



La pantalla, el cuerpo, la herida.

Hacia una política de representación somato-afectiva de la vulnerabilidad queer.

Curso: 2018/2019

Trabajos de Fin de Máster Universitario en Estudios Internacionales sobre Medios, Poder y Diversidad.

Departamento de Comunicación.

Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

Resumen: En contra de las políticas de representación LGBTIQ+ tradicionales, que dividen las narrativas entre *positivas* y *negativas*, y desde una perspectiva radicalmente personal, planteo la posibilidad de otro trabajo con la representación queer que permita abrazar el potencial carnal, emocional y político de la vulnerabilidad negativa. Basándome en el giro afectivo y corporal de las Ciencias Sociales feministas, las tesis anti-sociales queer y las propuestas poli-sensoriales de la experiencia cinematográfica, propongo la entrega subjetiva a la pantalla, la corporalización de todos sus elementos (personajes, texto, pantalla, plano...) y la lectura reparadora, abierta a las enseñanzas y las políticas de lo denigrante, y ajena a presuposiciones previas o a condenas abstractas. Así, entiendo, se evita la construcción de una nueva culpa (la de desear lo socialmente ilegítimo) y la construcción de nuevas (homo)normatividades.

Palabras clave: vulnerabilidad, queer, representación, cinematografía, corporal, emocional, negatividad, somato-político, antisocial, espectral.

Índice

Introducción. Cuerpos precarios, pantallas vulnerables.....	9
Capítulo 1. Heridas.....	14
Pasiones somáticas. Giro afectivo y corporal en las Ciencias Sociales.....	15
Ontologías y geopolíticas de la vulnerabilidad queer.....	18
Un “nuevo lenguaje de la vulnerabilidad” queer.....	23
Capítulo 2. Abrazar la vulnerabilidad. Mostrar la herida cisheteropatriarcal.....	29
Giro afirmativo. Triunfalismo y orgullo en el movimiento LGBTIQ+.....	30
“Críticamente Queer”. Giro negativista y antisocial.....	32
El abrazo a la vulnerabilidad como práctica antisocial. Metáforas y políticas.....	36
La vulnerabilidad antisocial en la encrucijada del poder. Éticas y debates.....	42
Capítulo 3. Hacia una política somato-afectiva de la representación queer.....	46
“Merecemos algo mejor”. Giro afirmativo y políticas de la representación.....	47
El abrazo de la vulnerabilidad mediatizada.....	50
Poner el cuerpo. Audiovisual somato-político y antisocial.....	55
Conclusiones. “Yo pongo el culo, compañero.”.....	60
Bibliografía.....	65

“Y cuando hayáis perdido toda la valentía, locos de cobardía, os deseo que inventéis nuevos y frágiles usos para vuestros cuerpos vulnerables. Porque os amo, os deseo débiles y no valientes. Porque la revolución actúa a través de la vulnerabilidad.”

Preciado 2014; en 2019, 135

“El desafío de una mirada queer reside pues en preguntarnos con respecto a las condiciones ideológicas del que mira, ya sea espectador o personaje, planteándonos desde qué lugar miramos, dudando del derecho a conocer y cuestionando las operaciones representacionales.”

Vázquez Rodríguez 2018, 15

Introducción. Cuerpos precarios, pantallas vulnerables.

Mi cuerpo queer es un cuerpo vulnerable. Constantemente apelado por la violencia.

He llegado a comprender que conocer mi cuerpo es un trabajo de conocer mi vulnerabilidad¹. Mi deseo anormal, mi identidad precaria, mi anatomía frágil. O quizás de *estar conociendo*, en gerundio, porque solo lo normativo se puede permitir la homogeneidad estable de los infinitivos y los participios.

Creer como cuerpo violentado es una experiencia agotadora que muchos² compartimos. Somos vulnerables cuando dejamos de decir, cuando fingimos, también cuando mostramos o confesamos. Sufrimos la violencia de una mirada, de un pronombre equivocado, de ser apelados por términos que no hemos escogido. También la vigilancia constante –social, médica, institucional, laboral, educativa, familiar...–, la exigencia de homogeneidad y el castigo ante cualquier intento de expresión libre y fluida. Tal es la agresividad de ser diferentes, que en gran parte de las ocasiones les trans^{*3}, les maricas, les bollo, les bis, les inter... habitamos en la violencia.

Mi relación con mi vulnerabilidad es, en consecuencia, compleja y ambigua. Constituye mi cuerpo pero es complicado considerarla como propia. Se vincula a mi existencia pese a mi deseo utópico de empujarla fuera. Antes de atreverme a dialogar complejamente con ella, mi camino de auto-conocimiento y empoderamiento queer estuvo directamente ligado a la necesidad de erradicarla. Al contrario, lo único que conseguí fue hacerla eventualmente invisible.

En los últimos meses la vulnerabilidad LGBTIQ+ –la amenaza, la herida– se ha multiplicado. Semanas antes de comenzar estas páginas, un chico marica sufría una agresión en la estación de metro más cercana al lugar donde vivo. Unos días más tarde, el recién inaugurado Centre LGBTI+ de Barcelona, a dos calles de aquella estación, era atacado por un grupo neonazi. Sobre los cristales, los fascistas escribieron un discurso necropolítico canónico: “Estáis muertos”. Por si fuera poco, las elecciones generales se acercaban y la extrema derecha amenazaba con entrar con fuerza en el Congreso de los Diputados mediante una campaña que llamaba a “desacomplejar” los discursos de odio y señalaba a los movimientos feministas y queer explícitamente como enemigos⁴. Como Virgine Despentes en el prólogo de *Un apartamento en Urano* (Paul B. Preciado 2019), la

¹ Es conveniente hacer explícito que trabajo la vulnerabilidad desde lo discursivo y lo socio-cultural no desde consideraciones biológicas o médicas.

² A lo largo de este trabajo emplearé el género neutro, terminado en “e”, para las formas del plural. El objetivo es desestabilizar el lenguaje patriarcal (el masculino como lo universal), binarista (solo contempla dos posibilidades: masculino y femenino) y colonial (borra la posibilidad de expresiones de género diversas previas a la masacre colonial y a la colonización cultural-discursiva).

³ Uso el término trans*, con asterisco, como concepto que agrupa las diferentes vivencias no cis-sexuales, es decir, todas aquellas personas que no se identifican con el sexo/género asignado al nacer (Halberstam 2017).

⁴ El partido de extrema derecha VOX entró finalmente en el Congreso de los Diputados con 23 escaños, lejos de los 60 que anticipaba en sus previsiones. El dato, no obstante, no da pie a la celebración –aunque mentiría si dijera que no festejé ligeramente este resultado bastante peor al esperado–: la extrema derecha sumó en España 2.677.173 simpatizantes. (Fuente: El País)

sensación de fracaso me asolaba, y escribir devenía más testamento que testimonio, más requiem que manifiesto.

No pretendo ser alarmista ni derrotista, aunque en ocasiones valoro el potencial revolucionario de estos posicionamientos. Más bien, busco hacer transparentes las causas que me llevaron a escribir estas páginas. En primer lugar, el ocaso de los *buenos tiempos* para la diferencia, que exige reactivar contra-discursos combativos. Volver a pelear, si es que alguna vez hemos dejado de hacerlo. En segundo, la desarticulación de las narrativas triunfalistas y excepcionalistas del movimiento LGBTIQA+ occidental ante el peso de una realidad que, aún dolorosa, evidencia que el cese de la violencia no ha sucedido y que la ciudadanía no nos ha *salvado* con su integración legal. Por último, la transparencia de una vulnerabilidad queer con cada nuevo ataque de diversofobia.

Y es precisamente ahí, en el abrazo a la vulnerabilidad queer como espacio de resistencia política radical y anti-social, corporal y emocional, anti-neoliberal y anti-capacitista; donde enmarco la propuesta que llena estas líneas. Aún así, como blanque, como poseedore de papeles, como participante en la adquisición de derechos ciudadanos LGBT+, o como cuerpo actualmente capaz de encarnar un *passing* bio-masculino; entiendo la posición de privilegio que encarno y la estrecha situación de vulnerabilidad que constituye mi cuerpo. En las páginas que siguen propondré diversas formas de movilizar mi vulnerabilidad como un espacio legítimo de agencia, sin pretender por ello asegurar que ésta sea la única estrategia válida para los movimientos (post)identitarios, ni sugerirla como modelo para la movilización de vulnerabilidades que no encarno.

Con esta reflexión siempre presente, continúo.

A lo largo de mi vida he acudido a textos culturales buscando narrativas que hablaran de mí, de mi deseo y de mi diferencia. La ficción audiovisual, con su capacidad de identificación intensa para le espectadore (Aran-Ramspott, Medina-Bravo y Rodrigo-Alsina 2015, 816), ha sido el formato donde esta búsqueda ha sucedido –y sucede– de manera más asidua. Donde el trabajo de *estar conociendo* mi vulnerabilidad se nutre de representaciones, modelos, narrativas; también de emociones, sentimientos, pasiones y nuevos deseos. Como declinación de lo anterior, mi consumo audiovisual queer es un consumo audiovisual vulnerable.

Y pese a la radical consciencia de ser un espectadore precarie, oigo constantemente, y también participé en su momento, en reclamos representativos anti-vulnerabilidad. Detrás de la demanda de “referentes positivos” y “finales felices” se esconde la voluntad de evitar personajes rotos, narrativas frágiles o pantallas heridas. Ahora me enfrento a esas retóricas y tomo con recelo los *happy endings hollywoodianos* de nuestra integración en la pantalla contemporánea. Me pregunto: ¿qué ocultan las narrativas que niegan la vulnerabilidad? ¿Con qué legitimidad se piden esos referentes positivos? ¿A quién benefician, a les propies LGBTIQA+ o a la normatividad de un sistema retóricamente *libre e integrador*? ¿Quién decide cómo son esos referentes? ¿Es decir, quién

decide cómo se encarna la positividad? ¿Y a quién apela un sujeto queer no-vulnerable, íntegro y triunfal? Así visto, ¿“el rostro de la felicidad”, como dice Ahmed, acaso no “se parece bastante al de una persona privilegiada” (2019, 35)? Si nuestro objetivo es movilizar una crítica social que desestabilice la norma y mejore las condiciones de vida de los sujetos LGBTIQ+, ¿son los referentes *positivos* los modelos políticamente más transformadores?

Dos escenas me motivaron a buscar respuestas para cada una de estas preguntas. El cuerpo destrozado y frágil de Lorenzo, en el desenlace de la película argentina *Mi mejor amigo* (Martín Deus, 2018), y el monólogo de empoderamiento incapaz de Ellie en *Something Must Break* (Ester Martín Bergsmark, 2014). Mi experiencia carnal y emotiva con cada uno de estos dos visionados, mi entrega a la pantalla dolorosa donde se proyectaban, la conmoción de mis músculos... me empujaron irremediabilmente a este texto, en el que intento dar coherencia a acontecimientos pasionales que quizás no puedan ser descritos simplemente con palabras. Pero lo intento, y en la fragilidad de *no-ser-lo-suficiente* devendrá el texto precario y vulnerable que probablemente solo pudo haber sido.

Y en mi tanteo de respuestas acudo a las Ciencias Sociales feministas, afectivas y corporales (Ahmed 2006, 2015, 2019; Butler 2006, 2014, 2016; Koivunen 2001, 2010, 2018; Cvetkovich 2003, 2012; Love 2007 o Kosofsky Sedgwick 2018), a las tesis anti-sociales queer (Bersani 1996, 2010; Halberstam 2017, 2018a; Cuello 2018, 2019; Edelman 2004; Esteban Muñoz 1999, 2009; o Preciado 2009, 2019) y la experiencia poli-sensorial de la representación cinematográfica (Marks 1999, Lindner 2012a, 2012b, Oyêwùmí 2005 o Evans y Gammam 2005). También, y con el mismo interés analítico y emocional, acudo al audiovisual de ficción, documental y videoarte, construyendo, como hace Laura Marks, una propuesta “interdisciplinar” (1999, xiii).

El resultado de este conversatorio heterogéneo es la *política somato-afectiva de la representación de la vulnerabilidad queer en la ficción audiovisual*, que a modo de resumen inicial implica dos giros: el abrazo a la vulnerabilidad como lugar de resistencia política, y la poli-corporalización emocional de la representación.

Politizar la vulnerabilidad –y con ella el resto de sentimientos *negativos*– supone comprender el potencial transformador y desestabilizador de mostrar la herida en el epicentro de un discurso o de un sistema aparentemente pulcro. Entendiendo que el cisheteropatriarcado oculta bajo una máscara integradora el dolor queer, y que las retóricas empoderadoras y orgullosas del activismo *mainstream* se deshacen también de esos restos indeseados de fragilidad; propongo hacer explícita la herida sobre la pantalla. Así, un *referente negativo* devendrá grieta del sistema cisheteropatriarcal, herida viva que cuenta la opresión, y cuerpo gonzo de la representación anti-social emancipadora.

Con este reclamo parece que me muevo de un polo a otro y que mi propuesta política se basa también en ese movimiento binarista. Abrazo la vulnerabilidad frente al orgullo, la anti-sociabilidad

frente a la integración y los modelos negativos frente a las “políticas del happy ending”. No obstante, me gustaría apuntar hacia algo más complejo. Mi abrazo de los primeros es una respuesta contextualizada a la hegemonía de los segundos en las retóricas y discursos de emancipación LGBTIQA+. Es un ejercicio de contrapeso. El objetivo último es que el abrazo de la vulnerabilidad queer anti-social representada en los medios de comunicación haga reflexionar de que el empoderamiento, la visibilidad, el triunfalismo y los modelos positivos no son la única y a-problemática forma de lucha. Al final, entre fuerzas tirantes y en continua fricción, aparecerá una propuesta modesta pero compleja, embrionaria pero vibrante, y más atenta a los cuerpos concretos que a máximas emancipatorias de pretensión universal.

Por otra parte, propongo la corporalización total de los procesos espectatoriales, que ya no pueden ser denominados simplemente *visionados*. La división entre representaciones *positivas* y *negativas* responde a procesos espectatoriales intelectuales que no contemplaban las experiencias pasionales concretas, ni los contactos carnales específicos como el que experimenté con las fragilidades *contra-empoderadas* de Lorenzo o de Ellie. En la misma línea, Eve Kosofsky Sedgwick denuncia las “lecturas paranoicas” de los estudios queer, su “hermenéutica de la sospecha” que funciona a base de “líneas específicas de consecuencias narrativas o epistemológicas”, previas a cualquier encuentro complejo con el discurso analizado (Kosofsky Sedgwick 2018, 133). Estas lecturas no consideran las múltiples posibilidades de contacto individual o micro-colectivo que el texto cinematográfico puede establecer con sus espectadores. No son “reparadoras”, en palabras de Sedgwick, abiertas a la experiencia específica, a la aparición de un placer inesperado en una lectura de dolor, de una movilización política a través de un personaje inmóvil, o de un deseo en las antítesis del canon social de lo excitante. Frente a la censura de lo que ciertas instancias “paranoicas” puedan considerar *indeseable para la causa*, “a un lector que se sitúe en la posición reparadora le puede resultar realista y necesario experimentar la sorpresa. Al igual que puede haber sorpresas terribles también puede haber sorpresas buenas” (Kosofsky Sedgwick 2018, 152). Y “solo dando cuenta de la naturaleza emocional, carnal y afectiva de nuestro encuentro con la película podremos entender complejamente los placeres y los vínculos que éste ofrece” (Lindner 2012a, 201).

Pero no basta con reconsiderar el cuerpo de le espectador. Una política reparadora de la representación audiovisual queer implica necesariamente un cambio *poli-corporal*: atender al cuerpo de la producción (¿qué cuerpos fabrican el texto?), de la recepción (¿qué cuerpos leen el texto?) y del texto mismo (López 2015, 13). El acontecimiento de la representación toma así la forma de *entrega*, un *dejarse llevar* carnal y emocional donde todas las corporalidades inmiscuidas se arriesgan a la vulnerabilidad de ser acariciadas, friccionadas, besadas... por el resto de entidades participantes. Como en el cuarto oscuro de un local queer de madrugada⁵.

⁵ No es, sino, irónico, que en la teoría espectatorial, una de las características del “aparato cinematográfico” –esto es, el conjunto de condiciones idóneas para el visionado (Baudry 1974)– sea la necesidad de una habitación oscurecida, la ausencia de luz en la sala donde se proyecta la película. Yo solo propongo ir un paso más allá, abandonar metafóricamente la butaca para entregarse plenamente a la emoción afectiva del resto de cuerpos que transitan este cuarto oscuro de la sala de cine.

Concluyo.

En estas páginas arranca un trabajo profundamente personal. No solo por partir de una vulnerabilidad con la que me identifico y a la que intento dar respuesta, sino porque mi escritura también sigue estas políticas de entrega somato-afectiva. Como hace Josine van Kemenade en su trabajo *Feeling Queer, Queering Feelings*, lo que aquí presento es fruto de una conversación compleja con mis propios sentimientos más depresivos, “dejándolos entrar, sin intentar limpiarlos de su condición queer o de su negatividad”, procurando rearticular mi propia relación con los mismos, “reorientarme abiertamente a su complejidad” (2018, 29). Es, en sí mismo, una lectura reparadora, como la de Heather Love en su búsqueda del sufrimiento queer del pasado, “pensando con él, no contra él, identificándome y no criticando su negatividad o su atraso” (2007, 23).

Quizás no es legítimo escribir desde una posición abiertamente subjetiva y herida un texto que se pretende canónico y académico. De entrada, me obliga a seguir una estructura propia, a evitar el estudio empírico y, finalmente, a abandonar, como Marks, cualquier pretensión de construir una teoría final, comprensiva y coherente (1999, xiii). Pero tampoco creo lícito abordar cuestiones sentimentales, emocionales e íntimamente personales desde una postura falsamente aséptica, o desde un distanciamiento externo que se aplaudido por “racional”. “El sueño de la razón produce monstruos”, decía Goya. ¿Y acaso la razón despierta no los produce también? ¿Por qué los monstruos de las pesadillas racionales deben ser indudablemente malignos? ¿Por qué no abrazarlos y sentir lo que nos quieren contar? ¿Y si somos nosotres esos monstrues?

“La pantalla, el cuerpo, la herida”. Este es el título que da cohesión a las páginas que siguen y que responde a la metáfora que guía de manera más intensa mi reflexión. Equiparo la pantalla al linde de lo corpóreo, al lugar donde queda grabada la cicatriz. Les personajes vulnerables y las narrativas frágiles devienen así heridas en el plano, brechas en una pantalla que encarna las bio-necro-tecnologías del género normativo (De Lauretis 1984). Si la sociedad, y los movimientos emancipatorios con ella, asumen de la pantalla una normalidad equivalente a la norma corporal del sistema cisheterosexual; entonces cualquier desviación de dicha norma –cualquier herida de vulnerabilidad en el cuerpo liso que es la pantalla bio-necro-política– narrará una historia de violencia y de injusticia, desestabilizando el sistema mismo que controla la pantalla. “El cuerpo” decía Barbara Kruger, “es el campo de batalla”. La pantalla, *fenomenológicamente* reconsiderada como cuerpo, también lo es.

"Es lugar común decir que una buena cicatriz es la que casi no se ve. (...) Pero quizás necesitamos desafiar ese lugar común. (...) Una buena cicatriz es una que sobresale, una señal abultada en la piel (...) nos recuerda que recuperarnos de la injusticia no se trata de tapar las heridas que son efecto de esa injusticia."

Ahmed 2015, 303-304

Capítulo 1. Heridas.

Un plano medio recorta el rostro de Águeda Bañón mientras se abre una herida en el hombro. Cuando la sangre comienza a fluir, la videoartista acerca su boca y succiona. La pieza dura tres minutos, fue realizada en 1996 y se titula *El tajo*. Al ser enmarcada dentro de la historiografía de arte queer que reflexiona sobre el VIH/sida se carga inmediatamente de connotaciones peligrosas o contagiosas. Pero la contaminación nunca sucede: la sangre vuelve al cuerpo que la expulsa a través de un (auto)*cunnilingus*. Peligro y placer se equiparan y “el enfrentamiento con los propios fluidos se entiende (...) como un reconocimiento y una reconciliación con la propia realidad” (Miralles 2001, 198).

La palabra vulnerabilidad proviene del Latín *vulnerabilis*, del verbo *vulnerare*, herir, y del sustantivo *vulnus*, herida (Dahl 2017, 41). En consecuencia, podemos entender la vulnerabilidad como la posibilidad de sufrir la herida, lo “que puede ser herido o recibir lesión, física o moralmente”, en palabras de la Real Academia Española.

Etimología y norma léxica coinciden, en este caso, con el uso común y frecuente del término. Popularmente, la vulnerabilidad señala un espacio de peligro, describe la vida que se encuentra bajo amenaza. En un contexto de individualismo neoliberal (Butler, Gambetti y Sabsay 2016, 3; Koivunen, Kyrölä y Ryberg 2018, 6), felicidad productiva y mercantilizada (Ahmed 2019, 25) y estrategia afirmativa de empoderamiento dentro de los movimientos emancipatorios y (post)identitarios (Love 2007, 7; Solana 2016, 137), es comprensible que la vulnerabilidad se sitúe en el terreno de las llamadas “emociones negativas” (Koivunen 2010, 20; Cuello 2019, 18). Así, nuestro imaginario social relaciona fácilmente vulnerabilidad con pasividad, inacción o falta de agencia (Dahl 2017, 41); distanciándola de cualquier capacidad para la lucha política y a la vez aproximándola a soluciones de protección paternalista (Butler, Gambetti y Sabsay 2016, 1).

Nuestro concepto común de vulnerabilidad podría ser la imagen del cuerpo desnudo de Bañón con su sangre fluyendo contaminada. Y con él, nuestra interpretación predeterminada de representaciones como ésta. No obstante, al lamer “el tajo” la artista introduce un elemento inesperado, una praxis contra-discursiva que cortocircuita la definición normativa de la vulnerabilidad. No solo no oculta su herida *pasiva*, sino que la muestra de manera explícita, la

abraza activamente. Su tajo, ahora, deviene marca viva de la pandemia, la homofobia y la serofobia; y, además, es espacio de un placer-otro, de un placer creativo y queer (Cvetkovich 2003, 17).

Porque además de “posibilidad de”, el sufijo “-able” indica “cualidad de”. Declinando este giro etimológico, autoras feministas y queer (Love 2007, Butler 2014, Ahmed 2019) han propuesto una apropiación de lo vulnerable como la *cualidad de la herida*, es decir, la de un presente de cuerpo-dolido. El cuerpo-dolido feminista y queer se abre a su herida, construye desde ella un contra-discurso político que desestabiliza los pilares del biopoder cisheteropatriarcal que, precisamente, transforma su cuerpo en cuerpo-herida. Desde este prisma, *El tajo* deviene política de la llaga: mostrándola y lamiéndola reconceptualiza su relación con ella, la repolitiza y la carga de capacidad transformadora. Más, en un momento –la pandemia del VIH/sida– donde las representaciones e interpretaciones habituales movilizaban lecturas de compasión conservadoras (Ahmed 2015, 289)⁶.

Todo ello permite definir *El tajo* de Águeda Bañón como ejemplo de un “nuevo lenguaje de la vulnerabilidad” (Koivunen, Kyrölä y Ryberg 2018, 4), donde la posibilidad y cualidad de la herida no son sinónimos de pasividad, inacción y paternalismo; sino de crítica radical al sistema injusto que provoca la herida misma. Volveré sobre este “giro vulnerabilista” más adelante. Pero antes parece necesario reflexionar sobre los corpus teórico-prácticos que lo han permitido en primer lugar: el giro afectivo en las Ciencias Sociales y su consiguiente giro corporal.

Pasiones somáticas. Giro afectivo y corporal en las Ciencias Sociales.

El “giro afectivo” de las Ciencias Sociales define el interés creciente, desde los años 90, por el estudio de las y desde las emociones (Cuello 2019, 11) en “filosofía, historia, literatura, cine, arte (...) sociología, antropología, política” (Koivunen 2010, 8). El empuje del feminismo y su crítica radical a los binomios cartesianos de la Razón patriarcal (López 2015, 11) fue sin duda uno de los elementos fundamentales para la consolidación de este giro, junto al postestructuralismo lingüístico, la performatividad y la crítica a la identidad (Koivunen 2010, 9).

La radicalidad del giro emocional se encuentra en su labor de legitimación de lo que previamente había sido sistemáticamente rechazado. “Pasión” implica “pasividad” desde su raíz léxica compartida (Ahmed 2015, 22). En consecuencia, un sentimiento solo será legítimo –*activo*– cuando sea tamizado por la razón y la productividad. Partiendo de esta base, legitimar las emociones en sí mismas, sin necesidad de embudos racionales ni argumentos basados en la búsqueda de productividad, sería una crítica socio-cultural profunda, una revolución epistemológica en las posiciones aceptadas para la palabra y el conocimiento.

⁶ La Seropositividad Política (Llamas 1995) es un movimiento crítico que parte de la condición seropositiva para construir un contra-discurso frente a las instituciones necro-políticas que perpetuaron la pandemia con su silencio e inacción. Es ejemplo de la reconsideración de los espacios emocionales y corporales “negativos” como lugares de capacidad política y resistencia.

No obstante, abrazar lo emocional desde la crítica feminista no estuvo exento de polémicas, al igual que sucedió con los cuidados de Carol Gilligan. Históricamente, el patriarcado ha señalado la pasión como propia de lo inferior femenino, mientras que la razón se asocia a lo hegemónico masculino. Inundados por este discurso, alejarse de lo socialmente denigrante –de la pasividad emocional– parece la vía más deseable de emancipación. El giro afectivo en los estudios feministas, al contrario, implica apropiarse conscientemente de estos lugares ilegítimos, abrazar las emociones comúnmente consideradas “pasivas”, “exageradas”, “irracionales” o “subjetivas”. Y, desde ese abrazo, construir otro modelo epistemológico y feminista con dos características fundamentales: el abandono de las definiciones biologicistas de los sentimientos a favor de su crítica socio-cultural, y el de las abstracciones racionales de lo *verdadero* a favor de una atención explícita a las subjetividades corporales y contextualizadas que emiten el discurso.

La primera de estas características, el nuevo prisma sociocultural para las emociones, implicará introducir lo afectivo en la teoría de la performatividad butleriana, es decir, comprender que las emociones se configuran a través del lenguaje, ganan fuerza normativa a través de su repetición y dependen de los contextos e historias donde emergen y a las que hacen referencia (Ahmed 2015, 40). Como consecuencia de este giro, se desestabilizan “las economías morales y los sistemas de inteligibilidad dicotómica entre las emociones –desordenando las jerarquías culturales que las organizan entre buenas y malas, productivas o improductivas, revolucionarias o conservadoras–, (...) la distinción previa entre mente y cuerpo o público y privado” (Cuello 2019, 11).

Este último binomio, el público-privado, se acerca conceptualmente al *interior vs. exterior* que desplegó el gran debate de la performatividad: la discusión sobre la fuerza de lo individual y de lo social, la pugna entre determinismo y voluntarismo. Una primera posición entendería que las emociones se configuran “de afuera hacia adentro”, mientras que el voluntarismo proponía el modelo contrario (“de adentro hacia afuera”). Ante la constatación de que ninguna de las posiciones ofrece una definición convincente y compleja, Sara Ahmed propondrá, en su *Política cultural de las emociones*, una aproximación fenomenológica que las sitúa en un lugar-otro, ni en el interior individual ni en el exterior social, sino en “las mismas superficies y límites que permiten que lo individual y lo social sean delineados como si fueran objetos” (2015, 34-35).

La segunda característica de la nueva fenomenología emocional feminista es la atención a las estancias que emiten un discurso y sus contextos. Rechazando la razón objetiva patriarcal, Donna Haraway critica los regímenes de poder desde los que se legitima lo que es verdadero. Para evitar construir nuevos regímenes de verdad privilegiada, propone hacer transparentes las formas de conocimiento desde las que se emiten los discursos, es decir, hacer explícitas las condiciones de enunciación y los contextos que las rodean, pues determinarán de forma significativa el mensaje⁷. Es lo que la autora denomina “conocimientos situados” (Haraway 1988), que la teoría feminista

⁷ La importancia del contexto en la construcción del mensaje, o la atención explícita hacia el cuerpo que recibe el discurso, implica ambigüedad interpretativa, pues un mismo texto puede contener intenciones, contenidos o éticas muy diferentes. Así, la lectura reparadora de Kosofsky Sedgwick no puede entenderse sin esta apuesta de Haraway por los conocimientos situados.

nombra habitualmente *standpoints* –posturas o puntos de vista– y que cobrarán importancia especial junto al desarrollo de las teorías de la interseccionalidad de opresiones (Crenshaw 1989) y las riquísimas autocríticas feministas y anticoloniales a la apropiación de la voz de les oprimides (Spivak 1988; Kyrölä 2018, 35; Horak 2018, 96).

Como indudables deudoras de la tradiciones feministas, las teorías queer han tomado el relevo en el trabajo afectivo, de tal manera que, según Michael Hardt, las primeras –feministas– han destacado por su foco en la corporalidad de las emociones, mientras las segundas –las queer– lo hacen especialmente en la negatividad sentimental, es decir, en aquellas emociones socialmente más desdeñadas (2007, ix).

Ann Cvetkovich es autora paradigmática de esta repolitización de los “sentimientos feos” (Cuello 2019, 12) o “negativos” (Koivunen 2010, 20), en trabajos como *An Archive of Feelings* (2003) o *Depression. A Public Feeling* (2012). En ambas publicaciones establece pilares teóricos para releer dichos sentimientos desde un prisma complejo de crítica social, sin condena, entendiendo que su condición “negativa” apunta directamente a los sistemas de poder que los moldean en la negatividad misma. Además, junto a su Feel Tank Chicago, Ann Cvetkovich ha elaborado propuestas de acción directa, agente y corporal basadas precisamente en esas posiciones emocionales *feas*⁸.

Con Cvetkovich podemos repensar los sentimientos como herramientas de la biopolítica para la domesticación de los cuerpos diferentes; pero también como posibilidades para la resistencia y la desestabilización del sistema. Este es el proyecto teórico-político de lo que se ha venido llamando giro negativo, “negatividad queer” (Love 2007, 22) o propuesta “antisocial” (Bernini 2017, 148); desarrollado en el trabajo feminista sobre la vergüenza (Shefer y Munt, 2019), los estudios de Halberstam y el fracaso (2018a), Esteban Muñoz y las contra-utopías (2009), Edelman y la ausencia de futuro (2004) o Tim Dean y sus análisis de la comunidad *bareback*⁹ (2009).

Pero el giro afectivo no llegará solo. El interés en los sentimientos dentro de las Ciencias Sociales implicará no solo la deconstrucción de la razón cartesiana y el objetivismo como fuentes únicas e inigualables de conocimiento, sino también la puesta en crisis de “la entronización de la razón a expensas del cuerpo” (López 2015, 11). En consecuencia, la nueva fijación por las emociones y los sentimientos vendrán de la mano de un creciente interés por cómo éstos –y otras realidades– se manifiestan en el cuerpo (Koivunen 2001, 7; Liu 2017, 45). Este “giro corporal” supone no solo

⁸ Entre las prácticas del Feel Tank Chicago se encuentran estrategias que mezclan el humor camp con la reivindicación política – habituales en los activismos queer– como la organización del “Día de la Depresión Política”, donde les manifestantes salen a la calle en bata, y se leen carteles que indican “¿Depresión? ¡Puede que sea político!” (Cvetkovich 2012, 2). Además, otra de las prácticas del colectivo fue la repartición de recetas falsas de Prozac (Love 2007, 26). Un grupo semejante al de Cvetkovich es el nacido a partir de la “gay shame parade” (o “desfile gay de la vergüenza”) en Nueva York, que describe José Esteban Muñoz en su libro *Disidentifications* (1999), y que, según Heather Love, “no estaba enfocado en la vergüenza en sí misma (como sentimiento), sino en lo vergonzoso del Orgullo Gay (y el consumismo gay, la gentrificación gay, y la normalización gay en general)” (2007, 153).

⁹ *Bareback* o *barebacking* hace referencia al sexo anal sin protección. Alrededor de esta práctica se ha construido una comunidad contra-normativa y polémica, donde sus participantes practican sexo sin protección con personas seropositivas con el objetivo explícito de adquirir el VIH/sida (Bernini 2015, 59).

teorizar sobre el cuerpo sino también desde él y desde sus condiciones somáticas (Marks 1999, 145) de producción de lenguaje y discurso.

Uniendo pensamiento, emoción y cuerpo, Sara Ahmed cohesiona lo que denomino *giro somato-afectivo*. “El pensamiento”, dice, “no se produce con independencia del cuerpo, sino que está directamente conectado a las pasiones, las emociones y la materialidad de una corporalidad viva” (2001, 3). Siguiendo con su propuesta fenomenológica y performativa de los sentimientos, situará también el interés del cuerpo en el límite constitutivo entre el adentro individual y el exterior social. Es ahí donde se produce, de manera semejante a los procesos de plasticidad que define Catherine Malabou (2008), aquello que Ahmed denomina “moldeado”: la transformación de la consistencia individual, emocional y corporal —¿debemos seguir separándolas?—, por parte de las fuerzas de otros cuerpos, infraestructuras y contextos sociales; y viceversa. En consecuencia, la importancia radica en el límite entre ambos espacios, y es ahí donde la autora sitúa su proyecto político:

“Reclamamos unas políticas pegadas a la piel, unas políticas que no se orienten desde el cuerpo como tal, sino desde la interfaz carnal entre los cuerpos y los mundos. Pensar desde la piel es diferente a considerar el cuerpo como el último objeto del pensamiento. Es pensar desde la inter-corporalidad, desde el modo de ser-con y de ser-para, desde el lugar donde el cuerpo toca y es tocado.” (Ahmed y Stacey 2001, 2)

En este interfaz corporal aparece, además, la herida. Ahí se moldea un dolor y se sitúan las consecuencias de la amenaza. Esto me permite estudiar la vulnerabilidad desde un prisma somato-afectivo. Lo somato-afectivo, entiendo, se configura como un corpus teórico-práctico que entiende los sentimientos, pasiones y emociones como realidades encarnadas en el cuerpo; los aborda desde la complejidad reparadora que abandona binarismos racionales de *positivo* vs. *negativo* o *productivo* vs. *improductivo*; y encuentra su argumentación performativa alejándose de lo estrictamente socio-determinista e individuo-voluntarista para acercarse al interés fenomenológico por el límite donde estos binomios friccionan y se moldean políticamente.

Ontologías y geopolíticas de la vulnerabilidad queer.

Como dije, “Pasión” y “Pasividad” comparten raíz léxica, el latinismo “passio”, que además significa sufrimiento. Emociones (pasión), heridas (sufrimiento/vulnerabilidad) e inactividad y paternalismo (pasividad), comparten una cercanía etimológica (Koivunen, Kyrölä y Ryberg 2018, 5) que me permite declinar lo somato-afectivo hacia el estudio de la vulnerabilidad.

Pero moverme hacia una definición compleja de la vulnerabilidad, así como hacia un proyecto político basado en ella, exige conocer con exhaustividad los discursos que dicha vulnerabilidad

genera. Por lo tanto, dedicaré este apartado a repasar sus diferentes nociones (desde la política institucional, la filosofía canónica, los estudios feministas/queer y los activismos), para concluir proponiendo un “nuevo lenguaje de la vulnerabilidad” (Koivunen, Kyrölä y Ryberg 2018, 4). Para ello, me apoyaré en un ejemplo de la ficción audiovisual.

Apenas quedan minutos para el desenlace de la película cuando, en el salón de su casa, de cuclillas en el suelo y con la cabeza entre los brazos, Lorenzo llora sin consuelo. Apenas unos planos antes ha comprobado por última vez que no es correspondido por Caíto, el chico al que quiere, del que además se ha tenido que despedir para siempre. Por si fuera poco, junto antes del dramático adiós, Lorenzo no ha sido capaz de cumplir ante su madre el ritual cisheteronormativo de la confesión queer. O lo que es lo mismo, no ha conseguido *salir del armario*.

El plano pertenece a la película *Mi mejor amigo*, escrita y dirigida por Martín Deus y estrenada en Argentina en noviembre de 2018. Cuenta la historia de Lorenzo, un joven adolescente cuya vida da un vuelco con la llegada a su casa de Caíto, perfecto estereotipo de la masculinidad barriobajera. Dos imposibilidades –estar con Caíto y confesar su deseo– configuran el cuerpo vulnerable de Lorenzo. Su cuerpo-herida, recortado en el centro del plano, hace sangrar simbólicamente la pantalla, que deviene así el límite donde emerge la herida, ese espacio *ahmediado* no-dentro-ni-fuera donde los cuerpos y las emociones se moldean plásticamente.

La película llegó a mí en un momento de cambio. Su calidad no es especialmente destacable, y tampoco recibió una acogida masiva ni se convirtió en hito del cine LGBTIQA+. Y, sin embargo, marcó mi cuerpo de una manera intensa, viva. Los planos de Lorenzo en el sofá, abrazado a su cojín azulado, o de cuclillas en el suelo, en un llanto del que, imagino, el personaje nunca esperaría salir; continúan grabados en mi memoria de manera explícita desde la primera vez que la vi, el 13 de diciembre del 2018.

En los meses que rodean aquel día conocía el trabajo de Butler y la vulnerabilidad, entraba en contacto con la obra de Sara Ahmed y devoraba a diario teoría queer antisocial. Me encontraba, además, en la encrucijada de una crisis identitaria de la que aún no he conseguido salir (y ni siquiera he podido decidir si es o no deseable que salga). Una crisis que me demostraba de manera inequívoca cómo mi cuerpo dependía del calor y la acogida de las personas cercanas, desvelando, de paso, los placeres y los temores de la precariedad de dichos lazos. Además, las otras películas que veía durante aquellos meses me parecían odas de homonormatividad inscritas en una fantasía occidental post-liberación LGBTIQA+. *Call Me By Your Name* (Luka Guadagnino, 2017) –todavía la veo con regularidad, proyectándome en su hedonismo vacacional de clase alta europea– o *Love, Simon* (Greg Berlanti, 2018); por ejemplo.

Toda esta bitácora de lecturas, visionados y emociones encontraban un nexo común en aquella escena. Mientras Lorenzo lloraba yo me preguntaba qué contaba su llanto. ¿La imposibilidad del

amor? ¿La imposibilidad de contar su deseo? ¿O la imposibilidad de ambas? Entonces, ¿lloraría por la incapacidad de amar en general o por la de un amor en concreto? ¿Y qué implica un duelo tan profundo como el de la incapacidad del deseo? ¿Es posible que un personaje no-queer sufriera esa imposibilidad? ¿Cómo, si su deseo es tan decible que incluso no necesita decirse?

Una definición simplista de la vulnerabilidad interpretaría el llanto de Lorenzo como una escena de inacción e imposibilidad. Como un elemento narrativo vacío, un *impasse* en el avance de la acción de la película. Mientras llora, diríamos, *no pasa nada*, la narración *se frena* para profundizar en el *duelo*¹⁰. Lo que esta lectura encierra es una definición productivista y capacitista del cuerpo y de la narración. Es decir, la concepción de que *solo pasa algo* cuando el cuerpo es capaz de hacer que pase o cuando se introduce otro personaje, capaz y agente, que movilice al cuerpo-herida para *hacer avanzar la película*.

Estas connotaciones paternalistas están muy cercanas a otro de los contextos donde la vulnerabilidad es discursivamente empleada: la política institucional y el discurso de los Derechos Humanos. Lo hace a través de un concepto manido, el de las “poblaciones vulnerables” (Koivunen, Kyrölä y Ryberg 2018, 12). Si bien las políticas motivadas por esta noción de la vulnerabilidad pueden ser bienintencionadas, participan en consecuencias epistemológicas peligrosas y globalizadoras (Puar 2007, 67; Schoonover 2015, 123). Cuando el poder institucional describe un grupo como “vulnerable” evidencia cómo la bio-política continúa estableciendo la norma y señalando constitutivamente las diferencias a ésta. También define a esas poblaciones vulnerables como incapaces y necesitadas de protección oficial, y borra las iniciativas de resistencia que ellas mismas pueden establecer fuera de los cauces socialmente sancionados (Butler, Gambetti y Sabsay 2016, 5-6)¹¹.

Más allá del concepto legalista de la vulnerabilidad, el término ha viajado por diferentes disciplinas, con diferentes proyectos de redefinición¹². De entre todos ellos, será en la filosofía de Emmanuel Lévinas (1978) donde se inicie un proyecto ontológico de la vulnerabilidad que determinará su posterior reconsideración feminista y queer, encabezada por el trabajo de Judith Butler y su interés por la “precariedad” (2006, 2014, 2016).

Para Emmanuel Lévinas (1978) la vulnerabilidad es constitutiva de todos los cuerpos porque es anterior a lo social. Deviene, de esta manera, ontológica, y, en sus propios términos, “pasiva” (Palacio 2015, 36). Se evidencia cuando nos enfrentamos a la exposición del rostro de otra persona. Al ser conscientes de su existencia y la posibilidad de su herida, damos cuenta de que

¹⁰ La idea de la pasividad y la inacción es fuertemente discutida por Sara Ahmed en su crítica a la felicidad normativa: “La felicidad se convierte en una forma de actividad, ser feliz vendría a significar ser activo en la determinación del propio destino mientras que ser infeliz significa limitarse. (...) Podemos desafiar dicha oposición y podemos hacerlo mostrando de qué manera aquello que ha sido considerado pasivo, como si no hiciese nada, en realidad hace algo e incluso brinda las condiciones de posibilidad para que se haga algo” (Ahmed 2019, 424-425).

¹¹ Desde un *standpoint* radicalmente distinto al de la institución, la resistencia de las llamadas “poblaciones vulnerables” puede incluir, paradójicamente, un abrazo consciente y político de su vulnerabilidad.

¹² Para un recorrido completo, acompañado de sus fuentes más importantes, consultar Koivunen, Kyrölä y Ryberg 2018, 5.

nosotres también estamos expuestos de manera viceversa, deviniendo vulnerables. Pero además de una nueva ontología del sujeto, el trabajo de Lévinas concibe la vulnerabilidad como nuevo proyecto ético. Para el filósofo, dar cuenta de la vulnerabilidad *pasiva* moviliza nuestro compromiso ético *activo* con le Otre. Así, el giro de Lévinas sitúa en el centro de la solidaridad a la vulnerabilidad del sujeto (Palacio 2015, 33). Por lo tanto, su moral no nace de la razón, sino que es no-intelectualista, pre-conocimiento.

Hay varios elementos en este pensamiento de Lévinas con los que no concuerdo. Más allá de su sionismo violento, que le conduce a suspender su compromiso ético cuando de vidas y derechos palestinos se trata (Karmy Bolton, 2015; Bernini 2015, 150); me pregunto, ¿cómo puede ser pre-social una vulnerabilidad que se constituye al observar el rostro de un Otre? ¿Acaso no es social ese contacto? Y, por otro lado, ¿por qué aplicar el binomio pasivo/activo en esta distinción? Si la vulnerabilidad constitutiva es pasiva por ontológica, ¿no lo debería ser también la ética no-intelectualista, pues nace directamente de la ontología del sujeto?

Una de las críticas que me gusta plantear a las redefiniciones feministas y queer de la vulnerabilidad es, precisamente, su mantenimiento de la “pasividad” como lugar denigrante o no-deseable; idea que quizás arrastremos desde este binomio de Lévinas. Así, cuando en la crítica situamos la vulnerabilidad en un espacio peyorativo de pasividad e inacción, de donde nuestras re-definiciones agentes la pretenden rescatar; estamos perpetuando binomios normativos que condenan lo pasivo por improductivo e incapaz¹³, una consideración ciertamente capacitista. Se nos olvida, en esos giros, prestar atención a la posibilidad de que la agencia resistente pueda residir también en la pasividad. ¿Por qué no movernos a otros términos fuera del binomio, como *agente* o *transformador*?

No obstante, y pese a las críticas, Judith Butler basará su “nueva ontología corporal” (Cano 2014, 11) en el trabajo de Lévinas (Timm Knudsen y Stage 2015, 3). Para la filósofa, vulnerabilidad y cuerpo son conceptos inseparables, pero su propuesta encarnada no es morfológica, sino política (Butler 2016). Frente al sujeto individual del neoliberalismo, sugiere, es necesario movernos a pensar los cuerpos como interdependientes. “El cuerpo”, explica, “no es tanto una entidad sino una relación, y no puede ser totalmente desvinculado de las condiciones ambientales e infraestructuras donde emerge” (Butler 2014, 8). Es en esa interrelacionalidad donde emerge la vulnerabilidad: en la precariedad de sus relaciones constitutivas, en la fragilidad de los vínculos que lo construyen y lo mantienen. En consecuencia, Butler propone la reconceptualización radical del sujeto corporal, ahora pensado desde su condición precaria y su necesidad de apoyarse en otros cuerpos (Cano 2014, 12). Una dependencia que informa también a una ética que no puede escapar de la interconexión solidaria, “una vulnerabilidad que no se puede ignorar sin dejar de ser humano” (Butler 2006, 16)¹⁴.

¹³ ¿Acaso no hemos superado ya el binomio *pasivo* vs. *activo* en el debate queer acerca del sexo?

¹⁴ Y con esta premisa deja patente, por otro lado, el sistema antropocéntrico y especista sobre el que construye su pensamiento filosófico.

Esta dependencia, no obstante, no es determinista, aunque tampoco voluntarista. Se sitúa en el punto performativo donde estos dos conceptos friccionan¹⁵: “que la norma actúe sobre nosotros implica que somos susceptibles de su acción, vulnerable a ella (...) y aún así, esta susceptibilidad, esta condición de afectación, es donde algo queer puede suceder (...) donde nuevas formulaciones del género comienzan.” (Butler 2014, 7)¹⁶.

Judith Butler, entonces, introduce la ontología del sujeto vulnerable de Lévinas dentro del giro corporal feminista. Esto le lleva a contemplar las “geopolíticas diferenciales de la vulnerabilidad” (Cano 2014, 11; Timm Knudsen y Stage 2015, 3; Horak 2018, 96; Koivunen, Kyrölä y Ryberg 2018, 5). Si bien la interdependencia corporal es constitutiva de todos los sujetos, los actuales sistemas de dominación bio-necro-política (racismo, cisheterosexismo, capacitismo, especismo...) constituyen algunos cuerpos más vulnerables que otros (Esteban Muñoz 2006a, 675; Albertson Fineman 2014, 321). En este contexto, “la vulnerabilidad y la no-vulnerabilidad deben ser entendidas como producidas políticamente, distribuidas de manera desigual a través de y por las operaciones diferenciadoras del poder” (Butler, Gambetti y Sabsay 2016, 5).

Volvamos al llanto de Lorenzo. Su fragilidad relacional se basa en dos imposibilidades: no ser correspondido por Caíto y no haber sido capaz de contar a su madre su deseo no-normativo. El posicionamiento ontológico universalista de la vulnerabilidad (Lévinas) pondría su foco de atención sobre la primera de las causas. El cuerpo vulnerable de Lorenzo sufre la fragilidad de una relación fallida con otro cuerpo, el de Caíto, *de la misma manera* que todes podemos haber experimentado en un amor no correspondido.

Muchas películas que se sitúan en universo ficcionado post-activismo LGBTIQ+ movilizan estas definiciones universalistas de vulnerabilidad. El llanto en ella es la imposibilidad de *un* amor¹⁷. No obstante, la diferencia en *Mi mejor amigo* es la imposibilidad de decir, la falta de empoderamiento

¹⁵ No es casualidad que esta noción del límite aparezca en Butler, pues ya estaba presente en una de sus mayores referencias: la del filósofo francés Michel Foucault. Él “encuentra el campo de acción exactamente en el lugar bastardo entre lo biológico y lo social, entre lo corpóreo y lo simbólico” (Bernini 2015, 36). Todo ello me lleva a pensar que quizás el interés político de lo queer se sitúa en ese lugar plástico y límite, donde sucede el roce entre los dos polos de un binomio que se deforman y moldean por la fuerza del otro, sin por ello perder su propia consistencia. Donde rozan lo público y lo privado, la visibilidad y el ocultamiento, lo femenino y lo masculino, el dolor y el placer... Ese posicionamiento incómodo de los carteles del primer activismo queer: “soy tu mayor sueño, soy tu peor pesadilla”.

¹⁶ El debate entre determinismo y voluntarismo es uno de los campos más prolíficos de los estudios queer en general y del trabajo de Butler en particular. La performatividad entiende que la norma se consolida con su repetición constante, y por lo tanto, sugiere que no existe en instancias pre-sociales anteriores a esa repetición. No obstante, al constatar que ninguna repetición es semejante a la anterior, la performatividad abre las puertas a la diferencia. Butler repolitiza las repeticiones fracasadas, las que no imitan a la norma que repiten. Las denomina “exteriores constitutivos” (2006, 51), verdaderas capaces de delimitar lo normativo siendo sus antónimas. En consecuencia, la performatividad, lejos del determinismo inmovilista y del voluntarismo utópico, permite pensar cómo el fracaso en la norma puede devenir agencia transformadora.

¹⁷ En una de las películas LGBTIQ+ más celebradas, *Call Me By Your Name* (Luca Guadagnino, 2017), el llanto final de Elio se construye solo por la imposibilidad de amar a Oliver, y no por la incapacidad del lenguaje (el momento de la confesión familiar es una de las mejores escenas de esta película). Esto permite la universalización de su vulnerabilidad, una estrategia que también está presente en las políticas de representación emancipatorias más integradoras, que buscan apelar a aquello que todes compartimos y no a aquello que nos diferencia.

suficiente para *salir del armario*¹⁸. Colocar esta escena minutos antes del llanto no es una decisión casual, pretende condicionar nuestra lectura y determinar, innegablemente, cómo respondemos al por qué de su duelo. La imposible-confesión moviliza interpretaciones de la vulnerabilidad que no son universalistas: ¿El llanto sería semejante si hubiera sido rechazado por una mujer? ¿Y si fuera así, habría sido incapaz de comunicar su deseo a su madre? ¿Enunciar su deseo habría tenido el peso narrativo y performativo de la confesión en el caso de haber sido un deseo heterosexual?

De lo que no cabe duda es que en la particular unión de dos imposibilidades –la de decir y la de amar–, *Mi mejor amigo* narra una vulnerabilidad inequívocamente queer, que habría sido mucho más difícil de interpretar si solamente alguna de las dos imposibilidades hubieran sido retratadas. La vulnerabilidad que marca el cuerpo-herida de Lorenzo exige una definición más compleja y situada que la que ofrece una ontología universal del sujeto. Su experiencia personal con la (in)visibilidad y la confesión marcan su herida de una manera específica, y específicamente queer. Es por ello que el cuerpo-herida de Lorenzo en la pantalla de *Mi mejor amigo* es ejemplo de las geopolíticas diferenciales de la vulnerabilidad. Nos permite un posicionamiento crítico que reformula la famosa pregunta de Gayatri Spivak “¿Pueden hablar los subalternos?”, en “¿Cómo sienten los subalternos?” (Esteban Muñoz 2006a, 677); o, más bien, “¿Cómo sienten las personas LGBTIQ+ con sus diferentes subalternidades?”.

Un “nuevo lenguaje de la vulnerabilidad” queer.

Es posible preguntarse cuál es el interés político de poner el foco sobre la vulnerabilidad de aquellos cuya emancipación defendemos. La posibilidad de la pregunta evidencia nuestra dificultad para entender la fragilidad queer como un espacio de resistencia contra-normativa; a la vez que transparenta las epistemologías afirmativas y productivistas que operan en nuestra mente y en nuestros activismos. El empuje del individualismo neoliberal (Butler, Gambetti y Sabsay 2016, 3; Koivunen, Kyrölä y Ryberg 2018, 6), incapaz de configurar mundos-otros donde la interdependencia y la comunidad sean riquezas políticas de asociacionismo, niega una estrategia de liberación basada en la precariedad de cuerpos relacionales. Al individualismo se une también una fijación por la felicidad como horizonte aspiracional (Ahmed 2019, 25), que implica su “operatividad restrictiva (...) como una emoción constitutiva para el ordenamiento represivo de lo normal” (Cuello 2019, 14)¹⁹. Productivismo, individualismo neoliberal y felicidad normativa

¹⁸ Les que hemos *estado en el armario* conocemos la complejidad violenta de su “epistemología” (Kosofsky Sedgwick 1990). Como todas las emociones, el armario moviliza una enorme variedad de sentimientos, prácticas, rituales y conocimientos que pueden ser beneficiosos y perjudiciales al mismo tiempo. Permanecer en el armario evita las consecuencias precarias –y en muchos casos peligrosas– de la visibilidad. Al contrario, salir del armario, en condiciones seguras, puede promover un cambio vital y iniciar un camino de sano empoderamiento. En el ámbito colectivo, permanecer en el armario puede suponer la ausencia de referentes para el auto-descubrimiento de otros sujetos LGBTIQ+; a la vez que la salida del armario como práctica habitual ayuda en la instauración de una confesión obligada, con la correspondiente condena moral homonormativa de aquellos que decidan no realizarla.

¹⁹ El ejemplo paradigmático de la felicidad como tecnología normativa cisheterosexista es su cercanía a objetos y experiencias como el matrimonio heterosexual (Ahmed 2019, 29), la maternidad (Medina-Bravo, Figueras-Maz, Gómez Puertas 2010, 490)...

modelan, en consecuencia, los movimientos (post)identitarios en dinámicas de orgullo, empoderamiento, visibilidad y triunfalismo.

La “atención política a la vulnerabilidad queer” (Horak 2018, 96) es una iniciativa contra-discursiva no exenta de polémicas. A pesar de que en nuestros cuerpos emerjan emociones como “la timidez, la ambivalencia, el fracaso, la melancolía, la soledad, el retroceso, el victimismo (...), el auto-odio, la desesperación, la vergüenza” (Love 2007, 146); una parte de los movimientos que hemos construido han establecido una dinámica que los silencia *a favor de la causa*. Esto da lugar a una paradoja inesperada y compleja: cuando algune LGBTIQA siente *negativamente*, cuando emerge en su cuerpo la culpa, la vergüenza o la vulnerabilidad, se movilizan sentimientos de auto-culpa – *¿Cómo me puedo sentir así, si no debería?*–, pues semeja que ya “no hay excusas para sentirse mal” (Love 2007, 146), empoderade o orgullose.

Sin embargo, lo queer es vulnerable en sí mismo. En su campo semántico resuenan conceptos como “débil, delicadx, inváldx, incapacitar, flaquear, pusilánime, llorosx, raídx; desagarrar; deteriorar.” (Ahmed 2018a, 196).

La vulnerabilidad queer es la condición de vida LGBTIQA+ en un mundo cis-heteropatriarcal. No seguir la norma cisheterosexual produce vulnerabilidad queer porque lo normativo se ha construido para albergar fácilmente solo a los cuerpos heterosexuales y cismasculinos. Así, desde la fenomenología del límite somato-afectivo, autoras como Sara Ahmed o Josefina van Kemenade sugieren que la vulnerabilidad queer implica sentir el cuerpo de manera explícita, ser constantemente interpeladas y conscientes de nuestros contornos (Kemenade 2018, 33). Sara Ahmed lo explica a través del concepto de la comodidad. La normatividad, sostiene, es cómoda para quienes la encarnan, para quienes encajan en ella, desapareciendo sus contornos y deviniendo invisibles (Ahmed 2015, 228). Volviendo sobre Lorenzo, la comodidad normativa de la cisheterosexualidad es evidente si constatamos que no precisa de confesión, pues se presupone a cualquier comunicación. El cuerpo cómodamente invisible disfruta una *decibilidad* tan cómoda que incluso deviene *no-necesidad-de-decir*. Pero el cuerpo queer de Lorenzo no encaja en las instituciones cisheterosexistas, y es continuamente interpelado, incómodamente *necesario-de-decir*.

Desde esta perspectiva, el giro afirmativo de los movimientos emancipatorios implica un intento de diluir los contornos del cuerpo queer en el interior de la norma, es decir, de devenir invisibles en el cisheteropatriarcado. Para Josefina van Kemenade esto solo es posible si el sujeto queer no habla (2018, 33). Si, volviendo sobre la herida, la maquilla o alisa sus contornos. En consecuencia, la emancipación LGBTIQA+ normativa se construye sobre el silencio de un dolor pasado y presente, sobre un “borrado de la narrativa” (p. 33).

Para combatir estas dinámicas de borrado, para mostrar la cicatriz, para decir; necesitamos “instituciones colectivas para el duelo” (Butler 1993, 26) que mitiguen la violencia de expresar el sufrimiento. Estas instituciones pueden tomar la forma física del concepto “institución”, por

ejemplo, la creación de espacios de seguridad y no-vigilancia para colectivos abiertos al llanto. Pero también sus sentidos más abstractos, como el discurso, la representación o el texto cultural. De esta manera, también se construyen colectivamente nuevos espacios para el duelo mediante la movilización de un “nuevo lenguaje de la vulnerabilidad” (Koivunen, Kyrölä y Ryberg 2018, 4). Un nuevo lenguaje que, políticamente, permita la vulnerabilidad sin borrarla, sin seguir “los guiones de la cultura heteronormativa (...) *manteniendo* la incomodidad” (Ahmed 2015, 230). Su base es entender la vulnerabilidad como un espacio de resistencia política (Butler, Gambetti y Sabsay 2016, 7; Koivunen, Kyrölä y Ryberg 2018, 4). Y para ilustrar este giro acudiré a otro ejemplo audiovisual, esta vez ambientado en uno de los momentos donde la fragilidad se empleó de forma intensa como herramienta activista: la pandemia del VIH-sida.

En un momento de *120 Battements Par Minute* (2017, Robin Campillo) se construye un collage narrativo que moviliza con complejidad pasiones, contradicciones y estrategias activistas contra la pandemia en la ciudad de París. La escena comienza con una de las manifestaciones donde les activistas denunciaban el silencio institucional, la homofobia social y la condena a muerte movilizadas por el virus (Llamas 1995). La marcha concluye con un *dying*, práctica artivista donde les manifestantes permanecían tumbades en el suelo de la calle, simbolizando los cadáveres de la pandemia, situándolos así en el epicentro del espacio público y llamando la atención sobre el olvido generalizado. Sobre el *dying* se superpone el discurso político rabioso del mitín, y sobre éste comienza a sonar los beats tecno de *Smalltown Boy* de Bronski Beat. Junto a la canción nos movemos paulatinamente al interior de una discoteca, donde les mismos manifestantes bailan. Entre los planos del baile se intercalan otros abstractos. Lo que podría ser el polvo de la sala ocupa la pantalla, adquiriendo, simbólicamente, las connotaciones moleculares del virus, la posibilidad del contagio en un ambiente contaminado. El baile, no obstante, continúa entre las moléculas.

La canción se apaga progresivamente y aparecen nuevos planos. Muestran uno de los protagonistas a punto de morir. La banda sonora es su respiración profunda, constante, cada vez más ruidosa²⁰. Baile, moléculas y respiración se fusionan, hasta que la cámara se pierde en el ambiente de la fiesta y corta repentinamente a planos del río Sena completamente teñido de rojo. La respiración continúa mientras avanzamos por ese caudal sanguíneo.

El plano-cuerpo muestra su herida, abierta y caudalosa. En el límite carnal que simbólicamente configura la pantalla se moldean nuevos lenguajes para la vulnerabilidad. En ese linde tenso se construye una nueva política de representación somato-política que no aboga por el silencio de la vulnerabilidad, sino por su manifestación explícita como herramienta desestabilizadora de la comodidad normativa. El Sena rojo es el corte que cuenta y denuncia la historia de una opresión y

²⁰ Davina Quinlivan, en su reflexión acerca de una representación fenomenológica queer, pone el foco en la película experimental *Blue* (Derek Jarman, 1992), el relato personal del director durante la pandemia del VIH/sida, contado exclusivamente a través del sonido, acompañado por una imagen totalmente azul en la pantalla. Esta propuesta lleva a Davina Quinlivan a reflexionar sobre la oportunidad queer del sonido en el relato audiovisual, y a concluir que “si, como Ahmed sugiere, la desorientación es fundamental en la fenomenología queer, entonces la evocación audiovisual de la respiración en la película debería ser también queer porque es confusa, crea ‘momento queer’, perturba nuestra percepción de los cuerpos” (Quinlivan 2015, 70).

de una pandemia perpetuada por “la naturaleza tanática del poder político y de la institución de la heterosexualidad obligatoria en la que se apoyaba” (Vélez-Pelligrini 2011, 39)²¹.

Cuando les activistas deciden protestar performando sus propios cadáveres, cuando la película retrata la historia de una lucha poniendo el foco sobre las partículas “contaminadas” o sobre la sangre derramada por todas las vidas perdidas en París; se movilizan, aparentemente, las condenas tanáticas sobre las que se sustentaba el discurso homófobo durante la década del VIH/sida. No obstante, estas estrategias activistas y estas soluciones narrativas audiovisuales operan desde un punto radicalmente diferente, desde un *standpoint* distinto que motiva un análisis más complejo.

La vulnerabilidad movilizada en *120 Battements par Minute* no apunta a una ontología constitutiva innegociable y condenatoria del cuerpo queer, sino a una amenaza concreta sobre unos cuerpos específicos, “a favor de una definición social y política de la vulnerabilidad y a cómo ésta se produce y distribuye” (Butler, Gambetti y Sabsay 2016, 2). Además, estos cuerpos traducen su vulnerabilidad en un estado emocional políticamente complejo y una estrategia de resistencia que subraya precisamente ese peligro. Con ellos, la vulnerabilidad se redefine lejos “de los significados de victimismo, pasividad o falta de agencia (...) acercándola a conceptos relaciones, corporales y a una nueva autonomía entre la vulnerabilidad y la resistencia” (Koivunen, Kyrölä y Ryberg 2018, 6).

Como criticaba con Lévinas, creo que estas autoras continúan connotando la pasividad como un lugar denigrante y superable. La preferencia social hacia la actividad por encima de la pasividad es, como nos han enseñado los activismos de la diversidad funcional, una práctica capacitista, basada en el productivismo de nuestra sociedad moralmente neoliberal. Así, redefiniciones aparentemente contra-normativas de vulnerabilidad, como ésta, pueden estar sirviendo a los intereses de la norma productivista, que valora las emociones por su capacidad *de hacer algo*, y denigra aquellas que *no hacen nada*.

Al contrario, y como demuestra el llanto de Lorenzo, los límites entre *hacer* y *no hacer* nos sitúan ante una nueva fricción que desestabiliza el binomio. Sería común pensar que les activistas tumbades en el suelo denunciando la muerte de sus compañeros *no hacen nada*, o por lo menos *hacen menos* que, por ejemplo, si estuvieran lanzando piedras contra las ventanas del Ministerio de Sanidad francés. Pero, ¿cuál es el baremo del *hacer*? ¿Cómo medimos la actividad? ¿Por la cantidad de movimiento físico involucrado? ¿Por sus consecuencias? ¿Y acaso no tiene consecuencias políticamente prolíficas la ocupación del espacio público? ¿O poner nombre y cuerpo a todas las víctimas silenciadas?

²¹ El imaginario social generado alrededor de la pandemia del VIH/sida se caracterizaba, en rasgos muy generales, por su asimilación a las “perversiones sexuales”, entre ellas la homosexualidad, la presunción de seropositividad de todos los cuerpos homosexuales, y la condena tanática a la muerte, justificación moral homófoba del desastre final. En otra dimensión menos condenativa, se privaba al cuerpo enfermo de la posibilidad de subjetividad y deseo (Llamas, 1995).

Es por ello que sostengo que un nuevo lenguaje de la vulnerabilidad implica necesariamente un nuevo lenguaje de la pasividad y la inactividad. Más allá de situar la nueva vulnerabilidad repolitizada en lugares anónimos a éstas, creo que es políticamente más desestabilizador, menos capacitista, e indudablemente anti-neoliberal, situar los tres conceptos en el terreno de la resistencia. Es decir, reclamar la vulnerabilidad, la pasividad y la inacción como lugares revolucionarios, siempre que estén movilizadas en un discurso contranormativo y no reaccionario.

Dejando de lado esta crítica, la clave para entender la vulnerabilidad como espacio de resistencia es comprobar su capacidad para señalar la injusticia. Cuando una vulnerabilidad es reconocida, dicen Butler y Ahmed, el sistema que la produce se pone en evidencia (en Mesa 2019, 6). Reconocer la vulnerabilidad, no obstante, exige exponerla, o lo que es lo mismo, hacerla visible. Y la vulnerabilidad queer alcanza aquí un nuevo nivel de complejidad. Si su poder radica en su exposición, ésta debe de ser empleada con especial cuidado. En el cruce entre vulnerabilidad y visibilidad se negocian dinámicas ambiguas. La visibilidad “puede proporcionar modelos y representaciones no estereotípicas (...) *pero* también (...) formas de vigilancia, gobernabilidad, patologización, violencia homófoba o transfoba, estereotipos y formas de avergonzar” (Brunow 2018, 176).

Lo que se puede observar es que ni la visibilidad, ni la pasividad, ni la actividad –ni tampoco los afectos o los cuidados–; son por sí mismas espacios feministas, queer o de izquierda (Butler, Gambetti y Sabsay 2016, 2). Al contrario, exigen una fijación especial por cuáles son las voces, los cuerpos, los proyectos y los objetivos que los movilizan. Esa es la paradoja que revelan los *standpoints* feministas, demostrando que estrategias basadas en una raíz común –por ejemplo, el insulto *queer*– pueden ser políticamente revolucionarias cuando son auto-enunciadas por los sujetos que las protagonizan –la apropiación del insulto que tanto marcó las políticas LGBTIQA+ de los 90–, mientras que son reaccionarias y violentas cuando son empleadas por instancias exteriores –por ejemplo, si el lenguaje médico o educacional usa el insulto.

Opino que con la vulnerabilidad ocurre lo mismo. Su empleo como estrategia micro-política tiene sentido solo cuando emerge desde los cuerpos que se entienden como vulnerables, pues cuando es empleada por el lenguaje institucional o reaccionario perpetúa su trabajo normativo de señalar la diferencia. Lo mismo sucede en las políticas de representación. Volviendo sobre *Mi mejor amigo*, enfrentarse a la escena del llanto de Lorenzo desde definiciones condenatorias de vulnerabilidad motivará lecturas reaccionarias al servicio del cisheterocentrismo y la productividad capacitista. Al contrario, leer la vulnerabilidad como espacio de agencia política y contra-discurso permitirá complejizar nuestros movimientos políticos y las dinámicas de resistencia que protagonizamos en ellos.

En el caso del Sena rojo de *120 Battements par Minute*, lecturas normativas señalarán la incapacidad de los cuerpos seropositivos para resistir o combatir, su condena moral a la muerte, y,

además, se denunciará la contaminación del río, que no es sino metáfora de la amenaza y el miedo a que el virus alcanzara –y alcanzó, pues nunca fue, como se llamó, un “cáncer gay”– la sociedad normal, es decir, cisheterosexual (López 2015, 14). Pero contra-lecturas agentes y somato-afectivas movilizan otro lenguaje. Como los cuerpos tendidos en la calle, las venas de la pantalla cuentan una historia de dolor. Sitúan en el epicentro de las tecnologías de comunicación contemporáneas la vulnerabilidad de una generación que deseaba diferente, desestabilizando el mismo sistema normativo del deseo y sus necropolíticas asesinas. La sangre del Sena nos habla de los muertos por la pandemia, ¿pero acaso no señala también culpables al situar ese flujo sanguíneo en pleno corazón de la nación? Si el Sena es símbolo inequívoco de Francia, ¿no nos cuenta el plano que Francia – tanto su sociedad como su Estado– tiene las manos (los ríos) manchadas de sangre?

En definitiva, movilizar la vulnerabilidad como espacio de resistencia, a través de “nuevas formas de intervenciones políticas corporalizadas y modos de alianza caracterizadas por la interdependencia y la acción pública” (Butler, Gambetti y Sabsay 2016, 7) no es una tarea sencilla ni automáticamente progresista. Al contrario, exige posicionarnos en lugares ambiguos, analizar los afectos y los cuerpos desde los que se reclama y comprender que lo complejo y contradictorio, el límite friccional entre lo *positivo* y lo *negativo*, es, quizás, aquel lugar donde lo queer alcanza su potencial transformador.

“La vulnerabilidad se entiende, de alguna manera, en sentidos diferentes pero paralelos: como un *standpoint* que prohíbe y permite; como una necesidad de vivir que debe ser abrazada; y como una posición paradójica donde reclamos de poder se llevan a cabo desde reclamos de desempoderamiento” (Kyrölä 2018, 30).

Las partículas contaminadas que flotan frente al baile desacomplejado y libre, la respiración moribunda que se fusiona con la música hedonista tecno, la belleza estética de un Sena de sangre. Todas esas imágenes son ejemplo de que la política resistente de la vulnerabilidad quizás radique en sus propias contradicciones.

*"I can not relate to my peers
I'd rather live outside
I'd rather chip my pride than lose my mind out here
Maybe I'm a fool
Maybe I should move and settle
Two kids and a swimming pool
I'm not brave (brave)
I'm not brave."*

Frank Ocean, *Seigfried*, 2016

Capítulo 2. Abrazar la vulnerabilidad. Mostrar la herida cisheteropatriarcal.

Me gustaría comenzar este segundo capítulo con otro ejemplo videoartístico. En *La Torera* (2006)²² la artista Valeria Andrade es grabada en un paso de cebra mientras *torea* a los coches que cruzan. Vestida de matadora con capote rojo, esquivando, en una peligrosa danza de cuatro minutos de duración, los automóviles que no se detienen ante su cuerpo.

La pieza expone el peligro del peatón en la ciudad contemporánea –Quito, en este caso– y desarticula las praxis especistas y patriarcales del *toreo*. No obstante, *La Torera* apela a un proyecto crítico más amplio. Hace transparente cómo ciertos sujetos viven la exposición de su cuerpo al mundo exterior como una práctica peligrosa y vulnerable²³, incluida la amenaza de la muerte. Abstrayendo su idea, Andrade retuerce la biopolítica, es decir, la regulación somática de la vida (Foucault 1970); hasta devenirla necropolítica, legislación de la muerte (Mbembe 2011, 135-136). Además, y como Paul B. Preciado (2015, en 2019, 148-150), acude a la necropolítica desde la perspectiva de género. El cisheteropatriarcado no solo informa y dirige cómo se configuran los cuerpos, sino también cómo pueden acabarse. Así, la amenaza de los coches sobre el cuerpo de Andrade es la amenaza del fin del cuerpo de la mujer rebelde o del género no-normativo. Y el choque, la modelación necropolítica de la abyección a las normas de la seguridad vial, al deseo heterosexual o al binarismo de género.

El trabajo activista de Valeria Andrade no busca esconder la vulnerabilidad, sino encarnarla explícitamente. Bajo la amenaza de una muerte vial, la exposición al tráfico deviene forma de suicidio, transgresión gonzo de crítica social y desobediencia civil. Su estrategia emancipadora no se basa en construir una narrativa post-vulnerabilidad, sino en hacerla innegable, transformándola en espacio de resistencia agente y crítica radical al poder contemporáneo. Como afirma en su "Manifiesto suicida": "practico la franca desobediencia y liberación de deseo. (...) Retomo hábitos

²² Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4bE9i-D2FoU> (Última consulta: 7 de junio de 2019).

²³ También presente en otro de sus videos, *Cañón de carne*: <https://www.youtube.com/watch?v=hI2-Z-fHeM4> (Última consulta: 7 de junio de 2019).

corporales urbanos para asaltar el espacio público y penetrar sin aviso sus tramas en forma de metáfora, juego o queja; tomándome, como un suicida, todos los riesgos” (Andrade 2006). Su resistencia al cisheteropatriarcado se basa en la exposición de la herida. Es “metáfora”, “juego”, también “queja” o “franca desobediencia”, pero también placer, “liberación de deseo”²⁴.

Durante este capítulo profundizaré en la idea del abrazo a la vulnerabilidad como ejercicio de crítica queer contra el cisheteropatriarcado. Para ello, comenzaré por definir el llamado “giro afirmativo” de los movimientos post-identitarios, basado en las retóricas de empoderamiento, orgullo, normalidad y felicidad productiva (Love 2007, Solana 2016, Dahl 2017). Contra este modelo, que denigra los *sentimientos negativos* y los considera emociones carentes de interés político; propondré un “giro negativista”, basándome en las propuestas antisociales queer (Edelman 2004; Esteban Muñoz 2009; Halberstam 2018a; Bernini 2015). Por último, situaré el abrazo a la vulnerabilidad en el centro de dichas propuestas negativistas, reflexionando sobre sus consecuencias conceptuales, prácticas, éticas y –¿por qué no?– eróticas.

Giro afirmativo. Triunfalismo y orgullo en el movimiento LGBTIQA+

En una de las entrevistas de *The Celluloid Closet* (Rob Epstein y Jeffrey Friedman, 1997), documental histórico sobre la presencia de personajes queer en la ficción cinematográfica, se muestran las consecuencias retóricas del “giro afirmativo” en el activismo LGBTIQA+ (Love 2007, Solana 2016, Dahl 2017).

Shirley MacLaine reflexiona acerca de su participación en la película *The Children’s Hour* (William Wyler, 1961). Concretamente, sobre dos escenas claves de la película: la confesión del deseo lésbico de su personaje, Martha, y su posterior suicidio. Sin duda la película moviliza discursos condenatorios. Retóricas que eran habituales, incluso exclusivas, en la representación lésbica de la época. Desde una posición de disculpa, MacLaine cuestiona cómo el equipo fue capaz de construir ese mensaje y para apoyar su perdón, emplea el argumento de la historicidad: “las cosas eran distintas entonces a como lo son ahora”.

Este testimonio moviliza dos discurso implícitos. En primer lugar, establece una conexión causal entre representar un sufrimiento y apoyar que suceda. Solo sobre esa dependencia conceptual se podrá presuponer que le espectadore queer leerá la representación como condena moral de su propia condición. Por otro lado, la reflexión de MacLaine se construye sobre un modelo progresista de la historia. Si las cosas eran “distintas” –léase “peores”–, entonces, el pasado fue el tiempo de la lesbofobia, mientras que en la actualidad el triunfo del movimiento LGBTIQA+ motivaría una representación sustancialmente distinta.

²⁴ La liberación del placer y del deseo a través de las “emociones negativas” ha sido también explorada en los estudios feministas y queer, cuando Edelman erotiza el “impulso de muerte” (2004) o cuando Bersani se pregunta “¿es el recto una tumba?” (2010). También en el *autocunilungus* de Águeda Bañón a su herida seropositiva.

Autoras como Heather Love o Mariela Solana califican esta afirmatividad como “triumfalista”. La caracterizan por sus giros de “vergüenza a orgullo”, de *armario* a visibilidad, de discriminación a tolerancia e inclusividad (Solana 2016, 137). Los primeros conceptos –vergüenza, armario y discriminación– son considerados históricos, pertenecientes a un pasado sobre el que se ha *triunfado* y es irrepetible. Esto implica rechazar escenas como la de *The Children’s Hour*, y su personaje construido a través de la vergüenza condenatoria, que sufre las consecuencias de la visibilidad y cuyo desenlace es la antítesis del triunfo. Martha es lo que se denomina un *modelo negativo*.

El suicidio de Martha es un ejemplo límite, pero la retórica afirmativa actúa sobre cualquier emoción, pasión o corporalidad consideradas negativas. Ser vergonzoso resulta denigrable cuando la visibilidad permite la auto-enunciación libre del deseo, mostrarse vulnerable motiva paternalismo y debilidad, ser desagradable e incómodo no es políticamente productivo, pues no permite acomodarse a los espacios abiertos de integración homonormativa. Las mismas emociones que el razonamiento patriarcal denigraba en su proceso totalizador de conocimiento ontológico y objetivo, las mismas corporalidades subjetivas y vulnerables que consideraba peyorativamente “femeninas”; son esas mismas posiciones las que ahora retoman los movimientos LGBTIQ+ afirmativos.

Para Brita Tim Knudsen las dinámicas de empoderamiento y orgullo son “políticas cool”, “problemáticas, pues eliminan los afectos de la agenda progresista contemporánea, cediendo su uso como herramienta todo-poderosa a los oponentes a esta agenda” (2015, 1). Además del borrado afectivo, opino que las “políticas cool” movilizan una integración social de consecuencias discriminatorias y violentas, aunque mentiría si las denigrara completamente y ocultara cómo pueden beneficiarme. El deseo de pertenecer a lo normativo y a lo social de les LGBTIQ+ es justificable, pues nace del sufrimiento de unas condiciones de violencia sistémica (Love 2007, 7). Además, esta crítica solo pudo haber nacido tras conseguir la estabilidad de *pertenecer* discursiva, normativa y legalmente. Con todo ello en mente, creo que no deberíamos frenar una denuncia profunda que sitúe la emancipación en el cambio radical de infraestructura, y no en la participación amable en los regímenes de poder contemporáneos que perpetúan su violencia bajo una máscara de aparente diversidad.

Las dos teorías que más prolíficamente han explicado la continuidad de la violencia mediante la pseudo-integración son la Homonormatividad y el Homonacionalismo. La Homonormatividad es un corpus crítico introducido por Lisa Duggan en 2002, que pone en crisis una lucha LGBTIQ+ “que no se enfrenta a la heteronormatividad dominante y sus instituciones, sino que las apoya y las sostiene, construyendo una cultura queer desmovilizada, doméstica y consumista” (2002, 179). La crítica se traduce en la imposición de un modelo de identidad LGBTIQ+ hermético, así como una estrategia de asimilación legal y neoliberal dentro del aparato regulatorio de la cisheterosexualidad. En consecuencia, todos aquellos cuerpos queer que no encarnan las características normativas son

expulsados fuera de la emancipación, como es el caso de los cuerpos racializados, seropositivos, no-monógamos, no-binarios, diversos funcionales...

Por su parte, el Homonacionalismo fue desglosado en *Terrorist Assemblages*, de Jasbir K. Puar (2007). La autora parte de las ideas de Duggan para reflexionar en clave crítica sobre la contribución de los movimientos LGBT+ homonormativos al proyecto nacional y neocolonial occidental y sus “políticas contemporáneas de secularización, Orientalismo, terrorismo, tortura” (Puar 2007, xiii), “militarización, seguridad y vigilancia global” (Jungar y Peltonen 2017, 716). Por ejemplo, el excepcionalismo que sitúa a Occidente como paraíso LGBT+ frente a otro bloque geopolítico, racializado y “homófobo”, justificando la intervención militar como nueva cruzada moral pro-diversidad.

Volviendo sobre la entrevista de *The Celluloid Closet*, los discursos triunfalistas post-lesbofobia, que aseguran que en el actualidad *las cosas sucederían de manera diferente*, contribuyen a la homonormatividad del presente mediante la invisibilización de las opresiones contemporáneas, y también a la denigración de narrativas que en su momento histórico —e incluso en relecturas actuales— pueden tener potencial político. “Resistir la normalización gay” asegura Heather Love “significa renunciar a la eliminación de aquellos más vulnerables, los menos presentables, y todos los muertos” (2007, 30). Este podría ser el punto de partida de una crítica anti-normativa, explícitamente atenta a perturbar los intereses violentos implícitos bajo dinámicas de aparente emancipación. Esa continua desestabilización de la *cishetero-homonorma* es, precisamente, la tarea del negativismo queer o “tesis antisocial”.

“Críticamente Queer”. Giro negativista y antisocial.

Dar cuenta de que “queer” significa “torcer”, es comprender un proyecto político que se define, precisamente, por su continua capacidad de cambio, de *torcedura*. No solo el término “queer” escapa de cualquier propuesta definitoria, sino que el proyecto político al que nombra está también determinado por una auto-crítica perpetua que hace imposible proponer un catálogo de sus iniciativas políticas concretas sin contextualizarlo previamente. Es por ello que podemos pensar lo queer como una sucesión perpetua de giros críticos y epistemológicos; como una continua vuelta de tuerca a cualquier idea que se vuelve legítima, *recta –straight*²⁵.

²⁵ De la misma manera se explica la diferencia entre los proyectos queer y los proyectos LGBTIA+. Mientras los segundos introducen explícitamente en su nomenclatura las identidades por las que luchan, las propuestas “queer” pretenden “torcer” incluso la identidad, ponerla en crisis. Judith Butler, una de las autoras que más ha defendido la necesidad de la apertura crítica en el proyecto político pro-diversidad (Love 2007, 18), define lo queer como “no tanto una identidad sino un movimiento de pensamiento y lenguaje contrario a las formas legítimas de autoridad, siempre desviado, y tan abierto a los espacios de deseo que nunca podrá ser definido por una serie de normas establecidas” (Butler 2016, 17). El enfrentamiento entre movimientos LGBTIA+ y Queer no es nuevo, sino que más bien reactualiza un debate más antiguo. Ya en 1972, en Francia, Guy Hocquenghem distingue en su obra *El deseo homosexual* (2009) la “lucha homosexual”, proyecto radical de redefinición del deseo; del “movimiento homosexual”, integración social e institucional. No obstante, esta diferencia es más evidente en la teoría que en la práctica. Activismos queer y LGBTIA+ están más cercanos en la realidad cotidiana del movimiento que en la teoría que los explica. En el día a día, las diferencias entre iniciativas atienden más bien a distancias ideológicas, económicas o institucionales.

Judith Butler escribirá un ilustrativo artículo al respecto, titulado “Critically Queer”. En él defiende que el interés político y transformador de lo *queer* radica en la puesta en crisis constante del propio término. Cualquier concepto identitario hermético se construye a partir de un límite que lo separa de *otros*, por lo que es irremediablemente discriminador. Además, como proyecto político pro-diversidad, lo queer debe estar abierto a la diferencia de les que todavía non han hablado. Por lo tanto, la “contigencia del término” marca la deriva política del proyecto (Butler 1993, 21). “Si el término *queer* quiere ser un espacio de transformación colectiva (...) debe ser consciente de que (...) nunca permanecerá totalmente a alguien, sino que será constantemente redistribuido, retorcido, *queered* (...), susceptible a la urgencia política y sus nuevos propósitos.” (p. 19).

Heather Love otorga a las reivindicaciones negativas el carácter constitutivo del movimiento queer en primer lugar (2007, 28-29). Como praxis negativista por excelencia, el activismo nació del abrazo al insulto. El uso autoconsciente de la blasfemia *queer* (travelo, maricón, bollera...) fue “un impulso agresivo para la generalización, un rechazo a las lógicas de tolerancia, de la constitución de minorías o de la simple lucha política por la representación; a favor de una resistencia mayor a los regímenes de lo normal” (Michael Warner, en Richards 2016, 146). Informado por la política del insulto, frente a reclamaciones de derechos sociales y ciudadanos, el activismo queer está más cercano a propuestas anti-institucionales, anti-autoritarias, libertarias y menos legítimas en la sociedad cisheteropatriarcal y su democracia neoliberal. El ejemplo reciente fue la ley del matrimonio igualitario, institución que Sara Ahmed sitúa como uno de los pilares fundamentales de la felicidad normativa y la autoridad social (Ahmed 2019, 29). Su aprobación fue para algunos (activistas LGBTIA+, podría decir) estandarte de la lucha y gran victoria colectiva, mientras que otros (activistas queer) lo acogieron con celebración modesta y crítica explícita. Denunciaban los riesgos de la normalización afirmativa que abrazar el matrimonio suponía, la perpetuación de un sistema cisheteropatriarcal en lugar de la construcción de nuevas formas de asociación y de deseo, así como la introducción acrítica en los aparatos de control estatales²⁶.

Posicionarse en contra del matrimonio igualitario es una propuesta de negatividad social compleja. Parece semejante al posicionamiento reaccionario y diversófobo, pero nace desde un *standpoint* radicalmente contrario. Lo que se moviliza aquí es la voluntad de abrazar aquellos espacios y discursos que la sociedad cisheteropatriarcal construye para las personas LGBTIQA+ como posiciones radicales de lucha. Así, frente a reacciones diversófobas, y también frente a propuestas afirmativas de mayor presencia institucional y acogida en la sociedad cisheteropatriarcal; lo queer permanece conscientemente en los lugares negativos que la sociedad ha construido, denuncia las implicaciones homonormativas y homonacionalistas que la integración LGBTIQA+ acarrea; y, en una nueva vuelta de tuerca, promueve nuevas realizaciones creativas y críticas del deseo en aquellos espacios todavía considerados ilegítimos. Pienso, por ejemplo, en el *cruising* o en el sexo BDSM.

²⁶ Es el caso del colectivo radical de lesbianas madrileñas LSD, que preguntadas por El País en 1995 sobre el matrimonio igualitario, respondían tajantemente: “estamos en contra, es una hipocresía, como si el Estado solo nos permitiese ser lesbianas si tenemos una relación en plan matrimonio” (en Llovet 1995).

Si pude decir que las declaraciones de Shirley MacLaine en *The Celluloid Closet* ejemplifican una crítica LGBTIA+ más triunfalista; es la activista Susie Bright quien, también en el documental, contradice esa retórica al reflexionar sobre la escena desde su afectividad corporalizada:

“El odio, lo enferma que se siente... todavía me hace llorar cuando la veo. Y pienso, ya sabes, ‘¿por qué estoy llorando? ¿por qué me conmueve cuando la veo? Es solo una película vieja y tonta, la gente ya no se siente así.’ Pero no creo que sea cierto. Creo que la gente todavía se siente así. Y hay una parte en mí que, más allá de los carteles de ‘¡Feliz!’, ‘¡Orgullosa!’, ‘¡Bisexual!’, ‘¡Queer!’, ‘¡Kinky!’ –ya sabes, da igual cuántos carteles pueda levantar que pongan ‘Soy una perversa y me siento muy feliz de ello’–, todavía hay una parte de mí que se pregunta, ‘¿Cómo puedo ser así?’” (Susie Bright, en *Love*, 2007, 16).

La experiencia de Susie Bright subraya la capacidad política de las heridas transformadoras que emergen en el cuerpo de la pantalla para hacer transparentes las violencias todavía presentes del sistema en el que pretendemos integrarnos. Desestabiliza la retórica triunfalista, posicionándose lejos de las lecturas paranoicas *a favor de la causa*²⁷, y proponiendo una lectura reparadora que nos permite abrirnos a sorpresas que la anticipación afirmativa no contemplaba (Kosofsky Sedgwick 2018, 150), como la identificación de la activista con la lesbiana suicida. Sorpresas que pueden resultar problemáticas, por supuesto, pero cuya mera existencia merece atención ética y política. Frente a la defensa aséptica de una causa mayor, frente a la subordinación de los sentimientos complejos a favor de un proyecto político de integración social; propongo promover para lo queer un modelo de comunicación emocional compleja, atento a lo socialmente ilegítimo y a “los costes emocionales de participar en la sociedad” (Kemenade 2018, 29). Poner el foco sobre la herida sangrante de Águeda Bañón, sobre el llanto de Lorenzo, sobre los muertos de sida o el suicidio de Martha.

Dando cuenta del poder político transformador de esta estrategia *negativista*, numerosos autores desarrollarán las llamadas “tesis antisociales queer”, intentado devolver el proyecto político LGBTIQA+ a su radicalidad y contra-culturalidad noventera (Bernini 2015, 118).

“Dado que todos los discursos dominantes vienen definidos y controlados por la clase hegemónica, el primer paso para convertirse en revolucionario es actuar contra toda realidad consensual” dice Medea Yarn en la película *Otto; or Up With Dead People* (Bruce LaBruce, 2008). Desde un posicionamiento semejante, Leo Bersani escribirá el polémico artículo “¿Es el recto una tumba?” (2010), en el que asociará el sexo anal con la desestabilización de la masculinidad hegemónica y heterosexual. Lo anal, castrado de la falocracia cishetero-masculina y privilegiada (Preciado 2009, 148), tiene el poder terrorista de hacer tambalear el sistema, y por ello es vetado del

²⁷ Declinando la contingencia del término queer, ¿por qué no abrir también la *causa* a la contingencia? ¿Por qué no descenderla de su pedestal inamovible para atender a la emergencia de una agenda presente que la determine contextualmente? No creo que esta posibilidad implique renunciar a principios. Si lo queer es susceptible de cambio, lo es sin perder su radical pro-diversidad. De la misma manera, si *la causa* puede variar, variará también sin perder de vista su objetivo: el fin del cisheteropatriarcado.

discurso público, condenado al ostracismo y tabú discursivo incluso entre las personas LGBTIQ+.

Cualquier modelo emancipador que deba lidiar con la corrección política elimina radicalmente la retórica de lo anal. Frente a ello, Bersani propone abrazar esos espacios de anti-socialidad donde la moral hegemónica se agrieta. “Si el recto es una tumba” dice “en la que es enterrado ese ideal masculino de subjetividad orgullosa (...), entonces debería ser celebrado” (2010, 29).

Comparto con Bersani la atención a las emociones negativas, la pregunta sobre si los “homosexuales” (sic.) deberían ser en sociedad “buenos ciudadanos” (Bersani 1996, 42). También su interés en lo que sucede cuando lo queer “no se rige heroicamente como paladín de la tolerancia y del pluralismo, sino que yace blandamente replegado en una existencia fuera de ley que reta todo orden social” (Bernini 2015, 46). No obstante, creo que su excesivo fetichismo de lo negativo también supone un peligro reaccionario, y su propuesta antisocial se inscribe también en la “paranoia ideológica” que define Sedgwick. Bersani afirma constantemente relaciones de causa-efecto políticas (por ejemplo, que el sexo anal desestabiliza el capitalismo patriarcal, o que la pulsión de la muerte es siempre radicalidad política), en lugar de navegar entre las aguas contradictorias y ambiguas del deseo y de los afectos encarnados, donde tales conexiones dogmáticas no pueden sistematizarse y nuevas realidades complejas emergen constantemente.

Leo Bersani informó a una nueva oleada de teóricos queer que siguen, debaten o contradicen sus propuestas de radicalidad política negativa, en un corpus que se ha bautizado como “tesis antisociales queer” (Halberstam 2006, 823). Lee Edelman, Jack Halberstam, José Esteban Muñoz y Tim Dean defienden posiciones fuera de los límites de lo social y lo legítimo, pero discrepan entre ellos. Para Edelman y Halberstam, con más proximidad a Bersani, el interés radica en habitar la negatividad y el anti-futurismo, pues el futuro es en sí una idea afirmativa. Por su parte, José Esteban Muñoz y Tim Dean participan en un utopismo contra-normativo, en una *futuridad* que, como idílica, no puede ser otra que afirmativa, aunque anti-social (*anti-esta-sociedad-cisheteropatriarcal*). De esta manera, José Esteban Muñoz y Tim Dean apuntan a un espacio-tiempo-otro, utópico y contra-normativo, de la misma manera que Hocquenghem hablaba durante los años setenteros de la revolución sexual de “la posibilidad de otra forma de relación que apenas nos atreveremos a llamar sociedad” (2009, 87).

Si bien propongo declinar la vulnerabilidad queer como estrategia anti-social; mi relación con estas tesis no es la de un seguimiento acrítico de sus pautas. Igual que opino que Bersani recae en lecturas dogmáticas de la negatividad, también creo que los antifuturistas como Edelman trabajan sobre un estrecho concepto de *futuridad* que no contempla la posibilidad de utopías políticamente interesantes. Así, su definición del futuro como automáticamente cisheteropatriarcal (Edelman 2004, 31; 2006, 822) impide la atención hacia otros-futuros radicales. Además, como señala José Esteban Muñoz (2006b, 825), en su excesiva atención sobre un presente donde la emancipación futura nunca podrá suceder, Edelman promueve un conservadurismo inmovilista, que se resigna a modificar la actualidad, “a experimentar en lo inmediato” (Bernini 2015, 90). Esta crítica lleva a

Esteban Muñoz a promover una perspectiva “anti-antifuturista” que denuncie los simplismos y conservadurismos del antifuturismo sin por ello encarnar un posicionamiento utópico sencillo (2006b, 826).

No obstante, situó el abrazo a la vulnerabilidad queer dentro de la antisociabilidad por dos razones. Primero, porque su propuesta nace en mi lectura de los textos de Bersani, Edelman, Esteban Muñoz o Halberstam. En segundo lugar, porque en un sistema de productividad y capacitismo neoliberales, emancipación afirmativa y régimen político-económico de la felicidad, la vulnerabilidad deviene negativa, y trabajar con ella, un reclamo anti-social que se pregunta: “¿podemos fundar la lucha por el reconocimiento, la lucha por hacer que el mundo sea soportable para las personas queer, sin aproximarnos a las formas de la heterosexualidad feliz?” (Ahmed 2019, 231)

Si, como afirman las tesis antisociales, abrazar el insulto “queer” en un momento de homofobia explícita, o performar la muerte durante una pandemia de consecuencias mortales, fueron estrategias antisociales paradigmáticas; entonces abrazar la vulnerabilidad en nuestro actual movimiento LGBTIQ+ afirmativo, empoderador y orgulloso, es también una estrategia crítica anti-normativa, que desafía las convenciones establecidas y que, desde la complejidad de la lectura reparadora, *queeriza* lo queer mismo, empuja una nueva vuelta de tuerca políticamente prolífica.

El abrazo a la vulnerabilidad como práctica antisocial. Metáforas y políticas.

En una escena de la película sueca *Nånting måste gå sönder* (*Something Must Break*, Ester Martin Bergsmark, 2014) la protagonista, Ellie, pasea con a ropa destrozada, el pelo sucio y el rostro desencajado por una ciudad de sonidos violentos. Los coches rugen intensamente, las excavadoras destrozan las ruinas de un antiguo edificio con estruendo, los peatones caminan veloces... Ellie se acerca al borde del río, duda en lanzarse, cuando está a punto de saltar, el plano se corta. Volvemos a verla en el interior de la ducha. Aguanta de pie apenas unos segundos, luego se derrumba en la bañera. Se abraza a sí misma, llora, y la estética de la película cambia radicalmente. Ahora son primerísimos planos sobre detalles específicos de su piel. De tan cercanos, el plano deviene la piel de la protagonista. Límite carnal. Pantalla-cuerpo.

Y sobre este linde emerge un símbolo paradigmático de negatividad, una araña negra, que recorre el cuerpo/la pantalla. Ellie se rasca con violencia. En los planos generales el insecto nunca aparece, lo que nos lleva a interpretar que la araña es en realidad la pesadilla de Ellie, *aquello que no le gusta de su cuerpo*. La música turbia contribuye en crear una atmósfera de amenaza y claustrofobia. Cuando los planos-piel cesan, observamos unas vías de tren vacías. Escuchamos por encima la confesión de Ellie: “Parece que tuviera que destruirme para convertirme en ella. Mi hermana deseada: Ellie. Como si tuviera que levantarse de lo que quedara de mí. Levantarse mucho más alto. Existe, tengo certeza de ello. Su nombre debe llenar mis piernas. Cada paso que dé debe ser el

suyo.” La confesión cesa y volvemos a la casa de la protagonista. Ahora está tumbada en su cama, dándonos la espalda.

Ellie es una chica trans* y *Something Must Break* es la historia de su vulnerabilidad. Es, probablemente, mi película favorita hasta la fecha. La primera vez que la vi fue en un Centro Social Ocupado madrileño, donde unas jornadas de cine trans* se convirtieron en algo más emotivo. Un encuentro, un intercambio colectivo de cuidados y placer. Mientras veíamos *Something Must Break* recuerdo darme la vuelta par ver las reacciones de les que estábamos allí. Mientras mis ojos se adaptaban a la oscuridad, iba descubriendo cuerpos llorosos, rostros rotos, algunos abrazos. Fue una experiencia emocional intensa que todavía recuerdo, incluso de manera táctil.

Ellie está enamorada de Andreas, un chico cisheterosexual al que le cuesta asumir su amor por una mujer con pene. La crisis en la masculinidad de Andreas afecta directamente a Ellie, que observa cómo sus transgresiones sociales y sus cambios micropolíticos pueden afectar negativamente al deseo que provoca. Uno de los rechazos de Andreas acaba con Ellie en parque nocturno en busca de encuentros sexuales anónimos (nunca queda claro si a cambio o no de dinero). Conoce a un hombre agradable. Charlan un rato hasta que acaban en su casa. Pero al ver los genitales de Ellie el hombre reacciona de manera violenta, la insulta, la agrede y la expulsa de su casa. El plano siguiente es aquella ciudad dolorosa y ruidosa con la que comenzaba.

El cuerpo-dolido de Ellie derrumbada en la bañera, el plano-piel por el que camina la araña y que la protagonista *araña* también con violencia, intentado deshacerse del insecto (¿o quizás deshacerse de su cuerpo? ¿O de la pantalla?). Todo apunta a las consecuencias de un sistema cisheterocentrado en el que el deseo no puede amenazar la hermética definición de la masculinidad hegemónica. Un sistema donde el género solo puede funcionar sustituyendo un cadáver pasado por un nuevo cuerpo vivo sobre el que no cabe la ambigüedad. *Something Must Break* muestra la transfobia en sus múltiples facetas, incluso la de un discurso emancipador trans* basado en la reinscripción en los roles de género (Missé 2013, 35). Lo hace, además, sin retóricas triunfalistas, sin discursos afirmativos ni reclamos herméticos de orgullo. No hay en esta escena heroicidad épica ni garantías de un futuro. Más bien, Ellie juega con conceptos incómodos: la noche del *cruising* o la prostitución, el pensamiento suicida, el derrumbe, la inactividad, la auto-destrucción o la vergüenza. El único atisbo de heroicidad sucede cuando la protagonista en *voz en off* pide que Ellie llene sus piernas. Sin embargo, el deseo nunca se cumple: el plano se corta bruscamente y ella aparece tumbada en cama, inmóvil, sin ningún paso que dar.

En la cita que abre este capítulo, perteneciente a la canción *Seigfried* de Frank Ocean, el cantante, que se declaró bisexual en una emotiva carta virtual²⁸, moviliza una vulnerabilidad queer igual de compleja, aunque diferente. Entre las interpretaciones posibles, creo que Frank Ocean reflexiona

²⁸ La carta puede consultarse en su blog personal: <http://frankocean.tumblr.com/image/26473798723>. (Última consulta: 8 de junio de 2019).

sobre el daño de la visibilidad y la vulnerabilidad que se esconde tras el orgullo (“I’d rather chip my pride than lose my mind out here”). También sobre el peso de ser modelo de una visible bisexualidad negra, sugiriendo que preferiría entregarse a la normalidad heterosexual, blanca y adinerada. Quizás también a la homonormatividad. Tener una casa en las afueras, una piscina, dos hijos. Concluye con un curioso y contradictorio grito de guerra: “no soy valiente” (“I’m not brave”). Y lo repite una vez más: “I’m not brave”. No hay triunfos, ni épica, ni empoderamiento. Más bien la constancia de una debilidad. Frank Ocean asegura que preferiría ser de una manera más cómoda, aspirar a los valores de la felicidad cisheterosexual (Ahmed 2019, 228).

Tanto la escena de *Something Must Break* como la canción de Frank Ocean consiguen movilizar una vulnerabilidad de interés político innegable. Son narrativas que “no convierten la infelicidad en felicidad, sino que hacen otra cosa con la infelicidad” (Ahmed 2019, 212). O, como el teórico anti-racista Dariack Scoot sugiere, “en lugar de intentar cambiar pasados traumáticos o narrativas dolorosas (...) por otras de heroísmo y de éxito negro; esa abyección, ese trauma, esa desintegración física, pueden ser usadas como herramienta del presente político” (en Koivunen, Kyrölä y Ryberg 2018, 7-8). Creo que estos dos ejemplos evitan, con éxito, transformar la vulnerabilidad en orgullo y entereza ejemplarizantes pero imposibles, a la vez que proponen nuevos usos narrativo-políticos de la vulnerabilidad, libres del guion hermético de la causa afirmativa. Y por ello los planteo como ejemplos de un abrazo a la vulnerabilidad queer como práctica contra-normativa.

¿En qué consiste este abrazo? Para responder acudiré a dos corpus teóricos (la historiografía queer de Heather Love y las políticas de la infelicidad de Sara Ahmed) y a dos metáforas que los giros afectivos y corporales han empleado (el ángel de la Historia de Walter Benjamin y la mujer de Lot durante la destrucción de Sodoma en el Génesis bíblico).

En *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History*, Heather Love se propone escribir Historia queer desde un punto de vista no-triunfalista. Son varias sus razones. La primera, la consciencia de que, en realidad, la experiencia queer no ha cambiado radicalmente en los últimos años (Love 2007, 32). La segunda, comprender cómo la construcción de narrativas progresistas genera nuevas discriminaciones, pues no incluyen a aquellos sujetos que todavía no han experimentado su integración emancipadora (Solana 2016, 138). Por último, la pregunta de “qué hacer con las reinonas viejas y tristes, o con las bolleras que han sufrido durante tanto tiempo” (Love 2007, 138), pregunta que las retóricas triunfales no pueden resolver.

La historiografía queer de Love toma la forma de un archivo de sentimientos negativos queer. Los “archivos de sentimientos” son introducidos por Ann Cvetkovich, que en su búsqueda de una nueva crítica cultural afectiva promueve la “exploración de textos culturales como contenedores de sentimientos y emociones, codificados no solo por el contenido del texto, sino también por las prácticas de producción y de recepción” (Cvetkovich 2003, 19). Sobre esta base, Love pone el foco

sobre la negatividad, como hace Halberstam, cuyo labor historiográfico consiste en buscar “rabia, desagradabilidad, ira, rencor, impaciencia, intensidad, manía, sinceridad (...) incivilidad, honestidad cruda (...) furia bollera, desesperación anti-colonial, ira racial, violencia contra-hegemónica y punk” (en Love 2007, 32)²⁹. Love sintetiza ambos trabajos para acudir al dolor del pasado, sin redención ni dinámicas progresistas, sin utilitarismos del presente, con un interés particular en aquellos ejemplos que continúan enturbiando el discurso de emancipación contemporáneo (Solana 2016, 138), “irrumpiendo no solo las narrativas de progreso de la historia queer, sino también nuestro sentido de identidad queer contemporánea” (Love 2007, 8).

El proyecto de *Feeling Backward* no es sencillo ni cómodo, es un proceso doloroso donde se pueden abrir traumas pasados y que exige enfrentarse además “al dolor de reconocer que el relato progresista y las políticas afirmativas pueden generar también nuevas abyecciones” (Solana 2016, 138). Esas mismas razones son las que hicieron gritar al Ángel de la Historia, la figura casi-mítica descrita por Walter Benjamin, basándose en una pintura de Paul Klee de 1920, y que Love considera explícitamente en su proyecto de archivo historiográfico (2007, 148).

“Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas extendidas. El Ángel de la Historia debe tener este aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. (...) quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer el destrozo. Pero del Paraíso sopla un vendaval que se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas... Este vendaval lo arrastra imparable hacia el futuro (...) Tal vendaval es lo que nosotros llamamos progreso” (Benjamin 1940).

Tal progreso es, también, lo que nosotros llamamos narrativa triunfalista queer. Frente a ello Heather Love –y yo con ella– propone abrazar la figura del Ángel de la Historia. Su mirada horrorizada al pasado es contra-política radical queer, herramienta para la construcción de un contra-discurso antisocial que se niega a apartar la vista de la violencia sistemática del cisheteropatriarcado.

Nuestra tradición literaria está cargada de figuras semejantes al Ángel de la Historia, personajes cuya posibilidad de avance dependen de obviar conscientemente lo que ocurre a su alrededor (Love 2005, 5). Así, Homero solo puede avanzar hacia su desenlace triunfal si se ata al mástil de su barco y no escucha los cantos lujuriosos, pero asesinos, de las sirenas. Orfeo, por su parte, no puede volver la mirada hacia el infierno si quiere salvar a Eurídice. Y la mujer de Lot, escapando de Sodoma y Gomorra durante su destrucción, es castigada por el poder divino, convertida en estatua

²⁹ Recojo aquí, exclusivamente, este acercamiento negativista a la Historia queer porque es el que informa más directamente mi propuesta vulnerabilista. No obstante, existen otras aproximaciones paralelas que podrían enriquecer este discurso. Es el caso de Elizabeth Freeman, que se enfrenta al excesivo empeño queer en el estudio del trauma y del dolor para acudir al pasado desde el deseo y el placer, en un concepto que acuña como “erotohistoriografía” y que profundiza en su obra *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories* (2010). O de Gilad Padva, que abandona el trabajo con la Historia para proponer el trabajo con la Nostalgia, cargada de subjetividad y carnalidad (2014, 229).

de sal por atreverse a volver su vista atrás y contemplar la destrucción. Por atreverse a poner en crisis el progreso.

“Entonces Jehová hizo llover sobre Sodoma y sobre Gomorra azufre y fuego de parte de Jehová desde los cielos; y destruyó ciudades, y toda aquella llanura, con todos los moradores de aquellas ciudades, y el fruto de la tierra. Entonces la mujer de Lot miró atrás, a espaldas de él, y se volvió estatua de sal.” (Génesis, pasaje 19).

La figura de la mujer de Lot me sirve de metáfora para una nueva política de la representación queer por varias razones. La primera de ellas, por las asociaciones históricas entre lo LGBTIQ+ y las ciudades de Sodoma (*sodomitas*) y Gomorra. La equiparación de la destrucción divina de las ciudades *perversas* con la diversofobia social, y de la mirada de la mujer de Lot como la mirada hacia el sufrimiento queer. Por otra parte, el relato ilustra las políticas triunfalistas: avanzar hacia el progreso implica dejar atrás a quienes sufren entre las ruinas de la ciudad. Girarse, prestarles atención, oír sus gritos y sus reclamos, deviene inmovilista, reaccionario al progreso. Pero hay posibilidad para una retórica-otra. Habitar el Ángel de la Historia, abrir nuestros ojos (y nuestros cuerpos) al dolor de quienes padecen. Devenir estatua de sal en las afueras de una Sodoma que sufre *las consecuencias de su pecado*. Volverse hacia quien grita. No son prácticas reaccionarias, de la misma manera que no lo es atender políticamente a la vulnerabilidad queer. Más bien, el verdadero inmovilismo es el privilegio de no mirar atrás, de avanzar sin tener en cuenta a los que no pueden hacerlo, el “sálvese (*hacia el triunfo*) quien pueda”.

Tanto el Ángel de la Historia como la mujer de Lot se giran hacia lo que tienen detrás, permanecen estátiques, con “los ojos desencajados y la boca abierta” ante el dolor que contemplan. El poder –el Progreso en el Ángel, lo divino en la mujer de Lot– les castiga por su traición. En el caso del Ángel es el vendaval que empuja sus alas³⁰. La mujer de Lot tiene un destino más trágico. La condena por mirar hacia el sufrimiento es la de no poder seguir avanzando, la de permanecer *para siempre* con su cuerpo virado hacia el dolor. No obstante, en su relato hay razones para confiar en un futuro políticamente más móvil. Su estatua, no lo olvidemos, es de sal. Solo debe esperar a la siguiente lluvia para fluir líquida lejos de cualquier estatismo hermético³¹. Quizás, entonces, el charco se acerque a las ruinas de Sodoma, dé fuerzas a los heridos de la violencia *divina* del poder, rehabilite la ciudad de la perversión con energías anti-sociales renovadas.

³⁰ “Hacia delante”, dirían las narrativas del progreso. Pero una atención fenomenológica a la orientación (Ahmed 2006) sugiere lo contrario. El Ángel mira al pasado, ese es su “delante”. El huracán le arrastra hacia el lado contrario de su mirada, su “atrás”, el futuro.

³¹ La metáfora de estructuras sólidas pero capaces de ser móviles es muy útil para un proyecto político queer que busque crear una comunidad de acción sin perder de vista las características anti-identitarias y la fluidez que pregona su propia iniciativa transformadora. En Sara Ahmed toma la forma de un edificio inestable, fruto del ensamblaje de ruinas (¿las de Sodoma?): “Un refugio frágil tiene muros más flojos, hechos de materiales más ligeros; mira cómo se mueven; es un movimiento. Poesía en movimiento. Construir desde la ruina; nuestro edificio puede parecer estar en ruinas, cuando construimos, arruinamos. Qué fácil, sin embargo, sin cimientos, sin un suelo estable, que las paredes se caigan. Las sustentamos; nos sustentamos lxs unxs a lxs otrxs.” (Ahmed 2018a, 207).

En *La promesa de la felicidad* Sara Ahmed da cuenta de cómo la felicidad contemporánea se ha convertido en un valor económico, social y cultural que determina nuestra cotidianidad. Lo hace desde una perspectiva feminista, queer y antirracista. Siguiendo su propuesta de la orientación fenomenológica (2006), afirma que la felicidad se deposita en una serie de *objetos* hacia los que nos orientamos (Ahmed 2019, 69), como escapando de la Sodoma del dolor hacia un Edén discursivamente más feliz. La felicidad abstracta sigue a aquello que la materializa en nuestro mundo sensorial, pero nunca es alcanzada del todo, se pospone continuamente, deviniendo promesa continua. (p. 78). Nunca conseguiremos escapar de Sodoma, parece decirnos. Como movimiento político, entonces, cabe preguntarse hacia qué promesa nos dirigimos, hacia dónde estamos orientados. ¿Hacia Sodoma? ¿O hacia un inalcanzable Paraíso?

Ahmed argumenta que orientarnos hacia felicidad social implica el continuismo del régimen cisheterosexual. Para empezar, señala cómo la felicidad se asocia habitualmente a instituciones patriarcales como el matrimonio, la maternidad obligatoria, o los binarismos identitarios. La felicidad es, en consecuencia, dispositivo de género (Ahmed 2019, p. 137) y de *heterosexualización* (p.197). Y, además, está conectada con el proyecto imperialista occidental y su falso discurso de exportación de valores democráticos, ciudadanos o felices (p. 261). Todo ello implica que, de manera geopolítica, la felicidad se distribuye de manera discriminatoria y violenta. Mientras que en algunos cuerpos se constituye como privilegio, otros deben de soportarla como promesa que nunca llega, “más potente en la medida en que se la percibe en crisis” (p.19).

La radicalidad anti-social de Ahmed reside en su abandono de la felicidad. Los movimientos emancipatorios no deben buscar la felicidad, sino desestabilizarla. Y la estrategia para llevarlo a cabo es abrazar su contrario, la infelicidad. Virarnos hacia Sodoma. Su concepto de “aguafiestas” – *kill-joy* en inglés– lo hace explícito. Implica ser “extrañas al afecto”, convertir “en malos los buenos sentimientos (...) arruinar la felicidad de la familia” (Ahmed 2019, 102). Esta posición, no es un fetiche teórico, sino un ejercicio de evidenciar constantemente las violencias que el sistema pretende ocultar tras la apariencia feliz (o diversa). “¿Es verdad que la feminista viene a arruinarle la feliz fiesta a los demás al señalar situaciones de sexismo?”, se pregunta, “¿O acaso viene a exponer malos sentimientos que suelen estar ocultos, marginados o negados bajo los signos públicos de la felicidad?” (p. 146).

La política de la infelicidad de Ahmed tampoco implica la obligación de ser infeliz, sino la de ser conscientes de una infelicidad que ya existe y que se perpetúa ocultándola. Así, la escena de Ellie derrumbada en la bañera o la de Lorenzo en *Mi mejor amigo*, no son posicionamientos acrícos o fetichistas de la vulnerabilidad, sino discursos-cuerpos que desestabilizan lo “feliz” al hacer explícito cómo la promesa alegre es inalcanzable para algunos sujetos. Y de esta manera, al abrir sobre la piel de la pantalla las heridas del sistema, ponen también en evidencia el falso discurso de una felicidad homogénea y común, de una emancipación compartida y triunfal, de la supuesta piel

lisa del progreso, “en la medida en que las personas felices, esas que duermen, esas que no piensan en pensar, dependen de que toda esa mierda se mantenga oculta” (Ahmed 2019, 224).

El dolor existe. La infelicidad y la vulnerabilidad configuran nuestro cuerpo. El objetivo es trabajar con ello y no negarlo. Renunciar a discursos triunfalistas que “pierden de vista la infelicidad del mundo” (Ahmed 2019, 218). Al contrario, promover un abrazo consciente de dichos sentimientos negativos³². E incluso ir más allá: renunciar a la felicidad social misma, a la “hospitalidad heterosexual”:

“La revolución de la infelicidad tal vez traiga consigo la pérdida de la morada: acaso exija no legitimar más relaciones, más casas, ni siquiera más mesas, sino deslegitimar ese mundo que ‘cobija’ a unos cuerpos y a otros no. Quizás, la energía política de los queer infelices depende de que nunca lleguen a sentirse en casa”. (Ahmed 2019, 220).

Junto a Ahmed, con mi política antisocial somato-afectiva de la vulnerabilidad no propongo una estrategia de *ser vulnerables*; sino la de *movilizar nuestra vulnerabilidad* para seguir haciendo explícitas las condiciones violentas de lo normativo y de lo social. Volviendo a Ellie en *Something Must Break*, propongo virarnos hacia ella boquiabiertos, como el Ángel de la Historia. Estatuas de sal, petrificadas por su dolor. No justifico ni sugiero que Ellie debería ser vulnerable o infeliz. Sino que propongo mirar –y sentir– un dolor que existe. Su herida logra hacer explícito que, mientras este sistema continúe, la única manera de que Ellie pertenezca a la normalidad social es que pierda aquello que la hace diferente, que su condición trans* se borre en una sanción cis; es decir, que performe con éxito una feminidad social para que, paradójicamente, semeje biológica, pre-social. Ellie, sin triunfo ni progreso, es la brecha antisocial que destapa la perversidad de la *cis-felicidad* normativa y reguladora. Y no solo eso, sino que también “sitúa la promesa de la felicidad para las personas queer en la revolución contra las estructuras que sostienen ese mundo *desigual*” (Ahmed 2019, 214).

La vulnerabilidad antisocial en la encrucijada del poder. Éticas y debates.

Me gustaría concluir este capítulo repasando los problemas éticos que suponen el abrazo a la vulnerabilidad, y, en la medida de lo posible, ofreciendo soluciones que me han ayudado a seguir reflexionando en esta dirección.

En primer lugar, atender a la vulnerabilidad puede semejar un llamamiento a una nueva ontología hermética del sujeto diferente. Trabajar sobre un “ethos” vulnerabilista, “una vulnerabilidad común,

³² La política de la infelicidad *ahmediana* es “eventual” (Ahmed 2019, 195). En su proyecto se contempla la utopía de una nueva felicidad queer. No obstante, creo que este posicionamiento puede generar de nuevo el problema. Me pregunto, ¿No existe un tiempo diferente al de la promesa? ¿No configura un nuevo camino hacia el triunfo? Y si mantenemos la felicidad en ese futuro por construir, ¿no estaremos simplemente *desheterosexualizando* la felicidad, en lugar de sometiéndola a una deconstrucción epistemológica que vaya más allá de lo específicamente queer?

debida a experiencias compartidas de trauma, opresión y victimismo” (Kyrölä 2018, 32). Este posicionamiento puede resultar políticamente interesante. El problema sucede cuando esta experiencia compartida de vulnerabilidad deviene ontología innegociable de los cuerpos precarios, es decir, cuando establecemos una “conexión natural” entre la melancolía y lo queer (Love 2007, 20), o entre infelicidad y mística de la feminidad (Ahmed 2019, 141).

Sin una aproximación más compleja se movilizan “condescendencia burocrática, sistemas de bienestar selectivos (...) vigilancia social” (Brunila y Ross 2017, 289), así como un paternalismo radical, pues la ontología corporal frágil no acaba mientras no acaba el cuerpo. Y, además, se constituye una confesión obligatoria de la vulnerabilidad en los grupos no-privilegiados (Koivunen, Kyrölä y Ryberg 2018, 3), así como una homogeneización a una precariedad única y común (Halberstam 2005; Ahmed 2015, 65). Al contrario, la vulnerabilidad entendida desde una postura fenomenológica y geopolíticamente diferencial (Butler 2014, 16), puede ayudarnos a escapar de determinismos universalistas y a conceptualizarla como aquello que *sucede* en el cuerpo, y no que *existe* en el cuerpo.

Si es el discurso diversóforo el que conecta la vulnerabilidad con lo queer, que la estrategia emancipadora se desarrolle mediante el abrazo de dicha vulnerabilidad es problemático. ¿Cómo es posible que los espacios y las retóricas de los discursos reaccionarios coincidan con los espacios y las retóricas de los proyectos de emancipación pro-diversidad? ¿No hay riesgo, acaso, de “convertirse simplemente en aquello que una sociedad conservadora espera que sea” (Bernini 2015, 86)? ¿Qué sentido tiene que muchas de las ideas antisociales queer “se originen no en la teoría queer, sino en las fantasías derechistas sobre la ‘agenda homosexual’ y su poder en la sociedad” (Dean 2006, 826)?

Si volvemos sobre la estrategia del insulto podemos observar cómo es posible habitar un espacio conservador y convertirlo en estrategia política transformadora. No obstante, opino que cada una de estas estrategias deben ser observadas y debatidas por separado, atendiendo explícitamente a las micropolíticas que movilizan y cuestionando el espacio reaccionario que pretendemos habitar. Si no la concretizamos a cada uno de sus posibles realizaciones, corremos el riesgo de caer en mandatos dogmáticos, acrílicos y reaccionarios.

El abrazo de la vulnerabilidad debe lidiar también con los usos cínicos que se puedan producir de su estrategia. Es el caso, por ejemplo, de los discursos que señalan la vulnerabilidad de los hombres ante el avance del feminismo, o de la de la nación ante la llegada de migrantes. La vulnerabilidad blanca ante la *amenaza* de las personas racializadas, o la de la heterosexualidad ante la lucha LGBTIQ+ (Butler, Gambetti y Sabsay 2016, 4-5). En este caso no se moviliza una precariedad causada por la injusticia sistémica, sino la pérdida de la comodidad acrílica y privilegiada (Butler 2014, 16). De nuevo, una atención explícita a los cuerpos individuales y micro-colectivos que emiten ese reclamo vulnerabilista, así como a sus objetivos políticos, soluciona el problema.

Esto implica también poner en crisis aquellos abrazos a la vulnerabilidad que nacen en agendas homonormativas y homonacionalistas, que aún amparados por una voluntad pro-LGBTIQA+, perpetúan viejas y nuevas opresiones (Cuello 2018, 2-3). Es el caso, por ejemplo, de la “vulnerabilidad queer frente al Islam”, un discurso que nace del desconocimiento y los prejuicios, niega la posibilidad de existencia a las personas queer musulmanas y a sus resistencias, sitúa el “Occidente” ateo como la excepción paradisiaca de derechos LGBTIQA+, y justifica intervencionismos militares en países de “Oriente Medio”, amparados en una “cruzada moral” supuestamente anti-cisheteropatriarcal. También se sitúan aquí las críticas a teorizar lo negativo como exclusivamente *gay* y blanco, sin un ejercicio de interseccionalidad complejo (Halberstam 2015, Liu 2017, 47).

En el terreno de las políticas de la representación, al abrazar la vulnerabilidad corremos el riesgo del fetichismo, sobre todo en nuestro actual contexto de “terapéutica neoliberal” (Cuello 2018, 2). En la no-ficción periodística “el cuerpo vulnerable es empleado cada vez más como vehículo de intensidad dramática y espectáculo visual” (Timm Knudsen y Stage 2015, 8). Mientras que en el entretenimiento se consolidan “narrativas cómodas de trauma” (Koivunen, Kyrölä y Ryberg 2018, 16) que convierten la vulnerabilidad en mercancía (Ahmed 2015, 66). El riesgo de participación en las pantallas y tecnologías biopolíticas es la desmovilización de un proyecto anti-normativo y contra-discursivo; ahora sometido a los intereses morales y económicos del neoliberalismo nacional (Brunila y Rossi 2017, 296). Es lo que Nicolás Cuello denomina “economías de la victimización”:

“viralización infecciosa de una promesa normativa que reduce aquellos deseos minoritarios a tropos de figuración estético-políticos descartables (...) rasgos de identidad antinormativos abstraídos de su contexto de origen, cuyos efectos repulsivos de innovación son explotados hasta que finalmente se funcionaliza su incorporación en clave mainstream a las pantallas multiculturales del poder neoliberal, desactivando cualquier efecto de incomodidad originaria.” (Cuello 2018, 3)

Representar y hablar sobre una vulnerabilidad que todavía existe y que puede reactivar experiencias traumáticas es también problemático y dañino. Esta consideración abre el debate a la necesidad –o no– de avisos de contenido antes de las proyecciones, las clases, las charlas, las ponencias... que trabajan sobre la vulnerabilidad queer. Debates donde dilemas entre cuidados, auto-censura, victimismo, paternalismo o comunidad de apoyos se despliegan con especial interés (Kyrölä 2018, Halberstam 2018b, Ahmed 2018b).

Por último, debemos tener en cuenta cómo la posibilidad misma de enunciar la vulnerabilidad es privilegio de algunos cuerpos y contextos (Halberstam 2005, 223; Liu 2017, 60). Si atendemos a las pantallas audiovisuales, debemos cuestionarnos cómo solo algunas vulnerabilidades “cuentan como social y culturalmente legibles, permitidas, y merecedoras de compasión” (Koivunen, Kyrölä y Ryberg 2018, 16).

La antisociabilidad –y en su interior, el abrazo a la vulnerabilidad– es más prolífica en la crítica de cultural que en la construcción de un decálogo activista de praxis concretas (Bernini 2015, 87). Así, el abrazo de la vulnerabilidad se introduce plenamente en lo discursivo, donde los problemas de la ocupación simbólica del espacio diversóforo se solucionan mediante las estrategias de reapropiación. Como afirma Judith Butler, cuando los sujetos queer hacen uso de las palabras normativas no las incorporan a su realidad con su carga semántica violenta y legislativa, sino que las redefinen dentro de su proyecto emancipador (1993, 28-29). Es el caso de conceptos cisheteronormativos como “madre”, “familia” o “casa” en las comunidades *drag*, donde devienen términos de construcción de comunidad contra-discursiva y abyecta, formas de asociación y cuidados frente a la violencia sistemática del poder. En la misma línea, Paul Preciado define esta apuesta por la reconceptualización como “inversión performativa”. Según él, decir “soy queer” – *bollera, travelo, maricón*– es “‘citación descontextualizada’ de la injuria. (...) Lejos de tener un valor ontológico, opera como un *boomerang* político. (...) el sujeto que hasta ahora ha sido construido como abyecto no se deja contener por la violencia (...) creando un nuevo contexto de enunciación.” (Preciado 2009, 159).

La pregunta es, entonces, ¿podemos declinar la vulnerabilidad mediatizada de la misma forma? ¿Abrazarla desde un lugar-otro que, además, sea el lugar de la resistencia y la transformación políticas? Mi respuesta es que sí. Retomando el debate del futuro, abrazamos la vulnerabilidad desde las “heterotopías foucaultianas”, “utopías efectivamente realizadas en las que los emplazamientos (...) que es posible encontrar en el interior de la cultura, están a la vez representados, impugnados e invertidos” (en J. García 2016, 79). Y con dicho abrazo *heterotópico*, participamos en lo que Nelson Goodman denominó “world-making”, que José Esteban Muñoz reinterpretó como “queer-world-making”, y que la artista Kai Lumumba Barrow definió al afirmar que “en el espacio imaginativo tenemos libertad para crear nuevos mundos, contra-narrativas, nuevas mitologías donde las realidades son transformadas, apropiadas, subvertidas, destruidas y construidas de nuevo” (en Horak 2018, 98). Dar cuenta de la vulnerabilidad representada, tomar los conceptos e ideas que la definen normativamente, destruirlos y construirlos de nuevo de una manera compleja y agente, y proyectarlos luego sobre la pantalla-cuerpo o leerlos desde el cuerpo-espectador, es un ejercicio de *queer-world-making heterotópico*, que nos permite deshacernos de una vulnerabilidad pesada, normativa y violenta, para ocuparla de otra manera más libre y anti-cisheteronormativa.

“La historia de la normalización, de la lectura, de la escritura y de su pedagogía no son historias de signos, no son hermenéuticas, sino historias de cuerpos, procesos de incorporación subjetiva de saber que determinan potencias de actuar. “

Preciado 2009, 169

"Aquello que no se puede expresar se registra somáticamente, en el dolor, en la náusea, en los olores o en los cuidados memorizados. Aquello que no puede plasmarse en lo observable ni en la palabra, puede resonar en el orden de lo sensible."

Marks 1999, 111

Capítulo 3. Hacia una política somato-afectiva de la representación queer.

Durante los primeros capítulos he reflexionado acerca del giro emocional y corporal en los movimientos sociales (post)identitarios, de la vulnerabilidad agenciada anti-social, de la apertura a movimientos anti-binarios, complejos y reparadores, de emociones, cuerpos fluidos y narrativas precarias en constante fricción. “El movimiento gay, lesbiano y trans coloca la vulnerabilidad del cuerpo y su supervivencia en el centro del discurso político” dice Preciado, “y hace de la cultura (...) foro de creación e intercambio de ideas en las que se definen los límites de lo socialmente posible” (Preciado, 2009, 147). Esta cultura, en su definición común de creación artística, emergió en mi trabajo en las piezas audiovisuales, ya fuera videoarte (*El Tajo*, de Águeda Bañón, y *La Torera*, de Valeria Andrade) o ficción cinematográfica (*Mi mejor amigo*, *120 Battements par Minute* o *Something Must Break*). Ahora, en este tercer y último capítulo, me gustaría desglosar las ideas de aquellos análisis audiovisuales en la propuesta que denomino *política de la representación queer somato-afectiva*.

Entiendo la política de representación queer como el conjunto de iniciativas, críticas, demandas y debates en torno a la necesidad de representar(se) mediáticamente como sujetos LGBTIQ+ en las pantallas de la producción y el consumo cultural contemporáneos. Desde esta base empezaré por definir cómo las dinámicas afirmativas trasladan a la pantalla y a la crítica cinematográfica sus políticas triunfalistas y normativas. Frente esta postura, reclamaré la representación de la vulnerabilidad como estrategia antisocial, desestabilizadora del cisheteropatriarcado escópico y de las estrategias de integración. Finalmente, con el objetivo de sugerir un proyecto complejo que desarticule no solo las lecturas/escrituras hetero-homonormativas, sino el sistema mismo de cómo se escribe/lee; propondré lo somato-afectivo como giro que entiende los procesos de construcción de significados a modo de procesos encarnados, emocionales y abiertos, donde el interés

interpretativo (y, por lo tanto, político), reside en la fricción entre los diferentes límites carnales implicados (el de quien escribe, quien lee, el de la pantalla, entre otros). Así, concluyo, se podrá caminar hacia una política de la representación vulnerable, compleja, reparadora y anti-binarista.

“Merecemos algo mejor”. Giro afirmativo y políticas de la representación.

La representación mediática es una importante trinchera para el movimiento afirmativo LGBTIQ+. Su fijación por la visibilidad hace de las pantallas audiovisuales contemporáneas uno de sus principales focos de atención (Cambell y Carilli, 2013). En ellas despliega sus retóricas de orgullo y empoderamiento, así como las estrategias de integración en el discurso socio-cultural. En consecuencia, las pantallas devienen tecnologías de la homonormatividad y del homonacionalismo (Ng 2013; Jungar y Peltonen 2016; Schoonover 2015, 123).

¿Cómo se materializa esta estrategia afirmativa en la representación audiovisual? En mi opinión, mediante dos vías: la construcción de genealogías historiográficas imparablemente progresivas, y la diferenciación entre “modelos positivos” y “modelo negativos”.

La primera consiste en movilizar un discurso histórico de retórica victoriosa que constata el aumento progresivo durante las últimas décadas de personajes LGBTIQ+, de tramas queer y de su complejidad dramática. Esta es la narrativa que nutre modelos genealógicos de filmografía queer como el que plantean Beatriz González y Juan Carlos Alfeo. Ellos describen diferentes etapas de representación cronológicamente consecutivas de modelos homosexuales masculinos en la ficción audiovisual del Estado español, entre los años 70 y los 2000. Pasan de la representación “oculta” a la “marginalizadora”, luego a la “reivindicativa”, y concluyen en la “integrada” (González y Alfeo 2010, 9). Por su parte, Rafael Ventura propone un modelo de representación que va desde la invisibilización a la imperfección, y desemboca en una “representación normalizada” (2019, 4-5), a la que en otro momento denomina también “eficaz” (p.102).

Problematizo este discurso por dos motivos. El primero de ellos, la importancia que se otorga a la visibilidad, capaz de empujar la representación de una etapa a otra retóricamente “mejor”, sin una reflexión compleja de los peligros que ciertos cuerpos queer experimentan a raíz de ser visibles³³. En segundo lugar, la narrativa de etapas sucesivas perpetúa una epistemología de futurismo y triunfalismo: *cada vez mayor representación, cada vez mayor heterogeneidad de personajes, cada vez mayor complejidad dramática*. Sin embargo, este *cada vez más* no se cumple de la misma manera para todos los cuerpos queer, e incluye algunos *cada vez menos*, como *cada vez menos radicalidad política*. Es, por lo tanto, una narrativa genealógica entre muchas otras, de utilidad

³³ Es el caso del debate desplegado a raíz de la portada de la revista *Time* protagonizada por Laverne Cox, reconocida actriz transexual negra estadounidense. Sobre esa portada la activista trans negra Miss Major Griffin-Gracy escribió: “A lo largo del mundo la gente está encantada con la portada de Laverne. Sin embargo, para las chicas que viven en las calles, fuera de la fama, no benefició su día a día. De lo que me he dado cuenta es de que, desde aquella portada, hay más chicas asesinadas o agredidas porque la gente que quiere causar ese daño no puede llegar a Laverne Cox” (en Horak 2018, 97).

historiográfica innegable, pero que corresponde a un modelo emancipador referido a unas identidades privilegiadas muy concretas.

Además, esta retórica progresista sitúa la última etapa de la representación como la más beneficiosa. Es ilustrativo, por lo tanto, que reciba el nombre de “integrada” en el caso de Beatriz González y Juan Carlos Alfeo, y “normalizada”, para Rafael Ventura. Dos términos, *norma* e *integración*, no exentos de polémica. Los propios autores son conscientes y problematizan sus contenidos. Así, ¿qué sentido tiene la integración cuando su representación mediática respeta “los estereotipos dominantes” y “los tabúes en la representación del sexo/género”, así como mantiene invisibles a las lesbianas (González y Alfeo 2010, 18)? O, ¿la normalidad es una característica de la eficacia, o más bien se construye “limitando las formas dentro de las cuales es posible percibir y pensar las relaciones LGBTQ” (Ventura 2019, 103)?

El segundo reclamo del discurso afirmativo aplicado a las políticas de la representación es la petición de “modelos positivos”, también denominados, en un giro que encantaría a Sara Ahmed, “representación feliz” (Ventura 2019, 102). La demanda de positividad, y sobre todo de finales alegres y no trágicos –las *políticas del happy ending*– fue fundamental en la constitución de una cultura queer autónoma y auto-referencial, primero en la literatura³⁴ y luego en las pantallas audiovisuales. En la actualidad, la expansión multi-formato de la pantallas permite suscribir la “gran importancia de este medio para lanzar mensajes progresistas y de denuncia, y para construir modelos en los que las minorías sexuales puedan apoyar la construcción de su identidad en forma positiva.” (Vázquez Rodríguez 2018, 2). Es por ello que no propongo el abandono definitivo de las narrativas llamadas *positivas*, sino la puesta en crisis de sus retóricas y consecuencias.

Cabe preguntarse: ¿a dónde nos ha conducido la representación positiva? ¿sigue siendo necesaria en la actualidad? Y si lo es, ¿implica también rechazar sistemáticamente los denominados “modelos negativos”, como parece sugerir la propia distinción binaria? ¿Y qué hacemos con los “modelos negativos” pasados? ¿Tiene carácter retrospectivo esta política afirmativa? En cualquier caso, ¿cómo medimos la *positividad* y la negatividad de los modelos? Si lo hacemos en la normatividad, ¿deseamos la integración en la norma cisheterosexual de las pantallas biopolíticas contemporáneas? Si, al contrario, lo hacemos en la eficacia, ¿qué es eficaz? ¿Adquirir derechos? ¿Visibilidad? ¿Continuar con una lucha radical anti-sistema-cisheteropatriarcal? ¿Tener representaciones igualitarias a las cisheterosexuales, con personajes de identidades género/afectivas intercambiables? ¿Ser explícitamente LGBTIQ+ para desestabilizar el sistema normativo? ¿Promover una representación más *natural* y menos determinada por el deseo o por el cuerpo queer?

³⁴Mili Hernández habla sobre los madrileños años 90, cuando abrió la primera librería LGBTIQ+ en el Estado español (*Berkana*), junto a la primera editorial exclusivamente queer (*Egales*): “empezamos por la novela romántica lésbica, que era lo que nos pedían: las chicas estaban hartas de leer dramones. Llegaban a la librería y decían: ‘¿no tenéis uno que acabe bien?’” (en Revista Clarín, 2011).

La positividad es, como puede comprobarse, ambigua. Pero su reclamo sigue patente y goza de una vitalidad renovada gracias a las comunidades activistas online. Un caso reciente surgió a partir de la muerte de Lexa, personaje lésbico de la serie *The 100* (Jason Rothenberg, 2014). Les fans lesbianas y bisexuales respondieron a este giro de trama con la creación de una iniciativa online *#LGBTFansDeserveBetter* (“*Los fans LGBT merecemos algo más*”), con el objetivo de boicotear la serie y recaudar fondos para la prevención de la depresión y el suicidio de adolescentes queer (Guerrero Pico, Establés y Ventura 2017, 36). Con el tiempo, y superando esta polémica concreta, la iniciativa se acabaría convirtiendo en una organización activista homónima, cuyas iniciativas incluyen un observatorio de la representación de personajes LGBTIQA+, la concienciación y la colecta de fondos para causas diversas³⁵.

LGBT Fans Deserve Better es ejemplo paradigmático de las políticas afirmativas de representación queer contemporáneas. Así, en su propia descripción subraya la importancia de reivindicar “una representación mejor, más positiva” así como una “mayor cantidad y mejor calidad de personajes LGBTQ+ en el entretenimiento mediático”. Miden la calidad basándose en “estudios concretos y historias reales” —¿se eliminarán aquellas historias que aún siendo reales no cumplan los requisitos para ser positivas?—, o retratando a los personajes “desde un foco positivo, o incluso simplemente como individuos normales” (LGBT Fans Deserve Better 2017). Al contrario, suscriben “lo dañina que puede ser para la comunidad LGBTQ+ la representación mediática negativa”, que sitúan en “los personajes LGBTQ+ malvados, asesinados, que sufren violencias u otros elementos negativos”^{36 37}.

Pero los *modelos* no solo definen personajes o narrativas, sino que informan también de consecuencias sociales directas en conexiones de causa-efecto. Así, la representación positiva provoca sobre el público joven un “desarrollo de su autoestima, autocomprensión, formación de identidad y proceso de salir del armario (...) enorgullecimiento, inspiración y consuelo” (Guerrero Pico, Establés y Ventura 2017, 33); y sirve como educación en diversidad para personas cisheterosexuales (Ventura 2019, 102). Al contrario, los *modelos negativos* “muestran una lección moral: que ser lesbiana, gay, bisexual, transgénero o cualquier otra identidad no-heterosexual ni cissexual no está bien”³⁸, y son absorbidos por el público joven queer como condena o castigo a su propia realidad, relacionándolos con sus tasas de depresión y suicidio (Guerrero Pico, Establés y Ventura 2017, 32).

Indudablemente los jóvenes LGBTIQA+ afrontan situaciones difíciles, sus tasas de suicidio son alarmantes y acuden a los medios audiovisuales en busca de referentes (Marshall 2010, 65;

³⁵ <https://lgbtfansdb.com/about-us/> (Última consulta: 9 de junio de 2019).

³⁶ Ídem

³⁷ Los elementos más habituales de esta negatividad son los fenómenos de *Bury Your Gays* (*Entierra a tus Gays*), sobre la muerte de personajes LGBTIQA+; *Dead Lesbian Syndrome* (*Síndrome de la Lesbiana Muerta*), sobre la muerte específica de mujeres lesbianas o bisexuales; y, fuera de narrativas mortales, el *Bisexual Erasure* (*Borrado del Bisexual*), que muestra parcialmente el deseo bisexual de un personaje para luego reintroducirlo en una narrativa heterosexual (Guerrero Pico, Establés y Ventura 2017, 41).

³⁸ <https://lgbtfansdb.com/about-us/> (Última consulta: 9 de junio de 2019).

Albertson Fineman 2014, 322). Algunas comunidades fans viven de manera más intensa el contacto con los personajes LGBTIQA+ y algunas personas queer obtienen su único contacto con la realidad no-cisheterosexual a través de modelos muy limitados. No obstante, las abstracciones generalizables son dañinas y no se sostienen en argumentos sólidos (Marshall 2010, 67). Si, en primer lugar, somos ambigües al definir el “modelo negativo”, no podremos medir una relación causal pues no habría variables sólidas sobre las que hacerlo. Además, es una conexión simplista, que no contempla el resto de las violencias del sistema cis-heteropatriarcal que configuran un cuerpo espectador deprimido, ni las posibilidades agentes de redefinición (Marshall 2010). Por otro lado, el aplauso a la representación positiva invisibiliza sus consecuencias más graves: ¿qué pasa con los cuerpos queer que no cumplen las condiciones de la positividad? ¿A qué ha tenido que renunciar el cuerpo queer para ser representado positivamente? ¿Qué ocurre con los afectos y los sentimientos ambiguos, difíciles de universalizar en binomios de positivo/negativo? O si nos colocamos en el caso específico de los personajes queer muertos, “¿Cuándo la ‘supervivencia’ connota una lucha contra la violencia opresiva, y cuando proclama otra narrativa de heroísmo ante una adversidad casi insuperable?” (Koivunen, Kyrölä y Ryberg 2018, 18).

Es por ello que opino que los criterios de modelos *positivos* vs. *negativos*, junto al excesivo reclamo de los primeros, configuran un discurso simplista, basado en una ética racional y binarista, y no un posicionamiento complejo, encarnado y reparador que atienda a lecturas emocionales concretas y al contexto donde éstas emergen. Para Daniel Marshall “es en la imposibilidad de llegar a un acuerdo de lo que es ‘correcto’ donde reside el potencial transformador de una identidad sexual que no se puede pensar en términos absolutos” (2010, 75). Sara Ahmed, por su parte, asegura que “no hay ninguna obligación de creerse el final feliz al pie de la letra (...) ni sostener que la sola diferenciación entre finales felices e infelices contribuye a asegurar la distinción moral entre buenas y malas vidas”. Los sentimientos o las narrativas perturbadoras no deben leerse como condena, sino que debemos crear nuevos significados que den sentido político a “las maneras en que la infelicidad circula dentro de este archivo y qué cosas nos permite hacer” (Ahmed 2019, 194). En las páginas que siguen intentaré otorgar estas nuevas lecturas a la vulnerabilidad queer mediatizada y afirmativamente denigrada.

El abrazo de la vulnerabilidad mediatizada.

En su análisis de la programación de los festivales de cine LGBTIQA+ estadounidenses, S. J. Richards localiza una “tendencia de la cinematografía gay hacia tópicos conservadores” (2016, 206). La lucha por la presencia en la pantalla contemporánea ha sido ganada por los intereses económicos, no activistas, por lo que “filosofía neoliberal del consumo” guía la mayor parte de la ficción audiovisual LGBTIQA+ (Murphy, Ruiz, y Serlin 2008, 5).

“Alimentando las políticas gays contemporáneas de normalización” (Richards 2016, 206), así como buscando el atractivo para el mercado cisheterosexual, la cinematografía se ha convertido en herramienta fundamental de la normativización de la diferencia. No solo “tecnología de género” (De Lauretis 1984), sino también “tecnología de la homonormatividad”. En consecuencia, se despolitiza el mensaje a favor de un público más extenso, se replican modos cisheterosexuales de vida público/privada (familia monógama, adopción) y se favorecen modelos corporales e identitarios en la cima de la pirámide del privilegio (Richards 2016, 156).

Cuando S. J. Richards concluye que este modelo de representación homonormativa “produce personajes gays seguros (...) y estables” (2016, 207) resuenan las peticiones afirmativas de modelos *positivos* de representación. De esta manera, hace transparente cómo una definición estanca de la afirmatividad corre el riesgo de devenir reclamo de representaciones que también serán violentas. Como dice Sara Ahmed, “la felicidad no solo produce un mal social, acaso depende de él” (2019, 205).

Entendiendo que la balanza del activismo *mainstream* se inclina favorablemente hacia la *positividad*, y entendidas también sus violencias, deviene necesaria una atención explícita hacia los modelos despreciados, *negativos*. No obstante, si bien abrazo modelos de representación vulnerables por su potencial transformador, no quiero sugerir que sean *mejores, más importantes o más políticos* que los modelos que el activismo afirmativo reclama. Precisamente, el objetivo es acabar con los universales abstractos sobre las oportunidades y consecuencias de la representación. La idea es que aquellos modelos precarios y frágiles pueden ser “habitados”, y que al serlo, “busquemos también extraer de su precariedad una potencia, *engendrando tantos modos de existir como nuestros cuerpos puedan llegar a desear*” (Vieira Jr. 2018, 179, cursiva propia).

Vuelvo sobre la serie de *The 100*, intentando pensarla bajo la premisa de que “las historias de dolor involucran relaciones complejas de poder” (Ahmed 2015, 49). Entiendo y no menosprecio la rabia y la frustración de los fans. Pero también pienso, ¿la muerte de Lexa nos cuenta algo sobre el sistema necropolítico en el que pretendemos integrarnos? La necro-narrativa queer, ¿no es síntoma de una distribución violenta del privilegio, plasmada esta vez en la pantalla? ¿Podemos hacer política desde esta violencia proyectada? Si el mensaje que se nos lanza con estos acontecimientos dramáticos es que la pantalla no es nuestro lugar, ¿por qué no interpretarlo como una oportunidad para ocuparla? ¿Ocuparla, además, a nuestra manera, con nuestras decisiones, y no la de los despachos privilegiados y neoliberales de producción cultural?

Acudiré a otra escena violenta de la filmografía contemporánea para seguir reflexionando sobre el potencial político de la representación vulnerable. En la premiada *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017), Marina, una mujer trans*, debe enfrentarse al desmoronamiento de toda su estabilidad afectiva y emocional cuando el hombre al que ama muere repentinamente. No solo es repudiada por la familia del difunto, sino incluso acusada de su muerte y tratada como asesina. Durante el funeral,

y pese a la insistencia en contra, Marina decide presentarse e la iglesia y es expulsada. En un giro dramático muy doloroso, un grupo de amigos de la familia la persiguen con el coche, la agreden y la asfixian casi hasta la muerte.

Durante la agresión los hombres la atrapan en el asiento trasero del coche, rodean su cara con cinta adhesiva. La cámara se acerca lentamente hacia un primer plano de su rostro deformado, que acaba ocupando gran parte de la pantalla. Después la lanzan fuera, tirada en un callejón. Ella se derrumba bajo un *graffiti* del esqueleto de un conejo muerto. Se levanta y se tambalea hacia uno de los coches aparcados. Mira el reflejo de su rostro en la ventana. El cuerpo de le espectadore, el cuerpo de la pantalla y el cuerpo del personaje se vuelven uno, observador, y todos hacen evidente la agresión tráfoba. Ella se quita la cinta y escapa. Tremendamente vulnerable, camina por la calle hasta una discoteca, donde se intenta evadir besando a un chico y practicándole sexo oral. Luego cree ver a su difunto amado, y la escena se transforma en una imaginaria coreografía musical donde ella es la protagonista. Tras una mirada directa hacia la cámara (rompiendo, de nuevo, las posiciones naturales de quien ve, quien escribe y quien interpreta), el plano se corta bruscamente. Ahora Marina vuelve a pasear destrozada por la ciudad. Lluve y es de noche.

Las conexiones lógicas de los argumentos afirmativos nos llevarían a rechazar esta escena. Se interpretaría su violencia como condena moral, se temería –con paternalismo– que afectara a todes les espectadores trans* de manera traumática, que impidiera la visibilidad y el orgullo de aquellos que aún luchan por ser. Contra esto, se propondría la eliminación de esa violencia mediatizada, a favor de una narrativa más *ejemplarizante*. No obstante, esto implicará la construcción de un mundo de falsa post-vulnerabilidad (Ahmed 2015, 264). Una proyección interesante, política también, pero no por ello *mejor* que la ya existente, sino quizás igual de problemática, pues “de manera crucial, responder al dolor depende de que se hable del dolor” (2015, 263). O lo que es lo mismo, para luchar contra la vulnerabilidad es necesario que ésta no calle.

La agresión de Marina moviliza un “reclamo de justicia” (Ahmed 2019, 205), promueve un cuestionamiento del cisheteropatriarcado y hace crecer una poderosa rabia contra el mismo. Ocupa también un extraño espacio de deseo, o un uso del placer como desahogo que desestabiliza las narrativas del amor romántico. Expresa de forma audiovisualmente gráfica aquellos momentos complejos en los que “el deseo nace del derrumbe”, según los describe el artista Roberto Jacoby (2011). Al contrario que *The 100*, donde la muerte injustificable de Lexa hacía difícil establecer una conexión conceptual con la denuncia política, *Una mujer fantástica* hace evidente el potencial de la vulnerabilidad para movilizar una crítica anti-cisheteropatriarcal. Esto sugiere que la mera representación de la vulnerabilidad no conduce hacia una contra-lectura de resistencia política. Sino que, además, es necesario que esa representación muestre –y no se entienda como un reclamo de comentarios explicativos– las causas cisheteropatriarcales de dicha vulnerabilidad.

Debemos, pues, evitar que la vulnerabilidad se convierta en narrativas afirmativas y triunfalistas. Mostrar el dolor, *hacer sangrar la pantalla*, es “no solo un llamamiento a la acción, sino también una perturbación de los fundamentos mismos de la felicidad” (Ahmed 2019, 224). La herida seropositivas de Águeda Bañón, el llanto de Lorenzo ante la imposibilidad de decir, el Sena de sangre, la amenaza del tráfico quiteño, el casi suicidio de Ellie y la auto-agresividad con su cuerpo, o el rostro agredido de Marina. Pensar en ellas es pensar en la imposibilidad de una ciudadanía feliz. Es dar cuenta de las múltiples grietas del triunfalismo. Pero también es un llamamiento contra el régimen que posibilita estas violencias. Una petición para que nuestra luchas continúen desestabilizando el sistema y no participando en sus procesos de integración discriminatoria. Un empuje que mueva al Ángel de la Historia hacia el pasado, o la lluvia que permite a la estatua de sal frente a Sodoma humedecer la ciudad derruida.

Para ello es necesario que la vulnerabilidad sea contra-leída desde sus alternativas políticas, resistentes y reparadoras. Águeda Bañón lame su herida y denuncia la serofobia, a la vez que devuelve el placer a los cuerpos condenados socialmente por el discurso diversóforo del VIH/sida. Lorenzo critica la *decibilidad* del deseo heterosexual al mostrar que para el suyo es imposible la palabra. El Sena sanguíneo sitúa las consecuencias mortales de la pandemia en el epicentro de la ciudadanía francesa, sugiriendo que hay culpabilidad social más allá de un aparente “desastre biológico”. Valeria Andrade vulnerabiliza conscientemente su cuerpo para denunciar la amenaza de la ciudad. Ellie y Marina son agredidas mostrando la transfobia ruidosa de la sociedad. Ellie, además, se auto-agrede después, haciendo evidente cómo la diversofobia es tan potente que incluso se interioriza.

Todes elles, al final, demuestran que el triunfo es solo triunfo de unos pocos (¿de unos pocos?). Hacen evidente que los modelos positivos LGBTIQ+ ocultan bajo la máscara integradora sucesivas violencias y que el rechazo sistemático de *modelos negativos* implica renunciar a sus posibilidades críticas y radicales. Lo hacen manteniendo su negatividad antisocial, conscientes de su eventual poder desestabilizador, de su capacidad para *queerizar* la pantalla.

Ahora es tiempo de reflexionar cómo esas contra-lecturas, más allá de desafiar el concepto común de vulnerabilidad queer, pueden también desestabilizar la noción misma de la lectura. Para establecer un puente entre ambas reflexiones, me gustaría parar brevemente en otro ejemplo.

Durante una dura escena de *XXY* (Lucía Puenzo, 2007) Álex, protagonista intersexual, sufre del acoso de sus vecinos, que quieren desesperadamente ver sus genitales ambiguos. Como si observar su anatomía pudiera relevar alguna *verdad*, o como si la verdad fuera únicamente *escópica*. En general, la película moviliza un lenguaje audiovisual al servicio de retóricas que podríamos llamar *negativas* o *condenatorias*. Por ejemplo, emplea imágenes desenfocadas y móviles para retratar la vulnerabilidad del cuerpo protagonista, las imágenes de mutilaciones y objetos cortantes (Vázquez Rodríguez 2018, 4) para sugerir la intervención quirúrgica no consentida sobre les intersexuales

recién nacides (Turner 1999, 472; Hird 2000, 351), o la metáfora del cuerpo intersexual como “animal frágil y sexualmente ambiguo (...) en peligro de extinción” (Vázquez Rodríguez 2018, 8).

No hay, en *XXY*, un triunfo identitario, ni una retórica de seguridad en el empoderamiento. Hay, además, toda una serie de recursos visuales que nos impiden *ver* como estamos acostumbrados a *ver*, e incluso como políticamente reclamamos hacerlo. Así, la escena violenta del acoso, además de denunciar la propia acción, se construye meta-narrativamente, supera los límites de la diégesis y se configura como una reflexión del sistema de mirar en sí mismo y de las dinámicas normativas y agresivas que cometemos en él, cuestionando *qué le pedimos a la pantalla cuando vemos*. Su potencial político radica en su crítica a nuestro deseo de *ver*, que en el régimen de la Mirada patriarcal (Mulvey 1975)³⁹ deviene deseo de *saber*⁴⁰. Así, la película cuestiona la “naturalización” de la representación. Es decir, los modelos racionales de escritura y lectura basados en la Mirada, la “pulsión epistemológica de la narrativa” (Doane 1991) y la “búsqueda de la verdad identitaria de los personajes” (Vázquez Rodríguez 2018, 6); a lo que añadiría el cuestionamiento de las retóricas de las representaciones *positivas* y *negativas*.

Por si fuera poco, *XXY* propone también otros modos de *ver*. Así, cuando desenfoca, agudizamos la audición, cuando el plano se acerca mucho a la piel, desarrollamos una sensación táctil, y cuando se usa la metáfora, recurrimos a interpretaciones poéticas frente a narrativas causa-efecto, Al final, *XXY* “construye una manera diferente de *mirar*; una Mirada absorta, táctil, olfativa, lenta, desprejuiciada y (¿por qué no?) ignorante (...), proponiendo un contacto más íntimo, y por tanto transformador, con los cuerpos que se representan en pantalla.” (Vázquez Rodríguez 2018, 16).

De la misma manera que una vulnerabilidad politizada no implica solamente mostrar la vulnerabilidad, *queerizar* el texto debería significar algo más que mostrar experiencias LGBTIQ+. Reflexionando sobre esta necesidad, Teresa de Lauretis aplaude el “texto queer”: “aquel que trabaja contra la presión de la narrativa hacia la conclusión y el cierre de significados, aquel que opaca intencionalmente la referencialidad del lenguaje y de las imágenes” (De Lauretis 2011, 244)⁴¹. Teniendo en cuenta que el texto no existe en sí mismo, sino con las experiencias encarnadas que se producen a su alrededor y en fricción con él, los ejemplos que he propuesto en este trabajo buscan

³⁹ En su libro *Placer visual y cine narrativo* (1975), Laura Mulvey hace uso de la teoría psicoanalítica de la diferencia sexual para explicar cómo el cine clásico hollywoodiense privilegia una forma de mirar masculina, es decir, otorga al espectador masculino el rol activo de mirar, mientras que relega a la espectadora femenina el rol pasivo de ser mirada. La teoría de Mulvey ha sido criticada desde el feminismo de la agencia, la reflexión anti-racista y las teorías queer anti-binaristas, por su construcción hermética de espectadores hombres, cisheterosexuales, blancos y sin capacidad de renegociación del discurso cinematográfico (Evans y Gammam 2005). Es por ello que aquí me refiero a la Mirada patriarcal como un concepto más amplio, que debe entenderse como Mirada “normativa”, esculpida por los actuales sistemas de opresión y privilegio escópico-epistemológico.

⁴⁰ La conexión de lo visual con el saber –e incluso con el “creer”, si atendemos a nuestros refranes populares– implica una epistemología basada en el Oculocentrismo, es decir, el privilegio de la mirada como fuente de conocimiento por encima de otros sentidos o prácticas fenomenológicas. Es, además, una de las manifestaciones del Eurocentrismo, que lleva a la teórica Oyèrónké Oyèwùmí a moverse de las “formas de ver el mundo” hacia las “formas de sentir el mundo” (Oyèwùmí 2005, 4).

⁴¹ El mismo reclamo que Anat Pick plantea para la representación lésbica: “Llevar a la pantalla una historia lésbica no es simplemente un asunto de hacer visible lo invisible, sino negociar diferentes *regímenes de visibilidad* (y añadiría diferentes regímenes de *sensibilidad*) (...) tenemos que comprender las identidades sexuales marginales no solo como sujetos de interés, sino también como *alegatos*, como procesos de re-escritura, como modos de situarnos en relación a una serie de imágenes, experiencias e historias” (en Lindner 2012a, 210).

ser textos queer por su contra-lectura de la vulnerabilidad representada, lo que implica *queerizar* tanto la vulnerabilidad como la lectura. Abrirlas a la contextualización somato-afectiva, a la complejidad reparadora, reducir la presión ejemplarizante, atender políticamente a los sentimientos que movilizan. Esto implica abandonar la Mirada racional, el imperio de los *ojos* positivistas u ontológicos, a favor de unos ojos, diría, fenomenológicos. La paradoja de la mirada fenomenológica es que renuncia incluso a los *ojos*, a la mirada oculo-mental. Ya no somos los vecinos intentando ver los genitales de Álex. Somos, más bien, Álvaro, su amigo, cuando en la deriva descontrolada de su deseo se deja penetrar por sus genitales ambiguos. *Queerizar* la representación podría significar, también, ser penetrados por el texto, abrir nuestro cuerpo a la pantalla⁴².

Poner el cuerpo. Audiovisual somato-político y antisocial.

Me gustaría que la teoría que presento en este trabajo permaneciera relativamente ambigua, abierta a revisiones y escapando siempre de conclusiones herméticas, universales y dogmáticas. No obstante, un impulso narrativo me empuja a dotar a mi texto de una cierta coherencia. Traición a lo queer, diría. Pero vuelvo ahora al primer ejemplo cinematográfico sobre el que apoyé mi reflexión teórica, pretendiendo cerrar así un círculo argumentativo, sugerir una cierta sensación de unicidad en mi trabajo. Vuelo, entonces, a aquel momento personal iniciático, aquella representación que marcaría mi cuerpo emocional.

Lorenzo llora desconsolado en el suelo de su casa durante el desenlace de *Mi mejor amigo*. Caíto no le ama como desearía. La vulnerabilidad de su deseo lo hace incluso innombrable. El llanto dura y ninguna acción le acompaña. La trama no avanza, se detiene conscientemente en el dolor del personaje, en su derrumbe. El cuerpo ya no es, siguiendo los cánones capacitistas y productivistas del discurso normativo, *agente*. Es, más bien, *herida*. El cuerpo de Lorenzo es la marca dolorosa del cuerpo-pantalla. Es cicatriz que aún sangra. Es una *mancha*, podríamos decir con la retórica pulcra de la representación positiva. Y es mancha, además, que no desaparece. Que permanece. *Agujero* en la trama, momento de *quietud*, *silencio*. En palabras de Deleuze, Lorenzo-herida es una “momia”, “la impotencia en el epicentro del pensamiento” (1989, 166). La impotencia de no poder decir. Y la de no poder *seguir haciendo*.

Pero esta imposibilidad no constituye una “terrible falta, sino un vacío complejo y fértil” dice Laura Marks, al que solo se puede acceder “mediante aquellos acercamientos que lo pueden pensar, mediante un lenguaje en el cual pueda ser dicho” (1999, 29). Suscribiendo las críticas a la Mirada racional y positivista, y con su atención puesta sobre el cine intercultural y feminista; Laura Marks busca las condiciones de una mirada alternativa y fenomenológica que permita pensar en esas heridas inmóviles. Dicha mirada, a la que denomina háptica, no busca definiciones identitarias

⁴² Uso aquí un concepto de la penetración amplio, no las limitaciones semánticas de la penetración pene-vagina en el interior de una relación cisheterosexual normativa. Mi concepto de penetración se acerca más a las propuestas desgenitalizadoras de Preciado (2009), y a la erotización del cuerpo completo como espacio penetrable del colectivo Post-Op (2014).

(Vázquez Rodríguez 2018, 1) ni corresponde obligatoriamente a las ideas políticas de una agenda estrecha, limitada a un único discurso o modelo de emancipación (Marks 1999, 66-67). Para ello, supera los límites de lo estrictamente visual-mental y se construye como una relación afectiva con la representación, una conexión corporal múltiple, que involucra a todos los sentidos y permanece abierta a contextos individuales o micro-colectivos.

En primer lugar, debemos entender que la representación no existe por sí misma, sino que depende de sus espectadores. Por lo tanto, no es un concepto abstracto, sino un acontecimiento, e implica siempre las emociones y los cuerpos de quienes acuden a ella (Vieira Jr. 2018, 170), así como las relaciones de biopoder que la contextualizan. De esta manera, la visión háptica sugiere una experiencia de representación íntima y contingente (Marks 1999, 41), pero no solamente personal e individual, sino también micro-colectiva (p. 153). Esta llamada a la comunidad relaciona su propuesta con las luchas (post)identitarias a través de experiencias comunes de representación que puedan materializarse en peticiones compartidas de libertad, lo que le permite agrupar una serie de productos cinematográficos en etiquetas como cine intercultural, cine feminista, cine queer...

No obstante, al mantener la presión de lo corporal y la atención política a la diferencia, estas etiquetas compartidas nacen ya en entredicho. Su tendencia hacia la unificación no corresponde con la realidad diversa y cambiante de lo que albergan ni con la posibilidad de visionados corporales diferentes. De esta manera, la teoría de Marks no sugiere una forma hermética de acercarse críticamente a la representación, sino que abre un camino cuyo objetivo es, precisamente, mantener el camino abierto. Es por ello que su trabajo de lo háptico se basa en deconstruir sin buscar verdad alguna en las ruinas (Marks 1999, 25), en movilizar múltiples discursos contradictorios y no un único mensaje salvador (p. 126).

La fenomenología y su interés por el cuerpo y por los afectos conduce a Laura Marks a poner la atención sobre procesos diferentes a las interpretaciones mentales de signos y símbolos, o lo que es lo mismo, a ir más allá de la semiótica. Sin negarla⁴³, Marks sugiere que la experiencia de la representación es también “epistemología táctil”, donde la piel y sus *roces, caricias, golpes...* son fuente de conocimiento, de identificación, de moral o de sentimiento (Marks 1999, 190). Y no solo lo táctil, sino el resto de los sentidos que ocurren sobre el cuerpo emocional. De esta manera, afirma, se podrán contar las historias de lo que no se puede ver (p. 22), retomando aquella sencilla pero fulminante crítica que desestabilizó al positivismo: que nadie antes haya visto cisnes negros no significa que no existan (J. García 2016, 36-37).

Acudiré a otro ejemplo. *Poison* (Todd Haynes, 1991) es considerada una de las primeras películas de lo que luego se consolidaría bajo la etiqueta de “New Queer Cinema” (Rich 2013). Se trata de una ficción experimental que adapta libremente novelas de Jean Genet en tres historias diferentes

⁴³ La crítica de Marks no implica abandonar la semiótica, sino completarla. Además, y según la autora, es la semiótica la que niega la existencia de los otros elementos somáticos e *irracionales* de interacción con la película (Marks 1999, 146).

sin conexión explícita, aunque todas ellas traten una sexualidad diferente y condenada. En una de estas historias, titulada “Homo”, Haynes filma los relatos carcelarios de *Milagro de la rosa*, especialmente la historia de amor entre dos prisioneros. En un momento concreto uno de ellos enseña al otro las cicatrices sobre su torso desnudo. Es una escena cargada de sensualidad. Se construye a base de planos muy cercanos a la piel. De tan cercanos, la pantalla deviene la propia piel dañada. Y acompañando a este límite carnal repleto de heridas, oímos al recluso relatando la historia de cada una de ellas.

Empecé este trabajo hablando de una vulnerabilidad política construida sobre la exhibición de la herida como denuncia al sistema. Después la relacioné con una estrategia anti-social queer, una postura crítica con un modelo de integración que consiste en la homogeneización y el borrado de la disidencia –de la herida– como elemento perpetuador del sistema. Por último, y al principio de este apartado, señalé cómo cierta retórica de las políticas de la representación parecía reclamar la exhibición de cuerpos pulcros e intachables, en lugar de delincuentes reprimidos con un cuerpo repleto de cicatrices. ¿Cómo acercarnos, entonces, al cuerpo dañado del prisionero, de tal manera que su vulnerabilidad politizada nos permita poner en crisis el sistema cisheteropatriarcal, sus procesos de integración afirmativa e incluso las propias formas de ver? Abandonando propuestas abstractas y universales, evitando una jerarquía que distancia espectadores y pantalla, y favoreciendo la conexión corporal que se fusione emocionalmente con el recluso.

Esta experiencia de representación es, en sí misma, un ejercicio vulnerable. Cuando la representación es somato-afectiva, y la mirada implica poner sobre la mesa –o sobre la pantalla, más bien– no solo unos ojos racionales, sino un cuerpo emocionalmente abierto, entonces “los objetos que nos tocarán pueden hacerlo de manera cariñosa, pero también pueden ser violentos (...) implica una tensión entre espectador e imagen porque esta violencia siempre estará ahí. La visualidad háptica implica hacernos vulnerables a la imagen” (Marks 1999, 184-185). La pantalla puede *acariciar* o *masajear*, pero también puede *rozar con aspereza*, e incluso *arañar* o *golpear*.

Si retomamos la vulnerabilidad en el sentido butleriano, ésta se constituía ante la evidencia de la precariedad de los lazos que sostienen los cuerpos relacionales. Al ampliar fenomenológicamente el concepto de lo corporal más allá del explícito cuerpo de le espectador, incluimos también en la definición al texto como cuerpo, a la escritura como cuerpo o la pantalla como cuerpo –entre otros posibles– (Marks 1999, 243; Lindner 2012a, 214). La vulnerabilidad, en consecuencia, también estará constituida por los lazos frágiles que establecemos entre estas múltiples y diversas corporalidades, en la precaria interpelación de la comunidad poli-corporal de cada representación.

Las teorías de la “pantalla” o del “cuadro” ya no nos sirven. La relación entre los cuerpos no es la de una mirada estática, sino la de una impresión múltiple que (inter)afecta a todos los límites carnales y emocionales puestos en juego (Marks 1999, 149-150; Vieira Jr. 2018, 170). “Una relación de contacto íntima, táctil y reversible con el cuerpo de la película” (Lindner 2012a, 199).

Así, cuando Ellie de *Something Must Break* araña su cuerpo trans*, se araña a ella misma, pero también araña la pantalla. Si entregamos nuestro cuerpo abierto a la película, también nos arañará a nosotres, espectadores, así como a quien escribió la escena y al resto de personajes que la rodean.

El visionado (*¿sensionado?*), entonces, implica una *pérdida del yo*, un *dejarse llevar* entre los elementos táctiles de la pantalla, una entrega más cercana al ritual que al estudio pormenorizado de narrativas. Supone abrir también el significado de la identificación cinematográfica, que ya no hace solo referencia a los “personajes y/o narrativas”, sino también a “la identificación corporal con la imagen” (Lindner 2012b, 6). Esta identificación sucede en forma de contacto “mimético”. La visualidad háptica, *pone el cuerpo* maleable a disposición de la fuerza alfarera de la pantalla-cuerpo, sus personajes y narrativas, abiertos también al poder transformador de le espectadore. La mimesis es, pues, aquella experiencia donde el sujeto “no se abstrae del mundo, sino que se involucra pasionalmente en él” (Marks 1999, 141). El visionado entregado, la cercanía a una pantalla-cuerpo aún bajo el peligro de que nos modifique. La fusión entre el cuerpo-que-ve, la pantalla-cuerpo, y todos-sus-cuerpos-anexos⁴⁴.

Cuando la cámara de *Poison* se acerca al cuerpo herido del prisionero, subraya lo táctil y nos empuja a una conexión corporal. La piel marcada, los bultos de cicatrices pasadas, nos conducen por un roce imperfecto y rugoso, a lo largo de un cuerpo diferente. Cuando una piel es lisa no produce cambios en lo que toca. Al contrario, cada una de las marcas dolorosas del prisionero se imprimen negativamente en la superficie de nuestros cuerpos. Dejan huella. En nuestro tacto permanecen los trazos miméticos de una historia de dolor. Hay en todo ello, además, un contenido indudablemente erótico, que algunas autoras relacionan a las dimensiones queer de lo háptico (Vázquez Rodríguez 2018, 15; Vieira Jr. 2018, 174), al “respeto a lo diferente” (Marks 1999, 192-193), y, sobre todo, a nuestra apertura corporal y emocional, a nuestra habitabilidad excitante de la desorientación y del extravío (Vieira Jr. 2018, 174).

Al abandonar la mirada violenta y agresora de los vecinos de Álex en *XXY*, abrazamos la *mirada* erótica de Álvaro. De la misma manera, renunciamos a una mirada únicamente semiótica del cuerpo del prisionero, para entregarnos a un contacto somato-afectivo con sus cicatrices. “Rozamos” (“to graze”) y no “miramos” (“to gaze”) la pantalla (Marks 1999, 162), nos “envolvemos física y afectivamente en su cuerpo” (Vieira Jr. 2018, 171). Y desde esa experiencia elaboramos una reflexión que va más allá de lo *positivo* y lo *negativo*, que contempla la complejidad ambigua de un erotismo cercano a las marcas del dolor, que entiende la representación como un evento imposible de racionalizar en modelos identitarios herméticos.

⁴⁴ La posibilidad metafórica de esa fusión deviene en los últimos años, de la mano de los desarrollos tecnológicos –pantallas portátiles y constantemente observadas, nuevos formatos de ficción audiovisual adaptados a las mismas– una posibilidad más cercana. Parece incluso materia de ciencia ficción, pero podría anticipar una política de representación somato-afectiva *cyborg*, siguiendo a Haraway y su objetivo futurista de devenir personas-máquinas, convencida del potencial político de las “tecnologías de las comunicaciones y las biotecnologías (...) para reconstruir nuestros cuerpos” (Haraway 1995, 279). Quizás la fusión somato-política de los cuerpos espectadores y los cuerpos-pantalla conduzcan a la constitución de un *cyborg* común (Vieira Jr. 2018, 177-178).

La experiencia somato-afectiva de la representación es antisocial porque permite descubrir historias a las que una visión exclusivamente ocular y racional no puede acceder porque se encuentran depositadas en “otras formas corporales de memoria (...) en relatos diferentes a aquellos que apuntan las elecciones, la aprobación de leyes (...) y otros giros de la esfera sociopolítica global” (Marks 1999, 199). De esta manera, desvela las historias ocultas debajo de la victoria legal o el triunfalismo homonormativo y nacional, descubre las vulnerabilidades pasadas y presentes que no caben en las retóricas empoderadoras y orgullosas.

Además, nos permite abandonar miradas racionales condenatorias para abrazar narrativas no-ejemplarizantes, dolorosas y trágicas, emocionalmente complejas. De esta manera, y como defendían Sara Ahmed y Heather Love, nos permiten trabajar con historias que ponen sobre la mesa las condiciones discriminatorias del sistema cisheteropatriarcal –la agresión a Alex y a Marina, la conducta suicida de Ellie– y de la integración homonormativa. Nos permite abrir nuestro cuerpo de sal al dolor de Sodoma.

Dando cuenta de su potencial destabilizador, las *representaciones vulnerabilistas* pueden ser rebautizadas como “terroristas textuales”, siguiendo a Preciado, representaciones capaces de destabilizar la norma social, de “atravesar un lenguaje dominante” (Preciado 2009, 140). Nuevas formas somato-políticas de encarnar, ver y pensar la representación atentan contra la estabilidad de las tecnologías del género contemporáneas, las pantallas multiformato y transmedia de comunicación. Ponen en entredicho su mensaje ópticamente cisheteropatriarcal –también homonormativo-nacionalista– y revelan, mediante la entrega vulnerable de nuestro cuerpo y emociones a la precariedad de una relación con otros cuerpos afectivos de la/en la pantalla, los relatos para seguir combatiendo un sistema injusto que ha sabido absorber nuestras luchas en una retórica de aparente y falsa post-vulnerabilidad.

A través de una experiencia somato-afectiva de representación queer, nuestra vulnerabilidad emocional y corporal como espectadores, así como la de los personajes, las narrativas y las pantallas, devienen todas ellas “fósiles radioactivos” deleuzianos (Deleuze 1989, 113): objetos pasivos e incapaces según la argumentación paternalista, pero que en su aparente falta de agencia contaminan imparablemente aquellos discursos de verdad que se construyen a su alrededor, que condenan y sepultan lo que encuentran indeseable, *negativo*. La política somato-afectiva de la representación queer es, pues, un proyecto de contaminación continua, una radiación perversa que rodea las pantallas contemporáneas, que hace evidente que ningún sistema ni ninguna emancipación serán posibles si sus proyectos se construyen ocultando bajo tierra nuestra vulnerabilidad transformadora.

“Todas nosotras hemos sido profundamente heridas. Necesitamos regeneración, no resurrección, y las posibilidades que tenemos para nuestra reconstitución incluyen el sueño utópico de un mundo monstruoso sin géneros.”

Haraway 1995

Conclusiones. “Yo pongo el culo, compañero.”

La primera vez que vi *Something Must Break* fue en octubre de 2017. Fue entre amigas. Acabamos llorando abrazadas. Un año después, el 13 de diciembre de 2018, vi *Mi mejor amigo*. Pasaba las navidades en la casa de mi familia y Lorenzo, derrumbado, lloraba en la pantalla mientras yo le veía (¿solo le veía?) desde la cama de mi adolescencia.

Supongo que las ideas plasmadas en estas páginas se fraguaron en experiencias como éstas. Acontecimientos cinematográficos que me demuestran que la cinematografía no se detiene en el simple texto. Que la representación, y con ella su teoría y su política, no se limitan a la semiótica de los símbolos y significados, sino que hay algo *carнал* y *pasional* en ellas.

Lorenzo y Ellie comparten una vulnerabilidad intensa. La de Lorenzo me recuerda a mis años adolescentes, a la incapacidad de decir, a la imposibilidad de pensar un futuro, a los amores mal escogidos o al llanto solitario y secreto. Ellie resuena más intensamente en mi presente. En la sensación de ser sin *estar-siendo-del-todo*, en los repentinos momentos de orgullo abruptos por otra desazón inmóvil. Ambas comparten, además, ser disidentes del *modelo de representación positiva*, es decir, de la narrativa ejemplarizante y normalizada. Son personas frágiles, establecen relaciones precarias, se sienten incapaces de mostrarse con orgullo. Sufren y proyectan su dolor. Están herides, y el el bulto irregular de sus cicatrices se imprime negativamente sobre le espectadore que les contempla.

Pero no fueron les únicos responsables de este trabajo. Al igual que la representación que planteo, el camino que me ha conducido a estas páginas fue fenomenológico, cargado de experiencias afectivas y corporales. Cuando una amiga me recomendó la lectura de Lorenzo Bernini, descubrí el potencial incómodo y transformador de la teoría anti-social queer, imposible de mantener desvinculada de la política cultural y de la integración de las identidades LGBTIQA+ en las narrativas *mainstream* del entretenimiento contemporáneo. Paralelamente, Judith Butler me introducía en nuevas aproximaciones agentes a la vulnerabilidad. Comprendía que los que hasta ahora había denigrado, con paternalismo y condena, como *sentimientos negativos*, eran también posibilidades políticas y espacios de resistencia anti-cisheteropatriarcal. Sin proponer que la *negatividad* emocional devenga horizonte deseado para el activismo, con Butler entendí que no

debemos ocultarla o negarla, sino trabajarla desde perspectivas complejas, feministas y queer. Luego llegó Sara Ahmed, que dio en Barcelona una ponencia sobre su definición normativa de la felicidad social⁴⁵, y la película *Una mujer fantástica*. Volvieron a mi memoria *XXY* o *Poison*, también *120 Battements par Minute*. Para cuando arrancaba este trabajo, mis inquietudes ya estaban plenamente (des)orientadas, y buceaba por una bibliografía pendiente y novedosa: Cvetkovich, Love, Bersani, Esteban Muñoz, Kosofsky Sedgwick, Puar, Marks, Koivunen...

Al final, intentando dotar de coherencia a todo este amasijo heterogéneo de referencias multi-formato, propuse abrir el camino hacia la *política somato-afectiva de la representación de la vulnerabilidad queer en la ficción audiovisual*. Se trata de un intento de complejizar las teorías cinematográfica y espectral, nutriéndolas de la fenomenología afectivo-corporal feminista, de las aportaciones que las tesis queer anti-sociales ya han desarrollado en otros campos culturales, y de los estudios poli-sensoriales de la experiencia fílmica. Su objetivo: abandonar las retóricas afirmativas del activismo *mainstream* y sus políticas de representación intelectualistas, que conducen hacia la normalización identitaria de la presencia audiovisual queer. Y *queerizar* lo espectral mismo, poner en crisis nuestro modo de *ver* a favor de otro modelo al que el verbo *ver* le parezca limitado.

La vulnerabilidad de Ellie o la de Lorenzo no son inmóviles, tampoco *negativas*, ni interrumpen *la causa* emancipadora. Su vulnerabilidad es una vulnerabilidad queer, fruto del sistema cisheteropatriarcal donde sus cuerpos no encajan y sus contornos son constantemente interpelados por la norma. Eliminarla de la pantalla es intentar lijar los bultos de sus heridas, enmascarar su dolor. Callar, al fin y al cabo. Al contrario, al plasmar su cuerpo vulnerable en el plano, al ocupar el epicentro de la comunicación contemporánea con una herida queer, al *hacer sangrar la pantalla*, movilizan un “nuevo lenguaje de la vulnerabilidad” (Koivunen, Kyrölä y Ryberg 2018, 4).

Las posibilidades antisociales de este lenguaje son evidentes. En primer lugar, permite mostrar las condiciones violentas sobre las que se construye la comodidad y el privilegio cisheteropatriarcal. Demuestra aquello de que “son impiadosas, esas personas felices que duermen”, como dijo Radclyffe Hall (en Ahmed 2019, 205), haciendo evidente que algunas sufren ocultas para que el resto pueda progresar feliz. Por otra parte, un “nuevo lenguaje de la vulnerabilidad” permite movilizar nuevas experiencias espectatoriales menos ejemplarizantes, que no presionen a los cuerpos queer a alcanzar una entereza homonormativa que es imposible para muchas. También constata que pese a las narrativas triunfalistas o a los derechos adquiridos, el dolor no es solo pasado, sino que continúa en el presente.

En definitiva, declinar el abrazo de la vulnerabilidad re-agenciada como estrategia anti-social queer implica una nueva y eventual estrategia política. En lugar de reclamar la entereza que el privilegio

⁴⁵ La ponencia completa puede consultarse en el siguiente enlace: <http://www.cccb.org/es/multimedia/videos/alzar-la-voz/230948> (Última consulta: 9 de junio de 2019).

disfruta, pasamos a ocupar los lugares vulnerables y precarios, y a sospechar de las iniciativas integradoras, triunfalistas y felices que pueden incluirnos a algunos, pero no a todos.

Pero este giro no es suficiente. Mi propuesta solo podría convertirse en una estrategia de representación políticamente compleja y radical si, además, repensara también nuestra misma manera de *ver*.

Con Laura Marks, y su visualidad háptica, puede entender que la representación no es texto, sino acontecimiento. En el que participan multitud de cuerpos interconectados, vulnerables entre sí y abiertos poli-sensorialmente. Así, se puede contar lo que no se ve, se puede sentir lo que un razonamiento político podría tachar intelectualmente como *indeseable para la causa*, y se pueden reducir los enunciados universales a la contextualización fenomenológica individual o micro-colectiva. Además, la vulnerabilidad queer de la representación no apela únicamente a personajes y narrativas frágiles, sino también a la vulnerabilidad de los espectadores y creadores, a la precariedad de los vínculos que se establecen entre ellos y con el contenido de la pantalla, a la amenaza que implica la entrega emocional y carnal hacia la narración cinematográfica.

Esta no es una Teoría concluida ni coherente. Más bien, es otro punto de partida posible. La *política somato-afectiva de la representación de la vulnerabilidad queer en la ficción audiovisual* es la atención explícita a los sentimientos negativos proyectados en las pantallas de la ficción cinematográfica LGBTIQ+, desde un posicionamiento emocional y corporalmente contextualizado. Desplazando eventualmente las retóricas empoderadoras y triunfalistas, considera el potencial anti-social y transformador de aquello que el cisheteropatriarcado neoliberal y productivista –así como su homonormatividad y homonacionalismo– definen como ilegítimo. Esto solo es posible desde una nueva experiencia espectral alejada del oculo-centrismo y del razonamiento intelectualista exclusivamente semiótico. Ante la pantalla queer vulnerable debemos desplegar la fenomenología de nuestra subjetividad encarnada, dejarnos imprimir por los bultos de las cicatrices de la pantalla, encontrar en ellas política, dolor, placer, sufrimiento, revelación... Desde ahí, escribir una nueva crítica filmica, construir una nueva estrategia emancipadora que no calle ni silencie lo oscuro, lo sucio o lo denigrante. En definitiva, la representación vulnerable y somato-afectiva implica poner nuestro cuerpo desorientado a disposición de la pantalla.

¿Y por qué no ir un paso más allá? ¿Por qué no aprovechar las últimas páginas de este trabajo para proponer una nueva vuelta de tuerca *queerizante*?

Dije poner el cuerpo. Pero ahora cito a Pedro Lemebel y digo que, en realidad, quizás debemos “poner el culo” (1997, 88). En el discurso “Hablo por mi diferencia”, pronunciado durante un acto de la izquierda revolucionaria chilena en septiembre de 1986, Lemebel propuso un giro anti-social. Ocupando lo anal, denunció la masculinidad tóxica de los hombres revolucionarios, la ausencia de compromiso y respecto LGBTIQ+ en su proyecto, y la perpetuación de las violencias

cisheteropatriarcales en un movimiento que se definía emancipador. A sus oyentes, que pedían compromiso con *la causa*, Lemebel les respondió: “Yo no pongo la otra mejilla. / Pongo el culo, compañero. / Y ésta es mi venganza.” (1997, 88).

El culo, el recto o lo anal, ocupan espacios tabú tanto en la sociedad cisheterosexual como en las propuestas integradoras afirmativas LGBTIQ+. Lo “pasivo” sigue considerándose *peor*, no agente, falta de compromiso político. Pero de la misma manera que el resto de re-agencias ilegítimas que he propuesto a lo largo del trabajo, quizás lo anal pueda informar también la representación somato-afectiva de la vulnerabilidad.

Recordemos a Alex en *XXY*. También a la *visión* violenta de los vecinos que pretenden observar con rigor policíaco sus genitales. Pero, sobre todo, recordemos la contra-visión propuesta por la película. La de Álvaro, el amigo de Alex, cuando se deja penetrar por sus genitales ambiguos. En el capítulo tercero comparaba a la figura de Álvaro con una visión emocional y carnal, que se deja imprimir por la negatividad de la pantalla y siente sus vulnerabilidades, sus rugosidades imperfectas. Poner el cuerpo, titulaba. Pero sería más acertado hablar de poner el culo.

Preciado entiende el potencial político del recto en *Terror Anal* (2009), sobre todo a través de las metáforas y connotaciones que despierta: lo impuro y sucio, capaz de enturbiar constantemente al sistema (p. 164), su ausencia de género, solventando las necesidades políticas de una identidad hermética; o su infertilidad, imposibilitando la reproducción social (p. 171). Lo mismo hace Paco Vidarte, que frente a la “falocracia”, propone la “política del agujero negro”, constatado que “el esfínter es perfectamente capaz de convertirse en sujeto político, cerrarse y abrirse, dilatarse o contraerse” (2007, 136-37).

Declinar la fenomenología de la penetración quizás implique también ir más allá de aquel límite carnal *ahmediano* donde lo individual y lo social se constituían y friccionaban recíprocamente. Sin duda hay en la epistemología de lo anal connotaciones que aluden al interior de la persona penetrada. A sus entrañas. Resuena Jennifer Berker (*The Tactile Eye*, 2009), que también desde las teorías corporales poli-sensoriales de lo espectral, asegura que la impresión somato-afectiva atraviesa la piel y sucede más profundamente, en lo muscular y lo visceral. (Lindner 2012a, 203-204; Quinlivan 2015, 67).

La política somato-afectiva de la representación quizás signifique entregar nuestro culo emocional a la pantalla. Dejarnos penetrar por su herida, sentir en nuestro recto sus irregularidades, y construir desde ahí una política anti-social que siempre tenga presentes estas preguntas: “¿Cómo reclamar la representación sin renunciar al ano? (...) ¿Cómo evitar el marketing anal? (...) ¿Cómo sobrevivir con el ano colectivo y abierto?” (Preciado 2009, 166).

Si la representación es penetración, entonces la sala tenebrosa del aparato cinematográfico deviene cuarto oscuro de un local queer de madrugada. Los cuerpos que participan, sujetos entregados a la vulnerabilidad de esos encuentros carnales y emocionales ambiguos. Monstruos del sueño de la razón *goyesca* ocupando el espacio de la ficción contemporánea, apoderándose “de lo político, desnaturalizándolo, arrebatándole su regularidad, su normatividad” (J. García 2016, 32)⁴⁶.

Ángeles de la Historia, también, que quizás se arranquen las alas porque no quieren ser arrastrados por el Progreso. Mujeres de Lot, petrificadas a orillas del Mar Muerto, con las llamas de Sodoma reflejándose todavía en sus pupilas de sal. Pero también el agua salada de esa estatua derretida por la lluvia, alimentando una nueva Sodoma submarina, húmeda, que no podrán destruir las llamas. El problema aquí es que la norma, en este caso física, nos obliga a seguir flotando en el Mar Muerto, nos exige una fuerza explícita para bajar y visitar esta Neo-Sodoma. “¿Por qué deberíamos comprometernos con la realidad, si la fantasía pasional y compasiva está esperando a que la habitemos?” (Padva 2014, 231-232).

Y, sobre todo, los cuerpos de la representación somato-afectiva son Álvaro que “ponen el culo” a disposición de la ambigüedad de Alex. Penetrados por algo que no podemos universalizar mediante la clasificación racional; y que por lo tanto, solo podremos comprender a través de la fricción corporal y emocional específica.

Al final, este trabajo me ha ayudado a comprender mi vulnerabilidad emocional y corporal, así como la vulnerabilidad de mis experiencias cinematográficas. Y no solo a comprenderlas, sino también a abrazarlas. Ahora “pongo el culo” ante la filmografía queer y me dejo penetrar por los cuerpos que entran en su juego. En esa metáfora no hay identidades herméticas, ni raciocinio oculo-mental aséptico. Tampoco triunfo, ni negociación amable con la integración. Dejarme penetrar por la pantalla es mi ejercicio de vulnerabilidad somato-afectiva anti-social. A veces encuentro deseo, otras veces dolor. La mayor parte de las veces encuentro ambas, lo que me impide dividir entre narraciones o personajes *positivos* o *negativos*.

Me entrego pasionalmente a la pantalla, al cuerpo, a la herida.

Y tras la entrega, reflexiono sobre mis cicatrices.

⁴⁶ Pensando en el binarismo de representaciones *positivas* y *negativas*, cabría recordar que monstruo, en su raíz griega, significa “intermedio” o “ambivalente” (J. García 2016, 26)

Bibliografía.

- Ahmed, Sara y Jackie Stacey. 2001. "Introduction. Dermographies." En *Thinking Through the Skin*, editado por Sara Ahmed y Jackie Stacey, 1-18. Londres: Routledge.
- Ahmed, Sara. 2006. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Ahmed, Sara. 2015. *La política cultural de las emociones*. Traducido por Cecilia Olivares Mansuy. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ahmed, Sara. 2018a. "Fragilidad queer". En *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 18: 196-208. Traducido por Mayte Cantero Sánchez.
- Ahmed, Sara. 2018b. "Feminist Hurt/Feminism Hurts." En *The Power of Vulnerability. Mobilising affect in feminist, queer and anti-racist media cultures*, editado por Anu Koivunen, Katariina Kyrölä y Ingrid Ryberg, 59-67. Manchester: Manchester University Press.
- Ahmed, Sara. 2019. *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Traducido por Hugo Salas. Buenos Aires: Caja Negra Editorial.
- Albertson Fineman, Martha. 2014. "Vulnerability, Resilience, and LGBT Youth." *Temple Political & Civil Rights Review* 23(2): 307-329.
- Andrade, Valeria. 2006. "Manifiesto suicida". Recuperado de: <http://www.laselecta.org/2009/05/practicas-suicidas-valeria-andrade-pedro-cagigal/>. (Última consulta: 7 de junio de 2019).
- Aran-Ramspott, Sue, Pilar Medina-Bravo y Miquel Rodrigo-Alsina. 2015. "Exploring the Spanish youth audience's interpretation of loving relationships." *Media, Culture & Society*, 37(6): 813-833. <https://doi.org/10.1177/0163443715577243>
- Baudry, Jean Louis. 1974. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus." *Film Quarterly* vol.28 (2): 39-47. <https://doi.org/10.2307/1211632>.
- Benjamin, Walter. 1940. "Tesis de filosofía de la historia." Recogidas en: Sánchez Sanz, José. 2011. "A propósito de Walter Benjamin: nueva traducción y guía de lectura de las 'Tesis de filosofía de la historia'". *Duererías. Analecta Philosophiae. Revista de Filosofía* 2(2): 1-32.
- Bernini, Lorenzo. 2015. *Apocalipsis queer. Elementos de teoría antisocial*. Traducido por Albert Tola. Barcelona y Madrid: Editorial Egales.
- Bernini, Lorenzo. 2017. *Las teorías queer. Una introducción*. Traducido por Albert Tola. Barcelona y Madrid: Editorial Egales.
- Bersani, Leo. 1996. *Homos*. Cambridge y Londres: Harvard University Press.
- Bersani, Leo. 2010. *Is the Rectum a Grave? And Other Essays*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Brunila, Kristiina y Leena-Maija Rossi. 2017. "Identity politics, the ethos of vulnerability, and education." *Educational Philosophy & Theory* 50(3): 287-298. <https://doi.org/10.1080/00131857.2017.1343115>.
- Brunow, Dagmar. 2018. "Naming, Shaming, Framing? The ambivalence of queer visibility in audio-visual archives." En *The Power of Vulnerability. Mobilising affect in feminist, queer and anti-racist media cultures*, editado por Anu Koivunen, Katariina Kyrölä y Ingrid Ryberg, 175-194. Manchester: Manchester University Press.
- Butler, Judith. 1993. "Critically Queer." *GLQ: A Journal of Lesbian & Gay Studies* 1: 17-32.
- Butler, Judith. 2006. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Barcelona, México: Editorial Paidós.

- Butler, Judith. 2014. "Rethinking Vulnerability and Resistance." Madrid. Recuperado de: <http://www.institutofranklin.net/sites/default/files/files/Rethinking%20Vulnerability%20and%20Resistance%20Judith%20Butler.pdf>. (Última consulta: 7 de junio de 2019).
- Butler, Judith. 2016. "Rethinking Vulnerability and Resistance." En *Vulnerability in Resistance*, editado por Butler, Judith, Zeynep Gambetti y Leticia Sabsay, 12-27. Durham y Londres: Duke University Press.
- Butler, Judith, Zeynep Gambetti y Leticia Sabsay (eds.). 2016. *Vulnerability in Resistance*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Campbell, Jane y Theresa Carilli. 2013. *Queer Media Images: LGBT Perspectives*. Lanham: Lexington Books
- Cano Abadía, Mónica. 2014. "Transformaciones performativas: agencia y vulnerabilidad en Judith Butler." *Oxímoron. Revista internacional de ética y política* 5: 1-16.
- Crenshaw, Kimberle. 1989. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics." *The University of Chicago Legal Forum* 140: 139-167.
- Cuello, Nicolás. 2018. "Contra la promesa de lo queer" *Mora* vol. 24. Disponible en: <http://genero.institutos.filo.uba.ar/sites/genero.institutos.filo.uba.ar/files/Cuello.pdf>. (Última consulta: 7 de junio de 2019).
- Cuello, Nicolás. 2019. "Presentación: El futuro es desilusión" en *La promesa de la felicidad* de Sara Ahmed, 11-20. Buenos Aires: Caja Negra Editorial.
- Cvetkovich, Ann. 2003. *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality and Lesbian Public Cultures*. Dunham y Londres: Duke University Press.
- Cvetkovich, Ann. 2012. *Depression. A Public Feeling*. Dunham y Londres: Duke University Press.
- Dahl, Ulrika. 2017. "Femmebodiment: Notes on Queer Feminine Shapes of Vulnerability." *Feminist Theory* 18 (1): 35-53. <http://doi.org/10.1177/1464700116683902>.
- De Lauretis, Teresa. 1984. *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- De Lauretis, Teresa. 2011. "Queer Texts, Bad Habits, and the Issue of a Future." *GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies* 17 (2-3): 243-263. <https://doi.org/10.1215/10642684-1163391>.
- Dean, Tim. 2006. "The Antisocial Homosexual." En "The Antisocial Thesis in Queer Theory", editado por Robert L. Caserio. *PMLA* 121 (no. 3): 826-828.
- Dean, Tim. 2009. *Unlimited Intimacy: Reflections on the Subculture of Barebacking*. Chicago: University of Chicago Press.
- Deleuze, Gilles. 1989. *Cinema 2: The Time-Image*. Traducido por Hugh Tomlinson y Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Doane, Mary Ann. 1991. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Londres: Psychology Press.
- Duggan, Lisa. 2002. "The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism." En *Materializing Democracy: Towards a Revitalized Cultural Politics*, editado por Russ Castronovo y Dana D. Nelson, 175-94. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822383901-007>.

- Edelman, Lee. 2004. *No Future. Queer Theory and the Death Thrive*. Dunham y Londres: Duke University Press.
- Edelman, Lee. 2006. "Antagonism, Negativity, and the Subject of Queer Theory." En "The Antisocial Thesis in Queer Theory", editado por Robert L. Caserío. *PMLA* 121 (no. 3): 821-823.
- Esteban Muñoz, José. 1999. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Esteban Muñoz, José. 2006a. "Feeling Brown, Feeling Down: Latina Affect, the Performative of Race, and the Depressive position." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 31(3): 675-688. <https://doi.org/10.1086/499080>.
- Esteban Muñoz, José. 2006b. "Thinking beyond Antirelationality and Antiutopianism in Queer Critique." En "The Antisocial Thesis in Queer Theory", editado por Robert L. Caserío. *PMLA* 121 (no. 3): 825-826.
- Esteban Muñoz, José. 2009. *Cruising Utopía. The Then and There of Queer Futurity*. Nueva York y Londres: New York University Press.
- Evans, Caroline y Lorraine Gamman. 2005. "The Gaze Revisited, or Reviewing Queer Viewing." En *Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture*, editado por Paul Burston y Colin Richardson, 12-62. Oxfordshire: Taylor & Francis.
- Foucault, Michel. 1970. *La arqueología del saber*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. Madrid: Siglo XXI.
- González de Garay Domínguez, Beatriz y Alfeo Álvarez, Juan Carlos. 2010. "Negociación de la visibilidad homosexual en la ficción televisiva española." Durante el Congreso *Congère. La Construcción de Género en la Ficción televisiva*, 31 de septiembre y 1 de octubre de 2010, Girona. Recuperado de: https://eprints.ucm.es/14913/1/Juan_Carlos_Alfeo.pdf. (Última consulta: 9 de junio de 2019).
- Guerrero-Pico, Mar, María José Establés y Rafael Ventura. 2017. "El Síndrome de la Lesbiana Muerta: mecanismos de autorregulación del *fandom* LGBTI en las polémicas fan-productor de la serie *The 100*." *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura* 57: 29-46. <https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3110>.
- Halberstam, Jack. 2005. "Shame and White Gay Masculinity." *Social Text* 23(3-4): 219-233. https://doi.org/10.1215/01642472-23-3-4_84-85-219.
- Halberstam, Jack. 2006. "The Politics of Negativity in Recent Queer Theory", en "The Antisocial Thesis in Queer Theory", editado por Robert L. Caserío. *PMLA* 121 (no. 3): 823-824.
- Halberstam, Jack. 2017. *Trans*. A Quick and Quirky Account of Gender Variability*. Berkeley: University of California Press.
- Halberstam, Jack. 2018a. *El arte queer del fracaso*. Traducido por Javier Sáez. Barcelona y Madrid: Editorial Egales.
- Halberstam, Jack. 2018b. "Trigger Happy. From content warning to censorship." En *The Power of Vulnerability. Mobilising affect in feminist, queer and anti-racist media cultures*, editado por Anu Koivunen, Katariina Kyrölä y Ingrid Ryberg, 51-58. Manchester: Manchester University Press.
- Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies*, 14 (3): 575-599
- Haraway, Donna. 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres La reinención de la naturaleza*. Traducido por Manuel Talens. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Hardt, Michael. 2007. "Foreword: What affects are good for." En *The Affective Turn. Theorizing the Social*, editado por Patricia Ticineto Cloguh y Jean Halley, ix-xiii. Dunham y Londres: Duke University Press.

- Hird, Myra J. 2000. "Gender's nature. Intersexuality, transsexualism and the sex/gender binary." *Feminist Theory* 1 (3): 347-364. <https://doi.org/10.1177/146470010000100305>.
- Hocquenghem, Guy. 2009. *El deseo homosexual*. Traducido por Geoffroy Huard de la Marre. España: Editorial Melusina.
- Horak, Laura. 2018. "Visibility and vulnerability. Translatina world-making in *The Salt Mines and Wildness*." En *The Power of Vulnerability. Mobilising affect in feminist, queer and anti-racist media cultures*, editado por Anu Koivunen, Katariina Kyrölä y Ingrid Ryberg, 95-115. Manchester: Manchester University Press.
- J. García, Daniel. 2016. *Rara Avis. Una teoría queer impolítica*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina.
- Jacoby, Roberto. 2011. *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*. Madrid: La Central, Adriana Hidalgo Editora y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Jungar, Katarina y Salla Peltonen. 2017. "Acts of homonationalism: Mapping Africa in the Swedish media." *Sexualities* 20 (5-6): 715-737. <https://doi.org/10.1177/1363460716645806>.
- Karmy Bulton, Rodrigo. 2015. "Lévinas y el sionismo. Notas sobre geopolítica en el pensamiento de Emmanuel Lévinas." *Daimon Revista Internacional De Filosofía* 64: 101-116. <https://doi.org/10.6018/daimon/173251>.
- Kemenade, Josine van. 2018. "Feeling queer, queering feelings. An exploration of the transformative potential of affect." Trabajo Final del Máster. Utrecht University.
- Koivunen, Anu. 2001. "Preface: The affective turn." *Conference proceedings for affective encounters: Rethinking embodiment in feminist media studies*. Turku: Universidad of Turku.
- Koivunen, Anu. 2010. "An Affective Turn? Reimagining the Subject of Feminist Theory" en *Disturbing Differences: Working with Affect in Feminist Readings*, editado por Marianne Liljeström & Susanna Paasonen, 8-28. Londres: Routledge.
- Koivunen, Anu, Katariina Kyrölä y Ingrid Ryberg. 2018. "Vulnerability as a political language." En *The Power of Vulnerability. Mobilising affect in feminist, queer and anti-racist media cultures*, editado por Anu Koivunen, Katariina Kyrölä y Ingrid Ryberg, 1-26. Manchester: Manchester University Press.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. 1990. *Epistemology of the Closet*. Berkley: University of California Press.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. 2018. *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad*. Traducido por María José Belbel Bulles y Rocío Martínez Ranedo. Madrid: Editorial Alpuerto.
- Kyrölä, Katariina. 2018. "Negotiating vulnerability in the trigger warning debates." En *The Power of Vulnerability. Mobilising affect in feminist, queer and anti-racist media cultures*, editado por Anu Koivunen, Katariina Kyrölä y Ingrid Ryberg, 29-50. Manchester: Manchester University Press.
- Lemebel, Pedro. 1997. *Loco Afán, Crónicas de sidario*. Santiago: Lom Ediciones.
- Lévinas, Emmanuelle. 1978 (2003). *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Traducido por Antonio Pintor Ramos. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- LGBT Fans Deserve Better. 2017. "It's Not 'Just Television'. Understanding the Power of this Mass Medium". Disponible en: <https://lgbtfansdb.com/news/its-not-just-television/>. (Última consulta: 9 de junio de 2019).
- Lindner, Katharina. 2012a. "Questions of embodied difference. Film and queer phenomenology." *Necsus* 1(2): 199-217. <https://doi.org/10.5117/NECSUS2012.2.LIND>.
- Lindner, Katharina. 2012b. "Situated bodies, cinematic orientations: film and (queer) phenomenology." En *De-Westernizing Film Studies*, editado por Saër Maty Bâ & Will Higbee, 152-165. Abingdon: Routledge.

- Liu, Wen. 2017. "Toward a queer psychology of affect: restarting from shameful places." *Subjectivity* 10: 44-62. <https://doi.org/10.1057/s41286-016-0014-6>.
- Llamas, Ricardo. 1995. *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. México: Siglo XXI.
- Llovet, Ana. 1995. "El Colectivo Gay pide a Leguina un registro regional de parejas de hecho". *El País*, 5 de febrero. https://elpais.com/diario/1995/02/05/madrid/791987069_850215.html. (Última consulta: 8 de junio de 2019).
- López, Helena. 2015. "Prólogo." En *La política cultural de las emociones* de Sara Ahmed. Traducido por Cecilia Olivares Mansuy, 9-18. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Love, Heather. 2007. *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge y Londres: Harvard University Press.
- Malabou, Catherine. 2008. *La plasticidad en el atardecer de la escritura*. Pontevedra: Ellago.
- Marks, Laura. 1999. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Dunham y Londres: Duke University Press.
- Marshall, Daniel. 2010. "Popular culture, the 'victim' trope and queer youth analytics." *International Journal of Qualitative Studies in Education* 23(1): 65-85. <https://doi.org/10.1080/09518390903447176>.
- Mbembe, Achille. 2011. *Necropolítica*. Traducido por Elisabeth Falomir Archambault. España: Editorial Melusina.
- Medina Bravo, Pilar, Mónica Figueras- Maz, Lorena Gómez-Puertas. 2014. "El Ideal de madre en el siglo XXI: la representación de la maternidad en las revistas de familia." *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 20 (1): 487-504. https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2014.v20.n1.45244.
- Mesa, Cinta. 2019. "Vulnerability and Resistance in Carmen Aguirre's Mexican Hooker #1" *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* vol. 21 (1). <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3374>.
- Miralles, Pepe. 2001. "(Chico seropositivo busca...): Sobre la sexualidad y el Sida." En *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, editado por Juan Vicente Aliaga, 191-200. Valencia: Universitat de València.
- Missé, Miquel. 2013. *Transexualidades. Otras miradas posibles*. Barcelona: Editorial Egales.
- Mulvey, Laura. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16 (3): 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.
- Murphy, Kevin P., Jason Ruiz, y David Serlin. 2008. "Queer Futures: The Homonormativity Issue." *Special Issue: Radical History Review*, 100.
- Ng, Eve. 2013. "A 'Post-Gay' Era? Media Gaystreaming, Homonormativity, and the Politics of LGBT Integration." *Communication, Culture & Critique* 6 (2): 258-283. <https://doi.org/10.1111/cccr.12013>.
- Oyêwùmí, Oyèrónké. 2005. "Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects." En *African Gender Studies: A Reader*, editado por Oyèrónké Oyêwùmí, 3-22. New York: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-1-137-09009-6_1.
- Padva, Gilad. 2014. *Queer Nostalgia in Cinema and Pop Culture*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Palacio, Marta. 2015. "La vulnerabilidad fundando la ética de la solidaridad y la justicia." *Análisis. Revista de Investigación filosófica* vol. 2 (1): 29-47. https://doi.org/10.26754/ojs_arif/a.rif.20151984.
- Post-Op. 2014. "De placeres y monstruos. Interrogantes en torno al postporno." En *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*, editado por Miriam Solá, 193-210. Tafalla: Editorial Txalaparta.

- Preciado, Paul B. 2009. "Terror Anal." En *El deseo homosexual* de Guy Hocquenghem, 133-174. España: Editorial Melusina.
- Preciado, Paul B. 2019. *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama.
- Puar, Jasbir K. 2007. *Terrorist Assemblages. Homonationalism in queer times*. Dunham y Londres: Duke University Press.
- Quinlivan, Davina. 2015. "On How Queer cinema Might feel." *Music, Sound and the Moving Image* 9 (1): 63-77: <https://doi.org/10.3828/msmi.2015.3>.
- Revista Clarín. 2011. "Entrevista Mili Hernández. Editora y librera. 'Nos pedían novela romántica, lésbica y con final feliz.'" *Revista Clarín*. 24 de abril. https://www.clarin.com/sociedad/pedian-novela-romantica-lesbica-feliz_0_Hkg987pvml.html. (Última consulta: 9 de junio de 2019).
- Rich, B. Ruby. 2013. *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Dunham y Londres: Duke University Press.
- Richards, Stuart James. 2016. "Queer Film Festival Programming and Homonormativity." En *The Queer Film Festival*, editado por Stuart James Richards, 143-216. Nuevo York: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/978-1-137-58438-0_4.
- Schoonover, Karl. 2015. "Queer or human? LGBT film festivals, human rights and global film culture." *Screen* 56(1): 121-132. <https://doi.org/10.1093/screen/hjv012>.
- Shefer, Tamara y Sally R. Munt. 2019. "A feminist politics of shame: Shame and its contested possibilities." *Feminism & Psychology* 29(2): 145-156. <https://doi.org/10.1177/0959353519839755>.
- Solana, Mariela. 2016. "Reflexiones sobre el giro afectivo en historia queer." *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género* 22: 135-159.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. "Can the Subaltern Speak?" En *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*, editado por Rosalind Morris (2010), 21-78. Nueva York: Columbia University Press.
- Timm Knudsen, Britta y Carsten Stage. 2015. *Global Media, Biopolitics and Affect. Politicizing Bodily Vulnerability*. Londres: Routledge.
- Turner, Stephanie S. 1999. "Intersex identities. Locating New Intersections of Sex and Gender." *Gender & Society* 13(4): 457-479. <https://doi.org/10.1177/089124399013004003>.
- Vázquez Rodríguez, Lucía. 2018. "Una Mirada poética a la intersexualidad: narrativas de la otredad en *XXY* y *El último verano* (2007) de la *Boyita* (2009)." Ponencia defendida durante el *III Seminario de Estudios de Género y cultura creativa. Desde los márgenes del cuerpo LGBTI*. 17 de abril. Universidad Complutense de Madrid.
- Vélez-Pelligrini, Laurentino. 2011. *Sujetos de un contradiscurso. Una historia intelectual de la producción teórica gay, lesbiana y queer en España*. Barcelona: Ediciones Bellaterra
- Ventura, Rafael. 2019. "LGBT/Queer media studies: aportaciones para su consolidación como campo de estudio." Tesis Doctoral. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
- Vidarte, Paco. 2007. *Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ*. Barcelona y Madrid: Editorial Egales.
- Vieira Jr. Erly. 2018. "Sensorialidades queer no cinema contemporâneo: precariedade e intimidade como formas de resistência." *Contemporânea. Comunicação e cultura*, vol. 16 (1): 168-182.