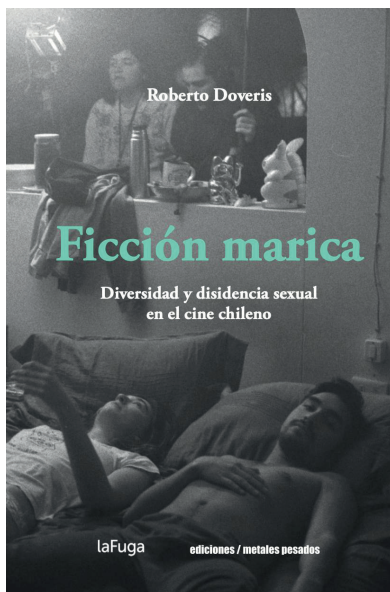


“Estoy aquí, existo”: El cine LGBTQ+ en Chile

Roberto Doveris (2024).
Ficción Marica: Diversidad y disidencia sexual en el cine chileno.
Santiago: Metales Pesados & la Fuga. 291 páginas.
ISBN: 978-956-6203-75-9



El primer libro del director, productor de cine y académico, Roberto Doveris, es el resultado de una investigación que analiza 80 largometrajes de ficción estrenados en Chile desde 1990 que abordan lo LGBTQ+. El libro entiende lo LGBTQ+ como aquellos “temas, personajes, éticas y estéticas que sacuden y discuten la hegemonía heterosexual en la imagen cinematográfica” (p.7). El 2010 es considerado por el autor como “un año bisagra” en la proliferación del cine chileno LGBTQ+, ya que la mayoría de estas cintas (60) se estrenan a

partir de ese año y representan el 14 por ciento del total de largometrajes estrenados hasta 2020.

A través del análisis de cintas como *Los Fuertes* (Omar Zuñiga, 2019), *Mi último round* (Julio Jorquera, 2011), *Las niñas* (Rodrigo Marín, 2009), *La Sagrada Familia* (Sebastián Lelio, 2005), *Muñeca* (Sebastián Arrau, 2008), *Neruda* (Pablo Larraín, 2016) y *Tengo miedo torero* (Rodrigo Sepúlveda, 2020), entre otras, el autor identifica los principales desplazamientos en la forma en que las películas del corpus han abordado lo LGBTQ+ en Chile. Tras una larga tradición cinematográfica que representaba la homosexualidad en permanente asociación con el trauma y la sordidez; la disidencia sexual, como una bisexualidad latente, que nunca llega a confirmarse del todo, y la figura de “la loca” (p.121) como un personaje anecdótico que agrega el elemento humorístico y/o carnavalesco a la historia, pasamos a la legitimación del amor y del placer en las relaciones LGBTQ+.

Para construir su narrativa, Doveris comparte el universo conceptual desde el cual analizará cada película, entendiendo que no hay una pauta estandarizada para entender obras que, justamente, cuestionan las formas tradicionales de *hacer y ver cine*. Considerando elementos de la teoría de género, del feminismo (Simone de Beauvoir, Judith Butler, Luce Irigaray), de la teoría de cine, la semiótica y el psicoanálisis (Laura Mulvey, Christian Metz y Gilles Deleuze), Doveris parte de la base de que no existe un cine fuera del discurso y que, más allá de la intención explícita de abordar la diversidad sexual, “las películas en general manifiestan, ya sea consciente o inconscientemente, una postura o mirada en torno a qué es el género” (p.69). De esta forma, el género y el signo fílmico compartirían el carácter arbitrario y cultural, que tiende a normalizar la relación entre ciertos sentidos y formas de representación heteronormativas,

mientras la sensibilidad LGBTQ+ vendría a interrumpir este paradigma, al recordarnos que el género no es nunca algo fijo o que se manifiesta plenamente en un momento dado.

En este sentido, uno de los elementos más interesantes del análisis de Doveris es la representación de lo trans en películas como *Naomi Campbell* (Donoso y Videla, 2013) y la ganadora del primer Oscar para Chile, *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017). De acuerdo al autor, “lo trans viene a complicar y a alborotar el discurso unificado de la lucha por los derechos LGBTQ+” (p.270). Ejemplo de ello es que mientras el logro de muchas de las cintas del corpus es que los personajes gays, lesbianas o bisexuales no sean reducidos a conflictos relacionados con su género u orientación sexual, en el caso trans, el desafío sigue siendo la necesidad de representación. Por ejemplo, a partir de la cinta de Lelio, se destaca que la protagonista sea interpretada por una actriz trans como Daniela Vega, y que, a su vez, Marina sea reconocida, amada y deseada en tanto mujer por un hombre cis heterosexual. Que el romance entre ambos no solo se muestre como posible, sino que idílico, es igual de transgresor, dice Doveris, que la lucha de Yermén en *Naomi Campbell* por adecuar su cuerpo a lo que los parámetros patriarcales definen lo que es ser mujer. De esta forma, el cine LGBTQ+ por el que apuesta el autor no es uno que deba pensarse de acuerdo a discursos feministas inflexibles o expectativas estandarizadas sobre lo revolucionario, sino uno en que el valor transgresor se juzga de acuerdo a lo que cada película ofrece.

En esta línea, Doveris le dará relevancia no sólo al significado de las historias, sino también a cómo se articulan los distintos códigos audiovisuales que les dan vida, contemplando el carácter ideológico, polisémico y contradictorio del signo fílmico. En películas como *Naomi Campbell* y *El diablo es mag-*

nífico (Nicolás Videla, 2016), por ejemplo, destaca la mezcla de la ficción con mecanismos propios del género documental, permitiendo la articulación de imágenes autorales aparentemente más controladas, limpias y técnicas, con otras más sucias y espontáneas, en las que las protagonistas parecen tener mayor agencia sobre qué y cómo mostrarse frente a la cámara (p.220).

La tendencia a la descentralización del conflicto también será un aspecto que el autor releva en su análisis del corpus. Por ejemplo, a través de películas como *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* (2019), en la que José Luis Torres Leiva retrata los días de una pareja tras la renuncia de una de ellas a continuar su tratamiento oncológico. En la cinta, dice Doveris, el director nos invita a trascender el final anunciado de la historia, para habitar el presente de estas dos mujeres, reparando en los pequeños momentos, tanto felices como dolorosos, de su interacción cotidiana. En ese camino, aparecen tramas adyacentes que conectan de distintas formas con el universo habitado por las protagonistas, haciendo evidente que no existe una intención clara por parte del director de “separar los mundos diegéticos” (p.206). Se trata más bien, dice Doveris, de ofrecer al espectador un refugio de “ficción dentro de la ficción” (p.206).

En *Casa Roshell* (2017), en cambio, el autor destaca la capacidad de Camila Donoso de mostrar el carácter inaprensible del club trans, a través de reflejos en los espejos y encuadres que impiden al espec-

tador tener una noción clara de las dimensiones del lugar y sus distribuciones espaciales. En este caso, asegura el autor, el lenguaje audiovisual “se articula como una imagen-deseo en la medida que opera como el deseo mismo: inasible, expansible, laberíntico, elíptico y de cierta manera seductor” (p.230). De esta forma, el deseo aparece de manera transversal en el corpus analizado por el autor, reafirmando su carácter central como “elemento disruptor y articulador del relato” del cine LGBTQ+ (p.227-228).

Las reflexiones de Doveris, sin embargo, tienden a quedarse en el paradigma de “la mirada masculina” planteada por Laura Mulvey (1975), a pesar de lo insuficiente que resulta al momento de pensar el deseo desde una perspectiva no heteronormativa. En su película, *Las Plantas* (2015), por ejemplo, la objetualización del cuerpo masculino por parte de la protagonista y de su amigo gay opera más como una reversión de la economía generizada de la visión que una propuesta alternativa a ella (Morse y Herold, 2021). Esta última sería una opción más cercana a la película de Sebastian Lelio, *Desobediencia* (2017), en la que las protagonistas se entregan al encuentro sexual de una forma que, según Doveris, sugiere que “este deseo les pertenece a ellas y no a la cámara ni al espectador” (p.196). Pareciera entonces, que el libro deja una tarea pendiente por seguir explorando representaciones del deseo LGBTQ+ en las que primen atmósferas y texturas que inviten a la expresión de la intimidad y la vulnerabilidad. En otras pa-

labras, que releven el sentimiento mutuo de ver y ser visto, por sobre la relación jerárquica que opera entre el sujeto deseante y el objeto deseado (Morse y Herold, 2021).

El trabajo de Doveris representa una investigación rigurosa y generosa en su esfuerzo por ir más allá de las cintas que tuvieron cierto éxito en términos de espectadores o que han sido más analizadas por la academia y la crítica. Esto, entendiendo que la riqueza del corpus está justamente en la diversidad de las historias propuestas y sus espacios de circulación. Es también una tremenda contribución a la reflexión sobre el cine chileno de las últimas décadas, sobre todo, si consideramos, como postula Sarah Ahmed (2006), que lo *queer* es una teoría y una práctica que surge por y para aquellos sujetos que desbordan la heteronormatividad, y que, por tanto, se ven obligados a abrir nuevos caminos y a habitar terrenos inexplorados. Desde este punto de vista, analizar aquellas cintas que abordan lo LGBTQ+ no solo entrega pistas sobre la dirección que seguirá la vanguardia del cine en los próximos años. También permite comprender las posibilidades del cine para instalar y (re)producir patrones culturales que permitan que todas las vidas sean vivibles, más allá de su orientación sexual o identidad de género.

Loreto Montero

Universidad de California, San Diego
lomonter@ucsd.edu

Referencias

- Ahmed, S. (2006). *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv125jk6w>
- Herold, L., & Morse, N. (2021). Beyond the gaze: Seeing and being seen in contemporary queer media. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 60.
- Mulvey, L. (1975). Placer visual y cine narrativo. *Screen*, 16(3), 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>