica también RECORDAR algunos de los FILMES que sí tuvieron un ESTRENO en las salas de Lima o que fueron vistas en el circuito CULTURAL. Esta es una REVISIÓN de varias de las PELÍCULAS europeas que abordan el asunto de las MINORÍAS SEXUALES y que se pudieron apreciar desde la BUTACA de un cine LIMEÑO.

★ ARNALDO MERA¹

¹ Historiador por la Pontificia Universidad Católica del Perú y cinéfilo.

La posibilidad de ver un cine de temática gay u homosexual europeo a inicios de la década de 1980 era muy remota en nuestra capital. Si bien es cierto que llegaron a estreno algunas películas, estas fueron en pequeño número. Tenemos así la película francesa *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974), que llegó tardíamente a nuestro circuito comercial. Fue calificada como erótica por presentar algunas escenas en las cuales la protagonista, interpretada por Sylvia Kristel, era introducida al mundo lésbico. Esto se convertiría en parte del imaginario sexual de los adolescentes limeños de aquel entonces. De diferente contenido son las comedias *La jaula de las locas* (*La Cage aux folles*, 1978), coproducción franco-italiana de Édouard Molinaro, con la actuación de Ugo Tognazzi,

Michel Serrault, Michel Galabru y Claire Maurier, que cuenta la historia de una pareja gay en la cual uno de ellos tiene un hijo heterosexual y este decide presentarle a su padre a la respetable familia de su novia, y la secuela *La jaula de las locas II* (*La Cage aux folles 2*, 1980), del mismo director. Esta última película tuvo a los dos protagonistas de la primera, Tognazzi y Serrault, incluyó a Gianni Frisoni, y cuenta un problema de espionaje. Ambas fueron estrenadas en el circuito comercial capitalino y tuvieron un cierto éxito. Hubo también una tercera secuela, estrenada en

1985, con el director Georges Lautner. Además de contar con los protagonistas principales, tuvo a Antonella Interlenghi y Stéphane Audran.

A fines de la década de 1980, como consecuencia de la creación de la Filmoteca de Lima y gracias al apoyo de las embajadas europeas acreditadas en el país, los cinéfilos que concurríamos a la sala del Museo de Arte pudimos ver un ciclo de la filmografía de Rainer Werner Fassbinder.

Entre las películas que vimos estuvo *Querelle* (1982), su última producción antes de su suicidio, el 9 de junio de 1982. Hadleigh dijo al respecto:

Rainer Werner Fassbinder y la montadora Juliane Lorenz acabaron *Querelle* diez días antes de que el director, de treinta y seis años, se tomara una fatal sobredosis de droga. La última película de Fassbinder —la más salvaje— fue quizá su obra menos típica. Pero si él no hubiera muerto antes de su estreno, probablemente la película no hubiera recibido tanta atención o tan amplia distribución. Se estrenó en 1983 en el festival de cine de Venecia y fue elogiada por el jurado presidido por Marcel Carné, director del clásico *Les enfants du Paradis* (1945): “Tanto si uno lo desea como si no, tanto si uno lo deplora como si no, esta controvertida película un día tendrá su lugar en la historia del cine”. Unas décadas antes, Carné había intentado llevar a la pantalla la novela varias veces prohibida de Jean Genet, *Querelle de Brest*. Otro artista legendario, Salvador Dalí, vio *Querelle* en la intimidad de su Castillo español y la calificó como: “una farsa sexual auténticamente surrealista”. (Hadleigh, 1996, p. 200)

Lo cierto es que la veintena de espectadores aquella noche quedó impresionada, no solo por la fotografía y la escenografía sino por la homoerótica puesta en escena de aquellos personajes vestidos de marineros con los cuerpos aceitados, diferente de todo lo antes visto de su filmografía. Fue protagonizada por Brad Davis, Franco Nero, Jeanne Moreau, Laurent Malet y Lisa Daniel. Al respecto, Claire Jackson nos dice que, además de tener temas de sumisión sexual, violencia y pasión, el actor Brad Davis fallecería de sida en 1992 (Daniel y Jackson, 2003, p. 338).

Valga recordar también que la Filmoteca proyectó la italiana *Una jornada particular* (*Una giornata particolare*, Ettore Scola, 1977), con la actuación de Sophia Loren y

Marcello Mastroianni, quien interpreta a un periodista homosexual.

Deseos españoles

El cine español llegó a la sala del cine club del colegio Antonio Raimondi en 1985, con la película de Eloy de La Iglesia *El político* (1978), que vimos aquí como *El diputado*. No era la primera película del cineasta donde trataba temas de homosexualidad. Ya lo había hecho en *Placeres ocultos* (1976) y en *El sacerdote* (1978). Asimismo, realizó una película donde la zoofilia estaba presente (*La criatura*, 1977), y mezclaba la política y la homosexualidad en *La mujer del ministro* en 1981 (Torres, 1997, p. 344). En *El diputado*, que cuenta con la actuación de José Sacristán, María Luisa San José, José Luis Alonso y Enrique Vivo, un prominente político del ala socialista se ve envuelto en un chantaje debido a su relación con un adolescente (Daniel y Jackson, 2003, p. 134).

La Filmoteca de Lima también proyectó *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1986), que llegó dentro de una Semana de Cine Español y luego dentro de una retrospectiva de toda su filmografía. En ambas oportunidades la sala estuvo llena. Solo se proyectó una vez en cada ocasión, y para muchos cinéfilos la escena de seducción gay que interpreta Antonio Banderas debió de parecerles muy cruda y fuerte, así como sacada de una realidad palpable por el director. Para el historiador del cine Augusto Torres es una de las más atrevidas y originales obras del realizador (1997, p. 334). Los protagonistas fueron Eusebio Poncela, Carmen Maura, Antonio Banderas y Miguel Molina.

Otra película que llegó a la Filmoteca fue *Belle Époque* (Fernando Trueba, 1992), en la cual actuaron Penélope Cruz, Miriam Díaz Aroca, Gabino Diego, Fernando Fernán Gómez, y que ganó el Oscar a mejor película extranjera en 1993. Está considerada en la guía *The bent lends* debido a que una de las cuatro protagonistas era lesbiana (Daniel y Jackson, 2003, p. 63).

Francia salvaje

El cine francés llegó con dos películas. Una dentro de la semana del cine francés, *Los juncos salvajes* (*Les roseaux sauvages*, André Téchiné, 1994), cuyo director es considerado heredero del espíritu de la nueva ola francesa. Ambientada en 1962, año de la independencia de Argelia, plantea adecuadamente las tensiones políticas y sexuales de aquel entonces y el acercamiento de un joven burgués a otro de clase trabajadora. Los intérpretes

Foto:
Mi bella lavandería



Fuente: Showroom Workstation



Fuente: Elsewhere Green

fueron Elodie Bouchez, Gael Morel, Stephane Rideau y Frederic Gorny.

La segunda fue *Las noches salvajes* (*Les nuits fauves*, Cyril Collard, 1992), que llegó a Lima años después como un estreno comercial. Es la autobiografía de su mismo director, quien narra de una manera cruda y sórdida cómo fue su vida gay, y de qué manera contrajo el sida, enfermedad que lo llevó a la tumba al poco tiempo, a la edad de 35 años. El mismo cineasta interpretó su película y ganó los premios César a mejor película y mejor ópera prima.

Belleza inglesa

El cine inglés gay llegó a la Fílmoteca en los primeros encuentros del cine europeo con dos cintas, cada una muy destacada y que tuvo la sala a tope. La primera fue *Mi bella lavandería* (*My beautiful laundrette*, Stephen Frears, 1985), con la interpretación de Saeed Jaffrey, Roshan Seth y Daniel Day Lewis. La película nos muestra una

relación entre un joven indio y otro de la clase obrera del sur de Londres, y presenta un inteligente análisis de las relaciones interraciales y de la economía británica de mediados de los ochenta (Daniel y Jackson, 2003, p. 288). La segunda la dieron también posteriormente en el Segundo Festival de Cine Gay y Lésbico de Lima de 2005. Nos referimos a la comedia *Beautiful thing* (Hettie MacDonald, 1996), interpretada por Glen Barry, Scott Neal, Linda Henry y Ben Daniels. Calificada como una comedia hilarante, se ubica en el barrio este de Londres, de clase trabajadora, y donde dos jóvenes descubren el primer amor gay (Daniel y Jackson, 2003, p. 59).

El ya referido Outfest y la Tercera Muestra de Cine Gay y Lésbico de Lima nos presentaron en 2006 dos películas importantes de la filmografía británica. Una de ellas es *Maurice* (James Ivory, 1987), basada en la novela de E. M. Foster del mismo nombre. En ella el director da una mirada a la Inglaterra de la era eduardiana, previa a la Primera Guerra Mundial, con una excelente puesta en escena y fotografía. Narra la represión social de las conductas homosexuales en dos estudiantes de Cambridge. Es protagonizada por Hugh Grant, James Wilby, Rupert Graves, Denholm Elliott, Simon Callow.

La otra película es *Get Real* (Simon Shore, 1998), protagonizada por Ben Silverstone, Charlotte Brittain, Brad Gorton y Stacy Hatt. Cuenta la historia de un colegial adolescente de dieciséis años que se enamora del atleta de su mismo salón. Según la opinión de los organizadores manifestada en aquel festival, era una de las mejores películas de temática gay de los últimos años exhibida en nuestra capital.

Foto:
Querelle

Esperamos que este breve recuento ayude a los cinéfilos a apreciar lo visto sobre este cine en pantalla grande y a estimularlos a organizar ciclos instructivos de esta línea de películas. ◻

Bibliografía

- Daniel, L. y C. Jackson (2003). *The Bent Lens: a world guide to gay and lesbian film*, 2nd edition. Los Angeles: Alyson Books.
- Hadleigh, B. (1996). *Las películas de gays [sic] y lesbianas*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Torres, Augusto M. (1994). *El cine italiano en 100 películas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Torres, Augusto M. (1997). *El cine español en 119 películas*. Madrid: Alianza Editorial.

SOBRE FESTIVALES, CARTELERA COMERCIAL: CINE GAY EN EL PERÚ

El cine, al igual que los sueños, implica visualizar imágenes que conectan con nuestros deseos: encontrar la felicidad. A partir de la década de 1980, la búsqueda de una historia de temática gay con final feliz motivó a decenas de espectadores a reunirse para soñar, con los ojos abiertos, dentro de un cine club, desde el sillón de una casa y algunas veces en una sala de cine.

★ JORGE ALBERTO CHÁVEZ¹

¹ Gestor cultural. Dirigente del MHOL y coordinador del cineclub del MHOL entre el 2004 y el 2015.

robablemente mi primer acercamiento al cine de temática LGBT fue de niño. Recuerdo haber leído en *La Prensa*, diario que compraba mi padre, acerca del estreno de una película llamada *Su otro amor* (*Making love*, Arthur Hiller, 1982). No tenía edad para verla, pero el nombre se quedó en mi memoria por muchos años. No fue hasta que comencé a asistir a los festivales de cine organizados por el MHOL que por fin pude aliviar esa curiosidad y sería, en medio de una conversación con activistas más antiguos, cuando descubriría que *Su otro amor* fue la primera película con protagonistas homosexuales que se estrenaba en los cines de Lima. Su director, Arthur Hiller, en 1970 había realizado la famosísima *Historia de amor* (*Love Story*, 1970) con Ali MacGraw y Ryan O'Neal como protagonistas, una película que marcó a una generación y tal vez más en lo que a películas románticas se refiere.

Es verdad que anteriormente hubo otras películas que trataban de personas o parejas homosexuales, pero se trataba de personajes secundarios. Si eran protagónicos

eran siempre trágicos, cómicos o tragi-cómicos, como en *La escalera* (*Staircase*, Stanley Donen, 1969), *Cabaret* (Bob Fosse, 1972) o *La jaula de las locas* (*Le cage aux folles*, Édouard Molinaro, 1978) y, al menos las dos últimas, se estrenaron también en Lima.

Su otro amor, que contaba con la presencia de Michael Ontkean, Harry Hamlin y la ex ángel de Charlie, Kate Jackson, narraba la historia de Zack (Ontkean), un médico de Los Ángeles, casado durante ocho años con Claire (Jackson), una exitosa productora de televisión. Todo se complica cuando Zack (Hamlin) conoce a Bart, un novelista homosexual por el que empieza a sentir atracción. Aunque se desarrolla en clave de drama, la historia tiene un final feliz, del tipo que no volvería a verse en una película



Fuente: Críticofilia

gay hasta mucho después. Zack y Claire se divorcian. Claire se separa de Zack, pero luego encuentra un hombre con quien se siente feliz y se establece. Aunque Claire al principio se siente traicionada y muy mal por todo, al final ella y Zack siguen siendo amigos y acepta la nueva relación del que fuera su esposo.

El filme se volvió un clásico en el ambiente gay limeño y durante todos los años que asistí, entre la segunda mitad de la de 1980 e inicios de la de 1990, fue el principal atractivo de los festivales semiclandestinos de cine gay que se realizaban en el centro de la ciudad, organizados por el Movimiento Homosexual de Lima (MHOL).

La temática de la década de 1990

En 1991 se estrena en Lima *Juntos para siempre* (*Longtime companion*, Norman René), que seguía a un grupo de amigos gays neoyorquinos y mostraba toda la tragedia que significó el VIH para las parejas homosexuales y, en general, para una comunidad que recién empezaba a ganar algunos

Foto:
Contra-
corriente

derechos. Ya no fue posible olvidarse del sida y refugiarse en un cuento de final feliz, como había sido el filme de Hiller.

Ante la falta de historias de amor gay que no estuvieran marcadas por la tragedia o la vergüenza, muchos recurrieron a identificarse con las actrices de los filmes románticos y se sintieron, por ejemplo, como Molly Ringwald en *La chica de rosa* (*Pretty in pink*, Howard Deutch, 1986) o Kim Cattrall en *Me enamoré de un maniquí* (*Mannequin*, Michael Gottlieb, 1987) para poder soñar con besar a Andrew McCarty.

El tema del VIH dominó el “cine gay” de la década de 1990, época en la cual la industria cinematográfica entró en crisis en el Perú, debido a la competencia del alquiler de filmes en VHS y, sobre todo, por el

miedo sembrado por el terrorismo, los apagones y toques de queda.

Hubo muy buenas películas, como *Filadelfia* (Philadelphia, Jonathan Demme, 1993), que le valió un Oscar a Tom Hanks, o la autobiográfica *Las noches salvajes* (*Les nuits fauves*, Cyril Collard, 1992); y otras que no tanto, como *Fiesta de despedida* (*It's my party*), Randal Kleiser, 1996) que llegó a estrenarse en Lima y se convirtió en motivo de discusión en los círculos de hombres gay. Protagonizada por Eric Roberts y Gregory Harrison, *La última fiesta* cuenta la historia de Nick (Roberts), un arquitecto que vive felizmente en pareja con Brandon (Harrison) hasta que un día descubre que tiene VIH. Su relación termina y unos meses después le dan la noticia de que tiene una enfermedad irreversible en el cerebro. Nick decide hacer una gran fiesta con todos sus amigos y, al final, suicidarse. Brandon llega a tiempo para que Nick no muera solo. Amor y muerte iban siempre juntos en tiempos del sida.

A través de la televisión o el VHS llegaron en esa misma época otras películas, como *Escarcha de verano* (*An early frost*, John Erman, 1986), *Con plumas y a lo loco* (*Love! Valour! Compassion!*, Joe Mantello, 1997), *Y la banda siguió tocando* (*And the band played on*, Roger Spottiswoode, 1993) o *Jeffrey* (Christopher Ashley, 1995), que formaron parte del archivo del cine club que funcionó en el local de MHOL en la década de 1990.

Una mención importante merece *Mi bella lavandería* (*My beautiful laundrette*, Stephen Frears, 1985), que llegaría en 1989 a Lima para ser presentada en el Cine Club del Museo de Arte, pues narra una historia de amor, aunque violenta y tierna, entre un inmigrante pakistaní y un gamberro punk en la Inglaterra de Margaret Thatcher.

En 1996 se estrenaría, en Inglaterra, un filme basado en una obra de teatro. La película presentó de nuevo una historia de amor entre dos adolescentes de un barrio obrero de Londres, con música de Mamma Cass y final feliz. Pronto se convirtió en un filme de culto en todo el mundo, y Lima no fue la excepción. *Dulce amistad* (*Beautiful thing*, Hettie MacDonald, 1996) llegó a nuestra ciudad hacia 1998 en VHS y fue el mayor éxito de los primeros festivales de cine LGBT organizados por quienes luego se convertirían en gestores del Outfest, el principal festival de cine LGBT en el Perú. Entonces, *Dulce amistad* era una mirada fresca y alentadora del amor gay, donde el fantasma del VIH no pesaba de manera ominosa como una condena.

Al comenzar el siglo XXI, y gracias a que la terapia antirretroviral permitió controlar la infección, la temática del "cine gay" empezó a liberarse del VIH, pero esto no se veía en las salas de cine limeñas. Algunas podían verse en los ciclos de cine de la filmoteca del Museo de Arte¹, como el filme colombiano *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 1999), y muchas otras películas llegaron a través de los mercados piratas de DVD y también empezaron a circular en internet. En la primera mitad de la década, dos filmes destacaron por

¹ Institución que actualmente se conoce como Museo de Arte de Lima (MALI).

HECHA PARA EL GRAN
PÚBLICO, YO SOY SIMÓN
NO PRESENTA INTENSAS
ESCENAS DE AMOR COMO
LA YA MENCIONADA
DE ÚLTIMOS DÍAS, NI LA
CONSTITUCIÓN DE UNA
FAMILIA HOMOPARENTAL
COMO EN SHELTER,
PERO NOS CUENTA UNA
HISTORIA DE AMOR CON
FINAL FELIZ.

su acogida en nuestro país: *Mambo Italiano* (Émile Gaudreault, 2003), una comedia romántica y musical, y *Últimos días* (*Latter Days*, C. Jay Cox, 2003). Este último tuvo un exitoso paso por festivales de cine LGBT y rápidamente se posicionó en el imaginario gay, tan necesitado de historias con final feliz que le permitieran olvidar lo que había sido la década de 1990. El filme cuenta la historia de Aaron (Steve Sandvoss), un joven misionero mormón que llega a Los Ángeles, donde conoce a Christian (Wes Ramsey), un extrovertido camarero abiertamente gay de quien se enamora, provocando que lo expulsen de su comunidad religiosa y lo envíen a terapia para "curar" su homosexualidad. Aaron sobrevive a todo eso y vuelve a Los Ángeles, donde se reencuentra con Christian. El filme contiene una intensa escena de amor entre los personajes principales que ha sido publicada en YouTube con distintas musicalizaciones y que ha sido considerada como una de las más hermosas escenas de amor gay.

Hollywood y los premios de la academia

En la segunda mitad de la década del 2000, el cine gay obtuvo por fin el respaldo de Hollywood con tres filmes. El primero, *Secreto en la montaña* (*Brokeback Mountain*, Ang Lee, 2005), solo fue estrenado en Lima luego de que Lee ganara el Oscar a mejor director. Como ocurrió en todo el mundo, en los círculos de Lima la cinta convirtió al bello y trágico amor entre



Fuente: Elaquejarre

Ennis y Jack en un icono del amor gay, como una especie de Romeo y Julieta del siglo XXI.

El 2008, *Milk* de Gus Van Sant retrata la historia del activista gay Harvey Milk. Ubicada en la década de 1970, fue premiada con dos Oscar. En 2010, *Un hombre solo* (*A single man*, Tom Ford, 2009) le valió a Colin Firth una nominación al Oscar a mejor actor. Y, finalmente, el 2017 *Luz de luna* (*Moonlight*, Barry Jenkins, 2016) se llevó el Oscar a mejor película, premio que para muchos debió haber sido para *Secreto en la montaña* diez años antes.

Sería, sin embargo, una película menor, que llegó a Lima en DVD y fue presentada en algunos cineclubes y festivales, la que cautivaría sobre todo a los gays más jóvenes: *Shelter* (Jonah Markowitz, 2007). El filme narra la historia de amor entre Zack (Trevor Wright) y Shaun (Brad Rowe), dos surfistas californianos que terminan convirtiéndose en pareja y criando al sobrino de Zack. *Shelter* ha sido considerado el mejor filme de temática gay en varias votaciones realizadas por páginas web especializadas².

En la segunda década de este siglo llegaron en DVD, vía YouTube y *streaming*, muchas películas de temática gay. Hay varios blogs dedicados a hacer un listado de ellas y colocar links para poder verlas online. En Netflix hay un buen número de ellas también.

Además de internet y el cable, el mercado pirata de DVD, que llegó a establecer una sección especializada en el famoso pasaje 18 de Polvos Azules, permitió también conocer filmes procedentes de Europa y Asia y algunos de ellos fueron muy bien acogidos. Vale mencionar la película musical francesa *Canciones de amor* (*Les chan-*

Foto:
Yo soy
Simón

sons d'amour, Christophe Honoré, 2007), además de la trágica *Bangkok love story* (Poj Arnon, 2007), que narra el romance entre un asesino a sueldo y quien iba a ser su víctima.

Hacer una revisión o siquiera mencionar más de estos filmes sería muy difícil, pero podemos señalar algunos que se estrenaron en salas de cine y despertaron el interés del público gay, como *Así se siente el amor* (*Beginners*, Mike Mills, 2010), la peruana *Contracorriente* (Javier Fuentes-León, 2010), *La chica danesa* (*The Danish girl*, Tom Hooper, 2015), la ya mencionada *Moonlight*, la aclamada *Llárame por tu nombre* (*Call me by your name*, 2018), y finalmente *Yo soy Simón* (*Love, Simon*, Greg Berlanti, 2018), una comedia romántica adolescente producida por un gran estudio en la que el protagonista es gay.

Hecha para el gran público, *Yo soy Simón* no presenta intensas escenas de amor como la ya mencionada de *Últimos días*, ni la constitución de una familia homoparental como en *Shelter*, pero nos cuenta una historia de amor con final feliz. Y poder ver en la gran pantalla el beso entre Simón y Blue en un parque de diversiones nos permite tener la esperanza de que, por fin, Hollywood contará historias con las que los jóvenes gays de todo el mundo se puedan identificar y que los hagan soñar, como desde que se inventó el cine lo han podido hacer las y los jóvenes heterosexuales. ■

² Como la página Ranker, en su sección Love is Love.

Foto:
*Una mujer
fantástica*

Fuente: Setembro Cine

LÍMITES DE LA transexualidad EN EL CINE latinoamericano

Un análisis sobre la representación de la transexualidad en seis películas latinoamericanas. El autor parte de la concepción de lo femenino y lo masculino para deconstruir a los personajes y su contexto, con el fin de evidenciar el crimen, la exposición a la violencia y el trabajo sexual como un esquema del que aún no se puede escapar.

★ CARLOS ORMEÑO PALMA¹

¹Realizador y director de fotografía.

Diversidad ajena

Gracias al documental, hemos aprendido a leer los diferentes papeles y roles que desempeñan las personas de la comunidad trans en nuestra sociedad. Sin embargo, el cine de ficción ha ido por otro camino, optando, en muchos casos, por una postura inflexible y distante que normatiza los estereotipos y reduce la diversidad a un mismo patrón de comportamiento.

Si reflexionamos sobre las primeras imágenes de la transexualidad en el cine, nos cruzaremos con una serie de personajes vinculados con el crimen o con alguna enfermedad mental. Películas como *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960), *El inquilino* (*Le locataire*, Roman Polanski, 1976) y *Vestida para matar* (*Dressed to kill*, Brian De Palma, 1980) han favorecido, por ser cintas de gran impacto comercial, la reproducción de esta única historia que conocemos de los transexuales, provocando, a su vez, que el estigma fortalezca sus cimientos.

Latinoamérica trans

Nuestra región, sin embargo, ha hecho un esfuerzo por retratar la otra cara de la moneda, presentando desde el año 2000 más de una quincena de historias muy diferentes entre sí.

En el siguiente artículo hablaremos sobre la representación de la transexualidad en el cine latinoamericano, tomando como punto de partida personajes como Yahaira o Eduardo de *El pecado* (Palito Ortega, 2007), cuya historia nos enseña a comprender los niveles de violencia que viven las mujeres trans; Ale de *Mía* (Javier Van de Couter, 2011), cuya aspiración de vida nos invita a dialogar sobre la maternidad trans; Marina de *una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017), cuya fuerza nos sirve de ejemplo para seguir adelante; Yermén de *Naomi Campbell* (Camila Donoso y Nicolás Videla, 2013), cuya visión nos muestra una nueva forma de entender la auto-definición; Barbie y Microbio de *Sin vagina, me marginan* (Wesley Verástegui, 2017), cuyas vidas conforman el crisol de todo lo que se conoce como trans en el Perú, y Elena de *La visita* (Mauricio López, 2014), cuya vida gira en torno al rechazo, el silencio y la opresión.

La vinculación de la realidad y la ficción

Un recurso habitual en estas películas es la constante estructuración de discursos que reafirman todo lo que es conocido como femenino y masculino en nuestra región, por lo que se refuerzan los estereotipos provenientes del dualismo de género, encapsulando los mismos conceptos dentro del universo trans.

De esta manera, al ver películas como *El pecado* surgen preguntas como: ¿por qué Eduardo se pinta los labios? ¿Por qué se viste con las polleras de su hermana? ¿Por qué juega con una muñeca? ¿Por qué todas nuestras protagonistas tienen cabello largo? ¿Por qué todas se visten y hablan como “mujeres”?

Del mismo modo, en la cinta de Palito Ortega se desestructura la concepción del fútbol y su estrecha relación con la heterosexualidad masculina cuando se muestra que los amigos de Eduardo lo insultan de “maricón” para conven-



Fuente: Imdb

cerlo de que juegue con ellos y cuando vemos que se desempeña muy bien en ese deporte “a pesar de ser una mujer trans”. La imagen tradicional hubiera sido, por ejemplo, verlo jugando vóleybol.

Asimismo, hay acciones y gestos enmarcados en la dualidad, como la forma de saludar, de sentarse, de caminar e incluso de orinar. Por ejemplo, en *Una mujer fantástica*, el hermano de Orlando se acerca a Marina para saludarla con un beso en la mejilla, sin embargo, después de una breve pausa, toma distancia y le da la mano, como quien recuerda que es un hombre.

Por otro lado, se puede apreciar cómo, en *La visita*, el esposo de Tete observa con curiosidad a Elena mientras está orinando sentada, y también cómo Palito Ortega intenta una vez más demostrar la flexibilidad del comportamiento humano cuando



en *El pecado* nos acerca al pene de Eduardo mientras está orinando parado.

Ocurre del mismo modo con la vestimenta. La única película que desarrolla este tema en su totalidad es *La visita*, pues a lo largo de la narración nos ofrece por lo menos cinco momentos claves para entender las dimensiones que puede llegar a tener este concepto. La primera situación ocurre cuando Tete intenta entablar un vínculo con Elena y le regala una chompa amarilla. La segunda, cuando Elena se ve obligada a conceptualizar su masculinidad y se viste como *hombre* para complacer los deseos de su mamá. La tercera situación sucede cuando las hijas de Tete juegan a vestirse como mujeres adultas usando la ropa de su mamá, y la siguiente es cuando el hijo repite la acción de sus hermanas y se prueba las mismas prendas de vestir, proporcionándonos, además, un pensamiento diferente

Foto:
*Sin vagina
me
marginan*

sobre la reproducción de los estereotipos y su poca verosimilitud con la realidad, ya que, por ejemplo, el niño también imita el comportamiento de su padre y de su mascota.

Hacia el final de la película, la madre de Elena parece entender que su hija sigue siendo parte de su familia y le ofrece una falda como símbolo de esa nueva unión que surge entre ambas.

Por su parte, la película *Mía* nos brinda otra lectura sobre la mujer y la maternidad. En la cinta, el deseo más entrañable de Ale es ser mamá, y aunque sea imposible biológicamente hablando, encuentra la manera de desempeñar este rol con Julia. La historia nos demuestra que ser madre es mucho más que dar a luz, ya que Julia y Ale construyen una relación muy fuerte. Cabe resaltar la importancia del vestido de la difunta madre de Julia, pues cuando Ale lo usa es como si realmente fuese su mamá.

Asimismo, debemos mencionar la operación de reasignación de sexo, que se encuentra muy presente dentro del diálogo de la transexualidad por su valor en términos de

identidad y afirmación. Sin embargo, todo lo contrario sucede en *Naomi Campbell*. En esta película se realiza un análisis diferente sobre este tema, ya que Yermén ya sabe que es una mujer. Operarse es “un regalo para ella, una forma de ser bonita y de reinventarse”, mas no como un acto de reafirmación, como sucede por ejemplo en *Sin vagina, me marginan*.

Resurgir del caos

Uno de los trabajos más simbólicos de estas películas es la asociación de la basura con la transición espacial y motivacional de los personajes. Por ejemplo, en *Sin vagina, me marginan* se emplea el reciclaje para retratar cómo estas mujeres salen del hoyo en el que se encuentran y buscan diversas formas de superación, como organizar y asistir a un curso de modelaje donde la vestimenta proviene justamente de un basural.

En *Naomi Campbell* seguimos a Yermén a lo largo de toda la narración mientras su cuerpo, sin identidad, se mimetiza con las calles de su barrio atestado de basura. Esta analogía continúa hasta antes del final, cuando la protagonista cambia su forma de pensar. En ese momento los elementos cambian de posición. Ahora la vemos caminando hacia nosotros, más segura de sí misma y en un espacio totalmente distinto del que vimos desde el comienzo.

En *Mía* ocurre una situación similar, solo que, a diferencia de la cinta peruana, Ale sí se dedica al reciclaje. A primera vista se cumple la misma metáfora, sin embargo, todo cambia cuando Ale encuentra en la basura el diario de la madre de Julia y su vida cambia por completo, pues a partir de ese momento su único deseo será entablar alguna relación con esa familia para cumplir su sueño.

Por otra parte, en la misma película, Ale y otras mujeres trans viven en la Aldea Rosa, una zona periférica donde no hay agua ni luz. Esta situación crea un estado de marginalización cíclica, porque la mayoría de ellas quiere seguir viviendo en esas condiciones a pesar de que el Estado les quiere dar un mejor lugar. Esto nos lleva a reflexionar sobre sus decisiones, que muchas veces están condicionadas por la constante discriminación que sufren y que las obliga a buscar justamente un espacio diferente, solo para ellas, en donde puedan sentirse protegidas, tal y como sucede cuando, después de la destrucción de la aldea, todas permanecen unidas.

En esta misma secuencia, la historia nos ofrece una observación más profunda sobre el caos, pues en el momento más trágico de la narración, Ale resurge de la desgracia y acoge y adopta inesperadamente a una bebé recién nacida, cuya madre huyó después de la destrucción.

La prostitución

La falta de oportunidades es uno de los grandes factores que afectan directamente el desarrollo de las personas trans. En *Sin vagina, me marginan* se denuncia explícitamente el limitado acceso que hay en las empresas y que las compele a recurrir a otros oficios menos estables, como la prostitución.

Foto:
Naomi
Campbel



Fuente: Filmfesthamburg

Este problema también se puede ver en *El pecado*, donde se presenta cronológicamente cómo y por qué Eduardo tuvo que recurrir a la prostitución a pesar de ser un alumno aplicado y de tener todo el apoyo de su familia para estudiar una carrera universitaria.

Sin embargo, no siempre es así. Hay otros transexuales que tienen otros trabajos menos marginalizados, como Marina, que canta y también es mesera, o Yermén, que es tarotista en un *call center*. Pero el prejuicio es tan grande que muchas veces se piensa que todas las mujeres trans se dedican a la prostitución. Por ejemplo, en *Una mujer fantástica*, la policía de investigaciones asegura que Marina le estaba ofreciendo sus servicios sexuales a Orlando cuando sucedió el incidente. Lo mismo ocurre cuando los familiares de Orlando maltratan a Marina y la tiran en una zona donde evidentemente se ejerce la prostitución, como quien la devuelve al lugar donde cree que pertenece.

A diferencia de estas cintas, en *Mía* hay un intento por disociar este concepto con la transexualidad, ya que recién en la mitad de la película descubrimos que Ale, además del cartoneo, se dedica a la prostitución, y también porque los encuentros sexuales de Ale tienen este nivel humano de comprensión y empatía que siempre queda relegado cuando se habla de la prostitución como un acto de inmoralidad.

La vinculación del crimen, el mal y la perversión

Ante el constante rechazo y el deseo de ser una mujer, en *Sin vagina, me marginan* Barbie se ve en la necesidad de secuestrar a la hija de un ministro. Este acto no solo pone en tela de juicio la moral del personaje, sino también reafirma esta imagen del criminal trans, que además cobra más fuerza cuando el secuestro es un fracaso y se opta por el tráfico ilícito de drogas. Caso contrario sucede en *El pecado*: en esta película, Eduardo se ve en la obligación de delinquir para comprarse una peluca y vivir de lo que gana como prostituta.

Por otra parte, la relación del crimen se manifiesta en *Una mujer fantástica* cuando Marina tiene que enfrentar las acusaciones de violencia alrededor de la muerte de Orlando. Estas alegaciones no tienen fundamento alguno, sin embargo, son acogidas por la policía, el médico de emergencias y la ex esposa, quien además



Foto:
El pecado

tiene un concepto distorsionado de la transexualidad al asociarla directamente con la perversión.

De igual forma sucede con el mal. En *Naomi Campbell* los vecinos de Yermén le tienen una suerte de miedo correlativo, pues de este se desprenden dos temores que se sirven de argumento el uno con el otro. El primer miedo está relacionado con su forma tan cambiante de verse, pues según sus vecinas, “un día parece hombre y al otro una mujer”. El segundo temor está asociado a su trabajo como tarotista y su relación con seres malignos.

Algo similar sucede en *La visita*. En esta cinta, la vinculación está en el temor a lo desconocido y el mal que podría suceder. Este miedo irracional se materializa cuando Tete le pide a la empleada del hogar que Elena no entre al cuarto de los niños.

La sobreexposición y la violencia

Gracias a películas como *Sin vagina, me marginan* y *El pecado* podemos tener un acercamiento más detallado de los maltratos que sufren sus protagonistas. En la cinta de Wesley Verástegui la violencia se concibe como un registro testimonial de las humillaciones que tienen que pasar para mantener a sus clientes satisfechos, mientras que, en *El pecado*, la violencia física se manifiesta como una herramienta de corrección para hacer a Eduardo un hombre fuerte. Sin embargo, ocurre todo lo contrario, pues con el pasar del tiempo descubrimos que Eduardo, ahora Yahaira, es una mujer muy vulnerable.

Por estas situaciones es necesario hablar incluso de otras formas de violencia que muchas veces pasan desapercibidas, como por ejemplo:

La falta de oportunidades laborales en nuestra región. Esta forma de violencia tiene dos vertientes: por un lado, el escaso nivel de educación que tienen y que evidentemente puede llegar a limitar su nivel competitivo en cualquier centro de trabajo, y por otro, el rechazo de las empresas que simplemente no contratan a personas trans.

En cuanto a la educación, muchas veces cuando huyen del maltrato en sus hogares no solo abandonan a sus familias,

sino también dejan atrás todo el soporte moral y económico que les pueda garantizar continuar o terminar sus estudios. Este es el caso de Eduardo y Ale, que recién está aprendiendo a leer a los treinta y tantos años.

La falta de reconocimiento del nombre femenino y su relación con la identidad. ¿Puede considerarse como un acto de violencia cuando en *Una mujer fantástica* el policía le pide a Marina su “verdadero nombre” sabiendo que es una mujer trans? Quizás el momento pase como un mero procedimiento policial; sin embargo, el hecho vuelve a ocurrir cuando la ex esposa de Orlando utiliza su nombre de cédula para hacerle daño y evitar que vaya al funeral de su ex pareja, que dicho sea de paso, es también una extensión de este mismo tipo de violencia, ya que quiere ocultar su identidad a como dé lugar.

Esta acción se repite cuando el hermano de Orlando utiliza la sexualidad de Marina como justificación para absolver su nombre del reporte policial, generando en ella dos posibles sentimientos discordantes. Por un lado, Marina podría sentirse bien por estar siendo liberada de todo ese embrollo mediático y legal, pero por otra parte también podría sentirse mal, ya que se está ocultando su identidad solo para que la imagen de Orlando y su familia no se vea afectada.

Por otra parte, ocurre un acto de violencia cuando los centros de salud no las quieren atender. Aunque en *El pecado y Sin vagina, me marginan* este rechazo no tiene un fundamento concreto, es más que evidente que la razón reside en su sexualidad y la falta de reconocimiento de su integridad como personas. De esta manera, puede mencionarse la escena en la que Barbie encara al personal de salud porque no quieren atender a su mejor amiga o cuando una mujer religiosa tiene que reclamar por los derechos de Yahaira para que la atiendan después de haber sido brutalmente golpeada.

Finalmente, en *La visita* ocurre un incidente que pone en evidencia el acoso que sufren las personas trans y que muchas veces queda silenciado por el miedo. El episodio ocurre en la cocina, cuando Tete manosea a Elena y ella no hace nada al respecto. Este aprovechamiento, además de ser físico, es psicológico. Entre ambas existe una estruc-

Fuente: El Agente



tura jerárquica de poder que imposibilita que Elena pueda defenderse, ya que su mamá trabaja en la casa de Tete como empleada del hogar.

¿Qué otros sueños existen?

Después de abrir el diálogo sobre la transexualidad en el cine latinoamericano, nos quedan varias preguntas no solo sobre la verosimilitud de estas representaciones, sino también sobre los rumbos y las posturas que puedan llegar a tener las mujeres trans y los hombres trans en el cine.

¿Será que alguna vez podremos tener un personaje que viva otra historia? ¿Alguna vez veremos una mujer trans abogada, médica o tal vez profesora? Quizás, como en el caso de *Una mujer fantástica* o *Naomi Campbell*, debamos dar el primer paso desde el cine para explorar otras narrativas que expandan el universo trans, romper las fronteras de la sexualidad, pero más importante, para dismantelar de una vez la transfobia y el binarismo de género que tanto daño hacen a nuestra sociedad. Una construcción quizás utópica, pero no imposible. □

Foto:
Mía



Fuente: Córdoba Times



Foto:
La visita

SINOPSIS

***El pecado* (2007)**

De Palito Ortega Matute

Eduardo aún tenía doce años cuando descubre que no es un niño como los demás. Frente a sus primeras muestras de homosexualidad sufre el maltrato de su familia, que es extremadamente conservadora. Agobiado por estos hechos, huye de su pueblo y para subsistir se introduce en el mundo de la prostitución, donde enfrenta mayores vejaciones y maltratos que marcan su vida.

***Mía* (2011)**

De Javier Van Couter

Ale es un travesti que recoge cartones en la calle para subsistir. Un día Ale encuentra el diario íntimo de una joven mujer que falleció y así conoce a Julia (la hija) y Manuel (el marido), sin imaginar que cambiará la vida de los protagonistas.

***Naomi Campbel* (2013)**

De Camila José Donoso y Nicolás Videla

Yermén es una transexual en sus mediados treinta que trabaja como tarotista y vive en la emblemática población La Victoria. En busca de una reasignación de sexo, decide probar suerte en un programa de televisión sobre cirugías plásticas, donde conocerá a una enigmática inmigrante que desea operarse y ser igual a Naomi Campbell.

***La visita* (2014)**

De Mauricio López Fernández

El esperado regreso del hijo de un ama de llaves después de muchos años de ausencia, provocado por la muerte de su padre, agita el hermético ambiente familiar al volver convertido en una hermosa hija.

***Una mujer fantástica* (2017)**

De Sebastián Lelio

Marina tiene que lidiar con la discriminación de la familia de Orlando, su novio recién fallecido, porque su transexualidad les parece una aberración. Ella deberá luchar para convertirse en lo que es: una mujer fantástica.

***Sin vagina, me marginan* (2017)**

De Wesley Verástegui

Barbie, una mujer trans educada, ratera, culta, prostituta y muy inteligente, necesita 30 000 dólares para pagar su operación de cambio de sexo, pero lo único que tiene para conseguirlo es su astucia, sus tetas y a su amiga Microbio. Después de muchas lluvias de ideas, ellas no tienen peor ocurrencia que secuestrar a la hija de un ministro transfóbico.

ENTREVISTA A IVÁN ANTEZANA

Las **FRONTERAS** del **GÉNERO SEXUAL** en la **ANIMACIÓN JAPONESA**

A partir de la representación de la **HOMOSEXUALIDAD** en el **MANGA**, se constituye una nueva **ESTÉTICA** en los **PERSONAJES** de la **ANIMACIÓN** japonesa. Se plantean **DISEÑOS**, en un principio, para distinguir nuevos **GÉNEROS** como el **YAOI** (historias de amor protagonizadas por dos hombres) y diferenciarlo del tradicional **SHŌNEN** (manga o *anime* pensado para el **PÚBLICO** masculino). La aparición de este nuevo **ESTILO** generará tantos **SEGUIDORES** que influirá en toda la estética no solo del manga, sino del **ANIME**. Nuestro **ENTREVISTADO** es **ESPECIALISTA** en el *anime* y es **DIRECTOR** de la mítica **REVISTA** peruana **SUGOI**.

Fuente: TVTime

★ JOSÉ CARLOS CABREJO

Foto:
Lady Oscar



Podrías explicar la figura del hombre afeminado, con rasgos femeninos, lo que popularmente se conoce como *bishōnen*?

Bishōnen es un término japonés para describir a los chicos bonitos, es un componente de la cultura japonesa, no exclusivo del *anime*. Algunos conceptos, como la masculinidad, no se consideran de la misma manera que en Occidente. En Japón a un hombre se le considera más hombre —entiéndase “más masculino”— si tiene rasgos de belleza femeninos. Es más varonil porque es más guapo, al revés de Occidente, donde se le considera menos hombre. Esto se refleja en los *animés* donde los personajes *bishōnen*, que son personajes andróginos, son los chicos populares, los perseguidos por las chicas. Ese tipo de asignación es bastante cultural.

¿Esta ambigüedad sexual siempre estuvo presente en el *anime*?

No siempre. El *anime* aparece el primero de enero de 1963, con el estreno de *Astroboy*. Antes hubo películas como *La serpiente blanca* (*Hakujaden*, 1958), por ejemplo, de TOEI Animation. Pero TOEI quería hacer como Disney: sacar una película animada importante al año. En cambio, Osamu Tezuka vio que la televisión le iba a dar fuerza al género, y definitivamente estuvo en los correctos. Así que la primera época del *anime* estuvo dominada por Tezuka, creador de animaciones tan gravitantes como *Astro Boy* (*Tetsuwan Atom*, 1963), *Kimba el león* (*Jungle Taitei*, 1965), *La princesa caballero* (*Ribbon no Kishi*, 1967) o *Black Jack* (1993). Pero Tezuka tenía unos diseños con corte infantil, más redondeados y particulares. Las historias tenían cierta profundidad y valores humanos, no eran historias tan simples.

Cuando aparece el estilo *bishōnen* en el *anime*, ¿qué autores plantean estos personajes?

Para la década de 1970, aparece una generación de *mangakas* discípulos de Tezuka que empiezan a apostar por historias un poco más maduras, acompañando el crecimiento generacional de su primer público de la década de 1960. Se crean historias para adolescentes y surgen los géneros *shōnen* y *shōjo*¹, poco a poco empiezan a aparecer los héroes, pero todavía no son los *bishōnen*. En la segunda mitad de la década de 1970 empezamos a ver esos casos con la avalancha del manga *shōjo*, el manga para jovencitas que empieza Tezuka con *La princesa caballero* (1954, llevado al *anime* en 1967). En la década de 1960 también aparecen las famosas revistas para chicas tipo *Margaret*. Surge una línea de dibujo muy característica que es el estilo de Riyoko Ikeda, autora de *Lady Oscar* (Berusaiyu no Bara, 1972); aquí sí empezamos a ver esta especie de idealización del siglo XVIII en Francia y Europa: encontramos personajes masculinos con pelo largo, altos y hermosos y, claro, está la figura de Óscar, quien en realidad es una chica que se hace pasar por hombre. No creo que Riyoko iniciara este estilo, pero sí fue quien tuvo más éxito, con una historia que se llevó a la animación en 1974.

¿Se crean nuevos géneros con este estilo?

En esas épocas de la segunda mitad de la década de 1970 aparece *La balada del viento y los árboles* (*Kaze to ki no uta*, 1976) de Keiko Takemiya, que se considera el primer manga *yaoi*. Obviamente en estas historias va a haber una prefe-

¹ El *shōjo*, a diferencia del *shōnen*, es un manga o *anime* dirigido al público femenino.

rencia por los chicos guapos por algo muy elemental: si a una chica le gusta ver chicos hermosos y también las historias de amor, entonces ¿qué mejor que una historia de amor con dos chicos guapos? ¿Para qué va a haber una chica malogrando el panorama? Esa es la racionalidad de esta fórmula. Esto empieza a crecer, y en el momento en que se pasa a la década de 1980, las tendencias están bien establecidas, aunque se empiezan a diversificar un poco. A pesar de que estas series *yaoi* eran fundamentalmente mangas, que es producto impreso, cuando se llevaba a la animación era a modo de *OVA*, episodios para el mercado del video que podían ser uno solo, o a veces dos o más; era algo mucho más restringido, no entraba en el dominio de la televisión. Sin embargo, para inicios de la década de 1990, Tezuka Production lleva al *anime*, en formato para serie televisiva, el manga de la autora de *Lady Oscar* titulado *A mi hermano mayor* (*Oniisama e...*, 1991). Ahí se dispara una teleserie con chicas que representan a chicos guapos y temáticas de incesto sutiles, una de las primeras para el público directamente femenino diseñada con esa temática.

Vemos que los fans cumplen un rol muy activo con respecto a estas historias.

Hay un fenómeno llamado *dōjinshi*, lo que en Occidente se podría denominar como el *fanfiction*, y justamente entre los *yaoi* más populares estuvieron los *dōjinshi* de *Supercampeones*, *Los caballeros del zodiaco* (*Saint Seiya*), *Dragon Ball* o *Yu Yu Hakusho*. Si había dos varones populares en una serie, se les emparejaba. Tienen su terminología: por ejemplo, en “Yuki x Eiri” el primero es el que va arriba y el segundo el que va abajo. Es lo que se llaman también *seme* y *uke*: el activo y el pasivo.

¿Cuáles son los casos emblemáticos de este tipo de masculinidad japonesa? ¿En qué *animés* vemos reflejado esto?

Ya en 1976 se lleva a la televisión el *anime* *Candy Candy* creado por Kyōko Mizuki, donde encontramos personajes como Anthony, prototipo del príncipe azul con rasgos femeninos. Se escenifica en Estados Unidos y no sabemos cómo allí aparece un chico con falda escocesa tocando la gaita, pero está toda esa idealización del chico guapo.

Este estilo de los chicos lindos incluso influye en las series de corte *shōnen*. En *Los caballeros del zodiaco* (1986), los personajes no tienen un estilo tan tosco: son *bishōnen*, chicos guapos. Incluso hay un personaje llamado Misty que decía que era tan guapo que iba a pelear sin armadura para que lo admiraran, cosas así, pelo largo y facciones femeninas. Fue un fenómeno



Fuente: Manga México

tan fuerte el diseño del *bishōnen* que comenzó a generalizarse y salir de los límites del mercado femenino.

Pasada la década de 1980 viene un proceso de industrialización todavía mayor, con la incorporación de las computadoras, sobre todo en la segunda mitad de la década de 1990, con el boom que fue *Ghost in the shell* (*Kōkaku Kidōtai*) en 1995, que consolidó el éxito de *Akira* en 1988. Con el advenimiento de las computadoras y el *software* de animación 2D, se empiezan a producir más series. Las más icónicas son las del inicio de la siguiente década: *Gravitation* (1999) e *Hijos de la oscuridad* (*Yami no Matsuei*, 2000), series con *shinigamis*, dioses de otro mundo. Por su parte, *Gravitation* presentaba una historia juvenil interesante, con música pop, conciertos y parejas disparejas. Aquí, la pareja del joven cantante era un escritor consumado: un chico emotivo con un chico frío. Fue una de las series más importantes: empezó como un manga, tuvo una OVA y una teleserie. No hubo más adaptaciones, pero tuvo tanto éxito que el manga se siguió publicando. En una temporada de *anime* siempre va a haber una serie dirigida al amor entre chicos, y el público femenino —o a quien le guste este tipo de historias— va a tener una oferta.

Has mencionado series que tienen un público mayoritariamente masculino, como *Los caballeros del zodiaco* o *Akira*. ¿Mantienen el estilo *bishōnen* sin importar el público?

Es porque el *bishōnen* sigue proliferando en *animes* que no son *yaoi* ni tienen otro tipo de temática romántica entre chicos. Por ejemplo, en el capítulo 24 de *Neon Genesis Evangelion* (1995), cuando aparece Kaworu Nagisa, el ángel Tabris, está hecho bajo los cánones del *bishōnen*. Kaworu juega con una atracción hacia el protagonista Shinji. Tuvo tanta popularidad que en los *rankings* el personaje de Kaworu era más popular que Shinji, a pesar de salir en un solo capítulo y casi al final.

Entonces, este fenómeno es parte de la oferta. Hay autores como Katsuhiro Ōtomo, artista y guionista del manga *Akira* y director de su versión en *anime*, quien decía que no estaba en el negocio de las chicas lindas, y por eso las mujeres de Ōtomo son otra cosa, otro estilo; esa línea también es la que tenía el fallecido Satoshi Kon. Pero en líneas generales, el

anime comercial sigue con estos códigos de belleza masculina. A estos personajes de chicos femeninos se les tiende a ver como más varoniles.

Hay otros personajes en el mundo del *anime* que son andróginos o están en la frontera con lo hermafrodita, como en *Mazinger Z* o *Ranma ½*. Se puede hallar también en cierta animación japonesa para adultos a mujeres con pene. ¿La representación de lo hermafrodita tiene algo que ver con la cultura japonesa o es más propio del *hentai* (manga o *anime* de contenido pornográfico)?

Creo que es más del *hentai*. Está la serie *Bible Black* (2001), que no inventa el concepto: Hiroyuki Utatane desarrollaba desde antes esta idea de las mujeres con “sorpresa”. Y como el *anime* siempre se inspira en el manga, se puede ver que ya ha habido un antecedente en la historieta japonesa. *Bible Black* no era algo nuevo, pero explotó ese recurso. Uno de los *hentai* más icónicos fue *Urotsukidoji* (1986), el del monstruo con múltiples tentáculos en forma de penes y glandes. Hay casos de hermafroditismo y son recursos que explota la fantasía porque hay una gran diferencia entre ver porno y *hentai*. En el *hentai* hay cosas imposibles de hacer, es para exacerbar la imaginación. El cine porno es imposible de hacer, pero con los cortes uno se imagina. Lamentablemente, hay generaciones que han crecido con una idea errada del sexo pensando que podían hacer lo que está en el porno. En el *hentai*, al menos sabes que no lo puedes hacer.

¿En qué otras artes se manifiestan los límites del género sexual?

Hurgando en la cultura japonesa como tal, hay estas formas teatrales en las que no se permitía que la mujer actúe, como el teatro Nō o el Kabuki. Los hombres tenían que hacer de mujeres. Hay algo en la memoria que desemboca en esto, y en Occidente tenemos que en el teatro shakespeariano la mujer tampoco podía actuar, y muchos hombres competían por tener el papel de mujer. Lo que pasa es que la mujer llegó al teatro occidental mucho antes que en Japón, si bien en Japón en una ciudad se desarrolló una tradición con el mismo nombre, Takarazuka, en donde solo participan mujeres.

¿Y hay mujeres que interpretan a hombres?

Por supuesto. Al Takarazuka se han llevado historias como *Lady Oscar*, *Sailor Moon* o *Utena*, así como muchas otras obras del manga y el *anime*, en el formato de teatro musical de mujeres. □

Foto:
Black Jack



#OscarsSoWhite:
los **PREMIOS** de
ante las **MINORÍAS**



Una amistad sin fronteras (Farrelly, 2018), *La forma del agua* (Del Toro, 2017), *Luz de luna* (Jenkins, 2016), *En primera plana* (McCarthy, 2015), *Birdman* (Iñárritu, 2014) y *Doce años de esclavitud* (Steve McQueen, 2013) han sido PREMIADAS con el Oscar a mejor película en los últimos años. TRES LARGOMETRAJES de seis tienen ELENCOS principalmente AFROAMERICANOS, una es dirigida por un cineasta mexicano y otra es la PRIMERA PELÍCULA LGBT en llevarse el premio a mejor película. ¿Los premios de la ACADEMIA dejaron de girar principalmente sobre personas de RAZA BLANCA? ¿Hacia eso apunta? Aquí esbozaremos algunas posibles RESPUESTAS.

Foto:
Doce años de esclavitud

la **ACADEMIA** **AS**

MARISABEL ATO

n términos de diversidad, podríamos pensar que estamos empezando a ver un cambio dentro de la academia, pero ¿es realmente este el caso? ¿Por qué es relevante cuando hablamos de cine? ¿Por qué la reacción de la academia a #OscarsSoWhite es importante para el cine LGBT?

En enero del 2015 empezó a circular el hashtag #OscarsSoWhite como una crítica a las nominaciones en categorías principales de la academia como la de mejor actor, mejor actriz, mejor director, dirección de fotografía, etcétera. Las nominaciones dentro de estas categorías eran en su mayoría, o incluso por completo, otorgadas a personas blancas. Y, en categorías como mejor dirección o dirección de fotografía, los nominados eran todos, o en su mayoría, hombres.

#OscarsSoWhite se refiere a todas las comunidades marginadas y no se trata de cuotas, sino de hacer preguntas inclusivas cuando se trata de buscar personal para una película, desde los actores elegidos hasta los operadores de boom y otros servicios contratados. Se trata de operar fuera de las mismas redes que se han utilizado durante años y, en su lugar, ofrecer oportunidades a realizadores talentosos de grupos que generalmente no están incluidos (Reign, 2018).

El hashtag buscaba llamar la atención hacia una problemática que existe en la academia desde sus inicios: la falta de diversidad, no solo en el aspecto racial, dentro de las películas y personas a las que se da reconocimiento en los Oscar. La academia respondió a estos reclamos con tres iniciativas para diversificar la demografía de sus miembros, cuyos votos son los que deciden qué películas son nominadas y premiadas por los Oscar. En primer lugar, se asignaron tres nuevos miembros a la junta de gobernadores para solucionar su falta de diver-

sidad, se formalizó la decisión de duplicar el número de mujeres y minorías dentro de la academia durante los próximos cinco años, y, por último, se busca trasladar a la categoría de no votantes a miembros de la academia que lleven varios años sin participar de la industria cinematográfica (Harris, 2016). Si bien la falta de diversidad que hemos visto en las nominaciones es un claro reflejo de la falta de diversidad de los votantes de la academia, también lo es de cómo se ha escogido a los miembros de esta. Hasta inicios de la década de 2000, cuando la Academia empezó a hacer pública su lista de invitados, no era extraño que las invitaciones se hicieran más por pertenecer a cierto círculo que por tener méritos dentro de la industria cinematográfica (Harris, 2016). Siendo este el caso, uno pensaría que exigir un cuerpo de votantes que efectivamente se desenvuelva dentro del medio no estaría muy alejado de la realidad, pero en el caso de la Academia es claro que existe una élite ya establecida con ideas muy claras sobre cuál es el cine que escogen validar.

En una entrevista hecha por *Vulture* a algunos de los nuevos miembros de la Academia sobre la nominación de *¡Huye!* (*Get out*, Jordan Peele, 2017) a mejor película, se encuentran comentarios que reflejan cuán grande es la problemática del jurado que conforma los Oscar. “Algunos de nuestros nuevos miembros dicen que se encontraron con la interferencia de un ala más antigua y más tradicional de la Academia cuando se trataba de evaluar la película de Peele. Tuve varias conversaciones con miembros que llevan mucho tiempo como parte de la Academia que decían: ‘Esa no es una película de Oscar’, dijo un nuevo votante” (Buchanan, Wilson y Lee, S.F.). Y es que una película de Oscar es simplemente una película que cumple los estándares impuestos por la mayoría de los votantes de la academia.



Fuente: elPeriódico

Quienes han visto los premios durante años, o incluso quienes los han visto un par de veces, posiblemente puedan nombrar un par de ejemplos de películas de Oscar, películas que siguen cierta línea estética o temática que la academia considera merece reconocimiento. Una película de Oscar no es sinónimo de una buena o mala película: es una consecuencia del gusto colectivo de los votantes que conforman la Academia. Y la realidad es que, hasta hace poco, una abrumadora cantidad de dichos votantes eran hombres blancos. Dicha afirmación no implica que esto



los haga incapaces de premiar una película de un *cast* diverso, pero si algo ha demostrado el alcance de una campaña como la de *#OscarsSoWhite* es que existe un sesgo a la hora de votar que da preferencia a historias sobre gente blanca heterosexual y que se ha hecho lo suficientemente evidente como para ameritar buscar cambios. Incluso, yendo más allá del problema de diversidad dentro de la academia, la realidad es que, si la lista de miembros que pueden votar permanece igual durante años, entonces también se verá que la lista de nominados perma-

nece igual. Así como siempre que veamos a Meryl Streep nominada a la categoría de mejor actriz ya podemos ir adivinando quién va a ganar, también deberíamos empezar a cuestionarnos si los Oscar realmente están premiando lo que dicen premiar o si solo están premiando a una élite ya establecida, con una u otra excepción, incluyendo a alguien que haya sabido hacer una buena campaña. Se podría argumentar que tal vez *¡Huye!* efectivamente no se encontraba a la altura de los Oscar y que no se trata de buscar agregar diversidad a

Foto:
Moonlight

los premios a costa de bajar la calidad, pero dentro de la misma entrevista en *Vulture* también se mencionó que algunos de los miembros que insistían en que *¡Huye!* no era una *película de Oscar* no la habían visto (Buchanan, Wilson, y Lee, s. f.).

Este es otro sesgo común en los votantes: tomando en cuenta la alta cantidad de estrenos de películas todos los años, es imposible esperar que algunas de ellas no escapen del radar de los Oscar. Para que una película sea nominada, primero tiene que haber sido vista por

quienes pueden llevarla a la conversación sobre posibles nominaciones, y obviamente algunas demografías de votantes tendrán predilección por cierto tipo de películas. La inclusión de miembros más diversos dentro de la Academia no es una forma de decir que las películas que se han ido premiando hasta ahora sean malas, sino que es una oportunidad de que películas que han sido pasadas por alto anteriormente entren dentro de la discusión cinematográfica.

Un género aparente

Habiendo establecido que la selección de nominaciones al Oscar es un reflejo de los gustos e intereses de quienes

conforman la Academia, podríamos esperar que el panorama de nominaciones para películas de temática LGBT se viera desfavorecido. Sin embargo, el caso no es tan simple: "De hecho, una gran cantidad de películas LGBT han ganado premios en los Oscar, aunque para los espectadores *queer* que recuerdan más de un siglo de la historia del cine, el premio más importante, la mejor película, no es el lugar más favorecedor para comenzar" (Davidson, 2017). *Moonlight* es la primera película LGBT en ganar el premio a mejor película, y si tomamos como referencia el caso de *¡Huye!*, también podríamos suponer

que hasta hace pocos años tampoco habría sido considerada una película de Oscar. Uno de los nuevos miembros de la Academia entrevistado en *Vulture* menciona que "Cuando *Moonlight* ganó [...] sentí que los nuevos miembros de la Academia, incluyéndome a mí mismo, realmente hicieron una diferencia" (Buchanan, Wilson y Lee, S.F.).

Lo interesante cuando hablamos de representación LGBT en cine es que esta parece haber creado su propio género cinematográfico. Hablamos de las películas LGBT como hablamos de películas de época, de guerra o de autor; en otras palabras, como si necesi-

Foto:
¡Huye!



taran tener su propia categoría. Cuando hablamos de películas heterosexuales, hablamos de toda la producción cinematográfica; incluso cuando no hay un romance en el centro de la historia, asumimos a los personajes representados como heterosexuales. No es lo mismo decir *películas románticas* que decir *películas heterosexuales*: si alguien no nos hace la separación de cine LGBT, asumimos que estamos viendo cine heterosexual, porque lo aceptamos como la norma de la misma manera en que hacemos la separación entre mejor película y mejor película en lengua extranjera. Incluso los principales festivales de cine, que están comprometidos a recom-

LA PRESENCIA DE PELÍCULAS LGBT DENTRO DEL CIRCUITO DE PREMIOS Y FESTIVALES ES MÁS UNA EXCEPCIÓN A LA REGLA QUE UNA NORMA. Y DE LA MISMA MANERA EN QUE LOS ESPACIOS MÁS *MAINSTREAM* DEL CINE ESTABLECEN SUS PROPIAS ÉLITES, LOS FESTIVALES DIRIGIDOS A LAS PELÍCULAS LGBT TAMBIÉN ESTABLECEN SUS PROPIOS ESTÁNDARES SOBRE QUÉ PELÍCULAS DECIDEN DISTRIBUIR.

pensar el cine no convencional, tienden a tener un premio especial para películas *queer* en lugar de otorgarles el primer premio (aunque *Secreto en la montaña - Brokeback Mountain*, Ang Lee, 2005, ganó el León de Oro en Venecia, y tanto *Adiós a mi concubina - Ba wang bie ji*, 1993, como *La vida de Adèle - La vie d'Adèle*, Abdellatif Kechiche, 2013, ganaron la Palma de Oro en Cannes) (Davidson, 2017). La presencia de películas LGBT dentro del circuito de premios y festivales es más una excepción a la regla que una norma. Y de la misma manera en que los espacios más *mainstream* del cine establecen sus propias élites, los festivales dirigidos a las películas LGBT también establecen sus propios estándares sobre qué películas deciden distribuir. Según Loist y Zielinski, citados por Damiens (2018), los festivales LGBT han participado en la conformación de una cultura cinematográfica *queer* que tanto representa como produce, pero también refractan regímenes de gustos contradictorios (p. 26). Si bien los festivales dedicados a películas LGBT permiten aumentar la exhibición y distribución de historias que de por sí tienen dificultad para entrar a otros círculos de festivales, también han contribuido a crear el modelo

de cine en el que pensamos cuando hablamos de películas LGBT. Aquí es que empezamos a mencionar ejemplos como *Secreto en la montaña* (Ang Lee, 2005), *Carol* (Todd Haynes, 2015), *La doncella (Ah-gassi)*, Chan-Wook Park, 2016), *Moonlight* (Barry Jenkins, 2016) o *Llámame por tu nombre (Call me by your name)*, Luca Guadagnino, 2017). El cine LGBT se ha creado esta estética de cine de autor o de personaje, donde priman la sutileza y la contemplación. Y si bien no hay nada de malo con eso, debemos reconocer que, dentro del molde que han creado, los festivales se pasa por alto otro tipo de representaciones tanto estéticas como diversas. La mayoría de historias aún sigue siendo sobre hombres blancos de clase alta, y en casos como *La vida de Adèle*, incluso, las historias sobre mujeres siguen siendo contadas por hombres que continúan fetichizando a las lesbianas. En este último caso, las mismas actrices han comentado haberse sentido incómodas más por cómo se retrató la historia que por los temas y situaciones que abarca (Aftab, 2013).

Esta estética del cine LGBT ha extendido la imagen del *queer* melancólico, donde la exploración de la sexualidad es



siempre parte del eje dramático e, incluso, es muchas veces castigada. Nuevamente, no es que todas estas películas sean malas, a pesar de que sí podamos discutir si algunas de estas realmente contribuyen a crear representación o solo perpetúan estereotipos tóxicos, pero si uno quiere echarse a ver una comedia romántica que no sea heterosexual, no queda mucho de dónde escoger. Y de manera similar a como sucede en otras partes de la industria del cine, la lista de películas sobre gente de color es aún más corta si estamos buscando ver una película LGBT. El estreno de *Locamente millonarios* (*Crazy Rich Asians*, 2018) es un muy buen paso en el aumento de la diversidad dentro de la industria del cine, pero posiblemente

falten algunos años para que podamos ver una película similar centrada en temáticas LGBT.

¿Cómo han evolucionado con el tiempo las películas que representan personajes LGBT, o que quieren tratar temas LGBT? Una respuesta adecuada probablemente sería la longitud del libro. Sin embargo, cuando llega la temporada de premios, se trata de reconocer qué películas LGBT son reconocidas y cuáles no (Loayza, 2018).

Si bien *Moonlight* es la primera película LGBT en llevarse el premio de mejor película, no está cerca de ser la primera en ser nominada y tampoco es la primera considerada con posi-

Foto:
Pantera
negra

bilidades de ganar el premio. Pero si estamos contando a *Moonlight* como consecuencia de los cambios realizados a la demografía de los miembros de la Academia, entonces necesitamos otros ejemplos para hablar de qué ocurría con las películas LGBTQ+ antes de 2016. Si revisamos la categoría de mejor actor, por ejemplo, vemos cómo:

[...] en el último par de décadas se ha convertido casi en un cliché recompensar a los actores que interpretan a personajes homosexuales con una nominación, junto con cualquiera que interprete a alguien con una discapacidad y alguien cuyo nombre sea Meryl Streep. Más de cincuenta actores han sido nominados para interpretar

MUCHAS DE ESTAS NOMINACIONES SIGUEN CON LA COSTUMBRE DE CONTAR EXPERIENCIAS LGBT DESDE UNA PERSPECTIVA HETEROSEXUAL, EN MUCHOS CASOS PERPETUANDO ESTEREOTIPOS TÓXICOS. SÍ EXISTEN PELÍCULAS CONTADAS POR GENTE LGBT CAPACES DE SER RECONOCIDAS Y QUE NO BAJAN LOS ESTÁNDARES DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA EN BÚSQUEDA DE UN AUMENTO EN DIVERSIDAD.

por gente LGBT capaces de ser reconocidas y que no bajan los estándares de la producción cinematográfica en búsqueda de un aumento en diversidad. En el caso de *Moonlight*, el guion fue coescrito por Tarell Alvin McCraney, autor de la obra teatral en la que se basa la película, quien es abiertamente homosexual. Y en el caso de *Llámame por tu nombre*, tanto el director, Luca Guadagnino, como quien adaptó el guion, James Ivory, son abiertamente homosexuales. Ambos fueron nominados sus respectivas categorías como mejor director y mejor guion adaptado. Tanto

tu nombre ganaron el Oscar a mejor guion adaptado.

Si bien incluso cuando hablamos sobre qué películas LGBT son reconocidas dentro de los circuitos de premios y festivales aún vemos una mayor predominancia de historias de hombres blancos, no por ello se puede decir que no exista representación o diversidad. La discusión no es sobre cuándo podemos decir que la representación ganó y ya no existe la discriminación, sino de darnos cuenta de que esto se trata de un proceso constante. Pequeños cambios,

personajes LGBT. Si bien la sexualidad y la identidad de género de estos actores no es asunto de nadie, es triste que solo dos de esos actores se identifiquen abiertamente como LGBT. (Davidson, 2017)

Miradas heterosexuales

Si tomamos en cuenta que pocos actores en Hollywood se identifican abiertamente como LGBT, nos quedamos con que muchas de estas nominaciones siguen con la costumbre de contar experiencias LGBT desde una perspectiva heterosexual, en muchos casos perpetuando estereotipos tóxicos. Nominaciones como las de *Moonlight* y *Llámame por tu nombre* nos demuestran que sí existen películas contadas

Foto:
Carol

Moonlight como *Llámame por*



Fuente: RTVE

Fuente: Negrowhite



Fuente: Diamondfilms

como modificar parte de la demografía de los miembros de la Academia, pueden llevarnos a grandes cambios.

La validación de los Oscar (o la falta de ella) puede ser un signo de los tiempos, aunque durante gran parte de su existencia la Academia no ha demostrado estar exactamente al día con los problemas culturales y sociales, y por el contrario mantiene lo ya aceptado (Loayza, 2018).

Si bien la demografía del jurado cambia, es importante tener en cuenta que todo grupo tiene sus propias élites y forma sus propios intereses y gustos. Dado el alcance que tienen, no podemos descartar a los Oscar solo porque no estemos de acuerdo con las películas que deciden nominar. Si las nominaciones que vemos en los Oscar son sintomáticas de lo que se está produciendo como industria, entonces con mayor razón debemos ser críticos de los productos que se escoge validar.

La edición número 91 de los Oscar trajo consigo tanto cambios interesantes, como la repetición de patrones ya conocidos. Por dar unos breves ejemplos, Spike Lee ganó un Oscar a mejor guion adaptado por *El infiltrado del KKKlan*

(*BlacKkKlansman*, 2018) y Ruth E. Carter y Hannah Beachler ganaron el Oscar a mejor diseño de vestuario y mejor diseño de producción por *Pantera Negra (Black Panther*, 2018), convirtiéndose en las primeras mujeres afroamericanas en ganar dentro de sus respectivas categorías (*The Representation Project*, 2019). Es interesante ver cómo en unos pocos años, desde el inicio de *#OscarsSoWhite* y sus consecuencias dentro de la estructura de la Academia, hemos dejado de contar estos ejemplos con los dedos de una sola mano. La nominación de *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018), tanto a mejor película como a mejor película en lengua extranjera podría significar que sigamos viendo cambios interesantes dentro de la categoría de mejor película. La sorpresiva victoria de *Una amistad sin fronteras (Green Book*, Peter Farrelly, 2018) sobre nominadas como *El infiltrado del KKKlan (BlacKkKlansman*, Spike Lee, 2018), *La favorita (The Favourite*, Yorgos Lanthimos, 2018) y *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018), sin embargo, nos recordó que los cambios realizados dentro de la Academia no pueden esperar corregir en un par de años un sistema ha tenido casi cien años para consolidarse y colocar a su élite en posiciones

Foto:
Una amistad sin fronteras

de poder, e incluso más años si tomamos en cuenta la historia del cine desde sus inicios y no solo los de la Academia.

Una amistad sin fronteras, como ya se ha dicho de otras películas mencionadas, no es necesariamente una mala película, pero es un ejemplo más de lo que la Academia acepta como diversidad. La cinta aborda el tema del racismo y otros temas de discriminación, de manera bastante superficial y perpetúa la idea de redimir a un personaje racista. A la inesperada victoria de *Una amistad sin fronteras* le podemos sumar que la película más premiada de la noche fue *Bohemian Rhapsody*, la historia de Freddie Mercury (Bryan Singer, 2018), el biopic de Freddie Mercury que acabó siendo preocupantemente bifóbico y homofóbico, y que es el filme más taquillero con un protagonista homosexual (Montgomery, 2018). *Bohemian Rhapsody*, la historia de Freddie Mercury elimina la bisexualidad de Freddie Mercury de la historia para



Fuente: Medium

establecer a la homosexualidad y heterosexualidad como opuestos morales. La película hace un esfuerzo tan grande en mostrar la homosexualidad como la raíz de los problemas en la vida de Freddie que, para cuando llegamos a la parte en que le diagnostican el VIH, esto parece casi un castigo al personaje por no ser heterosexual (American Institute of Bisexuality, 2018). Tomando en cuenta que desde la reacción de la Academia a *#OscarsSoWhite* hemos visto las nominaciones de *Moonlight* y *Llámame por tu nombre* en los premios de 2017 y 2018 respectivamente, la nominación de *Bohemian Rhapsody*, la historia de Freddie Mercury casi se siente como un retroceso, regresándonos a la tendencia a premiar películas que retratan historias LGBT desde una posición heteronormativa. Casos como el de estas últimas dos películas demuestran que, si bien ha habido un aumento en la diversidad de las cintas que se escoge reconocer, algunos de estos ejemplos de representa-

ción siguen reproduciendo los sesgos de la parte más tradicional de la Academia.

Incluso si no podemos hablar de mal o buen cine y si dejamos de valerlos de los criterios impuestos por élites cerradas, aún podemos ejercer nuestro propio criterio a la hora de evaluar el cine. Es muy fácil separarse por completo de la conversación y decir “yo no veo los Oscar”, pero la realidad en eso es que no estamos generando ningún cambio, sino simplemente dejando que las mismas personas nos sigan diciendo qué es o qué no es buen cine. Los Oscar podrían incluso bajar su número de audiencia, pero mientras sigan en el centro de la discusión cinematográfica seguiremos viendo cómo la gente sale al cine en enero a completar su *checklist* de las nominadas antes de la ceremonia. Y si bien existen nichos para *otros tipos de cine*, las taquillas siguen siendo las que establecen qué películas reciben presupuesto y, por ende, qué historias contamos. □

Bibliografía

Aftab, K. (4 de octubre del 2013). *Blue is the Warmest Colour actresses on their lesbian sex scenes: 'We felt like prostitutes'*. Recuperado de Independent: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/blue-is-the-warmest-colour-actresses-on-their-lesbian-sex-scenes-we-felt-like-prostitutes-8856909.html>

American Institute of Bisexuality (20 de noviembre del 2018). *The Unicorn Scale: Bohemian Rhapsody*. Recuperado de Bisexual.org: <https://bisexual.org/the-unicorn-scale-bohemian-rhapsody/>

Buchanan, K., S. Wilson y C. Lee (s. f.). *We Polled New Oscar Voters: How are they changing the way the Academy thinks?* Recuperado de Vulture: <https://www.vulture.com/2018/02/how-new-oscar-voters-are-changing-the-way-the-academy-thinks.html>

Damiens, A. (2018). The queer film ecosystem: symbolic economy, festivals, and queer cinema's legs. *Studies in European Cinema*, 25-40. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/17411548.2018.1433001>

Davidson, A. (26 de febrero del 2017). *The strange history of LGBT films at the Oscars*. Recuperado de BFI: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/history-lgbt-gay-lesbian-trans-films-oscars>

Foto:
Roma

Harris, M. (18 de marzo del 2016). *Harris: The Academy's Response to #OscarsSoWhite Is Huge - But there's no Guarantee It Will Work*. Recuperado de Vulture: <https://www.vulture.com/2016/03/can-the-academy-really-diversify-the-oscars.html>

Loayza, B. (8 de agosto del 2018). *A brief history of LGBT representation at the oscars*. Recuperado de Next Best Picture: <https://www.nextbestpicture.com/latest/a-brief-history-of-lgbt-representation-at-the-oscars>

Montgomery, D. (21 de noviembre del 2018). *Wear it with pride: 'Bohemian Rhapsody' takes the crown as the top LGBT film of all time at the box office*. Recuperado de Gold Derby: <https://www.goldderby.com/article/2018/bohemian-rhapsody-top-lgbt-film-box-office-news-739524680/>

Reign, A. (2 de marzo de 2018). *#OscarsSoWhite Is Still Relevant This Year*. Recuperado de Vanity Fair: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2018/03/oscarssowhite-is-still-relevant-this-year>





Desde mediados del año pasado, las redes sociales no dejan de hablar de una pareja de telenovela: Aristemo, nombre oficial del noviazgo entre Aristóteles y Cuauhtémoc, personajes secundarios de la segunda temporada de *Mi marido tiene más familia* (2017). Es una telenovela mexicana que narra la vida de una pareja heterosexual: Julieta y Robert, quienes nunca han tenido que enfrentarse a las tradiciones de la convivencia. Sin embargo, cuando la pareja se muda a un nuevo departamento, conoce a los dueños del edificio, quienes resultan ser los padres biológicos de Robert, una familia tradicional que espera ver a la pareja viviendo en feliz matrimonio.

La variedad de personajes —como la tía liberal, la abuela conservadora, el tío permisivo, la madre comprensiva— hace casi imposible que quien vea la telenovela no se sienta identificado con alguno de ellos. Pero lo más interesante de esta serie es el alcance que llega a tener en redes sociales, con casi dos mil *tweets* por episodio dedicados a la pequeña historia entre los dos adolescentes, que son quienes conforman un poderoso *fandom*¹.

Foto:
Amar a muerte

A partir de las peticiones y la presión de los fans, se llevó a cabo el *spin-off* *Juntos el corazón nunca se equivoca* (2019), enfocado solo en la relación homosexual de los dos adolescentes. En marzo de este año se ha incluido una gira musical por todo México y otra gira en Brasil, sin dejar de contar los eventos promocionales que se han dado en Estados Unidos. En conclusión, la telenovela es un éxito y no cabe duda de que los seguidores, incluyéndome, estamos muy contentos con la visibilización de este tipo de contenidos, ya que cuando hablamos de una telenovela para televisión con personajes gays, nos referimos a un formato masivo por exce-

¹ Expresión inglesa que procede de las palabras *Fan Kingdom*, su traducción al español sería "reino fan" y se refiere a la comunidad de aficionados a un grupo, artista, o actividad.

TELENOVELAS JUVENILES: visibilización ¿con orgullo?

En estos últimos años se han presentado en TELEVISIÓN abierta LATINOAMERICANA producciones dirigidas a un público joven que muestran el AMOR entre dos personas del MISMO SEXO. Estas telenovelas representan un gran AVANCE en la VISIBILIZACIÓN de historias LGBTIQ+ ¿O no? ¿Acaso hemos caído, nuevamente, en una sutil HOMOFOBIA NORMALIZADA?

MICHELLE MUÑOZ

Fuente: Univisión

lencia, a la “normalización” de las expresiones de amor. Por ejemplo, solo es necesario buscar *Aristemo* en redes para encontrar mensajes positivos, así como la difusión de otras producciones latinoamericanas que también alcanzan la misma temática. Esto podría llamarse *una buena visibilización, ¿no?*

Es necesario aclarar que, en la serie, *Aristóteles y Cuauhtémoc*, después de varios meses de noviazgo y de que ya viven juntos, aún hacen el gesto de un choque de puños para demostrar su afecto en lugar de un beso en los labios, como las otras parejas. La novela está dirigida a mayores de catorce años y cuenta con escenas de parejas heterosexuales, protagonistas y secundarias, manteniendo relaciones sexuales de forma explícita. Sin embargo, incluso en su *spin off*, su tiempo en pantalla sigue sin pasar los quince minutos, cuando el programa cuenta con cuarenta minutos de duración por episodio. Esto nos lleva a preguntarnos si realmente están normalizando el mundo LGBTIQ+ o, por el contrario, terminan estigmatizándolo.

El *fandom* “*Aristemo*”, conformado por los miles de seguidores de la historia, ya estaba bastante contento antes de que los personajes fuesen pareja. Sin embargo, luego de mostrar algunos indicios de las dinámicas de “una verdadera pareja”, como tomarse de las manos o declaraciones de cariño, en donde uno le dice “te quiero” al otro, se hacían presentes los comentarios de un público insatisfecho, que esperaba un poco más de esas escenas.

En México, nuevamente, se popularizó otro *shipp*². Se trata de #Juliantina: Juliana y Valentina, de *Amar a muerte* (2018), telenovela que gira en torno a la premisa de “¿qué pasaría si un alma al morir transmigra a otro cuerpo?”. Un contenido alto en melodrama y romance: una historia que sin ningún problema se podría ver en su horario de las diez de la noche en un

canal de señal abierta. A diferencia de la historia mesurada entre los dos chicos de *Mi marido tiene más familia*, en *Amar a muerte* ya hay un romance entre los personajes femeninos, con tres meses de emisión, además cuenta con tres escenas de besos y una de sexo. Esto último ha servido para justificar que la telenovela no tiene censuras basadas en la homofobia. ¿Pero ello significa realmente que no son homofóbicos, o es otra estrategia de *marketing* porque las relaciones lésbicas y ver a dos chicas besándose siempre va a vender más?

¿Cuándo se llega a saber si estamos consumiendo buen contenido LGBTIQ+ o hemos caído en otra treta de productores que se han dado cuenta de que, así sea algo mínimo el contenido homosexual, vamos a terminar viéndolo?

Sense8 (2015), *Orange is the new black* (2013), *Orphan black* (2013), *Skam* (2015), *Dear white people* (2017), y la reciente *Sex education* (2019) son excelentes ejemplos de una puesta en escena que busca visibilización LGBTIQ+, y no es porque Netflix se preocupe exactamente de las problemáticas en torno a la comunidad, sino porque se ha dado cuenta de que hay un público ansioso por consumir estas historias. Un público que sí nota la diferencia entre una producción audiovisual sin mucha investigación y preparación, y otra que sí cuenta con personas de la comunidad involucradas desde su creación y ese es el caso de *100 días para enamorarse* (2018).

En Argentina se estrenó *100 días para enamorarse*, una telecomedia romántica que narra cómo un matrimonio heterosexual de abogados, al celebrar su aniversario número 20, decide firmar un contrato de separación por cien días con cláusulas muy específicas para poner a prueba su amor. La novela, emitida por Telefé, trabajó desde el episodio 0 sus guiones y desarrollo de personajes con AFDA (Asociación Familias Diversas de Argentina). Cuenta con dos personajes LGBTIQ+ y decidió ir más allá de la L (lesbianas) y la G (gais). La novela narra la transi-

² Término que proviene de la palabra inglesa *relationship*, cuya traducción al español es *relación*. Las comunidades de fanáticos en internet suelen utilizarla para referirse a un romance o vínculo emocional entre sus personajes de ficción o análogos.

ción de un chico trans y las dificultades que tiene como parte de una de las minorías más discriminadas en el colectivo.

Maite Lanata, la actriz, fue a la Casa LGBTI en Rosario para conocer y entrar más en su personaje, Juani, un chico trans. En setiembre fue una de las invitadas al Festival de Cine Latinoamericano de Rosario, junto con Dani Vega de *Una mujer fantástica* (2017), para participar del conversatorio “El cine y la TV como expresión de la diversidad”.

“Desde un principio, Juani (*100 días para enamorarse*) iba a ser un chico trans; no se iba a mostrar la transformación, el camino. Pero hablando con AFDA nos contaron cómo eran esos cambios y se decidió mostrar el proceso”, dijo Maite en una entrevista de radio este año. #Basta2019 [Bastatodo] (6 de setiembre de 2018).

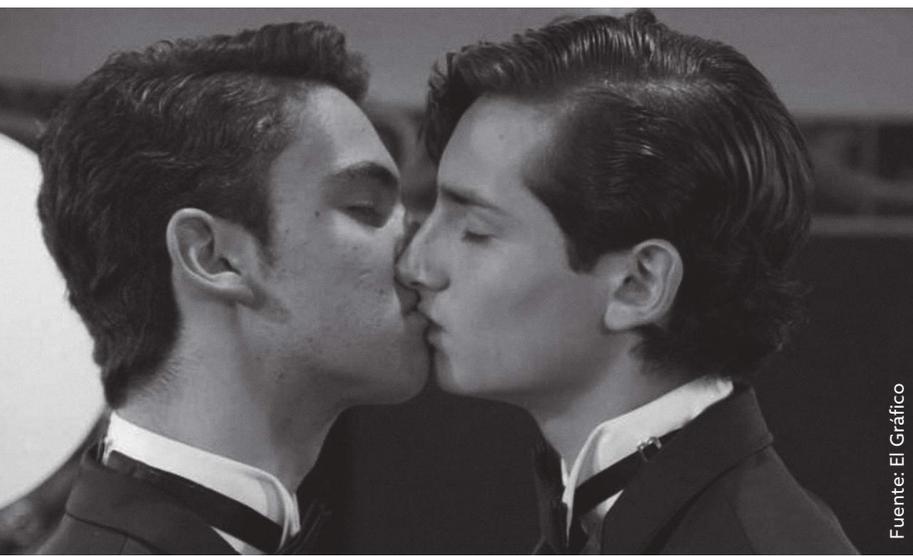
Este es un caso en el que la televisión argentina (Telefé) prefirió lo que el público, a través de las redes sociales, le exigía, lo cual significó un gran avance en la visibilización LGBTIQ+, con una versión de los hechos que permitía la participación de la comunidad. Sin embargo, no significa que todas las producciones argentinas sean así. Con el estreno de *Simona* (2018), una telenovela musical que cuenta de la historia de una chica que trabaja como mucama y sueña con ser cantante, se narró dentro de sus líneas de la historia un romance homosexual entre dos adolescentes: Blas y Junior, lo que en redes se conoció como #Blasnior. Al igual que en el caso mexicano, la pareja de 23 años de edad chocaba los puños en lugar de darse un beso en los labios.

Foto:
Mi marido tiene más familia

No estoy implicando que para que una serie, novela o película tenga verdadera visibilidad LGBTIQ+ deba ser realizada por gente de la comunidad, pero sí es necesario investigar para ampliar esa visión conservadora y estigmatizada para ayudar a comprender que los personajes LGBTIQ+ no se resumen a los mejores amigos peluqueros, los que se visten bien o las machonas que están en una etapa, personajes sin ninguna profundidad que cumplen el rol o cuota de otro adorno de utilería inclusiva. ◻

Referencia

#Basta2019 [Bastatodo] (6 de setiembre de 2018). *Desde un principio Juani (100 días para enamorarse) iba a ser un chico trans; no se iba a mostrar la transformación, el camino. Pero hablando con AFDA nos contaron cómo eran esos cambios y se decidió mostrar el proceso* [tuit]. Recuperado de <https://twitter.com/bastatodo/status/1037761651372683265>



Fuente: El Gráfico

PUBLICACIONES FACULTAD DE COMUNICACIÓN



1. *El cine en fuga. Textos en el umbral del milenio*, Isaac León Frías, 2019, 352 pp.

2. *Proceso electoral 2016. Prensa peruana y redes sociales*, María Mendoza Michilot, 2019, 346 pp.

3. *Comer, beber y hablar. Triangulación oral en la cultura limeña*, Julio Hevia Garrido Lecca, 2019, 378 pp.

4. *Rutas de escape. Contra el conformismo digital en política, arte y educación*, Umberto Ronconori, 2019, 202 pp.

5. *Jodorowsky: el cine como viaje*, Jose Carlos Cabrejo, 2019, 218 pp.

6. *Nocturnos limeños*, Santiago Bustamante, 2018, 180 pp.

7. *Más allá de las lágrimas. Espacios habitables en el cine clásico de México y Argentina*, Isaac León Frías, 2018, 580 pp.

8. *La semiosfera*, Luri M. Loffman (traducción: Desiderio Blanco), 2018, 144 pp.

9. *Financiamiento, distribución y marketing del cine peruano (2.ª edición)* Augusto Tamayo y Nathalie Hendricks, 2018, 240 pp.

10. *Horizontes de la hipótesis tensiva*, Claude Zilberberg (traducción: Desiderio Blanco), 2018, 392 pp.

FONDO EDITORIAL

Telf. 437-6767, anexo 30131
fondoeditorial@ulima.edu.pe

Consulte más publicaciones en
www.ulima.edu.pe

Ventas: en las principales librerías del país
y en Libun (sede Universidad de Lima)
libun@ulima.edu.pe

Distribución: publicaciones@ulima.edu.pe



UNIVERSIDAD
DE LIMA



TOM HARDY
CHARLIZE THERON

MAD MAX FURY ROAD

A REAL D 3D EXPERIENCE

PRÓXIMO NÚMERO: CINE DE LA DÉCADA