

Comunicación y Cine Queer contemporáneo: contenidos, narrativas, estéticas y audiencias

Francisco A. Zurian | azurian@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

Lucía Gloria Vázquez-Rodríguez | lucia.rodriguez@ucl.ac.uk

University College London (Reino Unido)

A pesar de los avances logrados en la lucha por la igualdad de derechos de las personas LGBTIQ+ en los últimos años, la discriminación y la violencia contra las personas disidentes sexogenéricas continúan, y los retrocesos parecen inminentes en un momento histórico en el que los discursos antigénero, transhomófobos y, en ocasiones, abiertamente fascistas se encuentran en auge alrededor del mundo. Hoy en día, el matrimonio igualitario es legal en alrededor de 30 estados (ILGA, 2020), pero más de 70 países aún criminalizan las relaciones entre personas del mismo sexo, en algunos casos con penas de muerte. Incluso en Europa, donde se supone que el marco legal es más favorable, las personas LGBTIQ+ experimentan discriminación y violencia. La violencia cotidiana, que incluye abusos sexuales, asesinatos homófobos y transfobos, y agresiones en la calle desmiente la supuesta igualdad de derechos.

En este contexto, el cine y las series de televisión que podemos caracterizar como “*queer*” se presentan como medio idóneo para visibilizar y transformar la realidad de las personas LGBTIQ+ y combatir la queerfobia, especialmente a través de la proliferación de productos comunicativos capaces de llegar a un público más amplio que el que acude a festivales LGBTIQ+ y salas especializadas. En el pasado, la mayor parte de filmes *queer* circulaban únicamente en festivales de cine nicho, sin proyectarse en salas comerciales o retransmitirse por televisión. Sin embargo, en la actualidad estas películas y ficciones seriadas están ganando espacio tanto en los palmares de festivales de categoría A como en taquillas y televisiones alrededor del mundo, tal y como demuestra el éxito de películas como *Carol* (Todd Haynes, 2015), *Moonlight* (Barry Jenkins, 2016) y *Retrato de una mujer en llamas* (Céline Sciamma, 2019), o la distribución transnacional de series como *Sex Education* (Netflix, 2019-2023), *Euphoria* (2019-), o *Heartstopper* (Netflix, 2022-). Hoy en día, audiencias que en principio no tienen por qué interesarse por cuestiones sociales relativas a las comunidades LGBTIQ+ a menudo consumen películas y series de televisión que desafían narrativas normativas y cuentan las historias de grupos y personas históricamente marginados o representados de manera negativa en los medios.

Sin embargo, cuando nos referimos a productos comunicativos *queer*, nos enfrentamos a un término con una definición conceptual y contextualmente resbaladiza (Zurian, 2023): podemos entenderlo como aquellos que, al contrario que el cine lésbico o gay de corte más identitario, propone una política representacional radicalmente no-esencializante; incluir, asimismo, aquellos productos mediáticos en las que el sexo y la sexualidad se representan de forma no cisheteronormada; referirnos a las producciones de autores-as que se identifican como *queer*; o aplicar el término a aquellos textos audiovisuales que son mayoritariamente vistos por audiencias *queer*, pero todas estas definiciones plantean diversas limitaciones. En lugar de esto, nos hacemos eco de la perspectiva de Karl Schoonover y Rosalind Galt, que proponen definir el cine *queer* de forma “radicalmente promiscua” con el fin de ampliar el corpus de películas que podemos incluir en esta categoría, sin por ello perder rigor teórico ni analítico (2016, p. 14).

Siguiendo a De Lauretis (2011), Rosalind Galt (2013) ofrece asimismo una definición particularmente apta de texto *queer* global, refiriéndose a aquellos productos comunicativos que trastornan la temporalidad, los afectos, y la identidad, construyendo posibilidades difíciles de leer y vínculos que pueden ser interpretados o no como *queer*, que ya no son tan obvios en el tratamiento de la homosexualidad o la transexualidad, puesto que no siempre veremos personajes abiertamente LGBT. En su conceptualización, el registro afectivo del “cine global” resulta particularmente adecuado para el desarrollo de temáticas y estéticas *queer* que se tornan transnacionales, puesto que el público de filmes como *Happy together* (Wong Kar Wai, 1997) o *And Then We Danced* (Levan Akin, 2019) se localiza más allá de las fronteras de los países en los que se han producido, transnacionalidad a la que la proliferación de plataformas de *video on demand* como Amazon Prime, Netflix o HBO contribuye. Se trata de temáticas y estéticas que toman direcciones diferentes e impredecibles, construyendo desde los márgenes un “cine que es *queer*, no un cine *queer*; un supuesto, no una declaración” (Rich, 2013, p. 181).

Y es que lo *queer* ha sido representado de diferentes maneras, desde el inicio de la historia del cine hasta el día de hoy en escenarios televisivos o publicitarios; aunque numerosos/as investigadores/as y críticos/as señalan el comienzo de los 90 como el surgimiento de un movimiento cinematográfico en los Estados Unidos (llamado por B. Ruby Rich “New *Queer* Cinema”), existen películas y programas de televisión que han abordado temáticas, personajes y estéticas *queer* con anterioridad (y posterioridad) a esa fecha. En este sentido, es importante destacar que, si bien el Nuevo Cine *Queer* de los años 90 asociaba la radicalidad estética a la disidencia sexual -construyendo la *queeridad* como aquello que, de alguna manera, no puede introducirse en el gusto mainstream- en la actualidad los temas y los sujetos propios del cine *queer* se han popularizado de tal forma que las sexualidades e identidades de género *queer* son cada vez más prominentes en filmes dirigidos ya no a audiencias únicamente *queer*, sino al público adpto a lo que Schoonover y Galt (2016) llaman el *middlebrow*: aquello que no se categoriza como alta ni como baja cultura, sino en un espacio intermedio que apela al intelecto “en su justa medida”, y que generalmente se asocia a las preferencias culturales de la clase media. Esto implica que, a nivel estético, las películas *queer* posteriores a los 2000 ya no van a ser tan radicalmente distintas al cine más comercial. El éxito de filmes

protagonizados por personajes LGBTIQ+ como *La vida de Adèle* (Kechiche, 2013) o *Call me by your name* (Guadagnino, 2017) –que precisamente apelan a aquellas audiencias interesadas en un cine no totalmente comercial, con ciertas preocupaciones estéticas e intelectuales, pero sin romper por completo las convenciones narrativas y formales– demuestra que el cine *queer* continúa atravesando las fronteras de la representación cinematográfica, aunque ahora lo haga también en el ámbito del *middlebrow* y no sólo a través de circuitos y audiencias nicho. Este es el caso, por ejemplo, de dos de los filmes abordados por las autoras de este monográfico: *Stranger by the Lake* y *20.000 especies de abejas*, así como de la obra del cineasta español de mayor recorrido, Pedro Almodóvar, también abordada en uno de los artículos aquí incluidos.

Del mismo modo, aunque “*queer*” es un término angloparlante que se ha difundido ampliamente, de ninguna manera nombra un espectro unificado o completo de la identidad sexual y de género, al igual que las siglas LGBTIQ+ luchan por contener las distintas historias, políticas y producciones culturales de diversas orientaciones e (in)definiciones identitarias. Pero, ¿qué significa el omnipresente y a la vez elusivo término “*queer*”? En sus inicios anglosajones, “*queer*” era un insulto que denotaba lo extraño, lo que no se ajustaba a la norma, lo ambiguo e indefinido en la sociedad. Hasta su reciente resignificación semántica como un término de resistencia política, “*queer*” estaba cargado de connotaciones abyectas, disruptivas y perturbadoras para identidades, sistemas y órdenes establecidos (Kristeva, 1998, p. 11). De acuerdo con Eve Kosofsky Sedgwick (1993, p. 8), lo “*queer*” abarcaría entonces una matriz infinita de posibilidades, fisuras, superposiciones, disonancias y excesos que no pueden reducirse a una única definición monolítica en términos de sexualidad y género.

Teresa de Lauretis fue una de las primeras en aplicar el término “*queer*” en “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities” (1991) para abordar cómo las mujeres pueden utilizar el lenguaje y los conceptos construidos por el patriarcado para expresar sus experiencias. Su perspectiva multicultural subraya la interseccionalidad de raza, sexualidad, género y otros aspectos sociales en la formación de la subjetividad. En este sentido, a pesar de que “*queer*” a menudo se ha utilizado como un término paraguas para abarcar a individuos LGBT, los estudios *queer* se centran específicamente en lo no normativo, lo no binario y lo anticapitalista. El enfoque de la teorización *queer* no se limita por tanto a la expresión de género o el deseo sexual, sino que se extiende a temas como el terrorismo, la religión, los derechos de los animales y los derechos de las personas con diversidad funcional.

Así pues, en el contexto de este dossier, partimos de la comprensión de las subjetividades presentadas en el cine *queer* como aquellas que se sitúan en contraposición a lo convencional y normativo, en lugar de limitarse únicamente a la perspectiva cisheterosexual predominante (Warner, 1993). Esto amplía el alcance de nuestro monográfico a examinar las representaciones mediáticas de deseos, cuerpos y prácticas construidas como socialmente inaceptables, que no necesariamente se ajustan a la etiqueta LGBTI, como el BDSM, las corporalidades *crip-queer*, el crossdressing, entre otros. Asimismo, buscamos adoptar una perspectiva interseccional (Crenshaw, 1985) en el estudio *queer*, considerando otros factores

de opresión como el género, la raza, la clase, la edad o la nacionalidad. Dado que muchos de los textos incluidos en este dossier se han producido fuera del circuito hegemónico de Hollywood y Estados Unidos, nuestro interés ha sido desafiar el paradigma homonacionalista (Puar, 2007), donde el análisis *queer* se limitaría al estudio de productos creados desde culturas audiovisuales hegemónicas.

En este sentido, el texto de Bruno Marques y Ana Catarina Caldeira, “Queering Moby Dick: La pornografía como estrategia política en João Pedro Vale y Nuno Alexandre Ferreira” pone el foco en una producción audiovisual que ofrece una relectura homoerótica, a caballo entre el cinearte y la pornografía, del libro seminal de Herman Melville, *Moby Dick* (1851), demostrando la porosidad “promiscua” de las aproximaciones *queer* al estudio de los medios de comunicación. En su artículo, Marques y Caldeira analizan las implicaciones políticas e identitarias derivadas de esa puesta en escena de la sexualidad homoerótica implícita en una de las obras claves de la novela americana, sirviéndose para ello del género pornográfico, y haciéndolo además desde un contexto semiperiférico como es Portugal, país en el que todavía no se reconoce legalmente el matrimonio igualitario.

Por su parte, Karina Perdomo Rodríguez centra también su atención en un filme cuasi-pornográfico producido fuera de Estados Unidos y, en este caso, Europa, abordando el tratamiento cinematográfico que la directora argentina Albertina Carri lleva a cabo del deseo y el goce sáfico en su largometraje *Las hijas del fuego* (2018). En “El cuerpo político, la contrasexualidad, la dildotectónica y los nuevos placeres en *Las hijas del Fuego* (2018) de Albertina Carri”, la autora analiza el discurso transgresor de las técnicas y tecnologías del goce que la directora lleva a cabo en el filme, abordando la subversión de la Mirada Masculina definida por Mulvey (1975) respecto a la construcción de la sexualidad y el cuerpo de las mujeres en el cine a partir de las ideas de Paul B. Preciado sobre dildotectonia y contrasexualidad.

Centrando su análisis en *Stranger by the lake*, película galardonada en el Festival de Cannes y por tanto provista de un estatus cultural superior a los textos abordados anteriormente, Dieison Marconi y Gabriela Ramos Machado de Almeida interrogan la figura del criminal *queer* en el cine a través de la celebración que el filme lleva a cabo de la negatividad, el desorden y la pulsión de muerte asociada a lo *queer* por autores como Lee Edelman (2004) o Bernini (2015). “Un ‘homme fatale’ desnudo para matar: estética y política del criminal *queer* en *Stranger by the lake*, de Alain Guiraudie” se ubica precisamente en la línea anti-asimilacionista y anti-normativa que detectábamos como propia del cine *queer*, proponiendo la figura del *homme fatale* homosexual como recurso estético capaz de producir una cierta reflexión política en torno a las identidades *queer*.

Ya en el contexto cinematográfico español, Shaila García Catalán aborda la representación de la infancia trans en un filme también galardonado en un Festival Europeo de Categoría A, en este caso el de Berlín. En “Elogio del equívoco: El deseo trans en *20.000 especies de abejas*”, la autora analiza los elementos expresivos y narrativos de la puesta en escena de un filme *queer* que categoriza como perteneciente al “otro nuevo cine español firmado por

mujeres”, subrayando la importancia de la forma filmica para la representación de subjetividades *queer* a través de la afectividad, lo háptico y la ambigüedad narrativa. El que la autora centre su análisis en un filme producido por una mujer directora que además pone el foco en las subjetividades infantiles enfatiza la necesidad de implementar una perspectiva interseccional (Crenshaw, 1989) en el estudio del cine *queer*.

También en el contexto español, Álvaro Navarro Gaviño y Néstor Muñoz Torrecilla escriben sobre las convergencias entre la representación de mujeres mayores y el uso expresivo del vestuario que el cineasta Pedro Almodóvar lleva a cabo en su cine. “La ‘corporalidad vestida’ en la filmografía de Pedro Almodóvar. Usos y discursos de la edad y la indumentaria en el cine *queer*” analiza la vestimenta de la actriz Chus Lampreave en la filmografía del director, calificando su evolución como una estrategia estética utilizada para plasmar la edad y el envejecimiento en sus personajes femeninos. Los autores concluyen que, incluso en la obra de un director tan transgresor como lo es Almodóvar, se detecta presencia de ciertos convencionalismos edadistas propios del cine dominante, situando su cine en una intersección en la que convergen discursos y estéticas normativas y disidentes en torno a la representación de la edad. De nuevo, la perspectiva interseccional -en este caso en lo relativo a la edad- se construye como una aproximación de vital importancia para el estudio del cine *queer*.

En último lugar, y poniendo el foco en la televisión, Rafael Ventura, Vitor Blanco-Fernández y Juan-José Sánchez-Soriano abordan el impacto sociocultural de la serie de televisión española *Veneno* (2020, Atresmedia), cuyo compromiso con la visibilización de las identidades trans ha fomentado el debate público en torno a los derechos de las personas trans en nuestro país. En “Temporalidades *queer* en la serie *Veneno*: romper la espiral del silencio mediante la visibilidad trans”, los autores analizan la narrativa diacrónica de la serie desde la conceptualización de temporalidades *queer* desarrollada por José Esteban Muñoz (2020), detectando una evolución desde el ostracismo y la fetichización de las identidades trans en los medios españoles hacia un futuro con una mayor normalización y formas de vida habitables. Ventura et al. subrayan, asimismo, cómo este tipo de productos mediáticos contribuyen a queerizar la propia industria mediática, abriendo espacios para que las personas trans trabajen tanto delante como detrás de las cámaras.

Queremos concluir la presentación de este dossier con unas palabras sobre la importancia que tienen los medios de comunicación a la hora de difundir ideología e influir en los comportamientos de su audiencia; en nuestra sociedad actual, cada vez más visual y más globalizada, el estudio del cine, las series y otros productos comunicativos *queer* producidos alrededor del mundo tiene el potencial de inspirar nuevos discursos y dinámicas, contribuyendo a la aceptación de la diversidad sexual y de género. El cine, la televisión, la radio, la prensa e incluso, y cada vez más, las redes sociales no actúan únicamente como reflejo de una realidad en constante cambio, sino como constructores de esa realidad percibida, proponiendo y reforzando modelos de identificación y de conducta. En este sentido, no sólo impera la necesidad de eliminar imágenes discriminatorias sobre las personas LGBTQI+,

sino también la de fomentar la creación de imágenes plurales en las que las personas *queer* puedan apoyar la construcción de su subjetividad en clave positiva, encontrar referentes plurales y llenos de matices en los que poder mirarse y reconocerse.

El cine, como medio de comunicación de masas que es constituye un arma poderosa de representación que tiene una repercusión directa en la sociedad; tal y como afirma Richard Dyer, “cómo nos vemos determina cómo seremos tratados, y cómo tratamos a los demás depende de cómo los vemos: esta visión depende de la representación” (1993, p. 1). Si la imagen de las personas *queer* que se presenta en los medios muestra una igualdad de derechos *de facto*, una construcción de los deseos e identidades de género contrahegemónicos que no esté subsumida por el discurso cisheteropatriarcal, será más factible que en la sociedad se asuman estas mismas identidades como algo natural y aceptable, en lugar de contemplarlas desde una distancia entreverada de miedo que los señala como Otros, los ridiculiza, y –en última instancia– los somete a una violencia que deja de ser simbólica para convertirse en real.

Bibliografía

Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 140(1), 139–167.

Galt, R. (2013). Default cinema: queering economic crisis in Argentina and beyond. *Screen*, 54(1), 62–81. <https://doi.org/10.1093/screen/hjs068>.

De Lauretis (2011). Queer texts, bad habits, and the issue of a future. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 17(2–3), 243–263. <https://doi.org/10.1215/10642684-1163391>.

Dyer, R. (1993). *The matter of images: Essays on representation*. Routledge.

ILGA (2020). *State-sponsored homophobia*. ILGA–The International Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Intersex Association.

Rich, B. R. (2013). *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Duke University Press.

Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia University Press.

Schoonover, K., & Galt, R. (2016). *Queer cinema in the world*. Duke University Press.

Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the closet*. University of California Press.

Warner, M. (1993). *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Yale University Press.

Zurian, F. A. (2023). “Repensando el concepto de cine queer” en Zurian, F. A. & García-Ramos, F.-J. (Eds.) *Travesías culturales en el audiovisual contemporáneo. Mediciones estéticas, literarias y musicales*. Fragua, 14-26. <https://fragua.es/producto/travesias-culturales-en-el-audiovisual-contemporaneo-mediciones-esteticas-literarias-y-musicales-pdf/>.



Licencia Creative Commons
Miguel Hernández Communication Journal
mhjournal.org

Cómo citar este texto:

Francisco A. Zurian y Lucía Gloria Vázquez-Rodríguez (2024): Comunicación y Cine Queer contemporáneo: contenidos, narrativas, estéticas y audiencias. *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 15, pp. 15 a 21 Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/mhjournal.v15i.2170