
(In)visibilidades cinematográficas: hacia un cine queer centroamericano

Cinematographic (In)Visibilities: Towards a Central American Queer Film

JARED LIST

Doane University, EE.UU.
jared.list@doane.edu

Resumen: Este ensayo identifica y analiza una serie de cortometrajes de temática LGBTQ+ de Centroamérica. Este género filmico naciente visibiliza una cultura queer en el istmo. Los objetivos del ensayo son documentar un corpus de cine LGBTQ+ centroamericano y examinar los artefactos culturales a través de su representación y recepción. Mi argumento es que los filmes visibilizan a la comunidad LGBTQ+ centroamericana e intentan establecer conductos empáticos con los espectadores. De los filmes estudiados, el tema central gira alrededor de cuestiones y protagonistas LGBTQ+. Tal énfasis rompe con antiguas representaciones cinematográficas latinoamericanas de la comunidad queer. Para lograr una recepción empática, los filmes emplean una hapticidad combinada con una estructura narrativa que engendran reacciones afectivas que captan a los espectadores. Esta conexión da lugar a una empatía intersubjetiva que promueve una política de igualdad y aceptación de orientaciones sexuales plurales.

Palabras clave: cine, Centroamérica, queer, LGBTQ+, cortometrajes, cine documental

Abstract: This essay identifies and analyzes a series of Central American LGBTQ+ themed short films. This nascent film genre makes visible queer culture in the isthmus. The essay's objectives are to document a corpus of LGBTQ+ film in Central America and to examine the cultural artifacts through both their representation and reception. My argument is that the films make visible the Central American LGBTQ+ community and attempt to establish empathetic conduits with viewers. Such an emphasis breaks with previous Latin American cinematographic representations of the queer community. To achieve an empathetic reception, the films employ a hapticity combined with a narrative structure that engenders affective reactions that draws in viewers. This connection gives space to an intersubjective empathy that promotes a politics of equality and acceptance of plural sexual orientations.

Keywords: Film, Central America, Queer, LGBTQ+, Short Film, Documentary Film

Recibido: febrero de 2022; **aceptado:** abril de 2022.

Cómo citar: List, Jared. "(In)visibilidades cinematográficas: hacia un cine queer centroamericano". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 43 (2021): 175-198. Web.

En Centroamérica, en las primeras décadas del siglo XXI, se ha visto una producción cinematográfica sin precedente. Por ejemplo, María Lourdes Cortés explica que en la primera década del siglo XXI en Costa Rica, “se han realizado más del doble de largometrajes costarricenses que durante todo el siglo XX: hasta hoy 20 filmes en once años, frente a nueve del siglo pasado” (4). Entre las razones por las cuales se ha aumentado la realización de más películas, Cortés identifica las tecnologías nuevas, y la consecuente reducción en el costo de un proyecto cinematográfico como uno de los factores a que se debe el aumento de filmes costarricenses (ver Cortés 4-5). Tal ha sido el caso costarricense como el del resto de la región. La mayor accesibilidad a nuevas tecnologías como equipo cinematográfico, programas de edición de video y plataformas de distribución como YouTube y Vimeo ha democratizado hasta cierto punto el campo del cine. Lo que antes no tenía posibilidad de estrenarse en las salas de cine, ahora se puede ver en el confort de las salas de casa, en los celulares, básicamente en cualquier lugar con conexión del internet.

Cuando se habla de la producción de películas de temática LGBTQ+ en los países latinoamericanos, los países centroamericanos no han sido reconocidos por sus producciones. Sin embargo, en la proliferación cinematográfica centroamericana, se nota una producción modesta pero creciente de cortometrajes que abordan la temática LGBTQ+. Desde 2005, se han producido filmes que tratan dichas temáticas, la mayoría siendo cortometrajes de ficción y, en un caso, un documental, el de Annie Canavaggio *Liza... como ella* (2005). Los cortometrajes incluyen “Sin ruta” (2012), “Primero-Verdadero-Último” (2017) de Luis Fernando Midence de Guatemala, “Tenemos que hablar” (2012) de Johanna Alfaro y Jaime Cortez de El Salvador, “21” (2012) de Tomás Chi de Honduras, “Los agustines” (2013) de Roberto Latorre de Panamá y “Corte” (2017) de Jonathan Rangel de Panamá.¹ En 2016, el largometraje costarricense *Abrázame como antes* de Jurgen Ureña se estrenó en el país y fue galardonado con varios premios, incluyendo el premio a mejor largometraje de ficción en el Festival Ícaro en 2017. En 2019, el cineasta guatemalteco Jayro Bustamante dirigió su largometraje más reciente, *Temblores*, una película cuyo protagonista “sale del clóset” y encuentra a una pareja gay. Este ensayo aborda específicamente los siguientes cortometrajes centroamericanos de temática LGBTQ+: *Liza... como ella*, “Sin ruta,” “Los agustines,” “Tenemos que hablar” y “Primero-Verdadero-Último.”²

¹ La página web cinegayonline.org es un archivo de cine de temática gay. En su sección de cine de temática gay latinoamericano, se encuentran nombrados estos cortometrajes y más del continente. Además de incluir los *links* donde se pueden acceder a los filmes, descripciones breves acompañan cada entrada.

² Todos se pueden ver en YouTube o Vimeo, en YouTube se registra el número de vistas y se puede leer el hilo de comentarios de los espectadores. Por ejemplo, “Los agustines” de Latorre se ha visto más de 600,000 veces en los primeros cuatro años en YouTube con un poco más de 150 comentarios. “Primero-Verdadero-Último” ha registrado más de 1.3 millones de vistas entre todas las versiones allí en YouTube entre 2017 y enero de 2019 mientras “Sin ruta” ha acumulado 230,000 reproducciones en los tres años que ha estado en YouTube. “Tenemos que hablar” de Alfaro y Cortez ha visto más de 59.000 reproducciones desde que se subió a la plataforma digital Vimeo mientras que en la misma plataforma *Liza... como ella* sólo ha tenido aproximadamente

Los objetivos del ensayo son, primero, registrar, visibilizar y dialogar un corpus naciente de cine LGBTQ+ en el istmo, y, segundo, examinar los artefactos culturales a través de su representación, recepción y las sensaciones que puedan producir en los espectadores.³ Los filmes visibilizan a los individuos LGBTQ+ e intentan establecer vías empáticas. En los cortometrajes analizados, argumento que la hapticidad de la imagen combinada con la estructura narrativa puede engendrar reacciones afectivas que captan a los espectadores, posibilitando una empatía intersubjetiva que busca promover una política de igualdad y aceptación de orientaciones sexuales plurales. Para llevar a cabo el análisis, dialogo con los trabajos anteriores de Judith Butler, Alexander Doty, David William Foster, Rosalind Galt, María Lugones, Jasbir Puar, B. Ruby Rich, Karl Schoonover y Vinodh Venkatesh sobre la teoría queer y el cine queer.

En su libro *Queer Cinema in the World*, Karl Schoonover y Rosalind Galt abogan por una amplitud de modos en los cuales el cine queer se manifiesta. Para ellos, esto implica una serie de principios políticos que incluyen: a) evitar definiciones y fronteras duras entre las películas LGBTQ⁴ y las películas queer y lo que aportan, b) abrazar las modalidades diversas de producción y distribución (incluyendo el acceso y apoyo institucional y financiero), c) rechazar el privilegio de cualquier noción y teoría eurocéntrica del género y la sexualidad que extiende también hasta las otras formas que el eurocentrismo se intersecta con el cine y d) eludir jerarquías de valor de producción que vincula el cine con la geopolítica (Schoonover y Galt 15). Así, este ensayo pretende tomar en cuenta la metodología que ellos proponen.

Entre mundos: concepciones de *worlding* en *Liza... como ella* y “Sin ruta”

El documental *Liza... como ella* de Canavaggio sigue la vida de Liza que vive en el archipiélago de Guna Yala fuera de la costa oriental de Panamá. El documental inicia con escenas de las comunidades y cultura de Guna Yala. Estas escenas están yuxtapuestas con otra de Liza en un velero mientras intenta venderle molas a una pareja a bordo. En la isla de Río Sidra, allí se encuentra el taller de Liza donde hace molas –un tapiz y traje de la cultura guna–, Liza cuenta la historia del producto artesanal. Un espíritu vino a enseñar a las mujeres a hacer la mola y a empezar la cultura tradicional (*Liza... como ella*). Además de servir como traje tradicional para las mujeres de Guna Yala, las molas se han

200 vistas en sus primeros tres años. Algunos de los cortometrajes toman en cuenta una audiencia internacional. Los cortometrajes de Midence llevan subtítulos en inglés o tienen diálogo en inglés. “Los agustines” es un cortometraje que mezcla español con inglés y las partes en español incluyen subtítulos en inglés también. Es importante mencionar la importancia de la accesibilidad tecnológica de medios virtuales gratuitos (o de bajo costo) como Vimeo y YouTube como medio de distribución del cine queer centroamericano.

³ Es necesario notar que parte de mi objetivo es evitar un análisis que define lo que es y lo que no es el cine queer o LGBTQ+.

⁴ Este ensayo emplea el acrónimo LGBTQ+. Versiones diferentes del acrónimo incluidas en este ensayo representan su respectivo uso en las fuentes citadas.

convertido en mercancía artesanal destinada a los turistas que visitan Panamá y el archipiélago. Los primeros siete minutos del documental se dedica a las molas, la cultura y las tradiciones en la comarca.

Luego, el documental cambia de tema, poniendo a Liza como sujeto de interés en cuanto a su género y sexualidad en particular. La madre de Liza explica en la lengua guna (con subtítulos en español): “Yo creo que cuando tenía diez años, creí que era un hombre. Fueron otras personas, la que me dijeron que era *Omegit* (homosexual). Sí, tengo un hijo *Omegit*. No importa. Ella me va a ayudar a coser molas, respondí a la gente” (*Liza... como ella*). En una entrevista con El Centro Latinoamericano en Sexualidad y Derechos Humanos (CLAM), la activista LGBTI, Nandín Solís, explica el significado del término *Omeg[ui]it*⁵ en la lengua guna.

La homosexualidad es tolerada por las autoridades kuna, aunque este tema se maneja con discreción para evitar choques con las enseñanzas tradicionales kuna. En nuestra comunidad existe la palabra *Omeguit* “–como mujer–,” que se emplea como un término despectivo para referirse a los varones homosexuales. Somos educadas por nuestras madres desde muy tierna edad en las labores del hogar y apartados⁶ de los trabajos que socialmente se les asignan a los varones heterosexuales. A través de este proceso, los varones homosexuales adquirimos una identidad sexual y social femenina, lo que en nuestra cultura occidental equivale a una persona transgénero. (“Sexualidades” s.p.)

El Informe sobre Personas Trans y de Género Diverso y sus derechos económicos, sociales, culturales y ambientales, llevado a cabo por la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, informa que existe otro término además de *Omeguit* que se refiere a la misma identidad: *Wigunduguid*. Según el informe, *Omeguit* como término se puede emplear de forma peyorativa (*Informe sobre Personas Trans*). Solís explica que “[e]l término correcto para referirse a nosotras en lengua kuna es *Wigunduguid*. Es el nombre de un Dios Kuna, cuya característica central era tener doble alma” (“Sexualidades” s.p.).

Alternando entre Río Sidra y la Ciudad de Panamá, los espectadores ven las intersecciones y los choques culturales entre las culturas guna y occidental, incluso la sexualidad y el género, que Liza negocia. Por ejemplo, al hablar de sus excursiones a la capital del país, ella dice: “Quiero demostrar que soy mujer para que la gente me respete” (*Liza... como ella*). La razón por la cual explica su deseo de expresar su feminidad es evitar la discriminación hacia las personas gays que existe en la capital. Al mismo tiempo, la ciudad es el lugar donde encontró su nombre, Liza.⁷ Relatando sus experiencias y oportunidades de trabajo en la ciudad, explica que ser mujer permitía que evitara la discriminación sexual. Era bailarina en una discoteca donde bailaba en traje de gala. Un policía le consiguió el trabajo y como Liza comparte: “Nadie se dio cuenta que soy así,

⁵ Además de la diferencia en ortografía del término citada de arriba, otras variaciones lingüísticas aparecen también: *Omeguid* (*Informe sobre Personas Trans*) o *Omeggid* (Gerulaityte).

⁶ La cita original incluye adjetivos cuya concordancia es femenina y masculina.

⁷ El título del documental deletrea su nombre, Liza, con “z” mientras que los subtítulos rempazan la “z” con una “s” Lisa.

ni el policía que me ayudó” (*Liza... como ella*). Sin embargo, se sentía como en casa en Río Sidra y volvió a vivir en su pueblo. La historia de Liza no sólo aborda su sexualidad y género sino también su identidad indígena y los retos que la población enfrenta con mantener su cultura. Liza se opone a la occidentalización de su cultura. Esta preocupación se representa explícitamente no sólo a través de su diálogo con la cámara sino también a través de las interacciones con su sobrina, Deyka, a quien Liza ve como su propia hija. Desea que Deyka siga las tradiciones de la cultura guna y que crezca identificándose como guna, es decir, no occidentalizarse.

Schoonover y Galt abordan el cine queer desde el concepto de *worlding*. Para ellos, el cine implica la creación de mundos y, en el contexto del cine queer, pensar los dos conceptos es pensar alternativas a epistemologías dominantes:

We use this term “worlding” to describe queer cinema’s ongoing process of constructing worlds, a process that is active, incomplete, and contestatory of constructing worlds [...] Worlding necessarily includes (though is not limited to) the many processes and concepts that have gained traction in thinking about the planet’s cultures: globalization, transnational identification, diaspora, postcolonialism, internationalism, ecology, cosmopolitanism, and so on. We argue that queer cinema elaborates new accounts of the world, offering alternatives to embedded capitalist, national, hetero- and homo normative maps; revising the flows and politics of world cinema; and forging dissident scales of affiliation, affection, affect, and form. (5)

El documental de Canavaggio participa en este *worlding*, exponiendo una cultura no occidental en la pantalla y ofreciendo otra concepción de la sexualidad. El documental revela la inconmensurabilidad epistemológica entre dos culturas. Solís explica que la palabra *Wigunduguid* en la cultura guna “equivale a una persona transgénero” en la cultura occidental (“Sexualidades” s.p.). *Liza... como ella* muestra los límites de tal comparación, una identidad arraigada en el occidentalismo y otra que se basa en una epistemología indígena. En este sentido, el documental aporta una intervención y comentario sobre la geopolítica de la sexualidad. Hablar de las identidades trans sin hablar *Wigunduguid* impone una epistemología occidental que relega o subyuga una epistemología alternativa. Impone un marco occidental para intentar entender otras realidades.

El documental hace que los espectadores piensen en otras concepciones y definiciones de sexualidad y género a las occidentales. Como ejemplo del cine del Cuarto Mundo, el documental destaca la sexualidad vis-à-vis lo indígena. Para Ella Shohat y Robert Sham, a diferencia del cine indígena donde los realizadores y los espectadores ideales son indígenas, el cine del Cuarto Mundo aporta representaciones de la diversidad indígena en el mundo, evitando los tropos occidentales para entender lo indígena (ver 31-33). Realizado por una cineasta panameña, *Liza... como ella* sigue una aproximación etnográfica y participativa.⁸ Entonces, el *worlding* sucede de dos formas, primero, por vi-

⁸ En su libro *Introduction to Documentary*, Bill Nichols define seis modos de hacer documentales. El modo participativo sigue un formato que incluye entrevistas con los actores sociales (ver 34). Aunque no se ve la cineasta (la entrevistadora) en la pantalla y no hay casi ninguna referencia a la entrevistadora (salvo en un caso), Liza habla como si contestara preguntas sobre sí misma y su cultura.

sibilizar la cultura guna y, segundo, por la diversidad sexual-otro. Como Galt y Schoonover escriben: “Thus the queer not only raises the problem of otherness but also directs our thinking toward the ‘other-wise’ and the ‘elsewhere.’ The process of figuring queerness, we propose, is therefore also a mode of thinking spatiality and the geopolitical landscape of the subject” (36). Tal argumento encaja con lo que María Lugones explica respecto a la (de)colonialidad de género y sexualidad. Lugones cita el concepto del tercer género y los varios ejemplos en culturas-otro como forma de romper con el pensamiento eurocéntrico que ha concebido dismórficamente el género y la sexualidad dentro de la heteronormatividad (ver Lugones 200-201).

En su artículo sobre Guna Yala, Egle Gerulaityte cita a Diego Madi Dias, un antropólogo que vivió en Guna Yala por dos años. Dias explica respecto a la identidad *Wigunduguid*:

There are important creation stories about the original leaders who brought the traditions, rules and guidelines for the Guna people to live by: a man named Ibeogun, his sister Gigadyriai and his little brother Wigudun—a figure that belonged to what we would call the “third gender,” Dias said, explaining that Wigudun is both female and male. (Gerulaityte s.p.)

Su sexualidad y género están vinculados con la epistemología guna, y, en este sentido, el documental propone otros mundos de-coloniales de la sexualidad y el género. Este pensamiento-otro se ejemplifica en las palabras concluyentes del documental:

Yo no soy un hombre de verdad, pero soy hombre, pero es muy diferente. No soy mujer tampoco. Entonces me siento muy bien así. Yo me siento muy, muy, muy 100 por ciento kuna, kuna. Yo tengo respeto con la comunidad y entonces yo no quiero pasar la línea. (*Liza... como ella*)⁹

Si Liza se identifica con su comunidad guna, en el documental de Canavaggio, uno de los protagonistas, Teodoro Ramírez, del cortometraje de ficción de Luis Fernando Midence, “Sin ruta”, no comparte esta sensación de pertenencia en su propia comunidad. El corto de 20 minutos es de temática gay. Ramírez es de un pueblo pequeño guatemalteco cerca de la frontera con El Salvador. Allí era maestro de matemáticas e inglés pero cuando el pueblo se enteró de que era gay, tuvo que dejar su trabajo. Aislado y sin trabajo dejó el pueblo con destino a Estados Unidos. El cortometraje abre con una escena donde Ramírez toca la guitarra en una plaza en Guatemala para ganar dinero. Dos hombres asaltan brutalmente a Ramírez. Además de robarle el dinero, le gritan insultos homofóbicos y le escriben un término peyorativo en el abdomen. En el hospital local, el doctor Ray Blanning lo atiende, limpiándole las heridas y la tinta de su cuerpo. El doctor Blanning tiene su propia historia. Huyendo de una situación en la cual el doctor mató a un paciente en los Estados Unidos,

⁹ En el ensayo, utilizo el cambio lingüístico en el nombre de la comunidad indígena y la región, Guna Yala. A pesar de que el alfabeto guna no tiene la letra “k”, antes se deletreaba como kuna o Kuna Yala. Hoy en día, el delecteo ha cambiado al uso de la ‘g’ en lugar de la “k”. En la cita de Liza, se ve el uso de la “k”.

el doctor Blanning se ha instalado en Guatemala. Además, su esposa pidió una anulación de su matrimonio. Sin esposa y licenciatura médica estadounidense por la muerte del paciente, se encuentra en Guatemala practicando medicina sin licenciatura y con una drogadicción. Allí se equivoca otra vez, dándole la penicilina a una paciente que es alérgica al antibiótico –algo que la enfermera ya le había dicho—. El doctor Blanning tiene que huir otra vez y le deja sus posesiones a Ramírez.

Uno de los aspectos sobresalientes del cortometraje es la representación de las interacciones de Ramírez con sus paisanos y los extranjeros. En la primera escena, Ramírez se encuentra en la plaza tocando la guitarra. Allí, una turista angloparlante le da dinero y se intercambian cumplidos en una mezcla de inglés y español. Esta interacción agradable se contrasta con el robo y asalto que sigue casi inmediatamente después de que la turista se va. También los espectadores notan la diferencia entre el doctor Blanning y la enfermera en cómo se relacionan con Ramírez. La empatía que Blanning tiene por Ramírez es evidente mientras la mirada y conducta crítica de la enfermera hace que el doctor pida que ella se aleje de la sala. Ahora solos en la sala, mientras Blanning le lava el cuerpo de la tinta, Ramírez le cuenta su historia. Los espectadores notan la intimidad, la homosensibilidad y homosociabilidad entre el doctor estadounidense y el hombre guatemalteco gay que sucede en la escena, una intimidad y conexión emocional y empática.¹⁰ La cinematografía enfatiza esta intimidad a través de una escena de primer plano en la cual hay cortes J y L durante el diálogo entre Ramírez y Blanning. Los espectadores pueden ver las caras y sus reacciones mientras se dialogan. Tanto Blanning como la turista son aliados. Apoyan económica y emocionalmente a Ramírez mientras que sus paisanos lo discriminan, excluyen e, incluso, atacan. Tal hecho parece afirmar la decisión de Ramírez de pretender emigrar a los Estados Unidos. No obstante, Blanning y un enfermero del hospital le advierten a Ramírez que vivir en los Estados Unidos también incluye sus dificultades. No es la utopía que Ramírez piensa que es.

¹⁰ Citando a Eve Kosofsky Sedgwick, Foster explica que la homosociabilidad se entiende dentro de la heteronormatividad (ver *Queer Issues* 24). La homosociabilidad da espacio a los pactos y acuerdos que mantienen el control y poder patriarcal. En esta configuración, el homoeroticismo no puede ser reconocido. En el ejemplo de Blanning y Ramírez, pienso la homosociabilidad en cuanto al apoyo mutuo del cual Foster habla, pero el apoyo es afectivo y emocional. El apoyo busca reconocer y aprehender la situación precaria y aliviar el dolor o incertidumbre que la acompaña.



FIGURA 1: EL DOCTOR BLANNING HABLANDO CON RAMÍREZ MIENTRAS LE LAVA LA TINTA DEL MARCADOR¹¹

Como “*Liza... como ella*,” y “Sin ruta” presenta dos mundos, pero esta vez yuxtapuestos; van en líneas opuestas. Para Liza, su sexualidad y género se entienden en su comunidad natal y encuentra aceptación allí mientras que Ramírez sueña con el norte para encontrar una mejor vida. Después de que Blanning dice que todavía hay mucha discriminación hacia los individuos gays en los Estados Unidos, Ramírez replica: “You can get married there. You can enroll in the army. Can you imagine anything like that happening here?” (“Sin ruta”). Para Ramírez, la esperanza para una vida mejor está en el “Primer Mundo”. Tal romantización de una vida mejor se arraiga en una epistemología eurocéntrica, la hegemonía estadounidense y discursos de homonacionalismo, para usar el concepto de Jasbir Puar.¹² Eithne Luibhéid amplía el argumento de Martín Manalasan acerca de que los migrantes queer no llegan a los estados-nación para asimilarse sino para continuar su interpelación en un sistema de poder que ya había influido en ellos antes de inmigrar: “Manalasan thus challenges the dominant, ethnocentric model that views queer migration as a movement from ‘repression’ to ‘liberation,’ instead highlighting the fact that migrants experience ‘restructured’ inequalities and opportunities through migration” (Luibhéid 170). No obstante, el cortometraje refleja una realidad centroamericana. Como Midence explica en una entrevista con Jared List, existe un “número de migran-

¹¹ Las imágenes son cortesía de Luis Fernando Midence. Le agradezco el permiso de usarlas en este ensayo.

¹² Puar acuñó el término “homonacionalismo” para referirse a la instrumentalización de la mayor representación y derechos liberales LGBT+ en el occidente, como los Estados Unidos, por ejemplo, por fines geopolíticos y hegemónicos. Lo define así: “[H]omonationalism is fundamentally a critique of how lesbian and gay liberal rights discourses produce narratives of progress and modernity that continue to accord some populations access to cultural and legal forms of citizenship at the expense of the partial and full expulsion from those rights of other populations” (25).

tes LGBTI guatemaltecos que tratan de irse del país a México, a la Ciudad de México o de migrantes que vienen del sur, que vienen de Venezuela, Honduras, El Salvador y tratan de buscar asilo aquí en Guatemala o tratan de irse a México, precisamente por ser LGBT” (Midence s.p.).¹³

Un reporte de Amnistía Internacional de noviembre de 2017 sobre los migrantes del Triángulo Norte que buscan asilo debido a su identidad de género u orientación sexual detalla la situación extrema en la cual los individuos LGBTQ+ se encuentran. Reporta que los individuos LGBTQ+ sufren de la discriminación y la violencia por su identidad de género y/u orientación sexual y contextualiza y apoya este hecho a través de estudios anteriores y 20 entrevistas realizadas con hombres gays o mujeres trans de El Salvador y Honduras que buscaron asilo en otros países como México y los Estados Unidos. A pesar de que hay pocos datos sobre la discriminación y la violencia hacia los individuos LGBTQ+ en Guatemala, El Salvador y Honduras, Amnistía Internacional cita dos reportes anteriores que visibilizan la situación.¹⁴ La organización no gubernamental (ONG) Red Lésbica Cattrachas reportó 302 muertes violentas LGTTBI y una desaparición entre 2009-2018 en Honduras (“Muertes violentas” s.p.). La ONG Transgender Europe calculó 40 muertes de personas trans en Guatemala, 30 muertes en El Salvador y 89 muertes en Honduras entre 2008 y 2016 (TvT Research Project s.p.).

Además de representar una realidad en Centroamérica para los hombres gays, “Sin ruta” también intenta establecer vínculos empáticos y afectivos entre los espectadores y los personajes. En el hospital, Blanning reconoce la vulnerabilidad de Ramírez y pretende no sólo ayudarlo médicamente sino también emocionalmente, algo que se distingue mucho frente a la presencia de la mirada juzgante de la enfermera. Cuando Ramírez empieza a llorar, volviéndose aún más vulnerable, el doctor pide que la enfermera salga del cuarto. Blanning deja de lavarle la tinta y conversan entre ellos. Después de que Ramírez le cuenta al doctor que lo perdió todo, Blanning empatiza con él diciendo: “I understand what it feels like to lose everything you have” (“Sin ruta”). Los espectadores pueden sentir la conexión entre los dos; la empatía que el médico exhibe establece un lugar seguro para Ramírez. Después de esta escena, los espectadores aprenden más sobre la situación de Blanning, su soledad y su razón por huir de su país natal, también posibilitando la empatía por los espectadores.

La escena en el hospital es importante por tres razones. En primer lugar, puede engendrar la identificación por parte de los espectadores. En la misma entrevista, Midence explica que cuando realiza sus cortometrajes, piensa en un público gay internacional como espectadores. El cineasta dice: “Quiero que [los espectadores] se identifiquen con el personaje y para que se puedan identificar

¹³ Ver el libro *Queer Migrations: Sexuality, U.S. Citizenship, and Border Crossings*, editado por Eithne Luibhéid y Lionel Cantu Jr. para más información sobre el tema.

¹⁴ El reporte de Amnistía Internacional cita las cifras de las organizaciones no gubernamentales Red Lésbica Cattrachas y Transgender Europe, las cifras encontradas en este ensayo se han actualizado desde la publicación del reporte de Amnistía Internacional y se citan directamente de las páginas web de cada ONG (organización no gubernamental).

con un personaje, siento que es importante que haya alguna empatía con la situación en la que está el personaje” (Midence s.p.). En segundo lugar, la escena es un contraste con otras escenas. Si hasta este punto sólo vemos el sufrimiento, la aislación y la desesperanza que Ramírez experimenta, la interacción con Blanning ofrece esperanza a través del apoyo emocional y económico. De esta relación, se puede entender una interpretación en el contexto de la geopolítica de la sexualidad. Como estadounidense, Blanning viene a representar una liberación sexual constituida en el occidente —una idea que Ramírez reitera cuando habla de su motivación de ir al norte—. Es decir, el cortometraje participa en el acto de *worlding* dentro del contexto de la migración. En este caso, el sueño norteamericano no está tan arraigado en narrativas económicas como en narrativas de liberación sexual y derechos iguales. No obstante, al mismo tiempo, a través de Blanning, el cortometraje explica que la discriminación, la violencia y la homofobia sí existen en los Estados Unidos también.

En tercer lugar, como el título indica, los dos hombres se encuentran sin rutas. El cortometraje, en lugar de destacar la sexualidad entre los dos hombres como eje de diferencia, algo que vemos con los dos asaltantes y la enfermera, la vulnerabilidad que describe las situaciones de los dos personajes es el eje relacional de homosociabilidad y homosentimentalidad. A pesar de que Ramírez no sabe de la situación del doctor y su supuesta vulnerabilidad, los espectadores lo saben. Es esta intimidad emocional que vuelve a imaginar la relacionalidad. En su libro, B. Ruby Rich identifica la razón por la cual le gustan más unos filmes de temática gay o lesbica que otros: “When I think of lesbian and gay films that I love, they are always films that go beyond identification, oppression, or coming-out stories to tap into larger issues or deeper emotions” (Rich 42). Lo que liga a los dos hombres es la vulnerabilidad, los dos sin ruta, los dos en un estado precario. Es decir, en un cortometraje de desencuentros para los dos, su encuentro es esperanzador. Deja a los espectadores la expectativa de que habrá ruta para los dos en el futuro y tal final rompe con la estructura narrativa trágica que ha enmarcado muchas películas de temática LGBTQ+ en América Latina (ver Rich 146-147).

Construyendo el archivo: representaciones y sensaciones queer en Centroamérica en “Los agustines” y “Tenemos que hablar”

En su libro *New Maricón Cinema: Outing Latin American Film*, Vinodh Venkatesh examina de forma exhaustiva la producción de cine queer en América Latina, haciendo una distinción entre lo que llama *Maricón Cinema* y *New Maricón Cinema*. En este ensayo se emplean los términos “primera tendencia cinematográfica” y “nueva tendencia cinematográfica” para corresponder con los términos de Venkatesh. En su libro, Venkatesh explica que se apropia de un término identitario peyorativo para llamar atención a la posición de subalternidad de los sujetos queer. Él emplea el término para denotar una afirmación de poder establecida en la no-normatividad (ver Venkatesh 210). En una reseña del

libro, David William Foster aborda con detalle el significado del término y reconoce el “rango inmenso de parámetros semánticos” del término que Venkatesh emplea: “It mostly functions as one of the most basic derogatory terms of sexual identity/practice, while at the same it—and because of that fact—becoming available for positive resemanticization...” (Foster, “Review” 124). El trabajo de Venkatesh ayuda a ver y definir el giro reflexivo, afectivo y empático que caracteriza esta nueva tendencia y que rompe con las características y el modo de representación de la primera tendencia. No obstante, tomando en cuenta el dolor y el trauma que el término puede provocar, opto por usar “primera tendencia cinematográfica” y “nueva tendencia cinematográfica”.

Para Venkatesh, la primera tendencia cinematográfica posibilita “la discusión y la apariencia de sexualidades y géneros plurales, pero establece y mantiene una frontera ético-estética entre lo no normativo y el espectador” (216; traducción mía, J.L.). Para el autor, este modo de cine mantiene a distancia a los espectadores. Tienen acceso a la narrativa y pueden observar la diferencia representada en pantalla, pero la película siempre los mantiene alejados (emocional y sensorialmente) (ver Venkatesh 216, 545). En este sentido, los espectadores son como el *flâneur*—el sujeto que observa pero no participa en la acción— (ver Venkatesh 621). Además de esta distancia entre los espectadores, el filme y sus personajes, Venkatesh sostiene que, aunque la primera tendencia da espacio a sexualidades plurales en la pantalla, ésta se caracteriza por su falta de cuestionar la normatividad patriarcal heterosexual (ver 542, 562). En contraste con la primera tendencia, la nueva tendencia emplea este giro reflexivo que cuestiona la heteronormatividad patriarcal que relega a las sexualidades no normativas a un espacio subalterno.

Para Venkatesh, una de las diferencias principales entre los dos géneros es el modo en el que tratan la diferencia. Si la primera tendencia cinematográfica representa y visibiliza la diferencia a distancia, la nueva que Venkatesh señala pretende circular afectividad entre las películas y los espectadores. Es decir, uno de los resultados del filme en el espectador es “emociones de empatía” (548; traducción mía, J.L.). Otra diferencia entre las dos tendencias es el lugar que la sexualidad ocupa en las películas. Dentro del marco de la primera tendencia, la pluralidad de sexualidades representada en las narrativas no es el enfoque principal de la película. Se contextualiza dentro de una narrativa mayor, por ejemplo, narrativas nacionales, revolucionarios, la urbanización y la violencia social, como Venkatesh enumera (ver 1229). Bajo la rúbrica de la nueva tendencia cinematográfica, esta relegación temática desaparece. El enfoque principal de las películas es la diversidad y diferencia sexual y de género. Además de este rasgo, el género exhibe las siguientes características: 1) una transmisión afectiva para los espectadores que produce experiencias y relaciones empáticas y 2) la selección de ambientes rurales o no urbanos sobre los espacios urbanos que representan espacios heteronormativos. Esta última es un recurso retórico que da espacio a la diversidad de diferencia sexual (ver Venkatesh 1240-1248).

En esta sección y la siguiente, tomo en cuenta la rúbrica que Venkatesh propone en su libro para entender “Tenemos que hablar,” “Los agustines” y “Pri-

mero-Verdadero-Último.” Los cortometrajes no encajan esmeradamente dentro de la categorización de Venkatesh. Por ejemplo, en el caso de “Los agustines,” a pesar del trasfondo urbano ejemplificado por los rascacielos, los personajes viven en una burbuja vacía de interacciones sociales fuera de su grupo social. La urbanidad es sólo un escenario en el cual se relata la diégesis. El cortometraje se centra en la relación entre el grupo de cuatro jóvenes –dos mujeres y dos hombres–. Al principio, parece que hay dos relaciones heterosexuales en el grupo, pero mientras se desarrolla la trama, se vuelve evidente que los dos protagonistas, Urbano y Fausto, guardan un secreto desde hace tres años y, cuando se vuelven a ver, se enamoran de nuevo. Cuando las jóvenes se dan cuenta del romance, se enfadan. Mónica deja a su novio, Fausto, pero la relación entre Urbano y Melania va por otra ruta. Enojada, Melania confronta a Urbano, preguntando por qué no le había contado acerca de su relación con Fausto y Urbano responde: “Nuestras almas son una sola” a lo cual ella replica, “Y yo, ¿qué?” (“Los agustines”). Lo que sigue es imprevisto. Urbano se acerca a ella y la besa apasionadamente. Hay una corte y la próxima escena, los tres –Urbano, Fausto y Melania– están en la playa, los hombres acariciándose en el mar mientras Melania lee un libro y los mira sonriendo. En la última escena de la película, son sólo Urbano y Fausto que se están besando; Melania ya no está en la toma.

Hay varios ejes de análisis en este cortometraje. Un corto que lleva el lema en su página web “la Primera Película Open Mind de Panamá” (Cinesucio) mientras que en su página de YouTube da la descripción “Panamá’s First Gay Movie” (“Los agustines”). Las descripciones diferentes reflejan la ambigüedad sexual en el cortometraje. La relación entre Melania y Urbano nunca se define; no tiene nombre. Si Mónica se refiere a Fausto como su novio, Melania no emplea tal término para referirse a Urbano. Las reacciones de las mujeres también son distintas. Por un lado, Mónica se enoja, regañando a Fausto y nunca vuelve a aparecer en el cortometraje. Es decir, Fausto “sale del clóset” y se acaba la relación heterosexual. Por otro lado, la conversación entre Melania y Urbano es algo distinto. El beso inesperado entre Melania y Urbano, justo después de que Mónica descubrió que Urbano y Fausto tenían una relación romántica, sigue otra narrativa.

En un mundo heteronormativo que ve dicotómicamente la sexualidad (heterosexualidad/homosexualidad), el beso con Melania y seguido con el beso con Fausto (con la mirada aprobadora de Melania en la playa) presenta una fluidez sexual característica de lo queer.¹⁵ No obstante, el cortometraje cierra con una escena de sólo Fausto y Urbano mientras se besan en el agua. En este sentido, si combinamos los dos lemas llegamos a un entendimiento del cortometraje que incorpora los dos aspectos: lo queer vis-à-vis la homosexualidad. Se leería así: “Panamá’s First Gay Movie” para “Open Mind[s]”. En su artículo “Critically Queer”, Butler escribe que un marco queer puede abordar, por ejemplo,

¹⁵ Aquí entiendo el término “queer” respecto a la definición de Alexander Doty. En su libro *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, Doty escribe: “I am using the term ‘queer’ to mark a flexible space for the expression of all aspects of non- (anti-, contra-) straight cultural production and reception” (3).

la formación histórica de las homosexualidades y/o “the *deformative and misappropriative* power [el poder deformativo y misapropiativo]” de ellas (21). En el caso de “Los agustines,” la homosexualidad se ubica dentro de dos marcos discursivos, uno heteronormativo patriarcal y uno queer, cada uno engendrado por las dos protagonistas.

Establecer un vínculo afectivo entre los espectadores no parece ser uno de los objetivos; más bien, el cortometraje busca visibilizar orientaciones sexuales plurales. Además de resaltar una relación homosexual primero secreta y luego abierta, la entonación hacia la bisexualidad e incluso el poliamor al final representa distintas articulaciones de sexualidad. La ausencia de cualquier interacción social fuera del grupo hace difícil criticar en términos amplios y abiertos la heteronormatividad patriarcal. Si hay esta crítica, se manifiesta en la reacción de Mónica que no ve un futuro con Fausto (por su atracción y amor para Urbano) mientras la reacción de Melania es queer. Como “Sin ruta,” el cortometraje parece ser destinado para espectadores internacionales, o por lo menos tomarlos en cuenta. El diálogo es una mezcla de español e inglés que a veces se alterna frase por frase. Aunque esto puede ser una manera de reconocer la historia panameña y la ocupación estadounidense de la zona del canal, el hecho de que los personajes viven en su propio microcosmo en una metrópolis de América Latina sin ninguna referencia política, histórica y social parece descartar dicha interpretación.

Si pensamos en lo que Venkatesh plantea en cuanto al espacio rural como escape de la heteronormatividad de la ciudad en la nueva tendencia cinematográfica, a primera vista, *Los agustines* parece romper con esta característica. Sin embargo, quisiera argumentar que, dentro de la ciudad, hay un espacio que se asemeja a la función alegórica y simbólica del campo y el espacio rural: el club. Cuando los cuatro van al club, Urbano y Fausto terminan bailando juntos. Los espectadores ven la proximidad de sus cuerpos, de sus caras, de sus labios. La atracción y la tensión sexual les hacen “salir del clóset” y Mónica se da cuenta de esto. Después de dejar el club, Mónica confronta a los dos sobre su conducta -algo que se puede entender como la vigilancia heteronormativa todavía presente en el club- un lugar entendido como un estado de excepción heteronormativo. Si, en las escenas anteriores, Urbano y Fausto son discretos frente a las dos mujeres, en el club, el deseo homoerótico y la atracción superan el deseo de pretender mantener secreta la relación. En este lugar donde se suspende temporalmente el miedo de la amenaza de la ley heteronormativa patriarcal y su corolario, la violencia (en todas sus manifestaciones), el club se convierte en un espacio queer como el espacio rural, tomando en cuenta el argumento de Venkatesh. Al final de la película, Urbano y Fausto se encuentran en la naturaleza donde se besan y se acarician. Este momento de intimidad ocurre fuera de los confines heteronormativos de la ciudad, otro ejemplo que concuerda con uno de los rasgos de la nueva tendencia cinematográfica definida por Venkatesh.

En “Tenemos que hablar,” el club también se convierte en un sitio de excepción que posibilita re-orientaciones sexuales. Victoria y Mateo son una pareja heterosexual que, después de asistir a una fiesta de un amigo gay en una dis-

coteca, se encuentran en el mismo dilema; quieren cortar la relación romántica porque se han enamorado de otras personas. Victoria se enamora de una de las bailarinas del club, Verónica, y, Mateo, de uno de los hombres a quien conoce allí. Después de la fiesta, los dos “tienen que hablar,” fuente del título del corto. Aunque la conversación entre Victoria y Mateo se resuelve de forma amigable, cuando Victoria le dice a su madre que está enamorada de una mujer, su conversación termina de forma contraria. La homofobia de su madre se evidencia en su respuesta, recurriendo a la repetición de discursos homofóbicos tales como la homosexualidad como enfermedad y como traición familiar. En lugar de reconocer y culpar su propia posicionalidad homofóbica, la madre le pone toda la culpa a su hija, citando que su sexualidad tendrá un efecto novicio en la salud de su padre y de ella misma. La madre predice su fin, puesto que, justo después, sufre de un evento cardíaco. Además de la violencia lingüística de su madre, el incidente médico le produce un sentido de culpa y remordimiento a Victoria, hasta tal grado que dice que si pudiera haber vuelto al pasado no habría ido a la fiesta de su amigo gay porque nunca habría conocido a Verónica. Enumera una serie de situaciones hipotéticas que habrían prevenido el estado en el que se encuentra ahora. Es decir, para Victoria, los costos sociales de una relación homosexual en la heteronormatividad de la ciudad sopesan la relación con Verónica. Victoria sufre del abandonamiento y el aislamiento, explicando que la única opción es dejar a su familia.

Cuando Victoria abandona su casa, está con una maleta vestida en negro con gafas de sol negras, como si estuviera de luto. Su madre no está muerta, pero podemos entenderlo de otra forma. Victoria sufre de una muerte social; piensa que tiene que abandonar todo. Aquí, en lugar de culpar la heteronormatividad y su rigidez de coherencia sexual por el estado delicado de la madre, el cortometraje, a través de la protagonista, culpa la homosexualidad y el acto de su enunciación. Dicha representación intenta dirigirse a los espectadores, primero, por la identificación posible de un público gay con su propia experiencia de “salir del clóset” y, segundo, por destacar la injusticia sufrida por declararse la orientación sexual alternativa frente a los regímenes de control y vigilancia heteronormativos. Las dos representaciones pueden engendrar una respuesta afectiva o emocional. Los espectadores sienten y aprehenden la transmisión de la emoción y el afecto, estableciendo empatía entre los personajes y los espectadores.

La situación de Victoria contrasta con la de Mateo. Si el fin para Victoria es trágico, el fin para Mateo es mucho más placentero. Mateo está en la cama con su amante mientras se acarician medio desnudos. Gozan de su compañía, de su placer, de sus caricias. Mientras los espectadores ven y sienten la intimidad de estas imágenes, de los cuerpos en pantalla, la voz en off de Victoria narra: “Ojalá que su madre lo deje. Ojalá que sí pueda vivir su vida, vivir su amor. Ojalá que sí lo pueda entender cuando tenga que hablar” (“Tenemos que hablar”). Lo que Victoria espera es otro mundo. Imagina un mundo queer donde la pluralidad sexual se normaliza. Sin embargo, el espectro de la represión heteronormativa parece inminente dado lo que los espectadores ven: la madre de Mateo fuera de

la puerta de su cuarto, ansiosa y molesta –algo que es ajeno para los dos hombres dentro–. El cortometraje termina así; no sabemos el fin para Mateo. ¿Será como el fin trágico de Victoria u otro donde puede vivir felizmente con su nuevo amor?

El intento de establecer la empatía viene también a través del discurso de la felicidad. La narración de Victoria en la cual espera la felicidad para su antiguo novio viene de su habilidad de empatizar con su situación. Para Foster, en el cine de temática gay una de las estrategias de hablar de los derechos para los individuos LGBTQ+ es encuadrarlos dentro del discurso de la felicidad: “Thus, one strategy for the legitimation of homoerotic rights must be the promotion of the social value of happiness as deriving from sexually happy individuals” (Foster, *Queer Issues* 33). La felicidad (como emoción y uno de los derechos conferidos en las constituciones liberales como la de los Estados Unidos) se vuelve medio de lograr un espacio legítimo en un entorno heteronormativo represivo. El título “Tenemos que hablar” implica tres conversaciones, primero, una conversación entre los protagonistas, Victoria y Mateo, otra entre los dos protagonistas y sus madres y la última entre el cortometraje y los espectadores. El hilo conductor de las tres se basa en la felicidad: la felicidad derivada del deseo homoerótico, la felicidad derivada de la aceptación social y familiar y la felicidad como estrategia discursiva para promulgar derechos iguales para los individuos LGBTQ+. El cortometraje rompe con la distancia entre los espectadores y la imagen presente en la primera tendencia cinematográfica identificada por Venkatesh. El título hace una llamada a los espectadores, es decir, como si el título dijera, “Acérquense. Tenemos que hablar. ¿Por qué la heteronormatividad implica una negación y una violencia estructural para las sexualidades plurales?” En este sentido, el título no sólo aborda temas LGBTQ+ como el rechazo y aislamiento familiar y social, la represión sexual y la felicidad sino que también pide que los espectadores empaticen con las posiciones de los protagonistas. En este sentido, el cortometraje va más allá de la aproximación observacional de la primera tendencia cinematográfica (ver Venkatesh 551).

Hacia la empatía: sensaciones de amor en “Primero-Verdadero-Ultimo”

En esta última sección, vuelvo al cine de Midence por sus aportes entre la empatía y el cine LGBTQ+. El cine de Luis Fernando es de temática gay. Parte del ímpetu de hacer cine gay es por las antiguas representaciones de los individuos LGBTQ+ en el cine. En la entrevista con List, Midence se acordó de la primera película que vio que no representaba de forma trágica, paródica y/o negativa la homosexualidad; era *Threesome* (1994). El cineasta relató lo siguiente sobre uno de los protagonistas que era gay:

Y fue hasta que vino la película *Threesome* donde vi un personaje completamente, uso la palabra, normal, pero no tenía absolutamente... Era un estudiante y no tenía nada fascinante él. Era un nerd, un *bookworm*, pero estaba descubriendo su sexualidad. Y fue la primera vez que me identifiqué yo con un personaje en la pantalla grande. (Midence s.p.)

Para él, la habilidad de identificarse con los personajes ha sido imprescindible para él, como se puede notar en la cinematografía y la diégesis en “Sin ruta” que pretenden establecer un lazo empático entre los espectadores y el personaje de Ramírez. En 2017, Midence estrenó una serie de tres cortometrajes que se dialogan, “Primero-Verdadero-Último”. Los títulos se refieren a concepciones diferentes del amor. En cada viñeta, hay una distinta pareja gay como protagonistas. El concepto general del amor y la emoción y el afecto asociados es el conducto que posibilita la empatía en los espectadores.

En su formulación, Venkatesh diferencia las dos tendencias en la cinematografía. Ve una diferencia entre el cine escópico y el cine háptico (ver Venkatesh 203, 240). Por un lado, el cine escópico se alinea con la primera tendencia cinematográfica enumerada por Venkatesh. El énfasis está en los modos ver y de observar, es decir, la visualidad. Esto implica el encuadre y cómo leerlo. Para Venkatesh, lo visual es la entrada en la narrativa: “We are encouraged to look at and to read the image as we would a printed page, guided by the lens to focus on particular actions and speech over any other consideration that the moving image may engender” (Venkatesh 203). En este sentido, el cine escópico emplea y se basa en estrategias representacionales para transmitir su mensaje; está constituido discursivamente. Por otro lado, Venkatesh sostiene que el cine háptico corresponde con la nueva tendencia cinematográfica. Este modo de cine afecta a los espectadores a través de estrategias transdiscursivas. Esto significa que emplea un marco afectivo que busca engendrar experiencias sensoriales donde, en lugar de escuchar a distancia diálogos que transmiten un mensaje, las imágenes y las escenas invitan a los espectadores a sentir con ellas. La nueva tendencia cinematográfica pone énfasis en las corporalidades y las experiencias encarnadas (ver Venkatesh 240-260). Venkatesh lo articula así: “We no longer simply see difference, we are invited to actively touch, caress, and participate in the sensuality of libidinal urges, body identifications, and often-multidirectional orientations that engender new structures of feeling vis-à-vis bodies and desires” (248). En el siguiente análisis, abordo y enfatizo de forma breve los momentos de contacto entre los espectadores y los tres cortometrajes característicos de esta nueva tendencia cinematográfica. Antes de entrar en los cortometrajes, es importante reconocer los objetivos de los cortometrajes. Se basan en una estrategia representacional, discursiva y sensorial que busca visibilizar y dar espacio a la temática gay en la esfera pública. En cuanto a los receptores ideales de los cortometrajes, son, en primer lugar, los individuos gays que se pueden ver reflejados en pantalla o, por lo menos, un modo de identificación, y, en segundo lugar, un público más amplio que puede ver cine de temática gay.¹⁶

“Primero” cuenta la historia del primer amor entre dos chicos gays que no han salido del clóset. Pablo es un estudiante nuevo que asiste a una fiesta

¹⁶ Midence, en su entrevista con List, explica que los espectadores son hombres gays y cuando hace su cine, piensa en la audiencia gay. Por ejemplo, dice: “Pero quiero que la audiencia gay ya no sienta que las películas tienen que hacer solamente acerca del salir del clóset o acerca de enfermedades o ser el mejor amigo de alguien. Que se sientan como los protagónicos de la historia o se sienta como un *slice of life*, un poquito más cotidiano y obviamente verse reflejado en la pantalla...” (Midence s.p.).

de cumpleaños. No conoce al cumpleañosero, Erick, pero después de encontrarlo escondido en el jardín de la casa, empiezan a hablarse y salen de la casa, dando un paseo. Hay una atracción entre los dos y terminan besándose en el bosque de un parque (algo que se alinea con el postulado de Venkatesh en cuanto al espacio rural). Hablan de lo difícil de ser gay en Guatemala. Erick piensa estudiar en el extranjero como remedio del ambiente represivo. Pablo, sin dicha posibilidad, dice que espera ser feliz con la persona que elija. En este cortometraje de ocho minutos, hay una escena en la cual podemos notar la hapticidad, o en las palabras de Venkatesh, “the focus on the haptic as a sensorial and a spatial site or point of contact” (1538). Cuando vuelven a casa, caminan tomados de la mano. Es una toma de plano detalle donde el punto focal es las manos. No se hablan; sólo caminan. La banda sonora es música electrónica que les genera una levedad alentadora a los espectadores. La escena alterna de movimientos de *travelling* de plano detalle y de plano general, siempre enfocados en las manos. En la última de plano detalle, Erick suelta la mano de Pablo, pero es la forma en que la suelta donde se registra algo. La suelta se detiene; persiste. Erick mantiene contacto con la mano de Pablo mientras se suelta la mano. Esta acción sutil captura algo que no se expresa en las palabras. Encarna la conexión y la pérdida simultánea entre los dos. El toque puede producir sentimientos e identificación en los espectadores. Percibimos el dolor y el placer a la vez, un amor que no puede ser. Sin embargo, la música articula el toque dentro de un momento alegre, el primer amor de dos chicos, un escape alegre de la realidad represiva. Es un toque empático. No sólo los espectadores LGBTQ+ sino también los espectadores heterosexuales pueden empatizar con las emociones que suscitan un primer amor brevemente vivido y después negado.

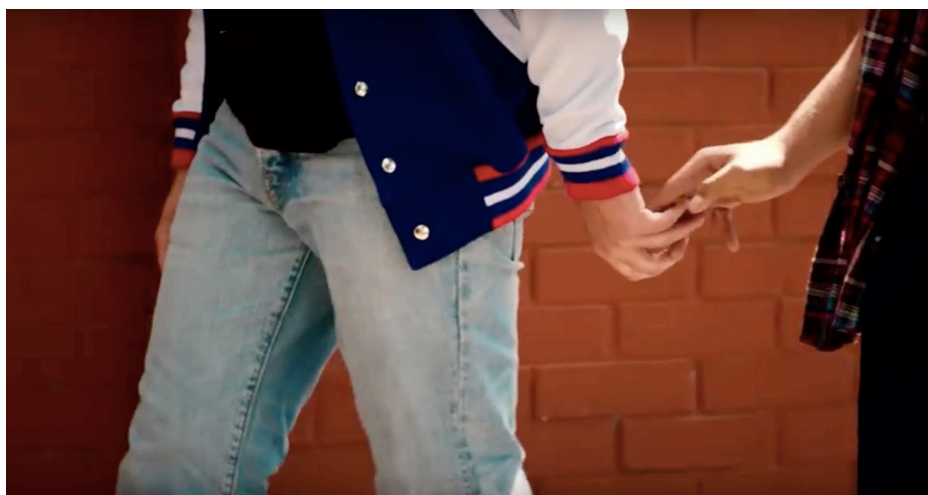


FIGURA 2: ERICK SUELTA LA MANO DE PABLO CUANDO SE ACERCAN A LA CASA DE ERICK

En “Verdadero,” el protagonista Alejandro se encuentra en una situación complicada. Su exnovio, Jorge, se va a casar con su novio de cinco meses, Christian. Jorge invitó a Alejandro a asistir a la boda, pero es evidente que ir al acontecimiento no es fácil, primero, por los sentimientos que todavía tiene para Jorge, y, segundo, por el hecho de que Jorge cortó la relación por la posición de Alejandro de no casarse hasta que todos tengan el derecho de casarse en el país. Según Alejandro, va en protesta. Sin embargo, cuando llega a la boda, Jorge pide que Alejandro sea su padrino y minutos antes del ensayo de la ceremonia, Alejandro interrumpe al comprometido mientras está besando a su padrino, también su exnovio. En el ensayo de la ceremonia, Alejandro le cuenta a Jorge que vio a Christian y a Ramiro (su exnovio, amante y padrino) en un cuarto mientras se besaban. Después de que la verdad emerge, se rompe el compromiso y Christian y Ramiro huyen juntos. Con el corazón roto, Jorge se va pero eventualmente regresa al sitio de la ceremonia. Allí, Alejandro se arrodilla y le propone que vuelvan a estar juntos. La escena acaba con un beso apasionado entre los dos con la mirada aprobadora del compañero de cuarto de Alejandro en el fondo.

Hay que recalcar dos aspectos del cortometraje. En primer lugar, como “Primero,” este cortometraje pone como eje central el amor, esta vez, amor verdadero, de ahí, el título del corto. Contextualizar el amor verdadero entre una pareja gay no sólo logra representar y visibilizar la diversidad sexual en la pantalla sino también normalizarla dentro del tema común. A pesar de que el comprometido de Jorge lo engaña, el cortometraje tiene un final feliz. Dicho tema amplio permite identificación con los personajes entre espectadores diversos que ven los cortometrajes. Tal acción diegética minimiza la distancia entre los personajes y los espectadores, acordándonos que esto es una de las características de la nueva tendencia cinematográfica definida por Venkatesh. Pensando con Sara Ahmed y su trabajo sobre el afecto y las emociones, Venkatesh mantiene que la nueva tendencia cinematográfica “is defined by a relation of towardness, of the audience and individual and as a group in alignment with the body and desire of difference. It is in this relation of towardness that these films generate, through positive affective intensities, the emotional charge of empathy” (358). En otras palabras, destacar el amor (primero, verdadero –y último–) es subrayar la relacionalidad. Los espectadores se alinean con los personajes a través del tema y las intensidades que circulan alrededor del concepto.

En segundo lugar, el cortometraje juega con la figura del aliado para proponer dos realidades representadas y encarnadas en el personaje parecidamente contradictorio del compañero de cuarto de Alejandro, Daniel. Por un lado, parece ser aliado que apoya a su compañero de cuarto. Por otro lado, no puede dejarse libre de la estructura colonial/moderna del género y sexualidad que informa su propio entendimiento de género y sexualidad. Uno de los chistes de Daniel cuando Alejandro le pide algo, es “luego te paso la cuenta” (“Verdadero”). La idea es que cuando Daniel le hace el favor de algo, lo anota en una cuenta, como si, dentro de la amistad entre ellos, actos solidarios típicos de la amistad se monetizaran. Para los espectadores, parece ser broma. Sin embargo, en el

cortometraje, lo que Alejandro le pide a Daniel, Daniel se lo hace. Por ejemplo, cuando Alejandro pide que Daniel lo acompañe a la boda para mostrarle a su exnovio que Alejandro lo ha superado con un hombre nuevo (Daniel), Daniel acepta y aparece en la boda durante el ensayo de la ceremonia. Antes del ensayo, Alejandro le pide consejos de lo que él debe hacer: mantenerse callado o decirle a su exnovio que observó la infidelidad de Jorge con su exnovio/padrino. Daniel escucha con atención y sinceridad y le ofrece consejos a su amigo, Alejandro. En este sentido, Daniel parece ser buen compañero de cuarto, un aliado que simpatiza con su compañero gay. Al final del cortometraje, cuando Alejandro y Jorge se están besando, los espectadores ven a Daniel al fondo. Está contento, sonriendo al ver el final feliz. Hay una homosentimentalidad que los dos comparten.



FIGURA 3: DANIEL EN EL FONDO MIENTRAS ALEJANDRO Y JORGE SE BESAN

No obstante, como aliado, Daniel siempre mantiene su distancia. Parece no tener mucho problema de ser el novio fingido de Alejandro; incluso, había calculado una “cuenta” que incluía un beso entre los dos. Es decir, a pesar de declararse “completamente hétero” al principio del cortometraje, había tenido la fantasía, se había imaginado besando a su compañero de cuarto gay (“Verdadero”). Aquí notamos un rastro queer. Según cuentan Harry Benshoff y Sean Griffin, “[q]ueer is descriptive of the textual (extra-textual) spaces wherein normative heterosexuality is threatened, critiqued, camped up, or shown to be an unstable performative identity” (2). En otras palabras, la supuesta coherencia sexual de Daniel no es tan coherente. Allí podemos entender la preocupación de Daniel sobre ser activo –lo cual se convierte en su refrán en el filme–. Para Daniel, puede simular ser el “novio” de Alejandro si puede decir que es el activo de la relación.

El discurso de ser activo y ser pasivo está imbuido en relaciones de poder de género. En la entrevista con List, Midence explica que en “Verdadero” la cuestión de género se presenta a través de “[...] Daniel con su necesidad de presentarse como “activo”, la percepción de los heterosexuales ante la comunidad LGBTI, el léxico ya es muy familiarizado, todo lo de activo y pasivo. El hecho de que su propia masculinidad heterosexual no quiere ser dañada, él tiene que posicionarse como el activo” (Midence s.p.). La preocupación de Daniel de ser activo lo ridiculiza en el cortometraje. Si, en el pasado, la figura LGBTQ+ era objeto de burla o parodia en el cine, en “Verdadero” es el supuesto aliado que no puede escaparse de la rigidez de la heteronormatividad y las relaciones de género coloniales/modernas. Sin embargo, en cuanto a las prácticas sexuales, el cortometraje no sólo se dirige a un público heterosexual sino también un público LGBTQ+. Cuestionar un marco de poder que influye en y determina las prácticas sexuales hace queer el cortometraje “Verdadero.”¹⁷

El último cortometraje en la trilogía se centra en una pareja gay, Gabriel y Fernando, que han planeado asistir a una boda. Llevan siete años juntos. La llegada tarde de Fernando para recoger a Gabriel de la casa de sus padres desencadena un argumento sobre un problema que lleva años acumulando. Los dos novios todavía viven con sus padres. Fernando quiere que encuentren un apartamento y que vivan juntos, un lugar, dice él, “donde podamos ser felices” (“Último”). Gabriel replica que no es tan fácil. Aquí la discusión resulta de su relación clandestina y la preocupación de salir del clóset. Como “Tenemos que hablar,” la pareja busca la felicidad. Fernando quiere un lugar privado donde pueden estar felices, libres de la amenaza de violencia heteronormativa. Vemos aspectos de esta violencia al principio del cortometraje a través del padre de Gabriel –la figura patriarcal– cuando le pregunta a su hijo con quién va a la boda. Cuando Gabriel responde que va con amigos, su padre le mira directamente en los ojos y le pregunta: “Amigos o amigo?,” insinuando que él se ha enterado de su orientación sexual (“Último”). Su padre le habla fríamente con una expresión dura. Su personaje representa la vigilancia y represión heteronormativa, ese poder que reprime y marginaliza las diversas orientaciones sexuales. Para los espectadores gays, puede ser una narrativa con la cual se identifican: mantener clandestina la relación, no salir del clóset, la privación de amor y la felicidad, el miedo constante de la discriminación y/o la exclusión social en la familia, entre amigos o en el trabajo.

Sin embargo, el final triste no es resultado de la relación gay u orientación sexual. Caen víctimas de un robo. Cuando paran el coche en una zona aislada, los asaltantes no los acosan por su orientación sexual (como es el caso en “Sin ruta”), sino por su teléfono celular. Es un asalto y asesinato de conveniencia. Los dos se encontraron en un lugar equivocado en el momento equivocado, una realidad en Guatemala. Los asesinos matan a los dos, primero, Fernando

¹⁷ Hablando de la primera tendencia cinematográfica, Venkatesh mantiene que “[t]hese films expose and let live the homosexual subject without necessarily questioning structural and epistemological facets of heteronormativity” (558). En mi postulado aquí, muestro cómo “Verdadero” cuestiona la heteronormatividad a través del personaje Daniel.

y, después, Gabriel. Caen juntos, Gabriel encima de Fernando, un fin trágico como tipo Romeo y Julieta, una relación turbulenta, prohibida que termina en la muerte, un amor ultimado. La estructura narrativa posibilita una identificación diversa que promueve la empatía. Para Suzanne Keen:

Empathy, a vicarious, spontaneous sharing of affect, can be provoked by witnessing another's emotional state, by hearing about another's condition, or even by reading. It need not be a conscious response: the neonates who cry at the sound of other babies' cries are almost certainly unaware of their primitive empathy. Equipped with mirror neurons, the human brain appears to possess a system for automatically sharing feelings, what neuroscientists call a "shared manifold for intersubjectivity. (353)

Keen examina la transmisión del afecto a través de la literatura. Como vemos en su cita, Keen plantea que una respuesta afectiva puede surgir del proceso de lectura, en otras palabras, de estrategias visuales, representacionales y discursivas tal y como vemos en el cine escópico, como Venkatesh había explicado. A mi modo de ver, los tres cortometrajes de Midence emplean una estrategia discursiva y representacional que se presta a la posibilidad de la transmisión del afecto o respuestas afectivas en los espectadores. Las diégesis están construidas de tal forma que abordan temas comunes de la condición humana, todas basándose en una versión de amor que trasciende una orientación sexual particular. Son narrativas relacionales que destacan la intersubjetividad.

No obstante, el cine aporta algo más que la literatura. Como Venkatesh explica en relación a la nueva tendencia cinematográfica, el cine puede usar el sonido, las imágenes y la textura para "engender a polysensorial, haptic interaction with the moving image" (236). Al final de "Último," la cinematografía emplea una estructura afectiva que promueve una interacción o respuesta sensorial. En la última escena, cuando Gabriel vuelve al cuerpo de Fernando, después de haber sido matado, lo besa y se toca la frente contra la de Fernando. Es una toma de primer plano. Los espectadores perciben de forma íntima el dolor de Gabriel. Cuando la cámara hace un *zoom out*, los espectadores pueden ver el porvenir, todavía desconocido para Gabriel. El sonido se corta; sólo se escucha el sonido de un acorde bajo prolongado añadiendo efecto al momento macabro. Gabriel se arrodilla. El primer golpe cae en la cabeza de Gabriel. Los asaltantes siguen pegándolo con una piedra. Gabriel cae fuera de campo. Sólo vemos los golpes repetidos y una piedra cada vez más ensangrienta. La cámara hace un *zoom out* y un *tilt* hacia arriba ampliando la profundidad de campo a través del movimiento *travelling*. Se expone la posición final de los cuerpos de Fernando y Gabriel, aún juntos en la muerte.



FIGURA 4: GABRIEL BESANDO FERNANDO ANTES DE SU PROPIO FIN

Conclusiones

En este ensayo ha pretendido dialogar con un corpus de cortometrajes y un documental para no sólo visibilizar el cine queer que se realiza en la región sobre realidades cotidianas centroamericanas, sino también mostrar cómo cada film aborda temas LGBTQ+ frente a la heteronormatividad restringida de los entornos centroamericanos a través de estrategias representacionales y sensoriales.

Para analizar el documental *Liza... como ella* y el cortometraje “Sin ruta” se emplea el concepto de *worlding*. En el documental de Canavaggio, se ve el *worlding* a través de la visibilización de una cultura y epistemología no occidental, es decir, la cultura guna y, de ahí, un entendimiento de-colonial del género y la sexualidad. En el caso de “Sin ruta,” el cortometraje encuadra la liberación sexual en una epistemología eurocéntrica en la cual el sueño norteamericano viene a representar la posibilidad de liberación sexual y derechos iguales. No obstante, es importante recordar que el doctor estadounidense, desde su lugar de enunciación, cuestiona tal entendimiento del occidente. El cortometraje opta por una ruta de empatía a través de la vulnerabilidad y precariedad que ambos personajes comparten de una propia forma. El fin esperanzador rompe con los finales trágicos que muchas veces describían las películas de temática LGBTQ+ del pasado.

A través de dos marcos discursivos (uno heteronormativo y otro queer), el cortometraje “Los agustines” visibiliza orientaciones sexuales plurales a través de sus diversas representaciones y prácticas sexuales: el poliamor, la bisexualidad y la homosexualidad. En “Tenemos que hablar,” los protagonistas se ubican en realidades heteronormativas. Las dos historias de amor tienen fines diferentes, pero, a través de ellas, el cortometraje representa los desafíos que los individuos de alternativas orientaciones sexuales enfrentan en una opresiva sociedad heteronormativa. Como resultado, las dos historias (y sus representaciones), mayormente a través del discurso de la felicidad, pueden provocar empatía desde los espectadores hacia los personajes.

Por último, usando el marco teórico de Venkatesh, este ensayo ha pretendido examinar la trilogía “Primero-Verdadero-Último” de Midence mediante la identificación y la relacionalidad entre los espectadores y los personajes. Empleando el concepto del amor y las emociones que rodean dicho concepto, los

tres cortometrajes usan estrategias discursivas y sensoriales que resaltan la intersubjetividad y la condición humana, tratando de superar la rigidez y control opresivo de la heteronormatividad colonial/moderna.

Obras citadas

- Benshoff, Harry, y Sean Griffin. "General Introduction." *Queer Cinema: The Film Reader*. Eds. Harry Benshoff y Sean Griffin. New York: Routledge, 2004. 1-16. Impreso.
- Butler, Judith. "Critically Queer". *GLQ* 1.1 (1993): 17-32. Impreso.
- Cinesucio. "Los agustines". Octubre de 2012. Web.
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos. *El Informe sobre Personas Trans y de Género Diverso y sus derechos económicos, sociales, culturales y ambientales*. 7 de agosto 2020. Web.
- Cortés, María Lourdes. "El nuevo cine costarricense." *Revista Comunicación* 20.2 (2011): 4-17. Impreso.
- Doty, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1993. Impreso.
- Foster, David William. *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2002. Web.
- Foster, David William. "Review of *New Maricón Cinema: Outing Latin American Film*, by Vinodh Venkatesh." *Bulletin of Hispanic Studies* 95.1 (2018): 124-125. Impreso.
- Gerulaityte, Egle. "Guna Yala: The Islands Where Women Make the Rules". *BBC* 14 de agosto 2018. Web.
- "Los agustines". Dir. Roberto Latorre. Cinesucio. 2013. *YouTube*. Web.
- Liza... como ella*. Dir. Anne Marie Canavaggio. Marina Productions, 2005. *Vimeo*. Web.
- Lugones, María. "Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System." *Hypatia* 22.1 (2007): 186-209. Impreso.
- Luibhéid, Eithne. "Queer/Migration: An Unruly Body of Scholarship". *GLQ* 14.2-3 (2008): 169-190. Impreso
- Midence, Luis Fernando. Personal Interview. By Jared List. 16 de octubre 2018. No publicada.
- "Muertes violentas de LGTTBI por orientación sexual identidad de género". *Red lesbica Cattrachas* 2018. Web.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. Impreso.
- Puar, Jasbir K. "Homonationalism as Assemblage: Viral Travels, Affective Sexualities". *Jindal Global Law Review* 4.2 (2013): 23-43. Impreso.
- "Primero-Verdadero-Último". Dir. Luis Fernando Midence. GuatGuy Producciones. 2017. *YouTube*. Web.
- Rich, B. Ruby. *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Durham: Duke University Press, 2013. Impreso.
- Schoonover, Karl, y Rosalind Galt. *Queer Cinema in the World*. Duke University Press, 2016. Impreso.
- "Sexualidades y pueblos indígenas" (Entrevista a Nandín Solís). *El Centro Latinoamericano en Sexualidad y Derechos Humanos* 13 de mayo 2010. Web.
- "Sin ruta". Dir. Luis Fernando Midence. GuatGuy Producciones, 2012. *YouTube*. Web.

- Shohat, Ella, y Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London: Routledge, 2000. Impreso.
- “Tenemos que hablar”. Dir. Johanna Alfaro y Jamie Cortez. 2012. *Vimeo*. Web.
- TvT Research Project. “Trans Murder Monitoring (TMM) TDoV 2017 Update”. *Trans Respect Versus Transfobia Worldwide: A Project by Transgender Europe (TGEU)*. 2017. Web.
- Venkatesh, Vinodh. *New Maricón Cinema: Outing Latin American Film*. Austin: University of Texas Press, 2016. Web.