

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES
CONVOCATORIA 2012-2014**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**AL OTRO LADO DEL ESPEJO:
REPRESENTACIÓN Y HOMOSEXUALIDAD EN EL FESTIVAL DE CINE
LGBT *EL LUGAR SIN LÍMITES* DE ECUADOR**

CLAUDIA CRISTINA CARDONA MONTOYA

ABRIL DE 2015

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES
CONVOCATORIA 2012-2014**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**AL OTRO LADO DEL ESPEJO:
REPRESENTACIÓN Y HOMOSEXUALIDAD EN EL FESTIVAL DE CINE
LGBT *EL LUGAR SIN LÍMITES* DE ECUADOR**

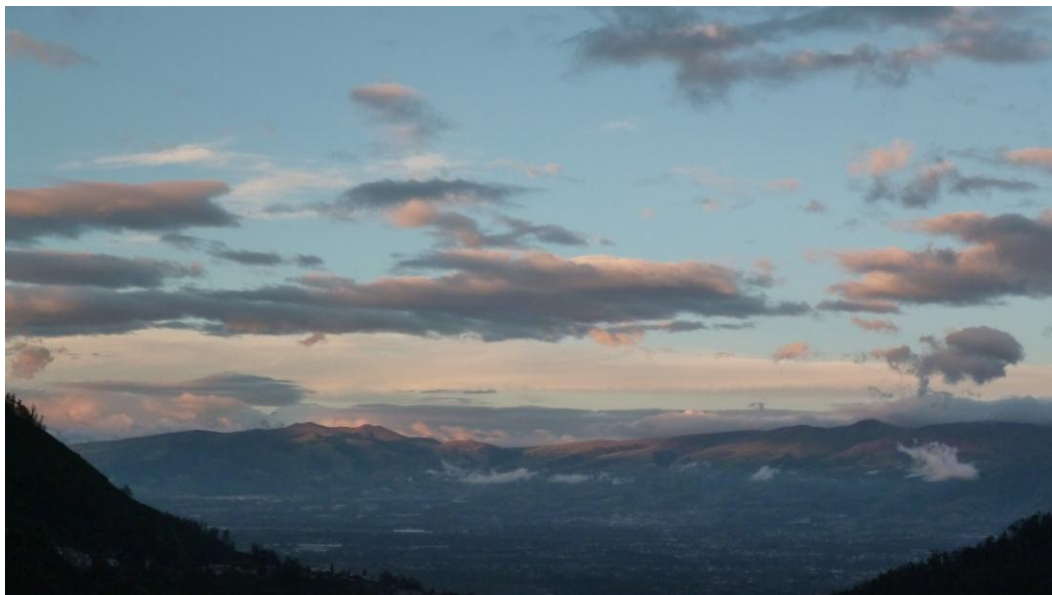
CLAUDIA CRISTINA CARDONA MONTOYA

**ASESOR DE TESIS: HUGO BURGOS YANÉZ
LECTORES/AS: SANTIAGO CASTELLANOS VALLEJO
ANA MERCEDES MARTÍNEZ**

ABRIL DE 2015

AGRADECIMIENTOS

A todxs aquellxs que me acariciaron con su generosidad, y a este paisaje. ¡Gracias!



Fuente: Fotografía de la investigadora. Desde la ventana de casa en Guápulo, 2014.

ÍNDICE

Contenido	Páginas
RESUMEN	12
INTRODUCCIÓN.....	13
CAPÍTULO I.....	18
LA REPRESENTACIÓN DE SÍ.....	18
Imágenes verdaderas.....	21
Identidad y representación.....	27
PERSPECTIVA TEÓRICA	28
La representación, de la homosexualidad.....	29
Lo no-representable	33
La visibilización como auto-representación.....	34
Ocularcentrismo y homofobia: o de las relaciones entre (los usos de la) visión y (la) visibilidad	35
El dispositivo de sexualidad	39
PERSPECTIVA METODOLÓGICA: METODOLOGÍA VISUAL CRÍTICA	45
Los materiales y las técnicas	47
Análisis de contenido y análisis de discurso (visual)	48
CAPITULO II.....	50
DEL HOMOSEXUAL-OTRO AL HOMOSEXUAL-NOSOTROS	50
Proceso de la despenalización de la homosexualidad en Ecuador: la configuración de una idea de visibilidad.....	52
Años previos a la despenalización.....	53
La despenalización	57
Después de la despenalización y la “nueva” crisis de la representación	62
Homosexualidad en imágenes	64
El lugar sin límites.....	69
Muestra de cine sobre la homosexualidad.....	70
Festival de cine LGBT.....	72
“Queer hasta el tuetano”	75

La programación: un mapa de imágenes y discursos	76
Un lugar sin límites	84
CAPITULO III	89
IMAGEN Y VERDAD.....	89
Imágenes/verdad.....	91
Lo que sabemos y lo que vemos.....	96
Realismo y visibilidad	111
La imagen (fotográfica) y el sexo como lo real-verdadero	114
Régimen de visibilidad: características de “lo visible” en <i>El lugar sin límites</i>	118
1. Lo visible-natural.....	119
2. Lo visible-normal	121
3. Lo visible-discreto	123
4. Lo visible-masculino	126
CAPITULO IV	130
AL OTRO LADO DEL ESPEJO	130
Documental y ficción, dos formas de lo real	130
El género cinematográfico como límite	135
La mirada “ausente” del espectador: análisis de películas premiadas por el público.	141
La representación normalizadora: ser pero no parecer	146
La representación misógina: lo femenino como amenaza.....	154
La mirada-imagen local: análisis de las películas ecuatorianas	156
Estereotipos y ficción: las formas de representación de la homosexualidad en las películas ecuatorianas.....	160
El documental (Sin límites) y las fronteras del género.....	164
La forma que habla: ¿calidad o visibilidad?.....	168
Esposas, madres y homosexualidad masculina	171
Auto-representación y autobiografía en <i>El lugar sin límites</i>	173
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	175
BIBLIOGRAFÍA	182
ARCHIVO.....	187
PELICULAS DEL FESTIVAL.....	187

VIDEOS Y DOCUMENTALES DE APOYO	187
ENTREVISTAS	188

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. “Homosexuales fueron detenidos”	18
Imagen 2. Periódico <i>Últimas Noticias</i> . Sábado 8 de septiembre de 1984	19
Imagen 3. Periódico <i>Últimas Noticias</i> . Miércoles 5 de septiembre de 1984	20
Imagen 4. El tamaño si importa. Periódico OCHO Y MEDIO, noviembre de 2009	43
Imagen 5. Fotografía realizada por Jorge Medranda (1993 apróx)	65
Imagen 6. Fotograma de <i>Tacones lejanos</i> /Pedro Almodóvar/1991/España	67
Imagen 7. Collage referentes visuales de entrevistados	68
Imagen 8. Postal promocional 2002.	71
Imagen 9. Queer hasta el tuetano	76
Imagen 10. Los derechos de gays y lesbinaas en el mundo	79
Imagen 11. Queer Film Festivals globally (1977–2014)	80
Imagen 12. Fotograma de <i>El lugar sin límites</i> (1974), Arturo Ripstein. México	85
Imagen 13. Fotograma de spot promocional del festival 2013.	87
Imagen 14. “Mecos y Mecas fueron apresados”	89
Imagen 15. Mosaico de imágenes realizado por la investigadora	89
Imagen 16. Inteligibilidad de “lo homosexual”	92
Imagen 17. Familia. Portada de Catálogo festival 2011.	97
Imagen 18. Familia con-texto. Catálogo festival 2011	98
Imagen 19. Portadas de la revista <i>La Atalaya</i> .	100
Imagen 20. Collage Portadas de los catálogos de películas del festival (2009-2013)	101
Imagen 21. Portada de Catálogo festival 2009	102
Imagen 22. Imagen-mujer	104
Imagen 23. Queer	107
Imagen 24. Imagen-trans	108
Imagen 25. Imagen-trans.	108
Imagen 26. <i>Pinterest</i> . Captura de pantalla	110
Imagen 27. Homosexualidad, imágenes y sexo.	116
Imagen 28. Ecuador, el miedo a lo natural	121
Imagen 29. Familia homoparental	123
Imagen 30. Deporte. Portada Catálogo de películas 2012	125
Imagen 31. El hombre de la cámara...	128
Imagen 32. Lo visible-masculino	129
Imagen 33. Eldocumental también es cine.	132
Imagen 34. <i>Azul y no tan rosa</i> . Miguel Ferrari / Venezuela/ 2012	147
Imagen 35. Fotograma de <i>Weekend</i> / Director: Andrew Haigh / Reino Unido/ 2011.	150
Imagen 36. Fotograma de <i>The big gay musical</i> (2009)	151
Imagen 37. Fotograma de <i>Weekend</i> (2011)	152
Imagen 38. Fotograma de <i>Big gay musical</i> (2009)	155
Imagen 39. Fotogramas <i>Sangre dulce</i> / José Zambrano Brito/ 2010	164
Imagen 40. Fotograma de <i>Cuerpos frontera</i> /2010/María Amelia Viteri/	165
Imagen 41. Fotograma <i>Tal y como somos</i> /José Zambrano/2012	167
Imagen 42. Fotogramas de <i>Fuera de la cancha</i> de Andrea Miño 2010.	169
Imagen 43. Fotogramas <i>Simón El gran varón</i> /Barbara Moran/2009	170
Imagen 44. La Mujer que se fabricó un cuerpo para fugarse del género	175

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Porcentaje de películas por país de procedencia (2002-2013)	78
Gráfico 2 Porcentaje de películas por “temática” (2002-2013).....	81
Gráfico 3. Porcentaje de películas por género cinematográfico (2002-2013).....	83
Gráfico 4. Porcentaje comparativo entre total de películas de ficción y películas documentales	133
Gráfico 5. Producción ecuatoriana (2009-2013). Temáticas.....	157
Gráfico 6. Comparativo: documental Vs ficción en producción ecuatoriana 2009-2013	158

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Análisis de contenidos de las películas premiadas	144
Tabla 2: Análisis de discurso a partir de las sinopsis de las películas premiadas	145
Tabla 3: Análisis de contenidos películas ecuatorianas.	158

“No alcanzó a moverse antes que los hombres brotados de la zarzamora se abalanzaran sobre él como hambrientos. Octavio, o quizá fuera Pancho el primero, azotándolo con los puños... tal vez no fueran ellos, sino otros hombres que penetraron la mora y lo encontraron y se lanzaron sobre él y lo patearon y le pegaron y lo retorcieron, jadeando sobre él, los cuerpos calientes retorciéndose sobre la Manuela que ya no podía ni gritar, los cuerpos pesados, rígidos, los tres una sola masa viscosa retorciéndose como un animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades heridas e hirientes, unidos los tres por el vómito y el calor y el dolor allí en el pasto, buscando quién es el culpable, castigándolo, castigándola, castigándose deleitados hasta en el fondo de la confusión dolorosa, el cuerpo endeble de la Manuela que ya no resiste, quiebra bajo el peso, ya no puede ni aullar de dolor, bocas calientes, manos calientes, cuerpos babientos y duros hiriendo el suyo y que ríen y que insultan y que buscan romper y quebrar y destrozarse y reconocer ese monstruo de tres cuerpos retorciéndose, hasta que ya no queda nada y la Manuela apenas ve, apenas oye, apenas siente, ve, no, no ve, y ellos se escabullen a través de la mora y queda ella sola junto al río que la separa de las viñas donde don Alejo espera benevolente”.

El lugar sin límites, José Donoso 1966.

Al otro lado del espejo, tras la pantalla de las representaciones masculinas, hay un mundo subterráneo, oculto a la mirada [gaze] categorizadora del agrimensor, un mundo donde las mujeres pueden bailar y remolinarse lejos del fulminante resplandor del sol. Aquí reside 'lo que resiste al reflejo infinito: el misterio (¿histeria?) que siempre permanecerá modestamente detrás de cualquier espejo, que encenderá el deseo de ver y de saber más sobre él'. Este es el espacio natural de lo que Irigaray llama 'la mystèrique', combinación de misterio, histeria, misticismo (la 'oscura noche del alma') y de lo femenino (Jay, 2007:402).

RESUMEN

Las imágenes (fotográficas) no son simplemente un reflejo del mundo material en el que vivimos. Éstas no son inocentes, son portadoras de sentidos y se ven influenciadas por las relaciones sociales y jerárquicas que refuerzan las desigualdades sociales. En 1997 se despenalizó la homosexualidad en Ecuador producto de los procesos de lucha y organización, que generó asimismo una transformación en las formas en que se organizó el movimiento homosexual y LGBT del Ecuador. Una de las estrategias organizativas y de visibilidad política se configuró en torno a la creación del festival de cine LGBT *El Lugar sin límites* en el año 2002. Su objetivo fue cambiar la imagen negativa y distorsionada que se había creado alrededor de la homosexualidad en gran medida por la vigencia de la penalización, el papel de los medios de comunicación que difundieron la imagen de “lo homosexual” como desviado y criminal y otros procesos globales como la “aparición” del VIH/Sida y su demonización respecto a la homosexualidad. En esta tesis analizamos los discursos y sentidos de la producción y circulación visual del festival de cine LGBT *El lugar sin límites* de Ecuador en relación a las representaciones de la homosexualidad(es) durante 2002-2013. En este proceso es preciso reconocer tanto las agencias como los límites que implica el entrar en el campo de la representación visual, ya que por un lado puede potenciar la visibilización de ciertas identidades, y por otro puede generar una homogeneización de sentidos creando un “régimen” de visibilidad excluyente. De este modo, una mirada feminista-crítica alrededor de estos procesos estético-políticos se torna imprescindible para la construcción constante de unas luchas que no entren en un estado de *confort* y de reproducción de regímenes visuales opresores. Si las imágenes son medios ideológicos, interpretaciones que hacemos del mundo, entonces nuestra tarea es sobrepasar la superficie y construir una mirada activa e insumisa.

INTRODUCCIÓN

En un principio deseaba urdir una escritura llena de metáforas, como caricias rigurosas del pensamiento. Un conjunto de palabras sonoras, coloridas, olorosas, divertidas o chocantes que hablaran a través de sus múltiples y juguetonas formas. Pero la escritura, o por lo menos esta escritura-caricia-baile del pensamiento, al parecer tiene otro tiempo, que no es este tiempo-tesis y la economía justa de sus palabras. Me disculpo entonces por no ofrecerles una escritura creativa.

Inicialmente es importante saber que soy artista plástica de formación, dedicada por lo tanto durante años a la elaboración de imágenes; imágenes esculpidas, pintadas, dibujadas, fotografiadas y filmadas; imágenes líquidas, blandas, porosas, frías y pegajosas. Desearía entonces nombrarme a mí misma como una *imaginera* antes que “una artista”, como una hacedora e imaginadora de imágenes. El movimiento que realizaré en esta investigación es de hacedora a pensadora de imágenes, aunque es sólo un leve movimiento, un guiño, pues ¡qué bien se piensa cuando se está dibujando!, quiero decir que no existe un hacer sin la participación del pensamiento y no existe pensamiento sin que implique poner en acción las ideas (o por lo menos así creo que debería ser).

Pensar las imágenes (y no pensar *en* imágenes pues esto hubiera implicado una tesis-ensayo-visual, un divertido libro de collages, dibujos, fotografías y garabatos parlantes) es pensar la relación de éstas con la realidad. Lo que sucede en el proceso, es decir, las distancias, cercanías, cruces y contradicciones entre la representación y lo representado; entre las relaciones sociales, los sujetos y los sentidos que les damos a las imágenes, pues en ellas se expresan no sólo las desigualdades y jerarquías sociales sino que hacen *aparecer* una zona opaca de espaldas a la imagen, una zona de invisibilidad. Pero no existe oscuridad total en las imágenes (aunque sí las intenciones con las que se producen) sino zonas borrosas, distorsionadas o demasiado brillantes para que podamos verlas. Las imágenes son interpretaciones que hacemos del mundo, la manera como lo simbolizamos y lo significamos (Belting; 2007) por eso se hace tan importante dirigir hacia ellas una mirada crítica, que las tome en serio como productos y productoras de subjetividades y diferencias sociales.

Es por esto que en esta investigación mi deseo se centró en intentar pensar las relaciones entre representación y homosexualidad(es) *a través de* las imágenes creadas y reunidas en un festival de cine LGBT (Lesbianas, gays, bisexuales y trans) de Ecuador,

el festival de cine LGBT *El lugar sin límites*. Lo homosexual como el lugar de lo “Otro jerarquizado” que le permite a la heterosexualidad reafirmarse a sí misma como el orden social, un orden que dice “tu serás heterosexual o no serás” (Wittig; [1992] 2006:52).

Mi experiencia cotidiana y política como mujer lesbiana hace parte importante del filtro a través del cual oriento mi mirada sobre las imágenes del Festival de cine *El lugar sin Límites*. Una mirada que busca observar no sólo lo que muestra la superficie de las imágenes sino poner atención en aquello que queda *fuera de campo*, más allá de los bordes del trozo de realidad que recorta la pantalla. ¿Qué se muestra y qué no en esta práctica de visibilización sexo-política? Esta mirada estará acompañada por una epistemología feminista entendida como “el trabajo de desmontar los artefactos culturales y las tecnologías de la representación, para construir significados alternativos a las definiciones hegemónicas que fabrican las imágenes y los imaginarios sociales” (Richard; 2008:7). En este caso, supone desmontar¹ los paradigmas de representación de la(s) homosexualidad(es) que aparecen en el festival *El Lugar sin Límites*.

El festival aparece 2002, cuatro años después de una coyuntura política, tal vez la más importante en la historia de la población homosexual y LGBT del Ecuador. Se trata de la despenalización de la homosexualidad en 1997. En ese contexto los imaginarios alrededor de la homosexualidad habían estado dominados por la idea del homosexual-criminal-desviado sexual, imagen que fue re-producida por los medios de comunicación impresos donde se publicaban los arrestos de los “invertidos”, como resultado de la vigencia del artículo 516 del código penal ecuatoriano. Como respuesta a esta imagen distorsionada, a partir de la “libertad” que significa la despenalización. Se crean algunas organizaciones y se desarrollan procesos que tienen como objetivo combatir esas representaciones negativas a través de la creación de imágenes y discursos “verdaderos” y positivos. El festival de cine LGBT *El lugar sin Límites* hace parte de estos procesos de creación y producción de sentidos y significados por parte de un sector social politizado que intentó gestionar sus propias representaciones sociales, políticas y visuales. Aunque el festival nace de la gestión de la Corporación cultural Ocho y Medio bajo la dirección

¹ Con desmontar no me refiero a eliminar los paradigmas sino a evidenciar cómo están estructurados.

de Mariana Andrade, que no tiene una misión o interés centrado en lo LGBT, el festival fue apropiado rápidamente por parte de este grupo social².

Para delimitar el trabajo de investigación me centraré en analizar los siguientes materiales y fuentes: el material publicitario y de difusión, el inventario de películas presentadas a lo largo de estos 12 años de trayectoria del festival, el archivo impreso (prensa, correspondencia, etc) y la visualización de algunas películas que han circulado por las diferentes versiones del festival; así como las miradas y voces de las personas cercanas al festival, principalmente la mirada de Fredy Alfaro su actual director, y que ha hecho parte del equipo del festival desde su creación en el 2002. Las voces de activistas LGBT que han militado desde finales de los 80's también serán claves para comprender el contexto y los discursos que giran en torno al festival como producto de un proceso social más amplio.

El objetivo principal de esta investigación es hacer un análisis de las relaciones entre representación y homosexualidad(es) a través de las imágenes y los discursos que produce y reúne el festival de cine LGBT *El lugar sin límites* como estrategia de visibilización sexo-política y práctica de auto-representación. La despenalización de la homosexualidad hace parte de un proceso de transformación alrededor de los discursos de “lo Homosexual” en el país que hace posible la aparición (por lo menos pública) de discursos en *primera persona*, es decir pronunciados por los propios sujetos históricamente controlados por discursos institucionales, médicos, psiquiátricos y jurídicos. La representación, antes hegemonizada por el sentido que le daban *otros*, ahora es elaborada por un *nosotros*, un ejercicio de auto-representación, es decir de liberación y autonomía. Se podría decir que si ahora son los propios homosexuales los que se representan a sí mismos y pronuncian sus propios discursos en respuesta a las ideas “distorsionadas” y negativas de un discurso heteronormado, éstas son por consiguiente, para los organizadores del festival, imágenes verdaderas y auténticas que favorecen las condiciones de vida de los homosexuales. Sin embargo no hay que descuidar que ninguna auto-imagen está libre de ser producida fuera de las relaciones de poder. El discurso hegemónico produce una imagen que, afecta (no determina) la manera en que construimos nuestras propias imágenes. También llamo la atención a la referencia del sexo como

² El sector LGBT se autodefine como “comunidad”, sin embargo evito utilizar esta denominación ya que homogeneiza, invisibilizando las diferencias de clase, étnicas, de género, que existen al interior de este grupo.

liberación, pues como plantea Michel Foucault, coincido con que “no hay que creer que diciendo sí al sexo se dice no al poder” (Foucault; [1976]). No existe tal liberación del sexo ya que el sexo actúa como dispositivo del poder. En este sentido mi hipótesis de trabajo, o la sospecha que estimula esta búsqueda es que el festival se configura en gran medida como dispositivo de control y auto-control de las representaciones de las sexualidades disidentes.

Esta crítica no desconoce los aportes que en términos subjetivos posibilita, pues creo que son los sujetos quienes activan a través de su experiencia y mirada el carácter subversivo de la experiencia de ver una película. Es la mirada del sujeto que puede torcer los textos que las películas (en realidad directores e instituciones) pretenden que sean consumidos, como *La mirada insumisa* planteada por Alberto Mira que es capaz de ver lo que nadie pretende que veamos, a través de la experiencia subjetiva. En este sentido un estudio de recepción de las películas durante el desarrollo del festival acompañaría y complementaría esta investigación, sin embargo esto último constituye una de las limitaciones materiales de este proyecto. Es así como me centraré en el análisis de las imágenes y discursos emitidos desde el festival con una modesta fuga hacia los posibles espectadores a través del análisis de películas que fueron premiadas por el público.

Lo que aquí les presento son las búsquedas de este mirar detenidamente las imágenes y los discursos que me ofrece el festival. Estos encuentros los he organizado en cuatro capítulos. En el capítulo I: Representación y homosexualidad, realizo una introducción al problema central a desarrollar, que se puede reunir en la tensión existente entre la representación y lo representado. Este capítulo está dividido en tres secciones que son; representación y homosexualidad, régimen escópico y representación de la homosexualidad y El dispositivo de sexualidad. El capítulo II: Visibilidad homosexual y El lugar sin límites, está dividido en dos secciones. La primera es un contexto socio-político alrededor de la despenalización de la homosexualidad en Ecuador. La segunda sección presenta de manera descriptiva cómo surge y qué es el festival de cine *El lugar sin límites*, sus etapas y qué sentidos se han configurado alrededor de su programación a través del tiempo. El capítulo III: Imagen y verdad, plantea el problema de la imagen fotográfica como reflejo de la realidad y como estrategia política del colectivo LGBT y un análisis de las características de visibilidad encontradas en el archivo del festival principalmente de las imágenes usadas para difusión. Este capítulo se centra en el análisis

de imágenes fijas mientras que en el cuarto y último capítulo analizo imágenes en movimiento. A través del espejo es el nombre del capítulo IV donde realizo un análisis de las películas premiadas por el público; en la segunda parte investigo las características que unen, aparecen o se invisibilizan en las películas ecuatorianas.

En términos generales, la perspectiva metodológica está animada por la necesidad de tomar las imágenes en serio como productoras y producto de las diferencias sociales (Donna Haraway), como fundamento de una mirada crítica (Rose; 2001). Estas líneas serán aplicadas por medio del análisis del discurso (visual) y el análisis de contenido, principalmente.

Finalmente me motiva la necesidad y la urgencia de una mirada crítica en esta contemporaneidad de “glotonería visual”³, la ubicuidad de las imágenes invisibiliza su carácter de dispositivo ideológico, y aparecen como objetos inocentes y de poca importancia. Mirada crítica que también considero urgente impulsar dentro del activismo LGBT, como parte de un repensar las prácticas políticas de forma auto-crítica y reflexiva. Me interesa instar la reflexión, no sólo por la visibilización, sino también por los modos en que se produce, y reelaborar constantemente preguntas sobre las relaciones de poder, la dominación y el contexto político en el que militamos. Pensar la representación de los “indeseables” en este caso los homosexuales, de quienes no participamos de un sistema político heterosexual es pensar formas más habitables de estar en el mundo. La representación es un intercambio de significados con los que damos sentidos a la realidad. La distorsión sobre nuestras imágenes “retuerce” nuestra existencia.

³ El término es de Donna Haraway

CAPÍTULO I LA REPRESENTACIÓN DE SÍ

Hasta 1997 se encontraba vigente el artículo 516 del Código Penal ecuatoriano que condenaba la homosexualidad de 4 a 12 años de cárcel. Esta forma de homofobia de Estado se hizo más represiva durante los años 1984 a 1988 que comprenden el período del gobierno de León Febres Cordero⁴, conocido en la historia de Ecuador por los numerosos casos de violaciones a los derechos humanos, entre ellos las desapariciones. El artículo 516 del código penal afectó no sólo a los hombres homosexuales sino a las personas trans, que dentro del imaginario social de aquel momento eran consideradas como homosexuales “visibles” (Villareal; 2007), quedando más expuestas a la represión y abuso policial, como se puede leer y ver en el siguiente artículo.



Fuente: Fotograma del Documental “En Primera Plana, historia del Movimiento GLBT del Ecuador” 2006.
Fundación EQUIDAD de Quito. Recorte de Prensa del periódico *Últimas noticias* década de los 80s.
Imagen 1. “Homosexuales fueron detenidos”

“Un grupo de invertidos fueron detenidos por agentes del SIC de Pichincha, en vista que realizaban actividades clandestinas de prostitución en zonas residenciales de la urbe, atentando contra la moral pública según se informó. En la gráfica constan de izquierda a derecha: (...)”.

Sin embargo será este mismo grupo de personas trans, trabajadoras sexuales, las que movilizarán el proceso de despenalización de la homosexualidad. Además de la criminalización de las personas homosexuales (y las identidades trans femeninas) se sumó

⁴ En entrevista realizada al activista LGBT Manuel Acosta el 12 de Marzo de 2014.

a este contexto la campaña internacional que vinculó homosexualidad y VIH/Sida. La enfermedad del sida fue vista durante los 80's como castigo divino a los homosexuales por sus prácticas sexuales. Fue entendido y difundido como un "nuevo cáncer gay". Ambas situaciones aportaron elementos a la configuración de las representaciones visuales y discursivas que circularon sobre la homosexualidad en Ecuador a finales de los 80s e inicio de los 90s. Según los activistas que entrevistamos durante esta investigación, en la construcción de estas representaciones hegemónicas han tenido relevancia los anuncios aparecidos en el periódico popular *Últimas Noticias*⁵ en el que cada lunes se comunicaba la captura de los "invertidos".



Fuente: Periódico *Últimas Noticias*. Sábado 8 de septiembre de 1984.
Imagen 2. "Capturados 25 homosexuales en Guayaquil"

Se puede leer en el anterior artículo el modo en que los homosexuales se encontraban perfectamente maquillados lo que hace que sea casi imposible reconocerlos a simple vista". De modo recurrente en los artículos periodísticos se hace referencia a la utilización de vestimenta femenina como un elemento central en el delito moral en el que incurrirían.

⁵ Periódico del Grupo el Comercio creado en 1938. Tiraje: 53.000 ejemplares. Difusión: 150.000 lectores, promedio. Circulación: Lunes – Sábado.

Además hay que resaltar la importancia del castigo pues “el Alcalde en persona dió de foetazos 10 invertidos” además de que el general de la policía “se encuentra empeñado en realizar una campaña frontal contra los delincuentes, pederastas, prostitutas y vagos”.



Fuente: Periódico Ultimas Noticias. Miércoles 5 de septiembre de 1984.

Imagen 3. “Habeas corpus para 14 homosexuales”.

En ese contexto represor hicieron aparición las primeras organizaciones gays que dirigieron sus esfuerzos al apoyo y prevención del VIH Sida. El 25 de Diciembre de 1986 se formó el colectivo GLBT “Entre amigos”. En 1989, “Entre Amigos” se convirtió en Sociedad Gay “Soga” (Villareal; 2007). Esta organización tenía como principal objetivo acompañar y ayudar a los compañeros con VIH y a los que habían sido capturados por la policía. En la década de los 90’s se da un fortalecimiento de estas organizaciones que se puede asociar al surgimiento de nuevos actores políticos como el movimiento de mujeres, el movimiento indígena (Barrera; 2001, Ospina; 2000) y de jóvenes/estudiantes (Cerbino; 2001, León; 2009).

En noviembre de 1997 y tras un largo proceso de organización y movilización de la comunidad travesti, transexual, trans, gay y lesbica; principalmente en ciudades como Quito, Guayaquil y Cuenca, y con apoyo de organismos internacionales, se logra que el Tribunal Constitucional declare la derogatoria del inciso 1ro del artículo 516. (Villareal; 2007, Vaca; 2004, Salgado; 2006, Brabomalo; 2002). Es así como se despenaliza la homosexualidad “en los casos de homosexualismo, que no constituyan violación”⁶. Con esta herramienta para la protección de la vida se posibilita el desarrollo de

⁶ Código Penal del Ecuador Artículo 516 inciso 1ro

representaciones tanto políticas como estéticas en el ámbito de lo público (Salgado; 2006).

Imágenes verdaderas

Los entrevistados (así como se puede observar en el proceso histórico de reivindicaciones homosexuales en el mundo) dieron cuenta que luego de la despenalización uno de los objetivos claves fue contrarrestar la imagen distorsionada que durante la década de los 80's y 90's se había desarrollado alrededor de la homosexualidad. De este modo, mostrar una imagen "verdadera", es decir "positiva" de la homosexualidad fue una de las principales estrategias que desarrollaron para gestionar una vida más habitable. Esta producción de imágenes positivas es un fenómeno que no sólo se da en Ecuador. Desde los populares sucesos de Stone Well, y las críticas feministas, el cine de Hollywood y la publicidad se convirtieron en blancos de la crítica antihomofóbica que se reapropió de estos medios para visibilizar una homosexualidad no abyecta y denigrada. La visibilidad, no entendida aquí como "meramente un proceso personal de aceptación y mostración pública de la validez de la homosexualidad, sino como uno de tipo histórico que conlleva la gradual emergencia y articulación de una identidad sexual y su presencia pública" (Braumann en Macón 2011:10), se configuró a través de diversas prácticas que se han desarrollado a nivel mundial como son las marchas del Orgullo, festivales de cine LGBT, muestras artísticas, etc., que tienen su momento de crecimiento en Ecuador en la década de los 90's (Brabomalo; 2002). En tal contexto, el festival de cine LGBT "El lugar sin límites" es una de estas estrategias de visibilización que tiene su primera versión en el año 2002. Ello se produce durante un auge regional de festivales estimulados no sólo por la búsqueda de nuevas estrategias de visibilización sino por la influencia de grandes producciones de televisión estadounidenses que serían protagonizadas por gays o lesbianas cuyo éxito motivó la aparición de *sponsors* interesados en este "fenómeno".

El festival de cine LGBT *El lugar sin límites* de Ecuador, con sus 12 años de existencia (2002-2013), se convirtió en un espacio social y político fundamental que propició las reconfiguraciones de la "auto-representación" de homosexualidad(es) a partir de los cambios sociales y políticos anteriormente expuestos. De allí mi interés en construirlo como objeto de estudio. Este festival es relevante ya que se inscribe dentro del principal acontecimiento político local como fue la despenalización de la

homosexualidad así como procesos derivados o estimulados por ésta como la conformación de un movimiento LGBT. El principal objetivo del Festival fue entonces la creación de imágenes más “coherentes” con la realidad, elaboradas ahora desde la experiencia de los propios actores. *El lugar sin límites* además es un espacio que condensa múltiples actores y es un escenario donde se encuentran y desencuentran diferentes discursos e ideas de la representación de la homosexualidad a nivel local y los cruces y apropiaciones con lo internacional.

Fredy Alfaro, abogado, activista LGBT, actual director del festival y miembro fundador del mismo, señala en una entrevista que le realicé que el objetivo del festival es

a través del arte y de la cultura dar una imagen de lo que está pasando, de lo que hay en la sociedad, el otro lado que hay en la sociedad, que fue por muchos años, por los medios difamado, satanizado por las religiones y denigrado por los gobiernos. Entonces ese lado que no se visibilizó, que fue como maldito, ocultado por mucho tiempo, volverlo a sacar, desatanizarlo, desvirtuar toda esa información, esa carga negativa que le dieron (Fredy Alfaro, 2014, entrevista)

Sin embargo y a pesar de este valioso esfuerzo por la creación de imágenes positivas, y teniendo en cuenta el aporte, subversión y agencia que un evento como éste puede significar en el contexto ecuatoriano, intentaré realizar una deconstrucción crítica del mismo partiendo de la hipótesis de que el festival se ha constituido como un dispositivo normalizador de las representaciones de las identidades y sexualidades que pretende representar, partiendo del argumento propuesto por Judith Halberstam (2008) en el que plantea que “las imágenes positivas dependen totalmente de conceptos ideológicos de lo positivo (blanco, de clase media, limpio, respetuoso, con la ley, monógamo, en pareja, etc” (2008:212).

Acercándome a Beatriz Preciado y alejándome de la categoría LGBT considero que lo LGBT se encuentra dentro de un campo político de lo normativo pues insiste sobre la lucha por las esencias y la re-producción de los binarismos heterosexual/homosexual, un reconocimiento vía naturalización de la homosexualidad y de asimilación con lo heteronormado. Es así como hago uso de la categoría LGBT durante la investigación por ser el lugar de enunciación del festival y sus representaciones.

Otras perspectivas y herramientas teóricas que tendré en cuenta, son: algunas desalloradas en el *cine queer*, el cual ofrece importantes aportes, reflexiones y herramientas para pensar la representación, los deseos y los cuerpos; así como parte del pensamiento de Michel Foucault alrededor de la sexualidad y finalmente una perspectiva

feminista fílmica-crítica para articular esta exploración que pone en relación lo sexo-político y sus representaciones visuales.

Partiré de tomar el festival como una práctica de auto-representación y visibilización para analizar críticamente una acción colectiva que se plantea como un logro emancipatorio de las sexualidades e identidades de género no normativas. ¿Y quiénes son los sujetos que se auto-representan? La auto-representación es la de una “idea” de homosexualidad más que la de un grupo o sujetos específicos. Esta idea supone la voz de un colectivo homogéneo, esto será uno de los problemas a enfrentar en el desarrollo de la investigación. Esta “idea” o discurso de “la homosexualidad” se configura a través de los sujetos que organizan el festival, las instituciones involucradas y los públicos que asisten. Pero es animada principalmente por los organizadores del festival por lo que me centraré en los sentidos que estos le imprimen al festival. Los sujetos que se auto-representan son los organizadores del festival, el público que se identifica con este y sus imágenes, así como los y las realizadoras participantes. Sin embargo muchos de los y las realizadoras no hacen una película hablando de algo que les toca su propia cotidianidad sino de un tema externo que les inquieta o tal vez les parece “curioso”. Por otro lado el festival nace de una fundación centrada en cine que se preocupa por “dar la voz” y un espacio a quienes según ella no los tenían. Sin embargo el festival plantea una mirada desde la opresión y fue apropiado por la población LGBT por lo que se puede mirar como un ejercicio de auto-representación. Es importante tener en cuenta que la auto-representación está permeada por la manera en que los otros nos ven, los discursos hegemónicos intervienen en la percepción que tenemos de nosotros mismos. Por lo tanto el problema planteado en esta investigación, se detona a partir de la puesta en cuestión y relación de la auto-representación con la reflexividad en un proceso de creación de imágenes que responden a una estrategia de resistencia sexo/política.

Pensar las imágenes como “verdaderas” implica pensar que existe un régimen de falsedad, de unas imágenes falsas o de una homosexualidad falsa y una verdadera. Las imágenes como portadoras de lo real/verdadero se unen a la “verdad” del sexo, a un juego de verdad, como plantea Foucault. La trampa de este juego sería pretender utilizar las imágenes como medio para mostrar la verdadera esencia de la homosexualidad, es decir de la existencia de una Homosexualidad.

Este análisis se realizará a través del archivo de material publicitario, de difusión y películas del festival. Además realizamos “entrevistas en profundidad” (Guber, 2008) al director del Festival, Fredy Alfaro, y a algunas personas claves en la producción de imágenes del equipo como el diseñador gráfico Daniel Salazar y con activistas LGBT de la ciudad de Quito. Las imágenes producidas por el festival se hacen importantes ya que, en palabras de Fredy Alfaro, “es el primer evento que sale del Closet” después de la despenalización en 1997, por lo que cada año el festival se abre como celebración de este acontecimiento en la historia de la comunidad LGBT. Son doce versiones que ha tenido el festival: son doce años de imágenes, de transformaciones, de movimientos y relaciones entre las imágenes y “el sujeto o sujetos homosexuales”.

La pregunta principal que guiará esta investigación será analizar ¿De qué manera se configuran las relaciones entre representación y homosexualidad en el festival de cine LGBT *El lugar sin límites* como una estrategia de visibilización y auto-representación de este colectivo? Es importante tener en cuenta que

el poder del cine en la construcción de nuestra mirada sobre las sociedades humanas no puede ser pasado por alto y menos cuando pretende presentar *imágenes objetivas* de la llamada realidad social y de lo que entendemos por diferencias culturales o *miradas interiores* de las propias gentes representadas (Ardevól;1996:16).

El festival como mirada desde el interior ¿en qué medida es una mirada crítica de los discursos que se tejen entre imágenes y subjetividades representadas? El acercamiento a estas preguntas lo realizaré a través del siguiente objetivo general: Analizar cómo se organiza y que características configuran el discurso que construye y difunde el festival a través de los diferentes medios y recursos, teniendo en cuenta las relaciones entre visibilización y reflexividad en este proceso de auto-representación. Y como objetivos específicos planteo lo siguiente:

1. Analizar cuáles son las características de “lo visible” en el festival y qué “tipo” de sujeto se produce a través de estas características.

Cuando pensamos en la visibilización, pensamos en un proceso naturalmente emancipatorio, considerando pocas veces una crítica de estos procesos. Una movilización constante es necesaria, no sólo de los aparatos hegemónicos, sino también de las estrategias de lucha. Tomando la visibilización como proceso de emergencia pública y por tanto ligada a una práctica de auto-representación, es importante señalar que “la auto-representación no implica una comprensión crítica de uno mismo” (Gramsci; 2008:16).

La unidad entre lo que se enuncia y la práctica no es algo mecánicamente dado, sino que es históricamente construido. Se conciben las representaciones elaboradas por un grupo hegemónico como deformadoras de las realidades de los “otros” pero carecemos de una auto-crítica de las imágenes y representaciones construidas como parte de un proceso de resistencia. El festival de cine LGBT *El lugar sin límites* así como otras prácticas de “visibilización” del movimiento LGBT parecen revestidas por una ansiedad por la creación de unas imágenes “verdaderas”, lo que nos hace pensar en el carácter esencialista inscrito en esta “necesidad” de representar la verdad del cuerpo y el sexo, con la diferencia que ya no es desde la voz de los discursos dominantes sino desde la propia voz. Propongo un ejercicio de mirar la propia mirada.

2. Analizar la invisibilidad dentro de la visibilidad, es decir lo que no muestra el festival, lo que queda “fuera de campo”. “Hacer visibles los espacios invisibles del ver”⁷ (Rajchman; 1988:95), evidenciar lo que el mostrar oculta.

La mirada no es un proceso “natural” (Mitchell en Brea; 2005) que se logre con sólo abrir los ojos, es una construcción histórica y que pasa por un proceso de aprendizaje de tal manera que no basta con “mostrar” una realidad para que ésta sea “vista”. Pero la mirada y por consiguiente la imagen realista están ligadas históricamente a la representación de la verdad. Lo que vemos o podemos ver está atravesada por códigos, acuerdos, discursos, por relaciones de poder que administran lo que se representa, lo que se oculta, lo que se muestra, quien hace la imagen y quien es objeto de esa imagen. Me interesa en particular ver qué “imagen” o imágenes se privilegian, con la sospecha de que existe una reproducción de formas de representación donde las “mujeres” continúan ocupando un lugar marginal y persiste la hegemonía de un discurso gay masculino.

3. Investigar cuáles discursos o ideas sobre la homosexualidad se ponen en tensión y contradicción a través de las imágenes y los usos de lo visual como evidencia de una realidad “ocultada”. Ver la relación homosexualidad/verdad/imagen.

Es importante anotar que transversal a estos tres objetivos aparecen dos elementos que atraviesan el problema desarrollado en estos planteamientos y son el cuerpo y el realismo. La imagen del cuerpo como verdad del sexo. El cuerpo como imagen donde se hace inteligible o no a los sujetos. Si la “apariencia” del cuerpo “no corresponde” con lo que “sabemos” sobre ese cuerpo, el sujeto portador de esa imagen no tiene una existencia

⁷ La traducción es mía.

verdadera. El cuerpo como medio de las imágenes, como productor (sexuado) de imágenes, como objeto de disputa del poder y de resistencia. El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí misma, las representaciones son procesos por los cuales buscamos darles sentidos (Le Breton, 1995:13). El realismo como “la capacidad de reproducir la realidad tal cual es” (Grau; 2002:82) se convierte en el fundamento epistemológico de las artes y las ciencias (de la mirada) durante el siglo XIX en occidente y continua fuertemente dirigiendo la mirada y el pensamiento hasta el día de hoy. El realismo como la lucha por la verdad, por la búsqueda de la verdad en las imágenes, en los cuerpos, en el sexo, y en el juego de poder. “El mundo real: tan real que lo Real se convierte en el referente básico, puro, concreto, fijado, visible, demasiado visible. El resultado es la elaboración de toda una estética de la objetividad y el desarrollo de tecnologías comprensivas de la verdad (...)” (Trinh T Minh-Ha, 2007:228). El realismo toma posesión del cuerpo como vehículo de la verdad, como medio de imágenes verdaderas.

¿Por qué es un aporte realizar este estudio desde la Antropología Visual? En términos generales se ha ubicado a la Antropología Visual alrededor de tres formas. 1. abordar las imágenes como procesos sociales y culturales (Ardevol; 2006), por lo tanto como objetos pertinentes para el estudio Antropológico. 2. Como metodología de investigación al incluir fotografía, video, cine, dibujo, etc. como herramientas de conocimiento y 3. Como medio para la comunicación de los resultados de una investigación antropológica (Grau, Ardevol), como etnografía. Por lo tanto “es un terreno interdisciplinar no siempre reconocido, un cruce de caminos entre la tradición antropológica, la comunicación audiovisual y la práctica del cine documental” (Ardevol; 2006:15-16). Habría que agregar a esta interdisciplinariedad el arte y los estudios visuales. El mayor aporte desde la Antropología Visual es entender el campo visual, tanto objetos visuales como prácticas del ver, como fuente de conocimiento; así como lo que consideramos visible y lo invisible. Una Antropología de la Mirada más que una Antropología Visual podría ser una perspectiva que libere a la sub-disciplina de su histórica relación con el cine etnográfico y amplíe así sus cruces y aportes en otros campos de las ciencias sociales y el arte. Por otro lado, *lo visual* refiere a productos mientras que *la mirada* la entendemos como práctica social y como proceso, una relación con la realidad social, una construcción histórica, reproductora y trasgresora de formas

hegemónicas del pensamiento. El aporte de la Antropología Visual en esta investigación es la dimensión contextual que da a las imágenes a través de unas técnicas metodológicas etnográficas donde queda claro que las imágenes no hablan por sí solas, sino que son la puesta en relación del contexto, los sujetos, las imágenes y los discursos.

Las representaciones de la homosexualidad(es) han estado dominadas por modelos negativos que han sido difundidos a través de cine, la literatura y los medios de comunicación. “Dado que las presiones sociales hacen que muchos no conozcan (o crean conocer) a homosexuales de carne y hueso, las representaciones preceden la experiencia y la sustituyen” (Mira; 2008:27).

Identidad y representación

Es importante tener en cuenta que “la relación entre imágenes y discurso, entendida, entre otras cosas, como una relación de poder” (Mitchell, 2009:13), una relación que determina que es “lo que se puede ver y lo que se puede decir” (2009:20). La homosexualidad es algo alrededor de lo cual, a partir del siglo XIX (y en general la sexualidad) se empezó a producir una hiperdiscursividad (Foucault; 1976), pero las imágenes de “lo homosexual” continúan incomodando al orden establecido, esto es, la heterosexualidad como norma. Pareciera que no hay problema con la homosexualidad mientras no se muestre, mientras no se vea en el espacio público a dos mujeres o dos hombres tomados de la mano o dándose un beso. Creo que en esta incomodidad frente a las imágenes, radica el potencial subversivo de unas representaciones desestabilizadoras, y no en el “logro” de una inclusión dentro de un régimen de representación que sólo reconoce lo heterocentrado/masculino. Esto teniendo en cuenta que las identidades se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella (Hall; 2003).

El discurso LGBT ha correspondido históricamente a un discurso que reclama igualdad, que lucha por el logro de una humanidad común (Phillips; [1992] 2002). Un discurso que no busca su potencial en la diferencia, sino que bajo esta premisa, lucha por la inclusión dentro de un sistema que ha sido el mismo que produce las políticas y representaciones que generan la exclusión. Además ¿a quiénes incluye una lucha basada en “una ciudadanía y principios de igualdad que fueron elaborados tomando al hombre [heterosexual] como modelo? (Phillips [1992] 2002). Mi postura es crítica frente a las políticas identitarias pues, como argumenta Butler

todas las identidades actúan por medio de la exclusión, a través de la construcción discursiva de un afuera constitutivo y la producción de sujetos abyectos y marginados, aparentemente al margen del campo de lo simbólico, lo representable “la producción de un “afuera”, un dominio de efectos inteligibles “, que luego retorna para trastornar y perturbar las exclusiones prematuramente llamadas «identidades». (Butler en Hall; 2002:35)

Sin embargo la identidad y la búsqueda de la estabilización o esencialización de una identidad, en determinados contextos sociohistóricos pueden resultar muy efectivos para la agencia y empoderamiento (Braidotti en Barret y Phillips; [1992] 2005) de ciertos sujetos oprimidos, de las mujeres y de las sexualidades e identidades de género no heterosexuales. Por lo tanto no podemos volver a universalismos al criticar la política “identitaria como normalizadora” (Preciado en Malagón; 2014) pues sería desconocer el contexto y la historicidad de los sujetos. Por lo tanto consideraré a las identidades como “identidades estratégicas” que permiten la supervivencia y desarrollo de estrategias de resistencia atendiendo a contextos igualmente estratégicos de opresión y normalización. Sin embargo “la movilización de las categorías de identidad con miras a la politización siempre sigue amenazada por el prospecto de que la identidad se convierta en un instrumento del poder al que nos oponemos. Eso no es motivo para no usar la identidad, y para no ser usados por ella” (Butler; [1990] 2001:25). Esto último lo podríamos extender a la representación, pues ambas, identidad y representación solo pueden ser logradas a partir de la estabilización e inteligibilidad de los sujetos y sus prácticas. “La identidad como estrategia de representación produce poder y a la vez es peligrosa” (Halberstam; 2008:203).

PERSPECTIVA TEÓRICA

Algunas herramientas del pensamiento de Michel Foucault alrededor de la sexualidad (*La Historia de la Sexualidad* 1976) serán una guía para el análisis de las relaciones y sentidos entre imágenes y sexualidad, así como algunas consideraciones y lecturas alrededor de la visualidad que algunos autores como John Rajchman (1988) han destacado como aporte de su obra en trabajos como *Vigilar y Castigar* (1975). Rajchman dice que “un dispositivo frecuente en los escritos de Foucault es el antes y el después de las imágenes” (1988:90) con lo que este estudioso de Foucault apunta a mostrar el grado en que la invisibilidad de lo visible es invisible. De *La Historia de la Sexualidad* me interesa el mito de la represión, el dispositivo de sexualidad y la sexualidad como un problema de “verdad”.

Por otro lado propongo abordar las tensiones que han existido entre homosexualidad y representación, especialmente en el cine que da cuenta de la existencia de unos paradigmas de representación que ayudarán a analizar las películas del festival. Las teóricas filmicas feministas aportan a nuestro proceso con sus elaboraciones en torno a la representación de la realidad y el cine, así como el lugar de las mujeres en el cine. Judith Butler y Beatriz Preciado son necesarias aquí por sus críticas sobre la identidad y las políticas identitarias. La crítica de cine *queer* con autoras como Ruby Rich (1992) y Mitchel Aaron no se puede dejar de lado ya que el cine *queer* se configura como respuesta estética-crítica a una estética LGBT a finales de los 80's e inicio de los 90's. A continuación el desarrollo de los planteamientos teóricos aquí enunciados.

La representación, de la homosexualidad

“La representación es una relación tripartita entre el objeto, la imagen y la sociedad”⁸

(Zeitlyn; 2010:398)

El concepto de representación puede tener dos entradas de análisis, por un lado la representación como dimensión política, que se refiere a la delegación de ciertos intereses o ideas en una o un grupo de personas. La otra es una dimensión que está asociada a una idea de semejanza (Spivak, Hall, Butler). Para el propósito de esta investigación me interesa la segunda dimensión. Según Stuard Hall “la representación es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura. Pero implica el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están en lugar de las cosas, o las representan” (Hall; 2010:447). Sin embargo “la representación como proceso está organizada y regulada por discursos, formas e instituciones” (O’Sullivan; 1995:307), es decir que toda representación está inscrita en un juego de relaciones de poder. “La forma de representación no puede disociarse de su fin ni de las exigencias de la sociedad en las que se difunde un lenguaje dado” (Gombrich en Laqueur; 1990:329).

El primer problema de la representación de “La homosexualidad” tiene que ver con plantearla en términos singulares, como una idea homogénea, estable y única, que generalmente ha correspondido con el modelo de un hombre, blanco, de clase media y

⁸ La traducción es mía.

joven. A pesar de esto “la homosexualidad” desestabiliza una economía de representaciones ya que desafía la correspondencia entre un deseo y una apariencia dentro de un régimen de representación heterocentrado. La identidad homosexual como estrategia de representación es poderosa y peligrosa para si misma, al mismo tiempo. La representación

además de simplificar el significado de la homosexualidad la convierte en un concepto general, sin anclajes en la realidad. Generalización (se implica que “todos los homosexuales son así”) constituye la trampa principal de la representación de la homosexualidad, una trampa que ha dado lugar a encendidos debates y que todavía no se ha acallado del todo. Especialmente cuando los homosexuales eran invisibles en la sociedad como seres humanos complejos, la representación estereotípica en el cine, en la literatura, en los medios de comunicación, constituía el límite epistemológico sobre la homosexualidad para un amplio sector de la población. Dado que las presiones sociales hacen que muchos no conozcan (o crean conocer) a homosexuales de carne y hueso, las representaciones preceden la experiencia y la sustituyen (Mira; 2008:27).

Otro problema al que se enfrenta la representación de la homosexualidad(es) tiene que ver con la idea de un original y una copia. En este sentido Butler nos muestra lo artificial de las categorías femenino/masculino ya que argumenta como estas solo pueden ser sostenidas y re-creadas por un proceso de reiteración y repetición, lo que revela su carácter inestable y frágil (Butler; 2001). Cada día al levantarnos de la cama realizamos unas intervenciones en nuestra “apariencia” que nos permiten “mantener” una imagen como mujeres, hombre o persona trans.

Entonces ¿cómo representarla? ¿Cómo combatir las imágenes distorsionadas sin decir “asi son todos los homosexuales”? Y ¿frente a la producción de imágenes denigrantes como no responder con imágenes positivas? Una respuesta podría ser encontrada en el *New Cinema Queer*, concepto inicialmente creado por la periodista, crítica de cine y feminista Ruby Rich en 1992. Rich define el cine queer como cintas llenas de apropiación, pastiche, ironía, irreverencia; lejos de los enfoques humanistas que aparecen en las películas que acompañaron las políticas de identidad: “los gays son como todo el mundo”. El *Nuevo Cine Queer* es un concepto crítico en rechazo a la imagen positiva, como “resistencia a los códigos normativos de género y al potencial restrictivo de la sexualidad gay y lesbiana” (Aaron; 2004:5). Las representaciones *queer* buscan perturbar definiciones estables (Evans y Gamman; 2004) sean éstas homosexuales o heterosexuales. Como ya hemos visto “no se trata de eliminar la representación [de la

homosexualidad], cosa imposible de hacer se trata más bien de reconocer esas características particulares de la representación y tratar de modificarlas y de cuestionarlas constantemente” (Henaó; 2012:4).

No obstante el cine *queer* también tiene sus límites o tensiones y aquí quiero exponer dos de ellas: 1. La misma Rubi Rich 8 años después de escribir el artículo inaugural del New Cinema Queer escribiría sobre el cine queer y su “dulce y corta escalada de impuso radical a nicho de mercado” (Rich; 2000). Dice Rich que para finales de los 90’s había más de 100 festivales *queer* en EE.UU, contradictoriamente lo que fue un impulso creativo en respuesta a la represión, ahora tenía un público masivo. 2. La directora, escritora, activista feminista y lesbiana Pratibha Parmar plantea que una película *queer* significa homosexual antes que lesbiana (Evans y Gamman; 2004) como crítica a la continua invisibilización de las mujeres y de las lesbianas y de lo peligrosas que pueden ser las categorías al ocultar las jerarquías y diferencias sociales.

La *imagen positiva* apareció como respuesta a unas “deformaciones de la realidad”, una respuesta a los estereotipos que parecían condenar a los homosexuales a ciertos tipos. El estereotipo por lo tanto fue entendido como algo negativo y peyorativo lo que ha generado en el movimiento homosexual una preocupación centrada en la producción de imágenes y no tanto en la recepción (Halberstam; 2008).

Según Alberto Mira (2008) existen dos movimientos básicos alrededor de la representación de la homosexualidad, uno es la censura y el otro es el estereotipo. La censura en Ecuador corresponde históricamente al período de penalización de la homosexualidad. Si bien Mira se refiere al cine, son categorías que aplican a la representación social. Sobrepasada la censura, la homosexualidad se enfrentó a poseer sólo un repertorio limitado de modos de ser homosexual y a limitadas formas narrativas, es decir a los estereotipos. Sin embargo es importante para nuestro análisis liberar al estereotipo de la dicotomía positivo/negativo, pues como dice Halberstam el estereotipo no es bueno ni malo.

El estereotipo habitualmente se considera una forma peyorativa de representación, porque puede utilizarse para reducir la heterogeneidad de un grupo a unos pocos individuos seleccionados. Sin embargo, estereotipar no siempre y no solo funciona dentro de un proyecto de representación conservador: el estereotipo a menudo representa a un individuo “verdadero”, un individuo en otras palabras, que sí existe dentro de la subcultura. En lo que respecta a las subculturas gay y lésbianas, “la butch” y “el marica” son los dos estereotipos más

comunes para representar a estos grupos, pero eso no significa que siempre que encontremos a butches y maricas estemos en presencia de un contexto de representación homofóbico. Es importante valorar la función que desempeña el estereotipo en un contexto visual concreto; por ejemplo, si el marica o la butch se usan sólo como ese personaje que fracasa, entonces obviamente el estereotipo refuerza un sistema dominante de sexo y sexualidad (Halberstam; 2008:207)

El peligro de los estereotipos radica, por lo tanto, en su funcionalidad con respecto a la reafirmación de la heterosexualidad como orden social. Richard Dyer (1999) teórico de cine gay y lésbico, recupera la utilidad del estereotipo así como sus limitaciones e implicaciones ideológicas. Según Dyer el estereotipo es la proyección sobre el mundo de nuestro propio sentido, de nuestro propio valor, nuestra posición y derechos; un aspecto del pensamiento y la representación humana capaz de condensar una gran cantidad de información compleja y una serie de connotaciones (Dyer; 1999). Teniendo en cuenta esta estrategia analítica de Dyer al considerar a “los estereotipos como una forma de ordenar una masa de “datos” complejos” (1999:1) partiremos de estos para la elaboración de unas categorías de análisis. Alberto Mira en su texto *Miradas Insuminas* (2008) nombra a estos estereotipos en el cine (de Hollywood) como “paradigmas de representación” y los divide así: 1. El paradigma moralista, caracterizado principalmente por definir a los homosexuales como un ser despreciable que va en contra del orden natural de las cosas, es alguien que atenta contra la sociedad y tiene un carácter corruptor. 2. El paradigma patológico, que aparece a partir de la popularización del psicoanálisis. 3. El paradigma de inversión, donde el homosexual es un ser que “su sexo biológico no corresponde con su sexo psicológico” (2008:78) lo que da lugar a representaciones del homosexual afeminado y la lesbiana marimacha⁹. 4. El paradigma de tolerancia o normalización, es el paradigma que aparece más recientemente y está relacionado al “buen homosexual”, discreto donde “la igualdad se gana a costa de un mayor esfuerzo para hacerse asimilable para una sociedad que promueve el heterosexismo” (2008:84). Estos paradigmas constituyen la guía para el análisis de las películas presentadas en *El lugar sin límites* en el capítulo VI.

⁹ Término coloquial utilizado para referirse a lesbianas con “apariencia” masculina.

Lo no-representable

Según Judith Butler (2001) los sistemas de representación sólo reconocen y crean a un sujeto masculino, “el sujeto como el Otro son soportes masculinos de una economía significativa, falocéntrica y cerrada, que logra su meta totalizadora mediante la exclusión total de lo femenino” (Butler; 2001:42), por lo que afirma que el potencial subversivo de lo femenino radica en una “des-indefinición” o descategorización. Esta postura busca romper con una economía falocéntrica y heterosexual. Entiendo la heterosexualidad como “la estructura incuestionada que ordena lo social, lo económico, lo político y lo conceptual. Este pensamiento se funda en una lógica binaria que crea opuestos en relación jerárquica: la alteridad, “la necesidad del otro/diferente en todos los niveles”, la primacía de la diferencia como lógica fundadora (Wittig en Piñero; 2009). Así toda práctica de representación que no tenga en cuenta una reflexión crítica frente a la configuración misma de sujeto y que no cuestione el proceso mismo de la representación está inevitablemente obligada a la exclusión de lo femenino. Dicha economía de la representación no sólo deja en el campo de lo no-representable a un sujeto “mujer” sino a todas las subjetividades que se ubican en ese lugar del “otro diferente jerarquizado”. La existencia en el campo social tiene su equivalencia en el mundo de imágenes ya que en este momento histórico lo visual construye la mayor parte de nuestras prácticas sociales (Le Bretón; 1995). ¿Entonces sería pertinente procurar ingresar en el sistema de representación para lograr reconocimiento? Tanto la propuesta de Butler como parte de la teoría *queer* posterior proponen que no se trata de reproducir los códigos que nos harán visibles dentro de un repertorio de representaciones que han tomado lo masculino como modelo, sino que la tarea es revelar constantemente el carácter artificial y temporal de toda representación y de todo proceso de identificación. Habría que cuestionar esta exagerada confianza por lo visual/realista, en que las imágenes tienen la capacidad de poner en el mundo de lo social subjetividades que históricamente han estado marginadas. Estar por fuera de lo representable es estar por fuera de lo enunciable y de lo que ocupa un lugar como sujeto social. Lo visible como lo social-inteligible. La propuesta de Butler (1991) a este laberinto consiste en un “proceso de desidentificación”, un proceso de desestabilizar la identidad, y la representación visual, como una característica estable de los sujetos y desestabilizar al mismo tiempo la imagen del cuerpo como una imagen única e igualmente estable que representa el cuerpo y la persona, “ver la identificación como

una construcción, un proceso nunca terminado: siempre «en proceso». No está determinado, en el sentido de que siempre es posible *ganarlo* o *perderlo*, sostenerlo o abandonarlo” (Hall; 2003:15).

El festival de cine *El lugar sin Límites* está dentro de la disputa por la representación, pero ¿cuáles son las características de ese sistema de representación (tanto estético como ético y político) al que desea pertenecer? Lo no-representable se hace útil aquí ya que permite hacer visibles las zonas invisibles de la representación, revela la supuesta neutralidad de categorías universales como sujeto, humanidad, homosexualidad, etc.

La visibilización como auto-representación.

Si la “representación es la producción de sentido de los conceptos en nuestra mente mediante el lenguaje” (Hall; 2010:447-448) o mediante cualquier sistema de lenguaje (escrito, visual, simbólico), la auto-representación podemos entenderla como esta producción de sentidos a través del lenguaje de los conceptos en nuestra mente producidos alrededor de las percepciones que tenemos de nosotros mismos. “Desde que las luchas feministas y de minorías sexuales y raciales han alcanzado cierto éxito, la idea de representación se ha vuelto más importante, pues se ha unido a la necesidad de visibilidad” (Henoa; 2012:2). La visibilización es entonces una estrategia estético/política de auto-representación de carácter colectivo y público que han adoptado ciertos grupos sociales (indígenas, homosexuales, afrodescendientes) para emitir sus propias visiones del mundo y las que tienen de sí mismos, como forma de liberación de los discursos y prácticas que la cultura dominante les ha impuesto históricamente. “La imagen que la cultura dominante construye sobre los grupos minoritarios se impone también a éstos moldeando su propia subjetividad individual y la forma en que verán su propio grupo de pertenencia” (Ardevól; 1996:19), es por esto que no podemos entender la auto-representación como un proceso transparente por el sólo hecho de haber sido elaborada por los propios sujetos objeto de la representación.

La visibilización como estrategia de resistencia ¿Qué visibiliza? ¿Quién o quienes determina las reglas para que se de la visibilización? ¿En qué condiciones se visibiliza y con qué intenciones? ¿Qué discursos subyacen a las estrategias de visibilización? La salida del closet, armario o *coming out* es la estrategia de visibilización tanto individual

como colectiva más popular entre la “comunidad” homosexual. Elizabeth Freeman “rechaza la lógica espectacular del *coming out* (salir del closet o armario) sosteniendo que esta dicotomía de lo visible/invisible continúa sosteniendo el resto de categorías binarias jerarquizantes”. Mientras que por otro lado Sedgwick Kosofsky (1990) argumenta que el poder del *coming out* implica el proceso de construcción de una identidad pero también su puesta en cuestión.

Históricamente la visibilización como estrategia política se ha preocupado por desarrollar unas representaciones tanto políticas como estéticas, “adecuadas” o por lo menos ponerlas en el campo de la representación, en el campo por la disputa de un lugar dentro de la realidad social y de la creación de un discurso contra-hegemónico. Lo que esto nos revela “es la necesidad de la imagen para poder considerar la existencia; sólo lo que es visible se entiende como real” (Henao; 2012:2). En el caso de las representaciones visuales y la producción de imágenes en el festival, se apela a la imagen fotográfica, al video y el cine como tecnologías que reproducen la realidad de las personas LGBT, las des-ocultan ya que tienen la supuesta capacidad de comunicar la verdad de los cuerpos. “La incesante necesidad de conseguir la representación puede ser, finalmente, una herramienta en contra de la misma visibilización, pues reduce la heterogeneidad de miradas a una sola” (Henao; 2012:4). Incesante como la necesidad constante de borrar del planeta ciertas ideas, cuerpos y formas de habitar el mundo, y la representación no es un campo menor, pues se trata de significar y existir para uno mismo y los otros.

Ocularcentrismo y homofobia: o de las relaciones entre (los usos de la) visión y (la) visibilidad

“El mundo-imagen es la superficie de la globalización. Es nuestro mundo compartido. Empobrecida, oscura, superficial, esta imagen-superficie es toda nuestra experiencia compartida. No compartimos el mundo de otro modo. El objetivo no es alcanzar lo que está debajo de la imagen: sino ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo. En este punto emerge una nueva cultura” (Buck-Morss en Brea 2005:5)

El ocularcentrismo es definido por el sociólogo Chris Jenks (1995) como el régimen epistemológico de la modernidad que entiende el mundo como un fenómeno visto. Por lo que la mirada y la imagen adquieren un lugar central en la forma como nos relacionamos con la realidad y el conocimiento.

La vista, dice Jonas, es precisamente el sentido de la simultaneidad, capaz de examinar un amplio campo visual en un momento.

Intrínsecamente menos temporal que otros sentidos como el oído o el tacto, tiende a elevar el estático Ser por encima del dinámico Devenir, las esencias fijas sobre las apariencias efímeras. La filosofía griega, desde Parménides hasta Platón, subrayó por lo tanto una presencia eterna e inmutable. ‘El propio contraste entre eternidad y temporalidad’, afirma Jonas, ‘descansa en una idealización del ‘presente’, experimentado visualmente como es ostentador de los contenidos estables, contra la fugitiva sucesión de sensaciones no visuales” (Jay; 2007:28).

Así la vista se ha convertido en el órgano de la distancia. “La segunda aseveración de Jonas es que la exterioridad de la vista permite al observador evitar el encuentro directo con el objeto de su mirada” (Jay; 2007:28), y así asegurar la objetividad del encuentro, es decir del conocimiento. Sobre esta base epistemológica la imagen del cuerpo se convierte en la verdad del sujeto, y la sexualidad y el género igualmente un fenómeno visto (Butler; [1990] 2001). El cuerpo se proyecta como una imagen en la superficie del mundo, pero la manera como vemos esta imagen esta antecedida por lo que sabemos del cuerpo, del sexo (clase, raza, edad) y el género; y por el uso que damos a la mirada. Tanto las imágenes homofóbicas del periódico *Últimas noticias*, en el que durante décadas aparecían los rostros de los “homosexuales” detenidos por la policía en Ecuador hasta la despenalización en 1997, como las imágenes animadas y circuladas por el festival de cine *El lugar sin límites* se sostienen en esta epistemología basada en un régimen escópico; pues ambas pretenden “mostrarse” como evidencia de una “homosexualidad verdadera”. En este periódico puede verse como las personas trans eran “vistas” como los homosexuales visibles, pues eran arrestados principalmente aquellos hombres que transitaban por el espacio público “vestidos de mujeres”. Estos cuerpos escapaban a la idea de una relación mimética entre sexo, género y deseo. El cuerpo del varón debe corresponder con la imagen/idea que tenemos de masculinidad en nuestra mente, una relación de reflejo entre significado y significante.

Otro punto que deseo problematizar alrededor del ocularcentrismo en ésta estrategia de visibilización basada en la visión y en las imágenes como herramientas para un desocultamiento o reversión de la distorsión de las ideas alrededor de ciertos “tipos” de sujeto, es la relación del ocularcentrismo y el falocentrismo. Esto es, el régimen escópico como un régimen masculino. Basada en la crítica al *estadio del espejo* de Lacan y el *complejo de castración* de Freud, Luce Irigaray (1974) desarrolla una de las principales críticas antiocularcentricas del feminismo francés contemporáneo. Dice

Irigaray que la sobrecatexis del ojo resulta evidente en la idea de que el yo se forma por medio del reflejo en un espejo. “Si el yo tiene algo de valioso, señala Irigaray, se necesita un espejo para reafirmarlo y re-asegurarlo en su valía. La mujer será el fundamento de esa duplicación especular, devolviendo al hombre ‘su’ imagen ‘de hombre’ y repitiéndola como lo ‘mismo’¹⁰ (Irigaray en Jay; 2007:401). Alrededor del complejo de castración Irigaray afirma que esta angustia de la castración y envidia del pene están fundadas sobre la base de una determinada concepción de la experiencia visual. “Según Freud, la visión por parte del niño de la ‘ausencia’ de genitales en la niña o en la madre, la visión de su irrepresentable ‘agujero’, resultaba alarmante para él” (Jay; 2007:401). Entonces se supone que la niña posee una *nada que ver*. Pero estas dos miradas, la de Lacan y Freud, son reflejo de un espejo plano que copia la imagen como un duplicado. Lo que queda, según Irigaray, es curvar el espejo. El espéculo usado para la “conquista masculina del cuerpo de las mujeres” también servirá para revelar que los genitales femeninos son más que un agujero, que una ausencia. La superficie curva del espéculo es la metáfora de la imposibilidad de las mujeres de ser representadas por la imagen-reflejo del espejo plano pues sólo éste regresará una imagen masculina (heterosexual). El espejo se deforma por la concavidad de los genitales femeninos es decir por el espacio, el tacto que las recorre. “En una economía escópica, los genitales femeninos pueden semejar una ausencia; en una economía háptica, son mucho más complejos que sus equivalentes masculinos” (2007:403), por lo que Irigaray concluye que la sexualidad femenina no puede ser representada por un régimen visual sino por uno del tacto. Pero ¿cómo dar la pelea en el campo de lo visual? Pareciera que es un fatal destino el de la visualidad y poco quedara en ella para el feminismo. Es imposible escapar del voyerismo, del placer de mirar, de la contemplación, de la observación y de las relaciones sociales, la ciencia, las artes, que tienen como lugar privilegiado a la visión. No podemos escapar del ver y por lo tanto no podemos dejar de mirarlo y hacerlo con ojos críticos.

Realizar una reapropiación critico-feminista de la mirada empezando por hacer una distinción entre visión y mirada. Le Bretón plantea que “la mirada es suspensión sobre un acontecimiento incluye la comprensión y la voluntad de comprender, explora los detalles, se opone a lo visual, por su atención más sostenida, mas apoyada, por su breve penetración” (Le Bretón; 2007:54). De esta manera “pensar en la imagen como

¹⁰ Para ampliar esta cuestión remitirse a *Especulo de la otra mujer* (1974) de Luce Irigaray.

mirada también nos vierte hacia el sujeto, a preguntarnos cómo somos mirados y a reconocer la mirada del otro” (Ardévol; 2004:24), a preguntarnos por las formas de mirar, no sólo los usos de las imágenes sino de las miradas que las crean y las consumen. “Mitchell nos recuerda que la palabra *idea* proviene del verbo griego *ver*, pues para la cultura occidental el conocimiento comienza por la mirada” (Olivares; 2009:171). El ver como conocer y como forma fundamental en que se construyen las relaciones sociales modernas occidentales, y cómo construimos nuestra mirada, nuestra forma de *ver* y de *sentir* el mundo a partir de este dominio de lo visual. Mirar como un proceso que no es una acción simplemente dada por la naturaleza como plantea W.T.J Mitchell, no miramos por el simple hecho de ver, de fijar los ojos en un lugar de interés. El ver es un proceso fisiológico y el mirar una construcción cultural. “Al mirar una imagen, miramos una forma de mirar y nuestra relación con la mirada” (Ardevol, 2004:18). Es así como me referiré a lo visual con un carácter de superficie y a la mirada como posicionamiento. En este sentido se propone la mirada como una práctica crítica y no simplemente como un deslizarse por la superficie de las formas.

Anna Marie Taylor (1978) en una discusión sobre la estética feminista y el cine, llama la atención sobre lo positivista que resulta basarse en hacer visible lo invisible y sobre los peligro que acarrea pensar tanto en lo visual. Basándome en esta reflexión planteada por Taylor parto del supuesto de la imagen realista como trampa de la lucha contra la opresión de las sexualidades no normativas. La estrategia de la imagen realista supone que la fórmula de hacer visible lo invisible, los sujetos, los cuerpos que han sido oprimidos y ocultados, en este caso por una matriz o pensamiento heterocentrado, sería suficiente para ganar espacios en la vida sociopolítica. Al igual que Mitchell creo que poco sabemos sobre las imágenes y

saber que están haciendo las imágenes, entenderlas, no parece darnos ningún poder sobre ellas. Las imágenes como las historias y las tecnologías, son creaciones nuestras y, sin embargo, se suele pensar que están fuera de nuestro control, o por lo menos fuera del control de alguien (Las cuestiones de agencia y de poder son cruciales para el funcionamiento de las imágenes) (Mitchell; 2009:13)

Olvidamos a menudo que para ver no sólo es suficiente abrir los ojos, hace falta todo un aprendizaje mediado por un contexto histórico y códigos de sentidos que nos permita estar de acuerdo en lo que vemos. En la premisa de hacer visible lo invisible, hace falta

preguntarse por todo lo que interviene en la materialización de una imagen, que son en resumen, relaciones de poder.

Otro aspecto importante para comprender o analizar una estrategia de visibilización política de las sexo/corporalidades no heterosexuales es ubicar la imagen en un contexto de globalización y capitalismo. Me refiero a la imagen/mercancía, imagen como objeto de consumo. Es necesario ubicar a la imagen en un contexto histórico actual donde

nunca antes se ha dado una época como la nuestra, en que la imagen visual fuera tan barata, en todos los sentidos del término. Nos rodean y asaltan carteles y anuncios, historietas e ilustraciones de revista. Vemos aspectos de la realidad representados en la pantalla de televisión y en el cine, en sellos de correo y envases de alimentos. La pintura se enseña en la escuela y se practica en casa como terapia y pasatiempo, y muchos modestos aficionados dominan artificios que a Giotto le parecerían pura magia (Gombrich; 2003:4).

En este sentido la idea de la imagen como espejo que refleja la realidad estaría dejando por fuera este contexto anteriormente enunciado a través de Gombrich. Para ver no es suficiente con que alguien nos muestre algo. La imagen como transformadora social debe entenderse de manera dialéctica, entre las imágenes, los discursos, las instituciones y la realidad social, pues la imagen no se crea en el “estudio” del artista, como una emanación de “pura” creatividad, sino que se materializa en la confluencia de relaciones que son históricas y contextuales, desiguales y jerarquizadas.

El dispositivo de sexualidad

“No hay que creer que diciendo sí al sexo se dice no al poder” (Foucault, [1976] 2009:167)

“Más que la uniforme preocupación de ocultar el sexo, más que una pudibundez general del lenguaje, lo que marca a nuestros tres últimos siglos es la variedad, la amplia dispersión de los aparatos inventados para hablar, para hacer hablar del sexo, para obtener que el hable por sí mismo, para escuchar, registrar, transcribir y redistribuir lo que se dice” ([1976] 2009:35)

En *La voluntad del saber* (1976), Foucault expone cómo el sexo no ha sido motivo de represión o una dimensión de la cual no se ha hablado en nuestras sociedades occidentales, por el contrario, argumenta cómo en los últimos tres siglos asistimos a una producción de discursos sobre el sexo, una racionalización total del sexo que ha puesto a éste en el centro de los juegos de verdad. Foucault llama la atención sobre la manera cómo estamos viviendo más una administración de los discursos sobre el sexo que una prohibición. Todos estos discursos tienen como objetivo una producción de una verdad

sobre el sexo. El derecho, la medicina, la psiquiatría son disciplinas que durante el siglo XIX y desde el XVII, han producido dicha verdad que tendrá como regla la creación de unas sexualidades y corporalidades periféricas, aquellas que no re-producen la vida: masturbación, homosexualidad; y aquellas que no tienen como fin la re-producción del capital: mujeres, locos y enfermos. “¿Acaso la puesta en discurso del sexo no está dirigida a la tarea de expulsar de la realidad las formas de sexualidad no sometidas a la economía estricta de la reproducción: decir no a las actividades infecundas, proscribir los placeres periféricos, reducir o excluir las prácticas que no tienen la generación como fin?” (Foucault; [1976] 2009:37). La puesta en discurso está dirigida a una racionalización y control de los placeres de los individuos y a la producción de unos cuerpos y sexualidades verdaderos que tienen como fin la re-producción del capital.

Siguiendo estos planteamientos de Foucault quiero partir de esta línea analítica, que da cuenta que no asistimos a una represión de las representaciones discursivas sobre el sexo, sino a una administración y un control. Aquellos discursos o representaciones visuales de esas sexualidades y corporalidades periféricas no han sido borrados sino igualmente administrados, regulados, reglamentados e “incluidos” en una economía visual dominante. Pero se hace necesario matizar o más bien rescatar que el análisis de Foucault no tiene en cuenta que la producción de discurso ha sido de dominio masculino y por tanto las “mujeres” y sus representaciones tanto discursivas como visuales, no sólo son administradas sino que en muchos contextos han sido borradas ya que son nombradas desde un lenguaje compuesto por códigos que sólo reconoce un sujeto masculino (Butler; 1991)

Es importante a la hora de pensar, como propuesta de análisis, el discurso de invisibilidad que se constituye como un concepto importante de la lucha de las llamadas “minorías sexuales”, más que como un ocultamiento, proponemos pensarlo como una administración y control de la vida y las prácticas cotidianas de los individuos. “Últimamente, los comentarios, especialmente por parte de comentaristas de derecha, sobre la homosexualidad no se basan en condenarla, sino en tratar de controlar sus representaciones (...) la homosexualidad es defendible cuando no se ve” (Mira, 2006:10). El “poder disciplinario: un poder positivo, inclusivo, destinado más a fijar, procurar identidades, asignar lugares, es decir más destinado a normalizar que a reprimir y

marginar” (Varela y Alvarez-Úria en Foucault; [1976]2009:XX), es el poder que administra estas representaciones.

Finalmente “la homosexualidad se puso a hablar de sí misma, a reivindicar su legitimidad y su “naturalidad” incorporando frecuentemente al vocabulario las categorías con que era médicamente descalificada. No existe un discurso del poder por un lado y, en frente, otro que se le oponga” (Foucault, [1976] 2009:107). El nuevo contrato ideológico con la homosexualidad, es que no se prohíbe sino que se decide en qué términos debe presentarse (Mira; 2006).

[En América Latina] Al mismo tiempo que los colectivos “homosexuales” se constituían iban definiendo una identidad para visibilizarse que supone aún hoy un grado de complejidad y discusión creciente. Esta identidad, tanto en la construcción en redes, en acciones colectivas o desde la reflexión teórica, fue considerada mucho tiempo como única. La concepción de la “identidad unitaria” partía de naturalizar el “sujeto homosexual” en términos esencialistas, es decir, intentando definir cuáles eran los rasgos característicos o típicos del ser homosexual. (Figari; 2010:227)

Para finalizar esta parte podemos resumir o precisar que nos interesan tres problemas en la discusión de la sexualidad que son:

1. La sexualidad como dispositivo de poder.
2. El control de las representaciones de la sexualidad y no su borramiento, como línea de análisis que nos permite ubicar las relaciones de poder.
3. La homosexualidad que se pone a hablar de sí misma incorporando el discurso que la descalifica.

Estos tres ejes o puntos de discusión son necesarios para argumentar que la experiencia de una sexualidad no heterosexual no constituye por sí misma una forma de resistencia o un estar por fuera del poder. Foucault advierte que el poder no es algo que se posee, o está en algún lugar, sino más bien que es un conjunto de relaciones móviles, de acciones que se dan sobre otras acciones. Por otro lado dice que la resistencia no está por fuera del poder y no hay poder sin resistencia. Es una relación de constante provocación (Foucault; [1982] 2010). De tal manera que el poder se ajusta a una resistencia que es igual móvil, ambos se mueven en una especie de coreografía estratégica de desarticulación y normalización, de contestación y respuestas aparentemente positivas, de aparentes

triunfos y transformaciones que no son más que las vueltas de un poder camaleónico que adopta el color de la fuerza que se le opone. La manera como Foucault analiza el poder es útil para una no simplificación del poder. Sin embargo no se puede pasar por alto la crítica realizada a su análisis, ya que parece que ubica el poder en todas partes y en ninguna al mismo tiempo, lo que hace del poder una especie de fantasma, de éter, contra el cual es imposible luchar. El poder es pensado en esta investigación como control y administración de las representaciones visuales desde una posición de privilegios como es el heteropatriarcado. Este Estado “positivo” y administrador de la vida genera estrategias de control, con formas y apariencias cada vez más aceptables por los sujetos cuya finalidad es lograr que los individuos se gobiernen a sí mismos. Y aquí el sexo o más bien el dispositivo de sexualidad juega su papel de máscara ya que parece que a través de este nos liberamos, lo que logramos es darle a la sexualidad un mayor control sobre nuestras vidas y relaciones socio-políticas.

Foucault refiriéndose a un poder que se preocupa más por la gobernabilidad de los individuos que por su exterminio o represión afirma que: “Esta forma de poder se aplica a la inmediata vida cotidiana que categoriza al individuo, le asigna su propia individualidad, lo ata en su propia identidad, le impone una ley de verdad sobre sí que está obligado a reconocer y que otros deben reconocer en él” (Foucault [1982] 2001:245). La “homosexualidad” es la “nueva” verdad sobre la sexualidad. El problema de esta “nueva verdad” es que pone al sexo en el centro de la disputa, olvidando que “el sexo, por el contrario, es el elemento más especulativo, mas ideal y también más interior en un dispositivo de sexualidad que el poder organiza en su apoderamiento de los cuerpos, su materialidad, sus fuerzas, sus energías, sus sensaciones y sus placeres” (Foucault, [1976] 2009:165). Tanto heterosexualidad como homosexualidad sostienen un sistema binario de dominación que refuerzan la idea del sexo como algo “natural” ocultando que este está construido por relaciones sociales, políticas, económicas, raciales, de género y en general de diferencias sociales que lo configuran en diferentes contextos y momentos históricos. El sexo como algo naturalmente emancipador (y como una idea abstracta y homogénea) dentro de una lucha sexo-política se convierte a si mismo en un instrumento fácilmente administrable por los poderes institucionales. Una propuesta que plantea una alternativa no binaria ha sido la Teoría *Queer*. Sin embargo algunas teóricas como Susana Penedo

en su libro *El laberinto Queer* (2008), argumenta que las propuestas de lxs teoricxs *queer* forman parte del dispositivo de sexualidad ya que

en lugar de ignorar la sexualidad y buscar otras estrategias al margen de esta, derivan la negación de una normalidad sexual para promover la existencia de otras sexualidades a las que, en su afán de legitimación, terminan elevando a la categoría de liberadoras simplemente porque suponen una trasgresión de la norma, dándole un excesivo protagonismo, a mi juicio, a la categoría de sexualidad. (Penedo; 2008:24).

Entonces el laberinto sigue viendo la sexualidad como lugar central de la lucha política y como dimensión determinante de los sujetos. Según el análisis de Penedo la Teoría *queer* continúa buscando la “liberación” a través de una sexualidad más flexible y en esto reside según ella su límite. A pesar de esto considero un aporte todo intento por desacomodar y re-pensar la sexualidad por fuera de lo heteronormado y más aún en contextos donde la sexualidad no puede ser una categoría ignorada ya que dejarla de lado supone la invisibilidad y muerte de personas que escapan a las normas sexuales impuestas por las instituciones del Estado, es decir, por el heteropatriarcado.

El pensamiento heterosexual

“(…) cuando el pensamiento heterosexual piensa la homosexualidad, esta no es más que heterosexualidad” (Wittig; [1992] 2006:52)



Fuente: Imagen 4. El tamaño si importa. Periódico OCHO Y MEDIO (2009)

Monique Wittig (1992) define el pensamiento heterosexual como unas categorías que funcionan como conceptos en un conglomerado de toda suerte de disciplinas, teorías, ideas preconcebidas. “Se trata de mujer, hombre, sexo, diferencia y de toda serie de conceptos que están afectados por este marcaje, incluidos algunos tales como historia, cultura y real” (Wittig; [1992] 2006:51). Y por mucho que se diga que no existe naturaleza, que todo es cultura, el pensamiento heterosexual resiste este examen, “una relación excluida de lo social en el análisis y que reviste un carácter de ineluctabilidad en la cultura como en la naturaleza: es la relación heterosexual ([1992] 2006:51).

La categoría de sexo como categoría natural y universal ha sido muy usada en los movimientos gay y lésbicos para la movilización de unas políticas de reconocimiento. Igualmente dentro de un cine denominado en principio como gay, al cual *El lugar sin límites* pareciera adherir, el sexo aparece como categoría central en las construcciones narrativas y de personajes de los filmes. El problema que aquí quiero plantear es que es necesario recordar que “la categoría de sexo es la categoría que establece como natural la relación que está en la base de la sociedad (heterosexual), y a través de ella la mitad de la población –las mujeres- es heterosexualizada y sometida a una economía heterosexual” (Wittig; [1992] 2006:26). El sexo como la marca visible (por tanto real y verdadera) en los cuerpos como primera instancia de control de dicha economía. ¿Cuáles son los discursos a los cuales se opone el festival a través de sus imágenes? ¿Qué preguntas se plantea alrededor de categorías como sexo, mujer, hombre, verdad y lo real? “Los discursos que nos oprimen muy en particular a las lesbianas, mujeres y a los hombres homosexuales dan por sentado que lo que funda la sociedad, cualquier sociedad, es la heterosexualidad” (Wittig; [1992] 2006:49). El carácter opresor del pensamiento heterosexual se basa en su tendencia a emitir leyes que deben ser válidas para todas las sociedades, para todos los individuos y en todos los contextos.

Dentro de las luchas de “liberación sexual” a menudo se continúa reproduciendo dicho pensamiento -ya que continuamos dentro de la economía mujer/hombre que son categorías políticas- y el fundamento, al igual que el sexo, de la heterosexualidad como régimen no solamente sexual sino político. “Si nosotros, las lesbianas y los gays, continuamos diciéndonos, concibiéndonos como mujeres, como hombres, contribuimos al mantenimiento de la heterosexualidad” (Wittig, [1992] 2006:54). Según Butler, la

parodia, la imitación consciente y crítica serían estrategias para desactivar el carácter natural de la heterosexualidad.

La repetición de construcciones heterosexuales dentro de las culturas sexuales gay y hetero bien puede ser el punto de partida inevitable de la desnaturalización y la movilización de las categorías de género; la reproducción de estas construcciones en marcos no heterosexuales pone de manifiesto el carácter completamente construido del supuesto original heterosexual. Así pues, gay no es a hetero lo que copia a original sino, más bien, lo que copia es a copia. La repetición paródica de «lo original» (...) muestra que esto no es sino una parodia de la idea de lo natural y lo original (Butler; [1990] 2007:95)

El problema es entonces cuando la homosexualidad ingresa en la disputa por ser verdadera y natural, por ocupar un lugar equivalente al de la norma heterosexual y no a performarla y evidenciar el carácter totalmente construido tanto de la heterosexualidad como de la homosexualidad.

PERSPECTIVA METODOLÓGICA: METODOLOGÍA VISUAL CRÍTICA

El feminismo designa el trabajo de desmontar los artefactos culturales y las tecnologías de la representación, para construir significados alternativos a las definiciones hegemónicas que fabrican las imágenes y los imaginarios sociales” (Richard; 2008:7)

La Antropología Visual continua muy determinada, metodológicamente hablando, por su relación con el cine etnográfico. A pesar de ser un territorio interdisciplinario, la literatura que podemos encontrar esta limitada a técnicas de análisis alrededor de materiales como: registros de campo, las etnografías audio-visuales o documental antropológico. No se cuenta con un trabajo que condense o recoja una metodología específica en cuanto a otro tipo de imágenes. Por esta razón caminaré por terrenos más cercanos a los estudios visuales, al feminismo, la sociología y los estudios fílmicos. En este sentido la filósofa y socióloga Gillien Rose realiza un gran aporte en su trabajo *Visual Methodologies* (2001). Su propuesta de una metodología visual crítica será mi guía metodológica principal. Según Rose un enfoque crítico tiene las siguientes características: 1. Toma en serio las imágenes. Las representaciones visuales tienen sus propios efectos. 2. Aborda las condiciones sociales y los efectos de los objetos visuales. Las prácticas culturales tanto como las representaciones visuales dependen y producen inclusiones y exclusiones sociales, por lo tanto, una descripción crítica tiene que abordar tanto las prácticas como sus significados culturales. 3. Considera su propia manera de ver las imágenes, a través de la reflexividad (Rose; 2001). Una idea que condensa estas características es que “una

representación no es sólo una ilustración... es el sitio para la construcción y representación de la diferencia social" (Rose, 2001:9). Para Rose, Donna Haraway realiza un gran aporte pues ella

se preocupa de precisar las relaciones sociales de poder que se articulan a través de las formas particulares de la visualidad, sin embargo, ella sostiene que, la glotonería visual contemporánea no regulada está disponible para sólo unas pocas personas y las instituciones, en particular las que forman parte de la historia de la ciencia ligada al militarismo, el capitalismo, el colonialismo y la supremacía masculina (Rose; 2001:9).

Es por esto que parte de su proyecto crítico

es examinar en detalle cómo ciertas instituciones movilizan ciertas formas de visualidad, para ver, y para ordenar el mundo. Esta visualidad dominante niega la validez de otras formas de visualizar las diferencias sociales, pero Haraway insiste en que sí hay otras formas de ver el mundo, y que está especialmente interesada en los esfuerzos para ver la diferencia social en formas no jerárquicas. Para Haraway, como para muchos otros escritores, el régimen escópico dominante de (post)modernidad no es una inevitabilidad histórica, ni es indiscutible. Hay diferentes maneras de ver el mundo, y la tarea fundamental es diferenciar entre los efectos sociales de esas diferentes visiones (Rose; 2001:9)

Esperamos encontrar o estimular otras formas de ver a través de este ejercicio crítico que proponemos como acercamiento metodológico. Rose también propone como lugar de análisis, los sitios desde donde se les dan sentidos a las imágenes: uno es "el sitio(s) de la producción de una imagen, el segundo es el lugar de la imagen en sí, y el último es el sitio(s) donde se ve por diversos públicos" (Rose, 2001:16). Esta investigación centrará su análisis en el sitio de producción que es el festival. Entiendo la producción no sólo como la elaboración material de las imágenes sino también la elaboración de un discurso a partir de la selección y categorización de éstas. También abordaré el sitio de la imagen en sí, es decir el análisis de la imagen misma, sus características visibles y materiales. Y por último, un sitio que trasciende los límites de esta investigación es el sitio de la recepción. Aun así, realizaré un acercamiento a través del análisis de las películas que han sido premiadas por el público. La decisión de no realizar un estudio de recepción de las películas y del festival en general como evento, tiene que ver con un problema de temporalidades ya que el proceso de investigación no coincidió, cronológicamente, con la realización del festival. Esta es una deuda que quedará propuesta para una segunda instancia de desarrollo de esta investigación ya que son fundamentales los sentidos que

las personas les dan a las imágenes a través de su experiencia. Es a nivel subjetivo donde se dan otras lecturas de los textos que nos proponen las imágenes y en este caso las películas. Son estas lecturas las que se desbordan y trascienden la objetividad con la que las imágenes se nos presentan. El público es activo, y es en sus imágenes internas donde está la posibilidad de desactivar lo que se nos muestra como norma.

Los materiales y las técnicas

A pesar de tratarse de un festival de cine, lo que supone que la protagonista es la imagen en movimiento, utilizaré la imagen fija como instantáneas que me permitirán observar detenidamente, buscando huellas, indicios, rastros, marcas, de las ideas, intenciones y discursos del festival como proceso de representación visual. La imagen fija permite detenerse y descubrir, permite realizar una *observación en profundidad*, en la que se vuelve cada vez a la misma imagen con una mirada diferente, resultado de un ejercicio que va de la imagen al texto, del texto a la imagen, y así por medio de constantes movimientos de un lado al otro se van re-creando los sentidos y las relaciones entre las imágenes y las palabras, las palabras y las imágenes. Sin embargo sabemos que no existen límites claros entre imágenes y palabras cuando usamos“(…) las imágenes como herramientas de organización: uno puede construir una constelación alrededor de ellas para empezar a narrar una historia”¹¹ pues pensar con imágenes nos permite relacionarnos de una manera no lineal con la realidad.

El material visual de análisis es principalmente el archivo del festival. Además de las películas analizaré el material impreso como los catálogos de las películas, programaciones, artículos de periódico y la revista del festival. Para ordenar este universo y heterogeneidad de materiales decidí reunirlos en dos grupos sencillos que son las imágenes fijas y las imágenes en movimiento. Dedicaré así un capítulo a cada grupo de imágenes para una mejor organización del análisis.

Para motivar el análisis y una reflexión sobre las estrategias metodológicas intenté poner en movimiento a las imágenes fijas y fijar un poco las imágenes en movimiento a través de:

1. El movimiento de la imagen detenida: en este ejercicio comparé, observé, clasifiqué, intervine (como un montaje), las imágenes fijas aparecidas en el archivo del

¹¹ Pensar con imágenes: Susan Buck-Morss en <http://www.letrasenlinea.cl/> visitada en abril 11 de 2015.

festival, un archivo de 12 años de trayectoria. Estas imágenes fijas se encuentran básicamente en material promocional del festival como: periódicos, catálogos y revistas. Me refiero a un movimiento en sentido simbólico, refiriéndome a la movilización de otros sentidos que exceden las intenciones para las que fueron creadas las imágenes. Realizar montajes (como el montaje cinematográfico), collages de imágenes que de otra forma nunca estarían juntas, para provocar diálogos, asociaciones y contradicciones.

2. El detenimiento de la imagen en movimiento (películas): Con este ejercicio me refiero a una mirada que se detiene, que asocia y que ve lo que la pantalla no muestra. Al hablar de cine hablamos de tiempo, es en el tiempo que se desarrolla una película, sin embargo me permitiré congelar algunas imágenes que sirvan de detonantes de algunas discusiones y análisis. Todos los materiales mencionados y ejercicios de la mirada serán puestos en relación con las entrevistas y los textos que acompañan a las imágenes. Todas las imágenes son imágenes en movimiento ya que se las entiende más como procesos, abiertos, que como objetos fijos e inanimados. Tal vez la manera más fácil de abordar en este análisis la relación de las imágenes y el texto -aunque tenga que recurrir nuevamente y casi siempre a ejemplos que subordinan la imagen al texto-, sea ver las imágenes como citas, como fragmentos del pensamiento, como objetos dentro de los que ocurre puestas en escena y ocultamientos, donde ha operado la selección de un sujeto o un grupo, un momento histórico y técnico, un contexto. Un acto de animación de las imágenes “como si vivieran o como si nos hablaran” (Belting; 2007:16), teniendo en cuenta que esta acción “es una acción simbólica que se practica de manera muy distinta en las diferentes culturas o en las técnicas de la imagen contemporáneas” (2007:16).

Análisis de contenido y análisis de discurso (visual)

El análisis crítico del discurso es un tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia primariamente el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político. El análisis crítico del discurso, con tan peculiar investigación, toma explícitamente partido, y espera contribuir de manera efectiva a la resistencia contra la desigualdad social. (Van Dijk; 1999:23)

A lo largo del su texto *Visual Methodologies*, Rose (2001) expone diferentes líneas metodológicas desde las cuales abordar las imágenes: el análisis del discurso visual, el análisis de contenido, la semiología, el psicoanálisis. En cada uno expone sus alcances y sus limitaciones. Es inevitable abordar un archivo visual sin intentar hacer un cruce de todas estas perspectivas pero me he concentrado en las que considero más pertinentes

para este archivo en particular que son el análisis de contenido y el análisis del discurso (visual). El *análisis de contenido* se centra en analizar el sitio de la imagen en sí misma, es decir que indaga sobre lo que nos pueden decir los elementos de la composición de una imagen -elección de fondos, relación con la figura, distribución de los elementos en el espacio, tamaños etc-. El análisis de contenido “se basa en el recuento de la frecuencia de ciertos elementos visuales en una muestra clara y definida de imágenes” (Rose, 2001:56). Pero hay que aclarar que no sólo es significativo lo que se ve con frecuencia sino lo que las imágenes no nos están mostrando. Esta técnica requiere de una interpretación cualitativa, sus resultados se tienen que interpretar a través de una comprensión de cómo los códigos de una imagen se conectan con el contexto más amplio en el que esa imagen tiene sentido (Rose; 2001). Siguiendo a Rose, el *análisis del discurso* está interesado en cómo las imágenes construyen relatos del mundo social. Para ello utiliza amplia gama de fuentes y presta especial atención a la construcción discursiva de verdad. Para la aplicación de esta técnica es importante tener en cuenta: 1 Hacer una lectura con gran detalle, 2 prestar atención a los supuestos acerca de lo que es verdadero, real o natural, 3 evidenciar lo que no se dice [o no se muestra] y 4 estudiar las contradicciones.

Para acercarme al sitio de producción de las imágenes, es decir, el contexto de producción y los discursos que circulan alrededor, sobre y entre las imágenes, realizaré entrevistas a profundidad para poder poner en diálogo lo que muestran y dicen las imágenes con los discursos, los sentidos y las intenciones con las que son producidas. En este cruce es donde las contradicciones emergen. Estas entrevistas fueron realizadas a personas del equipo organizador del *El lugar sin límites*, principalmente a su director Fredy Alfaro, así como a activistas LGBT de la ciudad que me proporcionaron elementos históricos para abordar los procesos en que la población LGBT fue configurando un campo de visibilidad en Ecuador.

CAPITULO II DEL HOMOSEXUAL-OTRO AL HOMOSEXUAL-NOSOTROS

En este capítulo me interesa exponer un breve contexto histórico en el cual se da una transformación en los discursos y las representaciones en torno a la homosexualidad en Ecuador. Esta transformación tiene que ver con el cambio de discurso, de uno en tercera persona, es decir la homosexualidad vista como una alteridad, como un “eso”, “él” o “aquello” a unas enunciaciones en primera persona es decir un “yo” y un “nosotros”. Este cambio es posibilitado a partir del contexto que abre la despenalización de la homosexualidad ocurrida en 1997 que permite, entre muchas otras aperturas, que el colectivo homosexual y/o LGBTI se configure como movimiento político y por tanto se auto-represente no sólo en términos políticos sino visuales. Con la despenalización se inició un proceso de visibilización como acción de carácter pública y colectiva.

En la segunda sección de este capítulo desarrollo el proceso de surgimiento y configuración del festival de cine LGBT *El lugar sin límites*, como una práctica y espacio colectivo que responde a esta nueva dinámica en la que es posible el desarrollo de unas imágenes “propias”.

Estados-nación latinoamericanos y homosexualidad(es)

El sociólogo argentino Carlos Figari plantea de forma clara y concreta, el modo en que se fue configurando en los procesos de construcción de los Estados-nación latinoamericanos, durante el siglo XVII la noción de homosexualidad, asociada a la enfermedad y anormalidad.

La construcción de las naciones latinoamericanas, en los moldes de las mentalidades burguesas en boga en Europa, se corresponde con la interpelación de sus ciudadanos como individuos “sanos” y “trabajadores”. Todo desorden y exceso, especialmente en el campo de la moral sexual, entra en el territorio de la “enfermedad”. El patrón de “normalidad” es la familia y sus pilares. Por un lado la mujer/madre en oposición a la meretriz al servicio del marido, los hijos y la patria, responsable, además, por la generación de hijos sanos y por ende, del mejoramiento de la raza y la nación. Por otro lado, el marido/padre, sin excesos, virtuoso y buen trabajador en oposición al libertino, al vagabundo o peor aún al “pervertido homosexual”¹² (Figari, 2010:226).

¹² Es importante tener en cuenta que el “pervertido homosexual” se refiere a un sujeto masculino homosexual.

Los Estados Nación latinoamericanos importaron de Europa (del siglo XVII) una serie de normas “higiénicas”, de discursos que dibujaban lo que debía ser un “ciudadano”. Estos discursos crearon “un sinfín de categorías patológicas, de taxonomías y clasificaciones de lo “anormal”: perversión, ninfomanía, histeria, homosexualismo, safismo, onanismo” (Figari; 2010). Por lo tanto el Estado debía emitir una serie de normas para el control de estas disfunciones y proteger a sus ciudadanos, creándose todo un discurso médico-jurídico en relación a los placeres no legítimos de los individuos. Individuos “sanos” y “trabajadores”, “cuerpos dóciles” que sirvan a la reproducción de la vida y del capital, son las nociones básicas en el control de los cuerpos y sus placeres.

“En las décadas de la Identidad y Unidad Nacional mexicana, del populismo argentino y el Estado Novo brasileiro, políticas explícitas del Estado regularían la moral sexual de sus ciudadanos. Muchos países incluirán entonces la homosexualidad como delito en sus códigos penales” (Figari; 2010:227). Comenzaron a plantearse también las resistencias colectivas: “En el marco imperante de contestación cultural de fines de los años 1960 se crean las condiciones para la visibilidad del movimiento homosexual, al mismo tiempo que se organizan los movimientos indígenas, de negros/as y de mujeres en algunos países de América Latina” (Figari; 2010:227). Durante esta década y hasta los 80s, el movimiento homosexual estuvo ligado a procesos de resistencia vinculado con el marxismo, el anarquismo, el sindicalismo y otros procesos políticos latinoamericanos. En el año 1967, justo antes del conocido *Stone Well* de Estados Unidos, un grupo de homosexuales argentinos estaban organizados en lo que se llamó “Nuestro Mundo”, fue el primer grupo constituido públicamente bajo una orientación homosexual en América del Sur. Con una base en su mayoría obrera y sindical se definió como grupo homosexual-sexopolítico. A mediados de la década de 1980, con la aparición del VIH/Sida, el movimiento homosexual resurge con gran fuerza; al mismo tiempo este determinará en gran medida el nuevo estilo de organización del mismo (Figari; 2010).

Actualmente y a pesar de las transformaciones, la violencia continúa. Según informe de 2013 de ILGALAC (Asociación Internacional de Lesbianas y Gays de Latinoamérica y el Caribe),

Once países latinoamericanos penalizan prácticas asociadas a la no heterosexualidad. El área de América Central y el Caribe es el foco más intensamente represivo en materia legal. Las penalidades con diversos grados y modalidades, van desde los 5 a los 25 años de cárcel en Antigua y Barbuda, Bahamas, Barbados, Dominica, Granada,

Belice, Guyana, Jamaica, San Cristóbal y Nevis, Santa Lucía, San Vicente y Las Granadinas y Trinidad y Tobago. En Guyana, Barbados y Trinidad y Tobago pueden acarrear la privación de libertad de por vida (cadena perpetua); en Belice y Trinidad y Tobago las leyes migratorias prohíben el ingreso de homosexuales al país (Fuente www.ilga.org junio de 2014)

Más allá de esta homofobia de Estado la violencia cotidiana tanto en espacios públicos como privados persiste, y si bien, son necesarios los cambios jurídicos, estos no garantizan una transformación en las prácticas y los imaginarios sociales alrededor de la homosexualidad.

Proceso de la despenalización de la homosexualidad en Ecuador: la configuración de una idea de visibilidad.

Desde la conquista de América la regulación de los cuerpos sexuados - al igual que los racializados -, fue una característica fundamental de la distinción salvaje/civilizado, metáfora constitutiva del sistema colonial latinoamericano (Figari; 2010:226).

Vivir para contarlo (2006) es una investigación inédita realizada por Ana Aulestia para la Fundación EQUIDAD¹³ y *HOMOsexualidades, Plumas, maricones y tortilleras en el Ecuador del siglo XXI* (2002) es una producción del activista, académico y actor Patricio Brabomalo; ambos trabajos se constituyeron como orientadores para analizar algunos momentos del proceso de enunciación y auto-enunciación de la homosexualidad en Ecuador. Los dos son producto de reflexiones iniciadas y profundizadas en procesos de activismo social y político. Según Brabomalo hay dos procesos o puntos de giro importantes en la configuración del activismo LGBT en Ecuador. El primero consistió en “el apareamiento del VIH/SIDA en el 84 que golpeó en todos los espacios el discurso de la sexualidad” (Brabomalo; 2002:60), fijando la mirada en los hombres gays quienes fueron uno de los blancos ideológicos principales: el SIDA estaba en el mundo para castigar su comportamiento reprochable (Brabomalo; 2002). Y el segundo es la declaración de anticonstitucionalidad del artículo 516 del código penal ecuatoriano -

¹³ Fundación Equidad emerge (2000) como una iniciativa orientada a la oferta de servicios culturales, sociales y de promoción de la salud relacionada a la salud sexual y prevención del VIH e ITS, así como también orientar sus esfuerzos hacia la movilización comunitaria, la incidencia política, la promoción y defensa de los derechos humanos de las personas GLBTI (Fuente www.equidadecuador.org el 5 de junio de 2014)

artículo que penalizaba la homosexualidad- en el año 1997, un acontecimiento “sobre el cual se armarían las bases de un nuevo discurso homosexual” (2002:59).

Teniendo en cuenta que tanto en estas dos investigaciones, como en las diferentes entrevistas realizadas a activistas LGBT que vivieron de cerca el proceso de despenalización, así como en las fuentes revisadas¹⁴, aparece la despenalización como un momento que marca un antes y un después para la “homosexualidad” en Ecuador. Centraré la discusión de esta sección en este proceso.¹⁵ Sin embargo, a pesar de la importancia de este acontecimiento, ya que libera los discursos sobre la homosexualidad y en general sobre la sexualidad, considero necesario no hacer de este hecho un Centro pues más adelante se podrá ver cómo este “mito de liberación” en el tiempo y en la memoria ha adquirido otros posibles significados para el activismo actual lo cual hace necesaria una revisión crítica. Como investigadora y activista considero que los argumentos con los que se logra la despenalización no han sido lo suficientemente conocidos y analizados lo que hace necesario descentrar la lucha de lo jurídico, abrir múltiples lugares desde los cuales desactivar las opresiones y desde donde re-crear las memorias y las historias.

Años previos a la despenalización

Durante los años 80s ocurren dos procesos relevantes. Uno de ellos aparece como núcleo conflictivo de modo recurrente tanto en las entrevistas como en las fuentes revisadas y se vincula con el fenómeno mundial de la aparición de VIH/SIDA y su presencia en Ecuador a finales de esta década. El otro aparece escasamente enunciado en las entrevistas, pero no por eso es menos relevante; remite al proceso local del régimen político represor del presidente León Febres Cordero. Ambos procesos agravan la situación de penalización y represión de la homosexualidad en el país. Recuperando los planteamientos de Brabomalo:

El Ecuador de los ochenta despierta con una noticia que remueve los cimientos de los discursos de la sexualidad – así como en todo el mundo – y es la presencia del VIH/SIDA, que evidencia la presencia

¹⁴ Tesis de FLACSO, archivo de prensa nacional y de la Fundación EQUIDAD.

¹⁵ Es necesario comprender que por *homosexualidad* el código penal entendía todo lo no heterosexual (Villareal; 2007), y sobre todo, aquellos cuerpos cuya apariencia “no correspondía” con las normas de género binarias/normativas, de manera que las personas trans vivieron este proceso de modo más violento y al mismo tiempo con más fuerza a la hora de participar en el proceso de despenalización.

de los indeseables – homosexuales, especialmente hombres – provocando una conmoción que hasta el día de hoy prevalece en los imaginarios.

Dicha situación ponía en riesgo la familia nuclear, el matrimonio y los preceptos morales al mostrar que las prácticas sexuales no son tan rígidas, ni los discursos tan eficaces. El sistema se ve vulnerado y a partir de eso necesita buscar a los *culpables* de tales hechos, algunos para sancionar y así volver al orden y control al sistema (Brabomalo; 2002:12).

Tanto la penalización como el VIH/Sida aparecen como castigos para estos “desviados morales”, al mismo tiempo que empujaron procesos políticos y definieron en gran medida la organización de los colectivos alrededor de la necesidad del cuidado y de la creación de una imagen positiva de la homosexualidad.

El segundo proceso refiere al régimen político represor del presidente León Febres Cordero. Este período carece de investigaciones que profundicen el estudio de las agresiones que se intensificaron con su gobierno, según se puede apreciar en la prensa de la época y en las entrevistas realizadas a activistas que vivieron dicho proceso socio-político (Aulestia; 2006, Vacas; 2010). En una entrevista realizada a Manuel, activista que vivió estos procesos señala las implicancias del febrescorderato para la población LGBT:

Hay que contar cómo el febrescorderato marcó un punto de inflexión en la vida GLBT de Quito, porque hasta entonces era oculto, era un delito, pero no era de correr. En la época de Febres Cordero le agregamos el ingrediente del pánico, veías un patrullero y se te helaba la sangre. Ahí va el escuadrón “violante”¹⁶, como se decía en esa época. (Revista MAX; 2013:19)

Y no es ingenuo sospechar de este factor como agravante y al mismo tiempo detonante de una respuesta por parte de las personas LGBT, ya que durante las dictaduras militares en América Latina las personas homosexuales fueron reprimidas y desaparecidas como es el caso de “la desaparición sistemática, nunca oficialmente reconocida, de gays argentinos en la truculenta dictadura de 1976-83” (Figari; 2010:226-227). Ya que el poder no puede existir sin la resistencia (Foucault; 1982), sin esta fuerza opositora, las dictaduras o regímenes opresores han detonado al mismo tiempo la organización de los

¹⁶ El escuadrón encargado de detener a los homosexuales se llamaba Volante, las personas lo nombraron Violante por la violencia con la que atacaban a los supuestos criminales. Esto lo cuenta Manuel Acosta en una entrevista realizada el 12 de marzo de 2014.

oprimidos, de quienes han sido violentados y la indignación de los que han quedado vivos.

(...) El 17 de abril de 1984, (se) fundaría la “Comunidad Homosexual Argentina” (CHA). Por estos mismos años en el Perú, entre la vuelta a la democracia y la guerra, surgiría el “Movimiento Homosexual de Lima” (MOHL). En tanto en Chile, en 1984, en plena dictadura, se crea el grupo lésbico-feminista “Ayuquelén”, después del trágico asesinato en el centro de Santiago de la artista lesbiana Mónica Briones, a manos de las fuerzas de seguridad (Figari; 2010:230)

En el caso ecuatoriano, un medio de comunicación dejó registro en la memoria de las personas y en los archivos de aquella época “oscura” no sólo para las personas homosexuales sino para el país. Se trata de *Últimas Noticias*, el espacio “informativo” del periódico *El Comercio* en el que se publicaban todos los lunes, en la sección de policiales, una lista de los homosexuales que habían sido detenidos. Este periódico se constituyó en uno de los pocos referentes que la sociedad ecuatoriana de aquella época y los mismos homosexuales tenían de la homosexualidad. Era la imagen del delincuente, “prostituto” y criminal.

Bueno, te llevaba la policía, vamos con esa idea de que te ibas preso, la historia se resumía en que si ya el domingo no asomabas, estabas desaparecido; lo único que había era que esperar al diario de la tarde, que se llamaba, del día lunes, la famosa edición de "*Últimas noticias*", así se llama el periódico vespertino de esta ciudad: "Últimas noticias". Tenías que buscar, directamente comparabas y no perdías el tiempo, ibas a la última página, a ver si estaban las fotos (Manuel, 2014, entrevista).

La prensa de la época identificaba como homosexuales a los hombres “vestidos de mujer” por lo que quienes eran realmente objeto de la represión policial eran las personas trans. No se castigaba tanto el “acto” como lo describía el artículo 516, sino tener la “apariencia” de homosexual que según el orden jurídico y el ojo de la policía catalogaban como tal. Según la experiencia que relatan Manuel y Sandra Álvarez (Directora y fundadora de la OEML, Organización Ecuatoriana de Mujeres Lesbianas), las mujeres lesbianas no eran apresadas y sometidas por la policía y más bien éstas ayudaban para que los compañeros gay escaparan. Manuel señala:

“(…) el Artículo 516, inciso Segundo, sólo hablaba de la homosexualidad masculina, y eso es muy relevante, porque a las chicas no se las podían llevar presas, ya? las mujeres tenían una ventaja ahí, y no sólo que una ventaja, esto es algo que también la gente debe saber y que los gays de ese entonces sí recordamos y valoramos; nuestras amigas lesbianas eran nuestro escudo salvador, ellas nos protegían, ellas eran las que inclusive nos hacían como

cortina para que los gays podamos correr, y ellas, se quedaban enfrentando y entreteniéndole y atajándole a la policía. Era una solidaridad hermosa (Manuel Acosta, entrevista marzo 26 de 2014)

Si bien esto les permitía evitar la represión, es preciso profundizar el análisis de tales sentidos y prácticas en torno a las mujeres lesbianas ya que “para vivir su cuerpo, ejercer su sexualidad y, simplemente, vivir, las mujeres están ubicadas en condiciones bastante menos ventajosas que los varones, aunque fuesen ellos homosexuales (Falquet; 2006:22). Estas mujeres escapan de la represión de la policía no por el reconocimiento de su sexualidad no heterosexual sino por una invisibilidad total que hace que ante el ojo vigilante de los roles de género ellas no puedan existir mas allá de una sexualidad falocentrada, por lo tanto esto contribuye a que “en el Ecuador el rostro que se le ha dado a la homosexualidad dentro de la misma población, muestra a un hombre”, además, “comprendido entre 25 y 45 años, mestizo, de clase media, con escolaridad de nivel universitario” (Brabomalo; 2002:31).

Dentro de la “Imagen” del ser homosexual y la construcción de un régimen de visibilidad, es imperioso considerar, además de la dimensión de la sexualidad, la dimensión de las clases sociales. El chiste citado evidencia cómo al interior de la población gay existen unas distinciones que dan cuenta del modo en que, en la cotidianidad, estas identidades no poseen unos significados fijos y universales.

El “activismo LGBT” en Ecuador comienza a visibilizarse a partir del trabajo de organizaciones y fundaciones en torno a la prevención del VIH/SIDA (Brabomalo; 2002, Aulestia; 2006, Vacas; 2010) hacia finales de 1980 cuando estalla la “bomba” del virus, poniendo en el banquillo de los acusados a los homosexuales (a nivel “global” y “local”).

"DEFINICION DE GAY

El muchacho habló con su papá Y tras mucha reflexión -le dice - Papá, he decidido revelarte el secreto de mi vida: Soy gay.

-Vamos a ver -responde serenamente el padre- ¿Eres alumno de la "San Pancho", la Internacional o la UDLA?

- No, papá -responde el muchacho- Tú sabes bien que estudio en la Central.

- ¿Vives en apartamento de lujo, o tienes un Penthouse propio en la González Suárez? - No. Vivo con ustedes en este apartamento que fue financiado por el IESS y el BEV.

-¿Manejas una Vitara, un Honda o un Mitsubishi último modelo?

- Tampoco. Ando en trole o bus.

- ¿En vacaciones siempre te vas a Florida, Aruba o Curaçao?

- Nunca papá. Sabes que siempre voy donde mis primos en Machachi

Le dice el papá: Entonces no eres gay. ¡¡¡ Eres un pobre maricón común y corriente !!!"

(Mail circulado como correo de bromas. 15/04/2005 en Aguirre; 2008)

Los discursos oficiales convierten al virus en el castigo contra una “moral venida a menos” (Ingeschay y Brabomalo en Vacas; 2010).

Había una propaganda, cuando apareció el VIH/SIDA, en televisión. Era un velorio y le lloraban a un muerto. Llegó un muchacho y la mamá le decía “usted no se acerque, por su culpa, por homosexual, ha muerto mi hijo” (Vacas; 2010)

Es necesario aclarar que el VIH/SIDA es un fenómeno que ha visibilizado, de forma positiva y negativa, a los hombres homosexuales pues por un lado tornó urgente la necesidad de agruparse para luchar tanto contra la enfermedad como contra el estigma que se construía en relación a la homosexualidad. Y por otro lado, se convirtió en un privilegio económico para las organizaciones gestionadas por hombres homosexuales, ya que dichos fondos provienen de organismos que, en algún punto, reproducen el imaginario sexual falocéntrico que niega la salud sexual de las mujeres lesbianas. Sandra Álvarez Directora de la Organización Ecuatoriana de Mujeres Lesbianas hace referencia a un concepto que es el de la *VIHización* del activismo LGBT.

“en Ecuador empezaban a surgir todo el tema del VIH y empezaron a llegar fondos de cooperación internacional destinados básicamente a prevención y lucha contra VIH. Obviamente, cierto, las lesbianas, las personas trans masculinos, las mujeres bisexuales, hasta hoy no somos incluidas en esos grupos de prevención de ITS y VIH. Entonces la VIHización de los recursos de cooperación internacional lo que logró, fue fortalecer obviamente todos los grupos, los colectivos, las asociaciones, la fundaciones que estaban lideradas y que trabajaban por y para hombres gays” (Sandra Álvarez, 2014, entrevista)

A pesar de esto es necesario reconocer la importancia de esta coyuntura, que dirigía la mirada principalmente a unos actores masculinos (de clase media), ya que permitió activar y dar inicio a “lo que podría ser una *historia oficial* de la propuesta LGBTT en el Ecuador, su aparecimiento físico y político en los ochentas marca un punto de partida para su presencia en los siguientes escenarios” (Brabomalo; 2002:12).

La despenalización

“El discurso e imagen de los 90s estaba configurado a partir de un ambiente de represión, violaciones apoyadas por la ley y silencios, y la clandestinidad, lo que generó una necesidad de hablar y ser vistos”
(Brabomalo; 2002:12).

Hasta noviembre de 1997 la homosexualidad estaba penalizada en Ecuador. El artículo 516 del código penal sancionaba:

1. En los casos de homosexualismo que no constituyan violación, los dos correos serán reprimidos con reclusión mayor de cuatro a ocho años.
2. Cuando el homosexualismo se cometiere por el padre u otro ascendiente en la persona del hijo u otro descendiente, la pena será de reclusión mayor de ocho a doce años y privación de los derechos y prerrogativas que el Código Civil concede sobre la persona y bienes del hijo.
3. Si ha sido cometido por ministros del culto, maestros de escuela, profesores de colegio o institutores, en las personas confiadas a su dirección o cuidado, la pena será de reclusión mayor de ocho a doce años (Artículo 516 del Código Penal de Ecuador)

Las leyes, así como todo discurso, colaboran a producir a los sujetos que nombran, es decir el sujeto que describe esta ley sería re-creado en los imaginarios de las personas que aceptaron o rechazaron lo que ésta les ofrecía. En todo caso influyó en la construcción del sujeto-homosexual desde una perspectiva esencialista, así como también en la organización de una resistencia que convergería, como en pocos casos en los años siguientes, en un mismo objetivo como fue la lucha por la despenalización de la homosexualidad.

Desde el año 1988 las organizaciones de gays, lesbianas y personas trans femeninas iniciaron su lucha a través de procesos de organización y de denuncia a nivel internacional dando a conocer la existencia del artículo 516 y particularmente llamando la atención sobre las violaciones a la vida privada y a la integridad de las minorías sexuales. El 31 de marzo de 1994, el Comité de Derechos Humanos de las Naciones Unidas reglamentó los derechos de gays y lesbianas a la privacidad y la igualdad, como derechos civiles y políticos ratificados por la República del Ecuador (Aulestia; 2006). El 7 de noviembre de 1994, la Fundación Ecuatoriana de Ayuda, Educación y prevención del SIDA (FEDAEPS) realizó una petición ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos sobre “Violación a los derechos humanos de los homosexuales y lesbianas en el Ecuador”. En 1995 se impulsó la Ley de Violencia en contra de la Mujer y de la Familia que fue aprobada en diciembre de ese año. En febrero de 1997 las clases medias se movilizaron masivamente para la destitución de Abdalá Bucaram (Aulestia, 2006:15). En medio de este contexto, en junio del año 1997 ocurrió un acontecimiento de represión policial en un bar de la ciudad de Cuenca (Villareal; 2007, Vacas; 2010, Aulestia; 2006). Este suceso se convirtió en un hecho emblemático de la historia del activismo nacional.

Al tener gran visibilidad en los medios y al reunir actores de diferentes procesos, terminó por catalizar y arrojar un impulso relevante al proceso de la despenalización.

“En medio de todo esto ocurre un evento que es ya para esto se discutía en estos círculos, como te digo el tema LGBTI y ocurre un evento en, similar al de Stone Well, yo diría en un bar en Cuenca había fiestas de la comunidad especialmente de las compañeras trans que hacían sus reinados, sus presentaciones, o simplemente sus reuniones. Como todos los fines de semana llegaba la policía, les pegaba y les llevaba presas. Un fin de semana en junio del 97 llegó la policía y les pegaron les llevaron presas les metieron a la cárcel, en la cárcel les violaron, una cosa que tampoco había ocurrido en ese momento sino que ya era una cosa que pasaba comúnmente. Sin embargo de esto se hizo eco la prensa y de eso hubo una protesta muy grande de Monseñor Alberto Luna Tovar. Me parece que escribió en un periódico en ese momento, esta protesta fue respaldada por la gente de la universidad en Cuenca, incluso se hicieron eventos artísticos culturales, alrededor de esta protesta en contra de la vejación hacia las personas LGBT” (Jorge Medranda, 2014, entrevista)

Refiriéndose a lo sucedido en Cuenca “el miércoles 18 de junio de 1997 apareció en el diario El Comercio de Quito la siguiente noticia: *50 travestidos detenidos sin acusación*” (Vacas; 2010:81). Manuel señalaba que en aquel fatídico evento se encontraban presentes hijos de familias renombradas de la ciudad, de “clase alta”, lo que motivó, según el activista, que esta represión tomara tales dimensiones, pues no era la primera vez que ocurrían estas agresiones por parte de la policía.

“La policía termina llevándose presos a todos, a todos, más de cien, los lleva detenidos; pero entre los 100 habían hijos de "pelucones" pues, lo que ahora se llaman "pelucones", o sea de gente de alcurnia, de las familias de élite, todo eso; entonces esto revienta en un escándalo, porque ya no eran solo "gays pobres", que no salían en la... no, no, ya fue el escándalo mayúsculo, no solo por la violenta irrupción, sino porque eran hijos de familias, eran "niños bien" de familias encopetadas; entonces esto obviamente trasciende... (Manuel Acosta, 2014, entrevista)

Esta represión ocurrida en Cuenca tuvo eco en los medios de comunicación y fue denunciada frente a organismos internacionales, recibió apoyo de la iglesia en nombre de Monseñor Alberto Luna Tobar y de la Gobernación del Azuay por parte de Felipe Vega (Aulestia; 2006, Brabomalo; 2002, Villarreal; 2007, Vacas; 2010). En medio de este contexto se creó la coalición el TRIANGULO ANDINO -entre ellas COCHINELLY (organización de Personas trans) y TEMPERANCIA (organización de Trabajadoras sexuales)- que fue la unión de varias organizaciones del país cuyo principal objetivo era

lograr la derogatoria del artículo 516 del código penal. Ello se logró a través de un largo proceso de organización y recolección de firmas¹⁷ liderado por las compañeras trans, el 25 de noviembre de 1997.

Era el gobierno interino de Fabián Alarcón. Este presidente también quería quedar bien con la sociedad entonces cualquier propuesta social que venía él trataba de darle trámite. Como esto es una cosa que estaba apoyada por todos los sectores de la sociedad en ese momento entonces se era una cosa que no iba a negar. El grupo de abogados que tramitó esto buscó la manera más, menos sensible para afectar a la sociedad en sus creencias político-religiosas del momento y conseguir el objetivo (...) lamentablemente la declaratoria de inconstitucionalidad del inciso 1 del artículo 516 salió en los términos de que no podíamos ser considerados delincuentes porque éramos enfermos” (Jorge Medranda, 2014, entrevista)

La homofobia que acompañó la derogatoria del artículo fue uno de esos puntos “ciegos”, es la sombra que queda detrás de estos procesos de visibilización y sus contradicciones, del cual quiero hacer un poco de eco y revisar reflexivamente. Ello no implica desconocer las transformaciones positivas que supuso la despenalización; como el reconocimiento por parte de la comunidad GLBTT de ser poseedores de derechos, los insumos teóricos, prácticos y organizativos para nuevas propuestas sociales y culturales como el cambio de la Constitución del 98, el nacimiento de nuevas organizaciones (Aulestia; 2006), entre otras.

El fallo del Tribunal constitucional argumentó la derogatoria del inciso 1ro del artículo 516 en los siguientes términos: “...resulta inoperante para los fines de readaptación de los individuos, el mantener la tipificación como delito de la homosexualidad, porque más bien la reclusión en cárceles crea un medio ambiente propicio para el desarrollo de esta disfunción” (Tribunal Constitucional en Salgado 2004:6). Entre otras características, la ley es un mecanismo creado para controlar. Como argumenta Foucault es necesario tener en cuenta que nos encontramos frente a un Estado que administra la vida a través de un “poder disciplinario: un poder positivo, inclusivo, destinado más a fijar, procurar identidades, asignar lugares, es decir más destinado a normalizar que a reprimir y marginar” (Varela y Alvarez-Úria en Foucault [1976] 2009: XX).

¹⁷ Periódico El Hoy: “Mil firmas contra la intolerancia”. 28/08/97. 2B (En Aulestia; 2006).

Desde ésta perspectiva la despenalización no implica una transformación en la conciencia social y jurídica, sino que supone más bien, un cambio de discurso, del discurso del desviado/criminal al desviado/enfermo sexual. Lo que aquí intento argumentar y llamar la atención es que tanto la penalización como la despenalización son el resultado de relaciones de poder. Otra evidencia de estas tensiones y contradicciones es que sólo es derogado 1 de los 3 incisos que componen el artículo los cuales están vigentes hasta la fecha. Los incisos declaran lo siguiente: Inciso 2do: “Cuando el homosexualismo se cometiere por el padre u otro ascendiente en la persona del hijo u otro descendiente”. Inciso 3: “Si ha sido cometido por ministros del culto, maestros de escuela, profesores de colegio o institutores, en las personas confiadas a su dirección o cuidado”. De esta manera podemos advertir que el cuerpo normativo interpreta la homosexualidad como una violación es decir (aunque el inciso 1 condena el acto voluntario cuando dice: “En los casos de homosexualismo, que no constituyan violación”), como un acto que se *comete* en contra de la voluntad de otro individuo. Esto queda evidente ya que sólo la despenaliza “en los casos de homosexualismo, que no constituyan violación” (...). La socióloga Judith Salgado hace notar que la violación ya está tipificada “en los Arts. 512, 513, 514 y 515 del Código Penal. Considerando que el Art. 512 decía “es violación el acceso carnal con persona de uno u otro sexo, en los casos siguientes...” (Salgado, 2004:9). Es así como la permanencia de estos dos incisos en el Código Penal afirma y sobretodo reproduce un discurso homofóbico que se implementa por parte del Estado a través de su institución judicial. Los principios jurídicos en los que se fundamenta la despenalización no implican que deja de considerar la homosexualidad como amenaza, sino por el contrario, se busca la manera más efectiva de controlarla¹⁸ según sus intereses. Ello se torna explícito en el modo en que el Tribunal se refiere a la homosexualidad: “... es claro que si no debe ser una conducta jurídicamente punible, la protección de la familia y de los menores, exige que no sea una conducta socialmente exaltable”. El discurso hegemónico que impone la matriz heterosexual como lo natural y como lo normativo requiere una reiteración permanente (Butler; 1990) en base a mantener controlado lo repudiado. “Sin duda, uno de los mecanismos utilizados para fijar el espacio de lo repudiado y censurado en el ámbito de la sexualidad ha sido el Derecho y la criminalización de la homosexualidad la

¹⁸ Actualmente existen clínicas donde se ofrece clandestinamente el servicio de des-homosexualización en el país. Para ampliar esta información ver: Wilkinson, Ann Kathryn. 2012. “Sin sanidad, no hay santidad: las prácticas reparativas en Ecuador”. Tesis de Maestría de Género FLACSO-Ecuador.

manifestación más rotunda de la homofobia” (Salgado; 2006:3)¹⁹. Estos argumentos demuestran que

El castigo tenderá a convertirse en la parte más oculta del proceso penal. Cosa que entraña varias consecuencias: la de que abandona el dominio de la percepción casi cotidiana, para entrar en el de la conciencia abstracta; se pide eficacia a su fatalidad, no a su intensidad visible; es la certidumbre de ser castigado, y ya no el teatro abominable, lo que debe apartar del crimen; la mecánica ejemplar del castigo cambia sus engranajes (Foucault; [1975] 2012:18).

El castigo deja de ser visible para ser incorporado a la vida cotidiana, no hace falta la institución jurídica reguladora pues cada uno y cada una se convierte en vigilante de las normas, propias y ajenas, de la sexualidad y el género. La despenalización de la homosexualidad merece ser analizada críticamente pues más que “desaparecer” la prohibición, lo que sucede es que ésta toma una nueva forma susceptible de no ser rechazada.

Después de la despenalización²⁰ y la “nueva” crisis de la representación

Después de la despenalización, en 1997, el proceso de visibilidad de los homosexuales adquiere características diferentes al de los años 80s y 90s. En las últimas décadas, si bien la visibilidad es una práctica cotidiana ya no se entiende en relación a un activismo político (Brabomalo; 2002). Desde su propia experiencia, Manuel señala en una entrevista que, según su percepción, se advierte una disminución de las manifestaciones de afecto en los espacios públicos de la ciudad, las cuales se habían hecho más frecuente luego de la despenalización. Por su parte el activista Jorge Medranda indicaba: “Lamentablemente para ahora en este último tiempo yo veo que las jóvenes y los jóvenes lo utilizan menos en los espacios comúnmente, si, y más en los guetos. Entonces me parece que es como un retroceso ahí, se ven menos estas manifestaciones en lo público

¹⁹ Para ampliar los procesos jurídicos que se han desarrollado o están en proceso por parte de la comunidad LGBTI ver anexo 1.

²⁰ EL COMERCIO: Homosexuales y lesbianas empiezan a correr el velo 20-04-01 C8, 90 delegados hablan de los gays 27-06-01 C10, La comunidad gay discute sus deseos 30-06-01 A6, Las minorías sexuales se capacitan 26-11-01 C4, Lecciones para la vida 07-02-02 A1, Las comunidades GLBT plantean 10 interrogantes 02-09-02 C8, Las minorías sexuales hablan en la radio 21-01-03 C7, Las minorías sexuales apuntan a lo social 26-06-03 C7, La comunidad gay crea sus propios espacios 07-07-04 B8, Las minorías quieren sus propios espacios 17-09-04 D8, EL HOY: GLBT debate su plan de derechos, 27-01-03 4B, El debate se abra durante el “mes del orgullo gay” 10-06-03 4B, Reflexión sobre los derechos sexuales. Quién abre la marcha del orgullo 26-06-03; EL UNIVERSO: Comunidad gay pide atención de los binomios presidenciales 03-09-02 A2, La campaña ciudadanía CLBT. A las urnas Un voto por la igualdad 03-09-02 A6 (En Aulestia; 2006:41)

ahora” (Jorge Medranda, 2014, entrevista). Considero que parte de este “retroceso” tiene que ver con la cooptación del movimiento LGBT por parte de las instituciones del Estado, basados en los principios liberales de ciudadanía bajo la suposición de que “todos somos iguales”. Las instituciones crean al homosexual que es incluido y este es sobretodo discreto, un buen homosexual que no desea destruir ni cambiar el sistema político y económico del que hace parte sino que solo desea ser incluido y aceptado por este. Tomarse de la mano o besarse en la calle es un acto político, un acto de rebeldía y subversión de las normas que parece estar quedando en el pasado. Al levantar la ley se bajan los brazos.

A inicio de los 2000 aparecen “nuevas” voces que comienzan a confrontar a una homosexualidad masculinizada. Frente a esto, lo que se deriva es una postura, especialmente política y de discurso, de mantener el sistema de poder en los hombres *aunque* estos sean homosexuales (Brabomalo; 2002). El discurso de inicios del siglo XXI está caracterizado por la inclusión, reconocimiento de voces lésbicas, feministas y un enfoque de género que en el transcurso de estos años ha tomado fuerza (2002:57) configurando una crítica sobre el sujeto homosexual. Brabomalo llama la atención sobre la importancia que adquiere en el contexto ecuatoriano “redefinir la idea de la homosexualidad y así mismo de lo gay”, así como la importancia de reconstruir la intención de “desestabilizar la naturalización que están provocando dichos discursos sobre los cuerpos y los placeres” (2002:37).

Luego del 2000 yo creo que ya viene como un afianzamiento de estas organizaciones que empezaron, empieza a venir dinero de cooperación empiezan ya a hacer trabajo ya en las líneas que habían escogido, pero también empieza como a... hasta mediados de la década de 2000, a 2010 hubo un interés por trabajar con las poblaciones pero luego de eso ya se fue perdiendo (...) (Jorge Medranda, 2014, entrevista)

La financiación de las organizaciones LGBT impulsó la institucionalización de la lucha política y con esta se redireccionó el trabajo con grupos de base hacia el *lobby* político nacional y regional. Ironicamente al “ganar” espacios “políticos” y recursos, se pierde la fuerza de la lucha en las calles y con las personas. Las agencias de cooperación van a imponer su agenda de desarrollo y neoliberalismo a los colectivos LGBT.

Homosexualidad en imágenes

“Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas” (Berger; 1972:5)

“La publicidad y los medios de comunicación son recursos de los cuales se han servido las naciones para conformar y ratificar un sentido compartido, de afiliación a un territorio común y a unos valores que las afirman y las distinguen de otras naciones. Aquella dimensión de "comunidad imaginada" (Anderson, 2000) toma forma a través de la prensa y la televisión con historias, reportajes e imágenes que nos cuentan de una manera específica de vivir la ecuatorianidad y quiteñidad, lo que incluye la sexualidad” (Aguirre; 2008:29)

Las imágenes son simbolizaciones e interpretaciones del mundo (Belting; 2007), que están atravesadas por lo que sabemos y lo que pensamos; éstas a su vez están controladas por los discursos de las instituciones que las producen o de donde provienen. Por lo tanto la relación de nuestra mirada con las imágenes es dialéctica, no vemos simplemente lo que tenemos enfrente de nuestros ojos sino la relación entre quienes somos y lo que vemos. Es así que para entender el surgimiento y características del festival de cine *El lugar sin límites*, no sólo consideré pertinente indagar el contexto de la homosexualidad en las últimas décadas sino además esbozar el lugar que las imágenes ocuparon en estos procesos de reivindicación, visibilización y organización social. Las imágenes que circulaban en el periódico *Últimas Noticias* durante finales de la década de los 80s e inicios de los 90s mostraban a las personas detenidas durante la vigencia del artículo 516 del código penal. Me centraré en este periódico ya que fue de manera recurrente citado en las entrevistas como un medio que reproducía y difundía una imagen negativa de la homosexualidad. El festival así como otras acciones y procesos aparecen como respuesta a la invisibilización y distorsión de la homosexualidad en los medios masivos de comunicación.

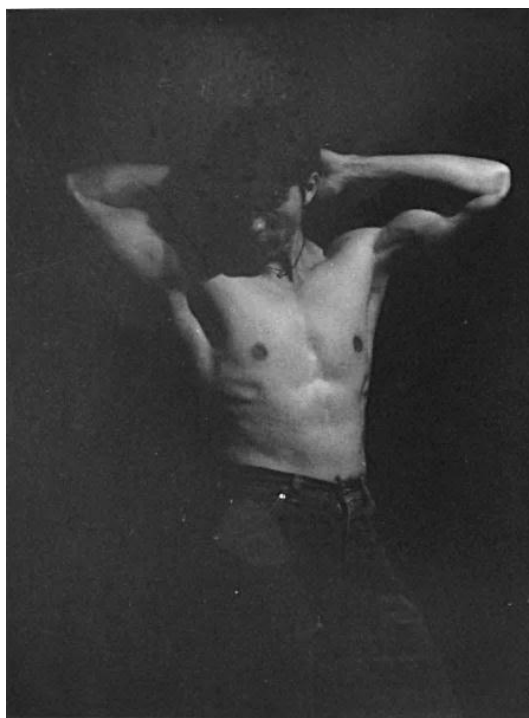
Refiriéndose al cuerpo como primer lugar de imágenes Belting (2007) habla de unas imágenes internas que corresponden a las imágenes del recuerdo, la memoria y los imaginarios; y las imágenes externas como aquellas producidas por los seres humanos. Ya que las imágenes son la materialización de la mirada y ésta está configurada por nuestra experiencia en el mundo social, tanto imágenes internas como externas se producen unas a otras. Los medios de comunicación, sin duda, forman parte importante de la construcción de estas imágenes internas sobre la homosexualidad. Durante los 80s las diferentes personas entrevistadas hacen referencia al periódico *Últimas Noticias*, en particular y en general a la prensa amarillista como responsable de difundir una imagen “equivocada” o distorsionada de la homosexualidad. Luego de la despenalización no

serán publicadas más imágenes con los rostros de homosexuales detenidos por la policía. Ello no implica, sin embargo, que el control sobre la representación visual de la homosexualidad haya cesado.

Al lado de las imágenes del periódico, de los obituarios policiales, se daba una circulación cotidiana de imágenes que casi como objetos mágicos tenían un papel importante en la configuración de estas identidades en disputa, de estas corporalidades censuradas. Las imágenes viajaban y circulaban mientras los cuerpos estaban un poco menos susceptibles de movimientos públicos y visibles. Libros, revistas, fotografías, y cine eran los principales medios que ofrecían otros referentes, más positivos, o por lo menos que daban cuenta de la posibilidad de existir más allá del crimen y del castigo.

Entonces la idea era jugar con el tema del alto contraste, pero también está idea de jugar con la oscuridad era mostrar que no nos podemos ver, que no podemos vernos, que no podemos mostrarnos, no es cierto..., entonces esa era la idea de esa serie de fotografías que son oscuras y el tema del cliché del tema del hombre todo musculoso, era hace más de 20 años (...)

Ah, algunas de estas fotos cuando estuvieron expuestas, ésta está rayada por ejemplo, y habían otras que estaban besadas, les besaban. (Entrevista a Jorge Medranda mayo 23 de 2014)



Fuente: Imagen 5. Fotografía realizada por Jorge Medranda (1993 apróx)

A pesar de la recurrencia del deseo principalmente masculino expresado en estas imágenes, la eroticidad de los cuerpos masculinos sin duda significó una importante expresión de resistencia ante un régimen sumamente represivo.

“Es pues, a partir del 1998 [después de la despenalización] cuando la percepción de los/as homosexuales empieza su transformación, cambia y se refleja en los artículos de prensa, programas de televisión, obras de teatro y expresiones públicas. Es en este momento, donde la homosexualidad en el Ecuador dejó de ser privada para ser pública” (Brabomalo; 2002:65). Sin embargo, las formas de visibilidad de las personas LGBT y los sistemas de representación siguen siendo dirigidas por la “normalidad” y “moralidad” de un orden heteronormado. De tal manera que “la homosexualidad es tolerada en un espacio, tiempo o momento, bajo ciertas circunstancias específicas otorgadas por la matriz heterosexual” (Brabomalo; 2002:80).

Libros, revistas, fotografías, películas, una diáspora de imágenes viajeras, migrantes, e “ilegales” se hicieron importantes tanto para procesos individuales como colectivos. Las imágenes, los discursos, el lenguaje, los medios de negociación y difusión local de estas producciones se convirtieron en un material conocido y usado, un "capital simbólico que privilegia y modifica los distintos sistemas de percepciones de la homosexualidad” (Bourdieu en Aguirre; 2008:38).

Para el Ecuador de 1998, *La vida en rosa* –de origen francesa - era una película bien hecha con un tema que no podía tratarse abiertamente y que pertenecía, así como el mismo filme, a lo extranjero, lo extraño, lo foráneo. (...) Incluso antes con Almodóvar y su controversial *Tacones lejanos* donde la *feme fatal* era interpretada por un hombre –Miguel Bose -; o en *la Ley del deseo* donde Antonio Banderas se besaba y tenía relaciones sexuales explícitamente con otro hombre, producciones que seguían siendo vistas como aquello que ocurría en las grandes urbes y metrópolis del norte (Brabomalo; 2002:15)²¹

²¹ “Para el 2000 *Todo sobre mi madre* es la película más vista en Quito, en 1998, por primera vez llega a Ecuador el enlace internacional de los juegos olímpicos de gays y lesbianas “Gay Games” realizados en ese entonces en Ámsterdam, en 2000 una actriz recibe un premio por su papel en una película norteamericana que hacía referencia a una mujer lesbiana. *Un hombre muerto a puntapiés, tres y 516 caricias*, son ejemplos de producciones teatrales ecuatorianas de los últimos años que hacen referencia a personas LGBTT y otras identidades sexuales. Asimismo, la producción artística como literaria, reflejan el auge de la exploración de la sexualidad en tantas dimensiones (...) En Ecuador, poco a poco esta actividad cultural y la misma de los espacios organizados de LGBTT, aparecerán en el escenario como promotores de sus propios hechos y procesos” (Brabomalo; 2002:15)

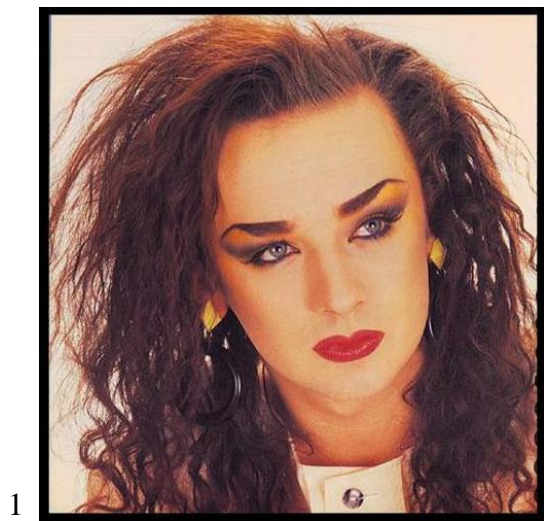


Fuente: Imagen 6. Fotograma de Tacones lejanos/Pedro Almodóvar/1991/España

Mirar al norte, o a occidente, a los países que tenían unas transformaciones en términos legales fue una constante. La prensa y el cine (antes del auge de internet) constituían las principales fuentes de esa posibilidad de ver lo que pasaba con los homosexuales en otras partes del mundo.

En esa época también había mucha gente que si es que podía migraba por la razón de la orientación sexual o identidad de género. Entonces nos interesaba también no tener que llegar al momento de salir de nuestro país para poder vivir lo que éramos sino que podamos hacerlo aquí mismo, entonces nos interesaba por esto saber qué es lo que ocurría afuera y como podíamos aplicarlo acá, en un principio. Muy poco hablábamos que era lo que podíamos desarrollar por nosotras, nosotros mismos en ese momento. Entonces decíamos ahhhh!! Que en los Estados Unidos pasa tal cosa y listo, es que en Holanda se van a casar, entonces esas son las cosas son las que tenemos que hacer, entonces más o menos así. (Jorge Medranda, 2014, entrevista)

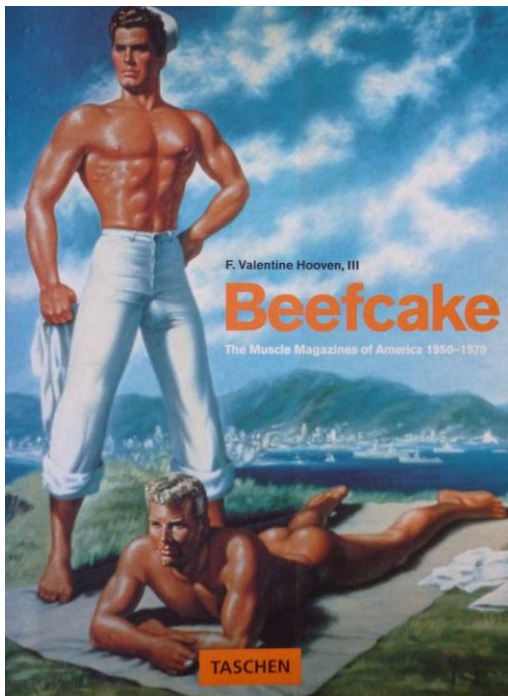
Si por un lado *Últimas Noticias* era la imagen represora y que difundía la imagen del homosexual criminal, por otro lado reuniones privadas de amigos a charlar y ver películas de temática “gay” traídas de otros países dan cuenta de la resistencia a través de prácticas micropolíticas. En el espacio íntimo de las casas y con los amigos, se encontraban espacios para la búsqueda de imágenes que dieran cuenta de unas homosexualidades posibles de ser y existir más allá de la violencia.



1



2



3



4

Imagen 7. Collage referentes visuales de entrevistados

1. Cantante Boy George. 2. El Varón Masinger, estos dos citados como referentes de la construcción de identidad trans citados en entrevista por Rashell Erazo, Activista Trans de la ciudad. 3. Referente citado por Jorge Medranda para la elaboración de sus fotografías. 4. Imagen del periódico Últimas Noticias. 5. Fotograma de *La ley del deseo* (1987) película de Pedro Almodóvar citada por Brabomalo y algunos entrevistados como referente de la homosexualidad (masculina) 80s – 90s.



5

El lugar sin límites

Durante los 90s se extendieron hacia América Latina nuevos escenarios masivos de encuentro y lucha como las “Marchas del Orgullo”. Estos espacios tienen como principal objetivo la visibilización a través de la ocupación y toma de espacios públicos y otras actividades de carácter masivo como los festivales de cine que adquirieron un auge en América del Norte, Europa y Asia igualmente en los 90s. Para los 2000 un crecimiento de las industrias de TV y la entrada de series con personajes gay y lesbianas y las redes y nuevos *sponsor* estimuló el auge de los festivales de cine LGBT y *Queer* en América Latina en ese decenio (Loist; 2013).

La Fundación cultural OCHO y MEDIO²² es el espacio que dio origen o, en todo caso, fue donde se conjuga una serie de elementos para que se realicen las primeras proyecciones de cine gay de manera abierta y pública en la ciudad de Quito, luego de la despenalización de la homosexualidad. Mariana Andrade, la directora del cine OCHO Y MEDIO, narra la importante experiencia de socialización que significó tales encuentros para la población LGTB

...entonces se nos ocurre hacer la noche de cine gay, las “Noches de Cine Gay”, no era cine homosexual, eran las “Noches de Cine Gay”. Y empezamos nosotros a invitar, y claro, los grupos se empiezan a acercar con recelo, porque claro, tú te das cuenta que lo que te digo, que casi todos estos grupos se reunían era en los bares de La Mariscal. Entonces la noche del cine gay en Quito, ¿cómo? pues, no tenía así como... como te digo, era como una novedad, pero también era como la oportunidad de tender un puente de comunicación. Entonces estas personas de la comunidad empiezan a acercarse al sitio y no va a ser fácil, ni para ellos, ni tampoco para nosotros (...) desde el guardia de la calle, que cuidaba los carros, hasta la señora de la limpieza del OCHO Y MEDIO, hasta los boleteros, hasta la gente de la cafetería tenían... porque además, claro, la representación del gay, era claro, siempre "la loca", entre comillas te digo, y de pronto empezaron a ver que no, empezaron a ver que se cogían de la mano entre mujeres, entre hombres y sin ningún problema, y nadie obviamente tenía que decir absolutamente nada sino que eran invitados a participar en estas actividades (Mariana Andrade, 2014, entrevista).

Una vez al mes se realizaban estas proyecciones que tenían por objetivo “crear puentes de comunicación” y espacios culturales para la población homosexual. Es uno de los primeros espacios donde la representación de la homosexualidad comienza a tener un

²² OCHO Y MEDIO es una organización cultural fundada en 2001 (en Quito) por un grupo de productores de cine, realizadores y artistas interesados en promover la cultura cinematográfica (Fuente www.ochoymedio el 3 de junio de 2014)

espacio de reunión, debate, diálogo y sobre todo, de encuentro. Pero ¿quiénes se reunían en este espacio? ¿Qué cuerpos y representaciones de la homosexualidad se convocaban? No es posible hablar de homosexualidad como un “algo homogéneo”. Es preciso reconocer las múltiples interseccionalidades que la configuran, como las categorías de clase, por ejemplo. El espacio del OCHO y MEDIO es un espacio “abierto”, ubicado en un barrio de clase media, con una propuesta de cine independiente ¿Dónde estaba la “marica”, la “marimacha” o la trans trabajadora sexual? En “Noches de cine gay” ¿quiénes representan lo gay? Tanto en las entrevistas como en el trabajo de Brabomalo se puede evidenciar como lo gay era dominado por unos cuerpos masculinos, jóvenes y “clasemedios”. Sin embargo, podemos identificar que en un contexto donde la homosexualidad se había despenalizado cuatro años antes, las “Noches de cine gay” así como otros espacios que se escapan a esta investigación fueron disruptores de la norma heterosexual.

Muestra de cine sobre la homosexualidad

Al año siguiente de haberse iniciado las “*Noches de cine gay*”, las películas fueron reunidas en la primera *Muestra de cine sobre la homosexualidad* que se realizó del 15 al 28 de noviembre de 2002 en el OCHO y MEDIO (Quito). Así promocionó el periódico del OCHO y MEDIO la Primera *Muestra de Cine sobre la Homosexualidad*

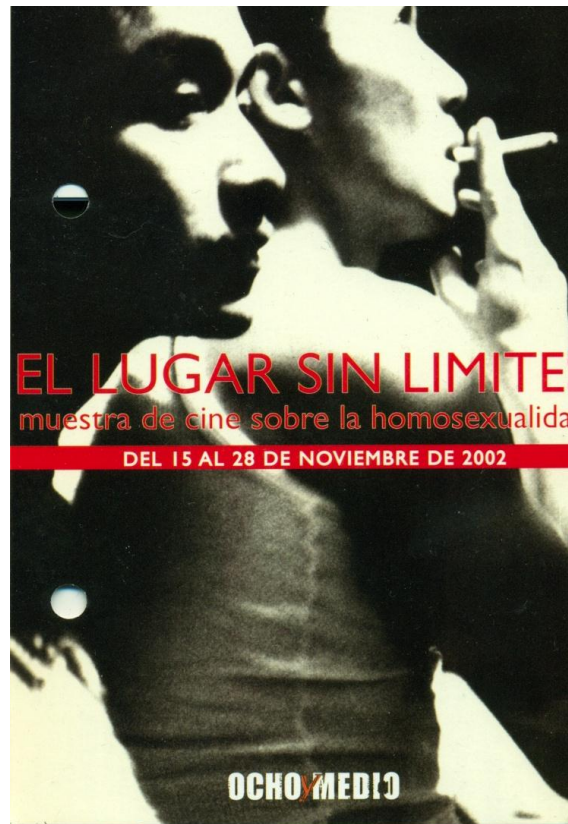
“EL LUGAR SIN LÍMITES

Por primera vez se muestran películas que reflejan las vicisitudes de la homosexualidad y que a su propio modo y medida llaman a una sociedad más abierta y sin moralejas!

La muestra de películas que OCHO Y MEDIO presenta este mes tiene un sólo punto en común: retrata la problemática de la homosexualidad en diferentes facetas. Ha sido diseñada a propósito del quinto aniversario de la despenalización de la homosexualidad en la legislación ecuatoriana que se cumple este mes. Pretende, entre otras cosas, sentar un precedente para que una muestra de este tipo se realice cada año en esta sala²³” (Periódico del OCHO Y MEDIO, noviembre de 2002)²⁴

²³ El subrayado es mío.

²⁴ Esta primera muestra contó con siete películas: Happy Together (China, 1997, Wong Kar-wai), Priscila Queen of Desert (Australia, 1994, Stephan Elliot), Doña Herlinda y su hijo (México, 1988, Jaime H. Hermosillo), Le Placard (Francia, 2001, Francis Veber), Piñero (Estados Unidos, 2002, León Ichaso) y The Rocky Horror Picture Show (Estados Unidos, Gran Bretaña, 1975, Jim Sherman).



Fuente: Archivo del festival. Imagen 8. Postal promocional 2002.
Imagen de *Happy together* de Wong Kar-wai (1997)

La muestra se describe y anuncia como un “retrato” que “refleja” las vicisitudes de la homosexualidad. De esta manera la homosexualidad se presenta como problemática y las películas como reflejos de estos problemas, como evidencia, como pruebas de una existencia que se resiste y al mismo tiempo como una imagen totalizadora y homogénea. OCHO y MEDIO no es un espacio LGBT, así que la homosexualidad queda descrita como un “otro” y no como un “nosotros”. La homosexualidad es una otredad problemática, un “aquello” o “eso”, es referida en tercera persona, como en aquellas películas de los setentas realizadas por directores heterosexuales o en el “closet” (Mira; 2008).

En el año 2003, la segunda versión del la muestra cambia de nombre por *El lugar sin límites* y es co-producido por QUITOGAY.NET que es el primer portal de internet dirigido a personas gay del Ecuador, el cual es creado en el 2000 por Fredy Alfaro, actual director del festival y Peter Lauffer.

EL LUGAR SIN LIMITES VOL 2: EL CINE GAY EN SU EXTASIS

El cine sobre la homosexualidad es el tema de esta muestra anual que realiza OCHO Y MEDIO, esta vez co-producido con QUITOGAY.NET -ocho películas de lugares y estilos diversos- se presentan para demostrar que el cine gay es ya un género (...)

El cine entendido como gay comprende todos aquellos films cuyo argumento principal, cuya trama, se basa en una historia -en el entorno y de la clase que sea – vivida por homosexuales, y en la que la homosexualidad sea la razón fundamental de las vivencias, actitudes y reacciones de los personajes del film (Periódico OCHO y MEDIO, noviembre de 2003).

En este texto promocional se destaca el “demostrar” que el gay es un género cinematográfico, como parte de la autoafirmación de un lugar legítimo para las imágenes que el festival circula. Pero ¿qué es el cine gay? ¿Qué hace gay a una película? ¿Que el director sea homosexual? ¿O los personajes? ¿O la mirada del espectador? Todas estas preguntas han sido consideradas y debatidas dentro de los estudios de cine gay y lésbico, sin embargo, la definición que construye el propio festival es la aparición de personajes homosexuales en el film. Todo recae en la identidad o prácticas sexuales de los personajes.

Antes de continuar creo importante mencionar que quitogay.net fue lanzada en el 2000 y días después Fredy y su compañero recibieron amenazas.

Entonces lo lanzamos en el 2000 la página y para marzo del 2000 igualmente, no en febrero ya tuvimos algunas entrevistas en medios que les interesaba o les llamaba el morbo no se (risas). Y para marzo recibimos una carta homofóbica diciendo que nos van a exterminar, que somos una escoria. Bueno de eso me acuerdo claramente, lo recibimos un viernes (Fredy Alfaro, 2014, entrevista)

Para esta fecha la homosexualidad ya estaba despenalizada pero hay que tener en cuenta que las legislaciones cambian pero “las nociones que las apuntalan tienden a ser constantes” (Mira; 2008:48). Paradójicamente, estas amenazas hicieron que creciera la popularidad de la página web y que el incidente trascendiera en medios de comunicación nacionales y organizaciones internacionales.

Festival de cine LGBT

A cada muestra del festival se fueron sumando otras actividades por iniciativa del público como los shows *drag*, muestras fotográficas, artísticas etc. Es así que para 2009 la que

fuera una muestra se consolidó como un festival de cine, no sólo por la variedad de actividades que le daban su carácter festivo sino por el número de ciudades a las cuales se había expandido.

Desde el año 2002, primero como *Muestra de cine sobre la homosexualidad* y posteriormente como Festival de cine LGBT *El lugar sin límites*, en noviembre de cada año, como celebración de la despenalización de la homosexualidad se realiza el festival. En palabras de Fredy Alfaro, actual director del festival, éste ha tenido unas cinco etapas o momentos que él destaca como cruciales en el desarrollo del festival. Una primera etapa que corresponde a los primeros ocho años, Fredy la llama como de “gestión del conocimiento”, es decir de auto-formación y conformación de un equipo en temas relacionados con la producción de un festival de cine. A partir de 2009, OCHO y MEDIO da total autonomía a Fredy para que sea él el Coordinador General del festival.

Entonces ya a partir del 2009, empieza a querer tener vida propia y a buscar lo que es, ya con su imagen clara, a dónde va, dónde se encuentra, entonces empieza a seguir incorporando pequeños detalles, pequeñas cosas, y es así como te contaba la otra vez y (...) se empieza a incorporar lo que es las convocatorias, las revistas, las exposiciones artísticas, invitación a participación de invitados, se generan secciones de trabajos, ya no se presentan muy dispersos, se les va dando una temática al año (Fredy Alfaro, 2014, entrevista)

Junto con esta etapa de “gestión del conocimiento” viene una de “crecimiento geográfico”. El festival inicia en Quito y luego crece a ciudades como Guayaquil (desde 2005), Cuenca (desde 2006), Manta (desde 2008) y Ambato (desde 2010). Luego acontece una tercera etapa vinculada con las relaciones externas

La otra etapa creo que fue, el relacionarnos con pares internacionales. El tener contacto con las redes cine de LGBT, en las redes latinoamericanas de cine LGBT, que eso nos ayudó bastante en diversificar la programación y aumentar. Porque en un principio (...) básicamente, teníamos lo que eran los largometrajes, ficción; pero a partir del 2005 que empezamos a relacionarnos con las redes de cine LGBT, en el Festival ya se incorporan ya los documentales y los cortometrajes. Entonces, vas creciendo (Fredy Alfaro, 2014, entrevista)

En el año 2006 el festival comenzó a recibir apoyo de la Fundación Triángulo que fue creada en “1996 para conseguir la igualdad de derechos políticos y sociales para gais, lesbianas, bisexuales y trans” en España. Para Fundación Triángulo el “cine ha sido una poderosa herramienta para contribuir a superar y enfrentar las variadas injusticias sociales, como es la discriminación que afecta a lesbianas, gais, bisexuales y transexuales,

toda vez que sus historias sensibilizan sin prejuicios y con humanidad sobre realidades poco conocidas”²⁵. Para tal objetivo la Fundación creó el festival GayLesCineMad. Este festival, “es el evento cinematográfico sobre diversidad afectiva más grande de los países de habla castellana y uno de los más importantes de Europa, reuniendo a más de 14.000 espectadores en cada edición”²⁶. El GayLesCineMad creó a su vez la Red CineLGBT que es la Red Iberoamericana de cine Lésbico, Gai, Bisexual y Transexual, una plataforma que cuenta con una base de datos (películas) cuyo principal objetivo es apoyar la programación de festivales y muestras de cine LGBT en la región. La Red CineLGBT propone que el cine ayuda a romper barreras, a cambiar formas de pensar, a transmitir modelos positivos. Por ello han recopilado a través de los años cientos de películas que ayudan a cambiar la imagen que el común de la gente pueda tener sobre lesbianas, gays, bisexuales y transexuales. ¿Pero cuál es la imagen “correcta” de ser lesbianas, gay, bisexual o trans y si existiera cuáles son las consecuencias para los sujetos que exista una imagen a la cual nos debemos parecer? ¿Acaso existe una verdadera imagen respecto a la identidad sexo-genérica? No existe una imagen verdadera ya que no es posible considerar la sexualidad ni la identidad de género como dimensiones fijas. Hablar de una imagen correcta implica que existen unas maneras de “verse” gay, lesbiana, bisexual y trans que son incorrectas.

El 2009 es un año importante para la historia del festival ya que, por medio del acompañamiento de la red de cine y el LesGayCineMad y del apoyo del Ministerio de Cultura (apoyo que sólo fue otorgado durante tres años) el festival incorporó cambios importantes. Actualmente el festival cuenta con una revista, MAX, y desde 2010 cada versión del festival estuvo enfocado en una tema de actualidad para la población LGBTI: 2010 Religión, 2011 Familia, 2012 Deporte y 2013 Mujeres. Desde 2013 la programación se realiza a partir de una convocatoria pública a realizadores de todo el mundo. Se lleva adelante además, una premiación en las categorías de: Largometraje ficción (única categoría que se premia por voto del público, el resto es a través de la evaluación de un jurado), largometraje documental, corto ficción, corto documental y mejor trabajo ecuatoriano. Adicional a la programación principal de películas en base al tema anual se

²⁵ Tomado de <http://www.fundaciontriangulo.org/>

²⁶ Fuente: www.fundaciontriangulo.org el 2 de junio de 2014.

realiza una programación de conversatorios donde participan tanto activistas como académicos.

“Queer hasta el tuetano”

Hasta aquí podemos ver el modo en que el festival se ha autodenominado de diferentes maneras y se ha referido de diversas formas hacia la población o grupo de personas que representa, es decir; inicialmente surge como una muestra de cine sobre la **homosexualidad**, después un festival de cine **LGBT**, y entre sus publicaciones encontramos también la referencia al cine **queer** y cine **gay** como identidad o como categoría que aglutina la programación y la intención general de sus películas.

El carácter patologizante y los sentidos que los entrevistados asocian a ese período de penalización influyó fuertemente en que existiera una resistencia hacia el uso de homosexual como categoría para nombrarse. Lo LGBT aparece como una política de inclusión y asimilación y estéticamente como la manera mas “positiva” de representarse para ganar aceptación.

Bueno eso sigue, el festival de cine homosexual, pero, claro, muchos chocaba el nombre. Tenía esa carga negativa, de delincuente, de prostituto, no sé, entonces, nos recomendaron que deberíamos cambiarlo. Primero le pusimos muestra de cine homosexual, luego le pusimos muestra de cine gay y luego fue festival de cine gay, creo que se llamó una vez..., pero creo que más bien lo mantuvimos, como LGBT por inclusión (Fredy Alfaro, 2014, entrevista).

Una inclusión que homogeneiza las diferencias y las jerarquías la interior de estas identidades. Crea alteridades como es el caso de lo lésbico ya que el discurso y las políticas LGBT están dominadas por un discurso masculino y patriarcal.

Lo *queer* dentro de *El lugar sin límites* aparece en el periódico del Ocho y Medio. ¿Qué sentido tiene lo queer para los organizadores del festival? Fredy responde al respecto que: “(...) te aseguro que no van a tener una explicación. Ellos te van a decir que Queer lo asocian con LGBT, entonces suena bonito, suena como intelectual, académico (...)” (Fredy Alfaro, 2014, entrevista). Tal vez queer sea un nuevo intento por escapar de las connotaciones abyectas de la homosexualidad. Sin duda que la academia tiene su parte en este proceso pues esta puso en la agenda a la teoría y debates queer en los últimos años en Ecuador.



Fuente: Periodico Ocho y Medio. Imagen 9. Queer hasta el tuétano

La programación: un mapa de imágenes y discursos

Desde 2006 la Red de CineLGBT y el LesGayCineMad de España han sido los principales colaboradores y asesores de *El lugar sin límites* en la realización de su programación anual, en su mayoría películas de Europa y América del Norte. La producción nacional no apareció en la escena del festival hasta el año 2009 en el que se exhibe la primera producción ecuatoriana que se titula *A imagen y semejanza* de la guayaquileña Diana Varas. “En este filme se logra retratar algunos de los personajes más importantes del activismo trans” (Ordoñez en Revista MAX; 2012:5). Es importante resaltar que en 2006 por medio de la Ley de Fomento del Cine Nacional es creado el “Consejo Nacional de Cinematografía (CnCine) institución encargada de fortalecer la industria cinematográfica y audiovisual ecuatoriana”,²⁷ así como los cambios jurídicos respecto a la población LGBT crean algunas condiciones materiales y sociales para la creación de estas y otras formas de representación estético-políticas. Por otro lado contar con un festival especializado en películas LGBT proporciona un espacio de legitimidad para este tipo de propuestas. Para el festival el cine LGBT o gay, (lo uso así pues desde

²⁷ Fuente: <http://www.cncine.gob.ec>

el festival no hay una postura diferenciada o clara respecto al uso político de los términos) está constituido por la aparición de personajes homosexuales.

Durante el transcurso de los 11 años de festival (2002-2013) se han presentado 529 películas entre cortometrajes y largometrajes. En el registro del festival, fueron clasificadas por los organizadores según título, director, país, año, temática, género, duración. Me interesa analizar las categorías de programación en base a país, temática y género cinematográfico para intentar comprender qué discurso se comienza a dibujar a través de la procedencia de las imágenes, los temas en los que el festival clasifica, la tendencia de dichos temas en relación a unos discursos visuales que el festival quiere comunicar y cómo todo esto se entrecruza con los géneros cinematográficos que predominan y también con los que quedan invisibles. Me interesan estos márgenes de invisibilidad y aparente trivialidad de huellas que deja lo invisible dentro de lo visible. ¿Qué discurso, qué imágenes, configuran el cuerpo del festival a través de la selección que ha realizado de sus películas durante estos 12 años? Cuando me refiero a selección no quiero decir que estos discursos sólo respondan a las voluntades de quienes eligen las películas sino a un conjunto de instituciones, prácticas y características contextuales y no solo a la voluntad de un individuo o un grupo de ellos. Dichas características contextuales tienen que ver por ejemplo con las transformaciones legislativas y de organización social alrededor de la homosexualidad en los diferentes países, al despliegue económico y apropiación de tecnologías de producción cinematográfica, etc. Esta información traducida de manera cuantitativa nos permite realizar un mapa general de cómo se ha configurado la programación del festival para luego cruzar esta información con dimensiones cualitativas y así hacer un trabajo complementario y de diálogo entre perspectivas metodológicas. La fuente utilizada para realizar estos porcentajes es la base de datos y catalogación realizada por los organizadores del festival.

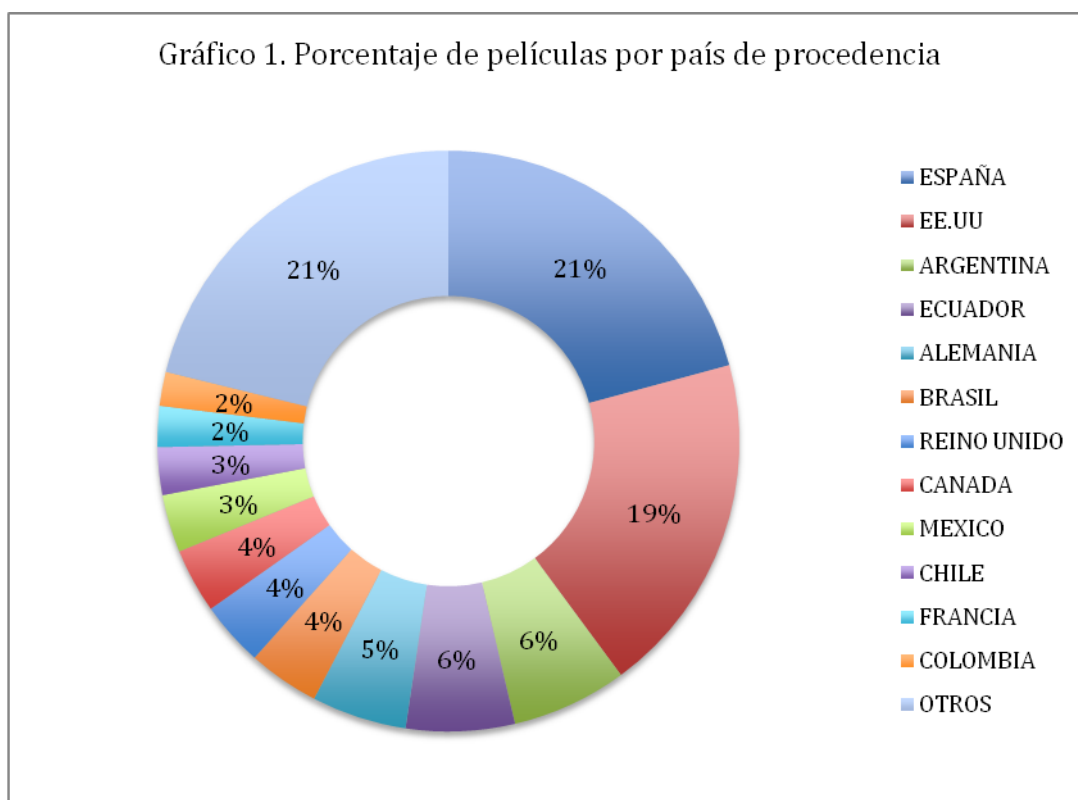


Gráfico 1. Porcentaje de películas por país de procedencia.

Fuente: Realizado por la investigadora 2014, basado en el inventario de películas del festival.

Estas 529 películas proceden de 51 países diferentes. En el gráfico sólo aparecen 12 países ya que he tomado como significativos aquellos que cuentan hasta con 10 películas dentro del festival. Los países con mayor número de películas presentadas en el festival son España con un 21% de películas proyectadas y EE.UU con un 19%. A este fenómeno se pueden relacionar tres situaciones, dos de carácter cinematográfico y una relacionada con derechos humanos, organización social y homosexualidad. Por un lado el LesGayCineMad de España ha sido un importante aliado, gestor y colaborador de *El lugar sin límites* por lo que la programación está muy influenciada por una producción europea y más específicamente de habla hispana. El segundo lugar lo ocupa EE.UU, es en este país donde se encuentran los festivales de cine LGBTI más antiguos del mundo como lo es el *Frameline*²⁸ (1977) de San Francisco y al mismo tiempo constituye un centro de poder económico, de producción cinematográfica y gran influencia ideológica en la configuración de movimientos LGBT alrededor de todo el mundo. Y la tercera situación son las transformaciones legales que han liderado y popularizado ambos países,

²⁸ <http://www.frameline.org/>

así pareciera que una menor restricción para los cuerpos implica una mayor libertad de creación y circulación de sentidos, en este caso, a través de imágenes. Sin embargo, ¿cuál es el papel del mercado? ¿Qué implicaciones tiene que las imágenes “pervertidas” ingresen dócilmente a un circuito de comunicación de masas? Una libertad entendida en las lógicas del capitalismo, la libertad de consumir cultura, pero finalmente consumir.

Los dos países latinoamericanos que se destacan son Argentina y Ecuador con un 6% cada uno. Argentina se ha destacado en los últimos años por leyes como la ley de identidad de género del año 2012 solo por mencionar algunos de los reconocimientos legales que se han movilizado en este país los cuales lo han posicionado como uno de los países líderes en estos temas en América Latina. Ecuador por su parte ocupa también un lugar significativo en este tipo de transformaciones jurídicas con proyectos como la unión de hecho y el cambio de nombre en la cédula.²⁹



Fuente: Imagen 10. Los derechos de gays y lesbinaas en el mundo. www.ilga.org. Actualizado a mayo de 2013. Ilga (Asociación Internacional de Lesbianas, Gays, Bisexuales, Trans e Intersex). Consultado en septiembre de 2014.

²⁹ Para ampliar esta información acerca de la situación de derechos de personas LGBTI en América Latina ver el informe de ilgaLac 2013 (Asociación Internacional de Lesbianas, Gays, Bisexuales, Trans e intersex, para América Latina y el Caribe.)

http://old.ilga.org/Statehomophobia/ILGA_Homofobia_de_Estado_2013.pdf



Fuente: Elaborado por Skadi Loist (2013). Imagen 11. Queer Film Festivals globally (1977–2014), map of LGBT/Queer film festivals globally since 1977. <<http://goo.gl/maps/bGMQ>> (1977-2015)³⁰

Estos dos mapas permiten hacer un paralelo entre la homofobia de Estado (expresada a través de su régimen legislativo) y los festivales de cine LGBT y/o *queer* en el mundo. La visibilidad que posibilita la mínima garantía de la vida permite que esta sea expresada a través de prácticas afectivas abiertas y públicas al mismo tiempo que las imágenes funcionan como dispositivos que ayudan a revertir los regímenes de representación dominantes, heteropatriarcales. ¿Qué fue primero, la imagen o los derechos? Sin duda son procesos que ocurren dialécticamente sólo que la abolición de la ley permite que dichos espacios y eventos sean visibilizados y difundidos más ampliamente. Dentro de un régimen escópico parece que la transformación de las leyes que favorecen una vida más viable y posible para personas LGBTI se traduce en ocupar un mayor espacio en el campo de lo visual. Por otro lado un aspecto que intercepta estos dos espacios o territorios de lucha tiene que ver con las políticas de reconocimiento, que “con un pie en el mercado la política del gay ciudadano parece confundirse por momentos con la del gay consumidor y no pocas veces con la del gay “contribuyente”, usufructuario por tanto de los mismos

30

<https://maps.google.com/maps/ms?ie=UTF8&t=m&source=embed&oe=UTF8&msa=0&msid=212028124562464354842.0004b27dcd4a36a8ffdc&dg=feature>

Consultado el 1 de octubre de 2014.

derechos que el resto de los ciudadanos (o por lo menos las mismas garantías de consumo que los contribuyentes de su faja tributaria)” (Figari; 2010:234). En este contexto de consumo aparecen los festivales y el cine en general como parte de una dinámica de las industrias culturales y por tanto como bien de consumo por cierto sector socio-económico de la población.

En el gráfico 1 se puede observar que la mayoría de imágenes que circulan en el festival no son de producción nacional, entonces ¿cuál es la homosexualidad que se “retrata” en el festival? ¿Qué narrativas, qué realidades, qué contextos socio-políticos se representan? Y ¿cómo son negociadas las imágenes de “afuera” con los contextos locales? ¿Qué imágenes/discursos se desplazan a los contextos latinoamericanos, como se apropian, transforman o/y intervienen? En el capítulo III desarrollaré algunas ideas alrededor de estas preguntas. Y ¿qué sucede con la producción de películas de temática LGBTI latinoamericanas? Aquí quiero apuntarme en la maliciosa afirmación del Director y crítico de cine cubano Joel del Rio refiriéndose al cine gay en Latinoamérica, cuando llama la atención sobre unos discursos dominantes que cubren de buenas intenciones las nuevas formas de represión y control.

Valga reconocer que, en fechas recientes, la mirada a lo gay se ha ensanchado, incluso en Latinoamérica, como respuesta a los imperativos de la sensibilidad posmoderna, con su esencial predilección por las alteridades y la diversidad, su regusto en lo ambiguo, lo indeterminado y rupturista, su tendencia decidida hacia lo marginal y desacralizador, todo lo cual coincide con el desarrollo del *Gay Liberation Movement* (período posterior a los sucesos de Stonewall) y el auge emancipador y democratizante que recorrería el mundo en los años 60 (con una momentánea regresión en los 70) (Del Rio; 2005:62)

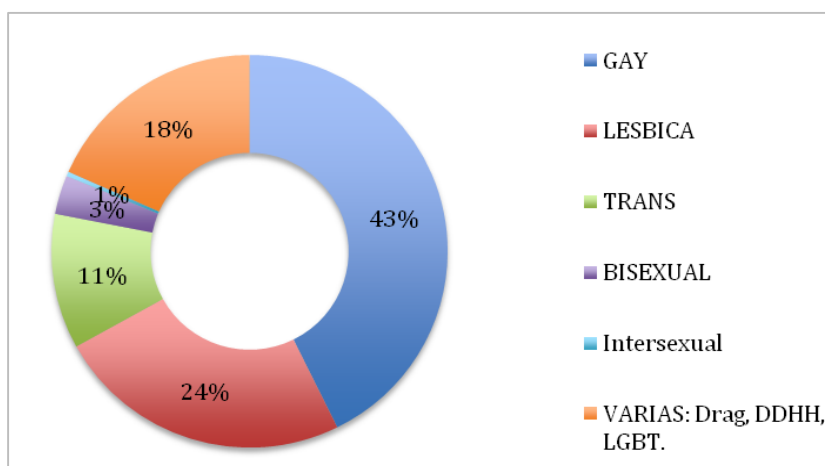


Gráfico 2 Porcentaje de películas por “temática”.

Fuente: Realizado por la investigadora 2014, basado en el inventario de películas del festival.

Otra categoría de organización dentro del inventario de películas del festival es “temática”. Dentro de estas “temáticas” están: gay, lesbica, trans, bisexual, intersexual, drag, derechos humanos, LGBT, aborto, crimen, documental, ficción. Estas temáticas por un lado asignan la categoría “tema” a las identidades sexuales y de género, y por otro mezclan estas con géneros cinematográficos. Para este gráfico he valorado solo las que se relacionan con las identidades sexuales y de género que aparecen incluidas en el nombre en la sigla que acompaña el nombre del festival (Festival de cine LGBT) y añado a la intersexualidad ya que ha sido retirada de la sigla, pero no tanto invisibilizada durante las entrevistas con el director del festival Fredy Alfaro ni en la programación del festival. La temática está anclada, como ya lo describíamos en anteriores líneas, a los personajes que protagonizan las películas por eso las identidades que estos encarnan se convierten en los temas y en la principal regla que deben cumplir para ingresar a ser parte de la programación del festival. Recordemos la definición que realiza el propio festival sobre lo que es el cine gay: “El cine entendido como gay comprende todos aquellos films cuyo argumento principal, cuya trama, se basa en una historia -en el entorno y de la clase que sea – vivida por homosexuales³¹, y en la que la homosexualidad sea la razón fundamental de las vivencias, actitudes y reacciones de los personajes del film”. ¿Qué sentidos configuran la idea de homosexualidad? ¿Quiénes son los sujetos homosexuales? Hasta el momento nos hemos acercado a una idea de homosexualidad masculina como carácter universal. El 43% de la programación está sostenida por películas de temática gay. Lo que reproduce la idea de que el espectador siempre es masculino, pero en este caso el objeto de deseo también son cuerpos masculinos o *divas* que encarnan las fantasías gays, y de modo indirecto los deseos y fantasías lésbicas ya que no son ellas el público al que van dirigidos la construcción de estos personajes. Sin embargo lesbianas, marimachas, tortilleras y otras identidades que escapan a lo LGBTI han subvertido las intenciones y los personajes que en apariencia fueron creados para un público masculino. Alberto Mira en su libro *Miradas Insumisas, gays y lesbianas en el cine (2008)* desarrolla la idea de la mirada insumisa refiriéndose precisamente a la subversión del texto ortodoxo fílmico a través de la experiencia de los sujetos, por ejemplo Mira se sorprende en su trabajo de campo cuando ve que *Aliens* (1986) “fuera una película con muchas fans lesbianas” (Mira; 2008:36). El festival cuenta con un 67% de películas referidas a situaciones o/y

³¹ Los subrayados son míos.

personajes gays y lésbicos. Filósofas y académicas feministas como Monique Wittig y Beatriz Preciado llaman la atención sobre la forma binaria en como continuamos entendiendo la sexualidad en términos de homosexual/heterosexual y que dicha idea de sexualidad no es más que una construida y entendida desde un pensamiento heterosexual. Una película con un argumento claramente centrado en un personaje intersexual como es *XXY* (2007) de la argentina Lucia Puenzo pasa desapercibida dentro del inventario de películas del festival ya que ha sido catalogada como película de temática gay. ¿Cómo fue a parar *XXY* a la categoría de película gay? ¿Lo gay es asumido como un universal? ¿Cómo se configura la Representación de lo no heterosexual?

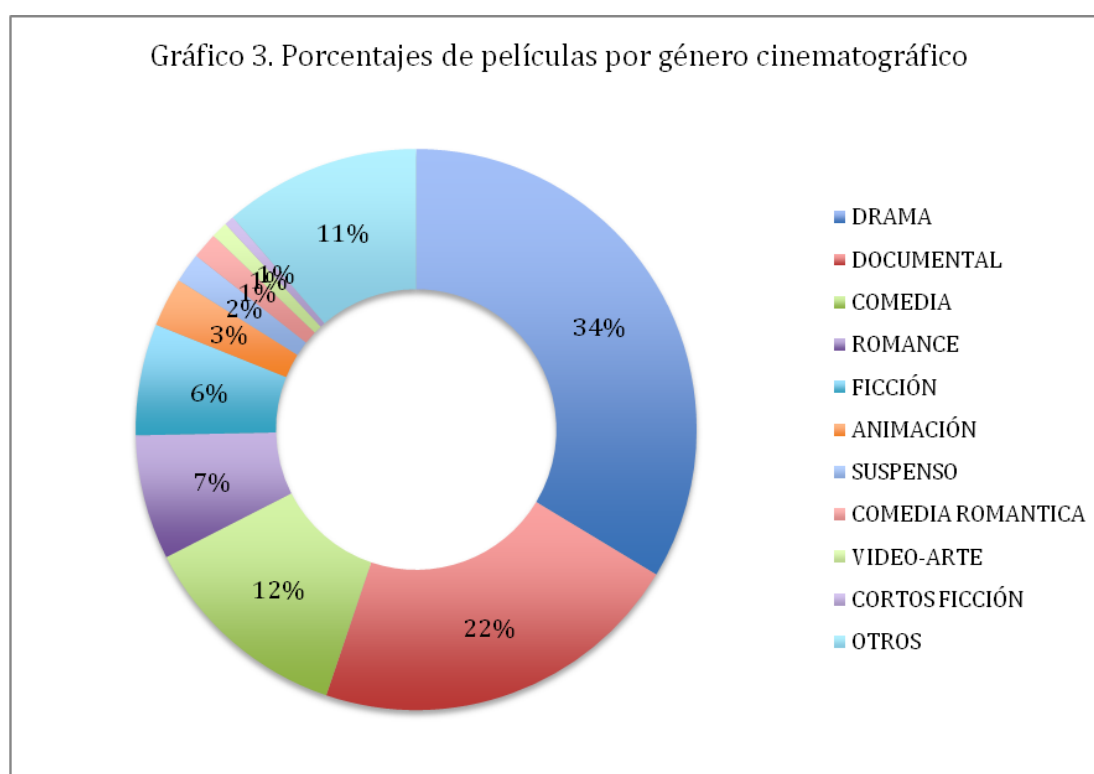


Gráfico 3. Porcentaje de películas por género cinematográfico.

Fuente: Realizado por la investigadora 2014, basado en el inventario de películas del festival.

El género cinematográfico es otra de las categorías que nos interesa. En esta gráfica podemos ver que el 34% de la programación ha estado desarrollada a través de drama y un 22% de documentales, teniendo en cuenta que éstos sólo se incluyen a partir de 2009. El análisis de la anterior gráfica será tema de estudio en el capítulo IV.

Un lugar sin límites

“Para que un lugar exista es necesario que esté circunscrito a unos límites que lo definan, por lo que un lugar sin límites parece algo imposible, por lo menos en un sentido geográfico y concreto. Un lugar sin límites es irrepresentable, no se puede mostrar, así que se refiere a otra cosa, a una experiencia que es compartida, pero que no se puede hacer concreta en una imagen particular” (Henaó; 2012:5)

Como hemos desarrollado al inicio de este capítulo el festival, en un principio, se llamó *Muestra de cine sobre la homosexualidad*. El término homosexual dentro del nombre de la muestra generó ciertas reacciones por parte del director del festival, sus amigos y compañeros desde su experiencia como hombres homosexuales, dentro de un contexto donde la homosexualidad había sido penalizada y los medios de comunicación habían difundido una idea-imagen de homosexual-criminal.

Entonces al segundo recuerdo que tuvimos la película, el Western que es del Mexicano de... Y ahí proponen o proponemos cambiarle de nombre, más bien dicho yo propongo, porque no me gustaba muestra de cine homosexual, era como muy crudo y todavía se tenía el estigma de que homosexual igual a travesti, igual delincuente, igual prostitución, igual drogas. Entonces como todo eso, yo de lo que vi y de lo que hablaba con unos amigos en la edición anterior, entonces el nombre era cruel y había que cambiarlo.

Pero ya le dimos un nombre ya no era simplemente concreto festival de cine homosexual, muestra de cine homosexual sino que era festival de cine homosexual *El lugar sin límites* que ya como que suavizaba un poco el asunto³². (Fredy Alfaro, 2014, entrevista)

La palabra homosexual arrastraba con la imagen distorsionada que se había configurado durante los 80s con la puesta en rigor de la ley 516 y con los reportajes de periódicos como *Últimas Noticias* lo que alimentó el deseo de producir imágenes positivas y de distanciarse de todo lo que recordara aquel “amarillismo” con que se había arrebatado la “homosexualidad” a los homosexuales. Podemos ver cómo, por un lado, existe la necesidad de escapar a asociaciones negativas que han oscurecido la vida de las personas y, por otro, la adopción de una “estética discreta” donde la homosexualidad puede existir bajo los parámetros que la heterosexualidad considere pertinentes y aceptables. Se le permite existir mientras sea discreta. “*El lugar sin límites* que ya como que suavizaba un poco el asunto” es la propuesta que se lanza para el cambio de este nombre del festival. *El lugar sin límites* es el nombre de la película de Arturo Ripstein de 1974, que fue

³² Los subrayados son míos.

proyectada en ese mismo año, la cual está basada en la novela *El lugar sin límites* del chileno José Donoso escrita en 1966. La novela

narra el trascurso de veinticuatro horas en un pueblo de Chile y tiene como centro espacial el prostíbulo del lugar. El entrecruzamiento de historias personales y de la historia de la sociedad en su conjunto se funda en el enfrentamiento que dos personajes sexualmente ambiguos –la mayoría de los personajes de la novela presentan un anverso y un reverso, aunque no necesariamente y siempre a nivel sexual-, mantienen entre sí. La Manuela y Pancho Vega, respectivamente un travesti y un joven agresivamente masculino e inconscientemente homosexual, se temen, se han prometido agresiones y se desean” (Achugar en Donoso; [1966] 1990: XVII)



Fuente.: Imagen 12. Fotograma de *El lugar sin límites* (1974), Arturo Ripstein. México.

El director del festival sostiene que el argumento de la película no tiene nada que ver con el festival, sin embargo considero significativo prestar más atención al origen del nombre *El lugar sin límites* y lo que éste simbólicamente y metafóricamente tiene por decir.

Cuando el deseo de Pancho por la Manuela es puesto en evidencia delante de su cuñado ambos salen detrás de la Manuela en el camión de Pancho en medio de la noche y la matan a golpes. Pancho es el prototipo del hombre, fuerte, macho que sólo le gustan las mujeres y la Manuela es quien se atreve a sobrepasar los límites del género, cuando Pancho se descubre a sí mismo sobrepasando los límites que su rol de Hombre le exige, elimina a la Manuela. El asesinato melancólico de su propia homosexualidad (Butler). *El lugar sin límites* es el prostíbulo donde “todo” está permitido. El prostíbulo donde trabaja

la Manuela y su hija la Japonesa. El otro lugar sin límites es el cuerpo de la Manuela que desafía los roles de género masculino/femenino. Sin embargo toda esta irreverencia e “inversión” de roles socio-sexuales se re-invierte con el asesinato de la Manuela. El asesinato, la eliminación de lo que atenta contra el orden “natural” heterosexual. Aunque esta película es un referente importante en la producción de películas que hablan de los límites borrosos, inestables, artificiales del sexo y el género, en América Latina, al igual que muchas otras producciones y específicamente las presentadas en el festival, de alguna manera entran en un lugar sin salida que hace que la narración castigue, condene lo “otro homosexual”. La Manuela es asesinada y el burdel, el otro lugar sin límites, está condenado a ser tragado por el “progreso” del pueblo el Olivo. Si no existen límites ¿no quedan muros tras los cuales esconderse? ¿Todo queda a los ojos de todos? Toda imagen no sólo muestra sino que oculta y está constituida por aquello que excede sus límites, aquello que está presente por su ausencia. Pensemos en el límite como el encuadre en el cine o en la elección que representa cualquier fotografía. Susan Buck-Morss plantea el límite de la imagen como dialéctico cuando afirma que “la propia superficie de la imagen es el límite [...] La superficie de la imagen lanza dos líneas de fuerza, una hacia el espectador y otra hacia (cualquier aspecto de) el mundo. Ambas líneas se alejan de la superficie, de modo que el límite de la imagen parece *desaparecer*” (Buck-Morss en Brea; 2005:155). Y es que el límite de la imagen, su superficie también es su posibilidad de condensar una mirada y un discurso lanzado sobre el mundo. Así que el límite de la imagen en realidad no es un muro sino una membrana que está en constante comunicación y por donde se mueven sentidos desde dentro de la imagen hacia afuera y de afuera hacia adentro de esta. Tanto en la imagen como en un “lugar” el límite son aquellas líneas que dan forma y no necesariamente aquello que encierra, si lo pensamos en términos dialécticos. El festival *El lugar sin límites* se presenta a sí mismo como “un lugar donde pueden pasar muchas cosas, no tiene restricción a nadie, sino que está abierto, es amplio y donde puedes ser, hacer y ser”,³³ donde todos los deseos son posibles en especial para las personas cuyos deseos han sido censurados, controlados, administrados. Pero “la liberación sexual como un dar curso al deseo, no rompe con el dispositivo de sexualidad sino que lo prolonga” (Foucault; [1976] 1992: XXIV).

³³ En entrevista a Fredy Alfaro, marzo 29 de 2014.



Fuente: Imagen 13. Fotograma de spot promocional del festival 2013.

Para que un lugar exista es necesario que esté circunscrito a unos límites que lo definan. Estos límites son revelados por las películas que se presentan en el festival y más aún con las películas premiadas por el público. Éstas devuelven una mirada que ya no está presente pero que ha quedado resonando a través de estas películas. La negación de la existencia de un límite ¿se convierte a caso en una idea de falsa libertad? Y por tanto en la imposibilidad de ver las relaciones sociales de poder en la que toda práctica social se encuentra inscrita. Pensar en un lugar donde todo es posible (en este caso en lo que se refiere a las normas sexuales y de género), es pensar que existe un lugar por fuera de las relaciones de poder. ¿Qué es lo que se desborda? ¿Qué es lo que no puede ser contenido? ¿Cuáles son los límites que se desea romper? ¿Ser consciente de los límites, hablar desde lo concreto, dibujar esos bordes, esa silueta, acaso no hace parte de elaborar una consciencia política de nuestras prácticas?

Toda representación impone unos límites en los cuales toda forma debe inscribirse para poder ser representada (Henao; 2012). La homosexualidad ha estado por fuera de dichos parámetros y ahora desea entrar a jugar el juego de la representación, entrar en el campo de lo representable pero para llevarlo a cabo, lo hace desde un lugar que no puede ser representado, porque no tiene límites que lo contenga. Así el festival se plantea como un espacio para “mostrar lo que ha estado oculto”, su objetivo principal ha sido mostrar imágenes verdaderas de la homosexualidad, sin tener en cuenta que

(...) no se trata simplemente de ver las cosas (es decir, la realidad social) como "son en realidad", o de quitarle los anteojos distorsionadores de la ideología"; el punto principal es ver como la realidad no puede reproducirse sin esta llamada mistificación ideológica. La máscara no encubre simplemente el estado real de cosas; la distorsión ideológica está inscrita en su esencia misma" (Zizek; [1989] 2003:56)

La definición más elemental de ideología, dice Zizek ([1989] 2003:55) es la escrita por Marx en el *Capital*: "Ellos no lo saben, pero lo hacen". No hay nada por revelar ni una verdad por mostrar, lo que existe es la opresión de una ideología dominante que actúa a nivel consciente o inconsciente en la producción de las imágenes. No hace falta ver cómo es la homosexualidad "en realidad", pues no existe una verdad alrededor de la homosexualidad. La distorsión siempre hará parte de la estrategia ideológica dominante. *El lugar sin límites* se define como un espacio donde todo es posible, pero ese "todo", esa universalidad generalmente sólo hace referencia a un sujeto masculino.

Para finalizar este capítulo podemos retomar algunos puntos importantes en lo que fue la contextualización de *El lugar sin límites* como parte de un proceso social más amplio. En la primer parte de este capítulo abordamos los sentidos que se configuran al rededor de la homosexualidad. Los procesos de penalización y despenalización de la misma como proceso que condensó una organización y agencia política, y la búsqueda de alternativas "propias" de gestión de una vida más habitable. En la segunda parte realizamos un recorrido histórico por la conformación y transformaciones del festival de cine LGBT *El lugar sin límites*. Ambas secciones como puntos de partida para la construcción de categorías de análisis de las imágenes producidas y circuladas por el festival teniendo en cuenta que, una imagen, desde la Antropología visual se entiende como un medio reproductor y trasmisor (también trasgresor) de relaciones sociales.

CAPITULO III IMAGEN Y VERDAD

*“¿Dónde encontrar esas imágenes reales que hacen visibles esas identidades ignoradas?”
(Ramírez en Lola G. Luna; 1991:151)*



Fuente: Periódico Últimas Noticias, miércoles 25 de febrero de 1987.
Imagen 14. “Mecos y Mecas fueron apresados”



Fuente: Catálogo del festival 2010. Imagen 15. Mosaico de imágenes realizado por la investigadora. Las imágenes son fotogramas de las películas.

Estas dos imágenes pertenecen a dos momentos históricos y contextos de producción diferentes, sin embargo acercarlas en el espacio de esta hoja hace que se acerquen también en sus significados y puedan dialogar. ¿Cuál es más verdadera? En la primera “aparecen” personas “reales” arrestadas por la policía de Pichincha en el año 1987 en un momento histórico donde el código penal ecuatoriano penalizaba la homosexualidad. La segunda

son fotogramas de películas de ficción presentadas en el festival *El lugar sin límites*. Ambas re-crean la realidad, ambas representan la homosexualidad desde dos paradigmas diferentes, uno desde el paradigma del malvado-criminal y el otro desde el paradigma de la normalidad. Uno más positivo para la vida de las personas homosexuales que el otro, sin embargo ambos paradigmas con sus contradicciones.

La reseña que hace el texto del recorte de prensa es un claro ejemplo del discurso de criminalidad asociada a la homosexualidad en los 80s e inicio de los 90s en Ecuador

“Mecos³⁴ y mecas” fueron apresados

El Servicio de Investigación de Pichincha detuvo a 9 homosexuales y 9 mesalinas que deambulaban por distintas calles de la ciudad y constituyen un peligro para la ciudadanía. Los de arriba son los “mecos” y las de abajo las “mecas” (Periódico Últimas noticias, 25 de febrero de 1987).

Llama mucho la atención como al final de la nota para la o el redactor se hace necesario indicar quienes son los “mecos” y quienes las “mecas”, quienes son hombres y quienes mujeres, finalmente.

El mosaico de imágenes tomadas de uno de los catálogos del festival corresponden a una variedad de imágenes “normales” donde la homosexualidad se presenta como discreta. Discreción y normalidad que resultan más favorables para conservar la vida de las personas antes criminalizadas, pero que no deja de tener sus limitaciones. Ambas imágenes muestran “esas identidades ignoradas”, una para prohibir y condenar subjetividades que trasgreden las normas de sexualidad y género impuestas, y la otra aparece con la intención de crear “imágenes verdaderas” que contrarrestaran aquella imagería distorsionada. En este contexto

“...el Festival surge por la necesidad de la comunidad LGBT ecuatoriana de tener una actividad artística cultural que represente dignamente a sus miembros, que brinde alternativas de información y de entretenimiento, que promueva la cultura y que contribuya a cambiar la imagen distorsionada que la sociedad tiene de las diversidad sexual en el Ecuador” (el subrayado es mío). (Revista MAX; 2011:6)

Sin embargo todo proceso de representación implica una distorsión o distanciamiento del referente del que parte y la representación de la homosexualidad parte de un referente que es ya distorsionado por unas ideologías que anteceden su existencia y su representación.

³⁴ Expresión despectiva usada en Ecuador para hacer referencia a personas homosexuales.

Imágenes/verdad

En esta sección analizaré la manera como el festival entiende las imágenes, en este caso como objetos portadores de verdad, como objetos capaces de reflejar “lo LGBT/verdadero”. Tanto en entrevistas como en los textos y las propias imágenes se observa una necesidad por mostrar una imagen verdadera de la homosexualidad, la cual nace de la necesidad de cambiar el imaginario social negativo construido en décadas anteriores en base a la penalización de la homosexualidad. Sin embargo hablar de una imagen verdadera supone la esencialización del sujeto homosexual y/o LGBTI. Supone la creación de una imagen que corresponda con una esencia y una apariencia. En este caso implicaría ver el proceso de representación como resultado de la imagen de un espejo que refleja y revela lo que estaba oculto, un proceso de mimesis, y no como un juego de relaciones de poder que presenta y que oculta al mismo tiempo, ya que

Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen. Debido a esto, si se considera seriamente el concepto imagen, únicamente puede tratarse de un concepto antropológico. Vivimos y entendemos el mundo en imágenes (Belting; 2007:14)

Pero no siempre la imagen o la vista han ocupado un lugar central en nuestra vida social, sino que comienza desde la modernidad. El mundo moderno, dice el sociólogo Chris Jenks (1995), es un fenómeno *visto*, la modernidad es ocularcéntrica (Jay; 2005) y se ha intrincando de manera peligrosa el *ver* con el *conocimiento*. La mirada, lo que vemos es equivalente a lo que consideramos real y por tanto lo verdadero. Por lo tanto lo que vemos se vincula con la relación entre conocimiento y poder. Siguiendo al filósofo John Rajchman en su texto *El arte de ver de Foucault* (1988) podríamos denominar a este juego de relaciones entre ver, realidad, objetos y conocimiento como *pensamiento visual*, la forma en que interpretamos los objetos visuales y las prácticas visuales con las que los vemos; las tecnologías de producción de imágenes realistas/verdaderas y las ideas que configuran la manera como miramos. En la primera tenemos la imagen fotográfica y en la segunda dimensión el universo de las ideas sobre el conocimiento y la verdad.

La relación de la imagen y la verdad, es una discusión que ha preocupado al pensamiento filósofo clásico y con este a la historia del arte y tiene que ver con la relación que tiene el arte con lo real, lo natural y lo verdadero que se puede condensar en el concepto de mimesis. “Tanto Sócrates como Platón y Aristóteles, utilizaron el término

para referirse a copiar la apariencia de las cosas, convirtiéndose la imitación en la función básica de las artes como la pintura y la escultura, pues según Sócrates estas se dedican a construir el parecido de las cosas; imitan lo que vemos” (Tatarkiewicz; [1986] 2006). Por otro lado, en el campo de la sexualidad, la mimesis también ocupa un lugar importante ya que tanto el sexo como el género los hemos entendido como algo que puede ser visto, y con una relación mimética entre ellas, una es como la imagen que le regresa el espejo de la otra. La mimesis en la Grecia Antigua nace como un concepto aplicado al teatro donde se representaba la realidad interna, en este sentido podemos entender el género como la teatralización del sexo. La vigilancia está instaurada en mantener esas políticas de representación binarias y miméticas, su trasgresión tiene sus efectos sociales que son la homofobia y en general la violencia. Esta epistemología realista de la imagen visual acompañará el desarrollo de la fotografía y al cine como uno de sus puntos máximos de desarrollo.

Imagen 16. Inteligibilidad de “lo homosexual”



Fuente: Izquierda *periódico Últimas Noticias* 1987, a la derecha catálogo del festival *El lugar sin límites* 2010. A la izquierda imagen poco inteligible de la homosexualidad, a la derecha imagen inteligible de la homosexualidad.

En esta perspectiva, el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. El film no se limita a conservarnos el objeto detenido en un instante como queda fijo en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una era remota, sino que libera el arte barroco de su catalepsia convulsiva. Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio (Bazin; 2008:29)

Actualmente a través del uso y consumo cotidiano de imágenes digitales nos queda claro que “el mundo está dominado por simulaciones escópicas” (Budrillard en Rose; 2001:8). Sabemos que cualquier imagen puede ser un truco, un simulacro y que más que un reflejo la imagen en si misma re-crea realidades, sin embargo seguimos dando crédito de evidencia a la imagen fotográfica. Cuando mostramos la fotografía de una amiga o persona querida no decimos esta “es la imagen” de tal persona sino que decimos esta “es” tal persona. “La fotografía se beneficia con una trasfusión de realidad de la cosa a su

reproducción. Un dibujo absolutamente fiel podrá quizá darnos más indicaciones acerca del modelo, pero no poseerá jamás, a pesar de nuestro espíritu crítico, el poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella” (Bazin; 2008:28).

Es este poder el que es invocado por prácticas como el festival de cine *El lugar sin Límites* para crear las propias imágenes (discursos) que antes eran creadas por “otros”, por un sector dominante, hegemónico, que ha controlado los medios de producción de imágenes. Dicho pensamiento hegemónico en este caso de estudio es el pensamiento heterosexual que dice “serás heterosexual o no serás” (Wittig; [1992] 2006). La auto-representación como forma de lucha en la disputa sobre el control y administración de las representaciones de los grupos que han sido subordinados. La auto-representación es una herramienta de agencia política, una herramienta o método para mostrar lo que estaba oculto o distorsionado y mostrar la verdad desde sí mismos. Estamos hablando entonces de la auto-representación como la imagen sincera que sale de los propios sujetos antes representados por otros. Idea que se convierte en un nuevo paradigma de la antropología y las ciencias sociales en general en el siglo XX, el paradigma del sujeto: privilegiar la voz del sujeto de estudio y no la del investigador. El cine indígena es un buen ejemplo de “dar la voz”. Y por otro lado los esfuerzos del feminismo, desde la segunda ola, por transformar las representaciones que los medios de comunicación reproducía alrededor de una ideología patriarcal que colocaba a la mujer en un lugar de subordinación, sumisión y que la exhibía como objeto de consumo sexual para una mirada siempre masculina, es otro buen ejemplo de la disputa por la agencia de una representación propia, en primera persona. El indígena, la mujer, el obrero, el loco como construcciones discursivas “otras” de la modernidad.

La imagen/verdad oscila entre el esencialismo y la agencia de los sujetos. Pero hay que tener en cuenta, como lo han hecho notar algunas feministas, el esencialismo en algunos contextos socio-históricos puede llegar a salvar la vida de las mujeres, y yo lo extendería la vida del otro-diferente-jerarquizado necesario para sostener el patriarcado y la heterosexualidad obligatoria. Sin embargo al mismo tiempo y refiriéndonos ya al plano de la producción cinematográfica, sucede con la homosexualidad “que tras haberse “inventado” como una identidad esencial, se coarta su representación” (Mira; 2006:14) pues se intenta fijar un significado a una identidad o identificación que es histórica, contextual y por tanto cambiante.

Fredy Alfaro, actual director del festival *El lugar sin límites*, señala en una entrevista que antes de la despenalización, las imágenes que se producían y circulaban alrededor de la representación de un sujeto homosexual estaba dominada por la “prensa amarillista”, Fredy (y todos los activistas entrevistados) hace alusión al periódico *Últimas Noticias*.

Cristina: ¿Cuáles eran las imágenes que circulaban de la homosexualidad antes de la despenalización y de dónde provenían esas imágenes?

Fredy: Básicamente las imágenes provenían de la información amarillista, sensacionalista, para los medios la única forma de visibilizar o de expresar lo que era en ese entonces o se lo conocía como homosexualidad, era al travesti, puto, callejero. Al delincuente.³⁵ No había otra forma, cuando mejor lo querían sacar el lado positivo, lo sacaban como peluquero. Máximo llegaban a eso. Al estigma de que ser homosexual, necesariamente tienes que ser femenino. Entonces era esa la imagen que difuminaba, eso por un lado, por otro lado, cuando sacaban la crónica roja, lo que sacaban, era al travesti prostituto asesinado.

C: ¿Desde la prensa?

F: Básicamente en la prensa, sobre todo en las Últimas noticias. Las Últimas noticias es un periódico de la tarde, de El Comercio donde ellos, sacaban un recuento, un recorrido de todas las pesquisas que hacían los policías los fines de semana, los viernes y sábado donde iban a bares gays o a lugares. (Fredy Alfaro, 2014, entrevista)

En la entrevista Fredy nos da pistas de una de las ideas de homosexualidad que circulaba a inicios de los 90s, aquella asociada a un paradigma de perversión pero sobretodo asociado a una trasgresión de las normas de representación de los roles sexo/genéricos binarios³⁶ y heteronormado. El travesti es leído como homosexual por el pensamiento heterosexual ya que para éste todo lo que “parece una mujer”, lo que se ve como una mujer” debe dirigir su deseo hacia un cuerpo masculino, y este, el travesti, es un delincuente ya que subvierte las normas morales al transgredir la representación “natural” de los roles de género. El cuerpo es la primera imagen que tenemos del “otro”; el cuerpo y su imagen son también construcciones sociales e históricas. El cuerpo no siempre ha

³⁵ El subrayado es mío.

³⁶ “La suposición de un sistema binario de géneros mantiene implícitamente la idea de una relación mimética entre género y sexo, en la cual el género se teoriza como algo radicalmente independiente del sexo, el género mismo se convierte en un artificio vago, con la consecuencia de que hombre y maculino pueden significar tanto un cuerpo de mujer como uno de hombre y mujer y femenino tanto uno de hombre como uno de mujer”(Butler; [1990] 2001:39)

tenido la misma significación. Su imagen muchas veces hegemonizada por la imagen anatómica ha sido interpretada de diferentes maneras que responden a las ideas de raza, clase y género. El modelo de cuerpo anatómico con el que todas hemos aprendido en la escuela sobre nuestros propios cuerpos ha sido el cuerpo de un hombre blanco; nunca el de una mujer, ni el de un hombre negro. El sujeto masculino blanco como el modelo de sujeto-cuerpo universal, por tanto el único sujeto-cuerpo legítimo, ciudadano y sujeto de derechos.

Si bien la circulación del periódico *Últimas Noticias* implicó un ejercicio de violencia simbólica y física hacia aquellos sujetos-cuerpos “ilegítimos”, con mayor insistencia entre 1984 y 1988 durante la presidencia represiva de Febres Cordero, es preciso mencionar que en los 90`s la televisión por cable mostraba en Ecuador series norteamericanas con temática gay (Aguirre; 2008) por lo tanto, es posible advertir que visualmente existían otros referentes.

En un documento que describe al festival como proyecto para participar por presupuesto ante el Ministerio de Cultura, se argumenta que: “La homosexualidad es un tema³⁷ que ha cobrado actualidad en algunos medios de comunicación, pero a pesar de los variados reportajes que se han realizado, el tema sigue siendo un tabú en la sociedad, ya que en muchos casos no ha sido analizado con un enfoque objetivo, veraz, basado en la verdad”³⁸. Esta situación se enmarca dentro del contexto de penalización y posteriormente de despenalización en los que se hace necesario y urgente hallar una esencia, una imagen fija, un cuerpo, que desplace los significados negativos. Esto no sólo es una característica del incipiente movimiento LGBT en Ecuador a finales de los 80s e inicio de los 90 sino que en toda América Latina

Al mismo tiempo que los colectivos “homosexuales” se constituían iban definiendo una identidad para visibilizarse que supone aún hoy un grado de complejidad y discusión creciente. Esta identidad, tanto en la construcción en redes, en acciones colectivas o desde la reflexión teórica, fue considerada mucho tiempo como único. La concepción de la “identidad unitaria” partía de naturalizar el “sujeto homosexual” en términos esencialistas, es decir, intentando definir cuáles eran los rasgos característicos o típicos del ser homosexual (Figari; 2010:227).

Observando el festival como proceso de representaciones, aparece constantemente la necesidad de definir cuáles son los rasgos característicos o típicos del ser homosexual, el

³⁷ El subrayado es mío.

³⁸ Fuente: Proyecto narrativo del festival año 2009, página 1

cual parece no renovarse sino que se re-crea a sí mismo y se mantiene ¿Qué implica re-producir este discurso actualmente? ¿Qué implica continuar con la estrategia de crear imágenes verdaderas? Esta re-creación del discurso que reclama una “identidad unitaria”, una *imagen unitaria* debe ser revisada con cuidado en un contexto donde el Estado ya no prohíbe sino que administra (Foucault; 1976) a los sujetos, los cuerpos y sus representaciones; y donde la imagen está por todas partes. Al mismo tiempo carecemos de una mirada crítica hacia ellas pues se nos presentan como objetos inofensivos, cuando son en realidad objetos portadores de ideología. ¿Cómo se configura el universo de representaciones visuales del festival y qué ideas de homosexualidad reproducen? Pero que el festival reproduzca una o unas ideas de homosexualidad no implica que los espectadores lean o interpreten dichas ideas. Desde un punto de vista semiótico podemos definir a la imagen como un conjunto o sistema de signos que, aunque están regidos por normas acordadas, estos códigos son inestables y abiertos a diferentes interpretaciones. “Como escribe Judith Mayne en *Cinema and spectatorship*, una cosa es asumir que el cine es un discurso (o una variedad de discursos), asumir que las diversas instituciones del cine si proyectan un espectador ideal, y otra cosa es asumir que esas proyecciones funcionan” (Halberstam; 2008:205). La imagen verdadera equivale a una “imagen positiva” y este deseo por imágenes positivas centró la atención en la producción de imágenes y no en su recepción.

Lo que sabemos y lo que vemos

Iniciaré por analizar y hacer hablar a imágenes producidas o seleccionadas por el festival para sus diferentes piezas de difusión y/o publicaciones, sobre todo a partir de 2009 que es el año en que, con el apoyo del Ministerio de Cultura, el festival produce diferentes piezas como catálogo, afiche, programa de radio y más recientemente una revista.

Si miramos esta imagen, sin mediación de las palabras, y la comparamos con la misma imagen pero ahora sí con el texto que acompaña el festival, observamos que, la información afecta nuestra lectura de la imagen y los sentidos que le asociamos.



Fuente: Archivo del festival. Imagen 17. Familia. Portada de Catálogo festival 2011.

Fredy Alfaro trabaja para el festival desde sus inicios y desde el 2009 es el director del evento. En las entrevistas que le realizamos con motivo de esta investigación, se definió como un hombre gay y como un activista de las causas de la comunidad LGTB. Algunas de los interrogantes que realicé a Fredy Alfaro y a Mariana Andrade, directora y fundadora del OCHO y MEDIO, autoidentificada como una mujer heterosexual; fueron los relativos a las imágenes de las portadas de los catálogos de las películas presentadas en cada versión del festival. Estas portadas son significativas ya que en ellas se intenta representar, con una sola imagen, el tema alrededor del cual gira la programación y agenda académica de cada festival. Iniciamos con la imagen de portada anterior que corresponde al festival del año 2011.

En relación al proceso de elaboración de la imagen, a su composición y los sentidos con los que fue desarrollada, Fredy describe

Ese año estábamos tratando familias homoparentales. Igual es una imagen compuesta de tres. Es una pareja de hombres que se ve con un niño, en un amanecer, en un atardecer, no sé, como quieras verlo. Todo en siluetas negras, no queríamos dar colores a la piel. Sufrimos bastante porque a pesar del tema ser homoparental, lo limitamos una pareja gay, no, no sabíamos cómo manejarlo eso, pero al final de cuentas tuvo que quedar así porque no se nos ocurría otra composición (...) Porque si tú ves, te da la sensación de las Atalaya³⁹, de que ves: hombre, mujer y sus hijos y todos son felices. Entonces, queríamos

³⁹ La Atalaya es una revista de carácter religioso que circulan los seguidores del credo Testigos de Jehová.

también llegar a eso, porque alguien nos dijo: "Eso parece la Atalaya". Perfecto, está el mensaje. El mensaje que queríamos, o sea de que, lo típico que te enseñan en la religión, los dos felices en el paraíso, y cosas así" (Fredy Alfaro, 2014, entrevista)



“Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas” (Berge1972:5). Fuente: Imagen 18. Familia con-texto. Catálogo festival 2011. Portada. Tema que representa: familias homoparentales.

Fredy reconoce la limitación de representar lo homosexual por fuera de lo gay cuando dice que “no se nos ocurrió otra composición”. Este “no se nos ocurrió” es el lugar de los límites de la representación, la imposibilidad de imaginar economías visuales más allá de lo que “conocemos” o nos es cercano y “natural”. Como estrategia para superar las representaciones heterosexuales, el festival encuentra una estrategia pero al mismo tiempo la reconoce limitada. Una estrategia que consiste en intercambiar unos personajes por otros⁴⁰. En este caso se homosexualiza las imágenes que ya tienen unos sentidos dentro de un marco de heteronormatividad, reemplazando a una mujer por otro hombre. ¿Cuáles son las ganancias y las contradicciones de esta estrategia? Se gana un espacio de visibilidad pero con la limitación que este espacio se enuncia desde la ocupación de un espacio de normalidad que sólo proporciona la heterosexualidad.

C: Apropiarte de esos códigos visuales.... ¿para transgredirlos? Algo como “este es nuestro paraíso”, así como ustedes tienen sus paraísos, o hacerle como la... burla a la religión un poco....

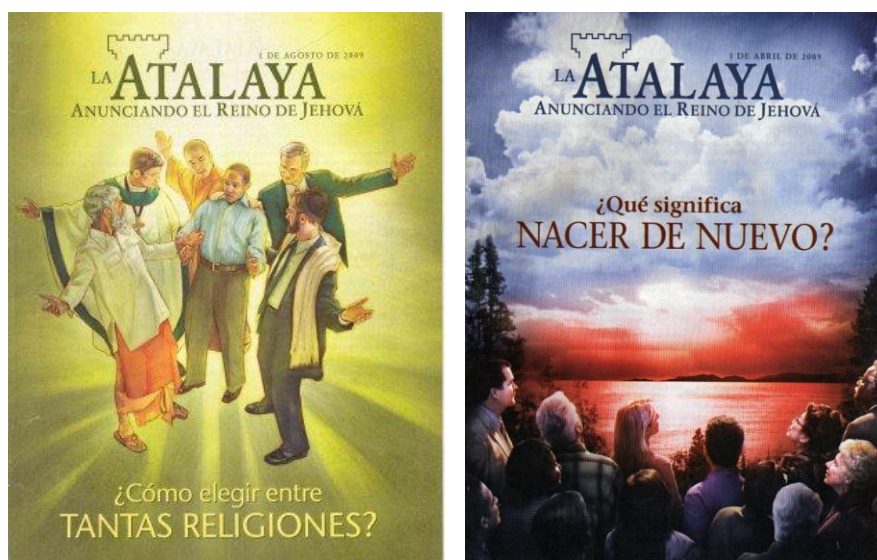
⁴⁰ Como lo fueron los primeros esfuerzos por hacer un cine homosexual desde la voz y creación de personas homosexuales, donde generalmente se reemplazaban a los personajes, a los héroes por personajes homosexuales.

F: En ese sentido nunca fue. Más bien lo que queríamos expresar era que dos hombres también conforman una familia. (Fredy Alfaro, 2014, entrevista)

El rayo de luz que sale de atrás de los personajes, los brazos extendidos de uno de ellos como invitando al paraíso prometido, los perfiles de unas rocas que dan la sensación de estar en una cima, son algunos de los elementos que podemos vincular con asociación representacional con la revista religiosa “La Atalaya”. Pero ¿Es posible revertir o resignificar los significados de imágenes que parecen ya fijas, ancladas y con sentidos que parecen universales y “naturales”? ¿Imágenes que parecen más esculturas, tallados sus significados por el tiempo y fijados por la reproducción sistemática?

Respecto a la imagen de la familia homoparental, la misma que describe Fredy, Mariana Andrade la encuentra moralista y dice al respecto

Esta no me gusta, esta la detesto, esta es la familia.... el Atalaya, esta es la luz del domingo, es súper cristiana, es súper moralista, es una imagen que, si quieres hablar de familias o de la posición de crear familias igualitarias con los mismos derechos si son gays esta imagen lo que te provoca es una cosa súper moralista que no me interesa... (Mariana Andrade, 2014, entrevista)



Fuente: Imagen 19. Portadas de la revista La Atalaya.

Cuando esta portada fue diseñada Mariana Andrade ya no hacía parte de *El lugar sin límites*. Tanto por el crecimiento del festival como las diferencias en cuanto a conceptos de diseño y de programación dieron lugar a que Mariana (OCHO y MEDIO) decidiera dar total autonomía al festival y éste quedara a cargo de Fredy Alfaro.

La secuencia de imágenes que presento a continuación constituyen todas las portadas de los catálogos de películas del festival durante el 2009 al 2013. Las he colocado juntas con el objetivo de animar un diálogo entre ellas. He borrado todos los textos, para ver qué dicen las imágenes sin la información que las acompaña y realizar así un análisis de sus contenidos. Esta pequeña secuencia de imágenes, montadas una detrás de la otra, pueden narrar una historia visual de unas transformaciones, o no, de las ideas y la representación de la homosexualidad(es) en el festival. Como si se tratara de un montaje cinematográfico, como si cada una fuera una secuencia de una película, que transcurre en el tiempo: la película del festival.



Fuente: Imagen 20. Collage Portadas de los catálogos de películas del festival (2009-2013)
De derecha a izquierda 2009, 2010, 2011, 2012 y 2013.

Las imágenes que componen las portadas provienen todas de bibliotecas de imágenes de internet. Algunas compuestas por una y otras por varias de estas imágenes fotográficas, como si se trataran de palabras se van colocando cada una en un mismo espacio para construir el texto, la frase, el motivo, el tema/imagen del festival.

Realizaré un análisis de contenidos teniendo en cuenta la composición de las imágenes revisando algunos elementos que son frecuentes o que son dejados por fuera de ellas:

1. Lo que podemos ver: Un elemento recurrente es el tratamiento de los fondos, fondos que no ubican al sujeto dentro de un espacio social, sino cuerpos aislados que gravitan en un espacio abstracto. La imagen de la pareja con un niño muestra un suelo que los pone sobre la tierra, pero sigue siendo un paisaje surreal que no connota un espacio de interacción social. Los cuerpos están aislados, todos cuerpos masculinos y cuerpos descontextualizados. Sylvia Maresca realiza un estudio alrededor de la importancia simbólica del fondo en pinturas y fotografías, se trata, subraya Maresca, de un simbolismo que va cambiando para enfatizar, sea en el individuo sea en lo social (Maresca, 1998: 86-87). Pero de una forma u otra el fondo dice mucho de las relaciones sociales y, en la pintura, se elabora un simbolismo del fondo en este sentido.

La fotografía antropológica, que aunque se inspira en la pintura busca su especificidad y que se desarrolla en el contexto de un imaginario científico que valora sobre todo su capacidad de captar la verdad objetiva, elimina el fondo substituyéndolo por un trapo blanco o gris con el objetivo de purificar la observación aislando al sujeto o al objeto fotografiado (Maresca en Oorbitg; 2008:65)

Siguiendo a Maresca, en este caso las imágenes a través del tratamiento del fondo hacen su énfasis en el individuo y no tanto en su entorno y relaciones sociales. Se recortan los cuerpos para empujarlos hacia una existencia objetiva, purificada, separándolo tal vez, de toda connotación “negativa”, venida de un mundo social hostil, o distorsionador. Una forma de “censura contextual”, suprimir el fondo es también una forma de crear representación (Oorbitg; 2008:66).

2. Lo que no se ve: el proceso de elaboración de una imagen, de una toma fotográfica o de una película es un proceso de selección. Los elementos que quedan dentro de la imagen constituyen un texto importante pero los elementos que se quedan por fuera configuran también un discurso que se pronuncia desde la ausencia. Ya que el festival se presenta como una práctica o estrategia de visibilización y de activismo es significativo ver lo que no se puede ver, lo que queda fuera de estas imágenes. A esas características o elementos que se salen de los bordes de las imágenes o que están ausentes las he clasificado así: a) Lo gay afeminado, b) Las mujeres y los cuerpos feminizados, c) Las ideas que dan cuerpo a las imágenes (o las imágenes que toman posesión de los cuerpos).



Fuente: Imagen 21. Portada de Catálogo festival 2009.

a) Lo gay afeminado: La imagen que no se ve, en esta portada, es la del gay afeminado. Esta imagen depende de otras imágenes estereotípicas de lo gay que no se muestran. La imagen juega con signos visibles e invisibles de la diferencia sexual (parafraseando y reelaborando las ideas de Gillien Rose en *Visual Metodologías*; 2001:11). Refiriéndose a esta imagen, Fredy Alfaro y Mariana Andrade encuentran diferentes sentidos e interpretaciones que muestran dos posturas frente a lo visual en relación a lo LGBT. Con respecto a la portada del año 2009, Mariana Andrade, quien aun intervenía en la selección y diseño de la gráfica del festival y quien había seleccionado dicha imagen señalaba:

yo escogí esta foto. ¿Te fijas? (...) entonces yo decía que a mí me gustaba la idea de que un "hombrón" como estos, que finalmente esté vinculado a estos objetos que son parte también de la cultura visual de identificación del grupo gay; pero (que) también ese es un "hombrón", en fin..." (Mariana Andrade, 2014, entrevista)

Mientras que Fredy desde su lugar de enunciación no sólo como parte de la dirección del festival sino desde su lugar de hombre gay llama la atención sobre recurrir siempre a códigos visuales "femeninos" y agregarlos a un cuerpo masculino para obtener la fórmula gay.

A mí nunca me simpatizó porque era caer lo que siempre caía el OCHO Y MEDIO; de al hombre feminizarlo, entonces era como..., para mí fue como una lucha en el "Ocho y medio" tratar de sacarles de la cabeza de que gay no necesariamente debe ser femenino, entonces... y ellos lo asociaban. Lo homosexual es femenino. Entonces bueno, poco a poco el festival también les ayudó, para que saquen esas ideas generalizadas (...) (Fredy Alfaro, 2014, entrevista)

Mientras Mariana intenta cuestionar un canon de masculinidad, poniendo en tensión y contradicción características como fuerza y delicadeza, mediante el contraste del cuerpo “rudo” del personaje y las prendas de vestir “femeninas” en un intento por desarticular dicha masculinidad viril dominante, sigue recurriendo al binarismo femenino/masculino como sistema de representación para crear una imagen de un sujeto gay o no heterosexual. La mirada de Fredy nos plantea salirnos de una imagen unitaria del gay afeminado, pero al mismo tiempo subyace un discurso de discreción, de ser gay pero “que no se note” como estrategia de aceptación a través de la normalización de las apariencias. Se puede interpretar que estas prendas de vestir se presentan en el discurso como amenazas, como objetos externos al cuerpo que amenazan la imagen de un hombre que no necesita de ellas para ser. Es así como hablar de representación, imagen y disidencias sexo/genéricas es un laberinto complejo pues la representación siempre tiene algo de opresiva (Butler) pues intenta fijar (concretar en una imagen) algo que no tiene una sustancia fija y sin embargo, la representación también constituye un ejercicio de agencia de significados.



Fuente: Archivo del festival. Imagen 22. Imagen-mujer. A la izquierda imagen de la postal promocional de 2003. A la derecha portada del catálogo de películas del 2013

b) Las mujeres y los cuerpos feminizados: otro elemento que “no se ve”, que no está en las imágenes son las representaciones de mujeres y/o cuerpos feminizados. Desde la imagen y fragmentos de entrevistas anteriores se va dibujando cuales son las ideas de lo *femenino* que se configuran a través del las representaciones visuales del festival. La imagen de la izquierda corresponde a la postal promocional del festival número 2 del año 2003, y la de la derecha al festival versión 12 del año 2013. Diez años de historias,

acontecimientos sociales, políticos las separan pero al mismo tiempo las ponen en diálogo. La primera es el rostro de la actriz Angelina Jolie en la Película *Gia*⁴¹ (1998), la segunda también es un rostro (así me lo explicaron Fredy y Daniel quien fue el diseñador de esta pieza) pero esta vez formado por fragmentos de imágenes de mujeres, la mayoría fragmentos de fotogramas de las películas que se presentaron en aquella ocasión. Estas dos imágenes llaman la atención ya que son las únicas dos veces donde la imagen del festival incorpora una imagen de lo que visualmente asociamos con una idea de “mujer” o “mujeres”. Una es una actriz famosa, la otra un conjunto de fragmentos que intentan dar la idea de un todo. En ambas imágenes llama la atención un elemento en común: las bocas. En la primera por estar sellada (simbólicamente) con una X de color rojo, la palabra le es negada. La segunda son unos labios rojos que se muerden provocativamente. Boca 1 y boca 2, dos imágenes que presentan la subordinación de las mujeres al silencio y a ser objetos de deseo, que es representado tradicionalmente con el color rojo. Los labios siguen siendo aquí (como nos lo ha enseñado la publicidad) un fragmento que representa lo femenino.

2013, el tema era mujer. Entonces.... ahí tiene varios, este es un.... una figura de seis lados..... Un hexágono que en conjunto también va formando una mujer, son rostros de mujer en hexágonos que dan una mujer, si ves es el ojo, la boca, (...) Entonces si tú ves ahí están... mujeres lesbianas, trans, de todo. No hay... Toda clase de mujer. Lo pusimos ahí, blancas, negras, rubias, niñas. Para conformar una cara, una imagen, una identidad.” (Fredy Alfaro, 2014, entrevista)

El “tema mujer” en esta portada aparece como algo disperso, compuesto de fragmentos, algo ininteligible y difícil de articular. Y se presenta una contradicción entre el discurso y la imagen, por un lado existe la intención de aclarar que La Mujer no es una, que no existe una idea universal de Mujer, refiriéndose a categorías como “blancas, negras, rubias, niñas”; y por otro lado se intenta, al mismo tiempo, a través de fragmentos de esta diversidad construir una imagen, una mujer que representa a las mujeres. Según Beauvoir (1949) las mujeres dentro de un régimen de representación masculinista, estamos definidas en contraposición a lo masculino y por lo tanto representamos en cuanto ausencia, constituimos un “Otro”. A diferencia de Beauvoir, Irigaray sostiene que

Tanto el sujeto como el Otro son apoyos masculinos de una economía significantes, falocéntrica y cerrada, que consigue su objetivo totalizador a través de la exclusión total de lo femenino. Para

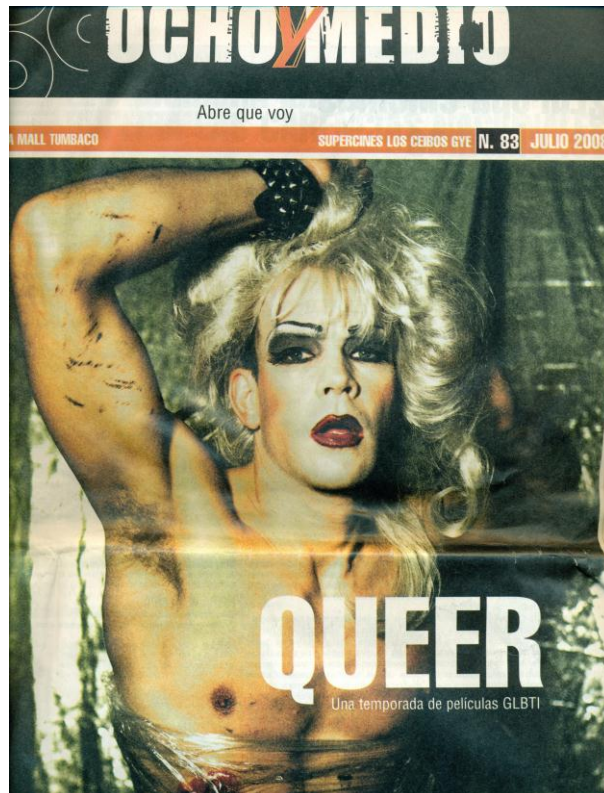
⁴¹ Según mi experiencia personal una de las actrices, personaje y películas de Hollywood más popular entre el público lésbico.

Beauvoir, las mujeres son lo negativo de los hombres, la carencia frente a la cual se distingue la identidad masculina; para Irigaray, esa dialéctica específica establece un sistema que descarta una economía de significación totalmente diferente. Las mujeres no sólo están representadas falsamente dentro del marco sartreano de sujeto significante y Otro significado, sino que la falsedad de la significación vuelve inapropiada toda la estructura de representación. En ese caso, el sexo que no es uno es el punto de partida para una crítica de la representación occidental hegemónica y de la metafísica de la sustancia que articula la noción misma del sujeto (Butler; [1990] 2007:60).

Irigaray continua argumentando que no sólo la mujer representa lo que no es masculino, es decir que se define únicamente en relación a él, sino que todo el sistema de representación basado en la concepción misma de sujeto no puede representar lo femenino pues este sistema se basa en una construcción y definición de sujeto que en sí mismo es masculino. Siguiendo con esta discusión en el texto de Butler (1990), Irigaray

Sostiene que el sexo femenino no es una «carencia» ni un «Otro» que inherente y negativamente define al sujeto en su masculinidad. Por el contrario, el sexo femenino evita las exigencias mismas de representación, porque ella no es ni «Otro» ni «carencia», pues esas categorías siguen siendo relativas al sujeto sartreano, inmanentes a ese esquema falogocéntrico. Así pues, para Irigaray lo femenino nunca podría ser la marca de un sujeto, como afirmarí­a Beauvoir. Asimismo, lo femenino no podría teorizarse en términos de una relación específica entre lo masculino y lo femenino dentro de un discurso dado, ya que aquí el discurso no es una noción adecuada. Incluso en su variedad, los discursos crean otras tantas manifestaciones del lenguaje falogocéntrico. Así pues, el sexo femenino es también el sujeto que no es uno. La relación entre masculino y femenino no puede representarse en una economía significante en la que lo masculino es un círculo cerrado de significante y significado (Butler; [1990] 2007:61).

Irigaray recoge estas ideas diciendo que la mujer constituye entonces lo *no representable*, la ausencia dentro del marco de representación. La feminidad como un conjunto de significados dados y fijos que se atribuyen a cuerpos de “mujeres” es problematizado cuando se discute acerca de la feminización de los hombres gay y su insistencia en no representar lo gay con imágenes de travestis, pues se nos alerta que no es la única forma de representarlo. Pero en vez de abrir una variedad de posibilidades y propuestas de representación, se elimina lo “femenino” como posibilidad tanto en cuerpos de mujeres biológicas como en travestis y mujeres trans.



Fuente: Periódico del OCHO y MEDIO N°83, julio de 2008. Portada. Imagen 23. Queer

Un punto de discusión importante entre los organizadores y creadores del festival, ha sido la feminización de cuerpos como elemento para representar o no a lo gay. Discusión que esta relacionada con los sentidos que tomo “lo homosexual” durante la penalización.

Del 96 más o menos que empezaron el grupo, la población travesti comienza a recoger firmas para la presentación del petitorio ante el tribunal constitucional del Ecuador. En ese entonces a mí me shockeó eso porque yo no me sentía así, o sea si yo soy homosexual pero no soy travesti entonces el estigma y la imagen que tenían por los medios de comunicación sensacionalistas de que el travesti era delincuente, era prostituto, entonces era una lacra, entonces fue como un shock a pesar de que si firme pero si me shockió (risas) Dije no soy así como que eso ... te hace dar paso atrás, porque yo...era lo único que tú ves como modelo, no digo modelo bueno o modelo malo sino como modelo que te están dando, [referente] aja, yo no quiero ser así, yo no quiero llegar a eso y encima más que te tilden ya de cajón como prostituto, como delincuente, drogadicto, entonces fue como (risas) estoy bien donde estoy (Fredy Alfaro , 2014, entrevista).

Esta experiencia personal está vinculada a una idea de homosexualidad que estaba instaurada en el imaginario social y que era reforzada por los medios de comunicación de la época de la despenalización. La estrategia para contrarrestar el paradigma del criminal y el enfermo será en los años siguientes de la despenalización la de la “normalización”

(heterosexualización) de la representación de la homosexualidad, apelando nuevamente a una originalidad de los cuerpos y una correspondencia con su “sexo”, a una corporeización de las normas de género. El sexo continúa siendo una norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos. El travestismo como un “gesto hiperbólico” que pone en evidencia la “ley” homofóbica y el carácter construido del género entendido como mimesis de unas supuestas características naturales (Butler; [1993] 2002).



Fuente: Revista MAX 2011. Páginas 28 y 29. Imagen 24. Imagen-trans



Fuente: Revista MAX 2013. Página 24. Imagen 25. Imagen-trans.

Hasta 2013 podemos ver que en las publicaciones del Ocho y Medio la identidad trans ocupa visualmente lugares importantes mientras que en publicaciones del propio festival como la revista MAX, lo trans femenino aparece como una identidad fragmentada y representada por objetos estereotípicos de la feminidad.

c) Las ideas que dan cuerpo a las imágenes (o las imágenes que toman posesión de los cuerpos): como hemos visto desde un enfoque antropológico las imágenes simplemente no pueden ser leídas como textos, se hace necesario relacionar los contenidos de las imágenes con el contexto en que son creadas, sus usos y los discursos

y sujetos tras su elaboración, así como el medio o los medios que les dan un cuerpo o soporte. Los sentidos que dan vida a las imágenes se ubican en ese fuera de campo, en el lugar de lo que no podemos ver y estamos entrenados para ver sólo la superficie de la imagen. De esta manera, constituyen un excelente instrumento ideológico, ya que las tomamos por objetos inofensivos, las imágenes son hechas para no ser tomadas muy en serio (revistas, cine, galería, televisión), son diversión y entretenimiento pero tratan temas serios como las diferencias sociales y la jerarquía social (Rose; 2002).

El festival es definido por su director como una forma de hacer activismo. En este sentido la imagen es una herramienta del activismo, la imagen es vista como activa y transformadora. Es por esto que es importante entonces preguntarme por el proceso de creación de las imágenes que constituyen “La Imagen del festival”, aquella imagen responsable por “representar a toda la comunidad” y al mismo tiempo “hablar” de un tema particular, como lo plantea Daniel, diseñador gráfico del festival. Él es actualmente el encargado de crear la imagen “madre” de la cual saldrán las demás piezas publicitarias y publicaciones del festival como son el catálogo de películas, el programa de mano, el afiche, la revista MAX y demás soportes para la web. ¿Qué es la imagen dentro del proceso del festival como forma de activismo? Esta pregunta es significativa en tanto la imagen es la principal herramienta de ese proceso. Como mencionaba en el capítulo anterior, esta imagen “madre” es relevante ya que es creación del equipo del festival y no sólo se trata de un fotograma de una de las películas, son imágenes compuestas que de alguna manera condensan los discursos de las personas que le dan vida al festival cada año. El proceso de creación de una imagen para el festival, que lo represente y que represente a la comunidad LGBTI se inicia con la elección y colocación de una palabra, que corresponde al tema del festival de cada año, en un buscador de internet. Este año (2014) el tema es salud.

Cristina: Entonces, ¿empiezan a trabajar a partir de una palabra, básicamente? Mujer, familia, salud creo que ¿es ahora?

Daniel: Sí. Exacto. Este año es salud.

C: Y a partir de esa palabra...

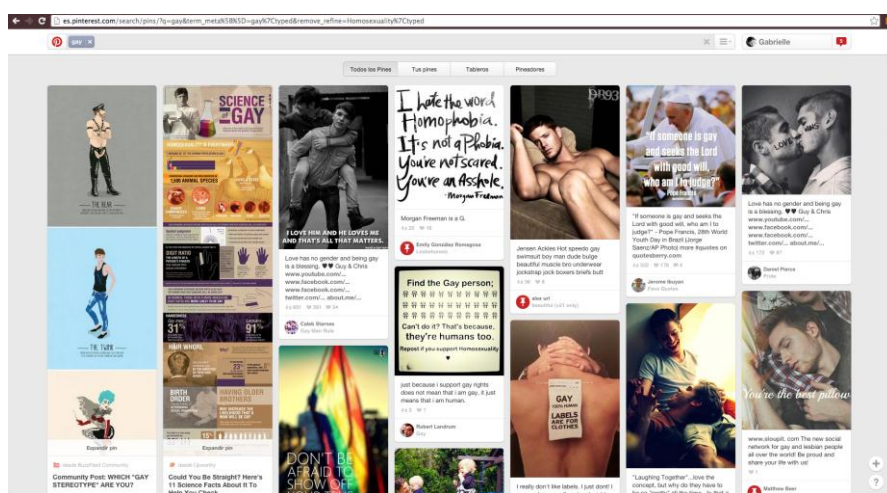
D: A partir de ese concepto, se empieza a buscar referencias.

C: ¿Y tú dónde buscas?

D: Ah. Internet. *Pinterest* es mi mejor aliado. *Pinterest*, en Facebook, Google. Trato también de hablar con los chicos de mi agencia, para ver qué se les ocurre, porque como tenemos varios directores de arte es: "Oigan el tema de este año es tal" ¿qué piensas, qué se les ocurre? Denme una idea. Y empezamos ahí a lanzar. Por suerte mi agencia es súper abierta, en ese tema (...) Pero, sí, es

básicamente a partir de una palabra. Me ponen el tema y ahí se empieza todo (Daniel, 2014, entrevista)

Se parte entonces de imágenes pre-existentes, imágenes de internet como fuente primaria de búsqueda, imágenes que ya son una interpretación de lo LGBT o de lo homosexual, con unos sentidos, unos estereotipos, descontextualizadas y recontextualizadas para el festival. Belting (2007) plantea que “desde la perspectiva antropológica, el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino –algo completamente distinto- como “lugar de las imágenes” que toman posesión de su cuerpo: está a merced de las imágenes autoengendradas, aun cuando siempre intente dominarlas” (Belting; 2007:14-15). Al crear una “nueva” representación de la homosexualidad partiendo de imágenes pre-existentes (y no sólo las de internet sino las imágenes mentales, las imágenes internas) me pregunto al igual que Belting quién usa a quien, ¿usamos a las imágenes para decir lo que queremos o somos usados por ellas? ¿Las imágenes pre-existentes en nuestra memoria producto del consumo de medios como internet, cine y TV, moldean la forma en la que entendemos las representaciones de la homosexualidad, lo LGBT, lo gay, lo lésbico, o es posible liberarnos de ellas? No nos podemos liberar de ellas pero sí podemos aprender y desarrollar una mirada crítica, una mirada o más bien unas miradas múltiples que deconstruyan los sentidos con los que las imágenes son creadas. No creo que se trate de contribuir a la producción excesiva y mercantilización de las imágenes sino más bien en desarrollar “nuevas” miradas. Lo difícil hoy en día es no crear una imagen y mientras pasamos tiempo produciendo imágenes olvidamos pensar sobre nuestro lugar como receptoras de imágenes.



Fuente: Imagen 26. Pinterest. Captura de pantalla. Resultados asociados a la palabra gay. 2014.

Este mundo de imágenes no sólo moldea otras imágenes y nuestras ideas sobre cómo se ve o debería ver la homosexualidad sino que moldea nuestros cuerpos. Las imágenes toman posesión de él, cada vez más obligamos a nuestros cuerpos a parecerse a las imágenes que vemos de él (Belting; 2007).

Encontrar una-imagen para dar forma a la que será la imagen del festival presenta dos problemas: 1. El problema de pensar la homosexualidad como una esencia natural y fija la cual puede ser “capturada” en imágenes; 2. El problema de representar un colectivo que se define cada uno por políticas identitarias particulares, dentro de las cuales existen relaciones jerárquicas y desiguales.

D: La comunidad al menos, tiende a sentir..., tiene que estar reflejada la comunidad en el afiche para que lo vean como para ellos.

C: ¿Tú cómo crees que eso se logra?

D: No sé, a veces se logra sólo con una bandera o tienes que poner a todo el mundo ahí. No sé, es como complicado porque todos siempre están como... no sé si a la defensiva. Es que si no hay un hombre es que no estás apoyando a los gay, si no hay una chica es que no estás acompañando a las lesbianas. Si no hay un trans no estás apoyando a los trans (Daniel, 2014, entrevista)

A partir de mi análisis de las fotografías del festival puedo observar que en su mayoría representan a hombres, a cuerpos masculinos. Interrogo a Daniel sobre mis consideraciones y responde:

Sí, pero esto es recurso gráfico. O sea, la encontramos, se usó. Punto. Nunca fue un afán o un fin de... o con el sentido de, me gustan los hombres y sólo van a salir hombres en la portada, ¿me entiendes? No, no es ese, para nada. O sea, es sólo un recurso. La encontramos. Y dijimos: "Chévere", se nota que está ... cómo te explico... está yendo para algún lado y se nota el deporte y punto. Pues funcionó, estaba en el formato que necesitábamos, gracias. Igual en *shuter* buscamos mucho, pero en la página que buscamos, muchas de las cosas, las que buscamos salían chicos (Daniel, 2014, entrevista)

Las representaciones visuales en los medios de comunicación sobre homosexualidad han estado dominadas por representaciones de lo gay. Los discursos dentro de lo LGBT también se ha caracterizado históricamente por un discurso gay que domina y ve con su lente y habla desde su lugar por lo LBT. Entonces al usar como referente internet es muy probable que esta marea de imágenes que sólo muestran cuerpos masculinos tomen posesión de las imágenes del festival y se produzca un filtro orientado hacia sus ideas e ideales. “Es recurso grafico”, es la expresión que usa Daniel para explicarme que detrás de la elección de la imágenes no está la intención (consciente) de dejar a nadie por fuera.

Me explica como se trata simplemente de una elección formal que no tiene que ver, según me cuenta, con una intención

Cristina: mirando las del 2009, al 2013, todas son hombres, menos las del tema de mujer.

Daniel: Por eso te digo, o sea no es que estamos como segregando, sino que se dio, se dio y se ajustó a lo que estábamos pidiendo, qué penar...

C: Sí, ¿pero porque crees tú que haya pasado eso? ¿Por qué? ¿Casualmente?

D: No sé, tal vez indirectamente por gays, apoyamos a los gays. (Daniel, 2014, entrevista)

A decir de Zizek, es el modo en que opera la ideología dominante: no lo sabemos, pero lo hacemos (Zizek; [1989] 2003), y parece el orden normal y natural de las acciones. La imagen por su relación con la realidad material carga con el peso de ser verdadera y universal, en la expresión “una imagen vale más que mil palabras” podemos ver cómo la imagen se pretende universal, mientras que el lenguaje no. La imagen es significación, es simbolización del mundo. A pesar de esto la imagen depende de la traducción del lenguaje en el mundo occidental, y está en su mayoría subordinada por la palabra. En entrevista le pregunto a Daniel que hace que una imagen sea leída o comprendida como LGBT y finalmente responde que también se trata de “aprovecharse del contexto” es decir que el estar “dentro” del festival es lo que la hace LGBT, no la imagen en sí misma.

Realismo y visibilidad

“El cine no es más que el aspecto más desarrollado del realismo plástico que comenzó con el Renacimiento y encontró su expresión límite en la pintura barroca” (Malraux en Bazin; 2008:24)

La visibilidad sigue siendo en el contexto ecuatoriano una palabra bastante utilizada y recurrente en los discursos del movimiento LGBT. Pero ¿cuáles son los sentidos que se le han dado a esta palabra, y cómo se ha transformado su uso, sentidos y significados? El término proviene del *coming out* utilizado por el movimiento de liberación homosexual de los Estados Unidos durante los años 60 y 70. Se trata de una palabra/acción, de una acción performática a través de la cual se sacaban los cuerpos de personas reales a las calles, a la esfera de lo público, de lo político. En una lectura más contemporánea y dentro de un contexto latinoamericano, Carlos Figari afirma que “la política de visibilidad del movimiento LGBT apunta al reconocimiento de una especificidad cultural y al reclamo

como sujetos plenos de derecho (Figari; 2010:232). Mostrar lo que estaba oculto, poner ante los ojos cuerpos y sexualidades que estaban prohibidas.

Al hablar de realismo en el contexto del festival, es importante notar dos dimensiones. Una se hace presente por medio de la idea de que lo que vemos es lo que existe, lo que miramos es el mundo real. El realismo como una estética de la objetividad que no se pregunta por los procesos que están relacionados con el ver. Mirar no es una acción natural, para mirar no sólo basta con abrir los ojos, es un proceso en el que intervienen, lo que sabemos y lo que creemos, es una puesta en relación con el mundo (Berger; 1972). Los sentidos de lo que vemos se forman por configuraciones culturales, históricas y contextuales.

Por un lado tenemos la idea del espejo, visible en los discursos (entrevista a personal del festival, textos producidos por el festival e imágenes) emanados desde el festival y la segunda dimensión que aquí quiero plantear es el realismo como parte de una estética militante que encuentra en las imágenes de lo real un compromiso con la realidad social que busca transformarla, como es el caso del cine militante o cine acción latinoamericano (Zarzuelo; 2012). Existe en estas dos dimensiones una tensión entre desactivar sentidos y fijar estereotipos, entre mostrar subjetividades ocultas por un poder opresor (trasgresión) y la esencialización de los sujetos, como lo ha expresado Judith Halberstam, “la tensión entre la imagen opresiva y la visibilidad productiva” (2008:207). Por lo tanto no se trata de encontrar cual es la forma verdadera o adecuada sino ver los usos que estas tensiones aportan a una forma de emancipación más justa y que haga más habitable la vida de las personas no heterosexuales.

La acción de *mostrar* parece ser la forma en la que la visibilización se entiende dentro del festival, como acción mecánica, de producción de imágenes sin preguntar por el proceso de creación de esas imágenes, por las relaciones de poder que se dan en toda representación. Por lo tanto en términos de producción la cantidad, el tamaño, se convierte en un problema importante que ocupa la agenda del festival, como si al ocupar mayor espacio en el campo visual, esto significara por efecto natural una mayor presencia en la esfera política y social. Si seguimos a Susan Buck-Moors y una línea de pensamiento de la escuela de Frankfurt (Brea; 2005), las imágenes (fotográficas) son una de las características de la expansión capitalista. Entonces ¿qué implicaciones tiene entrar en este campo visual? ¿Con qué estándares o modelos del mercado se debe cumplir? ¿Qué

sujetos son aptos para el mercado y cuáles no? ¿Qué características deben tener las imágenes? Y, “¿Se podrá ir tras la representación cuando la misma parece evanecerse o bien mutar por sobre-exposición?” (Guigou; 2001:124). Esta sobreexposición tiene lugar gracias a las llamadas *industrias culturales* características de los países industrializados y con un sistema político basado en ideas liberales y neoliberales, que hacen de la imagen un producto repetitivo y del sujeto un consumidor de contenidos estereotípicos (Adorno y Horkheimer; 1988).

La visibilidad se convierte en un problema de cantidad de imágenes, de llenar el campo visual, se transforma en una ansiedad por producir sin cuestionar la representación en sí misma, de sospechar sobre lo que las imágenes muestran y son capaces de decir respecto a un contexto social e histórico amplio. El festival de cine LGBT *El lugar sin límites*, se preocupa por su crecimiento traducido en más espacios de proyección, y por supuesto más proyecciones y actividades complementarias a las películas. Parece que el “sin límites” cobra mucho sentido para el festival en la posibilidad de un consumo cada vez más amplio, de la reproductibilidad de imágenes que “reflejen” lo LGBT o la homosexualidad. Jorge Medranda es activista LGBT y también espectador del festival. Respecto al festival argumenta que:

Como espacio reivindicatorio tuvo su momento y fue una cosa así como grande y que nos hacía ver hacia afuera también, que teníamos como miedo de presentarnos hacia afuera, hacia afuera del país, entonces el festival ha ido creciendo, pero yo lo que he visto es que el festival no ha ido creciendo en profundidad sino en cantidad, entonces incluso yo creo que en cuestión de visibilización y de espacio público mismo se ha retraído más bien (Jorge Medranda, 2014, entrevista)

“La técnica perfeccionada reduce la tensión entre la imagen y la vida cotidiana” (Adorno y Horkheimer; [1944] 1998:173). Esta perfección se logra mediante la repetición y “cuanto más complejo e íntegramente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto más fácil se logra hoy la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine” (Adorno y Horkheimer [1944] 1998:171). Jorge diferencia un momento inicial del festival como “su momento”, como algo nuevo que en aquella coyuntura socio-histórica, posterior a la despenalización marcaba un punto de quiebre con las representaciones que circulaban públicamente de la homosexualidad, pero que después su crecimiento en cantidad y no en profundidad (como dice Jorge) derivó en un decrecimiento del festival como estrategia de visibilización política. ¿Cómo se tensionan las cotidianidades de las personas LGBTI y

homosexuales que asisten al festival con las imágenes que se proyectan en la pantalla? Para responder a esto sería necesario hacer una investigación centrada en la recepción de las películas del festival, un análisis del consumo de las películas, y los diferentes sentidos que los espectadores les atribuyen. La perspectiva de Adorno y Horkheimer connota a un consumidor y no un espectador, es decir como un individuo pasivo que traga lo que la industria produce, mientras que el espectador da sentidos a lo que ve, resignifica y en ocasiones invierte el texto fílmico propuesto por el productor. Pero lamentablemente es un tema que excede esta investigación, sin embargo dedicaremos una breve sección a un acercamiento a la mirada de los espectadores a través de las películas que fueron premiadas por el público en diferentes versiones del festival.

La visibilidad como “cantidad”, la reproductibilidad de la imagen homosexual o LGBT, hace parte de una espectacularización de la visibilidad y el espectáculo como un evento de masas.

Entonces yo creo que no hemos explotado la visibilidad como un arma de colectivo, política, con la cual podamos hacer presencia. Más bien la visibilidad, como colectivo ha funcionado en eventos como el desfile del Orgullo, en los que si bien es cierto nos sentimos bien como personas haciendo lo que queremos ese día en las calles, no damos una imagen concreta de qué mismo es la comunidad o el colectivo LGBTI, todos los colectivos LGBTI. (Jorge Medranda, 2014, entrevista)

La espectacularización de los eventos hace que éstos sean percibidos como escenarios poco comprometidos políticamente y aunque pueda resultar cierto a un nivel de colectivo, por otro lado siguen agenciando vidas y subjetividades que sólo salen a la “calle” cuando transcurren estos eventos masivos.

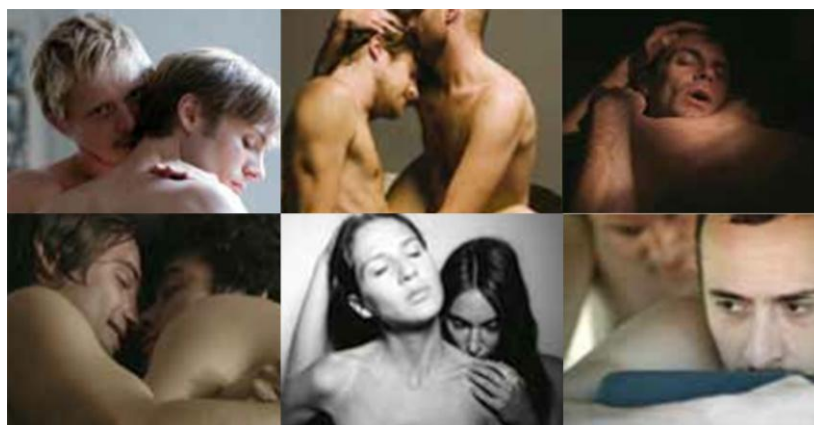
La imagen (fotográfica) y el sexo como lo real-verdadero

La imagen fotográfica y el sexo tienen algo en común, ambos están regidos por regímenes de verdad. La imagen fotográfica, como ya hemos visto no se puede liberar de su carácter ontológico de ser un reflejo de la realidad, por tanto de ser un objeto portador de verdad. Por otro lado el sexo ha sido considerado como una especie de esencia pre-discursiva, “natural” y esencial. En el *Género en disputa* Butler problematiza las configuraciones del sexo y el género para el sujeto del feminismo pues plantea cómo el género ha sido considerado como la interpretación cultural del sexo, como una construcción, mientras

que el sexo sigue atado a la idea de una categoría estable y binaria, vinculada con un “origen biológico”. Por lo que es necesario tener en cuenta que

El sexo, como órgano y práctica, no es ni un lugar biológico preciso ni una pulsión natural. El sexo es una tecnología de dominación heterosexual que reduce el cuerpo a zonas erógenas en función de una distribución asimétrica del poder entre los géneros (femenino/masculino), haciendo coincidir ciertos efectos con determinados órganos, ciertas sensaciones con determinadas reacciones anatómicas” (Preciado; 2011:17).

Beatriz Preciado, así como Donna Haraway (esta última desnaturaliza la propia naturaleza), teorizan sobre la necesidad de desnaturalizar el sexo, pues seguimos haciendo un uso de él como un asunto de pulsión natural, desvinculado a una discursividad que le da origen dentro de un marco cultural e histórico, como una tecnología usada por el poder. Esta idea de que existe una pulsión natural de un hombre a tener sexo con otro hombre o de una mujer con otra, sigue muy presente en los discursos de muchos de los movimientos LGBT latinoamericanos y específicamente en los discursos del festival.



Fuente: Catálogo de películas 2012. Fotogramas de películas., collage realizado por la investigadora. Imagen 27. Homosexualidad, imágenes y sexo.

Cada una de estas imágenes son fotogramas de diferentes películas presentadas en el 2012. Todas tienen un mismo código de color y composición: domina el gris y el color de la piel de los cuerpos los cuales llenan casi todo el espacio de la imagen. Sugieren encuentros sexuales entre parejas. Los cuerpos y el sexo (tener sexo) quedan subrayados como características “esenciales” de un cine LGBT. La identidad queda definida o más bien limitada por una práctica sexual determinada mientras dejamos de lado aspectos hegemónicos que se pasan por alto en este tipo de producción visual como por ejemplo que todas las personas de estos fotogramas son blancas, bellas, limpias, están en pareja y

son jóvenes. La liberación del sexo no es la liberación de la opresión, pues no existe tal represión del sexo, él mismo es la categoría opresora y reguladora.

Las miradas de estos amantes fotografiados no se cruzan, no se encuentran, sólo una de ellas lo hace, las demás dirigen su mirada al espectador como buscando complicidad, otras cierran los ojos como dirigiéndose la mirada a sí mismos y su placer y una mirada más sale del plano como buscando escapar de la escena. ¿Qué significados puede tener este no encuentro de miradas? La mirada es reconocimiento, el reconocimiento nos constituye como seres sociales, por lo que estas miradas esquivas e interiores podríamos decir que configuran imágenes narcisistas. Narcisismo que veremos reflejado de diferentes formas en las narrativas tanto visuales como discursivas del festival.

El cuerpo aparece en las imágenes como portador de todas las verdades. El cuerpo-evidencia de un sexo (y género) considerados como algo visible que se manifiesta en la superficie, en la apariencia de los cuerpos, el cuerpo por lo tanto aparece como el medio de las imágenes, como una proyección visible sobre el mundo de las diferentes categorías sociales. Imágenes de cuerpos que buscan desactivar imágenes de otros cuerpos, pero también el cuerpo como imagen por excelencia que representa al ser humano y la sexualidad entendida como

el aspecto más natural y espontáneo que tenemos. Esta es la base de algunos de nuestros sentimientos y compromisos más apasionados. A través de ella nos vivimos como gente verdadera: nos da nuestra identidad, nuestro sentido del yo, como hombre y mujeres, como heterosexuales y homosexuales, *normales o anormales, naturales o antinaturales*. Se ha convertido, como lo expresó el filósofo francés Michael Foucault, en *la verdad de nuestro ser* (Weeks; [1986] 1998:17)

Verdad que se hace central y que se proyecta sobre las imágenes que hacemos de nosotros mismos, de cómo nos entendemos como humanos. No sólo el sexo es puesto como categoría definitoria sino el deseo como una especie de energía incuestionable y “pura” a la que debemos simplemente seguir. El deseo y las fantasías sexuales, dentro de nuestro régimen escópico occidental (fetichista) tienen como órgano privilegiado a la vista por lo que

nuestras fantasías y prejuicios sobre el sexo articulan el discurso narrativo del cine. El deseo sexual (independientemente de su orientación) constituye una de las fuerzas principales en el campo magnético que atrae al público a la pantalla y las historias que cuentan las películas siempre han girado en torno al deseo (o su forma

patentada a principios del siglo XIX y todavía sin fecha de caducidad, el amor romántico). Como motor del discurso narrativo, el deseo está en la base del desarrollo dramático del guión clásico (...) (Mira; 2006:12)

El problema no es el sexo como centro de las narrativas, sino las relaciones desiguales que oculta, como el principio del amor romántico el cual está fundamentado en la desigualdad y la dominación. Además es necesario tener en cuenta que el único deseo que aparece en esta estructura clásica narrativa es el de un hombre hacia una mujer. El deseo del hombre es el motor de la narrativa. Como dice Mulvey, la mujer aparece y el hombre actúa.

Podemos entender entonces la homosexualidad en las narrativas del festival como un producto natural, siguiendo un enfoque esencialista de la sexualidad como verdad interna, una esencia, lo que reduce en cualquier caso la complejidad del mundo a la sencillez que explica a lo individual como producto automático de sus propulsiones internas (Weeks; [1986] 1998).

“Keep the lights on

Dos hombres se encuentran, se conocen y la pasión se desata. Dos mundos chocan en una explosión de excesos de todo tipo”.

“Lo que quiero de ti

Este cortometraje español de Miguel Lafuente nos llevará por caminos engañosos. Dos hombres que se siguen, sin que ninguno esté seguro de recibir la atención del otro. Cuando realmente se encuentran la atracción que sienten es mutua”

“Ley y orden

¿Qué te parecería llegar a la vejez, tener una buena vida y compartirla con tu pareja, otro viejito a quien, igual que a ti, le encanta el sadomasoquismo?” (Revista MAX, 2012. Sinopsis de películas recomendadas)

A pesar que todas estas citas hacen referencia a la “atracción” sexual como eso que Weeks llama “un producto automatico” la última cita que refiera la película “Ley y orden” abre un campo de representación poco explorado e invisibilizado que es el de la sexualidad en la vejez. Sin embargo el discurso que subyace a esta propuesta trasgresora plantea la idea de la vida en pareja “hasta que la muerte nos separe”, volviéndonos de alguna manera a un “orden” donde la monogamia hace parte de lo legítimo y permitido dejando por fuera otras formas de interacción social-sexual.

Régimen de visibilidad: características de “lo visible” en *El lugar sin límites*

Esta sección se basa en el análisis de material promocional impreso del festival, principalmente de la revista MAX, que tiene tres publicaciones. A través de la observación de características que son recurrentes tanto en sus textos como en sus imágenes, busco identificar algunas ideas que configuran un régimen de visibilidad, es decir un conjunto de características que definen qué constituye “lo visible” para el festival. Es necesario hacer énfasis que dichas ideas no son “las ideas” del festival sino que hacen parte de un contexto social amplio que ha intentado definir qué y cómo se representa la homosexualidad. Según Alberto Mira (2008) son dos los sistemas o estrategias por medio de las cuales se intenta controlar la aparición o no de la homosexualidad en las imágenes. El primer tipo de estas presiones, como las llama Mira, es la censura. “El segundo tipo de presiones consiste en imponer un repertorio limitado de imágenes de la homosexualidad. Estas imágenes son estereotipos, que como veremos expresan de maneras más o menos simplistas ideas sobre lo que significa la homosexualidad” (Mira; 2008:45). Sin embargo el estereotipo no es bueno ni malo, no es positivo ni negativo en sí mismo, “el estereotipo es una imagen que anuncia una identidad excesiva” (Halberstam; 2008:203). Los estereotipos alrededor de la homosexualidad o personas LGBT sirven para hacer visible lo que ha sido representado como invisible. “El daño que hacen reside no tanto en cómo describen la homosexualidad en relación con la patología, sino más bien, en cómo construyen “el gay” o “la lesbiana” como términos coherentes. Durante mucho tiempo se ha pensado que lo contrario al estereotipo es la “imagen positiva”, pero puede ser que las imágenes positivas generen estereotipos y con efectos mucho más desastrosos” (Halberstam, 2008:210-211).

El festival por medio de la selección de imágenes (catálogos, revista, películas) ha ido configurando un lenguaje, aunque la gran mayoría no son imágenes creadas por el festival, se trata de collages, montajes o composiciones y elecciones que dan cuenta de qué es lo que se muestra y cómo se muestra. Con ello, el festival ha construido su propia narrativa a cerca de la homosexualidad. Mirando a través del archivo del festival he organizado las imágenes en cuatro categorías o narrativas visuales: 1. Lo visible-natural, 2. lo visible-normal, 3. Lo visible-discreto y 4. Lo visible-masculino. La primera y la segunda son dos categorías que están fuertemente relacionadas pues se intenta demostrar normalidad apelando a lo natural para contrarrestar un discurso de anormalidad y

abyección que fue construido alrededor de la homosexualidad a lo largo de la historia y que ha tomado diferentes formas dependiendo del momento y el contexto social. La tercera categoría hace parte de una forma de reinterpretación del poder opresor, como lo plantea Brabomalo. . Y el cuarto grupo reúne las características de un campo visual e ideológico donde el sujeto que es legitimado -sea éste heterosexual u homosexual- es un sujeto masculino.

En los capítulos anteriores hemos visto el modo en que el festival se configura alrededor del deseo por crear imágenes “positivas”. Lo “positivo” es un concepto que depende de ciertas características de clase, raza, comportamiento, etc, y por tanto se constituye como concepto ideológico. Por esto analizaremos cuáles son esas características de lo “positivo” en las imágenes del festival.

1. Lo visible-natural

“No hay ninguna naturaleza, sólo existen los efectos de la naturaleza: la desnaturalización o la naturalización” (Derrida en Butler; [1993] 2002:17)

La palabra “natural” no aparece de forma recurrente en el archivo del festival. Sin embargo llamo la atención sobre este concepto ya que su significado subyace a la manera como se crean y seleccionan las imágenes y el discurso. Encontramos más frecuentemente el concepto de “normal” como efecto de las “cosas” naturales. La biología, o más bien, nuestra interpretación occidental y moderna de la biología como norma que rige la moral y las relaciones sociales.

“La naturaleza humana es un efecto de tecnología social que reproduce en los cuerpos, los espacios y los discursos la ecuación naturaleza=heterosexualidad” (Preciado; 2011:17). “La identidad homosexual, por ejemplo, es un accidente sistemático producido por la maquinaria heterosexual, y estigmatizada como antinatural, anormal y abyecta en beneficio de la estabilidad de las prácticas de producción de lo natural” (Preciado, 2011:22)

“Tan natural como la heterosexualidad”

Fuente: Fragmento de artículo de la Revista MAX n°2, 2012, página 25.

Esta cita condensa por un lado “lo natural” como categoría que goza de una realidad incuestionable y por otro lado legitima la homosexualidad confirmando la normalidad de la categoría que la oprime. Es decir construye un régimen de verdad donde la medida o

el espejo que puede reflejar esa verdad es la heterosexualidad. La homosexualidad no puede ser por sí misma, existe en oposición al régimen social, sexual y político que la oprime.

Carlos Figari al historizar el movimiento, en inicio homosexual y luego LGBTI en América Latina, argumenta que

Al mismo tiempo que los colectivos “homosexuales” se constituían iban definiendo una identidad para visibilizarse que supone aún hoy un grado de complejidad y discusión creciente. Esta identidad, tanto en la construcción en redes, en acciones colectivas o desde la reflexión teórica, fue considerada mucho tiempo como único. La concepción de la “identidad unitaria” partía de naturalizar el “sujeto homosexual” en términos esencialistas, es decir, intentando definir cuáles eran los rasgos característicos o típicos del ser homosexual (Figari; 2010:227).

Sin embargo intentar configurar una identidad y fijarla es una estrategia que a pesar de producir sujetos corehentes y estables creando así unas subjetividades abyectas, ha permitido en ciertos contextos y momentos históricos unir los fragmentos de unas subjetividades dispersadas y mutiladas por la hegemonía heterosexual para hacer vidas posibles y más habitables.



Fuente: Archivo del festival. Revista MAX n° 3, 2013, pág. 6. Imagen 28. Ecuador, el miedo a lo natural.

La importancia de llamarse Satya Bicknell Rothern (2013) de la documentalista ecuatoriana Juliana Kalifé estrenada en la inauguración de festival de 2013 es una película que narra las situaciones vividas por una pareja de mujeres durante el proceso burocrático y violento de registrar a su hija Satya en el registro civil ecuatoriano. El documental transcurre entre la ciudad de Quito, juzgados, “plantones” y enfrentamientos con grupos de fundamentalistas religiosos y su casa en el campo y la huerta familiar donde ambas trabajan. La naturaleza como categoría social, construida, es uno de aquellos conceptos

que más tiempo ha tomado en cuestionarse. Una tarea que aborda Donna Haraway. Ella afirma que es necesario revisar “la construcción de la naturaleza como un proceso cultural fundamental para gentes que necesitan y que desean vivir en un universo menos invadido por las dominaciones basadas en la raza, en el colonialismo, en la clase, en el género y en la sexualidad” (Haraway; [1991] 1995:62). La naturalidad de la naturaleza, o entender ciertas categorías de lo social como naturales sostienen la reproducción de las relaciones sociales jerárquicas y desiguales.

En un artículo de la revista del festival se describe el documental de Khalifé como: “...la directora del documental nos muestra la perfección de un mundo en su estado **natural**” (Revista MAX; 2013:6). Al ver la película en la inauguración del festival de 2013 me conmovió. Más allá de mi emotividad e identificación como mujer lesbiana con las protagonistas y toda la homofobia a su alrededor, la película recoge como pocas una lucha política (con una excelente técnica y línea narrativa) vivida por una pareja de mujeres que dentro de un discurso dominado por lo masculino tanta falta nos hace. No se trata de una crítica sobre la película de Kalifé, que es para mí un aporte a la visibilidad lésbica, sino de rebizar críticamente las características de un sistema de representación que se re-produce y sus efectos en otras subjetividades que siempre “la inclusión” deja por fuera. Producir lo natural implica producir lo que no-es-natural.

2. Lo visible-normal

Familias, parejas, hombres gay no afeminados, mujeres lesbianas no masculinizadas, ausencia de personas trans, crean un conjunto de relaciones que dan lugar a una homosexualidad que se ajusta a la moral y representación heterosexual. Es importante tener en cuenta que a nivel histórico

La cuestión de la normalización en términos de ciudadanía es el eje principal sobre el que se basan las políticas de los movimientos de la disidencia sexual, concretamente lo que hoy se denomina movimiento LGBT (Lesbiano, gay, bisexual, travesti/transsexual) en América Latina. Entendemos por “normalización” un mayor nivel de aceptación en la sociedad de las diversas especificidades de la disidencia sexual con el fin de lograr su reconocimiento, como también condiciones de igualdad jurídico- institucional con el resto de la sociedad. Estos reclamos hoy están focalizados en la adquisición de derechos de ciudadanía especialmente el matrimonio, la adopción, beneficios sociales, garantías contra la violencia y discriminación (Figari; 2010:225)



Fuente: Revista MAX n°2, 2012, pág. 19. Imagen 29. Familia homoparental.

La cuestión de la normalización por un lado limita pero al mismo tiempo permite la agencia de la vida en contextos de extrema represión. Los sujetos homosexuales usan como estrategia retratarse a sí mismos con códigos de representación que responden a formas de como “se ve” la heterosexualidad, ésta es el espejo en el cual otras sexualidades e identidades (que se dicen trasgresoras) desean verse reflejadas.

La vida de Adelle (Blue Is the Warmest Color, 2013) y *El desconocido del lago* (L'Inconnu du lac, 2013) son dos películas que en 2013 fueron muy comentadas y celebradas en los circuitos LGBT cinéfilos y marcaron de cierta forma una manera de representar las relaciones homosexuales.

Son las perfectas, son buenísimas (...) o sea que primero el tema gay tratado con belleza, (...) yo nunca he visto un orgasmo, te juro, un orgasmo tan bien actuado y tan bien filmado y tan bien sentido como el de "La vida de Adelle", nunca, por lo que he visto es pornografía. (...) te da igual que sea mujer, te da igual ¿me entiendes? (Mariana, 2014, entrevista).

Pero si miramos atentamente, en el caso de *La vida de Adelle*, se trata de la misma narrativa clásica de sexualidad y romance que podría estar protagonizada por una pareja heterosexual. La exposición de los cuerpos de las dos protagonistas, jóvenes, bellas, blancas sin un solo bello en sus cuerpos, los excesivos primeros planos de la boca de Adelle son los rastros de una mirada masculina autocomplaciente involucrada en la construcción de estas imágenes. Mariana Andrade utiliza estas dos películas como ejemplo de como el “tema” gay puede ser “tratado con belleza” ¿Cuál es el potencial

subversivo de estas imágenes si nos da igual que sean dos mujeres teniendo juntas un orgasmo? Podríamos decir que si nadie se escandaliza es porque ya no existe una mirada juzgadora o que lo lésbico a perdido su poder de incomodar al heteropatriarcado, o que esta relación lésbica es presentada bajo códigos heterosexistas de representación. Faltaría preguntar cuales son las apropiaciones y agencias que la mirada “retorcida” de las lesbianas logra poner en películas como esta. El potencial subversivo siempre esta presente en la mirada insumisa de las espectadoras(es). La imagen es un medio de circulación de sentidos, no es agencia por si sola.

En estas citas tomadas de sinopsis de películas y artículos de las revistas MAX (2011, 2012) se hacen referencias de maneras implícitas o explícitas a la naturalidad, normalidad y universalidad de los personajes gay y sus cotidianidades.

Amanece y los pequeños se levantan para ir a la escuela. Sus amorosos padres les preparan el desayuno y les ayudan a arreglarse. Nada más normal que esto, si uno omite un pequeño detalle: ambos padres son hombres. (Revista MAX N2, 2012, pág. 6)

Su cotidianidad es como la de cualquier dupla que vive bajo el mismo techo (Revista MAX N1, 2011, pág. 24)

(...) los sentimientos, las opciones, los sueños y las historias más universales, contadas desde la particularidad de sus creadores. (Revista MAX N1, 2011, pág. 12)

En todos estos textos se describen situaciones cotidianas donde todo queda homogeneizado bajo la fórmula humanidad=heterosexualidad de manera que las diferencias y desigualdades quedan borradas.

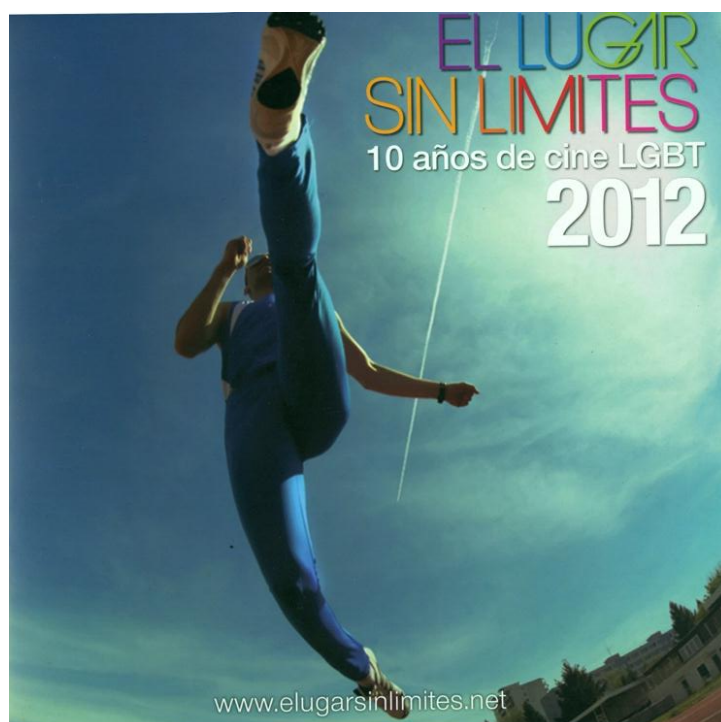
3. Lo visible-discreto

“Para mi entender era el discurso de la discreción, otro rostro más para denominar el sistema de poder y control sobre el cuerpo, la sexualidad y el pensamiento” (Brabomalo; 2012:73)

Patricio Brabomalo argumenta que para inicios de 2000, en Ecuador se apropiaba un discurso de discreción entre la población de hombres gay, discurso que aparece con relevancia hasta la actualidad. Una paradoja ya que es una estrategia de visibilidad que pretende mostrar sin mostrar.

En el 2012 la atención mundial fueron las Olimpiadas, entonces, ese año basándonos en eso tomamos el tema del deporte y lo LGBT. La imagen la compramos... la imagen a primera vista no sabes si es hombre o mujer; pero luego lo vez que es un hombre, en fin, que está haciendo un salto, que está atravesando algo, que está llegando más adelante. Entonces la imagen para nosotros quería decir que estamos

avanzando, que estamos saltando obstáculos, la imagen. Muchos me dicen: "Pero ¿por qué escogiste eso? No tiene nada que ver con lo LBGT, con lo gay, qué sé yo". Les digo: "Justamente eso". ¿Por qué necesariamente una foto tiene que expresar que es gay? A ver vos, si estás en una biblioteca, necesitas estar con un letrado...., necesitas estar con un letrado para decir que eres gay. (Fredy Alfaro, 2014, entrevista)



Fuente: Archivo del festival. Imagen 30. Deporte. Portada Catálogo de películas 2012.

Los sentidos que construye el entrevistado en este fragmento de entrevista contradicen la idea de una imagen unitaria de lo gay, pero al mismo tiempo parece que dicha imagen existe pero debe tener o tiene unos límites. Lo gay es y al mismo tiempo no es una esencia. Constituye una paradoja entre la necesidad de enunciar una esencia para ciertos logros que favorecen unas relaciones menos violentas y al mismo tiempo encapsula a la identidad gay en una representación que responde a la manera adecuada y permitida de ser representada dentro de la hegemonía heterosexual. La forma en que se selecciona el nombre actual del festival, es un proceso que gira alrededor de esta idea de una representación discreta de la homosexualidad.

Entonces al segundo [festival] recuerdo que tuvimos la película, el western [*El lugar sin límites*] (...) Y ahí proponen o proponemos cambiarle de nombre, más bien dicho yo propongo, porque no me gustaba muestra de cine homosexual, era como muy crudo y todavía se tenía el estigma de que homosexual igual a travesti, igual delincuente, igual prostitución, igual drogas. Entonces como

todo eso, yo de lo que vi y de lo que hablaba con unos amigos en la edición anterior, entonces el nombre era cruel y había que cambiarlo.

Es necesario ubicar que esta imagen discreta o suave aparece en un contexto posterior a la despenalización de la homosexualidad, lo que significa que en años anteriores al festival la palabra homosexual (y todo lo que ésta conlleva en el imaginario social) había sido apropiada por la institución jurídica y médica tanto local como internacional. De aquí la necesidad de buscar escapar a toda asociación con lo perverso, inmoral, raro e infractor de las leyes. Por otro lado “la noción de diversidad –ha escrito Ken Plumier –intenta captar el tono más benigno y tolerante que ha surgido recientemente en algunos rincones de la cultura occidental” (Brabomalo; 2002:28), haciendo de la “diversidad” humana una masa homogénea ahistórica y apolítica. Lo discreto aparece como forma del pensamiento hegemónico heterosexual dentro de los discursos y prácticas homosexuales para administrar las representaciones y reproducirse a sí misma como orden social.

El discurso de la discreción-una rama más de las extensiones de la homofobia; se ha incluido en los imaginarios LGBTT a partir de la instauración de una moralidad, que Foucault menciona como discurso de la represión, que parte del recato y la autoinvisibilidad de lo que no debe ser llamado por su propio nombre. Esta discreción se expresa a través de un sistema intrincado de normas, formas, imágenes y lenguajes que buscan esconder a toda costa lo que no se debe hacer o expresar frente al ser gay o lesbiana (Brabomalo; 2012:74)

La discreción funciona como la interpretación visible de lo natural y normal. Como canon de representación de estas características o discursos de la “inclusión”. “La misma población LGBTT está promoviendo la discreción a razón de imprimir un sentido moral y ‘naturalizante’ a los/as homosexuales” (Brabomalo; 2012:74). La dicresión aparece como una forma de control autoengendrada, como una forma de gobierno de sí. “Actualmente es muy frecuente escuchar los comentarios, especialmente por parte de los comentaristas de derechas, sobre la homosexualidad, no se basan en condenarla, sino en tratar de controlar sus representaciones, la homosexualidad es defendible cuando no se ve” (Mira; 2006).

Las categorías de normal y natural se re-producen una a la otra bajo el valor y orden de las cosas “habituales” y “comunes”; entrecruzando de manera compleja una dimencion biológica y jurídica, haciéndonos creer que existe una naturaleza que impone la ley y que la ley es naturaleza. Lo discreto es producido por una idea de moral que se debe respetar si se quiere “ganar” un espacio social. Lo que se pierde al ceñirse a unas

reglas de discreción es parte de lo que se “debe” pagar para ser reconocidos como sujetos. Lo visual-natural, lo visual-normal y lo visual-discreto tiene como objetivo crear una “imagen positiva” de la homosexualidad, que pueda ser fácilmente asimilable y moralmente aceptable por los heterosexuales. En repetidas ocasiones escuché de amigas lesbianas y amigos gay que uno puede “ser así” pero no es necesario que se note, no es necesario que se vean las plumas.

4. Lo visible-masculino

"Una de las cosas que realmente envidio acerca de los hombres, una amiga me dijo una vez, es el derecho a ver" (Dyer; 1982:61)

Sin duda otra característica de visibilidad que se presenta en este archivo visual es la permanente presencia de cuerpos y miradas masculinas que se cruzan. Detrás de la cámara, delante de la cámara, en la pantalla y en la sala, así aparecen como cuerpo e imagen ideal de lo visible LGBT. Por un lado todos los catálogos, es decir las imágenes “madres” del festival son centradas en el cuerpo masculino no afeminado, a excepción del año que el tema del festival fue Mujeres. Una programación en su mayoría protagonizadas por hombres y un público mayoritariamente masculino dan cuenta de un discurso dominante en el que la masculinidad gay es lo visible.

Para acercarme a la idea de cuál es el Espectador ideal del festival le pregunto a Daniel, diseñador gráfico del festival, si considera que el público del festival es mayoritariamente masculino.

Sí, sí, definitivo. Me encuentro con todo el mundo ahí. Es como ir a la disco. De chicas, es que de chicas yo no he visto muchas. Y conozco muy, muy poco. En el Festival sí suelo ver chicas, pero las chicas son como más neutrales, a veces no sé si son lesbis o son heteros, son chicas y no sé si decir, ah okey este año ha habido más lesbianas, no tengo ni idea. Mi visión para las chicas es un desastre. Y trans nunca veo, más que a Rashell o más que a cuando se hace ya un foro exclusivamente para ellas. (Daniel, 2014, entrevista)



Imagen 31. El hombre de la cámara...el hombre en la pantalla y en la sala.
Además el hombre tras la cámara es un hombre “como cualquier otro”, es decir, discreto.
Fuente: Archivo del festival. Revista MAX 2012, página 3

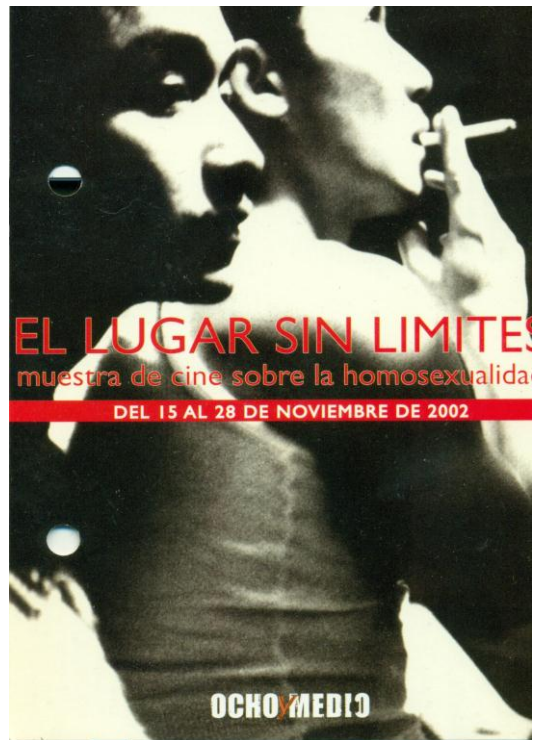
Es interesante como en las palabras de Daniel se podría sugerir que la “marca” en y de las lesbianas es más difusa, cómo cuesta que nos “reconozcan”, o ¿que nos vean? Este sistema de visibilidades nos excluye. Habrá que investigar si se trata de otro espectro luminoso en el que estas gafas escópicas (me permito esta redundancia) no pueden vernos y si es aquí donde reside el potencial subversivo de los lésbico, en resistir a ser devoradas por este capitalismo visual. Lo propuesto por Butler, Irigaray y otras es precisamente que el ocularcentrismo sólo representa un sujeto que es de antemano masculino (blanco, de cierta clase socio-económica, etc.).



La noche GLBT se pone caliente. *Sikil*, dirigida por Rolando Bertumín fue toda una sensación en Filipinas, cuando se estrenó hace un par de años. Sus dos actores principales, Ken Escudero y Wil Banderas (en la foto) se convirtieron en estrellas del cine filipino y asiático, y no pararon de posar, con escasa vestimenta, en las revistas fashion de la región. Frivolidades aparte, *Sikil* es una película premiada en varios festivales, que narra la historia de tres amigos de infancia en búsqueda de su identidad, y que formarán un extraño triángulo amoroso. *Sikil* se proyecta en las noches GLBT que se realizan con la colaboración de Quitogay.net.

Amor entre hombres

La película peruana *Contracorriente* que fue un éxito en ese país, en estreno este mes. Cuenta la historia de amor entre dos hombres, uno de los cuales está casado y espera un hijo, en una sociedad machista y homofóbica. Dirigida por Javier Fuentes – León, la película es la apuesta peruana a los premios Oscar. (Foto cortesía de Escalón Films).



Fuente: Archivo del festival. Periódico del OCHO y MEDIO 2002-2011 y postal promocional del 2002.
Imagen 32. Lo visible-masculino

Lo visible-natural, lo visible-normal, lo visible-discreto, y lo visible-masculino son las categorías en las que he agrupado el material visual producido y ordenado por *El lugar sin límites*. Estas categorías son construidas por una sola mirada, la mía. Mientras que, las películas y el resto de material visual del festival es leído por múltiples miradas. La mirada no es una práctica fija y unitaria, sino una multiplicidad de puntos de vista que gestionan sentidos por fuera de lo que resulta más evidente, repetido o visible. Estas categorías hacen parte de una estrategia de análisis pero escapan a las interpretaciones y giros que de los significados hacen los sujetos. Estas categorías de análisis son binarias - natural/antinatural, normal/anormal, masculino/femenino- y por tanto muy limitadas y aunque han surgido de la puesta en relación de las imágenes y sus significados no dejan de estar presentes también en la manera como he aprendido a leer el mundo social. Mi trabajo será buscar otras formas de “ordenar” los análisis posteriores para construir categorías no binarias, pero sobre todo para crear otras formas de ver.

CAPITULO IV AL OTRO LADO DEL ESPEJO

*–Algunas imágenes sobrevuelan la realidad, otras la tocan y otras se meten de lleno en ellas.
¿En qué se diferencian?*

–Usted lo ha dicho; en la imagen todo es una cuestión táctil, se trata de “tocar”. Claro que eso dice poco: con el tacto podemos acariciar, palmear o hacer doler. En francés, “tacto” se refiere también al orden ético. Cada imagen entabla una relación con la realidad; y siempre se trata de un valor de uso (George Didi-Huberman en entrevista, Revista Ñ, Periódico Clarín, Argentina, 2014).

Entender las imágenes a través del tacto, es decir no preocupándonos por lo que nos dicen sino por la manera como nos “afectan”, como nos tocan, es una estrategia para escapar de la trampa de la verdad de las imágenes. En este capítulo analizaré a través de un conjunto de películas presentadas en el festival, qué formas de la representación de la homosexualidad articulan. Iniciaré por desarrollar la manera en que el cine se relaciona con la “verdad” a través de los géneros cinematográficos y las tensiones que ésta misma relación provoca entre documental y ficción entendidos como dos formas en que las imágenes nos tocan y tocan la realidad, la acarician o la sobrevuelan.

El primer grupo de películas que analizo están conformadas por los largometrajes de ficción premiadas por el público que es la única categoría en la que interviene la opinión del público. Buscaré las huellas de una mirada ausente que se refleja en esas imágenes, qué miraron y qué ideas de la representación de la homosexualidad pueden sugerir. El segundo grupo de películas está conformado por producciones de realizadoras y realizadores ecuatorianos para analizar en ellas las formas que la homosexualidad toma en lo local. Este capítulo concluye con algunas películas-estrategias que escapan a las narrativas recurrentes encontradas, imágenes-fuga y posibles herramientas para continuar en el ejercicio de poner en crisis la representación de la(s) homosexualidad(es).

Documental y ficción, dos formas de lo real

Iniciaré con esta descripción acerca del cine documental y el cine de ficción tomada de un artículo de la revista MAX de 2011

Cine documental: Narra audiovisualmente un hecho verdadero. Busca describir una realidad de la manera más apegada a la verdad. Su enfoque es más informativo y no cuenta con actores profesionales. Utiliza varias de las técnicas periodísticas, como la entrevista, el testimonio, etc.

Cine de ficción: Cuenta una historia no verdadera, que proviene de la imaginación del autor del guión o de la obra literaria en la que está basado. Sin embargo, existen producciones que parte de un hecho real, aunque el enfoque de la historia es totalmente imaginario. En ese caso estamos hablando de una semi-ficción (Revista MAX; 2011:10-11)

La descripción que se hace muestra una mirada dicotómica entre una producción que representa un hecho verdadero y uno no-verdadero. Sin embargo y a pesar de esta definición, en el archivo analizado aparecen ambos, tanto ficción como documental como imágenes que documentan la realidad y tienen la capacidad de mostrar la realidad que antes estaba oculta.

Sean películas documentales, ficción, comedia, musical, documental. El hilo conductor tanto en las ficciones como en los documentales es la realidad social que toca, independientemente sean comedia, musical, o documental, la realidad social. Ese es como un eje común en todo. Y aparte de eso, que puede ser gay, lésbico o heterosexual, pero por lo general, hasta donde veo; sean ficción o estos en todos sus géneros, se basan en algo, se basan en experiencias de vida de los directores, se basan en lo que vieron en la sociedad, entonces, no están tan fuera de la realidad, no son tan ficciones digamos. Tienen su centro basado en algo real, entonces, por lo general por más fofo que sea, tiene su realidad” (Fredy Alfaro, 2014, entrevista)

Sin embargo, las películas de ficción superan enormemente en cantidad a las documentales. Según el archivo del festival un 66% de las películas que se han presentado durante los 12 años de festival son ficciones largos y cortometrajes. ¿Por qué si aparece una estética realista dominante en los discursos e imágenes del festival, el documental, que ha sido considerado el cine de lo real, tiene menos lugar dentro de este?



Fuente: Archivo del festival. Revista MAX N2 2012, pág. 8. Imagen 33. El documental también es cine.

El documental aparece más asociado a unas “técnicas periodísticas, como la entrevista, el testimonio” ha sido visto como una forma que no es cine, los documentales no son películas, pues se hace la distinción entre película (refiriéndose a ficciones) y documental. Según Fredy la acogida del documental es mucho más baja que la ficción por parte del público, por lo que también hay que tener en cuenta que hay una menor oferta. El público no quiere ver documentales porque estos los enfrentan a sus propias experiencias personales.

(...) no quieres identificarte, más bien hay la tendencia de no visibilizar, de no recordar lo que ya viviste. Lo que te pasó, de niño, de grande, en tu trabajo, en lo que sea. Entonces no lo quieres volver a ver. Quieres ver la comedia, ver lo que te hace reír, muchas veces, y algunas veces hablamos con un amigo y él me dice: "Me parece interesante". "Por lo general no me gustan los documentales", me dice él, "Porque me hace recordar sufrimientos que yo tenía. O sea a veces pasé lo que pasaba en ese documental, yo sentí eso". Entonces muchos no quieren volver a vivir eso, entonces, prefieren más bien la ficción, sobre todo comedias; películas que tienen sus tintes de comedia, de musical, llenas. Pero los documentales sí es bajo, claro que no por eso es que nosotros estemos renegando de la programación documental, por el contrario. Con algunos documentales tratamos de que sean proyecciones libres, para que la gente vaya como que acostumbrándose, de que es otra forma de cine, que es otra forma de realidades, mientras más lo afrontes y más rápido vas a superar las heridas o superar la etapa, ¿no? (Fredy Alfaro, 2014, entrevista).

Es interesante y paradójico que un colectivo de lucha social no desee recordar. Entonces ¿Dónde reside el poder político de una lucha cuando la historia es ignorada? Pero es cierto que no solo haciendo memoria se transforma. Se debe entender la memoria como una activación del pasado en el presente. Cuando interrogué a algunos de los entrevistados, activistas, sobre por qué los argumentos homofóbicos con los que se despenaliza la homosexualidad en el país no son visibilizados me respondieron que tal vez no querían recordar lo duro que se vivió en el pasado. El documental más que la realidad está cargado con la memoria, y enfrentarnos con la memoria nos hace responsables de transformar el presente y no ser sólo espectadores pasivos de los acontecimientos actuales.

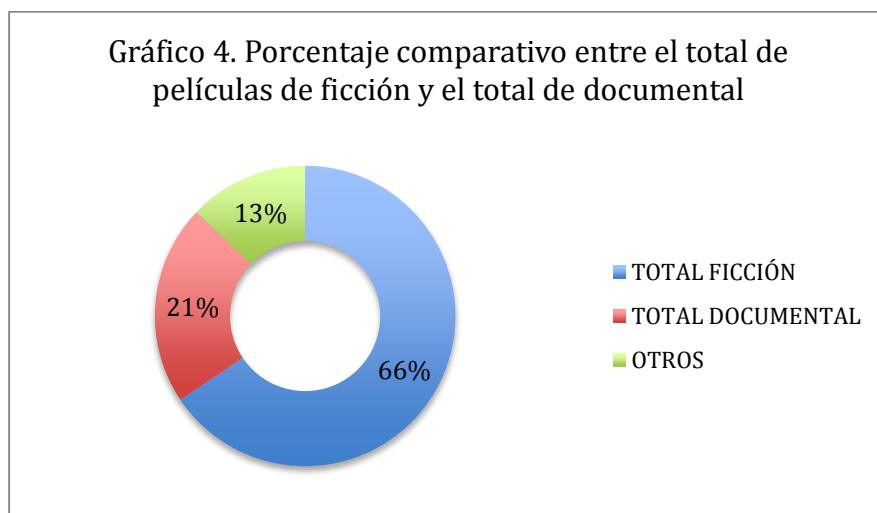


Gráfico 4: Porcentaje comparativo entre total de películas de ficción y películas documentales. Fuente: Realizado por la investigadora 2014, basado en el inventario de películas del festival.

El activista y miembro de la Fundación Causana, Jorge Medranda también comparte su experiencia como espectador del festival y comenta unas impresiones o sentidos similares a las de Fredy. Jorge dice sobre el cine que

A mí el cine no me gusta mucho porque me despierta unos sentimientos que son, a ratos muy infantiles, y a ratos muy cercanos a mis sentimientos, depende de las películas, en realidad pocas veces no acabo llorando con una película pero las que son de cuestionamiento a la sociedad y de corte muy político, esas me gustan, las otras películas son buenas, son bonitas, son entretenidas pero en realidad nos llevan otra vez al mismo escenario, escenario de sueño...(Jorge Medranda, 2014, entrevista)

Cómo si la ficción tuviera la capacidad de alejarnos de la realidad a través de la ilusión y la fantasía o de ese escenario de sueño en el que Jorge se ve envuelto. Pero olvidamos tal vez que la fantasía funciona como soporte de la realidad (Zizek; [1989] 2003)). No hay nada tras ella que debamos descubrir sino que es ella misma la que nos está dando la forma con la que interpretamos la realidad. Por otro lado, puedo identificar una carencia o falta de producción de documental en temas relacionados con lo LGBT en español. Según los organizadores la razón se vincula con los altos costos de las traducciones. Sin embargo a pesar de esto el festival insiste en la importancia del documental dentro de la programación.

Sí el objetivo del festival es dar a conocer una realidad social, y que mejor que los documentales para por un lado, llegar a más público, y por otro lado a ver que no es sólo cuestión de cine de maquillaje, de comedia, de musicales, sino que tras esos personajes actuados,

también hay personajes con sus vidas, con sus mensajes de vida, de lo que hacen. Entonces (...) el festival debe incluir todos los géneros cinematográficos, no deberíamos cerrarnos por el nombre y por la misión; la misión lo que queremos llevar a la sociedad, a cambiar, a transformar la sociedad” (Fredy Alfaro, 2014, entrevista)

En este sentido, dentro de la teoría fílmica feminista aparecen como sumamente relevantes los debates alrededor del realismo como estrategia que se supone revela la realidad tal cual es, pues plantea un acercamiento reflexivo y crítico a los procesos de representación.

Lo que la cámara capta en realidad es el mundo "natural" de la ideología dominante. El cine de mujeres no puede alimentar tal idealismo; la "verdad" de nuestra opresión no puede ser "capturada" en el celuloide con la "inocencia" de la cámara: ha de ser construida/manufacturada. Hay que crear nuevos significados destruyendo el armazón del cine burgués masculino dentro del texto de la película (Claire Johnston en De Lauretis; 1992:14)

Esto no sólo en un marco de un cine de mujeres sino de un contra-cine (como diría Mulvey) que explore, que se cuestione a sí mismo y la manera como se relaciona con la realidad social, con la producción de diferencias sociales. “Lo que está en juego no es tanto cómo "hacer visible lo invisible", sino cómo crear las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente” (De Lauretis; 1992:19). No sólo encender la pantalla será suficiente para que “nos puedan ver”, habrá que acercar un poco más las sillas a la pantalla, o mirarla con las luces encendidas, o tal vez sentarnos en la oscuridad y sólo escuchar los diálogos y sonidos de la película; en fin distorsionar la manera de mirar y mirarnos dentro y fuera de la pantalla para construir esas “nuevas” condiciones de visibilidad.

El objetivo del festival insiste en cambiar una imagen distorsionada que se ha tenido y tiene de la homosexualidad y las personas LGBTI, a través de la idea de “mostrar lo que ha estado oculto.

Suena como si todos estamos diciendo que una estética feminista o una especie feminista del cine es el proceso de hacer visible lo invisible. Creo que no queremos tomar hacer visible lo invisible demasiado literalmente. Suena demasiado positivista. Tenemos que hablar de ideología, porque eso es lo que estamos hablando realmente cuando decimos que las mujeres cineastas deben hacer visible lo invisible o pensable lo impensable. Después de todo, la ideología es lo que nos oprime y la ideología es por definición inconsciente. Por lo tanto, una función de cine feminista o expresión feminista de

cualquier tipo es realmente para exponer la ideología; no debemos pensar tanto en lo visual (Taylor en *New German Critique*; 1978:103)⁴²

No se puede depositar toda la confianza en lo visual ya que ni las imágenes ni las miradas son neutrales, son creadas y dirigidas por unas intenciones. ¿Si tenemos en cuenta que la ideología es por definición inconsciente entonces que mejor lugar para la reproducción de la ideología dominante que las imágenes, que actualmente son tomadas tan a la ligera, como objetos inocentes e inconscientes? Lo que llama la atención en esta discusión es una vez más la desconfianza de lo visual, o lo visual como una superficie que debemos atravesar pues el espejo sólo nos regresará la imagen de un sujeto masculino heterosexual. Johnston (1973) critica firmemente la afirmación de que cualquier forma de película puede ser considerada como una representación exacta de la realidad, “las herramientas y las técnicas del cine en sí, como parte de la realidad, son una expresión de la ideología dominante: no son neutrales, como muchos ‘revolucionarios’ cineastas parecen creer” (Johnston; 1973)⁴³

Ella dice que tenemos que cuestionar la representación de la realidad y pensar seriamente en la que decide cómo se representa el tema en cuestión. Si bien parecería que no existe ninguna manera precisa de representar la realidad a través del medio de la película, lo más cerca que podemos llegar a la verdad es, al revelar de forma explícita el contexto y la situación en la que se formaron nuestras representaciones (Kwheeler; 2007).

Debemos entonces cuestionar las formas en las que representamos la realidad tanto en el documental como en ficción, y no tanto esforzarnos por crear un nuevo régimen de verdad. Ampliar la discusión más allá del binario documental/ficción para desafiar las convenciones cinematográficas de forma, contenido y género, como ya lo ha planteado el cine feminista y *queer*. Perturbar las definiciones estables a través de la redefinición y deconstrucción de las formas.

El género cinematográfico como límite

En las primeras publicaciones del festival se habla del cine gay como un género cinematográfico. Este género es descrito como aquel que

⁴² La traducción es mía.

⁴³ La traducción es mía.

comprende todos aquellos filmes cuyo argumento principal o trama central, se basa en una historia —en el entorno y de la clase que sea — vivida por homosexuales y en la que la homosexualidad es la razón fundamental de las vivencias, actitudes y reacciones de los personajes del film; del drama a la comedia, de la tragedia al policial, de la obra de arte y la biografía, a la historia del poder y a la denuncia social” (Proyecto presentado al Ministerio de Cultura; 2009:1-2)

El género gay está definido a su vez dentro de otros géneros clásicos de Hollywood los cuales solo representan el deseo heretocentrado y masculino. El drama, la comedia, el policial, constituyen formas que sostienen el orden natural heterosexual y patriarcal. “La homosexualidad es la razón de ser”, la homosexualidad como algo fijo y esencial, se concretiza su carácter fijo cuando se lo plantea como género cinematográfico, es decir como fórmula narrativa para ser vendida, además de definirse como género cinematográfico por la fijación de las características de este “personaje homosexual central”, que no resulta ser un personaje complejo sino definido por sus prácticas sexuales y/o feminización. Estructurado-limitado por un orden binario masculino/femenino, homosexual/heterosexual.

¿Entonces cómo hacen para que se visibilice lo LGBT en esa película?
Es haciéndole al chico muy femenino, muy colorido, de una voz estridente y de una actitud muy chillona.

Entonces es como lo identificas, porque si lo pones como cualquier otro hetero, va a pasar desapercibida esa personalidad, entonces, lo mismo pasa con las películas de temática LGBT, sí, lamentablemente se llega a eso, pero es como por ahora es como que ya están agotando, esa manera de manejar la situación o de dar a conocer que todo se invoca a lo afectivo, a lo sexual. (Fredy Alfaro junio, 2014, entrevista)

El centro son las historias vividas por los personajes es decir, historias individuales. Como ha escrito Judith Halberstam en su análisis de la película *Boys Don't Cry* (1999) alrededor de cómo la centralidad de la figura de Brandon (protagonista trans masculino) “muestra la dificultad que tenemos para pensar los cambios sísmicos en la historia de las representaciones separada de historias individuales de transformación” (Halberstam; 2005:96).

Para continuar este análisis alrededor del género cinematográfico como límite, propongo revisar las características descritas por el teórico de cine Rick Altman:

El término género no es. Al parecer, un término descriptivo cualquiera, sino un concepto complejo de múltiples significados. Que podríamos identificar de la siguiente manera:

- el género como *esquema básico* o fórmula que precede. Programa y configura la producción de la industria;
- el género como *estructura* o entramado formal sobre el que se construyen las películas; el género como *etiqueta* o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores;
- el género como *contrato* o posición espectral que toda película de género exige a su público (Altman; 2000:35).

Altman argumenta que “los géneros cinematográficos constituyen el resultado de las condiciones materiales de la producción comercial de las películas” (Altman; 2000:37). Visto desde esta perspectiva es interesante ya que al insertarse el cine gay como género cinematográfico implica el cumplimiento de unas condiciones de mercado, de producción, volviendo a estar bajo unas condiciones que controlan la representación de lo gay, más allá de una militancia política lo estarían empujando hacia la competencia en el mercado y lo que esto implica.

El espectador del cine de género según Altman, estaría diciendo que “no queremos ver la misma película una y otra vez, sólo la misma forma” (Altman; 2000:43). Zizek en *El sublime objeto de la ideología* (1989) plantea la importancia de examinar el proceso mediante el cual los contenidos asumen ciertas formas y no intentar “descubrir” lo que la forma oculta. Por lo que esta fórmula que se quiere legitimar desde el festival es clave para entender la formación de sentidos a través de las imágenes. La fórmula cinematográfica limita la creatividad y la desestabilización de los sistemas de representación. Se trata de un contrato con el espectador que se mantiene sin cuestionar que éste sea irremediamente masculino, pues es el portador de la mirada en el cine de género. Laura Mulvey sostiene que “en un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se encuentra dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquélla” (Mulvey; 1975). Sin embargo esta perspectiva planteada por Mulvey ha sido criticada ya que no incluye otras miradas posibles, miradas transgénero, transversales, insumisas; la posibilidad de un/a espectador/a que cuestione o subvierta el binarismo de género. Unas de las reformulaciones del espectador que realizan “las críticas de cine *queer* como Traud o Mayne reside en su capacidad para multiplicar las posiciones de género que permite la mirada y en su capacidad para hacer un análisis histórico más específico de la audiencia (...) Una teoría del espectador menos segura del

género de la mirada” (Halberstam; 2008:205). El contenido es creado para que leamos un determinado texto pero el texto puede ser “invertido” por la mirada.

El “cine gay” al reivindicarse como un género cinematográfico encuentra legitimidad dentro de la “industria” del cine, reconocimiento que se busca se extienda a los sujetos que este cine dice representar, pero como ya hemos visto, esta legitimidad surge como estratégica pero al mismo tiempo empobrece las formas, entendidas éstas como el contenedor político de una apuesta estética. Reduce la multiplicidad a una misma estructura que se repite, guiándonos hacia la pantalla con la certeza de lo que podemos encontrar. Por suerte la mirada siempre puede ser “rara”, crítica e insumisa.

A pesar de las críticas a este sistema de representación LGBT cerrado, debemos regresar siempre la mirada hacia el contexto social de producción de estas imágenes. En este caso la producción de visibilidades de un grupo históricamente carente de imágenes. Así pues, la necesidad de inscribirse en un género cinematográfico habla de la necesidad de estabilizar un discurso “favorable” que trascienda la pantalla. Pero crear subjetividades inteligibles y racionales trae un alto precio. Pienso en Platón y el mito de la Caverna. Atados con cadenas, creyendo que las sombras son la realidad, conformes con vivir por instantes la vida de las sombras. Según Alberto Mira (2006) “lo que sucede con la homosexualidad es que tras haberse ‘inventado’ como una identidad esencial, se coarta su representación” (Mira, 2006:14). Contraria a esta postura el cine *queer*, “con su invitación a jugar con numerosas identificaciones dentro de una sola sesión, crea un lugar para la reinención creativa de las formas de ver” (Halberstam; 2008:206). El cine *queer* busca desestabilizar las estructuras narrativas y estéticas del cine clásico (Rich; 2013). Su principal aporte para este análisis y para pensar la representación de la homosexualidad hoy, es su carácter crítico con la realidad y la sexualidad, así como las formas en que esta realidad y sexualidad se nos presentan. Con esto no quiero decir que el festival debe *queerizarse*, sino pensar críticamente las imágenes que produce y moviliza, pensando la disidencia sexual y de género en cuerpos-sujetos históricos y sociales. Preocuparnos por los usos y sentidos de las imágenes en esta época donde todo está representado en imágenes, donde lo difícil es no crear (o generar) una imagen ya que según muchos autores (como David Harvey) la imagen es uno de los principales símbolos del capitalismo. Es decir, preocuparnos por las relaciones sociales de poder.

que se articulan a través de esta forma particular de la visualidad, sin embargo, ella [Donna Haraway] sostiene que, la glotonería visual contemporánea no regulada está disponible para sólo unas pocas personas y las instituciones, en particular las que forman parte de la historia de la ciencia ligada al militarismo, el capitalismo, el colonialismo y la supremacía masculina (Rose; 2001: 9)

Como estrategia metodológica es útil analizar el “cine gay” como un género cinematográfico. Teniendo en cuenta que las películas para conformar un género deben compartir un tema y una estructura, intentaré analizar qué características comparten un grupo de películas del festival, no con la intención de determinar si son o no un género cinematográfico sino para comprender y analizar qué las anima, qué ideas y formas de representación encarnan y qué relaciones entre imagen y “sujeto homosexual” se configuran.

Mariana Andrade co-fundadora del Festival, ex directora del OCHO Y MEDIO y actual Secretaria de Cultura del Municipio de Quito, en una entrevista el 13 de junio de 2014 argumenta que el “cine gay” es un género cinematográfico el cual se resume según ella en tres características, que podríamos definir como estados, como situación transitoria, como paso de una situación a otra del ser:

- a) Estado 1: El interior del closet.
- b) Estado 2: La salida del closet.
- c) Estado 3: La relación sexual homosexual.

Estos tres estados o actos nos hacen pensar en una estructura narrativa que no se complejiza, sino que por el contrario sigue los parámetros de la estructura clásica narrativa. Es decir, tenemos una introducción, un conflicto y un desenlace. Esta estructura podría funcionar si se aborda de manera crítica y no como efecto de lo aprendido como forma dominante y comercial de narrar las historias. Los personajes cambian pero la forma es la misma. Para Mariana una gran parte de las películas presentadas en *El lugar sin límites* están limitadas por estas características donde el conflicto central es la visibilidad del personaje. Yo diría, un conflicto individual, centrado en las emociones, que no logra trascender hacia un conflicto social más amplio donde se ponga en cuestión la sexualidad como categoría reguladora y no fundadora de lo social.

Continuando con lo que podrían ser las características de un “cine gay” descrito por los organizadores del festival, Daniel realiza la siguiente descripción tomando como ejemplo la película *Azul y no tan rosa (2013)* del director venezolano Miguel Ferrari.

D: Ajá. Ves. Y ellos no son muy afectivos, el beso solo sale al principio. El beso que se dan cuando están cenando, es lo único gay, y es la película que es más gay del mundo, con el show drag, y con el amigo trans, el escote, la discoteca, todo el drama del hijo. Pero es una película muy gay en sus características. Tiene características súper gays y punto. No necesitas nada más. Y no hubo ninguna escena de sexo y no hubo ningún desnudo, ningún nada. Y él *man* era fotógrafo, el fotógrafo es una de las cosas más gay del mundo.
C: ¿Qué más es gay, fotógrafo....?

D: La trans, la que hace el show drag, la relación de los manes, la música de la película es súper gay, el actor, el que siempre pasa deprimido también es muy gay, que pasa el estelar, el protagonista que si tiene sus bajones.... (Daniel, 2014, entrevista)

Profesiones gay, música gay, emotividad gay, cine gay; la identidad gay como identidad con una representación estable. Toda una estética gay, donde llama la atención el drama y la depresión como elementos importantes de la personalidad de los personajes. Bidy Martin (en Barrett y Phillips; 2002) refiriéndose a las identidades lésbicas que se apoyan en una idea de autenticidad y uniformidad expone como estas características funcionan como estrategias no de poner en tela de juicio al heterosexismo sino más bien como una estrategia efectiva contra la aniquilación. Características que sirven para apuntalar dentro de la realidad (heterocentrada) unos lugares de pertenencia, un mundo gay posible y habitable. Sin embargo es importante recordar que “donde los chicos son arqueólogos, las chicas tienen que ser alquimistas” (Rich; 1992:19).

El drama o “el privilegio de las lágrimas”⁴⁴

El 34% de las películas del festival corresponden a dramas. “Un aspecto dominante en el género es el énfasis en las emociones frente a ciertas presiones del mundo” (Mira; 2008:221) Sin duda el drama ha sido el género favorito dentro de la subcultura gay cinéfila. Lo que según Mira lo hace un género importante para un público gay es que se centra “en el conflicto sentimental, en particular aquellos en los que el deseo del individuo choca con la presión del entorno” (Mira, 2008:222). Lo que abre una puerta a la identificación con las presiones sociales y familiares y los conflictos que se producen para las personas que trasgreden las normas del deseo, heterosexual. “A los hombres tradicionalmente se nos enseña que las emociones han de aniquilarse, sublimarse en acción o violencia, cuando no dejarse de lado o negarse” (Mira, 2008:222). El drama es

⁴⁴ Tomado del libro *Miradas insumisas, gays y lesbianas en el cine* de Alberto Mira (2008)

cosa de mujeres. Así que para muchos hombres gay es una manera de ir en contra de la virilidad que exige el ser varones.

Mira argumenta que no solo se trata de una simple inversión de la situación tradicional. Apunta al carácter trasgresor de la problematización del deseo masculino que tiene por objeto de su deseo a otro cuerpo masculino. “Es masculino perseguir a una mujer” (Mira; 2008:223) pero no a otro hombre. ¿Pero no sería masculino perseguir a otro hombre como se persigue a una mujer? Esta última idea de Mira simplifica las relaciones y contrucciones de género/s. Richard Dyer complejiza este argumento al plantear cómo la imagen del hombre, como objeto sexual, entra en contradicción ya que mirar se considera activo y ser visto pasivo ¿Cómo puede no ser pasivo si es un objeto para ser mirado? La solución es simple, las imágenes de los hombres son imágenes de hombres haciendo alguna cosa. (Dyer; 1982:66).

Mira habla de las lágrimas como un privilegio “femenino”, que se hace trasgresor en los cuerpos de los “hombres” pero olvida que las lágrimas en los cuerpos femeninos y feminizados actúan como un deber ser que limita y ata a las emociones como única posibilidad de ser. Las lágrimas son una maldición, una marca de género asociada a un valor negativo que histeriza, e irracionaliza el comportamiento de los cuerpos femeninos. La supremacía masculina puede resignificarlo todo, apropiarse de las lágrimas, los tacones, las lentejuelas, el drama, mientras que “la masculinidad femenina lésbica o *queer* es una amenaza” (Halberstam; 208).

La mirada “ausente” del espectador: análisis de películas premiadas por el público.

La mirada es local pero las imágenes proyectadas en la pantalla son extranjeras. Así hay un encuentro de miradas entre los realizadores de otros países, sus contextos, actores y el público ecuatoriano. El público mira y reactualiza lo visto a través de su propia experiencia cotidiana.

Epígrafe de la investigadora

Primero es necesario destacar que me refiero a “espectador” y no a espectadora pues como se ha ido evidenciando el público del festival, así como sus organizadores es mayoritariamente un público masculino. El espectador aquí por antonomasia es un hombre, se privilegia una mirada masculina dentro, detrás y fuera de la pantalla. “Mirar es, al mismo tiempo, ver y pensar el mundo. Este doble proceso inherente a la mirada es, en realidad, un proceso de puesta en relación. Se trata de la puesta en relación entre el observador y la realidad observada” (Berger; 1972:52). La mirada o puesta en relación

como la nombra Berger, de los espectadores del festival y la representación de la homosexualidad proyectada en la pantalla, queda inscrita en las películas premiadas por el público. El premio al mejor largometraje de ficción es la única categoría que es elegida por voto del público asistente. Esta elección del público constituye un cruce de miradas. Las películas premiadas son por lo general películas extranjeras que se exponen a la mirada local. Así hay un encuentro de miradas entre los realizadores de otros países y sus contextos, los actores y el público ecuatoriano. El público mira a través de su experiencia y reactualiza lo visto a través de ella.

Esta investigación no fue realizada mientras transcurría el festival ya que no coincidieron en el tiempo. Solo puedo imaginarme estar en la sala de cine llena de personas o tal vez medio vacía e imaginar sus rostros iluminados por el resplandor de la pantalla, los cuerpos allí en ese encuentro, en ese encontrarse con el otro en la pantalla que es uno mismo. Por lo tanto esta “ausencia”, o más bien este rastro se convierte en una caja llena de sentidos de la que surgen discursos proyectados sobre la superficie de la pantalla.

Para analizar las películas me baso en el cruce de algunas metodologías expuestas por Gilien Rose en *Visual Methodologies* (2001), de la siguiente manera:

1. Partiré de una observación inicial o **análisis de contenidos y composición** de fotografía para ver cuáles son los elementos más frecuentes entre ellas. Elementos reunidos en la Tabla 1.

2. Realizaré un **análisis del discurso** analizando las sinopsis en contraste con mi visionado de las películas. Este análisis será reunido en la Tabla 2. Como elementos importantes a tener en cuenta en la elaboración de un análisis del discurso visual me guiaré por lo siguiente 1. Hacer una lectura detallada, 2. Ir tras los supuestos acerca de lo que es verdadero, real o natural, 3. Prestar atención a lo que no se dice y a las contradicciones.

3. Usaré como apoyo la clasificación que hace Alberto Mira, en su texto *Miradas insumisas, gays y lesbianas en el cine* (2008), de los diferentes modos o **paradigmas de representación de la homosexualidad** en el cine “popular” que son: El paradigma moralista, el patológico, el de inversión y el de tolerancia o normalización. Si bien estos paradigmas responden a un cine realizado en tercera persona es decir por producciones que no fueron realizadas desde un lugar de enunciación homosexual estrictamente, son

útiles pues son estos paradigmas que serán reapropiados por la producción del cine gay y el cine LGBT, y serán estas las críticas principales con las que se enfrentarán en especial frente a su mayor crítico el *New Queer Cinema*.

4. Cruzaré la información de los análisis y tablas anteriores para realizar un análisis en forma narrativa donde guiada por algunas teorías fílmicas feministas prestaré atención a las características de los personajes y las ideas de homosexualidad que incorporan, el género cinematográfico en el que se inscriben y las características de las mujeres en los filmes; como elementos susceptibles de describir verdades, evidenciar contradicciones y configurar campos de invisibilidad o distorsión de otras identidades o actores dentro de los filmes.

Las películas

A partir del año 2010 se crean los premios MAX, que se clasifican en cinco categorías: Mejor largometraje ficción que se da por voto del público, mejor largometraje documental, mejor corto documental, mejor corto ficción y mejor trabajo ecuatoriano que son otorgados por un jurado. Como ya lo expuse anteriormente me interesa analizar las cuatro películas que han sido premiadas por el público entre 2010 y 2013, estas películas son:

1. Azul y no tan rosa / Director: Miguel Ferrari / Venezuela/ 2012
2. Weekend / Director: Andrew Haigh / Reino Unido/ 2011
3. Oy vey! My son is gay! / Director: Evgeny Afineevsky / USA/ 2010
4. Big gay musical /Director: Casper Andreas / USA/ 2009

Iniciaré describiendo algunas características generales de las películas. Todas son protagonizadas por hombres gay, hombres jóvenes de clase media y alta. *Big gay musical* y *Oy vey! my son is gay!* son dos comedias. La primera en formato musical con una amplia y permanente exhibición de cuerpos de hombres atléticos y jóvenes. En ambas se hace central un conflicto con la religión, en una con el catolicismo y en la otra con el judaísmo. *Azul y no tan rosa* y *Weekend* son dos dramas, dos relaciones amorosas que no pueden ser disfrutadas por sus protagonistas pues ambas terminan en una separación. En *Azul y no tan rosa* destaca el asesinato homofóbico de la pareja del protagonista como

conflicto central de la película. Y *Weekend* se centra en un conflicto introspectivo entre los dos protagonistas, sus miradas respecto al sexo, a ser gays y a la idea de pareja. La dirección de las cuatro películas está a cargo de hombres.

Es complejo plantear un análisis de las películas en sí mismas ya que todas responden a contextos diferentes de producción, sin embargo lo que las une es este festival y en particular la mirada de un público que decidió premiarlas como unas de las mejores películas de la programación.

Tabla 1: Análisis de contenidos de las películas premiadas

	Big gay musical	Oy vey! my son is gay!	Weekend	Azul y no tan rosa
Personajes Principales	Bailarines jóvenes, atléticos, de clase media. Chico depresivo.	Pareja de hombres jóvenes, clase media, trabajo de oficina.	Pareja de hombre jóvenes, clase media y depresivo	Pareja de hombre jóvenes, uno fotógrafo y otro médico, clase media-alta. Depresión.
Paradigma de representación	Normalización	Normalización	Normalización	Normalización
Conflicto	Religión y VIH/SIDA, salida de closet.	Religión y familia, salida de closet.	Sexual, ambigüedad respecto a salida de closet.	Crimen de odio, salida de closet.
Personajes femeninos	Ausentes	Madre controladora. Mujer heterosexual con la que intentan comprometer al protagonista.	Ausentes	Mujer que es golpeada por su esposo, mujer trans, mujer heterosexual que mira a uno de los protagonistas.
Género cinematográfico	Comedia	Comedia	Drama	Drama

Fuente: Elaborada por la investigadora.

Tabla 2: Análisis de discurso a partir de las sinopsis de las películas premiadas

Premio del público mejor película largometraje ficción	Sinopsis (tomadas de los catálogos del festival)	Análisis de discurso
BIG GAY MUSICAL /Director: Casper Andreas/USA/2009/ Comedia	Paul y Eddie trabajan en el nuevo musical de Off- Broadway “Adam and Steve Just the Way God Made ‘Em”. Sus vidas se asemejan, extrañamente, a la de los personajes que están representando. Paul está buscando al hombre perfecto y Eddie está tratando de conciliar su sexualidad y su fe.	Esta sinopsis pasa por alto que toda la historia está sostenida por un conflicto religioso que es puesto en escena en el musical durante toda la película. Destaca a los dos protagonistas y no el conflicto.
OY VEY! MY SON IS GAY! /Director: Evgeny Afineevsky/USA/2010/ Comedia	En casa de los Hirsch, una familia judía residente en Long Island, hay un caos total. Los padres de Nelson intentan que se relacione con una chica judía, pero Nelson no tiene el coraje suficiente para confesar que es gay y que está enamorado de Ángelo, con quien planea casarse. Una comedia de errores dentro de la mejor tradición Yiddish, que ha logrado aclamaciones por el humor gay de sus brillantes diálogos.	Esta sinopsis es la única que hace una descripción que recoge el conflicto central que es el de la religión y la salida de closet con su familia.
WEEKEND / director: Andrew Haigh / Reino Unido/ 2011/ Drama	En la noche del viernes, después de salir con sus compañeros heterosexuales, Russell se dirige a un club nocturno, sólo y en el sofá. Justo antes de la hora de cierre, conoce a Glen. Así comienzan una ronda de bares, dormitorios, alcohol y drogas, contándose historias y teniendo sexo. Un fin de semana que resonará a lo largo de sus vidas.	Esta sinopsis destaca la heterosexualidad de los amigos del protagonista. ¿Por qué? La heterosexualidad es presentada como “lo otro” diferente que se hace necesario además para que la homosexualidad aparezca como lo no heterosexual.
AZUL Y NO TAN ROSA / Director: Miguel Ferrari / Venezuela/ 2012/ Drama	Diego es un chico como cualquier otro. Tiene una familia común y corriente y sus amigos no tienen nada de especial. Pero hay algo que lo hace diferente. Tiene un hijo heterosexual. Un padre, un hijo. Ambos tendrán que arreglar sus diferencias. Azul y no tan Rosa. Todo depende de cómo se mire.	El conflicto central de esta película es el asesinato de uno de los protagonistas por ser homosexual, un crimen de odio, el cual no se menciona en la sinopsis. Por otro lado se resalta que el protagonista tiene un hijo heterosexual y que es esto lo que hace al protagonista alguien “diferente”.

Fuente: Elaborada por la investigadora

Teniendo en cuenta que las sinopsis aparecen en el catálogo de películas, son descripciones con unas intenciones de “vender” las películas, por lo que se hace significativo lo que destacan y lo que no. Qué despierta el deseo de verlas y qué puede aniquilarlo.

La representación normalizadora: ser pero no parecer



Fuente: Archivo del festival. Imagen 34. *Azul y no tan rosa*. Miguel Ferrari / Venezuela/ 2012.

Protagonistas principales.

Diego y Fabricio son los protagonistas de *Azul y no tan rosa*. Diego es un exitoso fotógrafo y Fabricio un exitoso médico. Fabricio desea casarse con Diego y éste tiene dudas del compromiso. Una noche se van a encontrar en una discoteca donde Diego planea aceptar la propuesta de matrimonio pero un grupo de hombre homofóbicos asesinan a Fabricio antes de que llegue a la discoteca. Al mismo tiempo el hijo de Diego, que vive hace años con su madre en España, viene a visitar a su padre. El resto de la historia transcurre en el intento de Diego por superar la tristeza por la pérdida de su compañero y recuperar el cariño de su hijo que no ve hace tiempo. Sin duda que esta película tiene un gran valor al no poner a los protagonistas en lugares de estereotipos recurrentes como de enfermedad, criminalidad o patologías; aunque sí del drama. Su propuesta es la de la construcción de una pareja y unos personajes “normales”. “Diego es un chico como cualquier otro. Tiene una familia común y corriente y sus amigos no tienen nada de especial. Pero hay algo que lo hace diferente. Tiene un hijo heterosexual” (Catálogo del festival, 2013:6). Así inicia la sinopsis de *Azul y no tan rosa* (2012) haciendo énfasis en lo “normal” del protagonista y las personas que lo rodean, como una persona que no tiene nada de especial. Esta necesidad por marcar la naturalidad y lo normal de los personajes es recurrente dentro de todo el festival y también se puede observar en las sinopsis de las películas de ficción. También se resalta el hecho de la heterosexualidad de uno de los personajes, el hijo de Diego, un hombre homosexual. Se intenta hacer una inversión de roles, o de categorías, lo común aquí es el ser homosexual

y lo extraño o fuera del orden es lo heterosexual. Pero lo que se logra es una reproducción del pensamiento heterosexual ya que

En efecto, la sociedad heterosexual está fundada sobre la necesidad del otro/diferente en todos los niveles. No puede funcionar sin este concepto ni económica, ni simbólica, ni lingüística, ni políticamente. Esta necesidad del otro/diferente es una necesidad ontológica para todo el conglomerado de ciencias y disciplinas que yo llamo el pensamiento heterosexual (Wittig; [1992]2006:53).

Esta normalización está encarnada principalmente en las características de los personajes “no afeminados” o lejos de características que puedan parecer extrañas a la representación de su masculinidad. Ningún comportamiento los delata, solo las relaciones erótico-afectivas con otros hombres. Quien es visible en este caso es un hombre, blanco, masculino, joven y atlético. En el fotograma inicial de *Azul y no tan rosa* aparecen los dos protagonistas en un restaurante nada los pone en “videncia” hasta que una mujer sentada en otra mesa, que aparece en el extremo superior derecho de la imagen, mira a Fabricio. Diego, al darse cuenta, se levanta para besarla y alejar la mirada de esta mujer. Otras características de esta representación normalizadora son las profesiones de los protagonistas, un fotógrafo y un médico, y la propuesta de matrimonio. El asesinato homofóbico de uno de los protagonistas tiene el potencial de empujar el relato más allá de una historia individual hacia un conflicto social más amplio y podría ser el centro de la película como propuesta política dentro de los espacios LGBTI. Sin embargo cuando se habla de cuál es el tema de la película se tiende a neutralizar el conflicto social, invisibilizar el asesinato para dar paso a la idea de una película que trata de “la relación entre un padre y su hijo”. Miguel Ferrari director de la película dice:

Simplemente quería escribir una historia que tratara sobre el derecho de cualquier persona a ser y pensar diferente. El tema central de *Azul y no tan rosa* gira en torno a la relación de un padre y un hijo que se reencuentran y se ven obligados a solucionar sus diferencias. Es una historia sobre el amor, la amistad, sobre la familia en su sentido más amplio (Tavárez; s/f).

Pero Ferrari olvida que “un homosexual” no es cualquier persona que simplemente piensa diferente sino que representa la desestabilización de la (hetero)sexualidad como orden social, económico y político. Es claro que el asesinato es un punto central que da el giro dramático dentro del relato a la película. Lo que sucede es que “o se borra el tema en sus valoraciones, quizá porque no sabe [el director] cómo enfrentarse a ella. O se aduce que al sacarla a colación no hacemos más que contaminar la crítica de arte (¿acaso se pre-

supone “pura”?) con una categoría médica o sociológica como mucho, alejada del cometido estético que debe centrar las reflexiones” (Mira; 2006:9) ¿Por qué Ferrari no habla de la violencia, de la muerte, a la que están expuestas las personas “por pensar diferente? ¿Qué intenta proteger(se)? Generalmente “se teme que hablar de homosexualidad reduzca las posibilidades comerciales de una película, que la convierta en algo que solo tendrá interés para minorías” (Mira; 2006:9). Este temor hace que la muerte violenta y homofóbica –que realmente habla no de una historia individual sino de un proceso social- quede en un segundo o tercer plano. En una página de crítica de cine venezolana, llama la atención lo siguiente:

La muerte como resultado de la violencia hacia el que es diferente, es, sin dudas, la máxima manifestación de la intolerancia, en este caso de la homofobia. Pero en Venezuela, a mí, personalmente, se me hace difícil aceptarla como elemento latentemente persistente en nuestra sociedad tal y como pretende enunciarla Ferrari. Esto sin desconocer a las víctimas –fundamentalmente transformistas- que han aparecido, en estos últimos años, reseñadas en la crónica roja de los diarios y cuyas causas parecen apuntar a otros motivos (drogas, venganza, deudas pendientes...) y no como resultado de un preocupante ejemplo de intolerancia. Sin hablar de la inseguridad reinante (Abraham; 2013)

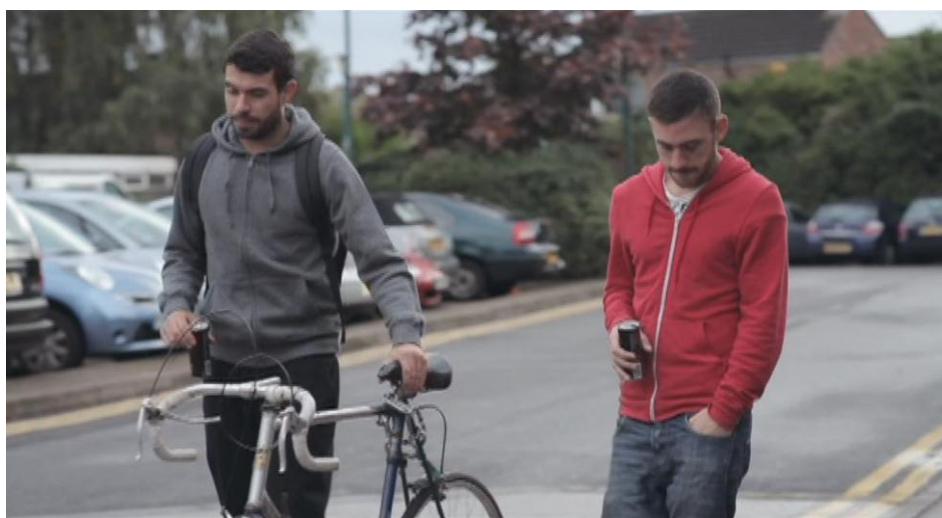
Precisamente los asesinatos homofóbicos no ocupan los titulares de los noticieros ni de los periódicos, son crímenes difícilmente reconocidos y visibilizados, siempre se desvía la atención hacia la relación de la víctima con algún crimen y no por la intolerancia (esta palabra se queda corta) del agresor, la impunidad y el silencio. Visitando otros sitios de crítica de cine es recurrente encontrar como *Weekend* es aplaudida como una película sencilla y llena de realismo que muestra el “hecho” homosexual lejos de su habitual “contaminación de retórica política”.

Andrew Haigh no alza ninguna bandera ni lanza proclamas combativas. Tampoco apela al orgullo escandaloso y gritón (...) No lo necesita, no pretende ser agresivo, pero sí se dirige directamente a la población no homosexual a través de las conversaciones que establecen Russell (Tom Cullen) y Glen (Chris New) en ese baile de máscaras (más bien en la sustracción progresiva de ellas) que siempre se producen en el encuentro íntimo con el otro (Argüelles; 2012).

En esta “crítica” o comentario resaltan dos aspectos, uno el reconocimiento a la película por “no alzar ninguna bandera o proclama combativa”, en este sentido, se trata de una “buena” película por no estar “contaminada” con una postura política, al fin y al cabo es sólo una película. Y segundo, que “no apela al orgullo escandaloso y gritón”, es decir que según esto existe una forma adecuada y sobretodo discreta de representar la

homosexualidad. La representación de la homosexualidad parece un proceso donde hay que “limpiar” las imágenes de toda mancha o rastro de lo que fueron y son representaciones “negativas” sin tener en cuenta, como ya hemos apuntado, lo contrario a lo negativo es limpio, blanco, y en este caso “masculino”. La representación de la homosexualidad en *Weekend* refuerza un proceso, una especie de profilaxis de las imágenes, un proceso de “prevención” de “anormalidades” en las imágenes. Es decir que se configura un nuevo régimen de normalidad. Este proceso se extiende a los sujetos.

En este mismo sentido y siguiendo la clasificación realizada por Alberto Mira en *Miradas insumisas, gays y lesbianas en el cine* (2008), estas películas y sus personajes estarían cerca de un paradigma que él denomina de tolerancia. Las características de este paradigma se centran en mostrar a un homosexual discreto, “el buen homosexual” que resulte perfectamente asimilable por un humanismo heterosexista. “No se trata de valorar positivamente la diferencia de los homosexuales, sino de concederles el derechos a existir siempre y cuando mantengan la discreción” (Mira; 2008:84).



Fuente: Archivo del festival. Imagen 35. Fotograma de *Weekend* / Director: Andrew Haigh / Reino Unido/ 2011.

Weekend se centra en un relato introspectivo de reflexiones sobre el ser un hombre gay, la sexualidad, la afectividad, el deseo de compañía. Aunque estas reflexiones puestas en escena por Glen (uno de los protagonistas), están lejos de ser personajes “chillones”, que perturben la mirada. Tanto en *Oy vey! my son is gay!* y *Big Gay Musical* se repiten estas características de “buen gusto” y tolerancia, sin dejar de lado que son hombres de cierta clase social, generalmente blancos y siempre jóvenes.

The Big Gay Musical re-crea un espectáculo de “Broadway e intercala canciones con fragmentos de narrativa social” (Debruge; 2010). Las interpretaciones son realizadas en su mayoría por actores abiertamente gay de Broadway. Es una película que pertenece al gran círculo de la industria de Hollywood. Los conflictos sociales quedan puestos en la narrativa como decorados alrededor del espectáculo central. Dios crea una “mejor” pareja para estar en el paraíso, crea a otro Adán y en lugar de Eva crea a un hombre un poco más sensible. La Eva expulsada del paraíso se dedicará a odiar a los gays y a transmitir este odio a otras generaciones. La misoginia, el binarismo homosexual/heterosexual, masculino/femenino, la homosexualidad viril, el alcoholismo; son puntos ciegos que quedan sin ser criticados y discutidos por este intento de presentar con “frescura” un tema social.



Fuente: Archivo del festival. Imagen 36. Fotograma de *The big gay musical* (2009)

En 1 hora y 30 minutos se intentan exponer demasiados temas alrededor de la homosexualidad. Conflictos familiares, VIH/sida, salida del closet, conflictos con las creencias religiosas y la orientación sexual, el inicio de la vida sexual, la homosocialización, la monogamia, la poligamia, etc

La representación sexual: ¿límite o liberación?

El sexo, o más específicamente las escenas de sexo significan una contradicción en *El lugar sin límites* y sus organizadores, ya que representan el lugar donde se ha “encasillado” a la homosexualidad y por otro lado una forma o vía de liberación de las

normas (hetero)sexuales. Una película gay sin sexo es difícil de imaginar, tanto que parece ser uno de los requisitos para entrar en dicha categoría. En *Oh ve y my son is gay y Azul y no tan rosa*, no aparecen escenas de sexo pues podemos interpretar esto como parte del discurso discreto ya que en ambas películas los protagonistas tienen una relación de pareja “estable” e inscrita en unos códigos de matrimonio heterosexual. Mientras que *Weekend* y *The Big gay Musical* presentan relaciones sexuales casuales enmarcadas en el espacio de la fiesta y los bares. Una clara división entre monogamia y “promiscuidad”. Podríamos aquí hablar de dos clasificaciones de lo discreto en relación a las imágenes de sexo. 1. Una censura moral en cuanto a no mostrar sexo en el espacio “sagrado” de una relación de pareja. 2. El homosexual viril que está siempre en busca de sexo casual en los bares. Pero este sexo casual ahora tiene un límite, es discreto para que un público más amplio pueda tolerarlo.

A pesar de esta crítica en *Weekend* podemos resaltar un giro interesante en el tratamiento del sexo. Glen es un personaje reflexivo que está cuestionando la sexualidad gay, hace del encuentro, en inicio casual con Russell, una especie de performance. Después de su primer encuentro sexual Glen entrevista a Russell, lo graba mientras le hace preguntas sobre el sexo, el encuentro, qué buscaba, etc.



Fuente: Archivo del festival. Imagen 37. Fotograma de *Weekend* (2011)

Uno de los puntos que me interesa analizar dentro de estas características de visibilidad que hemos ido presentando alrededor de *El Lugar sin límites*, es la necesidad de hacer una relectura de las implicaciones opresoras de la categoría de sexo. “La categoría de sexo es una categoría política que funda la sociedad en cuanto heterosexual” (Monique

Wittig; [1992] 2006:26). A lo largo de las entrevistas fue importante indagar con cada una de las personas entrevistadas, qué elementos consideraban que hace que una película sea gay o LGBT. Las respuestas se pueden reunir en dos: 1. La existencia de sexo y/o una relación homosexual, 2. Y estar dentro del festival. La primera respuesta tiene que ver con que “la relación sexualidad/verdad es tan estrecha en occidente hasta el punto de hacer reposar las bases mismas de nuestra identidad en la sexualidad” (Foucault; [1976] 2009: XXV), mientras que la segunda respuesta tiene que ver con la creación de un discurso legitimador en la voz del festival, el festival como autoridad. Los entrevistados están de acuerdo que es un recurso muy utilizado y que se podrían usar otros, pero estos otros recursos visuales tienen que ver más con una autocensura que con la creación de una estética transgresora.

Cristina: ¿Qué recursos se te ocurren por ejemplo, como para no, solamente utilizar el recurso de la escena de sexo?

Daniel: O sea, un abrazo, un beso, una pelea que se note que es de pareja. Algo así, tenemos una vida completamente normal. Bueno no normal. Común, por decirlo así o parecida, todos nos parecemos, todas las relaciones se parecen, todos tenemos peleas, todos tenemos reconciliaciones. Todos tenemos sexo, sí, pero un abrazo, un beso, o una discusión o una cena es lo mismo, puedes seguir utilizando el mismo guión; para una película hetero, que para una película gay, creo yo (Daniel, 2014, entrevista)

Esos otros recursos son heterosexualizar la homosexualidad, normalizarla a través de representarla como un reflejo del espejo heterosexual, mimetizarla, y censurar el sexo homosexual, pues como se argumenta en un par de entrevistas con Daniel y Fredy, los gays “somos más que sexo”. El homosexual del siglo XIX, dice Foucault, “nada de lo que él es *in toto* escapa a su sexualidad. Está presente en todo su ser: subyace en todas sus conductas puesto que constituye su principio insidioso e indefinidamente activo; inscrita sin pudor en su rostro y su cuerpo porque consiste en un secreto que siempre se traiciona” (Foucault; [1976] 2009:44). Esta inscripción se hace a través de dispositivos visuales, la sexualidad es algo que puede ser visto y por tanto vigilado. “La mecánica del poder que persigue a toda esta disparidad no pretende suprimirla sino dándole una realidad analítica, visible y permanente: la hunde en los cuerpos, la desliza bajo las conductas, la convierte en principio de clasificación y de inteligibilidad, la constituye en razón de ser y orden natural del desorden” (Foucault [1976] 2009:45). De este modo, hablar de sexualidad

pareciera lo más liberador y “revolucionario” pero se inscribe en nuestros cuerpos como forma de control que vigilamos nosotros mismos.

En *El lugar sin límites* existe un discurso sobre lo visual-discreto, a lo cual ya me he referido, que hace que el sexo sea tratado con “suavidad”. Ya que la homosexualidad ha sido una identidad que depende exclusivamente del sexo, el equipo del festival se ha preocupado por evitar las imágenes que considera “fuertes”. En una entrevista el director del festival expone algunos de los criterios para dejar por fuera de la programación ciertas películas. Hablamos de una película en particular:

Estoy en mis dudas, si aceptarle o no, porque éste sí es pornográfico. No es Bruce Labruce, es pornográfico. Es sobre un trío, dos chicos que están en pareja y buscan un tercero, para divertirse. La historia es bien y sí, parece que es bastante real. Pero.... pues.... pero no tengo otra más, estoy, ya veamos, está en mis pendientes. (...) Lo tengo como relleno, si es que no completo mi base de ficciones, lo pondré y lo mandaré a Guayaquil que ahí les va encantar (Fredy Alfaro, 2014, entrevista)

La película muestra de manera intermitente y casi como parpadeos, 35 segundos de imágenes de pornografía, de chicos teniendo sexo oral o penetraciones anales, en pequeñas ventanas pues en pantalla se ve lo que los personajes están haciendo en sus computadoras que es chatear y ver porno. Estas imágenes están al inicio de la película, las vi y seguí esperando cuando llegaría lo pornográfico. Me costó identificar aquellas imágenes como susceptibles de ser censuradas. En esta misma entrevista me habló de la cantidad y la calidad de los cortos que estaban llegando para la programación de este año.

En cortos, genial. Está selección me parece muy bien, genial. Totalmente diferentes, propuestas locas. Hay bueno sobre carnívoras. Caníbales, perdón, sobre asesinatos. O sea, ya no van a la escena de amor. O el sufrimiento que sufren los gays, no, si no, que hay un corto brasileño fuerte, es de un chico que va a bares, a ligar, y se lo lleva para matarlos. Cosas como esa. Pero claro él da entender que va tener sexo, se coquetean, se morbosean y lo que sea; pero al final, los termina matando antes del sexo (...) Entonces es otra forma, se puede ser un psicópata, un enfermo que va. (Fredy Alfaro, 2014, entrevista)

Es interesante ver como los cuerpos y el sexo se vuelven una carga y se censuran estas imágenes “pornográficas” que son realmente trasgresoras, son las imágenes que están prohibidas y son aquellas que materializan y concretizan las prácticas sexuales no heterosexuales. Por otro lado estos cortos originales y diferentes tienen un contenido altamente violento, donde la homosexualidad es castigada, asesinada por un “macho”, por

el orden heteropatriarcal. El sexo es censurado mientras que la violencia se ve como la posibilidad de “nuevas” representaciones y personajes dentro del cine gay.

La representación misógina: lo femenino como amenaza



Fuente: Archivo del festival. Imagen 38. Fotograma de *Big gay musical* (2009)

En la representación normalizadora inicié con un fotograma de *Azul y no tan rosa* donde aparece una mujer vestida de rojo a la derecha detrás del protagonista. Como diría John Berger (refiriéndose al dominio de una mirada masculina dentro de relaciones de heterosexualidad) las mujeres en estas películas aparecen, mientras los hombres actúan. Esta mujer vestida de rojo mira al novio de Diego con insistencia y este se levanta de la mesa en el restaurante para besarlo y responder así a su mirada entendida como una amenaza. La mirada de esta mujer está dentro de la película para confirmar la homosexualidad de los dos protagonistas, para confirmar la rivalidad y para recordar que ella aparece gracias a ellos. Igualmente sucede en *Oy vey! my son is gay!* donde al inicio de la película aparece una mujer joven que intenta seducir al protagonista gay. “Resulta interesante (...) que las intensas relaciones no sexuales de los sujetos con mujeres rivalizan por espacio dramático con la sexualidad sujeto-objeto entre hombres” (Mira; 2006:27). En *The Big gay musical* (2009) el tema principal del musical se basa en la expulsión de Adán y Eva del paraíso y se hace énfasis en que la culpa es de Eva, por lo tanto lo mejor es que sean dos hombres, y no un hombre y una mujer, los encargados del paraíso. Adán y Eva son expulsados. La vestimenta de Adán y Eva se presenta como marca de su pertenencia a una clase inferior a la de Adán y Esteban, la nueva pareja

elegida por Dios. Eva es una mujer posesiva e histérica. Una vez más el inconsciente de la sociedad patriarcal estructurando la forma fílmica.

Judith Butler en el *Género en disputa* (1992), nos muestra cómo la mujer pertenece a un campo de lo no-representable, ya que el sistema de representación se basa en el único sujeto posible que es el masculino. La existencia de la mujer siempre respecto de los hombres, donde el hombre actúa y la mujer aparece (Berger; 1972), y lo hace como estereotipo para reforzar la existencia del gay, como oposición (binario). También Beauvoir ha escrito: "mujer", parece al hombre únicamente como 'un ser sexual', no como una entidad autónoma: "ella está definida y diferenciada en relación con el hombre y no con referencia a ella; ella es la incidental, lo no esencial en oposición a lo esencial. Él es el sujeto, él es el absoluto - ella es el otro"⁴⁵ (Beauvoir en Chaudhuri; 2006:16). Además las mujeres son "representadas como término negativo de la diferencia sexual (De Lauretis; [1985] 1992:29). En la cual se encarna la obligatoriedad de la heterosexualidad, cómo aquello que hay que rechazar. En *Oy vey! my son is gay!* es central la madre del protagonista. Una madre sobreprotectora e invasiva. Según Mira "será difícil a partir de los años cuarentas ver a un homosexual sin una relación intensa con su madre, efecto prominente de la popularización del paradigma psicoanalítico" (Mira, 2008:76).

A pesar del "incidente" en el restaurante con la mujer vestida de rojo, *Azul y no tan rosa* presenta un repertorio amplio de personajes femeninos. Una madre, dos compañeras de trabajo, una modelo anoréxica, una coreógrafa trans, una mujer que es golpeada por su esposo (que por suerte al final de la película lo deja), una mujer dando a luz. Todo un universo "femenino" rodea el espacio que sostiene a los protagonistas. Ellas representan junto con ellos a los "otros" oprimidos y marginados. Las opresiones no sólo se centran en lo vivido por una pareja de chicos gay sino que sugiere que estos representan un conflicto más amplio, relacionado con el poder y las relaciones desiguales. Pero por otro lado los personajes homosexuales continúan siendo "discretos". Los maricas, las mirimachas, las locas, las plumas, travestis, se constituyen como el lado marginal de lo homosexual discreto. Ya que

Los campos de representación lingüística y política definieron con anticipación el criterio mediante el cual se forman los sujetos mismos, con el resultado de que la representación se extiende solo a lo que puede reconocerse como sujeto. En otras palabras, deben cumplirse

⁴⁵ La traducción es de la investigadora.

los requisitos para ser un sujeto antes de que pueda extenderse la representación (Butler; [1990] 2001:34).

Ese campo de representación es masculino y por tanto la representación no podrá extenderse a otros sujetos. ¿Quiénes son los marginados sexuales? Existe por lo tanto una homosexualidad sostenida y dominada por un discurso gay masculino, blanco de clase media que es lo discreto-visible y normado. Por otro lado, el lugar de las mujeres como lo “otro” que da orden a lo gay, como rivales en el juego patriarcal y misógino por la lucha por quien gana la mirada masculina. La matriz heterosexual, el pensamiento heterosexual y por tanto un sistema de representación basado en estos son las gafas ideológicas a través de las cuales continuamos leyendo la homosexualidad, o más ampliamente la sexualidad en tanto que la única posibilidad sea heterosexual/homosexual.

La identidad homosexual propuesta hasta aquí entra en el juego de la representación, busca ser reconocido como sujeto en tanto que normal, pues lo anormal no entra en este campo de representación, no es sujeto. Sin embargo funciona como identidad “estratégica” pues amplía la posibilidad de que la homosexualidad signifique más allá de lo abyecto, enfermo y criminal. Pero igual es importante preguntarse cuáles son los efectos de esta identidad normalizada, y si a largo plazo no termina por tener efectos sociales más perversos que los discursos patologizantes. Esta normalización es parte de la orientación de la lucha política actual basada en el reconocimiento y la tolerancia del movimiento LGBT en América Latina, donde “el Estado pone límites al sujeto a ser reconocido, esto supone, incluso la construcción del propio sujeto ahora reconocido” (Figari; 2010:236). Las políticas de reconocimiento crea los sujetos que reconoce.

La mirada-imagen local: análisis de las películas ecuatorianas

Aquí analizaré películas de producción nacional a través de la misma metodología que las películas premiadas por el público; mediante el cruce de un análisis de contenido y de discurso. Fueron objeto de análisis un grupo de quince películas entre ellas películas premiadas por el jurado, un grupo de películas seleccionadas por Fredy consideradas importantes para comprender la participación y producción ecuatoriana dentro del festival y por último las tres películas del director ecuatoriano con mayor producción dentro del

festival, José Zambrano Brito documentalista y actualmente director de la ADEC, Asociación de Documentalistas del Ecuador.

A partir del año 2009 cuando se abre a convocatoria pública la participación en el festival, aparecen trabajos de realizadores y realizadoras ecuatorianas. El primer trabajo es un documental *A imagen y semejanza* (2007) de la guayaquileña Diana Varas. “Un documental que presenta las vidas de algunas de las personas más importantes del activismo trans en aquel momento y contexto, como Mabel García la primera abogada trans del Ecuador” (Romina Ordoñez en Revista MAX; 2012:5).

La producción ecuatoriana que se ha presentado en el festival está contenida en unos 40 títulos en su mayoría cortometrajes, número que representa un 7% de toda la programación, donde destacan España con un 25% y EEUU con un 23% del total de la programación entre 2009 y 2013. La temática trans y el documental es la producción predominante dentro de lo nacional. Esto contrasta de manera contradictoria con los porcentajes generales del festival donde la temática gay ha ocupado un 52% de la programación total y la ficción un 74%.

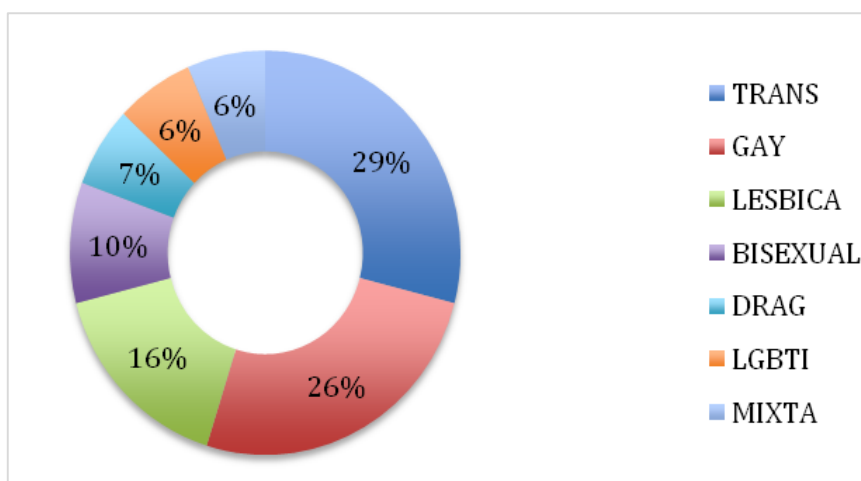


Gráfico 5: Producción ecuatoriana 2009-2013. Temáticas. Fuente: Realizado por la investigadora a partir del inventario de películas del festival.

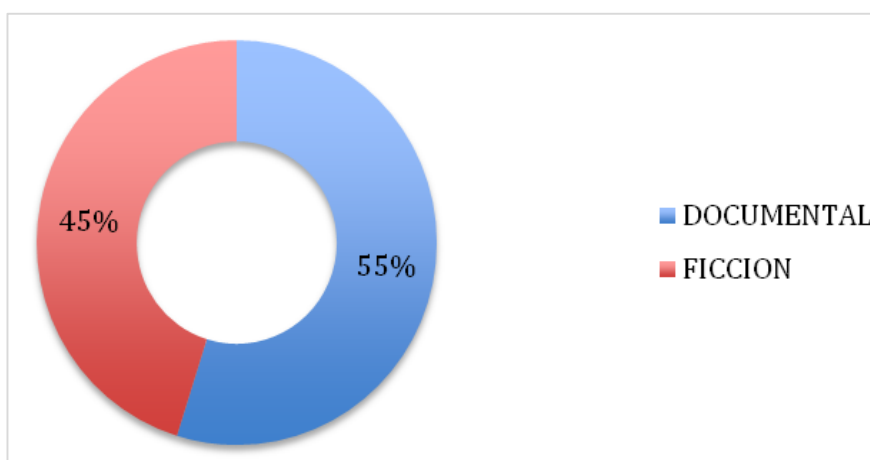


Gráfico 6: Comparativo documental Vs ficción.en producción ecuatoriana 2009-2013
Fuente: Realizado por la investigadora a partir del inventario de películas del festival.

Tabla 3: Análisis de contenidos películas ecuatorianas.

Películas	Conflictos o/y tema central	Paradigma de representación de la homosexualidad	Representación personajes femeninos y/o roles de género
2008			
Hay cosas que no se dicen/Gabriela Calvache Velazco/2006/12min/ficción n.	Relación lésbica que no es posible. Heterosexualidad como orden de las cosas.	Patológico	celos
La confesión de Iñaky/José Zambrano Brito/2008/18:35min/ficción	Conflicto interno del personaje con su propia homosexualidad	Patológico	Ausentes
Un extraño en mi cama/Elio Peláez/2008/23min/ficción.	Hombre heterosexual casado que tiene una relación clandestina con otro hombre. Muerte.	Moralista	Relación desigual y de dominación con la esposa. Macho proveedor. Hombre calmado y racional. Mujer obsesiva, celosa, irracional. Madre de uno de los protagonistas posesiva. (ausencia del padre)
El sombrero y el espejo/Rosie Kuhn/2008/3min/Documental.	Transito, fluidez de los roles de género	Documental –queer Sin límites	Desnaturaliza los roles de género.
2009			
Versátiles/Elio Peláez/2009/87min/ficción.	Múltiples: Hombre heterosexual casado que tiene una relación clandestina con otro hombre. VIH/SIDA, salida del <i>closet</i> , conflictos familiares.	Patológico	Esposa histérica
Simón el gran varón/Bárbara	Un niño que se vuelve travesti y homosexual por	Patológico	Padre posesivo, represor. Madre histérica.

Moran/2009/105min/ficción	haber sido víctima de una violación sexual.		
2010			
Sangre dulce/ José Zambrano Brito/ 2010/52min/ficción.	Múltiples conflictos. Hijo abandonado por su madre que se va con otra mujer. El padre no le da muchos cuidados y atención por tener encuentros sexuales con otros hombres. El chico está muy atormentado, compulsivo y gay. Muerte.	Patológico, moralista	Relación incestuosa entre la madre y el hijo. Lesbiana asesina.
Joaquín y el agua/ Alejandro Lateo/2010/19min/ficción.	Hombre heterosexual casado que se siente atraído por un estudiante al que le da clases de natación. Protagonista perturbado. Muerte.	Patológico	Esposa que reclama, se queja y pide más atenciones, posesiva y asfixiante.
Viudas/ Johnny Hidalgo/2010/17min/Documental	Documenta y reflexiona sobre las “viudas”, tradición de las fiestas ecuatorianas del 31 de diciembre. Cuestiona la naturalidad de los roles de género.	Documental- <i>queer Sin límites</i>	Desnaturaliza los roles de género.
Cuerpos frontera/María Amelia Viteri/20min/2010/Documental	La desnaturalización y trasgresión de los roles de género. Academia + activismo.	Documental- <i>queer Sin límites</i>	Desnaturaliza los roles de género.
Fuera de la cancha/Andrea Miño/2010/12min/Documental. (Premiada)	Documental la expulsión de una equipo de fútbol de mujeres abiertamente lesbianas de la liga barrial de la Floresta.	Documental-político (Activismo)	Desnaturaliza y desestabiliza los roles de género.
2011			
Jakie/ José Ignacio Correa/2011/Corto ficción. (Premiada)	Denuncia o pone en evidencia la opresión de la iglesia respecto a la sexualidad y la imposición de los roles de género binarios.	Social	Desnaturaliza y desestabiliza los roles de género.
Cinco razones porque salir del closet con tu madre es una (mala) buena idea/Santiago Rojas/2011/3min/animación	Con humor presenta a manera de manual situaciones cotidianas que se presentan al salir del closet con la mamá.	Psicoanalítico	Una madre que pasa por el proceso de saber que su hijo es gay. Curiosidad y preguntas.
2012			
Tal y como somos/ José Zambrano Brito/2012/25min/Documental. (Premiada)	Documenta la vida de activistas trans.	Testimonial (Activismo)	Mujeres trans activistas
2013			
La importancia de llamarse Satya Bicknell Rothon/Juliana Kalifé/2013/63min/Documental. (Premiada)	Documenta el proceso, casi imposible, difícil y perseguido por fundamentalistas religiosos, de inscripción de la hija de una pareja de mujeres en el registro civil ecuatoriano, en contraste con su vida tranquila en el campo.	Social-político-naturalización (Activismo)	Familia homoparental

Fuente: Realizado por la investigadora.

Al igual que el análisis de las películas premiadas este grupo de películas son muy heterogéneas, en cuanto a procedencia, personas o instituciones involucrados en la producción, presupuestos, modos de representación; lo que complejiza el análisis. Sin embargo al estar reunidas en el festival existen características que comparten entre ellas. Nuevamente las ficciones siguen protagonizadas por hombres presentados al inicio de las narrativas como heterosexuales que “descubren” su deseo por otros hombres. Como si se tratara de una heterosexualidad “primitiva u originaria” que luego con algún acontecimiento de la vida sexual y/o social ocurre un cambio hacia la homosexualidad. La homosexualidad como efecto.

En términos generales esta tabla nos muestra la recurrencia de algunas características y contradicciones. En la ficción por ejemplo aparece el paradigma de representación patológico, la recurrencia a personajes desequilibrados, violentos, perturbados y con relaciones represivas con madres y esposas. Es muy recurrente que los conflictos donde se presenta este paradigma de representación se resuelve con la muerte de uno de los protagonistas. En contraste y de manera contradictoria aparece una producción de documentales que en su mayoría plantean la construcción o deconstrucción de los roles de género y las identidades trans. En los últimos 10 años se ha desarrollado con fuerza un activismo de las identidades trans, además de la creación de espacios desde la academia para el estudio y difusión de la teoría *queer* y estudios de diversidad sexual y de género. Espacios que ponen en circulación este tipo de representaciones y preguntas alrededor de la sexualidad y las identidades de género como construcciones fluidas, maleables y susceptibles de de-construir.

Estereotipos y ficción: las formas de representación de la homosexualidad en las películas ecuatorianas.

“¿O se trata de una especie de reapropiación existencial del estigma, un gesto Genetiano, una inoculación desafiante contra la denigración del estereotipo? (...) ¿O simplemente, como Dyer diría, la adaptación por parte de una minoría invisible del único sistema de códigos a nuestra disposición para autodefinición?” (Mira; 2006:36).

Una característica recurrente en las ficciones ecuatorianas es la presentación de la homosexualidad como un proceso en la vida que implica sufrimiento, violencia, enfermedad y muerte. Películas como *Sangre dulce* (2010) y *La confesión de Iñaki* (2008) de José Zambrano y *Un extraño en mi cama* (2008) de Elvio Peláez; presentan personajes

confundidos donde al final parece que la homosexualidad no es una buena idea pues los conflictos se resuelven con la muerte violenta de alguno de los protagonistas. *Sangre dulce* reúne múltiples estereotipos. Recordemos que el estereotipo en esta investigación no lo abordamos como bueno o malo, pero que sí implica un “uso” crítico del estereotipo es decir “el daño que hacen reside no tanto en como describen la homosexualidad en relación con la patología, sino más bien en como construyen ‘al gay’ y ‘la lesbiana’ como términos coherentes (Halberstam; 2008:210-211). El protagonista de *Sangre dulce* es un joven que ha crecido sin su madre porque ésta un día se fue con otra mujer y no se hizo cargo nunca más de su hijo. El padre que se quedó con el chico empezó a salir con otros hombres y se inicia una relación de rivalidad y celos del hijo hacia su padre y su vida homoerótica. Un día éste le reclama al padre por qué tiene sexo con otros hombres y no con él. Un chico con padres homosexuales que está traumatizado y se convierte en asesino al igual que su madre, busca la compañía sexual de un hombre mayor que reemplace a su padre. Madre e hijo se asesinan como estrategia para que el amor no los abandone. Esta película está basada en un texto escrito para una obra de teatro de la dramaturga cubana Chery Lima, del cual cito a continuación un fragmento:

Es una historia sobre submundos. Personajes que han descendido a sus propios infiernos, buscan una puerta que los salve, y descubren que la única puerta tiene que ver con el amor, que es justo el reverso del asesinato, y que a veces, como polos opuestos que son, llega a parecerse tanto que da miedo. *Sangre dulce* es una historia sobre personajes apasionados, y no en el estilo a que nos tienen acostumbrados las historias de pasiones fáciles, donde todo se resuelve con boda y tal vez niños en camino, cosa que nadie salga ofendido y se zurzan las honras. Es una historia donde todo tiene un sabor muy amargo, pero nadie renuncia a seguir bebiendo de la fuente envenenada.

Intenta llevar al espectador más allá de los límites de lo aceptable, más allá de la barrera ante la que los espectadores suelen quedarse en la vida real, es un usar el arte para remover esa barrera y profundizar en aquello de lo que no se habla. Se toma una historia extrema y unos personajes extremos, tal vez un poco a manera de terapia de choque, y se le dice al espectador: Mira pues, ¿habías metido alguna vez la cabeza en el agua oscura, manteniendo los ojos abiertos? Chery Lima⁴⁶

⁴⁶ Texto enviado por José Zambrano por correo electrónico el 2 de agosto de 2014. Para más información sobre la obra literaria de Chery Lima <http://limachely.blogspot.com/2013/07/sangre-dulce-un-filme-basado-en-la.html>.

Lo que resulta interesante es que este agua oscura esté habitada por seres que son homosexuales, que la oscuridad, la densidad, los submundos, y la intención de no darle al espectador una historia “color de rosa”, suave y aséptica, esté protagonizada por una mujer y dos hombres que mantienen relaciones homosexuales. Pero por otro lado, es cierto que toda esta perversidad a la que no renuncian los personajes no tiene una intención de crear una empatía con los espectadores y por tanto no busca la imagen positiva a la que tanto hemos criticado a lo largo de esta investigación. “Podemos mirar retrospectivamente la historia de las imágenes negativas y encontrar una plerota de imágenes *queer* (...) Las imágenes negativas han sido dejadas al margen como un cine malo” (2008:212). Como ahora podría estar empujando esta película al cajón de películas malas por la manera como reúne una diversidad de imágenes negativas. Entonces ¿Cuál es la medida justa entre imagen positiva e imagen negativa? ¿Entre “imagen ofensiva y visibilidad productiva”? “Lo positivo y lo negativo, en conclusión no son los mejores indicadores a la hora de medir el impacto político de una representación concreta” (2008:211).

En una entrevista le planteo a José Zambrano, director de la película, el estereotipo patológico que leo en la película, a lo cual responde:

Claro puede leerse de esa manera, pero claro la intención no es esa, tal vez el asunto de la sexualidad es un mero pretexto no más. La intención de sangre dulce va más allá del asunto de la simple sexualidad, indaga al ser humano en bruto (José Zambrano, 2014, entrevista)

Esta es una tendencia en el cine de temática homosexual realizado por personas heterosexuales, que intentan dar una universalidad a sus argumentos a pesar de que la sexualidad de los personajes se encuentre en el centro de la historia. Lo vimos en declaraciones de Miguel Ferrari director de *Azul no tan rosa* y en la entrevista que acabamos de citar. Esta es una manera del director de alejarse de la “marca” que implica tanto a nivel personal como para la película que supone catalogar su producción como gay, homosexual o de interés para las disidencias sexuales y de género, es decir una minoría de mercado. Esta “marca” acompaña al festival, a sus organizadores, películas y realizadores

Cristina: ¿En el mundo del cine ecuatoriano, cual es la percepción general sobre el festival?

José: La típica, ah el festival ese de maricas y ya te estigmatizan también, o sea yo por presentar en este caso por ser el ecuatoriano con mas trabajos en el festival...inclusive gente que me conoce...tengo ya una marca. (José Zambrano, 2014, entrevista).

“Esta es una película sobre el ser humano” es una frase recurrente en directores y directoras. Ese discurso ilustrado de unas luchas pasadas y venidas de otros contextos de una igualdad que aplanan las diferencias e invisibiliza la violencia. Este aplanamiento y violencia deja abierta una gran y peligrosa puerta interpretativa: la heterosexualidad es la norma, es lo correcto y cuando sales de lo correcto viene el sufrimiento y la muerte.

En conclusión una película como *Sangre dulce* no se arriesga de forma conciente en el uso de estas “malas imágenes” sino que más bien funciona como reflejo ideológico de los significados limitados de la homosexualidad en términos improductivos.

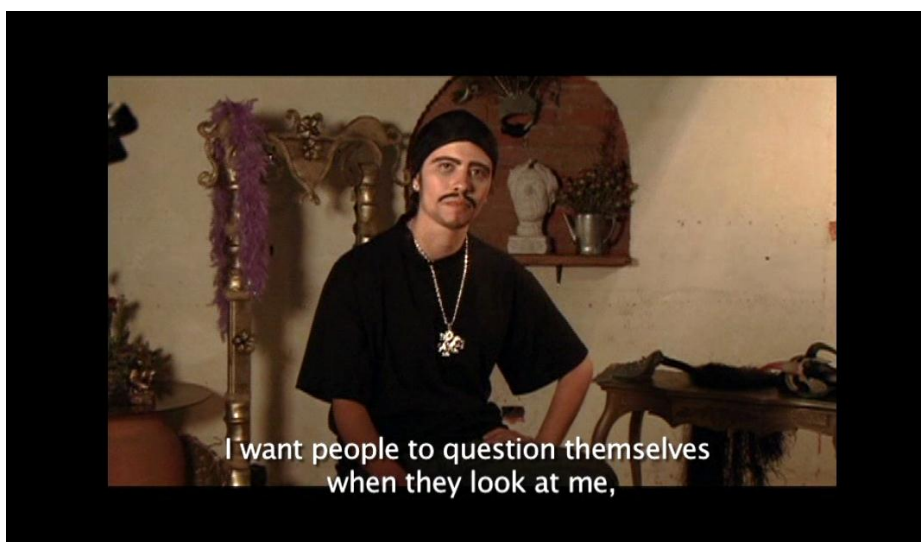


Fuente: Archivo del festival. Imagen 39. Fotogramas *Sangre dulce*/ José Zambrano Brito/ 2010.

El documental (Sin límites) y las fronteras del género

Como ya habíamos expuesto al inicio de esta sección, la producción ecuatoriana está constituida por un 55% de documentales, que en su mayoría se acercan a una idea de fluidez, desnaturalización y desbinarización del género así como la posibilidad de otras identidades creativas, desobedientes y críticas con la hegemonía masculino/femenino y la heterosexualidad. Estos documentales los he ordenado según sus temas o preguntas centrales, en estas tres categorías: 1. La de-construcción del género o el cruce de fronteras. 2. Vidas/cuerpos y activismos trans. 3. Activismo lésbico.

1. La de-construcción del género o el cruce de fronteras: *El sombrero y el espejo* de Rosie Kuhn (2008), *Viudas* de Johnny Hidalgo (2010) y *Cuerpos frontera* de María Amelia Viteri (2010) plantean una propuesta de desnaturalización de los roles de género binarios. Estas producciones dialogan con discursos académicos alrededor de la teoría *queer*. *Cuerpos frontera* por ejemplo es el resultado de un proceso académico que se cruza con el arte drag. En este ejercicio no sólo el cuerpo sino también la academia cruza sus rígidas fronteras para desarrollar reflexiones en un espacio vivencial. María Amelia Viteri es investigadora y profesora en temas de género y teoría *queer* de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Por otro lado *El sombrero y el espejo* propone un intercambio de roles a través del baile.



Fuente: Archivo del festival. Imagen 40. Fotograma de *Cuerpos frontera*/2010/María Amelia Viteri/20min

En *Viudas* (2010) Johnny Hidalgo sale a la calle el 31 de diciembre durante el tradicional festejo de las viudas, a preguntar a las personas ¿Cómo saben que son un hombre o una

mujer? Las viudas son hombres travestidos que lamentan la muerte del año viejo, seducen y piden dinero en las calles. A partir de esta pregunta aparentemente obvia se logra cuestionar lo incuestionable. Las respuestas a estas preguntas siempre las antecede la risa y a continuación las respuestas se pueden dividir entre razones biológicas-anatómicas y de sentir. Estas son algunas de las respuestas dadas en el documental: “Qué pregunta difícil, esta barba y este bigote lo representa todo”, “Por como nos comportamos, nos vestimos, porque nos gustan los hombres”, “porque tengo pene y ciertas cosas naturales que me diferencian de una mujer y aparte porque me gustan las mujeres”.

Vemos como la sexualidad y el género siguen estando atadas a un orden “natural” dentro del sentido común de las personas entrevistadas. Sin embargo el tratamiento y el montaje realizado por el director sugiere su mirada crítica alrededor de estas categorías como construcciones sociales y a evidenciar la transfobia, homofobia y misoginia

Las madres, las hermanas, las primas, las vecinas ayudan para la iniciación de la feminidad masculina; maquillan y travisten al hermano o al primo; se atreven a (re)inventar en el otro el propio deseo reprimido. El cuerpo masculino se vuelve vehículo de encarnación de la mujer alocada, desenfrenada, audaz, sexualmente agresiva; parodia, imitación caricaturesca, siempre exagerada, que sirve para disfrazar la exhibición de lo prohibido. Irónico ritual de media noche donde sólo a los hombres les es permitido invertir las relaciones establecidas mientras –como de costumbre– las mujeres permanecen ocultas tras el escenario (Coba en Vera; 2007:121)

El realizador inicia el corto contextualizando la festividad de las viudas. Luego hace las preguntas desestructuradoras que darán paso a presentar las identidades trans como identidades posibles y cuestionadoras del binarismo de género. Seguido de esto presenta lo trans como identidad política para terminar en el punto de partida, en las viudas. Este regreso a las viudas será para sacarlas del 31 de diciembre a otros momentos del año, evidenciando la violencia y la vigilancia sobre el género que “debemos actuar” por fuera del espacio de la fiesta.

2. Vidas/cuerpos y activismos trans: En los datos generales del festival sobresalen la ficción y la “temática” gay con el mayor número de películas dentro de la programación, mientras que en lo nacional destacan el documental y el “tema” trans. Es interesante ver cómo la producción local se contradice con los datos generales del festival. Esto nos permite preguntarnos sobre las dinámicas locales, discursos, activismos o activaciones y de-formaciones, en diálogo y contraposición con un contexto internacional. En la última década, en Ecuador, se ha fortalecido y visibilizado unos

activismos trans. Experiencias como el proyecto *Trasgénero*⁴⁷ que lleva ya doce años de procesos. Fundaciones como ALFIL⁴⁸ y *Kirimina* promueven los derechos de las personas trans no sólo en Quito sino también en otras provincias en temas de salud sexual y derechos civiles. *Kimirina* por ejemplo ha participado de la realización de algunos de los documentales presentado en el festival, como es el caso de *No estamos solas* (2010) dirigido por Romina Ordóñez y *Tal y como somos* (2012) dirigido por José Zambrano. Podríamos decir que organizaciones como estas influyen en la creación de documentales, de discursos y de activaciones visuales en el contexto local. *Tal y como somos* (2012) presenta una puesta en escena testimonial que visibiliza el activismo de las mujeres trans de una zona de la costa ecuatoriana.



Fuente: Archivo del festival. Imagen 41. fotograma *Tal y como somos*/José Zambrano/2012

Es importante tener en cuenta que estos documentales parten de la iniciativa de instituciones y no directamente de la población en cuestión. Es necesario preguntarse por las limitaciones, implicaciones y contradicciones que esto puede generar a la hora de gestionar las representaciones de lxs sujetxs desde la distancia del que observa un “fenómeno” social o de posturas paternalistas de creer y querer “dar” la voz a lxs que “no” la han tenido.

⁴⁷ Ver *Cuerpos distintos, Ocho años de transfeminismo en Ecuador*, 2010. Comisión de Transición hacia el Consejo de las Mujeres y la Igualdad de Género.

⁴⁸ “Somos una organización de la sociedad civil que trabaja la incidencia política, defensa de derechos y el contexto del VIH en la población GLBTI del Ecuador” (tomado de [twitter.com/Asociación ALFIL](https://twitter.com/Asociación_ALFIL) el 9 de agosto de 2014)

3. Activismo lésbico: Dentro de películas animadas desde el activismo lésbico se encuentran *La importancia de llamarse Satya Bickell Rothon* (2013) de Juliana Khalifé y *Fuera de la cancha* (2010) de Andrea Miño. La primera presenta el universo “natural” y armónico de una pareja de mujeres en contraposición del proceso de registro de su hija en el registro civil. Podría decir que tiene una eficacia en el sentido de que logra la empatía con las protagonistas y lo difícil de su situación frente a la burocracia, fundamentalismos y pensamiento homófobo y heteropatriarcal de la sociedad ecuatoriana. Sin embargo persiste una estética normalizadora que presenta a las lesbianas de la manera más “suave” y fácil de ser vista por un público heterosexual. Son las buenas lesbianas. Lo que nos deja dando vueltas circulares ya que decidir “que algunas manifestaciones de la homosexualidad están bien y otras mal es una manera de decir que los homosexuales siguen siendo ciudadanos bajo un atento control debido a una manera de ser tolerables dentro de ciertos límites” (Mira; 2008:84). Y aquí quiero decir que, personalmente la película me gusta, y cuenta como ya lo dije, con una eficacia comunicativa y política, pero intento poner una mirada crítica sobre los medios estéticos para lograr dicha empatía con el público. Fuera y dentro de la película la lucha de Niky, Helen y Satya es una lucha “verdadera” que me convoca como lesbiana feminista, es un proceso de violencia institucional arbitrario que deja claro para qué “clase” de sujetos existen los derechos y las instituciones “protectoras” del Estado. Sin embargo mi mirada se dirige a la configuración de una representación visual y sus efectos. Por otro lado me pregunto ¿Dónde están, en las pantallas, los rostros de lesbianas afroecuatorianas, obreras o indígenas? La representación es en sí misma un límite y es represiva ya que siempre deja algo por fuera de ella y siempre es el espectro de lo que está ausente.

Por otro lado *Fuera de la cancha* (2010) de Andrea Miño recoge la experiencia de un grupo de mujeres lesbianas jugadoras de fútbol en un barrio popular de la ciudad de Quito. Este equipo de fútbol es abiertamente de lesbianas, usan la cancha y el juego como herramientas políticas de ocupación del espacio público y visibilidad lésbica. El documental muestra como el equipo es expulsado por la liga barrial por ser lesbianas. El tratamiento del documental no pretende suavizar ni embellecer a la “lesbiana” si no evidenciar la arbitrariedad de la violencia machista y homófoba, a través de una actividad popular y barrial. Discurso y códigos de representación responden a un mismo propósito.

Las lesbianas de una “clase social” difícilmente retratadas en el cine y en los discursos academicistas.



Fuente: Archivo del festival. Imagen 42. Fotogramas de *Fuera de la cancha* de Andrea Miño 2010.

La forma que habla: ¿calidad o visibilidad?

¿A qué llamamos forma? A una unidad coherente, una estructura (entidad autónoma de dependencias internas) que presenta las características de un mundo (...) (Bourriaud; 2006:19).

Aquí analizamos de forma general algunas relaciones entre forma y discurso en las producciones ecuatorianas. La industria de cine hegemónica impone unos estándares cinematográficos que está ligada generalmente a grandes presupuestos invertidos lo que habla de una clase social involucrada en dichas producciones. Muchas de las películas ecuatorianas presentadas en *El Lugar sin límites* no alcanzan el presupuesto promedio de

una producción profesional y sus directores, actores y productores son autodidactas. Esto último está vinculado a un proceso socio-estético particular dentro de la producción de cine ecuatoriano, en parte investigado por Miguel Alvear y Christian León Mantilla respecto a un boom de producción de un cine popular que además cuenta con su propio circuito de circulación que no depende de las salas de cine ni de la televisión. Esta investigación fue publicada bajo el nombre de *Ecuador bajo tierra* (2009), un proyecto de la Fundación Cultural OCHO y MEDIO. *Simón el gran Varón* de Barbara Moran (2009), una ficción de 105 minutos de duración es una película que fue presentada tanto en *El Lugar sin límites* como en una de las muestras de *Ecuador bajo tierra*. Esta última muestra la ubica como una producción de bajo costo y con una estética de lo cotidiano, de lo popular. La película de Moran cuenta la historia de un niño que tras haber sido abusado sexualmente se “convierte” en travesti contradiciendo el deseo de su padre de “engendrar” un gran varón. Es un rodaje que cuenta con una técnica “casera” y que recoge el sentido común de una sociedad o de un grupo social alrededor de la homosexualidad como son la desviación y el abuso sexual.



Fuente: Archivo del festival. Imagen 43. Fotogramas *Simón El gran varón*/Barbara Moran/2009

En los fotogramas se ve a La Marquesita o Simón, protagonista de esta historia con su cabellera rubia claramente “artificial”. ¿Es acaso una parodia, la demostración de la “artificialidad” del binarismo de género o la expresión de prejuicios alrededor de la homosexualidad y el transgenerismo? Esta pregunta en sí misma es una trampa ya que nos hace entrar en la discusión de lo falso y lo verdadero simplificando todo un universo de sentidos alrededor del proceso de realización de la película que está más relacionado con un contexto socio-cultural que con la industria cinematográfica. Simón o La Marquesita es un personaje que encarna todas estas y muchas otras contradicciones que finalmente se potencian, o no, en las miradas múltiples e insumisas de los/as espectadores/as. Dentro del mundo de la cinematografía hegemónica *Simón el gran Varón* podría ser clasificada fácilmente como una “mala película”, sin embargo su forma “deformada”, incómoda, desobediente con los estándares de calidad y técnica, condensa y materializa un conjunto rico de relaciones sociales y de relaciones entre lo social y las representaciones que se realizan por fuera de las grandes industrias de producción de sentidos e imágenes.

Por otro lado, frente a esta relación entre forma y contenido o discursos, surge la pregunta ¿Cuál es el lugar de la “calidad” de la imagen frente a la escasez histórica de imágenes que representen la homosexualidad? Parece que el tema toma posesión de las imágenes y las hace hablar de manera que interesa lo que dicen y no tanto como lo dicen, lo que resulta contradictorio pues como dice Hans Belting “el cómo es la comunicación genuina, la verdadera forma del lenguaje de la imagen” (Belting; 2007:15). En la forma está gran parte de su significado. La forma y el contenido se relacionan de manera dialéctica y no por oposición, entender la forma como lo que corporiza una o un conjunto de relaciones, nos acerca a la forma como producto del pensamiento y no como accidente material del mundo.

Así nacen las formas, a partir del "desvío" y del encuentro aleatorio entre dos elementos hasta entonces paralelos. Para crear un mundo, este encuentro debe ser duradero: los elementos que lo constituyen deben unirse en una forma, es decir que debe haber posesión de un elemento por otro (decimos que el hielo "se solidifica"). La forma puede definirse como un encuentro duradero (Bourriaud; 2006:19).

Esta noción de forma nos ayuda a escapar del binarismo epistemológico que se refleja en la mayoría de nuestras prácticas del pensamiento como sociedad occidental, racional y

ocularcéntrica que sostiene las relaciones y existencia de unos regímenes de verdad entre lo homosexual/heterosexual, lo visible/invisible.

El equipo que conforma el festival ha discutido este tema del *como* de las películas. Romina es comunicadora y realizadora audiovisual y Magister en Estudios de la Cultura y trabaja como parte del equipo del festival realizando los spots publicitarios, como jurado y consultora en el visionado de películas. Romina hace énfasis en que lo importante no es la “calidad”, aunque claro que se toma en cuenta, sino que lo importante es lo que las historias nos quieren contar.

La fuerza de las historias, la fuerza con la que quieres contar la historia, no solo las historias en sí que son buenas, sino como esa necesidad de decir esa historia, de todas las personas que participan y eso como chévere, no es como, me parece que hasta ahora tal vez en los ecuatorianos no he visto...tal vez es un prejuicio, pero diría que un poco nosotros estamos a “vamos a buscar la gran historia” pero que no tiene nada que ver conmigo o tiene poco que ver o no, hay a mi me parece que si hay un dar, un dar más, de algo más personal (Romina, 2014, entrevista)

Para Romina lo importante es la necesidad que se expresa a través de las películas de contar y “darse” de manera personal. Necesidad que según su mirada se da por la soledad que enfrentan las personas homosexuales en el contexto ecuatoriano. En este sentido creo que la *forma* debería ser entendida como un encuentro entre la necesidad poética y política, una necesidad vital que se convierte en estrategia contra el aniquilamiento. Bourriaud desde la teoría del arte propone una nueva noción de forma que tiene que ver con una estética relacional, una estética que aparece de las relaciones sociales que también son estéticas.

No existen formas en la naturaleza, en estado salvaje, ya que es nuestra mirada la que las crea, recortándolas en el espesor de lo visible. Las formas se desarrollan unas a partir de otras. Lo que ayer era considerado como informe o “informal”, ya no lo es hoy. (Bourriaud; 2006:21-22)

Nuestra mirada crea las formas, las delinea sobre la superficie del mundo, lo que conocemos y lo que hacemos en el mundo son las líneas que la contienen. Y si la mirada crea formas estas son el resultado de una ideología.

Esposas, madres y homosexualidad masculina

Películas como *La confesión de Iñaky* (2008), *Hay cosas que no se dicen* (2006), *Joaquín y el agua* (2010), *Un extraño en mi cama* (2008) y *Versátiles* (2009); presentan a un

personaje hombre, casado que se encuentra en secreto con otro hombre. El conflicto se desata cuando es “descubierta” su homosexualidad. La relación del protagonista con su esposa es una relación violenta y desigual donde generalmente la esposa personifica el estereotipo de la mujer histérica, es decir una representación misógina de lo femenino en contraposición a lo homosexual-viril-racional masculino. Por tanto la homosexualidad masculina se presenta como alternativa a la “conflictividad y represión” heterosexual personificadas en estas películas a través de una mujer. Ella debe desaparecer para que aparezca la homosexualidad. “Estas muy intensa”, “Tus pataletas de niña no me impresionan”, “¿Quién es el que mantiene esta casa? ¡Yo!”, “¿Quién te manda al salón de belleza? ¡Yo!”, son fragmentos de diálogos entre el protagonista y su esposa en la película *Un extraño en mi cama* de Elvio Pelaez (2009). “Según Beauvoir, el hombre pretende ser lo universal. Él se identifica con la racionalidad y la trascendencia del cuerpo. La Mujer aparece como su Otro: irracional, atado al cuerpo, en todos los aspectos definidos en relación a los hombres⁴⁹” (Chaudhuri; 2006:16).

Esta manera de tratar “el tema” pone a la heterosexualidad como origen, es decir todos en un inicio somos heterosexuales y luego por algún suceso en la vida personal (en estas películas una esposa insoportable) nos hacemos homosexuales. No se cuestionan las relaciones violentas y represoras de género, la heterosexualidad aparece como lugar de esa violencia y represión sin ser puesta en cuestión. La homosexualidad se presenta como liberación. Sin embargo esto último también se contradice ya que tres películas de este grupo analizado terminan con la muerte de uno de los personajes homosexuales, es decir con la aniquilación o el castigo hacia lo homosexual.

Por otro lado las madres siempre son importantes para representar al hombre gay. Es el objeto para que el personaje realice su salida del closet, es el objeto para que el sujeto realice la acción, “(...) sobre la silenciosa imagen de la mujer, que permanece encadenada a su lugar como portadora de sentido, no como productora del mismo” (Mulvey; [1976]:366). En estas películas las madres rechazan a sus hijos homosexuales, pero teniendo en cuenta las anteriores características diría que a pesar de ser la realidad de muchas personas y la relación con sus madres, veo esta imagen como un espejo invertido, es decir quien rechaza a la madre es el hijo, un distanciamiento más con lo femenino. Claire Johnston, “nos dio el trabajo de base para el análisis feminista de la

⁴⁹ La traducción es de la autora.

mujer como un "signo" que significa los mitos del discurso patriarcal y ella influyente diagnosticó que la mujer como la mujer sigue siendo la ausencia tácita de la cultura patriarcal" (Chaudhuri; 2006:30), sea ésta homosexual o heterosexual.

La madre y la esposa, dos objetos para que el protagonista se represente a sí mismo, para que pueda representar su inconformidad con la heterosexualidad obligatoria y su renuncia a ella, que es realmente una identidad construida en base al rechazo a lo femenino. Varios de los entrevistados hacen referencia a que lo gay no es necesariamente un hombre femenino, para justificar la creación de ciertas imágenes del festival.

Auto-representación y autobiografía en *El lugar sin límites*

"Porque la autobiografía tiene que ver con el tiempo, con la secuencialidad y con aquello que constituye el flujo continuo de la vida" Walter Benjamin, Reflections.

La autobiografía aparece en el festival como lugar importante desde el cual visibilizar opresiones que tienen que ver con las identidades de género y sexualidades no normativas o disidentes de la heteronorma. Estos trabajos son producidos en su mayoría por colectivos, colectivas y/o organizaciones activistas. Uno de estos trabajos es el realizado por una colectiva feminista que ha participado durante los últimos 3 años en el festival, este colectivo es Mujeres al Borde de Bogotá (Colombia), que se define como

Un colectivo activista de disidencia sexual y de género que realiza un trabajo desde el arte y la comunicación. Mujeres al Borde es un —grupo de mujeres bisexuales, lesbianas, pansexuales, heterodisidentes, heterosexuales, personas trans e intersex, personas en fuga del género y también de hombres que le apuestan a nuevas formas de vivir y construir sus cuerpos y su identidad de género (Mujeres Al Borde; s/f).

Como parte de su estrategia artivista producen documentales a través de una escuela audiovisual que realizan por América Latina. La estrategia de esta escuela audiovisual es contar historias autobiográficas, contar historias de otros cuerpos y deseos posibles más allá de la heteronorma. Una de sus realizaciones presentadas en El lugar sin Límites es el corto documental *La mujer que se fabricó un cuerpo para fugarse del género* (2011).

SINOPSIS: —¿Eres hombre? – a veces, ¿Eres Mujer? – a veces. ¿Y cuando no eres hombre ni mujer qué eres? – Soy Michell. Este es un documental que quiere contar otra historia del cuerpo más allá del género. Su protagonista vive en Santiago de Chile, se ha fabricado con su propia piel un cuerpo para si mismx, hecho a base de profundos cuestionamientos al sexismo, cirugías, —testosterona baratas y rechazo al binarismo de género. Michel ama su vulva y también su

pecho sin tetas. Su cuerpo es un cuerpo autónomo, un cuerpo hermoso, un cuerpo libre (Ana Luchx; 2013).

La desestabilización de los roles de género, la desnaturalización del cuerpo y sus representaciones son los temas de esta propuesta documental. La propuesta de *Mujeres al Borde* es generar estas desestabilizaciones a partir de autobiografías, de los autorretratos realizados por sus propios protagonistas. “El documental, tradicionalmente ha exigido dar cuenta de la alteridad, en la actualidad es conminado a dar cuenta de sí mismo (del sí mismo autor y del sí mismo cine), aunque sea para develar -al decir de Rimbaud- que finalmente siempre “yo es otro” (Labbé; 2011:65). Pero por otro lado es importante tener en cuenta que esta estrategia también “muestra la dificultad que tenemos para pensar los cambios sísmicos en la historia de las representaciones separada de historias individuales de transformación” (Halberstam; 2008). La dificultad de movilizar y crear colectivamente nuevos sistemas de representación visual, o de desestabilizar los existentes.



Fuente: www.mujaresalborde.org. Imagen 44. La Mujer que se fabricó un cuerpo para fugarse del género. Ana Lucia Ramírez /Documental /Santiago de Chile/ 2011.

Este fotograma del corto documental autobiográfico *La Mujer que se fabricó un cuerpo para fugarse el género* (2011) presenta una clara alusión fálica, pero esto no hace de la vagina un falo, una envidia del pene, sino que abre más preguntas sobre los límites de la representación de los cuerpos y lo complejo que es fugarse del género a través de elementos visuales. Tal vez nos quede un camino de fuga táctil como sugiere Irigaray, ya que el ocularcentrismo según ella no puede separarse del falocentrismo, por lo que es predominantemente un campo de la representación de la sexualidad y de un sujeto masculino. Tal vez el tacto pueda salvarnos de la mimesis, salvarnos del espejo.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Si me preguntan sobre el grueso de las imágenes que nos rodean, les seré franco, yo también las detesto, por las mismas razones que ustedes, el fetichismo y la manipulación. Pero mi reacción no es decir que las imágenes son fetiches, de lo contrario las destruiría. Lo primero que debemos hacer con ellas, y también con el lenguaje, es criticarlo (Revista Ñ del periódico el Clarín, Argentina, entrevista a George Didi-Huberman)

Este epígrafe reúne de alguna manera el espíritu con el que realicé esta investigación. Entre el rechazo hacia las imágenes que manipulan, distorsionan y violentan nuestros cuerpos haciéndonos productos de ellas y la fascinación por criticarlas, y por qué no, por destruir la manera como hemos aprendido a mirarlas como cosas naturales e inocentes. Las imágenes son productos y productoras de desigualdad social. La sobreexposición a ellas en este época de “glotonería visual” hace necesario que nos volvamos a sorprender con las imágenes. Recuperar el asombro frente a las imágenes es recuperar nuestra capacidad de verlas como algo extraordinario y por tanto no natural, “(...) reinstaurar nuestro sentimiento de asombro ante la capacidad (...) de invocar, mediante formas, líneas, sombreados o colores, esos misteriosos fantasmas de realidad visual a los que llamamos ‘imágenes’ o ‘cuadros’ (Gombrich; 2008:4). Al recuperar el asombro, ponemos en práctica una mirada crítica hacia ellas y su producción. La producción de imágenes *sobre y alrededor de* la homosexualidad es uno de esos territorios de producción de la diferencia y la jerarquización de sujetos más y menos reales, más y menos dignos de la existencia.

Hasta 1997 la homosexualidad era penalizada en Ecuador. Luego de la despenalización se da una transformación en la cotidianidad de las personas LGBTI y en la manera como en adelante se organizarán como movimiento social. Dos transformaciones principales y que competen a este estudio son, por un lado que la homosexualidad dejó de ocupar el lugar del crimen y el castigo y se abre el debate público sobre estas identidades sexuales. La segunda transformación que se da a partir de la despenalización es precisamente que esos discursos e ideas ya no son en tercera persona, el homosexual ahora no sólo es un “otro” sino un “nosotros”. Este “nosotros” tomará como uno de sus objetivos principales crear ideas e imágenes no distorsionadas y negativas alrededor de la homosexualidad. Una estrategia serán las imágenes (fotográficas) como portadoras de verdad y con la capacidad de transformar o desactivar unas imágenes deformadoras que había en el pasado (que aun hay). En este contexto se configura y da inicio el festival de

cine *El lugar sin límites* como una ventana al mundo –tanto interior como exterior- y como herramienta política de cambio social y de gestión de unas vidas menos violentas y más habitables. Pero ninguna imagen ofrece un reflejo, una copia de la realidad. Las imágenes son creadas bajo unas intenciones, con unos medios tecnológicos específicos, y animadas por unos discursos. Las imágenes construyen realidades, no simplemente las reflejan.

Dentro de *El lugar sin límites* la mirada es entendida como algo neutro, el sexo como dimensión igualmente natural, no-construida, como una característica biológica incuestionable capaz de darnos a las lesbianas, los gays, los homosexuales, un lugar de legitimidad en ese mundo natural del que nos han expulsado. Sin duda una apuesta, la del festival, por encontrar una verdad esencial a través de la imagen/mirada/sexo, como tres expresiones de verdad. “Tan natural como la heterosexualidad”, frase que aparece en un artículo de la revista MAX continua resonando en mi cabeza, pues las categorías de natural y normal se instalan en el discurso del festival como estrategia para lograr el reconocimiento y la legitimidad olvidando que son estas categorías las que producen la homosexualidad como lo Otro y a la heterosexualidad como norma. Como afirma Foucault en la Historia de la Sexualidad (1976) al decir sí al sexo no se dice no al poder. El sexo hace parte de un dispositivo de control ya que es una construcción no un hecho natural, y por eso está inscrito en relaciones de poder, en este caso las relaciones desiguales entre lo heterosexual y lo no heterosexual.

Las imágenes analizadas, creadas por el festival dan cuenta de un régimen de visibilidad donde aparece, una visibilidad basada en los conceptos de lo natural, lo normal, lo discreto, lo masculino y lo no-femenino. Estas características dan cuenta de las diferencias e invisibilidades creadas dentro de todo régimen de verdad, pues la verdad, así como la realidad no se descubren sino que se construyen. Las imágenes de cuerpos feminizados parecen no cumplir con esta “nueva” economía visual propuesta por *El lugar sin límites*. Hay que recordar que lo que propone el festival no es necesariamente lo que lee el público, sin embargo no fue posible incluir en esta investigación un estudio de recepción como ya hemos dicho insistentemente. Sin embargo se recogió la mirada de una parte de un público no presente corporalmente pero que dejó su huella en las películas que fueron premiadas por éste. Esta huella del público coincidió con la idea de un sujeto homosexual, hombre, de clase media, joven y “discreto”, es decir que no se “nota” que es

homosexual, “tan natural como cualquier hombre heterosexual”. Además de la creación de esta imagen/sujeto en oposición, una vez más, a “las mujeres” y “lo femenino”. Esta idea tiene unos rasgos en las películas analizadas como: mujer amenazante que compete por el deseo del hombre, mujer histérica y celosa, madre controladora.

Foucault “en la *Voluntad del saber* muestra que la liberación sexual, entendida como simple dar curso al deseo, no rompe con el dispositivo de sexualidad sino que lo prolonga, lo disemina, lo refuerza” (Foucault; [1976] 2009:XXV). El festival se constituye por un lado como la proyección de un discurso y prácticas opresoras que se reproducen. Y por otro como espacio de agencia que tiene que ver con los contextos, historias de vida y miradas particulares, insumisas y transgresoras del público. De manera que si el festival por un lado reproduce unos discursos dominantes respecto del sexo, lo femenino, masculino, la homosexualidad y heterosexualidad, dentro de un marco histórico de opresiones, ese cuerpo-sujeto histórico se resiste en y a través de la experiencia de los sujetos, que aquí fue posible abarcar ampliamente. Fredy Alfaro, director del festival habla de esas pequeñas movilizaciones que el festival detona y que no hacen parte del “espectáculo”, pero de las que él es testigo y constituyen para él el valor del festival

Estábamos en el festival 2011, creo. Estábamos en la locura de la premiación y un chico se me acerca y me dice: "¿Qué película me recomienda?" (...) entonces le digo: "¿Qué te gusta, qué quieres ver?"... "Lo que pasa es que estoy con mis padres y quiero decirles que soy gay y no sé qué película es la más adecuada para suavizarles el asunto". Entonces, le digo... "El gran musical gay" que justo habla sobre eso, que es la relación y el miedo de un chico que siente para contarles a sus padres que es gay, y todo y es en tono de comedia musical bien. Es interesante, por otro lado, que luego del festival de cine, en el OCHO Y MEDIO o en la Casa de la Cultura, se quedan como discutiendo con sus hijos, y los padres al respecto (...) Son pastillitas que te hacen sentir, y que por ahí va. Todo esto se concentra y todo el esfuerzo se encuentra concentrado en cosas como esas que están pasando. En cosas como esas que uno no lo ve en cosas magnificadas o en cosas así y uno dice: "va dando marcha", "Va dando..." (Fredy Alfaro, 2014, entrevista)

El poder de activar y movilizar la conciencia, se da desde un nivel micro, no se centra en la masividad del evento, en la cantidad de públicos y sedes y películas, sino en la manera como cada persona rehace el mundo, este mundo que lo constituye pero que no lo determina. Entonces tenemos dos niveles de intervención, uno individual y uno colectivo. En el colectivo entonces será “preciso ir más allá de la represión, más allá de la liberación

sexual y de la economía libidinal, más allá de la economía política de signos (...)” más allá de hacer visible lo invisible, “abrir la reflexión a una ontología de nosotros mismos en tanto que sujetos que viven, producen, se reproducen y mueren en el seno de una sociedad capitalista” (Foucault; [1976] 2009:XXV), es decir que el proceso de movilización y producción de imágenes sean motivados por combatir las diferentes formas de opresión, saliendo de la ilusión de que el sexo por el sexo nos hará libres.

Quisiera hacer dos propuestas como estrategias para la producción de imágenes y de espacios de circulación de imágenes en relación a las identidades sexuales y de género no normativas y disidentes como *El lugar sin límites*.

1. Volver a pensar el cuerpo (y sus imágenes): “El cuerpo como una situación cultural, entonces la noción de cuerpo natural y, desde luego de un ‘sexo natural’ se hace cada vez más sospechoso” (Butler; 1990:201). Desnaturalizar los resabios de naturalidad que nos persiguen. A través del cuerpo no sólo la sexualidad comienza a ser sospechosa sino también las imágenes que hacemos de él. El cuerpo como lugar de resistencia a las imágenes,

la controvertida sobreproducción de imágenes en la actualidad seduce a nuestros órganos visuales afortunadamente en la misma medida en que los paraliza o los inmuniza en su contra. El acelerado ritmo con el que recibimos las imágenes para verlas se compensa con su desaparición justo al mismo ritmo. Las imágenes a las que atribuimos un significado simbólico en nuestra memoria corporal son distintas de aquellas que consumimos y olvidamos. Si se nos concede ubicar en el cuerpo el sujeto que somos nosotros mismos como el lugar de las imágenes, puede decirse entonces que el cuerpo permanece como una *pièce de résistance* en contra de las mareas de los medios que, en las difíciles circunstancias actuales, astutamente parece desajustarse a causa de la inundación de imágenes” (Belting; 2007:42)

Por otro lado Belting nos da otra herramienta ya que refiriéndose a la obra del artista Gary Hill habla de cómo este artista logra poner en duda la capacidad del cuerpo de ser imagen (Belting; 2002:138). Considero que poner en duda esta capacidad que se le ha otorgado al cuerpo de ser imagen, podría ser un buen punto de partida para cuestionar las producciones audiovisuales que buscan subvertir unas maneras de representar los cuerpos. ¿Es lo mismo construirse un cuerpo o una imagen del cuerpo? ¿Una apariencia? ¿Cuál es el límite? ¿Cómo se configura una y otra? Es necesario cuestionar la idea de que el cuerpo como imagen debe decirlo todo, al igual que la fe total en la imagen del cuerpo

como la imagen del ser humano, citando a Belting. Poner en duda la imagen del cuerpo como la realidad del sujeto.

2. El feminismo crítico en la mirada o curvar el espejo: si no se tiene en cuenta una mirada crítica que inevitablemente tiene que ser feminista, los sistemas de visibilización continuarán borrando a los cuerpos feminizados y produciendo “otros” jerarquizados que sostengan un sistema de representación basado en los binarismos, homosexual/heterosexual, mujer/hombre. En este mismo sentido pensarnos dentro y no fuera de un contexto más amplio. Enfrentar a la medusa para ver cuáles son las relaciones que se crean, entre la realidad social y las proyecciones que aparecen y desaparecen en la pantalla. Parafraseando a Buck-Morss, ver las imágenes como emanaciones de la superficie del mundo, y por superficie entiendo la realidad material y por lo tanto de relaciones y prácticas sociales.

Esto último en relación a la paradoja que significa la representación en relación a la homosexualidad, pues esta constituye su propio límite. Al poner la homosexualidad como tema central dentro de un festival de cine, es decir, de un festival de imágenes sobre las ideas que tenemos y que circulan sobre la homosexualidad, estamos intentando ganar un espacio en el mundo del significado (de las relaciones sociales) pero al mismo tiempo creando unas características esenciales de cómo se ve y cómo no se ve la homosexualidad(es). Creando y eliminando al mismo tiempo espacios para la homosexualidad. El dispositivo de sexualidad es sostenido en gran medida por dispositivos visuales. Genera unas identidades estables que se graban en los cuerpos y que hacen posible su gobierno y autogobierno. Ya que estamos inscritos en un régimen escópico realista hacer visible es hacer algo estable, en estos términos, algo susceptible de tener una estabilidad de los sentidos que genera y por tanto algo susceptible de ser gobernado. “Ironía de este dispositivo de sexualidad: nos hace creer que en el reside nuestra liberación” (Foucault; [1976] 2009:169). Por esta razón debemos crear nuevas y subversivas formas de estar – inevitablemente- dentro de la representación, pero esto debe suponer

que para nosotras no puede ya haber mujeres, ni hombres, sino en tanto clases y en tanto categorías de pensamiento y de lenguaje: deben desaparecer políticamente, económicamente, ideológicamente. Si nosotros, las lesbianas y los gays, continuamos diciéndonos, concibiéndonos como mujeres, como hombres, contribuimos al mantenimiento de la heterosexualidad” (Wittig; [1992]2006:54).

¿Cuáles es el sujeto que visibiliza *El lugar sin límites*? ¿Qué sujetos quedan por fuera de su propuesta de un régimen de visibilidad y por qué? ¿Cuáles son los usos de las imágenes como productoras y productos de diferencia social? Es importante pensar en los límites que una estrategia normalizadora presenta, a pesar de que en ciertas situaciones y contextos pueden salvar y mejorar la vida material de las personas. Pero en una estrategia visual vale seguir preguntándonos ¿En qué medida usamos a las imágenes o somos usados por ellas? “Desde la perspectiva antropológica, el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino - algo completamente distinto- como ‘lugar de las imágenes’ que toman posesión de su cuerpo: está a merced de las imágenes autoengendradas, aun cuando siempre intente dominarlas” (Belting 2002:14- 5).

Para ver una “realidad” no sólo basta con mostrarla ya que como dijimos la mirada es una construcción y siempre existen unos significados que anteceden a la imagen por tanto “lo que está en juego no es tanto cómo ‘hacer visible lo invisible’, sino cómo crear las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente” (De Lauretis; [1984] 1992:19). Y para esto hace falta curvar el espejo y atravesarlo. La imaginación es la única que nos puede dar la respuesta de cómo hacerlo. No eliminarnos de las representaciones visuales sino cuestionar las formas en las que representamos la realidad y no tanto esforzarnos por crear un nuevo régimen de verdad a través de ellas.

En el curso de esta investigación se cruzaron tres elementos: La manera como comprendemos lo visual, el sexo y la mirada. Las normas de género, las cuales son una interpretación del sexo, se naturalizan por medio de lo visual, entonces vale preguntarse ¿Cuáles son las relaciones entre la visibilidad y la vigilancia del género y las identidades sexuales? ¿Dónde está el límite entre visibilidad y ponerse en la mira del opresor? “Nuestra sociedad no es una sociedad del espectáculo, sino de la vigilancia [...] No estamos ni en el anfiteatro, ni en el escenario, sino en la máquina panóptica (...)” (Foucault en Jay; 2007:289).

Finalmente sería inadecuado argumentar que El festival es de una “forma”. El universo visual, es decir las películas, son cada una de procedencias, motivaciones, contextos, presupuestos, miradas y lenguajes muy diversos; sin embargo son reunidas bajo un discurso común que es el que me ha permitido analizarlas a pesar de la heterogeneidad cinematográfica. El reto de *El lugar sin límites* y de procesos cercanos a

este será mantener una mirada crítica con la norma en general y en particular con las represivas normas de la representación visual.



BIBLIOGRAFÍA

- Aaron, Mitchell (2004). *New Queer Cinema: A Critical Reader*. New Jersey: Rutgers University press,
- Abraham, Pablo (2013). "Azul y no tan rosa", Disponible en <http://www.elespectadorimaginario.com/>. Visitado en marzo, 19, 2015.
- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (1988). *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*. En *Dialéctica del iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires.
- Aguirre, Patricio (2008). Tesis: *Formas de identificación de hombres homosexuales en Quito*. Maestría en antropología. FLACSO-Ecuador
- Almeida, Ana y Vásquez, Elisabeth (2010). *Cuerpos distintos. Ocho años de activismo transfeminista en Ecuador*. Ecuador: Comisión de transición hacia en consejo de las mujeres y la igualdad de género.
- Altman, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*. España: Paidós.
- Luchx, Ana (2013) *Mujeres Al Borde*. Disponible en <http://www.mujeresalborde.org/spip.php?article191>. Visitado en octubre, 12, 2013.
- Ardevól, Elisenda 2006. *La búsqueda de una mirada. Antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona. Editorial UOC.
- Ardevól, Elisenda. (1996). *Representación y cine etnográfico*. En *Quaderns de l'ICA*, núm. 10, 1996.
- Argüelles, Manu (2012) "Weekend. *El amor líquido*". Disponible en <http://cinedivergente.com/criticas/largometrajes/weekend>. Visitado en marzo, 16, 2015.
- Aulestia, Ana (2006). "Vivir para Contarlo" *experiencia del cambio legal en el Ecuador sobre la homosexualidad*. Documento de circulación interna. Fundación EQUIDAD.
- Barrett, Michelle y Phillips, Anne Comp (2002). *Desestabilizar la teoría, debates feminista contemporáneos*. México: Paidós.
- Barrera, Augusto (2001) *Acción colectiva y crisis política. El movimiento indígena ecuatoriano en la década de los noventa*. Quito: Ciudad/Abya Yala/OSAL.
- Bazin, Andre (2008). *¿Que es el cine?* Madrid: RIALP.
- Belting, H. 2002. *Antropología de la Imagen*, Buenos Aires: Katz Editores.
- Berger, J. 2001. *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bessa, Karla (2007) "Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade". *Cadernos Pagu*, (28), 257-283. Disponible en http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332007000100012&lng=pt&tlng=pt. Visitado en octubre, 16, 2014.
- Bourriaud, Nicolas (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adrana Idalgo Editora.
- Brabomalo, Patricio (2002). *Homosexualidades: plumas, maricones y tortilleras en el Ecuador del siglo XXI*. Quito: Fundación de desarrollo integral humano CAUSANA.
- Brea, José Luis (2005). *Estudios visuales*. España: AKAL.
- Butler, Judith (1990). *Variaciones sobre sexo y género. Beauvoir, Wittig y Foucault*, en: Benhabib, Seyla / DrucillaCornella, *Teoría feminista y teoría crítica*, Valencia, IVEI, 1990, pp. 193-212.
- Butler, Judith (2001). "El Género en Disputa: *El feminismo y la subversión de la identidad*". México: Paidós.

- Butler, Judith (2009). Entrevista a Judith Butler, “Interrogando el mundo” en Fotocopioteca. Colombia: Lugar a Dudas.
- Butler, Judith [1993] 2002. *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós. Argentina.
- Catalá, Josep y Cerdán Josetxo (2008) “Después de lo real: pensar las formas del documental, hoy”. En Archivos de la filmoteca N° 57: Después de lo real - Volumen I: Fundamentos y Periferias, Català y Cerdán, Eds.
- Cerbino, Mauro et al. (2001) *Culturas juveniles. Cuerpo, música, sociabilidad & género*, Abya-Yala/Convenio Andrés Bello, Quito.
- Chaudhuri, Shohini (2006). *Feminist film theorists*. London and New York: Routledge.
- Citron, Michelle; Julia Lesage, Judith Mayne, B. Ruby Rich and Anna Marie Taylor (1978) Women and Film: A Discussion of Feminist Aesthetics. *New German Critique*, No. 13, Special Feminist Issue (Winter, 1978), pp. 82-107.
- Debruge, Peter (2010) “Review: ‘The Big Gay Musical’ A very likable though not even remotely original gay crowdpleaser”. Disponible en <http://variety.com/2010/film/reviews/the-big-gay-musical-1117941896/>. Visitado en marzo, 5, 2015.
- De Lauretis, Teresa (1984). *Alicia ya no: feminismo, semiótica y cine*. España: Ediciones cátedra Universidad de Valencia, Instituto de la mujer.
- Del Río (2005). Identidad gay en el cine latinoamericano reciente. Estrategias de omisión, circunloquio y lugares comunes. *TEMAS* N° 41 – 42, pag 61 – 70.
- Donoso, José [1966] (1990). *El lugar sin límites*. El obscuro pájaro de la noche. Venezuela: Biblioteca de Ayacucho.
- Dyer, Richard (1999). “The Role of Stereotypes” in Paul Marris and Sue Thornham: *Media Studies: A Reader*, 2nd Edition, Edinburgh University Press.
- Dyer, Richard (1982). Don't look now Richard Dyer examines their stabilities of the male pin-up. En *Screen* 23 (3-4): 61-73. Oxford journals.
- Escobar, Natalia (2012). *¿En Bogotá se puede ser lesbiana? Narrativas a cerca de la construcción de identidades lésbicas en mujeres que habitan la ciudad de Bogotá*. Tesis para optar la título de la Maestría en Antropología. Universidad de los Andes, Bogotá Colombia.
- Evans, Caroline and Gamman, Lorraine (1995) “Reviewing Queer Viewing: Gaze Theory Revisited” in: Colin Richardson & Paul Burstn (eds), *A Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture*. Oxford, Routledge.
- Figari, Carlos (2010) El movimiento LGBT en América Latina: institucionalizaciones oblicuas en, Movilizaciones, Protestas e Identidades Políticas en la Argentina del Bicentenario, Villanueva, Massetti, Gómez (Comp.).
- Fléchet, Anaïs; Pascale Goetschel, Patricia Hidiroglou, Sophie Jacotot, Caroline Moine, and Julie Verlaine (2013). “The Queer Film Festival Phenomenon in a Global Historical Perspective (the 1970s-2000s).” *Une histoire des festivals: XXe-XXIe siècle*. Eds. Paris: Publications de la Sorbonne, 2013. pp. 109–121.
- Foucault, Michel [1971] (2005). *El orden del discurso* Barcelona: Fabula Tusquets,
- Foucault, Michel [1975] (2012). *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. Biblioteca Nueva, Siglo XXI. Argentina.
- Foucault, Michel [1976] (2009). *La historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Foucault, Michel [1982] (2001). *El sujeto y el poder* en: Dreyfus, Hubert / Paul Rabinow, *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Gombrich, Ernst (2003). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. España: Paidós.
- Gramsci, Antonio [1984] (2008). *El Materialismo Histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Nueva visión. Argentina.
- Grau Rebollo, Jorge (2002). *Antropología Audiovisual*. Ediciones Ballaterra. Barcelona.
- Grau Rebollo, Jorge (2004). "El audiovisual como cuaderno de campo" en *El medio audiovisual como herramienta de investigación social*, CIDOB Ediciones, Barcelona.
- Grau Rebollo, Jorge (2005). Antropología, cine y refracción. Los textos fílmicos como documentos etnográficos. *Gazeta de Antropología* N° 21 · 2005 · Artículo 03.
- Guber, Rosana (2008) *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*, Paidós, Buenos Aires.
- Guigou, N. (2001). El ojo, la mirada: Representación e imagen en las trazas de la Antropología Visual. *Diverso Revista de Antropología Social*, n°4, mayo 2001, pp. 123-134.
- Halberstam, Judith (2008). *Masculinidad femenina*. EGALES. España.
- Hall, S. 2003. Introducción: ¿Quién necesita identidad? En S. Hall y P. du Gay (Eds.), *Cuestiones de Identidad Cultural*. Amorrortu editores: Buenos Aires, pp. 13-39.
- Hall, S. Introducción. (Introducción). En Hall, S. (Ed.). 2001. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage Publications: London, pp. 1-9.
- Hall, Stuart. 2010. El trabajo de la representación. En *Sin garantías*. Envién editores Instituto de Estudios peruanos. Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar. Universidad Javeriana. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Haraway, Donna (1991). Manifiesto para *cyborgs*: ciencia, tecnología y feminismo socialista a fines del siglo XX. En *Ciencia, Cyborgs y Mujeres*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Henao, Mario (2012). El género es un infierno, tampoco tiene límites. Sobre cuestiones de género en El lugar sin límites de Arturo Ripstein. En *Imagofagia*, Revista de la asociación Argentina de cine y audiovisual. Número 5.
- Hernández, Rafael, "Argumentos para una epistemología del dato visual", *Cinta de Moebio*, N° 26, Universidad de Chile, Santiago de Chile, septiembre 2006.
- Jay, Martin (2007). *Ojos abatidos, la denigración de la vision en le pensamiento francés del siglo XX*. AKAL. España
- Jenks, Chris (1995) La centralidad del ojo en la cultura occidental. una introduccion En *Anuario Volumen 2 - Depto. de Ciencias de la Comunicación Social UNR (Universidad Nacional de Rosario)*
- Kosofsky, Sedgwick [1990] (1998). *Epistemología del armario*. Ediciones de la tempestad. Barcelona.
- Kwheeler (2007) "Ms.Representing Reality: A Feminist Critique of Representations of Reality in Documentary Film" Serendip studio. Disponible en <http://serendip.brynmawr.edu/exchange/node/1643> Visitado en abril, 23, 2014.
- Le Bretón, David (1995) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva visión. Argentina.

- León, Catalina (2009) Ecuador. La cara oculta de la crisis. Ideología, identidades políticas y protesta en el fin de siglo, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires
- Lipkau, Elisa 2007. La Tercera Mirada: Representación y Realidad. *Dimensión Antropológica* 14 (39): 121-154.
- Malagón Llano, Sara (2014). Si la escritura no es un arma, estamos perdidos".Entrevista a Beatriz Preciado. Periódico EL ESPECTADOR. Colombia.
- Meo, Analía y Dabenigno Valeria, "Imágenes que revelan sentidos: ventajas y desventajas de la entrevista de foto-elucidación en un estudio sobre jóvenes y escuela media en la Ciudad de Buenos Aires" en *Empiria. Revista de metodología de ciencias sociales*, N° 22, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2011.
- Mira, Alberto (2006) La mirada homosexual. En Archivos de la Fílmoteca, Revista de estudios históricos sobre la imagen N54 octubre. España.
- Mira, Alberto (2008). *Miradas insumisas, gays y lesbianas en el cine*. Egales. España
- Mitchell, W.J.T. (2009) What Do Pictures Want? Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T [1994] (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. AKAL. Madrid.
- Mitchell, W.J.T Spring, 1984. What is an Image? *New Literary History*, Vol. 15, No. 3, Image/Imago/Imagination, pp. 503-537.
- Minh Ha, Trinh (2008) "El afán totalitario de significado". En Archivos de la filmoteca N° 57: Después de lo real - Volumen I: Fundamentos y Periferias, Català y Cerdán, Eds.
- Mulvey, Laura. (1986). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Visual and Other Pleasures*. Indianapolis: Indiana UP.
- Mujeres Al Borde (s/f) Disponible en <http://www.mujeresalborde.org/spip.php?rubrique12>. Visitado en octubre, 12, 2013.
- Nichols, Bill. (2011). *La representación de la realidad*. Cuestiones y conceptos sobre documental. Paídos. Buenos Aires.
- Ospina, Pablo (2000) "Reflexiones sobre el transformismo: movilización indígena y régimen político en el Ecuador" en Bonilla, Marcelo y Massal, Julie (eds.) Los movimientos sociales en las democracias andinas FLACSO, IFEA, Quito
- Páez Vacas, Carolina (2010). Tesis: Travestismo urbano género, sexualidad y política. Ediciones. Abya-Yala y FLACSO-Ecuador
- Pérez, Fernando (2005) "Pensar con imágenes: Susan Buck-Morss", REVISTA LETRAS EN LINEA. Disponible en <http://www.letrasenlinea.cl/?p=530>. Visitado en julio, 27, 2014.
- Penedo, Susana (2008). *El laberinto queer. La identidad en tiempos de neoliberalismo*. EGALES. Barcelona.
- Piñero, Aránzazu. 2009. Amar la fluidez, Teoría feminista y subjetividad lesbiana. Ed Eclipsados. España
- Preciado, Beatriz. [2000] 2011. *Manifiesto contrasexual*. ANAGRAMA. Barcelona.
- Rajchman, John (1988). Foucault's Art of Seeing. *October*, Vol. 44. (Spring, 1988), pp. 88-117.
- Rich, Ruby. 1989. Hacia una demanda feminista en el nuevo cine latinoamericano. *Revista Debate Feminista* Año 1992 3.Vol.Marzo.

- Rich, Ruby. (2000). *Queer and present danger*. Sight & Sound.
- Richard, Nelly (2008). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Palinodia. Chile.
- Río, Joel (2005). Identidad gay en el cine latinoamericano circunloquio y lugares comunes lugares. *Revista TEMAS*, enero- junio 2005
- Rose, Gillian, (2002). *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, SAGE Publications, California.
- Ruby, Jay. Antropología Visual 1996. En Enciclopedia de Antropología Cultural. David Levinson y Melvin Ember, Editores. New York: Henry Holt y Cía. Vol. 4: 1345-1351. En revista chilena de Antropología Visual. Número 2. Santiago Julio de 2012. Pp 154-167.
- Russell, Catherine (2008) "Otra mirada" En Archivos de la filmoteca N° 57: Después de lo real - Volumen I: Fundamentos y Periferias, Català y Cerdán, Eds.
- Sanchez, Matilde y Mercedes, Perez Bergliaffa (2014) "La reinención de la mirada crítica". *Revista de cultura* Ñ. De Clarín Buenos Aires. Disponible en http://www.revistaenie.clarin.com/edicion-impresa/reinencion-mirada-critica_0_1219678037.html. Visitado en septiembre, 30, 2014.
- Salgado, Judith (2006). Análisis de la interpretación de inconstitucionalidad de la penalización de la homosexualidad en el Ecuador. *Aportes Andinos* N. 11 Aportes sobre diversidad, diferencia e identidad. Universidad Andina Simón Bolívar. Ecuador.
- Tatarkiewicz, Wladislaw [1986] 2006. *Historia de seis ideas, arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. España: Tecnos.
- Taylor S.J. y Bogdan, R., *Introducción a los métodos cuantitativos de investigación*, Paidós, Barcelona, 2002.
- Tavárez (s/f) "Entrevista a Miguel Ferrari" *Revista independiente de actualidad y análisis cinematográfico*. Disponible en <http://www.elantepenultimomohicano.com/2014/04/entrevista-miguel-ferrari-azul-y-no-tan-rosa.html>. Visitado en octubre, 10, 2014.
- Vacas, Carolina (2004). *Travestismo urbano. Género, sexualidad y política*. Tesis de Maestría en Antropología. FLACSO-Ecuador.
- Vargas-Cetina, G. 2013. Introduction: Anthropology and the Politics of Representation. En Vargas-Cetina, G. and the Politics of Representation. Tuscaloosa, Univ. Alabama Press, pp. 8-17.
- Villarreal Cristina (2007). "*La construcción del movimiento gay y sus manifestaciones sociales, culturales, y políticas en la ciudad de Quito*" Tesis de Maestría en Antropología social. FLACSO-Ecuador
- Wittig, Monique. [1992] (2006). *El pensamiento Heterosexual y otros ensayos*. Madrid: EGALES.
- Zeitlyn, David (2010). Representation/Self-representation: A Tale of Two Portraits; or, Portraits and Social Science Representations, *Visual Anthropology*: Published in cooperation with the Commission on Visual Anthropology, 23:5, 398-426
- Zizek, Slavoj [1989] (2003). *El sublime objeto de la ideología*. Argentina: Siglo XXI.

ARCHIVO

Archivo del festival LGBT *El lugar sin límites* (2002-2014). Fredy Alfaro.
Archivo Biblioteca Nacional. Periódico Últimas Noticias 1984-1985.
Archivo de prensa Fundación EQUIDAD Ecuador.

PELICULAS DEL FESTIVAL

1. Azul y no tan rosa / Director: Miguel Ferrari / Venezuela/ 2012
2. La importancia de llamarse Satya Bickell Rotheron/Directora: Juliana Khalifé / Ecuador/ 2013.
3. Weekend / director: Andrew Haigh / Reino Unido/ 2011
4. I am / directora: Sonali Gulati / USA/2011
5. Oy vey! my son is gay! / Director: Evgeny Afineevsky / EUA/2010
6. Big gay musical /director: Casper Andreas / USA/2009
7. Improvvisamente, l'inverno scorso / Directores: Gustav Hofer-Luca Ragazzi / Italia/2008
8. La confesión de Iñaky/José Zambrano Brito/2008/18:35min/ficción.
9. Sangre dulce/ José Zambrano Brito/ 2010/52min/ficción.
10. Jakie/ José Ignacio Correa/2011/Corto ficción. (Premiada)
11. El sombrero y el espejo/Rosie Kuhn/2008/3min/Documental.
12. Hay cosas que no se dicen/Gabriela Calvache Velazco/2006/12min/ficción.
13. Viudas/ Johnny Hidalgo/2010/17min/Documental.
14. Cinco razones porque salir del closet con tu madre es una (mala) buena idea/Santiago Rojas/2011/3min/animación.
15. Joaquín y el agua/ Alejandro Lateo/2010/19min/ficción.
16. Un extraño en mi cama/Elio Peláez/2008/23min/ficción.
17. Cuerpos frontera/María Amelia Viteri/20min/Documental.
18. Versátiles/Elio Peláez/2009/87min/ficción.
19. Simón el gran varón/Bárbara Moran/2009/105min/ficción.
20. Tal y como somos/ José Zambrano Brito/2012/25min/Documental. (Premiada)
21. Fuera de la cancha/Andrea Miño/2010/12min/Documental. (Premiada)
22. Cold star/Kai Stänicke/Alemania/2011/video arte/ 7 min.

VIDEOS Y DOCUMENTALES DE APOYO

1. Video: Kilbourne, J. 2000. Killing Us Softly 3: Advertising's Image of Women. Media Education Foundation.
2. Manual de cine para pervertidos (2009). Directora: Sophie Fiennes. Reparto: Slavoj Žižek.
3. El celuloide oculto (1995). Directores: Jeffrey Friedman, Rob Epstein.

ENTREVISTAS

Fredy Alfaro. Febrero 14 de 2014.
Fredy Alfaro. Marzo 29 de 2014.
Fredy Alfaro. Mayo 24 de 2014.
Fredy Alfaro. Julio 12 de 2014.
Daniel. Julio de 2014.
Jorge Medranda. Febrero 26 de 2014.
Jorge Medranda. Mayo 23 de 2014.
León Sierra. Abril 2 de 2014.
León Sierra. Mayo 20 de 2014.
Romina. Julio 24 de 2014.
Manuel. Marzo 12 de 2014.
Sandra Álvarez. Mayo 19 de 2014.
Rashell Erazo. Abril 3 de 2014.
José Zambrano Brito. Julio 31 de 2014.
Mariana Andrade. Abril 22 de 2014.
Mariana Andrade. Junio 13 de 2014.
Santiago Rojas. Octubre 9 de 2014.