

Knife + Heart: Las violencias desde el giallo queer *Knife + Heart: Violences from the queer giallo*

Recibido el 17 de julio de 2020, aceptado el 24 de septiembre de 2020

Carlos Alberto Leal Reyes*

Resumen

El término *queer*, en tanto acto performativo, puede entenderse como un mecanismo hermenéutico que permite una aproximación a diversas producciones culturales y artísticas, siendo el cine una de las más significativas, donde, mediante diversos recursos del lenguaje audiovisual, se representan una gama de prácticas que van más allá de esquemas binarios heteronormativos. El presente trabajo pretende ofrecer un acercamiento en clave *queer* al filme de Yann González *Knife + Heart*, del 2018, en el que se muestran los límites de las políticas de identidad a través de un discurso en el que se recurre a posibilidades y óbices, agenciamientos y panópticos, líneas de fuga sobre las violencias cotidianas que aterrizan en el colectivo LGBTIQ+ y a un lenguaje onírico que funciona como catalizador de un discurso reivindicativo, pero también transgresor.

Palabras clave: teoría *queer*, representaciones cinematográficas, performatividad, cine.

* Doctor en Humanidades por la Universidad Autónoma del Estado de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), Ciudad de México, Estados Unidos Mexicanos, México; profesor investigador de tiempo completo en la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca de Lerco, Estado de México, México.  <https://orcid.org/0000-0001-6303-8274>  clealr@uaemex.mx

Abstract

The term *queer*, as a performative act, can be understood as a hermeneutic mechanism that allows an approximation to diverse cultural and artistic productions, one of the most significant being cinema, where various resources of audiovisual language represent a range of practices that go further beyond heteronormative binary schemas. This work aims to offer a *queer* approach to the film by Yann González *Knife + Heart*, from 2018, where the limits of identity politics are shown through a discourse that embraces possibilities and obstacles, agencies and panoptics, lines of escape on the daily violence that lands on the LGBTIQ+ collective and a dreamlike language that works as a catalyst for a vindictive but also transgressive discourse.

Keywords: *queer* theory, cinematographic representations, performativity, cinema.

Sobre lo *queer* y la representación

En términos generales, la palabra *queer*, en la cultura anglosajona, significa: “Extraño, anodino, anormal” y fue utilizada a principios del siglo XX para describir de forma despectiva a los comportamientos homosexuales de la época, siendo apropiada como una forma de distinguir a los diferentes —principalmente a los considerados como “afeminados”—. La palabra deriva del alemán *quer* y significa torcido, desviado, haciendo referencia a las personas y grupos que, desde su identidad sexual, fueron marginados y cuestionados por las estructuras discursivas de la heteronormatividad al no ser considerados como “normales”. Kosofsky Sedgwick¹ indaga acerca del sentido etimológico del término: la palabra *queer* significa “a través”, procede de la raíz indoeuropea *twerkw*, que ha generado también la palabra alemana *quer* (transversal), la latina *torquere* (torcer), la inglesa *anthwart* (a través)².

En este sentido,

Cabe precisar que el término presenta varias acepciones, además de las expuestas anteriormente. Como sustantivo, significa “maricón”, “homosexual”, “gay”; por otro lado, ha sido utilizado para designar la falta de decoro y la anormalidad de las orientaciones lesbianas y homosexuales. Como verbo, el transitivo *queer* expresa el concepto de “desestabilizar”, “perturbar”, “jorobar” [...] ³

¹ Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemología del Armario* (Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998), 37.

² Carlos Alberto Leal Reyes, “Sobre las dimensiones del pensamiento *queer* en Latinoamérica: teoría y política”, *Aposta Digital*: nº 70 (2016): 171.

³ *Ibid.*

Lo *queer* se apoya en la posibilidad de desestabilizar normas aparentemente fijas. Como adjetivo, significa “raro”, “torcido”, “extraño”. El término designa la idea de extrañamiento, pero puede también ubicarse a nivel coloquial como un insulto por el cual se designan un conjunto de diferencias en función de lo sexual y funciona en oposición a lo *straight* —que significa “derecho”, “recto”, “heterosexual”—, reflejando la naturaleza “subversiva y transgresora” de los deseos propios de la heterosexualidad institucionalizada que constriñe y limita al sujeto⁴.

Podemos decir, entonces, que lo *queer* surge como un cuestionamiento a los referentes normativos en torno al papel no solo de la sexualidad sino también del género. Esta perspectiva puede ser entendida como un tipo de saber posicionado que pretende una aproximación a formas alternativas, donde se cuestiona la naturalización de la heterosexualidad como un universal de la cultura.

En términos generales, el concepto propone un análisis crítico de la sexualidad, partiendo del supuesto de que el conjunto de las prácticas consideradas como “normales” son resultado de una serie de dispositivos en los que se posicionan discursos encargados de fijar la subjetividad por criterios arbitrarios y excluyentes que deben ser cuestionados, desestabilizados e incluso reformulados por medio de la construcción de espacios y acciones políticas radicales, donde la identidad como expresión aparentemente homogénea se ponga en cuestión por medio de prácticas políticas que cuestionen el dispositivo público-privado mediante formas plurales de participación centradas en la identidad.

Esta perspectiva ha tenido presencia en diversos espacios de producción de conocimientos (académico, artístico, político) y constituye una forma de comprender a las sexualidades como espacios de construcción de políticas de identidad que ponen en cuestión diversos referentes institucionales⁵. Lo *queer* se encuentra cercano a los planteamientos de un tipo de activismo que pretende cuestionar las formas de vivir y ejercer la sexualidad e impacta diferencialmente sobre la modalidad de las prácticas colectivas donde se apropian y promueven rutinas sobre las trayectorias subjetivas que se definen en la sexualidad y el género.

Las trayectorias de interpretación de esta categoría se encuentran asociadas a un proceso de asimilación de las reflexiones producidas en países como Estados Unidos las cuales, en parte, se enfocaron en la necesidad de reposicionar los binarismos provocados por la clasificación sexuada, ubicando a las sexualidades periféricas como un conjunto de referentes que pueden intersectarse o combinarse

⁴ *Ibíd.*

⁵ Richard Miskolci, “Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização”, *Sociologías*: n° 21 (2009): 151.

con una serie de opciones (gays/lesbianas/trans) y apelan a la configuración de una identidad colectiva que responde a las lógicas de opresión y violencia estructural donde se posicionan subjetividades, prácticas y experiencias cotidianas que son interpretadas en diversos espacios académicos, políticos y culturales, llegando a América Latina por medio de procesos globales de transmisión de conocimientos.

Las múltiples traducciones del concepto⁶ responden a la presencia de un proyecto político de representación de las minorías, tendiente a establecer conexiones relacionales entre fenómenos de diversa índole en los cuales puede ubicarse la necesidad de subvertir la normatividad excluyente promovida por la interpretación heterosexista de la realidad. Algunos de los temas abordados por esta propuesta van desde aproximaciones al papel de los cuerpos “trans” como forma de cuestionar las nociones tradicionales de sexualidad —partiendo de la subjetividad—, hasta la edificación de una experiencia subjetiva en la construcción de la identidad sexual desde una explicación autobiográfica⁷.

En este sentido, lo *queer* ha sido considerado por algunos sectores académicos como un redescubrimiento y una profundización teórica de los cuestionamientos formulados desde la década de los setenta en torno a la sexualidad y que permite la construcción de puentes en el análisis de los procesos de integración, asimilación y definición de identidades sexo-genéricas que se mueven por fuera de la norma heteropatriarcal. Por otra parte, en diferentes espacios de activismo, lo *queer* ha sido interpretado como un recurso político, artístico, ideológico y discursivo por medio del cual se puede realizar una aproximación a las expresiones “raras” o “extrañas” que pueden posicionarse como una afrenta al modelo “normal” de constitución subjetiva.

En este sentido, el concepto *queer* revela la complejidad de las dinámicas de socialización que promueven una instancia crítica en la cual se observan márgenes, normas y hegemonías de las zonas que se habitan real y simbólicamente desde la posibilidad de transgredir tanto los espacios heteronormativos⁸ como

⁶ Cabe señalar que las recepciones de lo *queer* no han sido homogéneas y mucho menos favorables, ya que en, algunos espacios, la propuesta ha sido entendida en su acepción “dura” como una forma desde la cual puede desestabilizarse la heteronormatividad —a partir de una revisión teórica que permite pensar el sentido de la transgresión del género y la sexualidad— y otra donde se cuestionan los marcos interpretativos de la categoría, debido a que considera que se trata de un ejercicio neocolonial que impide comprender las dinámicas de activismo propia de los países de la región, desdibujándose por la apropiación superficial de ciertas prácticas ubicadas como experiencia estética.

⁷ Giancarlo Cornejo, “La guerra declarada contra el niño afeminado: Una autoetnografía ‘queer’”, *Iconos*: n° 39 (2011).

⁸ Según Michael Warner, “Heteronormative thinking about society is seldom so cartoonish. Like an-

homonormativos —expresiones binarias y limitadas de la sexualidad—. Esta complejidad permite pensar las formas en las cuales se explica la categoría: una que entiende lo *queer* como una lectura crítica y desestabilizadora de la sexualidad, que plantea la búsqueda de una visión radical, cercana a los marcos de disidencia sexual presente en algunos espacios académicos; y otra cercana a la posibilidad de realizar una “lectura *queer*” de la realidad a través de recursos de subjetivación donde la sexualidad y el género se pongan entre comillas, posibilitando diversas formas de identificación⁹.

Para los objetivos del presente trabajo, partimos de la idea de que lo *queer* conforma un cúmulo de saberes sobre la sexualidad, el género y la política, siendo representado como una perspectiva que puede enmarcarse en el campo de la ciudadanía sexual por medio de la interacción de acontecimientos y decisiones concretas en diversos espacios de la vida cotidiana que atienden a un conjunto de consideraciones, atravesadas por marcos de identificación y pertenencia. Las perspectivas representadas por lo *queer* como concepto son cruzadas por los discursos disponibles en diferentes espacios de participación social que pueden ser concebidos como institucionalizados o disidentes.

Lo *queer* permite hablar en torno a los elementos por medio de los cuales se concibe al género y la sexualidad como medios para subvertir la norma y a los posicionamientos con respecto a la dimensión genérica de la existencia, así como pensar en las posibilidades de existencia a partir de un acto volitivo en el que se define el yo, más allá de los márgenes configurados por la sexualidad.

El concepto, en su complejidad, es utilizado como recurso intelectual promovido por diversos círculos a partir de los cuales se cuestiona el orden sexual

drocentrism, it clothes itself in goodwill and intelligence. Much of the work of feminist social theory has consisted of showing that basic conceptualizations —ways of opposing home and economy, the political and personal, or system and lifeworld— presuppose and reinforce a paradigmatically male position” [La heteronormatividad hace referencia al conjunto de las relaciones de poder por medio del cual la sexualidad se normaliza y se reglamenta en nuestra cultura y las relaciones heterosexuales idealizadas se institucionalizan y se equiparan con lo que significa ser humano]. Es, además, el principio organizador del orden de relaciones sociales, siendo política, institucional y culturalmente reproducido, lo que hace de la heterosexualidad reproductiva el parámetro desde el cual juzgar (aceptar, condenar) la inmensa variedad de prácticas, identidades y relaciones sexuales, afectivas y amorosas existentes. Véase Michael Warner, “Introduction”, *Fear of a queer planet: Queer Politics and Social Theory*, editado por Michael Warner (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), XXIII.

⁹ De acuerdo con Mérida, una de las dificultades de traducción del término se desprende de su naturaleza polisémica, por lo que es preciso ubicarlo dentro del contexto del activismo político lésbico-gay y como un posicionamiento crítico de las diferencias sexuales y de género convencionales. Al no existir en español una idea que se le asemeje, lo *queer* no suele emparentarse con otras categorías. Véase Rafael Mérida Jiménez, “Prólogo”, en *Sexualidades transgresoras: una antología de estudios queer*, editado por Rafael Mérida Jiménez (Barcelona: Icaria Editorial, 2002), 23.

como un dispositivo reproductor de la desigualdad, desarrollando una alternativa viable a las dinámicas heteronormativas dominantes amparadas en categorías binarias y mutuamente excluyentes, tales como lo son hombre/mujer y heterosexual/homosexual que mediante una aparente estabilidad reproducen el modelo hegemónico normativo. Para autoras como Sierra¹⁰, en la categoría *queer* podemos encontrar una reflexión crítica en torno a las convenciones establecidas sobre la subjetividad y sus implicaciones en la percepción de las “minorías” rechazadas, las cuales reclaman una representación política y discursiva centrada en una transformación de los márgenes opresores del género —entendidos como construcción social—.

Lo *queer* se posiciona, entonces, como una teoría, un campo de estudios y un espacio para la militancia con múltiples sentidos que ha sido internalizado —de formas variables— como un mecanismo desde el cual se organizan y rastrean formas de auto-reconocimiento de sujetos y comunidades con experiencias comunes en torno a las posibilidades de existencia sexual no normativas. El término *queer* es un término “paraguas” que pretende englobar a todas estas disidencias sexuales en una postura crítica desde dentro, pero desde los márgenes, hacia las formas tradicionales de hacer política¹¹.

Cabe señalar que diversas variables delimitan los sentidos e interpretaciones acerca de lo *queer*: el deseo y sexualidad de los autores, sus referencias (literarias, académicas, mediáticas); las relaciones de poder y resistencia en las cuales se encuentran inmersos; las concepciones de activismo a las cuales pertenecen —así como sus formas de acción— configuran una interpelación sobre los efectos heteronormativos de la apropiación de discursos considerados “marginales”.

Como corriente teórica o preocupación política, lo *queer* forma parte de una posibilidad que permite entender las sexualidades y los sujetos sexuales en el marco de las relaciones sociales y de poder concebidas como la “diversidad sexual”. La perspectiva *queer*, en su heterogeneidad, permite un impulso —tanto en lo político como en lo académico-institucional— para la mayoría de estos temas y sujetos como una posibilidad legítima que puede englobarse bajo el rótulo de las ciencias sociales y las humanidades. Funciona, además, como un código representacional que deriva de los límites desbordados por las construcciones de género, dibujando fronteras y retazos en los cuales los sujetos pueden ubicarse

¹⁰ Angela Sierra González, “Una aproximación a la teoría *queer*: el debate sobre la libertad y la ciudadanía”, *Cuadernos del Ateneo*: n° 26 (2009).

¹¹ Gracia Trujillo Barbadillo, “Desde los márgenes: Prácticas y representaciones de los grupos *queer* en el Estado español”, en *El eje del mal es heterosexual*, editado por Carmen Romero Bachiller, Silvia García Dauder y Carlos Bargeiras Martínez (Madrid: Traficantes de sueños, 2005), 30.

como depositarios de otras posibilidades de existencia. Lo *queer* propone un análisis crítico de la sexualidad, partiendo del supuesto de que el conjunto de las prácticas consideradas como “normales” son resultado de una serie de dispositivos en los que se posicionan discursos encargados de fijar la subjetividad por criterios arbitrarios y excluyentes que deben ser cuestionados, desestabilizados e incluso reformulados mediante la construcción de espacios y acciones políticas radicales donde la identidad como expresión aparentemente homogénea se ponga en cuestión por medio de prácticas políticas que cuestionen el dispositivo público-privado, mediante formas plurales de participación centradas en la identidad como posibilidad de acción.

Teresa de Lauretis, crítica de la noción de género como diferencia sexual, permite una aproximación a lo que denomina “potencial epistemológico radical”¹², a través del cual la diferencia sexual se reproduce por medio de representaciones lingüísticas y culturales, así como en las experiencias derivadas de relaciones raciales y de clase que son múltiples y contradictorias.

La autora define al género a través de una serie de proposiciones: 1) el género es una representación que, sin embargo, tiene implicaciones concretas en la vida material de los individuos; 2) la representación del género es su construcción (como evidencian la historia del arte y la cultura occidental); 3) la construcción del género continúa hoy no solo en los medios, la escuela, la familia y otras instituciones, sino también en la comunidad intelectual, la teoría y el feminismo; y 4) la construcción del género es también afectada por los discursos que lo deconstruyen:

[...] entonces, encontramos que el término género es una representación; y no sólo una representación en el sentido en el que cada palabra, cada signo, refiere (representa) a su referente, ya sea un objeto, una cosa o un ser animado. El término género es, en efecto, la representación de una relación, ya sea que pertenezca a una clase, a un grupo o a una categoría. El género es la representación de una relación, o, si puedo, por un momento, entrometerme con mi segunda proposición, el género construye una relación entre una entidad y otras entidades que están constituidas previamente como una clase, y esa relación es de pertenencia [...].¹³

A partir de estas premisas, asociadas al concepto de tecnología del sexo desarrollado por Foucault, se permite explicar los recursos mediante los cuales las tecnologías de género (por ejemplo, el cine) y los discursos institucionales (por

¹² El sentido del potencial epistemológico radical refiere a la posibilidad que presenta el concepto género de desmontar los espacios donde se representa, como por ejemplo el cine. Véase Teresa De Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction* (Londres: Macmillan Press, 1989), 34.

¹³ *Ibid.*

ejemplo, teorías) constituyen un poder que controla el campo de significación social y, entonces, producen, promueven e “implementan” representaciones del género reconocido como “válido”. Estas tecnologías provocan “efectos de realidad” que materializan realidades sobre el cuerpo y la subjetividad.

Las tecnologías de género, por tanto, están ligadas con prácticas socioculturales, discursos e instituciones capaces de crear “efectos de significado” en la producción de sujetos, por lo que el género y las diferencias sexuales son efecto de representaciones y prácticas discursivas diversas. Es la concepción del género como un proceso o el efecto de un conjunto de representaciones en el que se incluyen las prácticas discursivas, los proyectos pedagógicos, las normatividades, pero también las actividades, maniobras y operaciones a partir de las cuales esos proyectos se materializan.

Siguiendo esta idea, podemos señalar que el género constituye un correlato construido a partir de la sexualidad, entendida ésta como una instancia epistemológica con una base clasista que organiza y distribuye el poder en función de criterios arbitrarios como la raza y otro tipo de categorizaciones, donde se perpetúan y reproducen esquemas de desigualdad sistemática, redundando en la objetivación sexual de la mujer. Sin embargo, esta posibilidad puede cuestionarse en la medida en la cual se desnaturalice la heterosexualidad como mandato aparentemente universal y se formen estrategias de constitución de un “sujeto excéntrico”, descolocado de los referentes normativos en el que se ubican los esquemas precursores de esta desigualdad sistémica.

La posibilidad de desidentificación permite pensar en la configuración de un tipo de representación centrada en la desestabilización del régimen normativo a partir de la negociación constante de los referentes que le otorgan sentido al sujeto sexuado, pensando en la resistencia como un escenario de acción política, donde se plantean diversas estrategias que van de los campos epistémicos a los de acción pública. Los mecanismos por medio de los cuales se pueden dar estas transformaciones se enmarcan en las fórmulas del lenguaje, elemento a partir del cual se establecen las relaciones entre los individuos y la cultura.

La interacción entre conceptos, símbolos y socialización que construyen la experiencia significativa del sujeto sexuado se va adoptando internamente, por lo cual su reconfiguración en otros espacios puede darse a través de estos mismos elementos, pudiendo concebirse como una dinámica representacional compleja presente en las sexualidades.

Con esta propuesta se puede reformular el discurso sobre el cual se construye la sexualidad desde el campo de las representaciones sociales —laboriosa y constantemente— redefiniendo los términos, prácticas y enunciaciones que las

producen, no solo con el fin de contrarrestar el sesgo anti-mujer de las connotaciones culturales de las palabras, sino también dando una vuelta y contestando de forma indirecta cualquier formulación hecha sobre el género y la sexualidad. De esta manera, se soslayan las tendencias misóginas inscritas en el lenguaje mediante una aproximación a las formas de configuración de los sentidos de lo *queer* en diferentes espacios de participación ciudadana que posibilitan formas de vivir lo sexual como una experiencia socialmente compartida, negociada y renegociada en escenarios de política, a partir de la configuración de un discurso en el que lo excéntrico puede ser concebido como una posibilidad de identificación y de desidentificación.

Metodológicamente las representaciones pueden ser aprehendidas a través de los anclajes que estas presentan en las relaciones sociales cotidianas y las funciones identitarias, las cuales guían comportamientos y prácticas, así como justifican la definición de posiciones y conocimientos. Por ello constituye un elemento que permite dar cuenta de los comportamientos de los grupos sociales. La idea de representación social permite una aproximación a las formas en las cuales se entiende lo *queer* desde referentes socialmente disponibles y reproducidos.

En este sentido, la idea de representación puede leerse como una suerte de construcción ficticia ideológica, un destilado de discursos —diversos pero coherentes— que dominan en las culturas occidentales (discursos críticos y científicos, literarios o jurídicos) y funcionan como punto de fuga, así como condición peculiar de existencia¹⁴. Cabe señalar que distintas variables delimitan el campo de estudio, contándose entre ellas el deseo y la sexualidad de los productores de los discursos asumidos como *queer*; las relaciones de negociación y resistencia entre los grupos subalternos y hegemónicos; así como la deconstrucción de discursos heteronormativos por medio de diversas estrategias: la producción académica, artística y política, a través de la cual se apropian y reproducen mensajes desde los márgenes (sociales, sexuales, económicos, de participación ciudadana), intentado una especie de cartografía¹⁵ de los principales ejes temáticos que permiten aproximarse a las formas de tratamiento y recepción de las dinámicas *queer* en diversos espacios de producción material y simbólica¹⁶.

¹⁴ *Ibid.*, 35.

¹⁵ Se retoma la noción en el sentido desarrollado por Félix Guattari, quien concibe la cartografía no simplemente como una técnica de representación de subjetividades políticas dadas, sino como una auténtica práctica revolucionaria de transformación estética y política. Véase Guattari Félix y Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2006).

¹⁶ La forma en la cual se utiliza el término de representación parte de las distinciones realizadas por Guattari en torno a las formas a partir de las cuales las ideas respecto al género y la sexualidad son resultados de la interacción entre las interpretaciones subjetivas, así como de diversos productos cultu-

La categoría *cine queer* hace referencia al conjunto de propuestas cinematográficas alejadas de las normas y convenciones marcadas por los modelos de producción, creación y representaciones centradas en esquemas heteronormativos. Funciona como un género, una propuesta y un público meta donde se intersectan discursos e ideas cercanos al colectivo LGBTIQ+. A pesar de la gran cantidad de textos teóricos sobre el tema, existe un problema de definición alrededor del *cine queer*: qué es, qué significa, cómo se hace y, sobre todo, cómo se ve¹⁷.

Generalidades del *giallo* en el cine

Hablamos del *giallo* para referirnos a un tipo de cine que se popularizó en la filmografía italiana. Al respecto, autores como Lazo señalan que: “El *giallo* toma su nombre de una colección de libros de bolsillo de portada amarilla; *giallo* significa amarillo en italiano. Las novedades en esta nueva etapa del horror fueron los asesinatos explícitos filmados desde una cámara subjetiva, homicidas vestidos con ropa y guantes oscuros y tramas vistas desde los ojos del héroe”¹⁸.

Como subgénero cinematográfico, apareció durante los años sesenta del siglo XX y converge con algunos elementos del cine negro y de suspenso, donde los temas, líneas argumentales, así como la construcción de personajes refieren a un conjunto de universos en el cual la cámara traslada a los espectadores a terroríficos escenarios del crimen —de forma macabra y profundamente visual— mediante un lenguaje en clave *gore*¹⁹ que se cumple ante la presencia exagerada de la sangre, primeros planos de violentos ataques con armas punzocortantes clavándose en el cuerpo de la víctima e, incluso en algunas ocasiones, explicitando desmembramientos.

En el *giallo* el papel protagonista lo asume —en la mayoría de las producciones— un personaje civil que se ve envuelto de forma casual en el primer asesinato. A partir de ahí su vida se torna en un viaje obsesivo por atrapar al criminal, un factor clave en el planteamiento narrativo de raíz mítica, dado que “los

rales (como la literatura, el cine y la televisión). La idea de representación se puede interpretar en dos dimensiones: lingüística y cultural. La idea de representación sexual permite dar cuenta de los procesos a partir de los cuales se construyen subjetivamente los significados en torno a lo *queer*, desarrollando una suerte de aproximación cartográfica que ha tenido múltiples formas de recepción material y simbólica. Véase Guattari Félix y Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo*.

¹⁷ Véase B. Ruby Rich, *New Queer Cinema: The Director's Cut* (Carolina del Norte: Duke University Press, 2013).

¹⁸ Norma Lazo, *El horror en el cine y en la literatura* (Barcelona: Paidós, 2007), 105.

¹⁹ El *cine gore* es un subgénero del cine de terror y de explotación centrado en lo visceral y la violencia gráfica extrema. Estas películas, mediante el uso de efectos especiales y exceso de sangre artificial, intentan demostrar la vulnerabilidad, fragilidad y debilidad del cuerpo humano y teatralizar su mutilación.

monstruos le ofrecen al héroe la oportunidad de demostrar su heroísmo hasta el punto de que podría decirse que, en los mitos griegos, su función no es otra que la de dejarse eliminar por el héroe para que él pueda demostrar sus cualidades”²⁰.

Las localizaciones suelen ser ciudades italianas, normalmente en reductos casi suburbanos o periféricos, calles oscuras y estrechas, edificios antiguos en estado deplorable. En estos espacios, la muerte se manifiesta en escenarios predominantemente nocturnos, donde el asesino no escoge en casi ninguna ocasión actuar a plena luz del día. Con esta fórmula aumenta la dosis de terror y angustia de cada crimen.

En términos referenciales, el género cinematográfico bebe de muchas fuentes. La más evidente es la literatura de misterio italiana y el serial de suspense radiofónico. Apenas hay tramas secundarias de romance. El amor romántico está muy poco representado ya que, en su lugar, aparece el deseo y la obsesión, sugiriéndose relaciones afectivas fuera de la norma: extramatrimoniales o marcadas por la atracción del/la protagonista por un personaje principal de la trama. Por lo general las víctimas son mujeres jóvenes y el asesino tiene una presencia casi invisible, entre sombras, cubierto casi completamente por su ropa —y sin mostrar el rostro—, presentándolo a través del uso del plano subjetivo.

Esta técnica permite mostrar de manera “más real” la agresión, buscando el mayor impacto posible para el público mediante el uso de una alta expresividad dramática, a través de un tipo de violencia extrema, no censurada. En el *giallo* se relaciona lo íntimo y sensual con la tragedia, eligiéndose jugar con el doble sentido y la insinuación antes que mostrar impudicamente cualquier elemento sexual. Tenemos una producción que se recrea mucho en lo visual por encima de lo figurativo.

De acuerdo con Felipe Rodríguez Torres:

En esta propuesta cinematográfica se destacan los amplios y etéreos *travellings*, que son interrumpidos bruscamente por *zooms*, que provocan no solo una sensación de premura e inquietud y sirven narrativamente para destacar puntos de inflexión en el relato. Dichos *zooms* suelen terminar en la mirada/ojos de los protagonistas del relato, que también sirven tanto como punto de vista crispado de los acontecimientos, a la vez que trasladan la mirada *voyeurista* al espectador. Una mirada que disfruta de un estilo visual donde la figura femenina y la representación de la muerte son realizadas, creando un vínculo entre deseo/muerte y una sexualización del sufrimiento que acompañará eternamente al género.²¹

²⁰ Sara Martín, *Monstruos al final del milenio* (Madrid: Imágica, 2002), 20.

²¹ Felipe Rodríguez Torres, “Los orígenes del *giallo* (1962-1969): Muchachas que sabían demasiado y pájaros de plumas de cristal”, *Canino*, 27 de noviembre de 2018, <https://www.caninomag.es/los-orige->

Este sufrimiento se materializa mediante la representación de

Un asesino sin rostro, que se sitúa como ojos del espectador para cometer los crímenes, siendo el público testigo/protagonista de unos asesinatos convertidos en coreografías de muerte y erotismo, donde el asesinato se convierte en acto sexual y el arma homicida de formas fálicas se transforma en el miembro sexual sustitutivo del asesino castrado, que debe castigar a una sociedad burguesa hedonista y superficial. Situaciones reforzadas por una paleta de colores primarios y un expresionismo en los tiros de cámara y el montaje que rompe con todas las reglas convencionales, pero refuerza la intensidad de las sensaciones, que pretende hacer sentir al espectador y que, a su vez, sirve para crear la tensión en el plano, a través de dos acciones simultáneas y jerarquizadas en su composición.²²

Este elemento es mostrado mediante los momentos de mayor peligro para una víctima en estos filmes, que es cuando disfruta de la comodidad y cobijo del hogar y llega el momento de despojarse de la ropa para disfrutar de la intimidad, potenciando los placeres. En este contexto profundamente barroco, los cuerpos de la ley y el orden son vistos a través de la lente del escepticismo y la crítica, donde la policía actúa con dureza, con excesiva rigidez y con inconmensurables trabas burocráticas. El/la protagonista supone la intervención no limitada de alguien no expuesto al sistema y que, por lo tanto, no está corrupto o sometido a él. Se trata de una visión pesimista y oscura de la sociedad en la que vivimos, llena de escondites en los cuales la justicia y la protección no pueden llegar.

Entre algunos de los directores más representativos de este género tenemos a Mario Bava, con la obra *La máscara del demonio*, de 1960, a la que Rodríguez Torres describe como “una historia de terror gótico, donde los elementos clave del clasicismo del género —definido por las películas de la Universal— se daba la mano con el trabajo que la *Hammer*²³ estaba realizando en Inglaterra redefiniendo el horror clásico”²⁴.

Abonando a esta propuesta, Luigi Bazoni, en su filme *The Possessed*, de 1960, introduce “el componente onírico, de sueño febril, de duermevela, a través de la irrupción directa en la narración del sueño y de la pesadilla, acrecentado

nes-del-giallo-1962-1969-muchachas-sabian-demasiado-pajaros-plumas-cristal/ (fecha de consulta: 14 de mayo de 2020).

²² *Ibid.*

²³ Hammer Productions es una compañía cinematográfica inglesa fundada por sir James Carreras, en 1934, célebre por la realización de una serie de filmes de terror gótico producidos entre los años 1955 y 1979. Esta productora se especializó en historias de ciencia ficción, suspense y terror, con la participación de actores del género, como Christopher Lee y Peter Cushing.

²⁴ Felipe Rodríguez Torres, “Los orígenes del *giallo*”.

formalmente, a través de una fotografía en blanco y negro brumosa y fantasmagórica”²⁵, elementos que posteriormente se convertirían en una constante del género. Por su parte, Tinto Brass, considerado como un “erotómano, por obras como *Salón Kitty* (1976), *Los burdeles de Paprika* (1991) o *Calígula* (1979), dirige su primera película, *Con el corazón en la garganta* (1967)”²⁶, que se considera una de las cintas precursoras del género en una suerte de discurso abigarrado y sangriento, poco desarrollado. En contraste, algunos de los elementos de un “*protogiallo*” los encontramos en el filme

Crimen en la residencia (1968) de Antonio Margheriti. Una película formalmente barroca, que transita entre la experimentación formal y el misterioso estilo de las novelas de Agatha Christie, y donde el punto fuerte del género —la creatividad de los asesinatos y la representación de los cadáveres femeninos— queda lastrado por una pobre puesta en escena, dejando múltiples carencias de su guion [reflejadas en situaciones y personajes poco desarrollados].²⁷

Por otra parte, Lucio Fulci y Dario Argento son dos directores fundamentales para el género, considerados como sus máximos representantes en términos de propuesta discursiva, cinematográfica y de influencia.

El primero de ellos estrena *Una historia perversa* (1969), un título que, aunque no es totalmente un *giallo* sino más bien un *thriller* erótico de espíritu *exploitation*, sí que contiene algunos de los elementos formales y narrativos que veremos más adelante tanto en su carrera, como en [las producciones] venideras. Destaca de entre ellos el uso de los virados a rojo asociados a la pasión y la muerte, el componente sexual como reclamo, una cámara inquieta, brusca, crispada o una utilización de los primeros planos de los ojos, de las miradas, que en este trabajo simbolizan de manera antagónica el deseo sexual y la repulsa del mismo: en el *giallo*, sexo y muerte son un todo que se retroalimenta. Un perfecto ejemplo en esta cinta sería la escena de sexo del protagonista con múltiples mujeres mientras, en paralelo, Fulci inserta planos de la esposa muerta en el velatorio. De nuevo, la fusión entre Eros y Thanatos.²⁸

Los tópicos, así como la relevancia y posterior influencia del género, permitirían el desarrollo de una estructura que permite una lectura alternativa sobre los cuerpos, la sexualidad y el desborde de las pasiones en discursos barrocos que funcionan como un espacio en el que se reconocen elementos *queer* que han sido revisitados en diversos ejercicios de estilo, como en el caso de la película *Knife + Heart*.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

Knife + Heart: una lectura *queer*

En el segundo trabajo del director Yann González, estrenada en el 2018, se desarrolla claramente un condensado de géneros cinematográficos que pretende establecer una suerte de ruptura de los límites: no solo de las convenciones en la creación, sino también de las formas de exponer las pasiones desbordadas como posibilidad/pulsión vital. La película es una suerte de misterio criminal envuelto por el universo sexualizado/sexualizante que bien podríamos definir como una muestra de *giallo queer*, en el cual se representa una melancólica historia de (des) amor con retazos de registro gótico, envuelto en homenajes al cine de los setenta.

La trama nos lleva a París, durante el verano de 1979, y nos presenta a “Anne, una productora de películas porno gay [de bajo presupuesto, quien además] es una mujer violenta, víctima del alcohol y de sus propios demonios. Cuando Loïs, su editora y pareja, la abandona tras años de relación, Anne queda destrozada. Desesperada y decidida a reconquistarla, hace una película mucho más ambiciosa”²⁹, la cual lleva a la búsqueda de su redención. En medio de todo ello, un asesino enmascarado, misterioso, merodea por su entorno laboral y emocional, trastocándole la vida.

Los mecanismos a partir de los cuales estos elementos se representan son donde todo cabe: el romance, el sexo, el deseo desbordado. Así, la violencia y la muerte se dan cita en medio de un *slasher*³⁰ que pretende estilizar y sofisticar el cine *trash*³¹ mediante componentes oníricos³ y un evocador carácter meta-cinematográfico, donde, mediante el tratamiento de imagen y la puesta en escena, se hace referencia a un estilo, a una época y a múltiples géneros cinematográficos, estilísticos y artísticos, en general. En términos técnicos, la pasión y nostalgia por el celuloide se manifiesta a través de diferentes texturas por las que, en todo momento, la película envuelve a los propios personajes y a los espectadores dentro de un cine que se ve y experimenta de forma cotidiana: es decir, se muestra el cine como experiencia estética y como acto creativo donde se condensan múltiples formas de ser y hacer a través de un goce para todos los sentidos, que viene

²⁹ “Knife + Heart”, *PelisPlus*, <https://pelisplus.me/pelicula/knife-heart/> (fecha de consulta: 20 de mayo de 2020).

³⁰ “Es un subgénero del cine de terror en el que un psicópata enmascarado va asesinando con un arma blanca a un grupo de jóvenes o adolescentes, movido por un sentimiento de ira o venganza”, Víctor González, “Cine *slasher*: historia, características, evolución y futuro”, *Cinema Gavia*, 15 de mayo de 2019, <https://cinemagavia.es/cine-slasher-monografico/> (fecha de consulta: 15 de mayo de 2020).

³¹ El llamado cine *trash* se desprende de la denominación peyorativa que la crítica oficial otorgaba a las producciones basadas en rodajes acelerados, presupuestos mínimos, y equipos técnicos pequeños, así como el aprovechamiento de subgéneros y temas de moda desde una perspectiva, casi siempre, estrictamente comercial, bajo el patrocinio capitales de distintos países.

a confirmarnos la capacidad de la saturación como mecanismo para mostrar más que sugerir.

Ejemplo de lo anterior lo encontramos en una de las secuencias iniciales: en medio de los sucios,

Pecaminosos y siempre confusamente animados corredores con los que la cultura cinematográfica suele representar las salas *underground* de promiscuidad homoerótica, un joven inicia un cortejo [decididamente] sexual con un desconocido, ataviado con una máscara de cuero negro. El flirteo inicial deja paso a una pasión [desbordada e inmediata] y ambos personajes terminan en una cama en posición sadomasoquista. En el momento de máxima excitación, el chico a quien corresponde la posición dominante [apuñala] en múltiples ocasiones a su amante [con un dildo retráctil].³²

La escena muestra de forma gráfica tanto los cuerpos como las prácticas, así como el exceso de sangre y violencia que suelen acompañar a la estética *giallo* de la década de los setenta.



³² Alberto Sáez Villarino, “Anochece en la Riviera. Críticas de Knife+Heart y El hombre que mató a Don Quijote”, *El Antepenúltimo Mojicano*, 05 de mayo de 2018, <https://www.elantepenultimomojicano.com/2018/05/festival-de-cannes-criticas-knife-heart-el-hombre-que-mato-a-Don-Quijote-ayka-carmen-lola.html> (fecha de consulta: 30 de mayo de 2018).

Figura 1. Póster de la película³³

Como expresa Sáez Villarino,

El realizador Yann Gonzalez se adentra en una superposición de elementos [que] se evidenciarán desde los compases iniciales [...] del brutal asesino, un *Leatherface*³⁴ premonitorio que surge como figura inexorable de este género; un asesino idealizado y representado por un atuendo perfectamente identificable que no permite revelar sus facciones (máscara de cuero en este caso), oculto [...] entre las sombras, como si poseyera el don de la ubicuidad, observando a sus futuras víctimas con un aire de resentimiento y soledad [siempre justificado], a la espera del momento adecuado para atacar con un amenazante objeto afilado que usará para [terminar] a los sujetos de sacrificio, pues todos sus crímenes [tienen] un componente de pasión inherente que forzará al asesino a matar en distancias cercanas.³⁵

Por lo tanto, el asesino está manifestando su poder, ese que se ejerce mediante la masculinidad y se desborda y cuestiona por sus límites imprecisos, esos que se suelen manifestar en las prácticas homoeróticas.

En esta propuesta, se hace énfasis en las sexualidades disidentes, expulsadas de la normalidad y de la heterosexualidad dominante. La protagonista es una mujer lesbiana, atormentada, que trabaja en la industria pornográfica. Su género de producción es el de varones que tienen sexo con otros varones, mostrando códigos retorcidos, expresados por la materialidad de los cuerpos erotizados y erotizantes.

Con respecto a las convenciones de género cinematográfico, se respetan las fórmulas preestablecidas del *giallo* (asesino enmascarado, historias mórbidas y cargadas de erotismo, violencia gráfica, saturación de colores), pero llevadas a un contexto con una fuerte carga homoerótica mediante la utilización de diversas influencias (siendo notoria la de David Lynch), tales “como la participación de seres deformados, hombres con mutaciones inauditas o los constantes fallos

³³ Tony Stella, “cartel de la película”, *Un couteau dans le cœur* [Knife + Heart], dirigido por Yann Gonzalez (París: CG Cinema / Association Relative à la Télévision Européenne / Garidi Films / Le Fresnoy / Radio Télévision Suisse / Piano, 2018), <https://www.alpha-ville-design.com/#/knifeheart-poster-1/> (fecha de consulta: 28 de octubre de 2020).

³⁴ *Leatherface* (traducido literalmente como Cara de cuero) es un personaje ficticio, creado por el guionista Kim Henkel y el director Tobe Hooper. Su verdadero nombre es Jedidah Sawyer y es el villano principal de la franquicia *The Texas Chainsaw Massacre*, apareciendo por primera vez en la película homónima de 1974. *Leatherface* ha aparecido también en las posteriores nuevas versiones, secuelas, y precuelas de la saga, en las que es representado como un hombre robusto y alto, siendo sus elementos más característicos la máscara que lleva y la motosierra que utiliza como arma. Su historia y familia han ido cambiando a lo largo de las películas.

³⁵ Alberto Sáez Villarino, “Anochece en la Riviera”.

eléctricos que otorgan a la puesta en escena una sensación de incertidumbre e irrealidad”³⁶, donde el realizador se sumerge en un relato oscuro en forma y fondo, que utiliza el componente onírico como medio vehicular del mensaje, el cual permanece en la conciencia de los personajes “sin llegar a abandonar, en ningún caso, la conexión con el presente y lo tangible”³⁷, con lo cual se hace manifiesta la tensión entre la ficción y “lo real”.

El efecto de abstracción, por momentos, tiende a la sobre explicación y a una utilización lineal del tiempo y el espacio. La aparente sencillez de la narrativa “permite que lo alegórico destaque por encima de lo evidente”³⁸, lo cual permite la contundencia en el mensaje principal: el desborde de los deseos, que lleva a otras posibilidades de existencia.

Esas condiciones de desborde se presentan ante el miedo a la muerte, frente al cual la protagonista asume el papel de investigadora debido a la ineficacia y la pasividad policial. Como dice Sáez Villarino, “Al mismo tiempo, [ella se aprovecha] del morbo generado y [de] la inspiración repentina —producto de estar rodeada de tanto sadismo— para dirigir su argumento de forma imitativa a los acontecimientos ‘reales’ que suceden en torno al grupo de actores [...]”³⁹. Esta superposición metareferencial permite la construcción de una atmósfera altamente fantástica cuyas consecuencias son reales.

En términos de discurso visual, se mantiene un tono barroco y saturado donde los colores, impregnados en rojos e iluminados con neón, refuerzan la idea de los excesos manifestados en los escandalosos crímenes cometidos, tal como en el caso de la primera secuencia de asesinato: “Un chico guapo apuñalado en varias ocasiones en el recto”, según la precisión que le hace la policía a Anne, quien, en su última producción *Furie anale* [Furia anal], el enésimo film (“de mierda”, como lo constata Loïs), sublima la acción incorporándola como parte de la trama. La víctima formaba parte de la pequeña familia de compañía de actores dirigida por “el manitas”. Rápidamente, se tiene noticia de otro asesinato y la atmósfera de inquietud entre los actores aumenta vertiginosamente, a la vez que Anne aprovecha para adaptar el contenido de la película: el título pasa a ser *Le Tueur homo* [El asesino homosexual] antes de pasar a *Maléfices* [Maleficios]. Los títulos de estas películas hacen clara referencia al tremendismo de las películas de terror europeo de la década de los setenta, pero también a la sublimación (y banalización) de las circunstancias vividas por el grupo acosado por alguien que, al

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

parecer, quiere cobrar venganza de quienes gozan abiertamente de sus placeres.

El entorno de las producciones cinematográficas porno gay de bajo presupuesto nos permite entender de inmediato el posicionamiento frente al rescate de las formas en las cuales la heteronorma posiciona a los cuerpos diferentes, pero también los mecanismos a partir de los cuales la reapropiación (en este caso, a través de los títulos) se posibilita mediante dinámicas performativas de utilizar la injuria como espacio creador, en este caso, de “más mierda”.

Otro referente descolocado en la película es la figura del asesino que, a lo *Fantasma de la Ópera*, siembra el terror con justificaciones develadas muy avanzada la trama y se relacionan con la insatisfacción provocada por los deseos reprimidos y una pulsión de muerte, vinculada directamente con la condición homosexual a la que odia. Sus crímenes se presentan como un posicionamiento frente a las formas en las cuales los otros pueden expresar sus deseos. El *modus operandi*, la vestimenta, las armas homicidas y la incapacidad de habla se vuelven los referentes a retorcer ya que, en este caso en particular, se trata de un varón violentando varones, lo cual desplaza a la figura prototípica de la víctima en este tipo de filmes, las mujeres. Las motivaciones homicidas se remiten a situaciones de la infancia y son resueltas en una suerte de diálogo simbólico que muestra los endeble límites entre ensoñación y realidad, cerrando en un cine porno, el lugar donde se dan los intercambios sexuales entre varones.

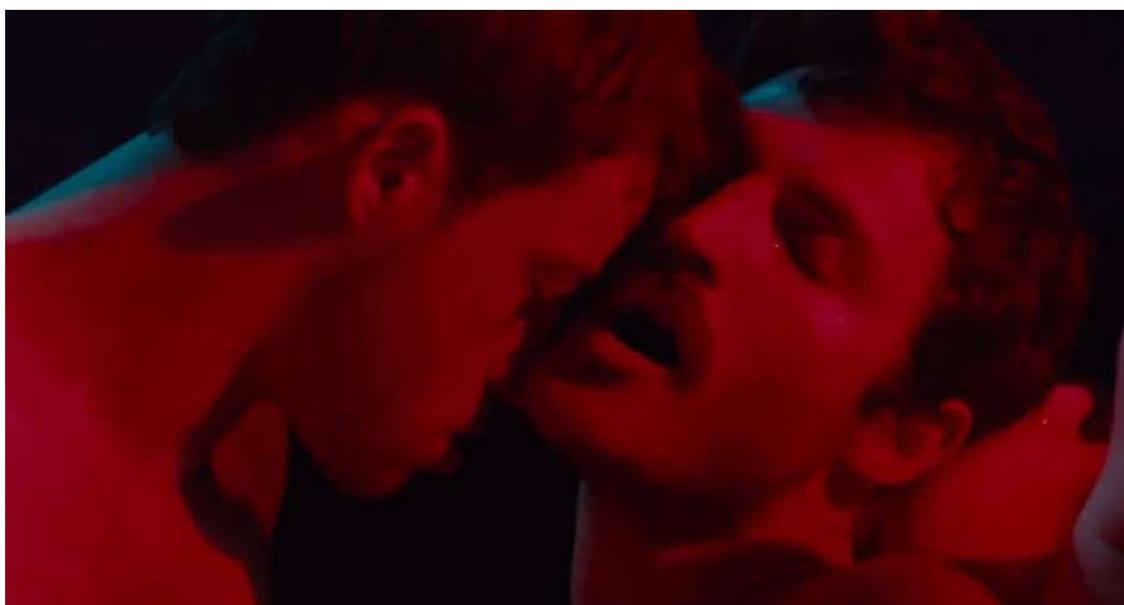


Figura 2. Secuencia de Furia Anal, película desarrollada al interior de la trama (Unifrance).⁴⁰

⁴⁰ Fotografía de Simon Beaufig, *Un couteau dans le cœur* [Knife + Heart], dirigido por Yann Gonzalez

Por otro lado, los desbordes se muestran mediante los tormentos pasionales de la protagonista quien, en medio de la investigación criminal, lidia con sus propios fantasmas: el alcoholismo, su incapacidad de confrontar la realidad de su descompuesta relación, así como la necesidad compulsiva de sublimar la acción a través de la violencia gráfica y la sobre exposición de cuerpos, lo cual supone una disrupción en los prototipos sexogenéricos dominantes. Esto dentro de la trama, mediante un homenaje a *El pájaro de las plumas de cristal*, de Dario Argento, donde Anne intenta obsesivamente reconquistar a Loïs, persiguiéndola de noche por los clubes lésbicos, con el corazón seco y consciente de que detrás del velo de la realidad se esconde el amor propio, la dominación y el sueño de matar.

Otros componentes *queer* se manifiestan en el plano técnico, ya que la película está filmada con gran detalle en el diseño de los decorados y una paleta de colores envolvente —desde el azul cobalto hasta el rojo— y una alternancia entre su mundo nocturno predilecto —perceptible en la toma diurna para un picnic sobre la hierba, durante el que se lee a Lorca— y la superposición de diferentes formatos cinematográficos en los que se apoya la película, así como con las épocas que homenajea. El resultado es, a la vez, un retrato de un microcosmos del porno gay, así como un espectáculo barroco/onírico que transita como película de misterio por la que ronda un monstruo con motivaciones potencializadas por las (bajas) pasiones, esas donde los sujetos se colocan al borde.

Knife + Heart funciona como un *thriller* erótico de alta densidad *queer* en donde una despiadada directora de cine porno gay de tercera categoría, envuelta en una ensoñación *giallo*, nos muestra a un grupo de personas que viven (y mueren) por fuera de los esquemas heteronormativos dominantes, con lo cual se elabora una lectura crítica a las estructuras clasistas, heterocentradadas y blancas a partir de las cuales se sostiene la configuración de los placeres, planteándose una confrontación directa y sin concesiones, representada mediante las violencias físicas y simbólicas que se dan en el contexto del cine porno.

Discursivamente, podemos señalar que la materialización de estos conceptos se presenta en la puesta en escena de hombres y mujeres jóvenes, de orígenes diversos y composición corporal no normativa, que interpelan no solo a los códigos hegemónicos de sexualidad, sino también al espectador: personas con sexualidades no convencionales en un entorno hostil que tienen que confrontar una situación extraordinaria, marcada por un régimen que las excluye, manifestándose en la persecución de un asesino varón que muestra la frustración ante la

(París: CG Cinema / Association Relative à la Télévision Européenne / Garidi Films / Le Fresnoy / Radio Télévision Suisse / Piano, 2018), DVD.

incapacidad de dar rienda suelta a sus deseos reprimidos. En ese sentido, la película se propone subvertir las normas opresivas del sistema heteronormativo, ya que no se busca el poder por el poder o el éxito individual, sino el empoderamiento colectivo mediante el fracaso, algo que queda más que claro en la surrealista secuencia final, donde se reúnen de forma pomposa los mensajes a favor del derrumbe de la estructura existente, esa que posibilita las violencias que se ven reflejadas a lo largo del metraje.

La multiplicidad de referencias cinematográficas hace imposible su encaillamiento dentro de un género, ya que transita entre los elementos del *rape & revenge*⁴¹, combinados con elementos de *thriller*, *slasher* y hasta cine paródico que se vinculan con alusiones a textos, películas y referencias a personajes de la cultura contemporánea que se vuelven guiños posmodernos ubicados en contextos hipermodernos, propios de los códigos estéticos *queer*. Cuerpo, sexualidad, placer, desnudez y asuntos no resueltos que devienen en una conformación identitaria imprecisa e inacabada. En este contexto se habla sobre las consecuencias de un amor no correspondido, en tono de fábula, que manifiesta la necesidad de mostrar la preponderancia de las rupturas como potencia vital.

A manera de conclusión: las posibilidades de una lectura *queer* del cine

Lo *queer*, como una posibilidad de lectura de la creación artística, permite una aproximación a la complejidad inherente a las dinámicas propias de la disidencia sexual por medio de la asimilación de una visión desesencializante que proviene de múltiples espacios, conformando un tipo de saber asociado a la construcción de una agenda política centrada en la visibilidad de la diferencia sexogenérica.

Esta aproximación, que puede entenderse como un recurso teórico-metodológico-interdisciplinario, se ubica en un núcleo cercano al espacio desde el que se cuestionan los parámetros rígidos de lo considerado normal en términos de género y sexualidad, en medio de un discurso horizontal con la construcción de nuevas relaciones individuales y colectivas.

Lo *queer*, como un intento de hablar sobre la disidencia sexual con especificidad latinoamericana⁴², constituye un esfuerzo que pretende narrar las formas

⁴¹ Es definido como un subgénero que presenta el tópico de una mujer que es abusada sexualmente, la cual se rehabilita y termina asesinando a la persona que abusó de ella.

⁴² Aunque no es abordado en el texto, en Latinoamérica, las trayectorias de interpretación de lo *queer* se encuentran asociadas a un proceso de asimilación de las reflexiones producidas en países como Estados Unidos, el cual, en parte, se enfocó en la necesidad de reposicionar los binarismos provocados por la clasificación sexuada, ubicando a las sexualidades periféricas como un conjunto de referentes que pueden intersectarse o combinarse con una serie de opciones (gays/lesbianas/trans) y apelan a la

sobre las cuales ciertos sectores del activismo de la diversidad sexual piensan en alternativas donde se plantea un conocimiento plural e incluyente, que no se ubica solo en el plano académico, sino en espacios en los que se produzca una tensión entre la teoría y la práctica, poniendo en cuestión las formas hegemónicas de construcción del conocimiento, generando un tipo de representación en el que se incluyan a las artes, las ciencias sociales y humanas, la protesta así como las experiencias que se revelan en la multiplicidad de cuerpos presentes en la esfera pública.

Esta propuesta constituye una forma de aproximarse a las representaciones cinematográficas, ya que retoma algunos de los elementos de posibilidad deconstructiva no solo sobre los cuerpos sexuados sino sobre sus experiencias en el campo de la ciudadanía, en donde se explican dando cuenta de algunas de las interacciones políticas que plantean una serie de experiencias, a partir de las que se habla sobre no solo la sexualidad sino sobre los tipos de relación planteadas desde la disidencia.

Además, puede ser leído no solo como categoría, sino como experiencia significativa que puede ser entendida a modo de herramienta para comprender las formas de expresión de las sexualidades no heteronormativas en diversos espacios, además de las formas por las cuales se pueden accionar formas de participación política en las que se cuestionan no solo las fórmulas de sexuación sino las formas de conocimiento (tanto académico como político) en los marcos de una instancia crítica, promovida desde los sectores del activismo. Esta propuesta emana de una fórmula en la que se articulan diversos elementos teóricos recuperados de diversas fuentes y experiencias, que conforman un distinto modo de hablar sobre las formas de la diferencia en los espacios de participación pública.

En este sentido, las formas en la cual se representa la idea de sexualidad remiten a la articulación de múltiples referencias que operan como una suerte de estrategias, combinando expresiones (artísticas o no) y mostrándose algunas de las formas de representación de lo “masculino” y lo “femenino” como espacios abiertos, atravesados por la experiencia de lo cotidiano, en el que se ven, escuchan y posibilitan experiencias concebidas como distintas.

Podemos señalar, por último, que la utilización del concepto *queer* se desprende de una serie de experiencias relacionadas con una reflexión sobre ciertas condiciones corporales vueltas patología que, al ser atravesadas por referentes

configuración de una identidad colectiva, respondiendo a las lógicas de opresión y violencia estructural, donde se posicionan subjetividades, prácticas y experiencias cotidianas, que son interpretadas en diversos espacios académicos, políticos y culturales, y llegan a América Latina por medio de procesos globales de transmisión de conocimientos.

académicos, se vuelven una suerte de posibilidad desde la cual cuestionar la normatividad sexual.

El cruce entre el ámbito académico y de autodescubrimiento posibilitó la construcción de una necesidad teórica a través de la cual se pudo dar cuenta de la diferencia, entendida como una constante negociación en la que lo sexual atraviesa (y define) todos los elementos de la vida cotidiana. La representación de lo *queer* se manifiesta a través de múltiples referencias teóricas, políticas y artísticas en las que pueden ubicarse ciertas experiencias de disidencia, expresadas por recursos que no necesariamente se ubican en el plano formal, sino más bien como modelos de conocimiento reproducido cotidianamente. Lo *queer* permite hablar sobre una serie de experiencias donde se otorga sentido a las experiencias concebidas como radicales.

La idea de radicalidad debe ser entendida como una operación política que tiene como objetivo romper los efectos de la heteronormatividad, a través de prácticas de desidentificación en las cuales se posiciona a los sujetos de conocimiento en espacios transversales, desde los que se articulan múltiples referentes, posibilitando la conformación de un discurso articulado y coherente que puede incluir formas corporales y sexuales que se mueven más allá de los límites del cine como acto creador.

La representación de lo *queer* en este texto se encuentra atravesada por una serie de elementos teóricos cimentados en la noción de radicalidad en los que se sitúan una serie de discursos en los cuales se posicionan rasgos identificatorios que permiten el reconocimiento y posibilitan la construcción de una comunidad “anormal” que luche contra los esencialismos derivados del sistema heteronormativo.

El potencial de los componentes *queer*, en esta definición, se sigue ubicando a nivel de la producción sexo-afectiva, desde la cual se pretende cuestionar las posibilidades de acceso a la política, pensando desde la complejidad y las formas por medio de las cuales se plantea la necesidad de un proyecto, a través del cual puedan erradicarse los efectos destructivos de la normalidad.

Las convenciones en las que los anclajes de los deseos y las prácticas sexuales son asumidas y reproducidos en el activismo no institucional permiten pensar en la configuración de una multiplicidad de identidades, presentadas como un cuestionamiento pero, también, como reconocimiento de los efectos performativos

del género y el sexo —asimismo elementos para repensar la noción de disidencia sexual— y la crítica al concepto naturalista de heterosexualidad, siendo el caso de la película *Knife + Heart*, que refleja las formas por medio de las cuales operan los efectos del significante *queer* en la configuración de un proyecto político/artístico concreto.

Referencias

Fuentes primarias

Yann González, Cristiano Mangione, *Un couteau dans le cœur* [Knife + Heart], dirigido por Yann González. París: CG Cinema / Association Relative à la Télévision Européenne / Garidi Films / Le Fresnoy / Radio Télévision Suisse / Piano, 2018. DVD.

Fuentes secundarias

Cornejo, Giancarlo. “La guerra declarada contra el niño afeminado: Una autoetnografía ‘queer’”. *Iconos*: n° 39 (2011): 79-95.

De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Londres: Macmillan Press, 1989.

González, Víctor. “Cine *slasher*: historia, características, evolución y futuro”. *Cinema Gavia*, 15 de mayo de 2019. <https://cinemagavia.es/cine-slasher-monografico/>

Guattari Félix y Suely Rolnik. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.

“Knife + Heart”. *PelisPlus*. <https://pelisplus.me/pelicula/knife-heart/>

Kosofsky Sedgwick, Eve. *Epistemología del Armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998.

Lazo, Norma. *El horror en el cine y en la literatura*. Barcelona: Paidós, 2007.

Leal Reyes, Carlos Alberto. “Sobre las dimensiones del pensamiento *queer* en Latinoamérica: teoría y política”. *Aposta Digital*: n° 70 (2016): 170-186.

Martín, Sara. *Monstruos al final del milenio*. Madrid: Imágica, 2002.

Mérida Jiménez, Rafael. “Prólogo”. En *Sexualidades transgresoras: una antología de estudios queer*, editado por Rafael Mérida Jiménez. Barcelona: Icaria Editorial, 2002.

Miskolci, Richard. “Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização”. *Sociologías*: n° 21 (2009): 150-182.

Rich, B. Ruby. *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Carolina del Norte: Duke University Press, 2013.

- Rodríguez Torres, Felipe. “Los orígenes del *giallo* (1962-1969): Muchachas que sabían demasiado y pájaros de plumas de cristal”. *Canino*, 27 de noviembre de 2018. <https://www.caninomag.es/los-origenes-del-giallo-1962-1969-muchachas-sabian-demasiado-pajaros-plumas-cristal/>
- Sáez Villarino, Alberto. “Anochece en la Riviera. Críticas de Knife+Heart y El hombre que mató a Don Quijote”. *El Antepenúltimo Mojicano*, 05 de mayo de 2018. <https://www.elantepenultimomohicano.com/2018/05/festival-de-cannes-criticas-knife-heart-el-hombre-que-mato-a-Don-Quijote-ayka-carmen-lola.html>
- Sierra González, Angela. “Una aproximación a la teoría *queer*: el debate sobre la libertad y la ciudadanía”. *Cuadernos del Ateneo*: n° 26 (2009).
- Trujillo Barbadillo, Gracia. “Desde los márgenes: Prácticas y representaciones de los grupos *queer* en el Estado español”. En *El eje del mal es heterosexual*, editado por Carmen Romero Bachiller, Silvia García Dauder y Carlos Bargeiras Martínez. Madrid: Traficantes de sueños, 2005, 29-44.