



Universidad  
Carlos III de Madrid  
www.uc3m.es

## ***TESIS DOCTORAL***

### **La sexualidad no normativa palestina en el cine**

*Discursos hegemónicos y discursos de resistencia*

**Autora:**

**Loreto Ares**

**Directoras:**

**Susana Díaz Pérez**

**Elena Galán Fajardo**

**Tutora:**

**Elena Galán Fajardo**

**DEPARTAMENTO DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL**

Getafe, abril de 2017



Universidad  
Carlos III de Madrid  
www.uc3m.es

## TESIS DOCTORAL

# La sexualidad no normativa palestina en el cine

*Discursos hegemónicos y discursos de resistencia*

### **Autora:**

Loreto Ares

### **Directoras:**

**Susana Díaz Pérez**

**Elena Galán Fajardo**

Firma del Tribunal Calificador:

Firma

Presidenta:

Vocal:

Secretaria:

Calificación:

Getafe, de de



*A la memoria de Alberto Elena,  
agradecida por haberle tenido  
de acompañante en parte de este viaje*

–¿Es una historia verídica? –pregunté.  
–Las historias son siempre verídicas –respondió  
Handsome–. Son los hechos los que engañan.  
Jeanette Winterson. *Planeta azul*.

Hay tantísimas fronteras  
que dividen a la gente,  
pero por cada frontera  
existe también un puente.  
Gina Valdés. *Puentes y Fronteras, coplas chicanas*.

# Índice

<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	<b>9</b>
<b>RESUMEN</b> .....	<b>13</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>16</b>
<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>19</b>
<b>1.1. Cartografía del hiato</b> .....	<b>20</b>
1.1.1. El lugar de enunciación .....	24
1.1.2. Objeto de estudio inapropiado/able .....	25
1.1.3. El mapa .....	26
1.1.4. El viaje y la aventura .....	26
<b>1.2. Preguntas, objetivos y justificación</b> .....	<b>29</b>
<b>1.3. Estructura</b> .....	<b>36</b>
<b>2. MARCOS DE LA INVESTIGACIÓN</b> .....	<b>38</b>
<b>2.1. Marco epistemológico</b> .....	<b>39</b>
2.1.1. Saber/Poder .....	40
2.1.1.1. La ruptura posmoderna .....	40
2.1.1.2. Conocimientos situados .....	46
2.1.1.3. Pensamientos de frontera .....	51
2.1.2. Ontología/Discurso .....	60
2.1.2.1. La teoría del discurso .....	60
2.1.2.2. Género y lenguaje .....	64
<b>2.2. Marco teórico</b> .....	<b>68</b>
2.2.1. Feminismos interseccionales .....	69
2.2.1.1. La interseccionalidad .....	70
2.2.1.2. Teoría cuir y sexualidades no normativas .....	80
2.2.1.2.1. Teoría cuir .....	80
2.2.1.2.2. Sexualidad como dispositivo discursivo .....	83
2.2.1.3. La producción del sujeto Otro cuir “oriental” .....	91
2.2.1.3.1. Traducción cultural: límites y posibilidades .....	91
2.2.1.3.2. Orientalismo, homonacionalismo y reconocimiento .....	96
2.2.1.4. Discursos en torno a Israel y Palestina .....	105
2.2.1.4.1. Sobre el <i>pinkwashing</i> .....	105
2.2.1.4.2. Resistencias .....	113
2.2.2. Cine, sexualidad y cuestión nacional .....	124

2.2.2.1. El cine: tecnología, acto, diálogo.....	124
2.2.2.2. Cine y sexualidad.....	127
2.2.2.2.1 Sobre la representación.....	132
2.2.2.2.2. La inscripción de la función-autora .....	136
2.2.2.2.3 La inscripción de la función-lectora.....	139
2.2.2.3. Introducción a los cines israelíes y palestinos .....	141
2.2.2.3.1. Cines nacionales, cines periféricos y cines ‘con acento’ .....	141
2.2.2.3.2. Cine israelí: introducción a las cuestiones nacional y sexual .	150
2.2.2.3.3. Cine palestino: introducción a las cuestiones nacional y sexual	154
<b>3. ANÁLISIS FÍLMICO .....</b>	<b>159</b>
<b>3.1. Metodología.....</b>	<b>160</b>
3.1.1. El análisis como reescritura.....	161
3.1.1.1. La transcodificación del cine al papel.....	161
3.1.1.2. Los límites de la interpretación.....	162
3.1.2. Muestra fílmica y criterios de selección .....	168
<b>3.2. Discursos hegemónicos.....</b>	<b>173</b>
3.2.1. Introducción.....	174
3.2.2. Cartelería y expectativas .....	180
3.2.2.1. Caminar sobre las aguas: de colores naciones y enemigos .....	181
3.2.2.2. <i>The Bubble</i> y <i>Amor sin barreras</i> , dramas de amor interracial.....	185
3.2.2.3. Los documentales de Mozer: lo visible y lo invisible.....	190
3.2.3. Construcción de realidad y borrado de las marcas .....	192
3.2.3.1. Efecto de realidad y carácter referencial de las imágenes .....	192
3.2.3.2. ‘Burbuja’ de realidad .....	195
3.2.3.3. Mecanismos específicos de los documentales.....	210
3.2.3.3.1. <i>Undressing Israel</i> y su discurso de autoridad .....	213
3.2.3.3.2. Control y poder en <i>The Invisible Men</i> .....	222
3.2.4. Posibilidades binarias: el bueno y el malo .....	230
3.2.4.1. La dicotomía entre Israel y Palestina .....	231
3.2.4.1.1. Israel/Palestina .....	232
3.2.4.1.2. Israel.....	237
3.2.4.1.3. Palestina.....	240
3.2.4.2. El palestino bueno y el palestino malo .....	245
3.2.4.2.1. Nimr y Nabil en <i>Amor sin barreras</i> .....	246
3.2.4.2.2. Ashraf y Jihad en <i>The Bubble</i> .....	253
3.2.4.3. El israelí bueno y el israelí malo.....	256

3.2.5. Mimetismo y fracaso.....	260
3.2.5.1. Estrategias de passing.....	262
3.2.5.2. Armarios y salidas.....	268
3.2.5.3. El fracaso inherente .....	270
3.2.5.4. Otros mimetismos .....	271
3.2.6. Miradas, deseo y relaciones de poder .....	274
3.2.6.1. Erotizar la dominación colonial.....	274
3.2.6.2. Sexo y poder.....	281
3.2.7. Palestina: una ausencia estructurada.....	287
3.2.7.1. Territorios (in)visibles .....	289
3.2.7.2. Las exclusiones de la masculinidad hegemónica .....	293
3.2.7.3 (Des)contextualización política.....	297
<b>3.3. Discursos de resistencia.....</b>	<b>302</b>
3.3.1. Introducción.....	303
3.3.2. Cartelería y expectativas .....	310
3.3.3. La historia y la memoria .....	316
3.3.3.1. Desplazamiento de las narrativas nacionales hegemónicas.....	317
3.3.3.1.1. El uso de los testimonios y de las voces silenciadas .....	318
3.3.3.1.2. La reapropiación y la resignificación .....	327
3.3.3.1.3. El humor y la ironía.....	332
3.3.3.2. Pasado y presente: estado postraumático .....	335
3.3.4. Filmar la frontera .....	340
3.3.4.1. Ambigüedad identitaria, mestizaje e hibridación.....	342
3.3.4.2. Cuerpos vigilados en la frontera: el puesto de control.....	349
3.3.5. Mirada: violencia y deseo .....	354
3.3.5.1. <i>Voyerismo</i> , sexualidad y trauma .....	354
3.3.5.2. Producción de alteridad: sujetos/objetos de la mirada.....	361
<b>4. CONCLUSIONES .....</b>	<b>368</b>
<b>4.1. Preguntas de investigación.....</b>	<b>369</b>
4.1.1. Discursos israelíes hegemónicos .....	370
4.1.2. Discursos palestinos de resistencia.....	375
<b>4.2. Objetivos .....</b>	<b>378</b>
<b>4.3. El viaje y la aventura.....</b>	<b>380</b>
<b>5. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>382</b>



## Agradecimientos

Ainara diseña ropa maravillosa. Una de las frases que escribe sobre algunas camisetas es: “¿La tesis o la vida?”. Yo siempre he contestado firme que ¡la vida!, ¡la vida!, como si pudiera elegir entre una y otra, como si fuera sencillo distinguirlas. El doctorado no se hace solo leyendo y escribiendo, sino también hablando (de él, sí, pero sobre todo de otras cosas), compartiéndolo, habitándolo, sobreviviéndolo. No ha sido fácil completar este texto y finalizar esta etapa, y son muchas las personas a quienes quiero nombrar porque han hecho posible que por fin haya llegado a este punto y aparte. Son unos agradecimientos largos, pero no voy a disculparme: al fin y al cabo, llevo cinco años esperando el momento en que pudiera sentarme a escribirlos. Qué le voy a hacer si tanta gente importante me ha acompañado, si soy una sentimental y si me puede la literatura.

Agradezco su apoyo, en primer lugar, a mis dos directoras: **Elena** y **Susana**. Susana merece especial mención por su paciencia y su minuciosidad en las correcciones, ya que no ha debido de ser tarea sencilla leer este texto tantas veces; he tenido mucha suerte de poder haber aprendido tanto de ella. Ha habido muchas personas que amablemente han respondido a mis preguntas y a mi necesidad de referencias bibliográficas en momentos específicos, sabiendo además animarme y devolverme la confianza que a veces se nubla por culpa del antipático *síndrome de la impostora*. Cineastas, profesorado, activistas. **Alejandra Val**, como tutora de mi trabajo de fin de carrera, fue la primera persona en acompañarme en un trabajo de investigación, despertando mi interés y animándome a continuar. Quiero añadir también a **Luz**, profesora y tutora en el máster, a quien tanto admiro y que siempre me ha ayudado.

A lo largo de estos cinco años, me he tomado diferentes *vacaciones emocionales*, tal y como decidí llamarlas en su momento. No lo recuerdo todo de algunos periodos, pero sí recuerdo que **Marina** ha estado siempre ahí. Hemos comido sushi entre lágrimas después de una de sus mudanzas. Hemos visto películas de Mario Casas después de alguna de nuestras rupturas: siempre hemos sabido combinar con elegancia la lectura de Mari Luz Esteban, el (re)visionado de *Crepúsculo*, sesudos debates sobre los mitos del amor romántico y el tarot de Osho. Vino a rescatarme a Buitrago de Lozoya cuando yo todavía no sabía que necesitaba un rescate (como tantas otras veces) y respondió a todas mis ambulancias. Ha sido (y sigue siendo) el suelo sobre el que aterrizar cuando el viento me arrastra. Esta tesis no existiría sin ella. “Recuerdo no estar segura de que fuéramos a salir de ésta, pero sí recuerdo ser consciente de lo mucho que deseaba que

ella lo hiciera. Fue la primera vez que entendí el término de *familia elegida*: aquellas personas que te ayudan a sobrevivir vinculando profundamente tu supervivencia a la suya<sup>1</sup>.

En 2013 comencé un curso llamado Somateca. No entendía bien de qué iba, pero lo dirigía Paul B. Preciado y me parecía motivo suficiente para apuntarme. A veces la gente nos pregunta qué es eso que hacemos y no sabemos definirlo; es imposible explicarlo si obviamos que es principalmente un espacio de afectos (aunque sea también muchas cosas más). He aprendido tanto y le debo tanto que no podría agradecerlo aunque escribiera cinco tesis más. Allí conocí a **Stef**, y ha sido toda una aventura aprender a caminar a su lado. Conocí a **Ainara**, que se ha convertido en una de mis más importantes amigas. También a **Andrea**, y como somos dos chicas del norte no nos decimos lo mucho que nos queremos. Y a **Bárbara**, junto a quien di la vuelta a todos los calendarios y a todos los océanos. **Sara Bu, Patri, Marina, Ericka, Carmen/Manuela, Olga, Marisa, Yera, Melani, Óscar...** y tantas otras. Sigo sin saber bien qué es eso que hemos construido, pero sí sé que es mágico e importante.

Y con la somateca llegué a **Lavapiés**. No imagino lo que debe ser sobrevivir a este mundo sin tu grupo de amigas feministas. El territorio lo construyen quienes lo habitan, y así este barrio se ha convertido en una imprescindible red de apoyo y afectos para mí, lleno de amigas (no hay líneas suficientes para nombrarlas a todas), de cañas e infusueños. Es en ese Lavapiés donde conocí a **Tamara**, el apoyo más importante que he tenido este último año. Volvería mil veces a aquella manifestación y a aquella fiesta. En un rincón del barrio, además, vivo con otra pequeña familia escogida. Les agradezco a **Dani, Lucía y Ulysse** este último año y medio, tiempo en el que hemos convertido nuestro piso en un *hogare nostrum*, un espacio al que siempre apetece volver cada día.

Esa red de supervivencia también la conforman mi maravillosa y **loca academia del poliamor**: les amigas de la universidad (bueno, ya ni nos acordamos de cuáles de nosotres estudiamos juntas). A veces me gustaría que escucharan cómo hablo de ellos delante de otra gente para que supieran cuánto les admiro: nada que empiece con un eclipse puede ser insignificante. Les amigas del colegio son otra parte importante de la tribu: **Clara, Héctor, Alberto, Alejandra, Sara**. *Me dio por pensar y recordaba que*

---

<sup>1</sup> Rachel (2015). Gal Pal Chronicles [en línea]. *Autostraddle*. Disponible en: <<https://www.autostraddle.com/gal-pal-chronicles-rachel-and-lizz-have-been-obsessed-with-each-other-since-roughly-2008-293128/>> [consulta: 29 diciembre 2016].

*llevamos casi la mitad de nuestras vidas, yo parte de ti y tú de la mía*<sup>2</sup>. Quiero agradecerle también a **Natalia** que me acompañara en el inicio de este largo proceso, dándome afecto, ánimo y confianza.

No puedo (ni quiero) olvidar la ayuda de **Noemí**, a cuya generosidad debo el apoyo material que ha hecho posible este texto, por no mencionar la amistad, el aprendizaje y el acompañamiento. **Orlanda** ha sido otra *imprescindible*; ella sabe que me salvó la vida tres veces, unas metafórica, otra literalmente. 2008, 2011, 2016. Gracias, gracias y gracias. El resto de compañeros de Sinews charlaron, tomaron cafés y crecieron conmigo durante gran parte de este viaje, haciéndolo mucho más llevadero. También les agradezco el trabajo a **Isabel**, a **Sara** y a **Diana**, las tres psicólogas que me han mantenido cuerda (o lo han intentado) durante estos últimos años. No se habla lo suficiente de salud mental y de cómo atraviesa los trabajos de las precarias estudiantes de doctorado.

Mi **madre**, mi **padre**, **Rodrigo**, **Manuel**. Gracias por escucharme hablar durante horas y horas siempre del mismo tema. Gracias por tener siempre abierta la puerta, tanto cuando he necesitado salir como cuando he necesitado volver a entrar.

Finalmente, quiero agradecerle a todas las bolleras, las trans, las maricas, las putas, las frías, a todas las disidentes del género y de la sexualidad que llevan años abriendo grietas en un entorno tan hostil como es el académico. Habitemos juntas esas grietas, hagámoslas más grandes, pongámonos cómodas. Vamos allá. *Esta noche, entre todos los normales, te invito a cruzar el puente*<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Canción “La mitad de nuestras vidas”, del grupo *La Buena Vida*.

<sup>3</sup> Peri Rossi, Cristina (1979). *Lingüística General*. Valencia: Prometeo. P. 73.



# Resumen

## Introducción, objetivos y justificación

Esta tesis doctoral analiza, con perspectiva cuir y decolonial, la (re)producción de la sexualidad no normativa palestina en el cine israelí y en el cine palestino. Se centra concretamente, por un lado, en el cine israelí *mainstream* que se exporta a festivales LGTB internacionales y, por el otro, en la resistencia que se articula desde Palestina a estos discursos hegemónicos.

Los objetivos de este texto son, por tanto: el análisis de los mecanismos fílmicos que producen la sexualidad palestina como Otra, el de los que resisten dicha producción, y el archivo y registro de los filmes que participan de estos corpus discursivos.

La pertinencia y la relevancia ética, política y científica de esta investigación están justificadas por el contexto de creciente violencia racista e islamófoba, que instrumentaliza las experiencias y los discursos de las personas disidentes del género y de la sexualidad; así como por la escasez de un corpus bibliográfico que registre y explore los mecanismos fílmicos que sostienen, vehiculan, naturalizan y se resisten a la construcción colonial de la sexualidad palestina no normativa.

## Marcos de la investigación y metodología

El marco epistemológico y teórico en el que se encuadra este trabajo lo mantiene anclado a: la producción de saberes situados y fronterizos, consciente de las relaciones de poder que se entretienen con la elaboración y difusión de conocimiento; la capacidad performativa y subversiva del discurso, único instrumento de aprehensión de la *realidad*; los feminismos interseccionales y cuir; y, por último, las teorías críticas acerca del orientalismo y el homonacionalismo. Concibo además el cine, hecho fílmico, como acto cinematográfico y como dispositivo discursivo, una tecnología (de género) más.

El análisis fílmico desarrollado en estas páginas es una operación de producción de sentido, la transformación del *espacio textual* (el objeto-filme) en *texto*, con el objetivo de desmenuzar los mecanismos naturalizadores del discurso: cómo se fabrica la Verdad al invisibilizar, por un lado, la construcción de la imagen como representación de la realidad y, por otro, las relaciones de poder (coloniales, raciales, de género, funcionales, de clase). En contra de la idea de un abanico infinito de interpretaciones, el límite de

éstas (los límites de pertinencia del texto) lo marca su sujeción a la historia y los propios límites del espacio textual fílmico.

La muestra de análisis está compuesta por quince obras israelíes y once palestinas. Las primeras son cortos o largometrajes producidos y/o distribuidos con ayuda estatal que se promocionan en festivales internacionales LGTB. Las segundas son obras palestinas que resisten tanto el sistema normativo de sexo/género/deseo como las relaciones de poder coloniales, disidencias que no se articulan de forma paralela o separada, sino que se (re)producen mutuamente.

## **Resultados y conclusiones**

Una de las conclusiones preliminares es que en los discursos israelíes analizados se articulan también mecanismos de resistencia, igual que en los palestinos hay rastro de normatividad y hegemonía. Aunque estos hallazgos sí sean comentados, su análisis pormenorizado sería objeto de nuevas líneas de investigación. Este trabajo, siguiendo los objetivos previamente diseñados y justificados, se centra en los mecanismos hegemónicos de los discursos israelíes y en las prácticas de resistencia de los discursos palestinos; y así es como son distribuidos los resultados y las conclusiones.

Son cinco las ideas principales que circulan en los discursos hegemónicos israelíes analizados: (1) se naturaliza el proceso de fabricación de una Verdad determinada, invisibilizando las relaciones de poder en el ejercicio de la *representación* fílmica; (2) se dibujan dicotomías maniqueas, jerarquizadas y excluyentes que producen diferencias insalvables entre los espacios imaginados de Israel y Palestina; (3) el mimetismo (que *el sujeto colonizado* pase por *colono*) es la única resolución posible del conflicto, pero su fracaso es un rasgo inherente a él; (4) el deseo y las relaciones de poder circulan entrelazadas en la mirada unidireccional de Israel a Palestina; y (5), la ausencia de Palestina en la mayoría de los filmes contribuye a la construcción de la subjetividad israelí, que se edifica sobre exclusiones con marcas nacional, étnica y de género.

Respecto a los discursos palestinos de resistencia, son éstos los mecanismos principales que se inscriben en las obras analizadas: (1) desplazamiento de las narrativas hegemónicas y producción de contranarrativas, (2) hibridación de las subjetividades, cuerpos y territorios, y (3) problematización de la violencia y el poder que se entretejen con el deseo.

Futuras líneas de investigación abarcarían, principalmente, la *des-orientalización* de la reflexión sobre el homonacionalismo, el racismo y la islamofobia, analizando los mecanismos que los (re)producen en los artefactos culturales, activismos y subjetividades de este “Occidente” imaginario, más concretamente en el sur de Europa, en el estado español, en este mismo Madrid que co-habítamos.

# Abstract

## Introduction, Objectives and Justification

This thesis analyzes the (re)production of Palestinian non-normative sexuality in Israeli and Palestinian cinemas, from a queer and decolonial point of view. It is specifically focused, on the one hand, on the Israeli mainstream cinema that is exported to international LGBT film festivals. And, on the other hand, it focuses on the resistance that Palestine articulates in order to face those hegemonic discourses.

Then, the objectives of this thesis are: the analysis of filmic mechanisms that produce Palestinian sexuality as an Other, the analysis of the ones that resist that production, and the archive and record of the films that shape this discursive corpus.

The scientific, political, and ethical pertinence and relevance of this research are justified by the increase of racism and Islamophobia, which use queer experiences and discourses as a tool; as well as by the scarcity of a bibliographic body that explores the filmic mechanisms holding, vehiculating, naturalizing, and resisting the colonial construction of Palestinian non-normative sexuality.

## Theoretical Framework and Methodology

This research is theoretically and epistemologically framed in: the production of situated and border knowledge, aware of the intertwined power relations; the performative and subversive dimension of discourse, which is the only tool for apprehending *reality*; intersectional and queer feminisms; and critical theories on orientalism and homonationalism. Besides, I conceive cinema, the *filmic fact*, as an *act* and a discursive *dispositive*: another technology (of gender).

The film analysis I have developed is an operation that produces meaning, it is the transformation of *textual space* (the film object) into *text*, with the goal of scrutinizing the naturalizing mechanisms of discourse. Those mechanisms invisibilize the fact that images are not a *representation* but the *production* of *reality*; and they invisibilize colonial, colonial, racial, gender, and class power relations as well.



Against the idea of an infinite range of interpretations, their limits (the limits of *text* pertinence) are set by its *subjection* to history and by the limits of the film's own *textual space*.

The research sample consists of fifteen Israeli and eleven Palestinian films. The first ones are short or full-length films, produced and/or distributed with state funds, promoted in LGBT international film festivals. The second ones are Palestinian works resisting both the normative sex/gender/desire system and colonial power relations; those dissidences do not occur separately neither in parallel, but they mutually (re)produce each other.

## **Results and Conclusions**

There are resistance mechanisms within analyzed Israeli discourses, as well as there are traces of normativity and hegemony within Palestinian works. Their analysis would lead to possible future lines of research. In this thesis, following the previously designed and justified objectives, I separate the conclusions based on their link to hegemonic (Israeli) discourses or resistance (Palestinian) ones.

Five main ideas circulate within hegemonic discourses: (1) the process of making up a specific Truth is naturalized by invisibilizing the power relations attached to the *representation* practice itself (the debate about who writes and who *is written*); (2) they draw hierarchic and excluding dichotomies, which produce insurmountable differences between the imagined spaces of Israel and Palestine; (3) the only possible resolution of the conflict is *mimicry* (the colonized trying to *pass* as colonizer), but its failure is an integral part of it; (4) power relations and homoeroticism circulate interwoven relations within the Israeli gaze at Palestine; and (5), Palestinian absence in most of the films contributes to the production of Israeli subjectivity, built on national, ethnic and gender exclusions.

According to the analyzed Palestinian discourses, the main mechanisms that show resistance are: (1) destabilizing of hegemonic narratives and production of counter-narratives; (2) *hybridity* of subjectivities, bodies and territories; and (3) making problematic the relations among violence, power, and eroticism.

Future lines of research would mainly include the *un-orientalizing* of the debate about homonationalism, racism, and Islamophobia, analyzing the mechanisms that (re)produce them in the cultural works, in the activism and in the subjectivities that are

located inside this imaginary “West” –southern Europe, Spain, and inside this same Madrid that we inhabit.

**1.**

# **INTRODUCCIÓN**

Esta tesis doctoral expone las conclusiones de la investigación que me ocupó el periodo 2011-2016. Dentro del área de los estudios de cine, es un trabajo de análisis fílmico que se adentra en la categoría de sexualidad no normativa en el campo de los cines israelí y palestino, con perspectiva cuir y decolonial<sup>4</sup>.

En el primer capítulo<sup>5</sup> de esta introducción, defino mi posición en el complejo mapa que habitan el sujeto y el objeto de estudio en el regulado proceso de la tesis doctoral. En el siguiente capítulo delimito los objetivos y las preguntas de investigación que dirigen este trabajo, así como la justificación de su pertinencia y su relevancia. Finalmente, defino la estructura de la tesis para que sirva de guía y facilite la lectura.

## 1.1. Cartografía del hiato

Basta que hablemos de un objeto para creernos objetivos. Pero [...] el objeto nos señala más que nosotros a él.  
Gaston Bachelard. *El psicoanálisis del fuego*.

El paradigma clásico de la investigación social divide férreamente el sujeto que observa de los objetos que son observados. Ese proceso de observación se basa, por un lado, en la *lógica de la representación* y, por otro, en la *gramática del viaje*<sup>6</sup>.

La lógica de la representación construye un mundo extradiscursivo y aprehensible, mundo al que se dirigen las observaciones del sujeto investigador. Así, “creemos que los objetos preceden y dan lugar a su representación” (Woolgar, 1991: 103). La gramática del viaje, por su parte, supone un desplazamiento de quien observa hacia el objeto, además de su posterior regreso a la academia donde lo inserta y ordena. Este viaje es una metáfora de descubrimiento y, como señala Woolgar, es una retórica que

---

<sup>4</sup> Explicaré el giro decolonial en el subapartado 2.1.1.3 del marco epistemológico. En el 2.2.1.2.1 desarrollaré la perspectiva cuir (cuya grafía, en lugar de *queer*, también justifico).

<sup>5</sup> Los epígrafes con un solo nivel de numeración serán nombrados según su título (Introducción, Marcos epistemológico o teórico, Análisis, Conclusiones). Por su parte, los que cuenten con dos niveles serán denominados *capítulos* y los que cuenten con tres niveles o más, *apartados* o *subapartados*.

<sup>6</sup> Este resumen del paradigma clásico se basa en el que hacen Elena Casado y Gabriel Gatti en su artículo “Viaje por las fronteras del campo sociológico: Una cartografía de la investigación social” (2001), al que agradezco también la inspiración para este capítulo.

separa, por un lado, un objeto fijo y, por el otro, un sujeto, un agente del descubrimiento, meramente transitorio (*ibid.*: 84).

La ruptura posmoderna implica un cambio de paradigma que desestabiliza esta forma de abordar el conocimiento científico y el proceso de investigación. Las nuevas sociologías y las alternativas al paradigma clásico rompen la lógica de la representación: por un lado, el objeto de estudio como *realidad* no existe más allá de las interpretaciones, localizadas históricamente, que de él pueden hacerse; por otro lado, se desestabiliza la posición privilegiada de quien observa, del sujeto de la investigación: “no se dan torrecillas de observación con los requisitos requeridos [...]. El observador sabe que lleva consigo el ‘pecado original’ de su *limitación* [...]. [S]umergirse en ella es el único instrumento” (Ceruti, 1994: 48)<sup>7</sup>.

Como consecuencia a esta ruptura del paradigma clásico, se desestabiliza la dicotomía sujeto/objeto. Frente a la estrategia deductiva, que considera que el sujeto antecede al objeto, y frente a la estrategia inductiva, para la que el objeto está ahí antes que el sujeto, se propone una solución dialéctica (Casado y Gatti, 2001: 154). Así, el conocimiento se construye a partir de la negociación continua entre sujeto y objeto, sujetos y objetos que no son entidades estables sino que transitan antes, durante y después del proceso de la investigación.

Si ya se ha asentado una tradición de *impugnación* a este paradigma clásico de la investigación social, ¿por qué sigue siendo necesaria esta introducción? Hay dos motivos que la justifican: (1) la vigencia de procesos investigadores que utilizan las nuevas epistemologías pero que siguen estabilizando el binomio sujeto/objeto y (2) el propio rito que supone la elaboración de una tesis doctoral, cuya estructura narrativa tiende a producir esos mismos sujetos y objetos que mencionaba y criticaba en los párrafos anteriores.

Respecto al primer punto, Casado y Gatti (2001) alertan de dos riesgos que amenazan cualquier proceso de investigación. El primer riesgo supone centrarse en el carácter construido del objeto para luego minimizar las consecuencias de dicha condición. El resultado de esta estrategia suele derivar en prólogos autorreflexivos cuyo

---

<sup>7</sup> En el marco epistemológico desarrollo esto detalladamente, tanto lo que supone la ruptura posmoderna (subapartado 2.1.1.1), como la importancia de situar el sujeto de la investigación (subapartado 2.1.1.2) y la alternativa que desde la teoría del discurso se plantea a la lógica de la representación (apartado 2.1.2).

cuestionamiento se olvida al comenzar la investigación empírica, tras lo que se reproduce el más puro y ortodoxo positivismo moderno. El segundo riesgo es centrarse en el carácter construido del sujeto y del proceso de observación hasta tal punto que el objeto se desvanece, reduciendo la investigación social “a tristes paisajes deshabitados” (*ibid.*: 163), un regreso a la Gran Teoría<sup>8</sup>.

Aunque estas dos estrategias se centran en elementos distintos (la primera focaliza en el objeto y la segunda en el sujeto), ambas estabilizan la frontera que separa sujeto de objeto y dejan poco espacio para habitar el territorio que existe entre ellos, que los incluye y los solapa.

El segundo elemento que justifica la necesidad de esta introducción alude a la especificidad del proceso de elaboración de una tesis doctoral, una forma de trabajo altamente ritualizada que trata de fijar una posición que sea académica y científicamente legítima:

[La tesis es un proceso] encerrado en una estructura narrativa, encerrado en una lógica de construcción del objeto, encerrado, en suma, dentro de los límites que demarca el campo disciplinar [...]. La secuencia del relato de una tesis encierra al sujeto de la narración en un ciclo del que es difícil escapar, un ciclo que se arma a través del paso obligado por una serie de hitos que es necesario visitar para que lo que se haga sea legítimo para la Academia y pertinente para la disciplina para la que quien está doctorándose postula su candidatura [...]. Su estructura narrativa es, pues, de una fuerza retórica sumamente eficaz; permite, en primer lugar, que nos distingamos del objeto y que así emerjamos como sujetos, y en segundo lugar, delimitados ya los continentes “sujeto” y “objeto”, hace factible que el primero viaje hacia el segundo y que, además, viaje correctamente (Casado y Gatti, 2001: 155-156).

Con esta cita quiero enfatizar cómo, de la propia estructura obligada de una tesis doctoral, se deriva el trazo firme que divide, por un lado, el sujeto que investiga y, por el otro, el objeto que es investigado. Dicha estructura dificulta, además, partir de otras epistemologías o emplear metodologías que desestabilicen abiertamente el proceso de adquisición de conocimiento.

---

<sup>8</sup> La “Gran Teoría” es un término de que utiliza Wright Mills (1974) para criticar estos debates teóricos que son incapaces de aterrizar sobre casos u objetos de estudio.

En este punto de la introducción me siento forzada a definir el objeto de estudio al mismo tiempo que relego al olvido tanto el sujeto (mi lugar de enunciación) como el proceso mismo (el viaje). Es aquí por tanto donde busco alternativas que me permitan habitar ese espacio que separa (y que incluye) el sujeto y el objeto, ese espacio al que Casado y Gatti llaman *hiato* (2001: 164), basándose en la terminología de Bajtín. Para Bajtín, el hiato es el viaje en las novelas de aventuras, un viaje que es visible en el relato únicamente por su principio y su final, pero que es invisible como proceso (Bajtín, 1989: 242). Visitar este hiato como alternativa a la mera definición del objeto de estudio:

[...] no niega que la construcción del campo de investigación sea producto de una operación de delimitación y de recorte. Ahora bien, esta reformulación introduce la peculiaridad de habilitar, de figurar, un paisaje habitable que incluye a quien efectúa dicho recorte y los mapas –los heredados y los nuevos– que emplea para hacerlo (Casado y Gatti, 2001: 165).

El objetivo de tener presente la idea de hiato como contenedor tanto del sujeto como del objeto de la observación es hacer explícito aquello que se considera desecho en el relato de la investigación, aquellos elementos que se naturalizan mediante distintos dispositivos de olvido. Habitar el hiato pasa por compartir el espacio con lo monstruoso, aquello que para Michel Foucault combinaba “lo imposible y lo prohibido” (2007 [1975]: 61), pero pasa también por describirlo y construir con ello un relato coherente, lo que requiere al mismo tiempo naturalizar esos monstruos, establecer nuevas fronteras, construir un guión que contiene sus propios límites (Casado y Gatti, 2001: 167).

Al fin y al cabo, cualquier relato, incluido el de esta tesis, es un proceso de textualización que convierte “la experiencia y el discurso en escritura” (Clifford, 1986: 115), pero ese proceso puede ser o no explícito. En este caso lo es y además no participa de la lógica de la *representación* (no representa con *neutralidad* una realidad tal cual es *allá afuera*), sino de la lógica del *discurso dialéctico y productivo* (este debate sobre la representación está desarrollado en el apartado 2.1.2, dentro del marco epistemológico).

En ese ejercicio de textualización y de delimitación de fronteras, voy a cartografiar ese hiato al que he viajado, un hiato que “está condenado de antemano a desvanecerse bajo la fuerza del relato” (Casado y Gatti, 2001: 167). De él quedarán, como de los viajes en las novelas de aventuras que describía Bajtín, el inicio (el proyecto de investigación) y el regreso (la memoria de ésta, la tesis). Todos esos personajes que habitan el hiato quedan naturalizados en esta cartografía que los textualiza, aunque “viejos y nuevos

monstruos siguen agolpándose en las fronteras” (*ibid.*). Esta cartografía ordena los siguientes elementos: el lugar de enunciación, el objeto de estudio, el mapa y el viaje mismo.

### 1.1.1. El lugar de enunciación

En él se cruzan las diferentes marcas sociales e identitarias que in/corpo, mi posición en la academia y en el proceso doctoral, mis experiencias y mi enciclopedia lectora<sup>9</sup>. La importancia de localizar histórico-culturalmente el lugar de enunciación y de ubicarlo en las redes de saber/poder está desarrollada en el subapartado dedicado a los conocimientos situados, en el marco epistemológico (2.1.1.2). Ahí especifico las marcas que me afectan y que afectan por tanto la escritura, así como el cruce entre esas marcas y el objeto de estudio.

Cristina Carrasco (*et al.*, 2004) y Amaia Pérez Orozco (2013) citan al *trabajador o ciudadano champiñón*, “sujetos que ni tienen necesidades propias de cuidados ni responsabilidades sobre los cuidados ajenos” (Pérez Orozco, 2013: 8), un concepto que el capitalismo patriarcal construye también para imaginar un ente-trabajador que nace en la fábrica/oficina cada día, aislado de aquello que le ocurre fuera de su puesto laboral.

La alianza entre capitalismo y patriarcado relega a la esfera privada de nuestras vidas todo aquello que no es capitalizable. Así, invisibiliza las grietas a través de las que nuestras *otras* vidas penetran en nuestra vida laboral (o investigadora), vida en la que se figura que surgimos como setas, aisladas de las condiciones específicas de nuestra salud física, mental, económica y emocional. Estos aspectos del viaje se cruzan y afectan la investigación, de igual forma que la investigación se cruza con la vida; así, se retroalimentan y enriquecen en un intercambio que es inevitable y que por ser invisible no deja de estar presente.

---

<sup>9</sup> La enciclopedia es un concepto de Umberto Eco, que hace referencia al “destilado de otros textos” (1993 [1979]: 38), el universo semiótico con el que está familiarizada la persona que lee, universo que actualiza para poder comprender los usos del lenguaje en los textos a los que se enfrenta.



### 1.1.2. Objeto de estudio inapropiado/able

Esta tesis consiste en el análisis fílmico (desde las teorías feministas y decoloniales) de quince obras audiovisuales israelíes y de doce palestinas. Estas películas (cortometrajes, largometrajes) forman parte del corpus discursivo que produce sexualidades no normativas palestinas, corpus del que participan otros textos, otros filmes, otras experiencias y testimonios.

Dicho corpus discursivo, mi objeto de estudio, es un Otro inapropiado/ble, tomando la terminología de Trinh Minh-Ha (1986-87). Está recorrido por muchos monstruos y desechos de los relatos hegemónicos, es por tanto *inapropiado*; pero es también *inapropiable*: mi ejercicio de análisis y textualización está localizado en un momento y en un lugar concreto, capta la imagen instantánea de un paisaje en el que quienes lo habitan siguen creciendo y siguen moviéndose en cuanto se cierra el obturador.

Tal y como explica Donna Haraway, ser inapropiado/able no significa residir en el campo de lo auténtico e intocable, sino que implica construir una relación crítica y deconstructiva con el sujeto a través de conexiones que excedan la dominación: “[S]er inapropiado/ble es no encajar en la *taxon*, [es] estar desubicado en los mapas disponibles que especifican tipos de actores y tipos de narrativas” (1999 [1991]: 126), sin por ello estar eternamente atrapado en una diferencia interna esencialista y prediscursiva.

El encuentro con la Otredad inapropiada/ble no produce un mero desplazamiento del lugar de enunciación, de los mapas o del proceso de investigación, en palabras de Minh-Ha (1986-87), no es una reflexión o una refracción, sino una difracción, la cartografía de una interferencia, que no es una réplica ni un mapa del punto donde se inician las diferencias, sino de los efectos de dichas diferencias (Haraway, 1999 [1991]: 126).

La relación entre ese “sujeto” y ese “objeto” pasa, nuevamente, por la experiencia vivida, que traza la conexión con ese hiato que visitamos, haciéndose necesario entonces:

[...] aclarar el por qué motivacional entre uno mismo y aquello que se investiga, [pues] sólo escudriñando ese compromiso vital con los ‘temas’ es posible aventurar verdaderas hipótesis, enraizar la teoría, al punto de volverla guiños internos de la propia escritura y no citas rígidas de autorización (Silvia Rivera Cusicanqui en Gago, 2015).

### **1.1.3. El mapa**

La siguiente cita de Marie-Noëlle Bourget hace referencia a las expediciones geográficas y políticas del Renacimiento, pero bien puede referirse al proceso investigador:

Antes de su partida, exploradores geógrafos y políticos imaginan el viaje sobre mapas: con sus líneas inseguras y sus espacios en blanco, rodeados de leyendas, ofrecen un cuadro del saber geográfico del tiempo, mezcla de conocimientos positivos, informaciones más o menos verificadas y sueños. Es indudable que estas representaciones son a veces fantásticas y pueden ser completamente erróneas sobre el terreno. Pero ello no es óbice para que la decisión del viaje, la elección del itinerario y los objetivos se levanten sobre estos conocimientos. La representación geográfica imaginaria permite pensar la partida y, de ese modo, la hace posible (Bourget, 1995: 279).

Esta investigación, su itinerario y su partida, se apoya en mapas: conocimientos, hábitos, convenciones. Se parte pues de “cartografías selectivas, de perspectivas incorporadas” (Casado y Gatti, 1991: 157). Estos mapas están constituidos por la enciclopedia lectora y por las teorías y epistemes desarrollados en los marcos de investigación de la tesis: el feminismo interseccional, cuir y decolonial.

### **1.1.4. El viaje y la aventura**

La propia experiencia de la investigación es uno de los desechos del relato de la tesis doctoral. El proceso, multidimensional, queda transformado en un objeto plano, sin grietas ni fisuras: del viaje se suprime “cualquier vínculo entre los resultados [...] y los caminos recorridos” (Casado y Gatti, 1991: 159).

Esto favorece “la unificación del discurso” (*ibid.*) y la proyección de dicha impresión de unidad sobre el propio lugar de enunciación y sobre el objeto de estudio. Una investigación de cinco años no puede ser unidimensional ni unidireccional, no está desligada de lo emocional y no carece de modificaciones en el trazado originario. Las dudas y los cambios de opinión son invisibilizados cuando no solo existen sino que también aportan información.

Este viaje es el proceso que convierte lo que iba a ser esta tesis en 2012 en lo que esta tesis es cinco años después. La primera versión del proyecto de investigación ponía en el centro, únicamente, la sexualidad no normativa en el cine palestino. No fue hasta la mitad del doctorado cuando mi evolución en el marco epistemológico (y ético) me obligó a modificar el enfoque. Mi posición de enunciación no me permitía situarme en ese lugar que había escogido en un primer momento: no tenía herramientas para aprehender los regímenes de (a)normalidad en el contexto palestino sin reproducir las mismas dinámicas avasalladoramente colonialistas que criticaba; no tenía tampoco una conexión directa con el contexto que investigaba<sup>10</sup>.

Considerando el momento en el que surge este proyecto, no podía tampoco ignorar mi posición como blanca y europea, y me sentía interpelada directamente por este enunciado que contextualizo en el subapartado 2.2.1.3.2:

El interés por gays y lesbianas musulmanes ha emergido en un contexto de violencia islamófoba. Esto suscita que nos cuestionemos qué historias circulan y cómo responden o refuerzan el racismo. También es cuestionable qué interés pueden tener otros actores en estas nuevas políticas de la representación de personas queer de color, principalmente gays, lesbianas, feministas y queer de raza blanca (Haritaworn *et al.*, 2008: 71).

La combinación de estos factores desvió el foco de la tesis. Ya no se trataba de analizar cómo mediaba el cine en la construcción identitaria de la población palestina disidente del género y de la sexualidad normativas, sino de analizar los discursos hegemónicos que producían esa sexualidad ante un público precisamente blanco y europeo, analizar cuáles eran los mecanismos que naturalizaban una construcción racista e islamófoba.

No he abandonado el análisis de obras palestinas, pero dicho análisis lo desarrollo desde una perspectiva diferente. Ya no observo con una mirada genérica toda sexualidad no normativa en el cine palestino; ahora lo hago tan solo en aquel cine que se sitúa en una posición de resistencia (tanto al sistema sexo/género/deseo normativo como al orientalismo y colonialismo). Tal y como desarrollo en el subapartado 2.2.1.4.2 y siguiendo el criterio de Lina Khatib (2009: 10), hay muchos más trabajos que se

---

<sup>10</sup> Empecé el doctorado estudiando el idioma; también planeaba viajar a Palestina. Ninguno de estos dos proyectos prosperó, por esas *otras* vidas que se mezclan con la vida investigadora y que, como ya he mencionado, suelen quedar invisibilizadas pese a ser parte inseparable del proceso.

centran en la *representación* y (re)producción de la Otredad [*Otherness*] que trabajos que focalizan en la *autorrepresentación*; esto termina por reforzar la retórica orientalista que divide a la persona “oriental” *descrita* frente a la orientalista que *escribe* (Said, 2008 [1976]: 406). Así, mantener un bloque de análisis de los discursos de resistencia palestinos evita que Palestina se cosifique y victimice en este texto.

El desvío en la trayectoria de esta tesis no es una mera alteración del caso de estudio o un cambio de opinión que deba ser obviado para poder entregar un documento sin fisuras, sino que se trata de una parte importante de los aprendizajes derivados de la investigación.

La breve cartografía que acabo de esbozar ha introducido los elementos que habitan el hiato, elementos que serán descritos más detalladamente en los epígrafes señalados. Situar, como acabo de hacer, el proceso de investigación en el centro de atención:

[...] nos incita a internarnos por paisajes más productivos, que nos permitirán incluso desmitificar las dos entidades que juegan el juego de la investigación social –sus sujetos y sus objetos–, relativizar la consistencia de los lugares por los que ésta se despliega, y replantear sus trayectos posibles, ayudándonos así a arribar a terrenos más pantanosos y menos salubres pero donde aún tenga cabida la aventura (Casado y Gatti, 2001: 155).

## 1.2. Preguntas, objetivos y justificación

Este capítulo define las preguntas que guían la investigación, así como los objetivos específicos que se derivan de ellas y la justificación de su relevancia y pertinencia.

Las preguntas son las siguientes:

- En el cine israelí que se exporta a festivales LGTB<sup>11</sup> internacionales, ¿cómo se (re)produce la sexualidad no normativa palestina?
- Desde el cine y desde una posición de enunciación palestina, ¿cómo se articula la resistencia a los discursos hegemónicos que circulan en torno a la sexualidad no normativa palestina?

De estas preguntas se derivan tres objetivos distintos, los dos primeros enmarcados en un ejercicio de análisis fílmico y el último en un ejercicio de archivo:

- Analizar los mecanismos fílmicos que producen una sexualidad Otra palestina en el cine israelí LGTB<sup>12</sup> *mainstream*.
- Analizar los mecanismos fílmicos que resisten estas producciones.
- Registrar los filmes que participan de estos corpus discursivos.

Estas preguntas y estos objetivos se sostienen dentro de un debate existente en torno a los discursos que tienen que ver con la sexualidad y con el mundo árabe y/o musulmán<sup>13</sup>, sobre todo en torno a aquellos discursos enunciados desde una posición

---

<sup>11</sup> LGTBIQA es el acrónimo de lesbianas, gays, trans, bisexuales, intersexuales, queer y asexuales/arománticos. Cuando utilizo LGTB, como en esta ocasión, me refiero a los movimientos más institucionalizados y menos politizados. Cuando use el acrónimo completo, funcionará como abreviatura para referirme a las identidades y movimientos sociales (identitarios o no) que se ubican en la disidencia del género y de la sexualidad normativa.

<sup>12</sup> Cuando hable de cine LGTB o de cine gay, me refiero a su categorización como descriptor temático y como nicho de mercado.

<sup>13</sup> *Árabe* y *musulmán* no son términos equivalentes: *árabe* hace referencia a una raza/etnia (con toda la problemática teórica y epistemológica que supone hablar en términos etnoraciales), ligada a una cultura a partir de un mismo idioma; mientras tanto, *musulmán* tiene relación con el islam como religión y cultura (si el islam es una religión, con todas las connotaciones que tiene

que no es ni árabe ni musulmana, que valoran la variable *género* y *sexualidad* de forma monoaxial y que reproducen el racismo y la islamofobia.

En este texto, entiendo la *islamofobia* como un discurso colonial sobre el islam y sobre la comunidad musulmana. No puede reducirse meramente al prejuicio de algunos individuos, sino que se trata de un dispositivo que opera social, económica, cultural y políticamente, una forma de opresión que es sistémica e institucional<sup>14</sup>.

Como dispositivo discursivo<sup>15</sup>, está localizado histórico-culturalmente. Aunque la estructura racista y colonial que sostiene la islamofobia perdura desde hace más de

---

el concepto *religión* en el contexto cristiano-céntrico que habito, también es un debate que escapa de los límites de esta tesis). Suele comprenderse por *mundo árabe* aquel constituido por los países que pertenecen a la Liga Árabe, es decir, veintidós estados que se ubican tanto en el norte de África (Magreb) como en torno a la Península Arábiga (Mashrek). Por su parte, el *mundo musulmán* suele referirse a los países que constituyen la Organización de Cooperación Islámica: cuarenta y nueve estados de mayoría musulmana y otros ocho con importantes minorías. De todos modos, en un contexto globalizado y con grandes movimientos diaspóricos, no pueden pensarse ni la condición árabe ni la musulmana como fijas en espacios geográficos específicos. Sí es importante, de todas formas, aclarar la distinción entre la caracterización etnolingüística del término *árabe* y la religiosa de *musulmán*, ambas con implicaciones de tipo cultural.

<sup>14</sup> Olvidar el carácter estructural de los discursos opresores, así como su posición privilegiada en las relaciones de poder y dominación, permite que algunas respuestas equiparen la islamofobia y el racismo con el “racismo a la inversa” [*reverse racism*] o “racismo contra las personas blancas” (también se hace cuando se menciona el *hembrismo* como oposición y como en cierta forma equiparable al *machismo*). Estas críticas y la mera existencia de esos conceptos (el racismo a la inversa o el hembrismo) pierden su sentido en cuanto la islamofobia, el racismo o el sexismo son observados como discursos estructurales de poder y dominación, y no tan solo como actitudes o ideologías individuales.

Otro problema de reducir la islamofobia al prejuicio individual es la relación que tantas veces se hace entre las conductas opresoras y las enfermedades mentales. El movimiento feminista lleva años reclamando que deje de hablarse de “locos” cuando se describe a violadores o maltratadores: “no están enfermos, son hijos sanos del patriarcado”. Ocurre lo mismo con la racialización del terrorismo: cuando son llevados a cabo por personas blancas, los atentados se convierten en acciones motivadas por problemas individuales de salud mental, obviando el racismo estructural (Davis, 2013). El uso del sufijo ‘fobia’ está modificándose en algunos espacios activistas para no relacionar las opresiones con la salud mental y para no estigmatizar todavía más a las personas con enfermedad mental (Pink Nopal, 2016). Se propone en su lugar el sufijo ‘antagonismo’ (por ejemplo, se diría transantagonismo en lugar de transfobia, o islam-antagonismo en lugar de islamofobia). En este trabajo seguiré utilizando el sufijo ‘fobia’ para conseguir un mayor alcance comunicativo, aunque comparto el interés por despatologizar cualquier actitud opresora.

<sup>15</sup> Utilizaré el término *dispositivo* en estas páginas siguiendo la conceptualización que de él hace Michel Foucault. Giorgio Agamben lo sintetiza de esta manera:

1) [El dispositivo] se trata de un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cada cosa, sea discursiva o no: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policíacas, proposiciones filosóficas. El dispositivo, tomado en sí mismo, es la red que se tiende entre estos elementos.

quinientos años, sus estrategias y sus manifestaciones han variado a lo largo de los siglos (Grosfoguel y Mielants, 2006: 1-4). Tal y como se desarrolla en la actualidad, “se fundamenta en los discursos coloniales desarrollistas, modernizadores, democratizadores, feministas liberales y, después del 11 de septiembre de 2001 [...], en los discursos securitarios de la lucha contra la supuesta amenaza del llamado ‘terrorismo islámico’” (Adlbi Sibai, 2016: 114).

La islamofobia subyace del discurso orientalista que “mantiene la violenta jerarquía entre la idea de Occidente (y todo lo que esto puede articular y representar) y la idea de islam (y todo lo que esto puede articular y representar)” (Sayyid, 2010: 15), en un contexto en el que el islam ya no está fuera sino dentro de las presuntas fronteras de “Occidente”<sup>16</sup> (Fekete, 2009; Massad, 2015).

Pese a las controversias que suscita considerar la islamofobia una forma de racismo, considero que son discursos y formas de opresión que no pueden separarse. Si me acerco a estudios de caso concretos, la monografía de Tania Saeed sobre islamofobia y políticas de seguridad nacional (2016) vincula de forma indisoluble la islamofobia en Reino Unido con el racismo hacia la población paquistaní. En el estado español, por su parte, se puede encontrar esa misma relación entre la islamofobia y el racismo hacia las personas marroquíes (Martín Corrales, 2004; Adlbi Sibai, 2009; Navarro, 2012). Así, islamofobia y racismo no pueden desligarse:

Considerando su forma actual, la islamofobia se ha convertido en una forma de racismo porque incita al odio hacia un grupo de gente basándose en sus creencias religiosas, tradiciones culturales y códigos éticos. Con el aumento del odio y de la discriminación hacia las personas musulmanas, el racismo ha dejado de centrarse únicamente en la raza para combinar también la etnia, el idioma, la cultura y la religión [...]. El viejo racismo basado en la inferioridad biológica resurge como racismo étnico, cultural y religioso. En el caso del islam, palabras como militante,

---

2) El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta, que siempre está inscrita en una relación de poder.

3) Como tal, el dispositivo resulta del cruzamiento de relaciones de poder y de saber (Agamben, 2011 [2007]: 250).

<sup>16</sup> A lo largo de este texto, escribiré siempre los términos “Occidente”, “Oriente” y sus derivados entre comillas, exceptuando, claro está, cuando formen parte de alguna cita. Haré lo mismo con la expresión “Tercer Mundo” las pocas veces que tenga que ser utilizada. Con ello quiero resaltar que no se refieren a conceptos geográficos sino a construcciones simbólicas e imaginarias. En el apartado 2.2.1 desarrollaré más profundamente esta idea.

no civilizado, opresor, bárbaro, autoritario, promiscuo y violento se utilizan para describir las creencias religiosas y las prácticas culturales de la población musulmana. “Racialmente inferior” ha sido reemplazado gradualmente por “religiosamente inferior”. En este sentido, es imposible separar la islamofobia del odio etnorracial a las personas árabes, asiáticas o negras (Kalin, 2011: 11).

Se trata, pues, de una manifestación específica de racismo cultural, una forma de racismo que ni siquiera menciona la raza<sup>17</sup>, pero que se centra en la inferioridad cultural de un grupo de personas basándose en creencias, hábitos, valores y comportamientos. Como el racismo biologicista, éste también naturaliza y esencializa la cultura de la población inferiorizada, que queda fijada en términos espaciales y temporales (Grosfoguel y Mielants, 2006: 4). Siguiendo a Luz Gómez García, “la islamofobia es una manifestación racista porque, se interprete desde los parámetros epistemológicos que se interprete, el islam ni es ni ha sido la religión del ‘hombre blanco occidental’” (2014: 49). En el subapartado 2.2.1.1 del marco teórico, que trata la interseccionalidad, desarrollo más profundamente la racialización del islam y el carácter racista de la islamofobia.

Que la islamofobia sea una forma de racismo no niega que afecta de forma distinta a cada persona y contexto dependiendo de la raza, condición migrante, condición legal, idioma o incluso religión, generando así en cada experiencia diferentes cruces de opresiones y privilegios. Por ejemplo, una persona blanca y conversa sufre una forma específica de islamofobia, diferente de la que puede vivir una migrante con origen en un país de mayoría musulmana (independientemente de su confesión religiosa). La islamofobia afecta también a otras personas no musulmanas, pero leídas como tales, como las sij (EINasser, 2015). Para analizar el funcionamiento de la islamofobia, entonces, hay que considerarla en su condición interseccional (desarrollo el concepto de interseccionalidad en el marco teórico, subapartado 2.2.1.1). Tal y como enuncian Laura Mijares y Ángeles Ramírez:

---

<sup>17</sup> “El racismo cambió sus articulaciones discursivas de formas biológicas hacia formas culturales de racismo. El racismo cultural es una forma perversa del discurso racista en el cual la palabra ‘raza’ no es siquiera mencionada. Los discursos racistas culturales usan elementos ‘culturales’ como marca de inferioridad y superioridad reproduciendo la misma jerarquía colonial/racial de la expansión colonial europea. Sin embargo, el racismo cultural está vinculado indirectamente al racismo biológico en la medida en que el primero naturaliza/esencializa la cultura de los sujetos raciales/coloniales” (Grosfoguel, 2007b: 124).



Lo cierto es que los musulmanes son víctimas de discriminaciones múltiples por su origen étnico-nacional, color, género, nacionalidad, lengua y a veces, por su propio estatuto legal. La cuestión es que todos estos factores de discriminación están absolutamente interconectados y, por ello, la discriminación por causa de religión hay que leerla en un contexto de discriminación más amplio en el que los factores mencionados se refuerzan unos a otros (Mijares y Ramírez, 2008: 124).

La islamofobia, como discurso colonial que produce (violentamente) a sujetos Otros diferenciados e inferiorizados, se entrelaza con las variables de género y de sexualidad. Jasmin Zine (2006a) acuña la expresión “islamofobia de género” o “islamofobia *generizada*” [*gendered islamophobia*] para referirse a la manifestación específica de la islamofobia que señala doblemente a las mujeres musulmanas, quienes son representadas como retrasadas, oprimidas y necesitadas de la salvación a través de intervenciones imperialistas (Zine, 2006b).

Concuerdo con Sirin Adlbi Sibai cuando manifiesta que no existe una islamofobia específica que se cruza con el género, sino que toda islamofobia está intrínsecamente *generizada*, es por tanto un “dispositivo, un aparato de poder enteramente atravesado por el género” (2016: 129). Uno de los puntos que señala Adlibi Sibai es la construcción simbólica, sexuada y feminizada, que el discurso islamófobo genera y utiliza: *la mujer musulmana con hiyab* (*ibid.*: 128).

A ésta querría añadir otra categoría colonial subalternizante: *el joven musulmán gay*. En los subapartados 2.2.1.3 y 2.2.1.4 del marco teórico, desarrollo el discurso colonial en torno a esta figura, a través de los conceptos de orientalismo gay, homonacionalismo y *pinkwashing*, y explico cómo el contexto israelo-palestino, foco de esta investigación, se convierte en ejemplo paradigmático de esta producción discursiva.

En este contexto de creciente<sup>18</sup> violencia islamófoba, el cine, como medio de creación y difusión de imágenes, es una poderosa herramienta de producción cultural que puede vehicular los discursos hegemónicos pero también articular las resistencias (Khatib,

---

<sup>18</sup> El auge del discurso islamófobo y de sus manifestaciones más explícitas (en forma de conductas discriminatorias o de acciones físicamente violentas) se constata en diferentes informes, que hacen referencia al contexto internacional, europeo o español: la resolución de las Naciones Unidas sobre las formas contemporáneas de racismo, discriminación racista, xenófoba e intolerancia (A/Res/70/13 de la ONU, 2016: 2), el informe *European Islamophobia Report* (Bayrakli y Hafez, 2016), o el Informe Anual sobre Racismo en el estado español (Sos Racismo, 2016), que refleja un aumento de casos en 2015 respecto a 2014 de un 567,35%.

2009: 201). Conuerdo con la relevancia que Ella Shohat y Robert Stam dan a los medios de comunicación:

Como toda lucha política de la era posmoderna pasa por el reino del simulacro de una cultura de masas, los medios de comunicación son absolutamente cruciales para cualquier discusión sobre el multiculturalismo. Los medios de comunicación contemporáneos modelan la identidad; de hecho hay muchos estudiosos que piensan que están situados cerca del centro mismo de la producción de identidad. En un mundo transnacional tipificado por la circulación global de imágenes y sonidos, bienes y gentes, el número de espectadores de los medios de comunicación tiene un impacto muy complejo en la identidad nacional y en el sentimiento de pertenencia a un grupo. Facilitando una interacción con pueblos lejanos, los medios de comunicación “desterritorializan” el proceso de imaginar las comunidades. Y aunque los medios de comunicación pueden destruir la comunidad y crear soledad haciendo que los espectadores se vuelvan consumidores atomizados [...], también pueden crear filiaciones alternativas y de comunidad. Del mismo modo que los medios de comunicación pueden “alterizar” culturas [...], también pueden promover coaliciones multiculturales [...]. Y si el cine dominante ha caricaturizado históricamente a las civilizaciones distantes, los medios de comunicación hoy tienen muchos más centros, y tienen el poder no sólo de ofrecer representaciones compensatorias sino también de abrir espacios paralelos para una transformación multicultural simbiótica (Shohat y Stam, 2002 [1994]: 25).

En el apartado 2.2.2 del marco teórico, defino el acto cinematográfico como tecnología y como dispositivo discursivo que se entrelaza con el entramado de discursos que (re)producimos y nos (re)producen.

Son escasos los trabajos académicos que analizan esa construcción islamófoba del *musulmán gay* en el cine, tal y como expongo en el subapartado 2.2.1.4. En el caso específico de los contextos israelí y palestino, hay tan solo algunos artículos o capítulos de libro que analizan filmes concretos (Yosef, 2004; Morag, 2010; Hochberg, 2010; Stein, 2010; Jankovic y Awad, 2012). Si me centro en este contexto específico es porque cristaliza claramente el diálogo entre esas *comunidades imaginadas* (Anderson, 1993 [1983]) que son “Oriente” y “Occidente”.

Son, por tanto, dos los motivos que justifican la pertinencia y la relevancia ética, política y científica de esta investigación:

(1) El contexto de violencia islamófoba, que instrumentaliza las experiencias y los discursos de las personas disidentes del género y de la sexualidad

(2) La ausencia de un corpus bibliográfico que registre y explore los mecanismos fílmicos que sostienen, vehiculan, naturalizan y se resisten a esta construcción colonial del *joven musulmán gay*

### 1.3. Estructura

Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver [...]. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea.  
Horacio Quiroga. *Decálogo del perfecto cuentista*.

Tras esta introducción, la **segunda parte** de la tesis plantea los marcos de la investigación, el mapa que constituyen los conocimientos, hábitos y convenciones sobre los que me apoyo para realizar el análisis fílmico. En primer lugar, el marco epistemológico explicita cómo me acerco a la producción y difusión de conocimiento. En él explico, por un lado, la relación entre el *saber* y las relaciones de *poder*, lo que me lleva a *situar* mi conocimiento y a desarrollar lo que supone el giro decolonial. Por otro lado, me posiciono en el par ontología y discurso: ¿qué entiendo por *discurso*?, ¿qué entiendo por *realidad* y por *representaciones*?, y ¿qué potencialidad política subyace a esta perspectiva?

En segundo lugar, una vez planteadas las bases epistemológicas, en el marco teórico extraigo los fundamentos sobre los que se asienta esta tesis. Comienzo introduciendo los feminismos interseccionales, a través de los que desarrollo la construcción discursiva de la sexualidad no normativa del sujeto Otro orientalizado, específicamente en los contextos israelí y palestino. A continuación, defino qué entiendo por cine y cómo me posiciono en los debates existentes en torno a la representación, la autoría y la lectura cinematográficas. Finalmente, enmarco los cines israelí y palestino dentro de la cuestión de los *cines nacionales* y los *cines periféricos*.

Una vez desarrollados los marcos epistemológico y teórico, da comienzo el análisis fílmico, que ocupa la **tercera parte**, introducida por la metodología, que describe el proceso de lectura/reescritura, los límites de la interpretación y los criterios de selección de la muestra fílmica. El análisis se divide en dos bloques: el de los discursos hegemónicos israelíes y el de los discursos palestinos de resistencia. Primero, examino las narrativas dominantes en torno a la sexualidad no normativa palestina en el cine LGTB israelí. Segundo, analizo discursos de resistencia, posibles grietas en los modos institucionales de representación. Se trata de obras palestinas que resisten tanto el sistema normativo de sexo/género/deseo como las relaciones de poder coloniales.

Por último, las conclusiones, en la **cuarta parte**, dan respuesta, a raíz de los resultados del análisis fílmico, a las preguntas de investigación y a los objetivos planteados en esta introducción (capítulo 1.2), además de establecer futuras líneas de trabajo.

# **2. MARCOS DE LA INVESTIGACIÓN**

## **2.1. Marco epistemológico**

El proceso de investigación y escritura de una tesis doctoral conlleva la adquisición y la posibilidad de compartir una serie de conocimientos. Para poder hacerlo con honestidad y responsabilidad, me siento en la necesidad de explicitar cuáles considero los límites de mi *saber* y cómo este concepto se relaciona con el de *poder*.

En primer lugar, introduciré la ruptura que supuso la posmodernidad tal y como la entiendo, pues es dentro de dicho paradigma epistemológico donde se enmarca este debate y donde yo me ubico. En ese punto y a partir del par *saber/poder*, podré explicar los *conocimientos situados* y el *pensamiento de fronteras*, que son las formas de saber que me dispongo a desarrollar en este trabajo.

En segundo lugar, y antes de exponer las bases teóricas sobre las que se asienta mi tesis, también deseo posicionarme dentro del par *ontología/discurso*. ¿Cuál es el objeto de mi conocimiento? ¿Cómo me relaciono con la idea de *realidad* o de *materia*? ¿Mi objeto de conocimiento existe más allá del lenguaje? Para responder a estas preguntas, explicaré y me posicionaré dentro de la teoría del discurso.

Así, este marco epistemológico es necesario para entender cómo pretendo producir conocimiento y por qué considero que éste también podrá ser válido para quienes lo reciban.

### **2.1.1. Saber/Poder**

Ningún lugar / puede ofrecer / sino una visión / fragmentaria / del mundo /  
Y no existe el lugar / o el instrumento / que permita reunir /  
la totalidad de los fragmentos / en una visión / global  
La Société Anonyme, *La imposibilidad de los panoramas*.

#### **2.1.1.1. La ruptura posmoderna**

El término *posmodernidad* se populariza a partir del ensayo *La condición posmoderna* (Jean-François Lyotard, 1994 [1979]), aunque sus implicaciones filosóficas y las rupturas que conlleva comenzaron a fraguarse mucho antes.



El ensayo de Lyotard es, como él mismo dice, “un escrito de circunstancias”, un “informe sobre el saber en las sociedades desarrolladas” que le encargó el presidente del consejo académico universitario al gobierno de Quebec (Lyotard, 1994 [1979]: 11). A la condición de ese saber llamaría Lyotard posmoderna, una condición que supone la crisis de los dispositivos de legitimación de los metarrelatos que sirvieron de sustento al racionalismo moderno. ¿Cuáles eran esos metarrelatos y qué supone su pérdida de legitimidad?

Los metarrelatos (o grandes relatos) hacen referencia a las retóricas discursivas que sirven para legitimar el *saber científico*, que sería un saber que se presenta como diferente a ese *saber narrativo* que paradójicamente lo justifica.

Ejemplos de metarrelatos serían el relato de emancipación que sitúa el sujeto social como héroe de la libertad y como sujeto del saber científico, o el relato especulativo por autonomía de la voluntad, que va más allá de legitimar los enunciados denotativos (los referidos a la verdad), y se acerca también a los prescriptivos (referidos a lo justo): “[la] única legitimidad [del saber] es permitir que la moralidad se haga realidad” (Lyotard, 1994 [1979]: 63-71).

Veo aquí que a esa dicotomía que construía, por un lado, el saber científico y, por el otro, el saber narrativo, se le suma otra: aquella que diferencia los enunciados que sentencian acerca de lo que es verdadero y los enunciados que sentencian acerca de lo que es justo. Este debate que entretiene ciencia, ética y política será el que me llevará más adelante a reflexionar sobre el saber y el poder.

En una obra posterior, Lyotard da nuevos ejemplos entre los que destaca la “emancipación progresiva de la razón y de la libertad, la emancipación progresiva o catastrófica del trabajo, el enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista...” (1996 [1987]: 29).

Una de las claves de todos estos relatos que menciono, cuyo fin es instaurar una *Idea* que realizar en el futuro (ya sea la libertad, la iluminación o el socialismo), es que la *Idea* legitimadora será siempre universal. Esto me será de mucho interés a la hora de explicar cómo producir saberes no universales y, por tampoco, tampoco objetivos ni tan siquiera verdaderos en términos absolutos.

Cuando Lyotard habla de la deslegitimación de estos relatos se refiere a la pérdida de su credibilidad y a la necesidad de buscar nuevas formas. ¿Cómo se han construido

otras narrativas y otras maneras de legitimarlas en el marco del paradigma posmoderno? Sobre ello me detendré en el siguiente subapartado.

Los gérmenes de este proceso ya eran inherentes a los propios relatos del siglo XIX, así que no es una condición que tenga correlación directa con la crisis y la recuperación que llegaron tras la Segunda Guerra Mundial (Lyotard, 1994 [1979]: 73-74). Esto es relevante para mostrar que la posmodernidad no estaría situada históricamente: no se trata de un concepto temporal o una fase histórica.

En las críticas que en adelante se realizaron al concepto sí parece haber una percepción de ésta como fase histórica. Citaré dos que fundamentan el disenso que se instaura al respecto. En 1980, solo un año después de la publicación de Lyotard, Jürgen Habermas da una conferencia en Frankfurt en la que enuncia las que serían las bases de su posición. Para él, la tarea sería volver al proyecto de la Ilustración, recuperar críticamente sus valores y “completar” la modernidad, siendo los parámetros posmodernos más propios de una joven sociedad conservadora (Habermas, 2008 [1980]). Anthony Giddens, por su parte, piensa que de lo que habla Lyotard es más bien de una ultramodernidad<sup>19</sup> en la que se han radicalizado los elementos propios de la racionalidad moderna (Giddens, 2004 [1994]: 57).

Lejos de compartir estas críticas, que entienden la posmodernidad como post-modernidad, me sitúo junto a Quintín Racionero (1999), quien, por un lado, pone en cuestión la visión maniquea de Habermas (erigida sobre una dicotomía entre racionalismo e imposibilidad) y, por otro, asienta la posmodernidad como una condición, no como una época: no se trataría de una noción histórica, sino polémica.

Para entender esto, Racionero (1999) analiza el propio concepto de historia desde una perspectiva posmoderna. Tal y como apuntaron Foucault y Nietzsche, no habría que trazar relaciones entre eventos que suceden antes y después en un eje estructural al que denominamos *tiempo*, sino que se trataría de plantearse qué valor tiene ese eje y quién lo legitima.

---

<sup>19</sup> Este término sería acuñado por Jean-Paul Willaime: “La ultramodernidad es siempre modernidad, pero modernidad desencantada, problematizada, autorrelativizada. Una modernidad que sufre el efecto de la reflexividad sistemática que desencadenó: ésta no salva nada, ni el encantamiento que había podido producir en la fase de conquista” (Willaime, citado en Da Costa *et al.*, 2007: 102).

Michel Foucault, tal y como continúa Racionero (1999), llamaría “episteme” a los sistemas de comprensión (estructura de códigos y prejuicios acerca del orden, sentido y relevancia de las cosas), a los tipos de discursos posibles que devienen dominantes. Thomas Kuhn (dándoles el nombre de “paradigmas”) los había pensado siguiendo las convicciones que incorporaban; Foucault, por su parte, más bien por aquello que rechazaban, lo que era considerado crimen, enfermedad, locura. Si se sigue este hilo, la *historia* no existiría más que como diferentes discursos acerca de lo legítimo y en contra de lo prohibido. Cada uno de estos discursos pretende identificarse con la historia, por lo que ésta no sería más que el relato que de sí mismos hacen como medio para justificar su autoridad y pervivencia<sup>20</sup>. Definir la posmodernidad según criterios temporales, entonces, implicaría utilizar los términos de la epistemología moderna.

Uno de los más grandes conflictos que comporta la modernidad es su doble adscripción como episteme (lo que la convierte en un discurso de dominación más, intentando eliminar al resto), y su capacidad para someterse a autocrítica continuamente; así, pretende pensarse como histórica y como trascendente. Un paradigma descrito así es eminentemente violento:

Se pide de nosotros que pensemos en una posición histórica de la razón, que, en virtud de su papel reflexivo, se considera con el encargo y, por ende, con el derecho, de juzgar a todas las otras posiciones de la razón –a todas, a cualesquiera otras *epistemes*– de la historia en su conjunto (Racionero, 1999: 126).

---

<sup>20</sup> Las tesis sobre la historia de Walter Benjamin (2004 [1942]) son un antecedente de esta noción de historia:

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “tal como verdaderamente fue”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro [...] tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer [...] La naturaleza de esta tristeza se esclarece cuando se pregunta con quién empatiza el historiador historicista. La respuesta resulta inevitable: con el vencedor. Y quienes dominan en cada caso son los herederos de todos aquellos que vencieron alguna vez (Benjamin, 2004 [1942]: 21-22).

Benjamin también disecciona la Idea de progreso como motor de la historia (y la idea de la clase oprimida como sujeto del conocimiento histórico y del progreso en el materialismo histórico):

La idea de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de su movimiento como un avanzar por un tiempo homogéneo y vacío. La crítica de esta representación del movimiento histórico debe constituir el fundamento de la crítica de la idea de progreso en general (Benjamin, 2004 [1942]: 28-29).

A las críticas ya mencionadas, se suman las de los escritos poscoloniales y decoloniales. Algunas de ellas siguen partiendo de las trampas de las categorías temporales que se encuentran en algunos marcos teóricos sobre la modernidad/posmodernidad (Mignolo, 2007: 33). Sin embargo, las que me parecen más pertinentes son las que consideran que se sigue trabajando, aun dentro de una epistemología posmoderna, con concepciones profundamente eurocéntricas que, además, no cuestionan las jerarquías epistémicas “occidentales” (Mignolo, 2003 [2000]; Dussel, 2004; Castro-Gómez, 2007).

Enrique Dussel sostiene que gran parte de los escritos que se ubican en el paradigma posmoderno siguen considerando la inevitabilidad de que la “humanidad futura alcanzará las mismas características como ‘situación cultural’ que la Europa o los Estados Unidos posmodernos, en la medida que se modernicen por el proceso de ‘globalización’ ya iniciado, irreversible e inevitable” (Dussel, 2004: 219). Propone como alternativa pensar una posible *transmodernidad* que no arranca desde la modernidad sino desde su exterioridad, desde lo negado por la modernidad como bárbaro, como sinsentido, como no-cultura (*ibid.*: 222).

Este pensamiento desde la exterioridad me parece muy útil para definir los conocimientos fronterizos, tal y como serán descritos en el subapartado 2.1.1.3. No me parece, además, que suponga una negación de la posmodernidad en la que me ubico, sino una llamada de atención sobre cómo circulan las relaciones de poder (coloniales, raciales, de género, y en otros múltiples ejes) en la producción de conocimiento.

Desde algunos feminismos interseccionales<sup>21</sup> también se han escrito críticas a la idea de posmodernidad como “muerte del sujeto”, “fin de la historia”, “fin de los grandes

---

<sup>21</sup> En el apartado 2.2.1 y más específicamente en el subapartado 2.2.1.1 desarrollaré la idea de interseccionalidad y la evolución de los feminismos interseccionales. Otras obras prefieren hablar de feminismos poscoloniales, feminismos negros (o no-blancos), feminismos del “Tercer Mundo”, multirraciales o multicentrados (Sirin Adlbi Sibai hace una revisión de las distintas connotaciones de cada término en 2016: 59-64). Siguiendo a Suárez Navaz y Hernández Castillo, lo que sintetiza estas corrientes es la historización y contextualización de las relaciones de género, la historización de la cultura y la inserción de nuestras luchas locales dentro de una red global capitalista (2008: 95-106), ideas que explicaré en el apartado mencionado. Si prefiero el término *interseccional* es, por un lado, para poder nombrar otras variables además de la raza/etnia o nacionalidad; y, por el otro, para evitar la esencialización y naturalización de lo que viene a llamarse el *área cultural* cuando nombramos un *feminismo negro*, un *feminismo islámico* o *árabomusulmán* (Ramírez Fernández, 2008b: 113). Eso no quiere decir que no vaya a utilizar, en algunos contextos y citas, cuando sea necesario, estas otras terminologías que especifican *desde dónde se habla*.

relatos” o “desidentificación”. Esta crítica parte de que las identidades no hegemónicas no están sino comenzando ahora a escribir sus historias y sus grandes relatos, así como a construir sus identidades. Algunos de los textos de Seyla Benhabib (1991) y de Ella Shohat (2006) se sitúan dentro de esta crítica. La siguiente cita trata de sintetizar su núcleo teórico:

Cuando las feministas tratan de elaborar una subjetividad femenina autodesignada, entonces se declara la *muerte del sujeto*. Y cuando las feministas tematizan una opresión universal en virtud del género de las personas y buscan soluciones viables en nombre de la universalidad de los derechos, entonces se declaran obsoletos los *grandes relatos* (López Pardina y Oliva Portolés, 2003: 262).

No concuerdo con esta perspectiva, dado que es precisamente en el paradigma posmoderno donde se posibilitan estos nuevos relatos en los márgenes de una hegemonía blanca, cis<sup>22</sup>, masculina, heterosexual, “occidental”, dibujada como neutra y universal. Estas críticas parecen partir de una posición de privilegio<sup>23</sup>, ya que del acto de denunciar que se liquida la modernidad *ahora que estábamos a punto de entrar* se deduce la búsqueda de legitimación por parte del marco hegemónico. En su lugar, podría cuestionarse la existencia de ese mismo marco, la existencia de un régimen jerarquizado de dominación que siempre estará sostenido por la producción y la exclusión de sujetos Otros (incluso cuando el sistema permite que algunos de esos Otros pasen a formar parte de él, abandonando así, *condicionalmente*, la Alteridad).

En este subapartado, mi intención ha sido definir qué entiendo por el paradigma epistemológico posmoderno en el que me ubico para a continuación poder desarrollar cómo, dentro de él, puedo producir y difundir *saberes*.

---

<sup>22</sup> El prefijo ‘cis’ hace referencia a la equivalencia entre el género de una persona y aquel que le ha sido asignado al nacer. En un sentido más estructural, el cis-sexismo es el sistema que naturaliza la asignación genitalizada de los géneros y dibuja un eje de opresión que jerarquiza a las personas cis sobre las personas trans. Sobre el prefijo ‘cis’ y sobre el cis-sexismo, Julia Serano profundiza en diferentes obras y artículos (2006 [2016], 2011, 2014a, 2014b). Como desarrollaré más adelante, todo binomio genera una exclusión en cuanto a la inteligibilidad de todo aquello que no se corresponde con ninguno de sus dos elementos. El binomio cis/trans, como todos los relacionados con la sexualidad, es un constructo localizado histórica y espacialmente, y deja fuera otras formas de comprender la sexualidad más allá de la euro-estadounidense (binaohan, 2012).

<sup>23</sup> El privilegio hace relación a la posición de poder en una jerarquía o relación de opresión estructural: por ejemplo, ser blanca en un sistema racista, ser heterosexual o cis en un sistema cis-heteronormativo, o ser hombre en un sistema patriarcal.

### 2.1.1.2. Conocimientos situados

En este y en el próximo subapartado trato de dilucidar cómo producir saberes de una forma distinta a la objetividad totalizante derivada del conocimiento *desde ningún lugar*, el que busca la neutralidad, que no hace explícita la posición de *quien conoce*, figura separada además de *aquello que se conoce*, que invisibiliza los mecanismos mediante los cuales la posición hegemónica se convierte en neutra y universal.

He nombrado brevemente la relación entre enunciados que establecen lo que es verdadero y los que establecen lo que es justo, clave desde la filosofía aristotélica en cuanto a la cuestión de legitimidad. El lenguaje que se llama ciencia y el lenguaje que se llama ética y política estarían perfectamente hermanados: la legitimidad de la ciencia estaría indisolublemente unida a la de quien la enuncia. “Saber y poder”, dice Lyotard, “son las dos caras de una misma cuestión: ¿quién decide lo que es saber, y quién sabe lo que conviene decidir?” (1994 [1979]: 24).

Para pensar la interrelación entre saber y poder acudo a Michel Foucault. Éste, a través de su trabajo, exploró cómo el poder definía el conocimiento y cómo el conocimiento científico se utilizaba como herramienta de control. ¿Qué entiende Foucault por poder, qué entiende por saber y cómo afecta su relación a mi búsqueda y exposición del conocimiento?

Foucault se aleja de la oposición entre discurso verdadero y discurso falso, puesto que detrás de la voluntad de verdad se halla la voluntad de poder: la *verdad*, eso que ahora llamaríamos *saber*, silencia los discursos excluidos y señala cuáles son los aceptables. El *saber* es tanto objeto del poder como instrumento de éste: no solo produce efectos de poder, sino que es intrínsecamente poder. En *Vigilar y castigar*, afirma:

[E]l poder produce saber [...]; que poder y saber se implican directamente el uno al otro; que no existe relación de poder sin constitución correlativa de un campo de saber, ni de saber que no suponga y no constituya al mismo tiempo unas relaciones de poder. Estas relaciones de "poder-saber" no se pueden analizar a partir de un sujeto de conocimiento que sería libre o no en relación con el sistema del poder; sino que hay que considerar, por lo contrario, que el sujeto que conoce, los objetos que conocer y las modalidades de conocimiento son otros tantos efectos de esas implicaciones fundamentales del poder-saber y de sus transformaciones históricas. En suma, no es la actividad del sujeto de conocimiento

lo que produciría un saber, útil o reactivo al poder, sino que el poder-saber, los procesos y las luchas que lo atraviesan y que lo constituyen, son los que determinan las formas, así como también los dominios posibles del conocimiento (Foucault, 1998[1975]: 35).

Entonces, ¿cómo producir verdades sin reproducir relaciones de poder? No es posible. La “verdad”, diría también Foucault, “está ligada circularmente a los sistemas de poder que la producen y la mantienen, y a los efectos de poder que induce y que la acompañan”; y añade: “el intelectual no es en consecuencia el portador de valores universales, es más bien alguien que ocupa una posición específica”, especificidad que liga a su condición de clase, condiciones de vida, y política de verdad en nuestras sociedades (Foucault, 1980 [1977]: 188-189).

Es hacer explícita esa posición específica de la que habla Foucault, frente a la búsqueda de valores y saberes universales, la forma de trabajar que me interesa. Si no es posible el intercambio de saberes sin reproducir relaciones de poder, mi intención no podrá ser otra que, honestamente, hacer partícipe a quien me lea de cómo fluye el poder entre estas líneas.

Hay corrientes (desde el marxismo y desde algunos feminismos, como los primeros trabajos de Harding, de 1986 y 1987) que buscan un saber desde *afuera del poder*, un saber más válido *desde el punto de vista del oprimido*. El problema de esta perspectiva es que, como ya he comentado, no existe un *afuera del poder*, además de que no existe un solo eje de opresión a través del que identificar cuál es la posición oprimida, sino que son múltiples ejes que se entretajan e intersectan. Como anota Amaia Pérez Orozco en su magnífica introducción a *Subversión feminista de la economía*, “no existe un mítico sujeto oprimido homogéneo cuya óptica sea preferible” (2014: 69).

¿Cuál sería entonces la solución, si no hay un *saber* fuera del *poder*, y si asumo que todos los puntos de vista, incluso aquellos desde la posición oprimida, son contradictorios e inestables, si acaso existe dicha posición oprimida como tal? Mi propuesta no es por tanto *mirar desde cualquier lugar*, por oposición a ese *mirar desde ningún lugar* de la objetividad totalizante. Mi propuesta es rechazar la posibilidad de un conocimiento universal y absoluto: cualquier *saber* que construya será un *saber situado*.

Estos *saberes situados* no solo están marcados por múltiples variables de raza, género, ubicación geográfica, condición legal o diversidad funcional<sup>24</sup>, sino que también están historizados; es decir, localizados “en una red de prácticas interconectadas e interactuantes que funcionan en un específico punto en el tiempo y el espacio”, cuyos “efectos no pueden ser entendidos más que dentro del complejo campo de poder(es) que articulan las conexiones entre diferentes prácticas” (Colaizzi, 1990: 14).

Para entender los *conocimientos situados* sigo a Donna Haraway, que tiene el siguiente objetivo:

[L]ojar *simultáneamente* una versión de contingencia histórica radical para todas las afirmaciones del conocimiento y los sujetos conocedores, una práctica crítica capaz de reconocer nuestras propias ‘tecnologías semióticas’ para lograr significados y un compromiso con sentido que consiga versiones fidedignas de un mundo ‘real’, que pueda ser parcialmente compartido y que sea favorable a los proyectos globales de libertad finita, de abundancia material adecuada, de modesto significado en el sufrimiento y de felicidad limitada (Haraway, 1995 [1991]: 321).

Llama la atención que Haraway huya explícitamente de los saberes universales para luego hablar de “versiones fidedignas de un mundo *real*” o de “proyectos *globales*”. En el mismo texto, añade que en esta voluntad de conocimiento es necesario “un circuito *universal* de conexiones, incluyendo la habilidad parcial de traducir los conocimientos entre comunidades muy diferentes y diferenciadas a través del poder” (Haraway, 1995 [1991]: 322) (la cursiva es mía). Cuando Haraway habla aquí de proyectos globales o de circuitos universales de conexiones, yo no entiendo una red universal de significados, sino una red (parcialmente) compartida de voluntades.

Haraway considera que la *objetividad feminista* partiría de olvidar esa idea de objetividad trascendente, inocente, global:

Solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva. [...] La objetividad feminista trata de la localización limitada y del conocimiento situado, no de la

---

<sup>24</sup> La expresión “diversidad funcional” es propuesta por el Foro de Vida Independiente en 2005 para dar una alternativa a otros términos peyorativos como “discapacidad” o “minusvalía”. El cambio terminológico también ha supuesto un cambio de modelo: el Modelo de la Diversidad, que abandona el concepto de “capacidades”.



trascendencia y el desdoblamiento del sujeto y el objeto. Caso de lograrlo, podremos responder de lo que aprendemos y de cómo miramos (Haraway, 1995 [1991]: 327).

¿Existe un temor a caer en formas de relativismo? Éste, en realidad, no es más que la otra cara de la totalización en las ideologías de la objetividad, otra “manera de no estar en ningún sitio mientras se pretende igualmente estar en todas partes” (*ibid.*: 329). Por el contrario, el saber situado explicita *desde dónde* y *hacia dónde* construimos conocimiento, siempre falible y debatible, sin negar la responsabilidad y la búsqueda crítica, tal y como sí negarían tanto el relativismo como la objetividad totalizadora.

Esta exposición sobre los *conocimientos situados* me lleva automáticamente a mi posición y a mi mirada cuando, sin siquiera ser palestina o israelí, escribo, estudio y comunico saberes sobre cines palestinos e israelíes, o sobre sexualidades no normativas palestinas. ¿Solo podría escribir *desde la opresión*? ¿Solo debería escribir sobre Palestina siendo palestina?

Escribo *situada* como mujer cis blanca europea y bollera<sup>25</sup>, como parte integrante de ese público al que se dirigen (y que reproducen) algunos discursos sobre las sexualidades palestinas que circulan en nuestros propios festivales de cine y eventos LGTBIQA. Introducirme así es parte integral de este ejercicio, honesto y responsable, de situar los saberes y el análisis que voy a realizar. Michèle Pujol describe este proceso haciendo referencia a sus investigaciones sobre economía:

Permitidnos recordar, como economistas feministas, que lo personal es político y lo político es económico. Como mujer, como feminista, como lesbiana y como superviviente en la disciplina de la economía, mi identidad y las experiencias que

---

<sup>25</sup> Utilizo la palabra “bollera” y no otra como “lesbiana” siguiendo la tradición de reapropiación de términos peyorativos por parte de los movimientos sociales a los que éstos se refieren. Foucault hablaba, en el primer volumen de la *Historia de la sexualidad*, de ese ‘discurso reverso’ a través del que la homosexualidad comenzó a hablar de sí misma, reivindicando para ello los términos con los que había sido médicamente descalificada (1980 [1976]: 124). Con larga tradición en habla inglesa (tanto con términos relativos a la sexualidad como a la raza, religión, diversidad funcional, ideología política, tal y como expone Adam M. Croom, 2013), los movimientos sociales hispanoparlantes también lo han desarrollado con el uso de palabras como *transmaribollo*, *bollera*, *marica*, *sudaka*, *tullido* o *puta*. Esta reapropiación del insulto solo tiene sentido cuando la lleva a cabo el colectivo referido. El uso del término en inglés *queer* en textos escritos en español pierde la fuerza de la apelación al insulto que tienen otros como *bollera* o *marica*. Más adelante (apartado 2.2.1) hablaré del término *queer/cuir* y de su uso en este trabajo.

he vivido en esta disciplina durante veinticinco años forman parte de mi análisis (Pujol, 1995: 19).

Esta tesis surge entonces de un cruce muy específico de experiencias, privilegios y de opresiones y no pretende *pasar por* nada que no sea mi lugar de enunciación:

El yo que conoce es parcial en todas sus facetas, nunca terminado, total, no se encuentra simplemente ahí y en estado original. Está siempre construido y remendado de manera imperfecta y *por lo tanto* es capaz de unirse a otro, de ver junto al otro sin pretender ser el otro. [...] No hay manera de estar simultáneamente en todas, o totalmente en algunas de las posiciones privilegiadas (o subyugadas) estructuradas por el género, la raza, la nación y la clase. [...] Ocupar un lugar implica responsabilidad en nuestras prácticas (Haraway, 1995 [1991]: 331-333).

Hablar de *mi* posición no implica localizarme *a mí*, sino localizar mi lugar de enunciación de una forma relacional dentro del complejo sistema que habito y habitamos. Explicitar esta posición, ser responsable de la parcialidad que implica, no es, como bien dice Pérez Orozco, “un *mal inevitable*, sino un *recurso epistemológico*, porque permite ver junto a otrxs sin pretender hablar por otrxs” (2014: 72).

No se trata de crear un nuevo metarrelato alternativo al metarrelato androcéntrico y cis-heteronormativo<sup>26</sup>. Se trata de situar y localizar los nuevos relatos que se construyen, con el objetivo de ponerlos en común para que sean utilizados, relacionados con otros, mejorados: “las teorías son una especie de mapas; cada uno puede representar solo una parte de la realidad” (Harding, 1995: 13). Así, se trata de buscar conexiones y de construir una red a partir de todas las *verdades parciales*.

¿Qué criterio legitima ahora esas verdades parciales? ¿Son todas válidas? Relacionando los conocimientos situados de Haraway con la cartografía de Harding, se pueden recuperar las reflexiones sobre los puntos de vista de las posiciones oprimidas. Es decir, y siguiendo de nuevo a Pérez Orozco:

---

<sup>26</sup> El androcentrismo es la centralidad del punto de vista masculino y la posición del hombre como símbolo *neutro* equiparable a ‘ser humano’. En cuanto a la heteronormatividad, es el sistema dicotómico y jerarquizado que divide a los seres humanos en hombres y mujeres y que, mediante un régimen social, político, económico y cultural, impone las prácticas sexuales y el parentesco de carácter heterosexual, así como el patriarcado, mediante diversos mecanismos e instituciones (Rubin, 1986 [1975]; Rich, 1980; Warner, 2004 [1993]: xxi).

La localización de los puntos de vista, ahora en plural, sigue siendo coherente con la preferencia por los puntos de vista de lxs subyugadx. No nos sirve crear conocimiento desde las posiciones hegemónicas, porque son las que se imponen como una única verdad posible e impiden transformar la realidad (Pérez Orozco, 2014: 72).

Si entiendo entonces que no existe saber sin poder, que no existe objetividad no marcada, no posicionada, opto por una epistemología de la localización, un conocimiento parcial y situado, abierto al diálogo con otros saberes y que pueda ser compartido, consciente del punto que ocupa en los ejes de poder que me atraviesan en el discurso, un saber, por lo menos intencionalmente, responsable. Siguiendo a Gayatri Spivak, “a menos que seamos conscientes de que no se puede evitar tomar posición, tomamos posición sin darnos cuenta” (2006 [1987]: 202).

### **2.1.1.3. Pensamientos de frontera**

A continuación, introduciré una serie de conceptos (sistema/mundo y colonialidad) para ver cómo la *diferencia colonial* subalterniza los conocimientos. Mi objetivo es entender cómo decolonizar los saberes que producimos y compartimos a partir de una *epistemología de y desde la frontera*.

El pensamiento de frontera no propone una nueva verdad esencialista, sino un “pensar de otro modo, moverse hacia ‘una lógica otra’” (Mignolo, 2003 [2000]: 418) que permita, cambiando los términos y el contenido de la conversación, resaltar la diversidad y la alteridad, tal y como hacía también el mapa de *verdades parciales* de Harding.

En este apartado no pretendo apropiarme (desde mi privilegio europeo) de las genealogías epistémicas latinoamericanas que los estudios decoloniales, tal y como explicaré a continuación, han trabajado para legitimar. Trato más bien de utilizar esa metodología para moverme entre los centros y las periferias de los sistemas epistemológicos hegemónicos.

Como teoría crítica, los estudios poscoloniales surgen en los años ochenta en Inglaterra y Estados Unidos, con amplia repercusión en obras indias y latinoamericanas. La crítica poscolonial asume que “todo conocimiento académico sobre el oriente está teñido o

violado por el burdo hecho político del colonialismo” (Said, 2008 [1978]: 11). Su objetivo es descolonizar el conocimiento una vez han terminado otros procesos de descolonización (económico, jurídico o administrativo).

Desde finales del siglo XX, un conjunto de autores y autoras de origen latinoamericano (cuyo proyecto viene a llamarse Modernidad/Colonialidad) trabajan sobre el concepto de decolonización, más allá de lo poscolonial. La recopilación de ensayos *El giro decolonial* da buena cuenta de sus líneas de trabajo (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007). Así, buscan lo siguiente:

[T]rascender la suposición de ciertos discursos académicos y políticos, según la cual, con el fin de las administraciones coloniales y la formación de los Estados-nación en la periferia, vivimos ahora en un mundo descolonizado y poscolonial [...]. Asistimos, más bien, a una *transición del colonialismo moderno a la colonialidad global* (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007: 13).

Los trabajos decoloniales parten de la transmodernidad definida por Dussel (ya descrita en el subapartado 2.1.1.1) y de la mirada al sistema-mundo de Immanuel Wallerstein (2006 [2004]), que se aleja del Estado-nación como unidad de análisis y se centra en las relaciones entre centros y periferias. Arturo Escobar definiría el sistema mundo moderno/colonial como “el ensamblaje de procesos y formaciones sociales que acompañan al colonialismo moderno y las modernidades coloniales; aunque es estructuralmente heterogéneo, articula las principales formas de poder en un sistema” (Escobar, 2003: 62). Castro-Gómez y Grosfoguel completan la expresión, señalando este sistema-mundo como “europeo-norteamericano capitalista/patriarcal moderno/colonial” (2007: 17)<sup>27</sup>.

La decolonialidad, a diferencia de la descolonización, va más allá del acontecimiento jurídico-político de la independencia de las periferias en los siglos XIX y XX. Es “un

---

<sup>27</sup> “Yo prefiero hablar a riesgo de sonar ridículo de un ‘sistema-mundo capitalista/patriarcal occidental-céntrico/cristianocéntrico moderno/colonial’ y prefiero esta frase larga para nombrar y visibilizar todo lo que está en juego. El término ‘capitalismo global’ o ‘sistema-mundo capitalista’ no es suficiente. Este término invisibiliza mucho más de lo que visibiliza. Al invisibilizar la multiplicidad de relaciones de poder caes en la lógica del socialismo del siglo XX que postulaba que el problema era solamente económico y de clase y que resolviendo esa cuestión se resolvería todo lo demás” (Grosfoguel en Grosfoguel y Martínez Andrade, 2013: 42).

proceso de resignificación a largo plazo” que desentraña la heterarquía<sup>28</sup>, la “articulación enredada de múltiples regímenes de poder”, “las relaciones raciales, étnicas, sexuales, epistémicas, económicas y de género que la primera descolonización dejó intactas” (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007: 14-17). La decolonialidad no puede separar los procesos culturales de los económico-políticos, puesto que no derivan unos de otros, sino que existen entrelazados.

Por un lado, se habla de *colonialidad del poder*, un concepto de Aníbal Quijano que hace referencia a un modelo hegemónico global de poder, “basado en la imposición de la idea de raza como instrumento de dominación” (Quijano, 1992: 238), y que se instaura desde la Conquista. La colonialidad del poder articula raza, género y trabajo (además de la edad en algunos contextos) para clasificar a las personas; asimismo, implica el control de la fuerza de trabajo y del sexo y sus productos (placer y descendencia) en función de la propiedad. Todo esto se desarrolla de acuerdo con las necesidades del capitalismo y para beneficio de la población blanca y europea (Quijano, 2014: 312-313).

Por otro lado, la *colonialidad del saber*, entrelazada irremediabilmente con la del poder, hace referencia a su peso en la producción de conocimiento. Las ciencias sociales, estructuralmente, funcionan como un aparato ideológico que legitima “la exclusión y el disciplinamiento de aquellas personas que no se ajustaban a los perfiles de subjetividad que necesitaba el Estado para implementar sus políticas de modernización”, así como la “división internacional del trabajo y la desigualdad de los términos de intercambio y comercio entre el centro y la periferia, es decir, los grandes beneficios sociales y económicos que las potencias europeas estaban obteniendo del dominio sobre sus colonias” (Castro-Gómez, 2000: 93).

Es pues, un dispositivo de producción de alteridad, exclusión y dominación, hacia dentro y hacia fuera. La colonialidad del saber, o la *colonialidad epistémica* de la que habla Fernando Garcés, implica un proceso de subalternización de las lenguas y conocimientos que quedan fuera del horizonte interpretativo europeo (Garcés, 2007: 220).

Nelson Maldonado-Torres, por su parte, propone el término *colonialidad del ser*, que se refiere más específicamente a la experiencia vivida de la colonización y su impacto en

---

<sup>28</sup> La *heterarquía* es un concepto diferente de *jerarquía*, pues hace referencia a la existencia de “diferentes cadenas de poder que operan en distintos niveles de generalidad” (Adlbi Sibai, 2016: 22). La escuela decolonial lo toma del sociólogo griego Kyriakos Kontopoulos (1993).

el lenguaje (Maldonado-Torres, 2007: 129-130). Sobre ello, Walter D. Mignolo ya había enunciado lo siguiente:

La ciencia (conocimiento y sabiduría) no puede separarse del lenguaje; los lenguajes no son sólo fenómenos “culturales” en los que la gente encuentra su “identidad”; estos son también el lugar donde el conocimiento está inscrito. Y si los lenguajes no son cosas que los seres humanos tienen, sino algo que estos son, la colonialidad del poder y del saber engendra, pues, la colonialidad del ser (Mignolo, 2003: 669; traducido por Maldonado-Torres, 2007: 130).

Catherine Walsh describe otra dimensión de la colonialidad: la *de la naturaleza*. Ésta se refiere a la división binaria y cartesiana entre naturaleza y sociedad, una división que descarta la relación milenaria entre seres, plantas y animales, mundos espirituales y ancestros. Esta colonialidad intenta “eliminar la relacionalidad” de todos los elementos de la tierra-naturaleza, “que es base de la vida, de la cosmología y del pensamiento en muchas comunidades indígenas y afros” de América Latina (Walsh, 2007: 106). “El control que ejerce la colonialidad de la naturaleza”, sigue Walsh, convierte esta relacionalidad “en mito, leyenda y folclor” y la posiciona así “como no racional, como invención de seres no modernos” (*ibid.*).

Sirin Adlbi Sibai añade la *colonialidad de la religión* a esta serie de manifestaciones de la colonialidad:

[L]a violencia epistemológica, espiritual y conceptual aplicada a los otros pueblos, a los que desde el concepto cristianocéntrico de la *religión*, pretendidamente universal, se han equiparado sus otras experiencias, saberes, cosmovisiones, filosofías y sus formas de ser/estar en el mundo para invisibilizarlas, borrarlas o inferiorizarlas y subalternizarlas (Adlbi Sibai, 2016: 102).

El espacio en el que se articulan la colonialidad del poder, del saber, del ser, de la naturaleza y de la religión es el espacio de la *diferencia colonial*. Ésta, definida por Mignolo, es el mecanismo que, vigente y naturalizado desde la Conquista, subalterniza el conocimiento no “occidental” y clasifica a la gente desde un pensamiento hegemónico marcando la diferencia y la inferioridad respecto a quien clasifica para, así, justificar la colonización (Mignolo, 2003 [2000]; 2002).

El pensamiento de Dussel sobre la triada modernidad/posmodernidad/transmodernidad, además del giro decolonial y la diferencia en la que se articulan las cinco colonialidades que he definido, me permiten acercarme a la epistemología de frontera. Me pregunto, junto con Escobar (2003: 59): ¿es posible *pensar* y es posible *pensar diferente* desde un afuera de ese sistema-mundo capitalista/patriarcal, moderno/colonial, del que nos hablan Castro-Gómez y Grosfoguel?

La epistemología de frontera que hace posible este *pensamiento otro*, este *conocimiento otro*, se encuadra en una genealogía epistémica que se halla en los bordes mismos de los sistemas de pensamiento, y que apuesta por la existencia de un *afuera* de las genealogías eurocentradas de la modernidad.

¿Qué significa aquí el afuera? El afuera no implica un afuera del poder (nos construimos en él y sus ejes van más allá del colonial, atravesándonos en múltiples direcciones), sino un afuera del marco epistemológico “occidental” que ha invisibilizado, suprimido y subalternizado las epistemologías colonizadas.

Esto tampoco significa que exista un afuera que no haya sido tocado por la modernidad/colonialidad, no es un afuera ontológico, como advierte Escobar (2003: 63), sino precisamente un afuera constituido como diferencia por el propio discurso hegemónico, el lugar donde se localiza la Otredad, cuya interpelación desde fuera del marco institucional y normativo es un desafío, al principio, solo “cuasi-inteligible” (Dussel, 1996: 25).

Mignolo se basa en la filosofía de la liberación de Dussel (1976; 1996), así como en los trabajos de Frantz Fanon, Gloria Anzaldúa, Édouard Glissant, Hélé Béji y Abdelkebir Khatibi, para elaborar un pensamiento de la frontera. Existirían, por un lado, las fronteras interiores del sistema-mundo moderno/colonial, que son las que se cruzan en conflictos imperiales (los que pudiera haber entre los imperios de España e Inglaterra, por ejemplo). Por otro lado, también estarían las fronteras exteriores, visibles en conflictos entre potencias imperiales y culturas en proceso de colonización.

Solo desde fuera de la historia universal del sistema-mundo moderno/colonial puede advertirse la diferencia colonial, en un esfuerzo constante por romper las lógicas eurocéntricas del pensamiento y buscar un pensamiento “desde otro lugar, imaginar una lengua otra” (Mignolo, 2003 [2000]: 392), con la habilidad de hacer una crítica tanto del

occidentalismo/eurocentrismo como de las mismas tradiciones excluidas, habilidad adquirida por estar ubicada en la frontera.

Estos nuevos pensamientos que se imaginan posibles no son nuevas totalidades a las que se adscriben designios globales, sino redes de historias locales/globales que se construyen desde una alteridad políticamente enriquecida (Escobar, 2003: 59). Así, no tienen una dimensión etnocida, no desean corregir mentiras y asentar nuevas verdades, sino moverse hacia otra lógica: el proyecto epistemológico fronterizo es plural y fragmentado (Mignolo, 2003 [2000]; Escobar, 2003: 64), algo que me remite nuevamente a los conocimientos situados de Haraway y de Harding.

El diálogo entre diferentes marcos epistemológicos permite una *hermenéutica pluritópica*, más allá de la crítica monotópica de la modernidad que se hace en el discurso “occidental” (Escobar, 2003: 66)<sup>29</sup>. La alternativa al universalismo no es tanto la *particularidad* como la *multiplicidad* (Mignolo, 2003 [2000]: 389).

Huir del pensamiento eurocentrado no significa que haya un pensamiento original (y esencialista) al que volver; por eso precisamente se habla de frontera, porque ésta puede enfrentarse con “el colonialismo de la epistemología occidental (de izquierdas y de derechas) desde la perspectiva de las fuerzas epistémicas que han sido convertidas en formas de conocimiento subalternas (tradicionales, folclóricas, religiosas, emocionales, etc.)” (Mignolo, Delgado y Romero, 2001 [2000]: 11).

Para resolver la diferencia colonial, Boaventura De Sousa Santos propone también lo que denomina *epistemología del sur*, con objeto de legitimar los supuestos epistemológicos alternativos que producen las nuevas experiencias sociales contrahegemónicas. Así, pone a dialogar dos procesos con las ciencias sociales hegemónicas: la *sociología de las ausencias* y la *sociología de las emergencias*.

---

<sup>29</sup> Raimundo Panikkar propuso la *hermenéutica diatópica* para atravesar espacios y tradiciones con diferentes marcos epistemológicos (1975: 12-15), frente a la perspectiva *monotópica* “occidental” que sostenía que solo se puede entender algo si hay cierto grado de comprensión previa y se anticipa el significado (lo que Gadamer llamaría *horizonte* en 1989). La hermenéutica diatópica permite comprender algo que no pertenece a nuestro horizonte, se niega a colonizar al sujeto Otro mediante la imposición de categorías y valores preexistentes al encuentro. La *hermenéutica pluritópica*, por su parte, trata de romper la dicotomía “nosotros/ellos” presente todavía en el trabajo de Panikkar (Tlostanova y Mignolo, 2009: 16-18).



La primera implicaría poner en evidencia que lo que no existe, lo ininteligible, lo imposible, es en realidad producido activamente como tal, como no existencia, como no inteligible, como no posible, para ser así desechado. La sociología de las ausencias sería una metodología que convertiría en posible lo imposible, enfrentándose a la racionalidad monocultural del saber, a la monocultura del tiempo lineal, a la lógica de la clasificación social (que se asienta en la monocultura de la naturalización de las diferencias), la lógica de la escala dominante y la lógica productivista (De Sousa Santos, 2010: 22-24). Veré más adelante cómo se relaciona con las dicotomías excluyentes hombre/mujer o heterosexual/ homosexual.

La sociología de las emergencias, por su parte, se centra en encararse con la lógica del tiempo lineal y el futuro vacío para plantear “un futuro de posibilidades plurales y concretas, simultáneamente utópicas y realistas, que se va construyendo en el presente a partir de las actividades de cuidado” (De Sousa Santos, 2010: 24). Esta perspectiva, eminentemente especulativa, con raíces en el pensamiento de Ernst Bloch y su “todavía no” (1995 [1947]), está cargada de potencialidad política.

Una de las críticas más interesantes, a mi parecer, que plantea la escuela de pensamiento decolonial respecto a todo el corpus de teoría poscolonial, es el uso que éste hace de autores eurocéntricos (Foucault, Derrida, Lacan, Gramsci) como únicos referentes, lo que sería “una crítica eurocéntrica al eurocentrismo” (Mignolo, 2001: 40; Grosfoguel, 2007a: 74). Tal y como señala Sirin Adlbi Sibai:

Estos autores son citados con el privilegio epistémico, y no se citan, por ejemplo, nombres de grandes pensadores musulmanes, indígenas, asiáticos o afro, lo cual se trata de una decisión política y epistemológica que consciente o inconscientemente se lleva a la práctica debido a que la producción del conocimiento en el *ser* tiene una valoración, un prestigio y un rango de “verdad”, de “objetividad” y de “rigor científico” que no tiene ni se le ha dado al saber producido desde el *No ser*<sup>30</sup> (Adlbi Sibai, 2016: 36-37).

---

<sup>30</sup> *Ser* y *No ser* son términos que Adlbi Sibai toma de Grosfoguel y de De Sousa Santos (y éstos de Frantz Fanon). Hay una línea (*abismal*, como la llama De Sousa Santos, 2009), que separa a aquellas personas consideradas como humanas de aquellas consideradas no humanas. Para Grosfoguel, esta línea dibuja, por un lado, la zona del ser y, por el otro, la zona del no-ser: “La zona del ser y no-ser no es un lugar geográfico específico sino una posicionalidad en relaciones raciales de poder que ocurre a escala global entre centros y periferias, pero que también ocurre a escala nacional y local contra diversos grupos racialmente inferiorizados” (2011: 99).

A lo largo de esta investigación, he intentado construir el marco teórico contando con trabajos procedentes de contextos alejados de ese privilegio epistémico que nombra Adlbi Sibai. Una parte importante de mis referencias, sin embargo, siguen estando ubicadas en Europa y en Estados Unidos (Michel Foucault y Judith Butler son dos de los nombres más citados). Descolonizar la adquisición de conocimiento es un proyecto a largo plazo, un reto que me esfuerzo por afrontar en estas páginas (aunque no dé por finalizado).

La articulación de la *epistemología de la frontera* y de la *epistemología del sur* no corresponde a la figura del ‘experto’ o de la ‘experta’, ni es la academia el (único) lugar de su producción. Catherine Walsh propone combinar movimientos sociales, activismo y academia en pro de la transformación social (2007: 108). Los saberes que he podido adquirir estos cinco años de trabajo y que comparto en este escrito no parten únicamente de las referencias bibliográficas que cito, sino que surgen también de las conversaciones y aprendizajes construidos en red entre activistas feministas y antirracistas. Me remito nuevamente a Pérez Orozco:

El pensamiento nunca es una iluminación individual. Quizá por eso decir creación colectiva sea una redundancia. A pesar de ello, puede venir bien recordárnoslo, porque es fácil perderlo de vista en un contexto en el que los mecanismos de reconocimiento están tan personalizados [...]. Pero ¿y en los movimientos sociales? ¿Estamos también asistiendo a un proceso de individualización y profesionalización de la política? ¿Qué pasa cuando nos situamos a caballo entre los movimientos sociales y la academia, cuando creamos pensamiento sobre quienes actúan? ¿Convertimos en réditos personales la lucha del conjunto o, peor aún, la de quienes no están ocupando esas instituciones? [...] A lo mejor una clave es intentar no hablar sobre lxs otrxs, sino sobre procesos de los que formamos parte; hablar de *lo que sucede* sabiendo que somos parte, que *nos sucede*. Sin obviar que lo que sucede nos sucede *de formas muy distintas* (Pérez Orozco, 2014:30).

Que la creación de pensamiento sea colectiva no significa que suponga la suma de diferentes individualidades, sino que surge de un proceso en sí mismo compartido y apropiado por una colectividad. Otra frontera que habitar divide pues artificialmente la academia de los movimientos sociales, la firma (y el reconocimiento) individual del trabajo colectivo.

Es por estos motivos, enunciados por Walsh y por Pérez Orozco, por los que mi uso del término *decolonial* no hace referencia a una gran teoría sino a un proceso vivo (y colectivo) de prácticas y reflexiones. De hecho, algunas feministas mexicanas emplean el término *descolonial* para remarcar esta acepción y diferenciarse de la escuela de pensamiento decolonial<sup>31</sup>.

El grueso de los trabajos decoloniales deja los ejes de género y sexualidad en un lugar secundario, algo señalado por la teóloga y feminista finlandesa Elina Vuola (2003) en relación con la filosofía de liberación de Enrique Dussel. Las feministas descoloniales han analizado el (hetero)sexismo dentro de la escuela decolonial (Lugones, 2007; 2008; Curiel, 2007; 2013; Espinosa, 2007; Mendoza, 2010). Escobar parafrasea a Mignolo e invita a cambiar los términos de la conversación y no sólo los contenidos: “Que las mujeres sean Otro en relación con los hombres debe tener consecuencias para una perspectiva centrada precisamente en la exterioridad y diferencia” (Escobar, 2003: 72-73).

Como ya he avanzado, relaciono directamente el pensamiento de fronteras del proyecto de(s)colonial con los mapas de saberes situados de Haraway y Harding, así como con la idea de saber/poder con la que me identifico. Mi objetivo es construir un pensamiento que habite las fronteras del marco hegemónico euro (y hetero) centrado, que aun estando inevitablemente salpicado por éste, también lo contamine a él de *pensamientos otros y lógicas otras*.

Estos afueras y adentros no son fronteras geográficas estancas ni se refieren únicamente al eje racial y colonial: las fronteras nos atraviesan en múltiples variables (nacionales, sí, pero también en cuanto a nuestros géneros, razas, cuerpos, clases y cualquier otro eje de a/normalidad), y mutan, se desplazan, desdibujan y re-dibujan continuamente, posicionándonos al mismo tiempo dentro y fuera, en el borde y en el centro.

---

<sup>31</sup> Se trataría de la Red de Feminismos Descoloniales, que desarrollan esta idea en su obra colectiva *Más allá del feminismo: Caminos para andar* (Millán, 2014: 11).

## 2.1.2. Ontología/Discurso

El territorio ya no precede al mapa ni lo sobrevive.  
En adelante será el mapa el que preceda al territorio  
-precesión de simulacros- y el que lo engendre.

Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*

En este apartado voy a afrontar dos cuestiones. La primera de ellas es mi posición dentro del par ontología/discurso, para explicitar cómo me relaciono con las ideas de *realidad, materia y lenguaje* a la hora de hacerlos objeto de conocimiento. Dado que habré desarrollado en ese primer subapartado la función performativa y la potencialidad política del lenguaje, me enfrentaré en el segundo a la siguiente cuestión; esto es: cómo (y por qué) utilizo el idioma y las marcas de género.

### 2.1.2.1. La teoría del discurso

¿Qué opongo cuando nombro el par ontología/discurso? En este contexto, entiendo *ontología* como *el ser en cuanto ser*, el objeto de la metafísica, en palabras de Aristóteles. Me refiero entonces a la existencia de una realidad material extradiscursiva. ¿Qué es *lo discursivo*? El discurso es el orden o el conjunto de procedimientos que delimitan las vivencias: “lo que es pensable, lo que es sentido, lo que es normal, lo que está sujeto a exclusión o punición” (Racionero, 2002: 34).

Pese a que pueda confundirse, el discurso no es una noción meramente lingüística ni verbal, sino que es un concepto mucho más amplio que englobaría, siguiendo a Foucault (2010 [1969]; 1999 [1970]), todas las formas y categorías de la vida cultural, “cuerpos regulares de ideas y de conceptos que pretenden producir conocimiento acerca del mundo” (Howarth, 1997 [1995]: 126). Tal y como dice Giulia Colaizzi:

El lenguaje [...] no es sólo *palabras*, y especialmente no en tanto palabras que representen cosas ya dadas, sino *discurso*, un principio dialéctico y generativo a la vez, que remite a una red de relaciones de poder que son histórica y culturalmente específicas, construidas y, en consecuencia, susceptibles de cambio (Colaizzi, 1990: 20).

Los objetos de discurso son unos y no otros, exigen un régimen de existencia, ya sean aquellos legítimos y hegemónicos, o aquellos prohibidos pero posibles, imaginables. De ello habla Foucault en *Arqueología del saber*: “el objeto no se preexiste a sí mismo, sino que existe en las condiciones positivas de un haz complejo de relaciones” (1999b [1969]: 73).

Tanto el objeto de mi conocimiento como mi transmisión de él necesitan de un marco de significado más amplio, relacional, para que se hagan inteligibles. ¿No hay un *afuera* del discurso entonces? Así responden Ernesto Laclau y Chantal Mouffe:

El hecho de que todo objeto se constituya como objeto de discurso no tiene nada que ver con la cuestión acerca de un mundo exterior al pensamiento, ni con la alternativa realismo/idealismo. Un terremoto o la caída de un ladrillo son hechos perfectamente existentes en el sentido de que ocurren aquí y ahora, independientemente de mi voluntad. Pero el hecho de que su especificidad como objetos se construya en términos de “fenómenos naturales” o de “expresión de la ira de Dios”, depende de la estructuración de un campo discursivo. Lo que se niega no es la existencia, externa al pensamiento, de dichos objetos, sino la afirmación de que ellos puedan constituirse como objetos al margen de toda condición discursiva de emergencia (Laclau y Mouffe, 1987 [1985]: 123).

En su reflexión sobre el concepto de discurso, también niegan la dicotomía clásica entre un campo objetivo ajeno al discurso y un discurso que es pura expresión del pensamiento: así, rechazan el carácter *mental* del discurso para, por lo contrario, afirmar el carácter *material* de toda estructura discursiva (Laclau y Mouffe, 1987 [1985]: 123).

La posibilidad de *materializar* el lenguaje me remite directamente a la filosofía del lenguaje performativo. A continuación, introduciré muy brevemente el trabajo de John Austin, John Searle y Jacques Derrida para poder llegar a la performatividad de Judith Butler.

En 1962 se publica *Cómo hacer cosas con palabras*, una recopilación de conferencias de John L. Austin. En la primera, clasifica los enunciados según su función y describe los *realizativos*, generalmente disfrazados de meras descripciones o constataciones: “emitir la expresión es realizar una acción” (1990 [1962]: 47). Decir cierta combinación de palabras en un contexto determinado no sería:

[...] un episodio principal, sino el episodio principal en la realización del acto [...] Pero dista de ser comúnmente, si lo es alguna vez, la única cosa necesaria para considerar que el acto sea llevado a cabo [...] Siempre es necesario que las circunstancias en que las palabras se expresan sean apropiadas, de alguna manera o maneras (Austin, 1990 [1962]: 49).

John Searle seguiría el trabajo de Austin centrándose en estos enunciados realizativos, a los que llamaría *actos de habla* (1994 [1969]). El contexto como condición de éxito del acto de habla se basa en la repetibilidad. Para Jacques Derrida esto es problemático, puesto que *el sentido* no puede repetirse indefinidamente, no hay unidades de sentido que permanezcan idénticas a sí mismas, no hay ontología del sentido. Lo que puede repetirse es el signo; sin embargo, la repetibilidad del signo está más allá de todo contexto y no expresa un mismo sentido: más que repetibilidad, habla de *iterabilidad*, aquello que liga la repetición a la alteridad, el signo repite lo mismo siempre que lo mismo sea otro. Así, se rompe la idea de un contexto *natural* para un acto de habla: “Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito [...] puede ser citado, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable” (Derrida, 1998 [1971]: 361).

La iterabilidad de Derrida alude a la falta de origen en la cadena de repetición: “el rasgo singular de la huella derridiana es precisamente la imposibilidad de encontrar originales en su presencia inmediata” (De Peretti, 1989: 72). La *huella* es el resto de todos los signos ausentes en el texto para que el signo presente signifique (dado que ese significado depende de la relación entre todos los signos). Y aunque cada huella sea la huella de una huella, no hay rastro de una huella originaria:

La huella no sólo es la desaparición del origen; quiere decir aquí —en el discurso que sostenemos y de acuerdo al recorrido que seguimos— que el origen ni siquiera ha desaparecido, que nunca fue constituido (Derrida, 2008 [1967]: 86).

Derrida toma el no-origen de Nietzsche y del psicoanálisis freudiano. Judith Butler parte de Derrida y de su idea de iterabilidad para pensar el género: así, éste excede la mera repetición estática y reflexiona sobre la posibilidad de que se trate de una copia que carece de original.

El discurso (re)produce realidades, también a través de nuestros cuerpos, que pasan a formar parte de ese tejido discursivo: “Dichos actos, gestos y realizaciones son

performativos en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son invenciones fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos” (Butler, 2010 [1990]: 266). En relación con las *drag queen*, Butler afirma que “al imitar el género, la travestida manifiesta de forma implícita la estructura imitativa del género en sí, así como su contingencia” (*ibid.*: 269). El género como copia sin original alude a una performatividad que es citación derivativa, nunca fundacional (Butler, 2006a [2004]: 308).

¿Qué consecuencias tienen estas reflexiones sobre el debate acerca de los límites (y posibilidades) del discurso? Bien es cierto que, al no poder escapar del discurso, se necesitan *las herramientas del amo*<sup>32</sup>, pero también lo es que la posibilidad de enunciar (performativamente) nuevas realidades tendría un gran potencial subversivo. Pero, ¿cómo escapar de cierta concepción del nihilismo a la que parece abocarnos la idea de que no hay *nada* fuera del discurso?

Judith Butler negocia un espacio entre la inteligibilidad y su contrario. Este último, que remite a lo que Foucault llama ilegítimo, no queda fuera del campo discursivo, roza lo ininteligible, pero queda dentro, puesto que aunque esté fuera del reconocimiento de acuerdo a las normas sociales vigentes (Butler, 2006a [2004]: 15), produce su propia inteligibilidad al enunciar su condición de opresión (*ibid.*: 53). Si no fuera así, las leyes del lenguaje y la cultura harían de ello una imposibilidad. Aunque estas posiciones, en los límites de la inteligibilidad (que son también los límites de aquello que reconocemos como humano), no obtengan en ningún momento el reconocimiento por parte de la norma, no abandonarán la frontera entre ella y su fracaso, visibilizando y agrandando las grietas.

Quintín Racionero alerta del peligro de algunos análisis postestructuralistas que abocan al inmovilismo social y político, a esa percepción del nihilismo que mencionaba previamente: “La situación es tal que ni resulta posible salir del discurso ni tampoco promover su transformación, para cuyo logro es precisamente para lo que no hay estructuras” (Racionero, 2002: 38). Racionero evita, sin embargo, considerar esa *nada* como negación o imposibilidad: “El hueco, el hiato entre el ser y el discurso, que expresa la nada [...] puede concebirse [...] como espacio *aún no* determinado o, lo que es lo mismo, como indeterminación que busca, que demanda *otra*, una *distinta*,

---

<sup>32</sup> Referencia a la cita de Audre Lorde: “Las herramientas del amo no destruirán la casa del amo”, que da título a una conferencia recogida en *La hermana, la extranjera* (2007 [1984]).

determinación” (*ibid.*: 47-48). Esto crea un nexo con la búsqueda de *lógicas otras* y *pensamientos otros* de las epistemologías decoloniales.

Racionero invita a introducir la voluntad de reconocimiento de la Otridad como voluntad de razón, una perspectiva “cuyo horizonte implica la aceptación de la pluralidad de todas las otras determinaciones posibles, tanto en lo que se refiere a sus contenidos semánticos como a sus propias reglas” (2002: 56). Para ello, debemos hacer exhibición explícita de las categorías y conceptos formales que se emplean. Además, la existencia de *sujetos históricos*, *agentes* de una voluntad racional que no lo dan todo por determinado en el movimiento feminista, LGTBIQA, ecologista, de(s)colonial o anticapitalista es prueba fehaciente de que las grietas están ahí.

Y es ahí donde quiero intervenir, en ese espacio donde, aun consciente de que no puedo concebir textos *independientes* del flujo discursivo que me rodea (que me construye), no pierdo la *voluntad* de modificar (de desbordar) los límites de lo inteligible.

### **2.1.2.2. Género y lenguaje**

El lenguaje, como afirma Gillian Hewitson, “se postula como un conjunto de relaciones o una estructura en la cual se produce el significado mismo” (1999: 13) y, como tal, no es un vehículo neutro, sino un factor activo que reconstruye constantemente la realidad a medida que la nombra, además de ser parte (re)productiva de las relaciones de poder (Pérez Orozco, 2014: 70).

Decidir cómo nombrar a los sujetos, sus procesos y sus relaciones no es tan solo una decisión estilística, sino también política y conceptual. Relaciono el uso en castellano del masculino como genérico, tanto en los plurales como en algunos singulares, con la universalización, neutralización e invisibilización del privilegio, procesos que describo detalladamente a lo largo de esta investigación. Mientras que la Real Academia Española de la Lengua (RAE) sigue abogando por su uso, su neutralidad e inclusividad, otras personas convertimos el hecho lingüístico en un terreno de lucha política. Sigo a Beatriz Repes y a Paula Pérez Barahona en su respuesta a la perspectiva de la RAE:

[L]a articulación del género que proporciona "la norma", por ejemplo, permite a los hombres nombrar "por defecto" a las mujeres. Es el morfema masculino, o lo que "por defecto" tiene la posibilidad de concordar con ambos géneros



simultáneamente: niños y niñas, todos juntos. Esto es, en sí mismo, bastante poco neutral: es fácil pensar que la gramática se podría haber articulado de forma distinta de no haberse generado en un sistema patriarcal (Repes y Pérez Barahona, 2013).

Ignacio Bosque, en el *Informe sobre sexismo lingüístico y visibilidad de la mujer* (2012), que pretende cerrar el debate sobre usos inclusivos de la lengua española, alude, en primer lugar, a la falta de autoridad y legitimidad de quienes no son lingüistas para intervenir en el lenguaje. Sin embargo, es precisamente la comunidad hablante la que puede y debe intervenir en su uso<sup>33</sup>. Así, ésta ha comenzado ya, de hecho, a hacer uso en diferentes contextos de nuevos términos y nuevos morfemas que permiten que más personas se sientan incluidas (como el neutro terminado en –e, en –x<sup>34</sup>, o el plural femenino genérico).

En segundo lugar, Bosque fundamenta otro de sus argumentos en la existencia de mujeres que sí se sienten incluidas dentro del masculino plural. En este punto, confunde términos: ni todas las feministas compartimos las mismas experiencias, intenciones o teorías en relación con el uso de la lengua ni tampoco todas las mujeres somos feministas.

En tercer lugar, Bosque alude a los errores semánticos y sintácticos que se derivan, además de la inviabilidad de la comunicación si se emplearan todas las recomendaciones de las guías para un lenguaje no sexista. Está claro que el académico está pensando en el desdoblamiento de morfemas y en una concepción binaria del género, y no en la viabilidad de otros usos (como los ya citados del neutro terminado en –e o el femenino genérico).

---

<sup>33</sup> ¡Es una trampa! Por un lado nos dicen que solo esa masa informe llamada 'pueblo' tiene la potencia de cambiar la lengua. Por otro, que no vale que éste (pueblo llano, siempre llano) tenga conciencia lingüística, agencia o intencionalidad. Que la lengua, si tiene que cambiar, cambiará de mano de una corriente misteriosa, de un fantasma de inconsciencia (¿ignorancia?) que orbita en esta conceptualización de la palabra 'pueblo'. La guinda, por supuesto, son los propios gramáticos, los expertos. Ellos (¿o debería decir ellxs? ay, no sé no sé) sí tienen la legitimidad de interferir conscientemente en el devenir de la lengua, dictando (con algo tan científico como los juicios de valor) qué es ridículo, qué es anti-económico, qué es ingenuo, qué es absurdo y qué no. Y es que ellos son científicos, son asépticos, en sus juicios no hay parcialidad ni ideología algunas. Ahá ¿tú qué dices, nos lo creemos?" (Repes y Pérez Barahona, 2013).

<sup>34</sup> No abogo por la –x, el asterisco o la arroba, dado que solo sirve para la comunicación escrita y dada la dificultad de estos elementos para ser procesados por lectores electrónicos para personas ciegas.

Finalmente, Bosque vuelve a esa presunta neutralidad del lenguaje (como si éste fuera un dispositivo natural y no producido dentro de un sistema patriarcal y colonial), que en su uso común está alejado de los posibles orígenes que lo llevaron a ser constituido como es en la actualidad. Ironiza, además, sobre el paralelismo entre el masculino genérico español y el de otros idiomas, sentenciando (erróneamente) que en otras comunidades lingüísticas no existe este debate.

Es cierto que la reflexión de Ignacio Bosque gira en torno a las guías institucionales. Conuerdo con él en que el cumplimiento o no de estas guías no hace a quien habla más o menos feminista: no sirve de nada utilizar lenguaje inclusivo si el fondo del discurso es misógino y patriarcal. Conuerdo también en que no son las instituciones las que deben indicar a la comunidad hablante cómo deben (re)politizar su lenguaje. Lo que parece que Bosque ignora es que ha sido la propia comunidad hablante la que ha iniciado este debate y no las instituciones.

¿Cómo hablar/escribir entonces? Me remito nuevamente a Beatriz Repes y a Paula Pérez Barahona:

La proliferación de (a)gramáticas, performatividades lingüísticas y hablas "antisistema" es síntoma de que esta lengua no nos representa y, lo que es peor, no sirve a nuestros fines comunicativos. ¿Por qué este deseo de adoctrinar en que la elección en el lenguaje no es posible? [...] Pongamos en duda la posición meramente científica, desinteresada, de les expertes. Averigüemos qué tanto de ideología hay detrás de sus posicionamientos. Sospechemos que hay mundos posibles que no se pueden nombrar desde la norma que se nos ofrece. Convenzámonos de que la transgresión lingüística no es peligrosa para la salud, de que la salud de la propia lengua no se pone en peligro por el cambio y desobedezcamos (Repes y Pérez Barahona, 2013).

El texto de esta tesis es de por sí conceptualmente denso y complejo. Es por ello por lo que no voy a utilizar ni el plural femenino como neutro ni la incoherencia de género por la que aboga Itziar Ziga<sup>35</sup>, con el fin de evitar lo máximo posible complicar la lectura.

---

<sup>35</sup> "Abogo desde aquí por la discordancia de género como mecanismo de sabotaje sexual y lingüístico. Nunca me ha salido del coño generalizar en masculino, pero tampoco quiero entorpecer mi narración con tediosas as/os o arrobos o estrellitas. La segregación biológico-social de género es para mí cada vez más turbia. Ya no sé lo que es una mujer, ni me interesa. A mi abuela Susana Goikoetxea, que tiene ahora noventa y ocho años, lo primero que le patinó cuando empezó a perder las conexiones con su entorno fue el concepto establecido de género.

Sí voy a evitar términos plurales con marcas de género, que serán sustituidos por términos no marcados y por un mayor uso del relativo “quienes”. También serán habituales expresiones como función-autora o función-lectora para referirse al *lector* o al *autor* inscrito en los textos; así como *Otredad*, *Alteridad*, *sujeto Otro* o *persona Otra* en lugar de simplemente *el Otro*.

La formalidad académica de una tesis doctoral me detiene antes de emplear el sufijo –e para marcar los plurales inclusivos, que sí utilizo en otros escritos y en mi vida cotidiana, lo que me obligará a utilizar el desdoblamiento (“autores y autoras”, por ejemplo), eso sí, en muy pocas ocasiones y solo cuando no dificulte la lectura. No considero que ello implique una duplicación, puesto que nombra realidades distintas.

Aunque éstas sean las opciones que he escogido para este texto, no existe actualmente una alternativa única y que sea satisfactoria para enfrentarse al lenguaje heteropatriarcal, pero, tal y como enuncia Pérez Orozco, “esta exploración es lo único que nos puede permitir, de cara al futuro, la transformación” (2014: 33).

---

Nos hablaba a nosotras en masculino y lo mezclaba todo. Aupa, *amona*, por fin te has librado del lenguaje simbólico que te destinó a ti y a todas las mujeres a servir en la casta inferior. Pues lo dicho, seguiré la rebeldía senil de mi *amona* Susana y no suscribiré la lógica semántico-sexual que nos ha puteado a ella, a mí, a ellos, a todas” (Ziga, 2009: 17).

## **2.2. Marco teórico**

En este capítulo explico las teorías que sustentan el método de análisis desarrollado en esta tesis, específicamente los feminismos interseccionales y su interrelación con el hecho fílmico<sup>36</sup>. Mi objetivo es exponer claramente cómo entiendo que dialogan las tres variables que circulan en este texto: sexualidades no normativas, situación israelo-palestina y cine.

En su obra sobre metodologías feministas, Ramazanoglu y Holland consideran que la teoría es un conjunto de ideas interrelacionadas que definen cómo las personas creen que son las cosas, en oposición a cómo realmente son (2002: 150).

Sin embargo, tras la exposición realizada a lo largo del marco epistemológico, esta explicación binaria, asentada sobre un paradigma de la representación, pierde gran parte de su sentido. Concibo las teorías más bien como modelos que organizan el lenguaje y los conceptos, que tienen el fin de ayudarnos a entender los flujos discursivos en los que nos construimos y en los que navegan nuestras vidas y, así, poder hacerlas más vivibles<sup>37</sup>.

No entiendo las teorías, entonces, como meras herramientas descriptivas, sino como instrumentos provistos de gran potencial político de transformación. Como afirma Haraway, además, éstas no están alejadas del cuerpo vivido: una teoría es “*cualquier cosa menos desencarnada [...] Las vidas se construyen; por lo tanto, más vale que nos convirtamos en buenos artesanos junto con los otros actantes mundanos del relato*” (1999 [1991]: 126).

## 2.2.1. Feminismos interseccionales

Esta tesis se ancla en las teorías y prácticas feministas. En este apartado expongo, en primer lugar, por qué la mirada feminista ha de ser interseccional si pretende conservar

---

<sup>36</sup> “El hecho fílmico entendido como acto cinematográfico incluiría no sólo el texto producido por una estructura socio-económica y un mecanismo de producción cultural, sino también las lecturas que se hacen de él, las interpretaciones que trazan sus juegos y que lo animan, se apropian de él desde contextos específicos y desde experiencias múltiples y distintas” (Colaizzi, 2001: 7). Desarrollaré esta idea de *cine* como *acto cinematográfico* en el apartado 2.2.2.

<sup>37</sup> Tomo el concepto de vida vivible de Judith Butler, que no trata de distinguir “entre vidas merecedoras de vivirse y vidas merecedoras de destruirse”, sino más bien de pensar y trabajar las “condiciones que hacen posible la vida, no para con ‘la vida en sí’, sino para llegar a ser una vida ‘vivable’ y, sobre todo, para convertirse en digna de ser llorada” (Butler, 2010 [2009]: 43).

el potencial contrahegemónico. A continuación, explico qué entiendo por *sexualidades no normativas*, desde una perspectiva cuir<sup>38</sup>. Por último, me detengo en el cruce entre orientalismo y teoría cuir, para poder introducir qué discursos circulan en torno a Israel y Palestina y cómo voy a enfrentarme a ellos.

### 2.2.1.1. La interseccionalidad

No hay lucha contra un único frente,  
porque nuestras vidas no están atravesadas  
por una única variable.

Audre Lorde. *La hermana, la extranjera*<sup>39</sup>.

Si un pensamiento o movimiento social contrahegemónico atiende a una sola variable, termina por centrarse únicamente en el sector más privilegiado de su colectivo y siendo absorbido por el sistema. Por ejemplo, si mi lucha es el antirracismo pero no considero el género, la clase social o la sexualidad, el sujeto de mi antirracismo será no-blanco<sup>40</sup>, sí, pero no dejará de ser un hombre cis heterosexual de clase media-alta.

De la misma forma, si mi posición teórica es el feminismo pero no considero otras luchas y pensamientos (como los LGTBIQA, el antirracismo y la decolonialidad, el anticapitalismo, el anticapacitismo<sup>41</sup>, etcétera), el sujeto de mi feminismo acabará por

---

<sup>38</sup> Escribo “cuir” y no “queer” siguiendo la corriente de diferentes activistas hispanohablantes, que toman conciencia de cómo la incorporación de la teoría *queer* en los movimientos sociales y universidades latinoamericanas y españolas ha supuesto un volcado del marco teórico anglosajón, muchas veces con poca reflexión sobre el contexto en el que se estaba aplicando y sobre las implicaciones que ese cambio de localización suponía. Sobre esta transcripción fonética como acto de resistencia anticolonialista hablan Miguel López y Fernando Davis (2010), Felipe Rivas (2011: 59), así como bengala & magnafranse (2013: 257). Evidentemente, no es suficiente con cambiar una letra, y la reflexión seguirá siendo necesaria, aunque este cambio en la transcripción funcionará como llamada de atención y recordatorio para permanecer alerta. Mantendré la grafía “queer” en traducciones propias a un texto perteneciente al contexto angloparlante.

<sup>39</sup> Traducción libre de la célebre cita de Audre Lorde: “There is no such thing as a single-issue struggle, because we do not live single-issue lives” (2007 [1982]: 138).

<sup>40</sup> Utilizo el término ‘no-blanco’ para evitar reducir la multiplicidad de razas únicamente a las de blanca y negra. En inglés se utiliza *people of color* precisamente con este objetivo, pero en español la expresión ‘personas de color’ tiene historial y connotaciones racistas.

<sup>41</sup> El capacitismo es la opresión estructural que define algunas capacidades como más valiosas que otras (de acuerdo generalmente a su potencial productivo en el capitalismo) y, así, divide

reducirse a una mujer cis blanca, heterosexual y de clase media-alta; es decir, privilegiada en todos los ejes que no sean aquel en el que me centro estrictamente. Es por ello que me resulta imprescindible una perspectiva interseccional para abordar cualquier posición contrahegemónica.

La genealogía del movimiento LGTBIQA ha vivido ese proceso en las últimas décadas. Inscrito a mediados de los años setenta en un modelo étnico de lucha, marcadamente identitario, intenta trazar la identidad gay como minoría legítima, cuyo reconocimiento oficial implicaría una serie de derechos ciudadanos (Seidman, 1993: 117). La comunidad gay y lesbiana dibujada por este modelo (vigente todavía en la mayoría de activismos más institucionales) ha resultado mayoritariamente masculina, blanca, cis y de clase media-alta. Marcada por una sola variable (la orientación/opción sexual<sup>42</sup>), quedan aparcadas la raza o etnia, así como otros vectores de identificación (como el género, la diversidad funcional, la clase social o la situación legal).

Fueron primero las personas no-blancas quienes desestabilizaron la noción monolítica de identidad gay y lesbiana. Lo mismo sucedería después con la comunidad LGTBIQA que tenía prácticas sexuales no normativas (como el BDSM, uno de los ejemplos más característicos), y personas atravesadas por otros ejes identitarios (clase, religión, condición legal, diversidad funcional, etcétera).

Será a partir de los años ochenta cuando algunos feminismos abandonarán las metarrativas del progreso y de la gran Historia como relato único y dotado de sentido (tal y como he desarrollado en el subapartado 2.1.1.1), importando así nuevas categorías de análisis:

[El género] se entrecruza con modalidades raciales, de clase, sexuales y regionales de identidades discursivamente constituidas. Así, es imposible separar el “género” de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantiene [...]. La idea de un patriarcado universal ha recibido numerosas críticas en años recientes porque no tiene en cuenta el funcionamiento

---

nítidamente a las personas designándolas como *normales* o *discapacitadas*. El modelo de la diversidad funcional, ya citado, se opondría a esta perspectiva.

<sup>42</sup> La terminología nunca es inofensiva. Beatriz Gimeno (2005) insiste en el vocablo “opción” contra su demonización por las personas partidarias de la naturalización de la homosexualidad mediante la extensión de la palabra “orientación”. No deseo eliminar tampoco la palabra “orientación”, pues uno u otro término dependen de la vivencia de cada cual acerca de cómo se ha construido su deseo.

de la opresión de género en los contextos culturales concretos en los que se produce (Butler, 2010 [1990]: 49).

Las autoras de las que voy a hablar a continuación no solo construyen más feminismo, sino que alertan sobre cómo el feminismo hegemónico se asienta sobre bases racistas, lesbóforas y clasistas. Tendrán así que re-escribir la historia de *el* feminismo que se ha relatado como único y universal (esa genealogía basada en 'olas', que todavía sigue siendo la más reproducida), tal y como hace Cheryl Clarke en esta cita:

Para una mujer, ser lesbiana en una cultura machista, capitalista, misógina, racista, homofóbica e imperialista, como la norteamericana, es un acto de resistencia [...]. La bollera negra, como cualquier otra mujer pobre de América que no sea blanca y pertenezca a la clase obrera, no ha sufrido el lujo, privilegio u opresión de ser dependiente de los hombres (Clarke, 1981: 128-137).

Se le atribuye al colectivo feminista negro Combahee River Collective el primer trabajo interseccional, con su interés por la *simultaneidad de opresiones* en su texto "A Black Feminist Statement" (2012 [1977]). Gloria Hull, Patricia B. Scott y Barbara Smith editan en 1982 una de las primeras compilaciones de estudios feministas negros. El título de esta obra es más que pertinente: *Todas las mujeres son blancas, todos los negros son hombres, pero algunas de nosotras somos valientes* (Hull, Scott y Smith, 1982). Con brevedad y certeza resume el hartazgo ante las identidades monolíticas que no plantean una intersección de variables. En ellas, el sujeto del feminismo es dibujado como una mujer blanca de clase media, mientras que el sujeto de las identidades negras es siempre un hombre, haciendo así ininteligibles a las mujeres negras<sup>43</sup>. Tal y como enuncia Constance M. Carroll en uno de los capítulos: "Su situación [la de las mujeres negras] es más que una observación entre paréntesis en un capítulo que supuestamente las incluye" (Carroll, 1982a: 123).

---

<sup>43</sup> Aunque en este subapartado hable mayoritariamente de mujeres, no sólo se ha analizado la interseccionalidad entre género y raza desde dicha posición, sino que también se ha explorado la construcción de los hombres (y de identidades no binarias: ni hombres ni mujeres). Raewyn Connell (1999), por ejemplo, ha analizado la masculinidad y su producción en diferentes fases según su relación histórica con el colonialismo. Hay una corriente abundante de trabajos que exploran nuevos paradigmas de masculinidad con el fin de abandonar el etnocentrismo (Culbertson, 2006; Martín Casares, 2008: 266-278). No debe confundirse tampoco masculinidades con hombres; al respecto es interesante el trabajo de Halberstam sobre masculinidades femeninas (2008 [1998]).



Los feminismos negros llaman la atención contra la voluntad separatista (por género) de las luchas de las mujeres feministas blancas. El género, recuerdan, no es el único eje de opresión:

Como mujeres negras tenemos el derecho y la responsabilidad de definirnos y buscar a nuestros aliados en una causa común: con los hombres negros contra el racismo, y con todas y cada una de las mujeres blancas contra el sexismo. Pero, sobre todo, como mujeres negras tenemos el derecho y la responsabilidad de reconocernos sin miedo y a amar a quien escojamos. Lesbianas y heterosexuales, las mujeres negras compartimos una historia de lazos afectivos y de fuerza ante la que nuestras identidades sexuales y nuestras otras diferencias no deben cegarnos (Lorde, 2007 [1984]: 52).

Las feministas chicanas (estadounidenses con ascendencia mexicana) utilizan el término de *mestiza* como categoría identitaria y de análisis. Es de ellas de quienes Mignolo parte para profundizar en la epistemología de frontera. ¿Cómo van a aceptar las oposiciones binarias de la modernidad si su identidad se construye precisamente sobre la capacidad de atravesar fronteras? O, más aún, tanto en el contexto chicano como en el palestino, ¿cómo pensar en categorías dicotómicas y excluyentes cuando ni siquiera fueron ellas quienes atravesaron fronteras, sino las fronteras las que les atravesaron?

Esta frontera no es meramente geográfica, sino que se trata de una herramienta metodológica clave para (re)producir el género, la raza, y hasta el lenguaje. En *Borderlands/La frontera* (Anzaldúa, 2007 [1987]) se mezclan el inglés, el español, el náhuatl, el mexicano norteamericano, el tex-mex, el chicano y el pachucose: “solamente a través de la existencia en el modo de traducción, de la constante traducción, aparece la posibilidad de producir un conocimiento multicultural de las mujeres o, de hecho, de la sociedad” (Butler, 2006a [2004]: 322).

La frontera no atraviesa solo el contenido, sino también la forma<sup>44</sup>:

---

<sup>44</sup> Se ha publicado por primera vez una traducción al castellano de esta obra en 2016. Me parece más interesante la cita en versión original para percibir precisamente cómo funciona la frontera lingüística. Es por ello por lo que emplearé las citas originales de Anzaldúa dentro del texto, añadiendo la traducción integral a pie de página:

Como *mestiza*, no tengo país, mi patria me expulsó; sin embargo, todos los países son míos porque yo soy la hermana o la amante en potencia de toda mujer. (Como lesbiana, no tengo raza, mi propia gente me repudia; pero soy todas las razas porque lo *queer* de

As a *mestiza* I have no country, my homeland cast me out; yet all countries are mine because I am every woman's sister or potential lover. (As a lesbian I have no race, my own people disclaim me; but I am all races because there is the queer of me in all races.) I am cultureless because, as a feminist, I challenge the collective cultural/religious male-derived beliefs of Indo-Hispanics and Anglos; yet I am cultured because I am participating in the creation of yet another culture [...]. *Soy un amasamiento* (Anzaldúa, 2007 [1987]: 102-103).

Estos feminismos no-blancos diluyen también esa frontera entre experiencia, activismo y academia que ya traté de difuminar en el marco epistemológico: “Se nos ha dicho que la poesía tiene alma y la teoría tiene mente y que debemos elegir entre ellas” (Nancy K. Bereano en Lorde, 2007 [1984]: 9). Sin embargo, “nos resistimos a la formulación que asume que la narrativa personal y el análisis teórico son mutuamente excluyentes y antitéticos” (Abdulhadi, Alsultany y Naber, 2011: xxx).

Como ya he comentado, todos estos textos desestabilizarán el feminismo blanco<sup>45</sup> (que, hasta ahora, no era definido como blanco, sino como universal). Me remito a esta cita de Paul Ricoeur, que explica bien ese encuentro, aunque él se está refiriendo de una forma más general a culturas nacionales:

En el momento en que descubrimos que hay culturas y no una cultura, por consiguiente en el momento en que confesamos el fin de una especie de monopolio cultural, ilusorio o real, nos vemos amenazados de destrucción por nuestro propio descubrimiento; de pronto se hace posible que sólo haya *otros*, que nosotros mismos seamos otros entre los otros (Ricoeur, 2010 [1965]: 48).

---

mí existe en todas las razas). No tengo una cultura porque, como feminista, desafío las creencias culturales-religiosas colectivas, creadas por hombres, de los Indo-hispanos y Anglos; sin embargo, soy una persona culta porque estoy participando en la creación de otra cultura más [...]. *Soy un amasamiento* (Anzaldúa, 2016 [1987]: 137-138).

<sup>45</sup> Cuando hablo de “feminismo blanco”, que bien podría ser “feminismo occidental”, lo hago a la manera de Chandra Mohanty, no refiriéndome a un posicionamiento geográfico ni mucho menos racial, sino a un posicionamiento de hegemonía:

Mi referencia al ‘feminismo de Occidente’ no pretende sugerir, de ninguna manera, que se trata de un conjunto monolítico. Más bien intento llamar la atención sobre los efectos similares de varias estrategias textuales utilizadas por autoras que codifican a los Otros como no occidentales y, por tanto a sí mismas como (implícitamente) occidentales (Mohanty, 1984: 334).

De la misma forma, parece que los feminismos blancos se encuentran (nos encontramos) con los Otros o, más bien, nos descubrimos un Otro entre Otros, un feminismo Otro vestido de Uno hegemónico.

La teórica cuir y postcolonial Chandra Talpade Mohanty publica en 1984 el influyente ensayo "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses". Mohanty intenta demostrar que el marco de derechos universales elaborado por las feministas del "Primer mundo", cuando se refieren a la opresión sufrida por las mujeres del "Tercer Mundo", impide comprender sus activismos, además de que las presenta de forma monolítica y reduccionista.

Pasados veinte años, Mohanty consolida sus tesis en *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*: "Los escritos de las mujeres del Tercer Mundo sobre feminismos se han centrado en la idea de simultaneidad de opresiones como fundamental en la experiencia de la marginalidad social y política" (Mohanty, 2004 [2003]: 52).

Son múltiples las variables que pueden tomarse en cuenta a la hora de *interseccionalizar* los feminismos. Me estoy centrando principalmente en la de raza porque fue la primera que desestabilizó un feminismo monoaxial y porque junto con la sexualidad (variable a la que dedico el siguiente subapartado) es la más importante en este trabajo, específicamente en relación con la identidad árabe y la identidad musulmana.

¿Pero el islam es una categoría racial o es una categoría religiosa? Aunque para algunas autoras el islam se 'racializó' después del 11 de septiembre de 2001, fecha clave en la articulación de un discurso feminista y antirracista, Nadine Naber (2000) considera que comenzó mucho antes, siguiendo los mismos tropos biologicistas que han construido las razas no-blancas como inferiores, algo que ya he desarrollado en el capítulo 1.2.

Amira Jarmakani (2011) explora precisamente la intersección entre género y raza/etnia árabe, para designar los feminismos arabo-estadounidenses como simultáneamente invisibles e hipervisibles, algo que, como veré más adelante (en los subapartados 2.2.1.4.2 y 2.2.3.3.3), sucede también con las experiencias cuir árabe-palestinas. Para Jarmakani, la mitología del velo es un buen ejemplo, pues eclipsa la subjetividad de las mujeres árabes y musulmanas, mientras que las nociones de opresión, tradición y

civilización se ponen al servicio de las agendas imperialistas que hipervisibilizan esta misma mitología:

Dada la forma en que las mujeres árabes son objetificadas en el discurso popular, no hay duda de que las feministas árabes y arabo-americanas se encuentran situadas en un espacio liminal, compelidas a comprometerse con [...] falsos binarismos sobre si el velo es opresivo o liberador, o sobre si el feminismo es un concepto “occidental”. Este tipo de debates, consecuentemente, privilegian la noción de que la opresión de género puede ser aislada de otras opresiones; y rutinariamente centran un análisis del individuo abstraído de mayores ejes estructurales de opresión. En síntesis, representan lo que denomino política de la invisibilidad, donde ésta describe la elisión sistemática de un análisis de la justicia de género para las mujeres árabes y un énfasis exagerado en temas sensacionalistas y en categorías estereotípicas asociadas a la condición de la mujer árabe. La política de la invisibilidad, entonces, es el complejo proceso por el que las mujeres árabes [...] son doblemente silenciadas por las propias categorías que reclaman estar dándoles la voz. La invisibilidad, aquí, pretende significar tanto la manera en la que las mujeres árabes y musulmanas son silenciadas y la manera en que son hipervisibilizadas, paradójicamente, como marcadores de invisibilidad, exotismo y opresión (Jamarkani, 2011: 233-234).

Therese Saliba también invoca un marco racializado para comprender el conflicto israelo-palestino:

Por 'racializado' entiendo el modo en que se impone un carácter racial determinado a los palestinos y, más en general, a los árabes, un carácter que se asume inferior, menos civilizado que el israelí o el euro-americano, y, por tanto, menos merecedor de derechos humanos básicos (Saliba, 2011: 191).

Saliba, como Jarmakani, se aproxima a este debate alternando la invisibilización con la racialización: “Aunque la raza sea una construcción social, a los árabes, incluyendo a los palestinos, se les niega una categoría racial, al mismo tiempo que son racializados (esto es, marcados como inferiores racial o culturalmente) dentro de un sistema racista” (Saliba, 2011: 192).

Este marco racista, que nos es impuesto, invisibiliza una serie de identidades que no están incluidas en la intersección nacional/étnica/racial (árabe) y religiosa (musulmana).

Romper este alineamiento es importante para hacer inteligibles otras posibilidades. Ella Shohat ha discutido la posición de la comunidad árabe y judía en un contexto histórico en el que el marco operativo para debatir las identidades es el de “árabe contra judío” (Shohat y Alsultany, 2011: 46). También desde el feminismo árabe se ha criticado que feministas de otras comunidades no-blancas no reconozcan su opresión racial (Zaatari, 2011: 72).

Pero, como feminista blanca y europea, ¿cómo me acerco a la realidad palestina, árabe y mayoritariamente musulmana, sin reproducir dinámicas que me sitúen en la retórica de la salvación? Lila Abu-Lughod (2002) critica precisamente ese discurso en su artículo “Do Muslim Women Really Need Saving?”. En él, Abu-Lughod reflexiona sobre la retórica de la ‘guerra contra el terrorismo’, justificada a través de la *salvación* de las mujeres afganas, a pesar de que la guerra solo vaya a empeorar sus vidas. Profundizaré sobre la retórica de la salvación en los subapartados 2.2.1.3 y 2.2.1.4, en relación con la producción del sujeto Otro cuir “oriental”.

La clave para mí, como investigadora, será escuchar y leer a activistas y pensadoras árabes y palestinas sobre cómo quieren construir sus luchas, sin trasladar las mías como únicas vías posibles; además de ser consciente de mi lugar de enunciación en todo momento: nuevamente, producir saberes situados.

Mi aproximación al feminismo interseccional, de todas formas, no es identitaria. La resistencia la construyo a partir de una alianza que, más que de identidades, lo es de vulnerabilidades, aunque dicha vulnerabilidad tenga relación con ejes distintos de opresión, o con el mero hecho de “vivir en un mundo de seres por definición físicamente dependientes unos de otros, físicamente vulnerables” (Butler, 2006b [2004]: 53). Añade Butler acerca de la vulnerabilidad:

Es necesario percibir y reconocer cierta vulnerabilidad para volverse parte de un encuentro ético, y no hay ninguna garantía de que eso ocurra. Siempre está la posibilidad de que no se la reconozca y que se constituya como “irreconocible”, pero cuando esta vulnerabilidad es reconocida, este reconocimiento tiene el poder de cambiar el sentido y la estructura de la vulnerabilidad misma [...] Realizamos el reconocimiento al afirmarlo [...]. [T]enemos que hacer la afirmación precisamente porque no se puede dar por sentada, porque no en todos los casos se cumple con ella. La vulnerabilidad adquiere otro sentido desde el momento en

que se la reconoce, y el reconocimiento tiene el poder de reconstituir la vulnerabilidad (Butler, 2006b [2004]: 70)

Es la alianza entre vulnerabilidades lo que me interesa, lo que me permite tender puentes entre diferentes posiciones para construir un feminismo interseccional que podamos compartir aun sosteniendo distintos privilegios y distintas opresiones.

Hasta aquí he trazado cómo se introduce la interseccionalidad en los feminismos a partir del 'encuentro' con la raza y la religión, además de cómo situó mi privilegio blanco en ese análisis. Ahora bien, la forma en la que se plantea dicha interseccionalidad es importante: no se trata de *sumar* ejes de opresión (y reducir algunos de ellos a puntos suspensivos en una larga lista de palabras). Una mujer árabe y lesbiana, por ejemplo, no vive la opresión de ser mujer, por un lado; de ser árabe, por el otro; y de ser lesbiana, finalmente; sino que esos tres vectores se entretajan y construyen su posición en el sistema de forma conjunta.

Fue Kimberlé W. Crenshaw quien, desde el ámbito académico del derecho, popularizó el término de interseccionalidad con el objetivo de buscar una alternativa a las metodologías más monofocales o aditivas (Crenshaw, 1989: 139; Platero, 2012: 32). De acuerdo con ella, el racismo y el sexismo se cruzan en las vidas de todas las mujeres haciendo imposible analizar las dimensiones raciales o de género de sus experiencias por separado.

María Lugones, desde los feminismos descoloniales latinoamericanos, diferencia entre la lógica de la interseccionalidad de Kimberlé Crenshaw, que dibuja categorías de opresión separables que se afectan al cruzarse, y la de la fusión de Audre Lorde, que se centra en diferencias no dominantes e interdependientes. Para Lugones, el acercamiento de Lorde permite una resistencia que, en lugar de negar los poderes diferenciales, surja desde dentro en todos los niveles de opresión (2005: 70).

Bien es cierto que la interseccionalidad se ha abordado con distintos modelos<sup>46</sup>, pero lo que a mí me resulta más relevante es el recordatorio de que todas las variables que

---

<sup>46</sup> Algunos de ellos son los *sistemas duales* de Davina Cooper; *los ejes de desigualdad* de Gudrun Knapp; la *interdependencia* de Gabriele Dietze, Katharina Walgenbach y Antje Hornscheidt; la *discriminación múltiple* de Nitya Duclos; los *sistemas de opresión entrelazados* de Patricia Hill Collins; las *miradas intercategóricas* de Leslie McCall; la *perspectiva interseccional* de Ange Maria Hancock o los *ensamblajes* de Jasbir Puar. R. Lucas Platero hace una introducción a todos ellos en *Intersecciones: Cuerpos y sexualidades en la encrucijada* (2012: 15-72).

intersectan, como dice Somerville (1997 [1994]), no son sólo categorías producidas en el mismo momento histórico, sino que además son estructuralmente interdependientes y mutuamente productivas (López Penedo, 2008: 144). Las operaciones discursivas que producen la raza, la religión, el género, el deseo o cualquier otro concepto que nos hace inteligibles en el lenguaje funcionan de forma conjunta. Si esto se pierde de vista, como ya advertí, convertimos el análisis en una mera suma de variables que se van añadiendo entre comas y que terminan en puntos suspensivos. Así, en lugar de cuestionar estas variables, se verán estabilizadas.

Asimismo, olvidar esta interdependencia provoca que el sistema anule la potencialidad subversiva de estas teorías y de los movimientos sociales de los que surgen. No solo pienso en los ejemplos que cité al principio de este subapartado, sino también en el objetivo del propio feminismo, el movimiento LGTBIQA o el antirracismo. ¿La finalidad es ampliar los márgenes del sistema hegemónico para ser incluido dentro, como sujeto de derechos y deberes? ¿O es, precisamente, desmoronar dicho sistema?

Si, por ejemplo, pienso en la lucha LGTBIQA por la despatologización de sus identidades: ¿trata de reclamar que éstas no son enfermedades mentales?, ¿o se trata de denunciar la estructura que (re)produce la enfermedad mental y sitúa a unas o a otras en un lado u otro de la línea, con grandes consecuencias sobre nuestras vidas?

El feminismo interseccional que nutre este trabajo fuerza la reflexión sobre las exclusiones que generamos en la producción de conocimiento, a sabiendas de que éste nunca estará libre de ellas ni de relaciones de poder. Mara Viveros Vigoya, desde los feminismos latinoamericanos descoloniales, alerta también de la posible despolitización del propio término de interseccionalidad:

[A]l convertirse la interseccionalidad en la “metáfora feminista más difundida en Europa y los Estados Unidos”, muchos de los trabajos escritos sobre interseccionalidad perdieron conexión con los movimientos sociales que le dieron origen e ignoraron contribuciones importantes hechas por fuera de los contextos universitarios noratlánticos y escritos en lenguas distintas al inglés. La pregunta sobre quién produce el conocimiento, qué conocimiento es válido y quién tiene el poder para decidir estas cuestiones sigue teniendo pertinencia en un campo de conocimiento que no está por encima ni por fuera de las asimetrías en la producción y circulación del conocimiento ni en la participación y representación políticas (Viveros Vigoya, 2016).

A lo largo de esta investigación, evitaré convertir la interseccionalidad en lo que Derrida llamaba “discurso doxográfico” (1990), es decir, siguiendo a Gudrun-Axeli Knapp, un discurso que solo *mencione* la interseccionalidad, pero no la *utilice* (2005: 254-255). Es por ello que, tal y como propone Viveros Vigoya (2016), parafraseando a Joan Scott, la interseccionalidad solo tendrá sentido como pregunta, en tanto en cuanto solo halla respuestas en contextos específicos y a través de investigaciones concretas; y es así como pretendo manejarla.

### **2.2.1.2. Teoría cuir y sexualidades no normativas**

Es la opresión la que crea el sexo, y no al revés.

Monique Wittig. *La categoría del sexo*.

#### **2.2.1.2.1. Teoría cuir**

La *teoría cuir*, como tal, fue nombrada por primera vez por Teresa de Lauretis (1991 [1990]), aunque la reapropiación del término *queer* ya estaba resonando desde finales de los años ochenta. ‘Queer’ es un insulto habitual en contextos angloparlantes hacia las personas disidentes del género y la sexualidad normativas.

En español ha intentado traducirse como ‘transmaribibollo’ desde los activismos, o como “teoría torcida” (Llamas, 1998), “transgresora” (Mérida, 2002) o “rosa” (Guasch, 1998), desde la academia. Ninguna de estas últimas traducciones se ha asentado, y el término ‘transmaribibollo’ (o ‘bollera’, ‘marica, u otros dependiendo del caso) es útil en ciertos contextos, pero no para referirse a este corpus teórico, que sobrepasa el mero paraguas de identidades sexoafectivas disidentes.

La teoría cuir parte de la incomodidad de ciertos activismos ante la institucionalización y despolitización del movimiento gay, así como de la alianza entre feminismos, postcolonialismo y el postestructuralismo que promueve el desplazamiento del sujeto durante la segunda mitad del siglo XX.

Gerard Coll-Planas propone algunos puntos centrales de la teoría cuir, que suscribo:



[L]a crítica a los binomios hombre/mujer y hetero/homo; entender el sexo como un producto del dispositivo del género; la resistencia a la normalización; la importancia de articular los ejes de raza, sexo, cultura y clase; reivindicar el potencial subversivo de las sexualidades marginales para cuestionar el orden social y político; y la crítica al supuesto carácter esencial del género y la sexualidad (Coll-Planas, 2012: 44-45).

A este objetivo de des-ontologizar el sujeto del feminismo y del movimiento LGTBIQA le han salido críticas desde dentro de los propios feminismos. Algunas autoras (Jeffreys, 1996; Molina, 2003) han acusado a la teoría cuir de dar los géneros por destruidos y dibujar, frívolamente, una sociedad postidentitaria.

Por el contrario, es importante aclarar que la teoría cuir no pretende en ningún momento (o, al menos, no aquella en la que me ubico) negar las experiencias identitarias relativas al género o la sexualidad, ni invisibilizar las relaciones de poder derivadas de ellas en un sistema violentamente dicotómico y jerarquizado como es éste en el que vivimos. La finalidad es más bien descifrar las operaciones discursivas que producen y naturalizan dichas posiciones.

En *El género en disputa*, Judith Butler (2010 [1990]) reflexiona concretamente sobre la construcción de la identidad de *mujer* como sujeto de los feminismos y discute su viabilidad y utilidad<sup>47</sup>. Además, alerta sobre el peligroso potencial excluyente de ciertas categorías identitarias, como ya avanzaba en el subapartado anterior, hablando sobre interseccionalidad:

Los sujetos jurídicos siempre se construyen mediante ciertas prácticas excluyentes que, una vez determinada la estructura jurídica de la política, no “se perciben”. En definitiva, la construcción política del sujeto se realiza con algunos objetivos legitimadores y excluyentes, y estas operaciones políticas se esconden y naturalizan (Butler, 2010 [1990]: 48).

---

<sup>47</sup> “Aparte de las ficciones fundacionistas que respaldan la noción del sujeto, está el problema político con el que se enfrenta el feminismo en la presunción de que el término ‘mujeres’ indica una identidad común. En lugar de un significante estable que reclama la aprobación de aquellas a quienes pretende describir y representar, *mujeres* (incluso en plural) se ha convertido en un término problemático, un lugar de refutación, un motivo de angustia” (Butler, 2010 [1990]: 48-49).

Queda abierta, entonces, la posibilidad de una teoría y de una política sin un sujeto estable (Butler, 2001 [1992]). David M. Halperin sigue este camino:

La identidad queer no necesita estar fundada en una verdad positiva o en una realidad estable. Como lo sugiere la palabra misma, queer no se refiere a una especie natural o a un objeto determinado, adquiere su sentido en su relación de oposición a la norma. Queer designa todo lo que está en desacuerdo con lo normal, lo legítimo, lo dominante. *No hay nada en particular a lo que necesariamente se refiera*. Es una identidad sin esencia (Halperin, 2007 [1995]: 83).

Esta *identidad sin esencia* me remite a la copia sin original de Derrida y de Butler, al acto de representación sin referente. Lo que dibuja la teoría cuir son conceptos identitarios meramente relacionales. Pero, ¿esta *identidad sin esencia* es negativa, se funda únicamente por oposición? Como añade Michael Warner:

Tanto para los académicos como para los militantes, queer adquiere una dimensión crítica al definirse contra lo normal más que contra lo heterosexual [...]. La organización de un movimiento en torno a lo queer permite canalizar la insatisfacción con, en general, el régimen de lo normal (Warner, 2004 [1993]: xxvi-xxvii).

Tal y como reflexionaba en el marco epistemológico acerca de las posibilidades *productivas* de la teoría del discurso, la teoría cuir también es positiva, dinámica y creativa: resiste a las prácticas discursivas institucionales que operan la cis-heteronormatividad mediante la apertura de un espacio social que pueda construir identidades y formas de vivir diferentes (Halperin, 2007 [1995]: 88).

Solo tres años después de acuñarla, Teresa de Lauretis decide distanciarse del término 'teoría cuir', considerando que se había convertido en una expresión vacía, nicho de la industria editorial, quedando lejos su contenido más subversivo y contestatario (1994: 297). ¿Se trata de un término ya meramente académico? ¿Se debe a su vinculación con la palabra *teoría*? Dirá Javier Sáez: "La palabra teoría [trasluce la] esperanza de explicación, de verdad final que aparecerá de forma coherente en su seno. Sin embargo [...] no es un corpus organizado [...], no es propiamente hablando una teoría" (2004: 126-127).

Vuelvo a señalar que no puedo separar la teoría de sus prácticas; la misma teoría como modelo *performativo* que organiza el lenguaje y los conceptos también es una herramienta política. La teoría *queer* también puede acabar siendo reducida y absorbida por el mismo sistema capitalista y cis-heteronormativo: mi estrategia para no despolitizar sus posibilidades y convertirlo en un sinónimo de *gay* y *lesbiana*, en otro discurso doxográfico fácilmente institucionalizable, es no perder de vista la perspectiva interseccional.

#### **2.2.1.2.2. Sexualidad como dispositivo discursivo**

No acoto la sexualidad a las prácticas y/o al deseo sexual, sino que me acerco a este concepto con una mirada más amplia, atendiendo a las variables de sexo, cuerpo, identidad y expresión de género, orientación/opción sexual, prácticas sexuales y deseo. En este subapartado aclararé cómo entiendo estos conceptos dentro del debate entre construccionismo y esencialismo.

Categorías identitarias como homosexual, heterosexual o bisexual fueron producidas en Europa durante el siglo XIX, cuando Richard von Krafft-Ebing (2010 [1868]) clasificaba taxonómica y psicopatológicamente las sexualidades normales y las perversas. En los tres volúmenes de *Historia de la sexualidad* de Michel Foucault (1976-1984), se asientan las premisas de la sexualidad como constructo sociocultural y discursivo:

Hablar así de la sexualidad implicaba liberarse de un esquema de pensamiento que entonces era muy común: hacer de la sexualidad una invariable [...]. Hablar de la "sexualidad" como de una experiencia históricamente singular suponía también que pudiéramos disponer de instrumentos susceptibles de analizar [...]: la formación de los saberes que a ella se refieren, los sistemas de poder que regulan su práctica y las normas según las cuales los individuos pueden y deben reconocerse como sujetos de esa sexualidad (Foucault, 1993 [1986]: 8).

Así, Foucault estudia de qué forma las prácticas sexuales devienen identidades sexuales (un paso que no ha tenido por qué darse en todos los contextos culturales, como enuncia Bulbeck, 1998: 150). Para Foucault, la emergencia de categorías sexuales como 'homosexual' o 'heterosexual' implica un cambio en las tácticas de funcionamiento del poder: del énfasis en el comportamiento al énfasis en la personalidad. Asimismo, se instituiría una nueva dicotomía que dividía las identidades

normales de las anormales, sumada a la preexistente que lo hacía entre actos naturales y antinaturales. La sexualidad sería entonces otro sistema de poder que produce a los sujetos a los que luego representa.

Foucault propone que el sexo no es algo reprimido, sino que se incita a hablar sobre ello: este emplazamiento discursivo será llamado *dispositivo de la sexualidad* y será clave en la construcción de las prácticas e identidades homosexuales: “El sodomita era un relapso, el homosexual es ahora una especie” (Foucault, 1980 [1976]: 57).

Los saberes sobre el sexo se concretan en determinados discursos y forman parte de los *juegos de verdad*: “un conjunto de reglas de producción de la verdad” (Foucault, 1980 [1977]: 189). Como ya avanzaba en el marco epistemológico, qué y quién se considera real y verdadero es una cuestión de saber pero también, indisolublemente, una cuestión de poder. Vuelvo aquí al marco de inteligibilidad de Butler que citaba entonces:

La heterosexualización del deseo exige e instaura la producción de oposiciones discretas y asimétricas entre ‘femenino’ y ‘masculino’, entendidos estos conceptos como atributos que designan ‘hombre’ y ‘mujer’. La matriz cultural [...] exige que algunos tipos de ‘identidades’ no puedan ‘existir’ (Butler, 2010 [1990]: 72).

No se trata de que existan identidades/prácticas más o menos visibles, sino que algunas, directamente, no son inteligibles dentro del régimen de poder (lo que no quiere decir que sí lo sean en sus márgenes):

Para que la heterosexualidad permanezca intacta como una forma social clara, *exige* una concepción inteligible de la homosexualidad, así como la prohibición de esa concepción para hacerla culturalmente ininteligible [...]. [Identidades que, supuestamente, parecen *fuera*] se encuentran completamente dentro; no una opción más allá de la cultura, sino una opción cultural concreta que se rechaza y se redefine como imposible [...]. Así, lo ‘impensable’ está completamente presente en la cultura, pero completamente excluido de la cultura *dominante* (Butler, 2010 [1990]: 169-170).

Esto es clave para un trabajo ético sobre el *reconocimiento* de la Otridad, “la condición bajo la cual el ser humano logra la comprensión psíquica de su propio yo y su aceptación” (Butler, 2006a [2004]: 189). Añade Butler:

Resulta difícil decir si una persona trans [no binaria] es homosexual o heterosexual. El término queer se extendió precisamente porque se refiere a estos momentos de indecidibilidad productiva [...]. Así pues, su identificación recomienza, debe ser reorquestada diariamente como una fantasía creíble, una fantasía que debe ser creída [...]. Para ser oprimido, se debe existir como un sujeto de cierto tipo, se está allí como el otro visible y oprimido del sujeto señor, como un sujeto posible y potencial. Pero ser irreal es otra cosa. Porque para ser oprimido se debe primero ser inteligible (Butler, 2006a [2004]: 202-203, 308).

Ahora, ¿qué ocurre cuando el sistema hace inteligible aquello que antes estaba fuera?:

[Cuando] lo irreal requiere realidad o entra en su dominio, tiene lugar algo más que una simple asimilación a las normas predominantes. Las normas mismas pueden desconcertarse, mostrar su inestabilidad y abrirse a la resignificación (Butler, 2006a [2004]: 49).

No se trata de señalar únicamente a las sexualidades disidentes como inscripciones discursivas, sino hacerlo con el propio sistema de poder/saber que las produce. Se toma de Derrida el concepto de *suplemento* (1985 [1967]: 150), término con el que hace referencia a cómo se forman los significados, a través de la diferencia, en un juego de ausencias y presencias, para reflexionar también sobre la sexualidad: la heterosexualidad no preexiste a la homosexualidad ni existe fuera de ella, sino que precisamente la necesita para sostenerse (López Penedo, 2008: 86).

Así se ve cómo la propia dicotomía heterosexual/homosexual es una producción violenta (igual que lo es la dicotomía hombre/mujer). El primer término no está marcado ni problematizado, mientras que sí lo está el segundo: es un medio para nombrar una categoría que se define por oposición al término no marcado (Halley, 1991: 361; Halperin, 2007 [1995]: 65).

Otro problema evidente de estos pares dicotómicos es la exclusión de todas aquellas identidades o experiencias que no se correspondan con ninguno de sus términos: ni hetero ni homosexuales, ni hombres ni mujeres.

Esta manera de aproximarse a la sexualidad como dispositivo discursivo es opuesta a la perspectiva esencialista, que supondría una esencia presocial (obviamente prediscursiva), inmutable y constitutiva de una persona o cosa; dicha esencia podría ser

fomentada o reprimida, pero no modificada (Fuss, 1989). El esencialismo puede estar fundamentado sobre bases biologicistas, pero no necesariamente.

Dicha perspectiva es muy lejana a mi posicionamiento, ética, política y epistemológicamente. Dibuja ciertos conocimientos y realidades como objetivas, como verdades universales, lejos del conocimiento situado y los mapas de verdades parciales en los que me ubico. Al mismo tiempo, trazar la diferencia sexual como inmutable, universal y transhistórica naturaliza las relaciones de poder y justifica la dicotomización y la jerarquización de los géneros.

Esto no quita que las identidades puedan usarse estratégica y políticamente, ni que dependiendo de las vivencias y marcos teóricos de cada persona, puedan incluso experimentarse como inmutables e inherentes. Para mí, sin embargo, en un sentido sistémico, estas identidades no estarían cargadas de esencia sino que harían referencia a una posición determinada en una estructura jerarquizada y opresora a través de múltiples ejes.

Diana Fuss alerta de que, a veces, cambiar la forma no implica cambiar el contenido. Podemos huir del esencialismo mediante el uso, por ejemplo, de plurales a la hora de hacer referencia a algunos colectivos: 'las mujeres' en lugar de 'la mujer', 'feminismos' en lugar de 'feminismo'. Si estos cambios se reducen a añadir una letra pero no cambian la concepción monolítica y fija de una identidad, no resultarán útiles (Fuss, 1989: 4).

Fuss (1989) y Sedwick (1990) también llaman la atención sobre la dicotomía que divide aquello que es biológico (definido como inmutable) de aquello que es cultural (y por tanto mutable):

Recuerdo el boyante entusiasmo con el que las académicas feministas solían celebrar el descubrimiento de que una u otra brutal forma de opresión no era biológica sino ¡sólo cultural! A menudo me he preguntado cuáles son las bases para nuestro optimismo sobre la maleabilidad de la cultura por cualquier grupo o programa (Sedwick, 1990: 41).

En primer lugar, es evidente la dificultad de modificar una estructura social opresora, pero la perspectiva construccionista sigue teniendo un mayor potencial político, tal y como exponía en el marco epistemológico al enunciar las posibles escapatorias a ese nihilismo al que la teoría del discurso parecía abocarnos.

En segundo lugar, esa misma dicotomía entre biología y cultura es lo primero que debe ser cuestionado. Gayle Rubin define por primera vez el sistema sexo/género (1986 [1975]). Esta expresión será utilizada una y otra vez (y no siempre según las indicaciones de Rubin) para separar dos componentes del género: por un lado, la naturaleza, el sexo, el elemento biológico; por el otro, el género, el elemento sociocultural.

Sin embargo, siguiendo a Butler, sostengo que el sexo sería una producción más del dispositivo del género:

La afirmación de que el género está construido sugiere cierto determinismo de significados de género inscritos en cuerpos anatómicamente diferenciados, y se cree que esos cuerpos son receptores pasivos de una ley cultural inevitable [...]. Si se impugna el carácter inmutable del sexo, quizá esta construcción llamada 'sexo' esté tan culturalmente construida como el género; de hecho, tal vez siempre fue género, con la consecuencia de que la distinción entre sexo y género no existe como tal [...]. El cuerpo es en sí una construcción, como son los múltiples cuerpos que conforman el campo de los sujetos con género (Butler, 2010 [1990]: 39-58).

Si vuelvo al par indisoluble saber/poder, no es difícil acercarse a la mirada científica y médico-biologicista del sexo y de los cuerpos como dispositivo discursivo. Ya el antropólogo Marcel Mauss aventuraba la construcción social del cuerpo (1979 [1950]). Anne Fausto-Sterling, que seguirá la misma línea de Thomas Laqueur (1994 [1990]), lo llevará más allá en *Cuerpos sexuados: la política de género y la construcción de la sexualidad*:

Nuestros cuerpos son demasiado complejos para proporcionarnos respuestas definidas sobre las diferencias sexuales. Cuanto más buscamos una base física simple para el sexo, más claro resulta que 'sexo' no es una categoría puramente física [...]. Mi intención es mostrar la dependencia mutua de estas afirmaciones, en parte abordando temas como la manera en que los científicos (a través de su vida diaria, experimentos y prácticas médicas) crean verdades sobre la sexualidad; cómo nuestros cuerpos incorporan y confirman estas verdades; y cómo estas verdades, esculpidas por el medio social en el que los biólogos ejercen su profesión, remodelan a su vez nuestro entorno cultural (Fausto-Sterling, 2006 [2000]: 19-20).

¿Entonces el cuerpo es otro dispositivo discursivo? Así es. Foucault lo nombra *tecnologías del cuerpo*, mecanismos para disciplinarlo y designarlo como útil o inútil, tanto por parte del Estado como dentro de cada subjetividad (1988 [1975]: 33). Butler releerá la obra de Foucault para considerar que la materialidad de los cuerpos (sus contornos, sus movimientos) es efecto del poder (Butler, 2010 [1990]: 95-118; 2002 [1993]). El término *embodiment* (traducido al español como *incorporación* o *encarnación*) hace referencia precisamente a esa idea de *cuerpo* como construcción simbólica (Csordas, 1994). Como enuncia Remedios Zafra: “No son del todo nuestros. Por más que ustedes los cuiden, alimenten, maquillen, implementen, acaricien, besen, pornografien y todo lo demás, los cuerpos son nuestros pero no del todo nuestros” (Zafra, 2008: 138).

¿Y qué hay del deseo? ¿Y de las prácticas sexuales? ¿Cómo aproximarse a ello desde la teoría cuir y desde la teoría del discurso? Foucault habla de un sistema relacional de afectividades como práctica de resistencia a la normalización del deseo (Foucault, 2001 [1981]). Este sistema relacional, basado en una economía de los placeres<sup>48</sup>, pasaría por redes donde los sujetos puedan acceder a prácticas afectivo-sexuales no limitadas por identidades monolíticas y genitalizadas (Durán, 2005).

Si el deseo no está filtrado por la identidad, ¿queda algo, es aprehensible, estaríamos hablando de una pulsión prediscursiva? ¿Cómo se salva el abismo entre deseo desestructurado y el lenguaje que lo estructura? El deseo no puede fijarse, tampoco mediante el lenguaje, puesto que está siempre en movimiento, pero sí puede ser canalizado.

Para Foucault, “la práctica psicoanalítica determina el deseo al tiempo que lo interpreta, y dado que el deseo es su función discursiva, así como el psicoanálisis es su contexto discursivo contemporáneo, el psicoanálisis no recobra sino que *produce* el deseo” (Butler, 2012 [1987]: 309). Así, si debido a la regulación del deseo a través del lenguaje, no se puede desligar éste del poder y de la ley, lo que se puede plantear es la erotización de la regulación como práctica de resistencia, en una inversión irónica.

---

<sup>48</sup> Esta economía de los placeres no estaría exenta de relaciones de poder, pero sí hay una sensación de posibilidad de alternativa a la economía de cuerpos y placeres hegemónica (Smart, 1989: 124). Aun así, ha sido duramente criticado por no explicitar los criterios que puedan diferenciarlo de la economía neoliberal, capitalista e individualista de los placeres (Castro Orellana, 2008: 473 y ss.).



Si se fractura la relación entre género, cuerpo y deseo, pueden pensarse también unas prácticas sexuales no normativas, no heterocentradas, no genitalizadas ni regidas por identidades fijas. Como diría Monique Wittig: “Si el deseo pudiera liberarse, no tendría nada que ver con las marcas preliminares de los sexos” (cit. en Butler, 2010 [1990]: 86).

P. B. Preciado habla de *contrasexualidad* para referirse a una sexualidad desnaturalizada, donde los cuerpos se reconocen como cuerpos parlantes y no como hombres o mujeres, y donde se reconocen con la posibilidad de acceder a todas las prácticas significantes y de enunciación<sup>49</sup> que la historia ha reconocido como masculinas, femeninas o perversas:

Los roles y las prácticas sexuales, que naturalmente se atribuyen a los géneros masculino y femenino, son un conjunto arbitrario de regulaciones inscritas en los cuerpos que aseguran la explotación material de un sexo sobre otro [...]. El proceso de creación de la diferencia sexual es una operación tecnológica de reducción, que consiste en extraer determinadas partes de la totalidad del cuerpo, y aislarlas para hacer de ellas significantes sexuales [...]. Los órganos sexuales como tales no existen. Los órganos, que reconocemos como naturalmente sexuales, son ya el producto de una tecnología sofisticada que prescribe el contexto en el que los órganos adquieren su significación (relaciones sexuales) y se utilizan con propiedad, de acuerdo a su “naturaleza” (relaciones heterosexuales) (Preciado, 2002: 22-27).

Las prácticas sexuales son también, entonces, dispositivos discursivos que se inscriben en nuestros cuerpos y en nuestras relaciones (que, junto con otros tantos dispositivos, también producen nuestros cuerpos y nuestras relaciones). El término de *contrasexualidad* proviene indirectamente de Foucault: más que antirrepresivo, es contra-productivo. Las prácticas contra-sexuales producen formas de saber/placer alternativas: “el deseo, la excitación sexual y el orgasmo no son sino los productos retrospectivos de cierta tecnología sexual que identifica los órganos reproductivos como órganos sexuales, en detrimento de una sexualización de la totalidad del cuerpo”

---

<sup>49</sup> Estas prácticas significantes y de enunciación van más allá del *habla* (en un sentido lingüístico) de los cuerpos parlantes: “es el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado lo que es nuestro objeto” (Benveniste, 1999 [1974]: 83). Me interesa la lectura de Émile Benveniste en cuanto a *enunciación* como *apropiación*, por parte de la persona locutora, del aparato formal de la lengua, *declaración* de locutora e *implantación* de la Otra delante de ella. Así, tanto la persona locutora como la alocutaria se inscriben como partes constitutivas del discurso.

(Preciado, 2002: 20). Las prácticas sexuales (y las contra-sexuales) son una tecnología más.

La comunidad que se ha formado en torno a la categoría de asexualidad y aromanticismo también ha puesto sobre la mesa la necesidad de reflexionar sobre el alosexismo y la amatonormatividad. El alosexismo es la asunción de que todas las personas experimentan deseo sexual (y de la misma forma) y/o mantienen (o quieren mantener) relaciones sexuales con otras personas. La amatonormatividad, por su parte, es la naturalización del amor romántico y de la relación que lo encarna como vínculo primordial para los seres humanos. El dispositivo del deseo y de las prácticas sexuales opera de forma diferente en distintos contextos y ante diferentes cruces de experiencias, y, como esto demuestra, también puede no operar en absoluto u operar en forma de *huella*.

Tal y como expuse en el marco epistemológico al desarrollar el carácter material del discurso (apartado 2.1.2), concebir el sexo, el género o el deseo como dispositivos discursivos no niega, evidentemente, las consecuencias que su configuración tiene sobre nuestras vidas. Acompaño a Halperin con esta cita, en la que se refiere específicamente a la homosexualidad pero que puede ampliarse a otros conceptos:

[Que sea una construcción social] no quiere decir que la homosexualidad sea irreal. Por el contrario, las construcciones son muy reales. Las personas viven por ellas, después de todo, y hoy en día, cada vez más, mueren por ellas. No se puede pedir nada más real que eso. Pero si la homosexualidad es una realidad, ésta es construida, una realidad social y no natural. El mundo social contiene muchas realidades que no existen por naturaleza (Halperin, 2007 [1995]: 66).

En conclusión, para definir las sexualidades no normativas pienso en la matriz heterosexual de la que habla Judith Butler, un dispositivo discursivo que incorpora cuerpo sexuado, roles de género y deseo. Dicho dispositivo es también una matriz de inteligibilidad, permitiendo que *existan* solo aquellas identidades en las que el deseo y las prácticas sexuales son *consecuencia* del sexo y del género, entendiendo *consecuencia* como “una relación política de vinculación creada por las leyes culturales, las cuales determinan y reglamentan la forma y el significado de la sexualidad” (Butler, 2006a [2004]: 72). Como todo dispositivo discursivo, está localizado histórica y espacialmente. Entiendo las sexualidades no normativas, entonces, como todas aquéllas disidentes de dicha matriz.

### 2.2.1.3. La producción del sujeto Otro cuir “oriental”

Inteligente, pero la profesora le golpeó igualmente para demostrarle que las palabras pertenecen a quienes definen, no a quienes son definidos.

Toni Morrison. *Beloved*.

#### 2.2.1.3.1. Traducción cultural: límites y posibilidades

Las películas que analizo en esta tesis parten de un contexto cultural y lingüístico diferente al que ocupó yo como investigadora. Los conceptos con los que trabajo, algunos de los cuales ya he enunciado, circulan entre diferentes posiciones espacio-temporales. ¿Qué significa *traducir*, no solo las palabras, sino los conceptos? ¿Cómo se relaciona la *traducción cultural* con las relaciones de poder? ¿Pensar la traducción me lleva a imaginar un lenguaje universal? Si no es el caso, ¿cuáles son los límites de la comunicación? Responderé a estas preguntas a lo largo de este subapartado.

Me identifico con la mirada desde la que Judith Butler se aproxima a la traducción cultural:

Una concepción antiimperialista o, mínimamente, no imperialista de los derechos humanos internacionales debe poner en tela de juicio el fundamento de lo humano, y aprender de las diversas maneras y medios a través de los cuales se define en diferentes ámbitos culturales [...]. La noción de lo humano sólo se construirá con tiempo, en y a través del proceso de traducción cultural, ya que no se trata de una traducción entre dos lenguajes que se mantienen cerrados en sí mismos, distintos, compactos. Más bien, la traducción obligará a cada lenguaje a cambiar con el fin de aprehender al otro (Butler, 2006b [2004]: 62).

Pero, ¿acaso esa operación es inocente? ¿Cómo median las relaciones de poder en ese proceso que modifica los lenguajes? La traducción es siempre un problema de poder (Spivak, 2008; Asad, 1986). Como afirma Joseph Massad en su última obra, *Islam in Liberalism*:

Entiendo la traducción como una epistemología, una forma de aprehender lo que rebosa los confines de nuestra lengua, a través, paradójicamente, de nuestra

lengua. Pero mientras que la traducción como tal es una epistemología, el acto de traducir se mezcla con toda una red de contextos lingüísticos, políticos, sociales, económicos, “culturales”, en fin, de *poder*, que determinan al acto en sí mismo, sus estructuras, sus imperativos, sus efectos y sus públicos. En un mundo colonial de poderes desiguales, los idiomas no son iguales (Massad, 2015: 7).

Así, el proceso que traduce tanto términos como conceptos está atravesado por las relaciones de poder y no es nunca inocente. En mi trabajo de investigación se mezclan el árabe y el hebreo (traducidos por otras personas), el inglés, el francés y el español. En el relato final, en la escritura de este texto, figura (casi) todo en español. ¿Es suficiente ser consciente del poder que impregna la relación entre los idiomas, ser consciente del privilegio de unas lenguas sobre otras a la hora de configurar los mapas de conceptos?

Además de hacerlo explícito, es necesario replantearse cuáles son las categorizaciones que estructuran nuestros marcos teóricos y resituárlas como *verdades parciales*. En el próximo subapartado lo haré patente en el encuentro entre la teoría *cuir* y la crítica al orientalismo.

La traducción, como ya he ido avanzando, no es meramente lingüística, sino que nos permite intercambiar conceptos, marcos teóricos y epistemológicos. ¿Se puede presuponer la traducibilidad de categorías como género o sexualidad? ¿Cómo pueden ponerse a circular en diferentes contextos?

Joseph Massad considera que términos como ‘género’, ‘feminismo’ o ‘sexualidad’ no son importables ni categorías de análisis comunes o relevantes universalmente, sino que son categorías epistemológicas y ontológicas impuestas (2015: 203). Pese a que me interesa su análisis de la lógica colonial que permite imponer ciertas epistemes sobre comunidades oprimidas, sus conclusiones obvian el trabajo de muchos movimientos sociales autónomos, dado que analiza únicamente textos y organizaciones feministas y LGTB institucionales.

Además, como bien apunta Ghaida Moussa (2011: 8), su retórica se acerca a las narrativas nacionalistas que reafirman su heterosexualidad marcando cualquier disidencia como extranjera (digo solo “se acerca”, pues Massad no hablaría tampoco de heterosexualidad, sino que desafiaría las herramientas teóricas de todo el sistema sexo/género/deseo euro-estadounidense).

Otras autoras sí han expuesto metodologías para aproximarse a la circulación transcultural de marcos teóricos. Isabelle Gunning, estadounidense, introduce en un ensayo sobre mutilación genital femenina el concepto de *world-travelling*. ¿Cómo analizar la práctica de una cultura distinta de la de la analista? Gunning recomienda la metodología *world-travelling* para negociar entre interconexión e independencia, entre perspectivas comunes de las mujeres y sus diferencias (Gunning, 1992: 202-204).

Para ello, aplica tres estrategias en el análisis de la mutilación genital femenina en países africanos, que desarrolla en un artículo posterior (Gunning, 1994). Éstas son: (1) comprender las presiones culturales que nos han producido a “nosotras”, ser capaces de historizar y contextualizar nuestra perspectiva (práctica de clitoridectomía en Estados Unidos); (2) observarnos a nosotras como otras nos ven (desde analizar nuestras prácticas y problemas desde fuera –como el auge de trastornos de alimentación entre las jóvenes– hasta considerar la relación histórica y colonial con los otros); y (3) observar a las otras como ellas se ven dentro de su contexto cultural (para ello analiza paralelamente la mutilación genital femenina en algunos países africanos con las operaciones de cirugía estética en Estados Unidos).

Gunning concluye que el objetivo de algunos artículos sobre prácticas concretas (en el caso de su artículo, la mutilación genital) no es tanto analizarla, ni tan siquiera presentarla como positiva o negativa, sino estabilizar las dicotomías monolíticas y jerarquizadas entre “Oriente” y “Occidente” (Gunning, 1992 y 1994).

El proyecto europeo Travelling Concepts, con una metodología similar, traza un mapa conceptual que viaja en un amplio espectro de contextos disciplinarios, nacionales e internacionales (Braidotti, 2002; Bal, 2002; Hemmings, 2005). Algunas de las integrantes de la plataforma se preguntan si son los conceptos quienes viajan o si viajamos nosotras (espacial, temporal, interdisciplinariamente) y los observamos desde posiciones diversas (Gómez García, 2005; Grenz, 2005; Anim-Addo, 2005).

Anim-Addo sugiere, para ese viaje, la posición de las zonas incómodas [*discomfort zones*] (Covi *et al.*, 2006; Anim-Addo, 2009: 120). En su caso, se trata de la posición que ocupa como profesora negra en la academia, mayoritariamente blanca (y estructuralmente racista). Gómez García le responde que es difícil, casi imposible, ocupar esa misma posición, pero abre la posibilidad de generar nuevas zonas incómodas (personales y colectivas) para escarbar entre las posibilidades que ofrece la conversación como medio de penetrar la oposición entre personas Unas y personas

Otras (Gómez García, 2009: 177). Recuperaré poco más adelante esta idea de las posiciones incómodas.

Un problema al que parece que nos enfrenta la traducción es la búsqueda de un lenguaje común que trascienda los discursos particulares. ¿Es eso posible? ¿Estoy hablando de un lenguaje universal? Judith Butler reflexiona sobre ello, en relación con los marcos teóricos religiosos y seculares, en *Parting Ways* (2012) y lo relaciona con la iterabilidad de Derrida, la repetición que es siempre otra. Esta obra de Butler guía los planteamientos de los próximos tres párrafos (2012: 10-13).

La recepción es siempre un asunto de traducción. No puedo recibir un mensaje sin traducirlo y, dado que la traducción supone una alteración, el mensaje cambia en el curso de su paso de un horizonte espacio-temporal a otro. Esos *horizontes* (terminología de Gadamer, 1989) no se fusionan en la traducción, sino que ésta abre un abismo entre ellos. Algo se pierde en el camino del *allí y entonces* al *aquí y ahora*; y algo nuevo es añadido también. La continuidad se rompe y lo único seguro que hallamos en el presente es la ruina parcial de lo que en algún momento hubo.

Con el fin de resolver éticamente el encuentro con la Alteridad, hay que aceptar la desorientación a la que nos enfrentan los discursos que nos resultan menos familiares (ocupar, entonces, esa posición incómoda de la que hablaba Anim-Addo). La traducción no supone asimilar lo extraño para integrarlo en la comodidad de lo que nos es conocido; sino abrirse a ello, perder suelo firme y ceder terreno a aquello que no es inmediatamente reconocible (quizá ni siquiera inteligible) de acuerdo a nuestros marcos epistemológicos. Son los regímenes de poder, como ya he explicado, los que fijan los límites de lo cognoscible, así que estar en disposición de responder a un enunciado que no es inmediatamente asimilable por parte de nuestro marco teórico es ya un compromiso ético crítico.

Si solo podemos acceder al *original* con la traducción, y si la traducción nos imposibilita este acceso, la pérdida del original es la condición primera de supervivencia del mensaje o del concepto imposible, donde permanece en forma de huella derridiana. No existe entonces una traducción perfecta, ya que ésta siempre depende de una parte intraducible<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Massad reflexiona sobre la intraducibilidad de algunos términos árabes, cuando figuran en versión original dentro de textos en inglés (o español, para lo que a mí me concierne), y se

Completo esta reflexión de Butler con el concepto de *devenir* de Gilles Deleuze. Maite Larrauri lo expone con mucha claridad. La cita escogida es larga, pero relevante para comprender un concepto complejo:

El lenguaje de nuestra cultura divide el mundo en sujetos y predicados. Los sujetos existen como soportes de los predicados. Gramaticalmente consideramos que los predicados suceden a los sujetos, y suceden porque existen los sujetos (los seres humanos, los animales, las plantas, los lugares, los objetos) de los cuales se predica. Nuestra lógica, la lógica que utilizamos para nuestro razonamiento está basada en dicha dicotomía [...]. Deleuze se apoya en la obra del pensador Gregory Bateson para pensar según una lógica diferente [...]. La lógica de Bateson no se apoya en los sujetos sino en los predicados. Es una lógica de las relaciones. Son ellas lo que hay de importante en la vida: no los sujetos sino las acciones [...]. Expresar las relaciones es difícil porque tenemos que hacerlo en el interior de un lenguaje de sujetos, donde los sujetos son antes que la acción, antes que el predicado, antes que la relación. Menos mal que existe el arte -nos repite Deleuze-, de lo contrario estaríamos condenados a la vulgaridad del sentido común al que nos obliga nuestro lenguaje. El arte expresa relaciones y para ello crea lenguaje más allá del ya existente como instrumento de comunicación entre nosotros [...]. Ver así las cosas y las personas no es nada fácil. Nuestro lenguaje es el del ser, la identidad, el lenguaje de los contornos fijos, el que dice que uno es hombre, blanco, occidental. El particular se inserta dentro de estos universales como Sócrates en la totalidad de los hombres. “Hombre”, “blanco”, “occidental” son los rótulos por los que captamos el mundo, son los elementos de identificación de un sujeto. Y sin embargo, nos dice Deleuze, no es ahí donde está lo importante, porque lo importante es lo que pasa, lo que atraviesa, lo que cambia. La lógica de la vida no es una lógica del ser sino del devenir (Larrauri, 2015: 23-27).

A partir de la *traducción cultural* de Butler y del *devenir* de Deleuze, concluyo que no me interesaría tanto pensar en los conceptos como si permanecieran estancos en los distintos contextos culturales: el concepto original *allí y entonces*, el concepto traducido *aquí y ahora* (y viceversa). Por el contrario, me situó más concretamente en el proceso, en el camino que circula (en muchas direcciones, con muchas interrupciones) entre unos

---

pregunta: “¿Lo intraducible lo es por respeto a la diferencia y a los límites de la narración? ¿O es un énfasis en la exotización y la otredad?” (Massad, 2015: 9).

contextos y otros; me sitúo en el devenir mismo que implica la traducción, modificando constantemente los conceptos pese a que su apariencia sea fija.

El trabajo de traducción, entonces, está en ese puente que tiende Anzaldúa en el prefacio a *This bridge we call home*:

Puente-ar [*To bridge*<sup>51</sup>] significa relajar nuestras fronteras, no cerrárselas a otros. Es el trabajo de abrirle la puerta al extraño, dentro y fuera. Atravesar el umbral es ser privados de la ilusión de seguridad porque nos mueve en un territorio poco familiar que no nos garantiza un paso seguro. Puente-ar es intentar comunidad, y para ello debemos arriesgar y abrir nuestra intimidad personal, política y espiritual, arriesgar ser heridos (Anzaldúa, 2002 [1981]: 3).

Para Paola Zaccaria, otra de las participantes en el proyecto Travelling Concepts, es posible cruzar a Anzaldúa con Derrida a través de la idea de hospitalidad en la frontera:

Releyendo a Derrida sobre cosmopolitismo y hospitalidad [...] me doy cuenta de que es posible pensar en la persona que traduce como en aquella que tiene que oscilar entre rendirse incondicionalmente a la (hospitalidad del) lenguaje del otro y la complicidad con las condiciones que impone sus propios lenguaje y cultura (Zaccaria, 2009: 210).

Esta operación de traducción como devenir puente me devuelve a la frontera, no como espacio fijo, sino como acción, como un *atravesar* permanente, una posición incómoda que nunca está, estrictamente, en uno o en otro sitio.

#### **2.2.1.3.2. Orientalismo, homonacionalismo y reconocimiento**

Retomo en este punto el carácter performativo de las categorías analíticas e identitarias relativas a los géneros y sexualidades para relacionarlo con el colonialismo. Estas categorías, producidas en Europa a partir del siglo XIX, han sido *traducidas* en todo tipo de contextos socioculturales ignorando los significados que dichos contextos han podido

---

<sup>51</sup> Traduzco *to bridge* como “puente-ar”, fabricando un verbo, para sostener su sentido como predicado y no como objeto o sujeto en otra expresión tipo “tender puentes”, “hacer puentes”.



darle a diferentes experiencias. De este modo, la especificidad de una posición espacio-temporal concreta (euro-estadounidense) ha sido convertida en neutra y universal.

Así, en lugar de permitir que cada comunidad construya sus propios discursos emancipatorios, ha tratado de imponerse un determinado activismo por los derechos de las sexualidades no normativas. Esto podría llamarse *orientalismo gay*: la construcción del sujeto “oriental” y de su sexualidad como Otredad, a partir de la dicotomía hetero/homosexual y en combinación con intereses civilizatorios e imperialistas.

En este subapartado voy a desarrollar los conceptos de orientalismo y homonacionalismo, herramientas clave a lo largo de esta tesis. También retomaré el marco de inteligibilidad y el reconocimiento de Butler para buscar otra forma de encontrarse con la Alteridad sin caer en dinámicas coloniales.

El orientalismo (como teoría crítica) es un concepto desarrollado por Edward Said para analizar los discursos en torno a “Oriente”:

La tesis que yo sostengo en este libro no consiste en sugerir que existe una realidad que es el Oriente real o verdadero (islam, árabe o lo que sea) ni tampoco consiste en confirmar la situación privilegiada de toda perspectiva 'interna' frente a cualquiera que sea 'externa' [...], lo que he pretendido decir es que 'Oriente' es por sí mismo una entidad constituida y que la noción de que existen espacios geográficos con habitantes autóctonos radicalmente diferentes a los que se puede definir a partir de alguna religión, cultura o esencia racial propia de ese espacio geográfico es una idea extremadamente discutible (Said, 2008 [1978]: 423).

De la misma forma que en binomios como hetero/homosexual u hombre/mujer ambos elementos son co-dependientes (como explora también la sociología de las ausencias de De Sousa Santos), ocurre lo mismo con el par “Occidente”/“Oriente”:

Oriente ha servido para que Europa (u Occidente) se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia [...]. La creación de una identidad [...] implica establecer antagonistas y 'otros' cuya realidad esté siempre sujeta a una interpretación y a una reinterpretación permanentes de sus diferencias con 'nosotros'. Toda época y toda sociedad recrea sus 'otros' [...]. [L]a identidad de uno mismo o la del 'otro' es un muy elaborado proceso histórico, social, intelectual y político (Said, 2008 [1978]: 20, 436).

La teorización de Said ha sufrido una serie de críticas que considero asimilables al marco teórico sobre el orientalismo (Khatib, 2009: 8-10). Éstas son: (1) la hegemonía es un proceso fluido, por lo que ningún discurso hegemónico (tampoco el orientalista) será uniforme en el tiempo y el espacio (Porter, 1994: 152); (2) Said generaliza y totaliza acerca de “Oriente” (Kerr, 1980) y (3) también acerca de “Occidente”, que no sería ideológicamente uniforme, sino heterogéneo y contradictorio (Porter, 1994); (4) deja poco espacio a la resistencia y a las narrativas contrahegemónicas dentro del discurso “occidental”, (5) pero también en el “oriental”, reforzando la idea de “Oriente” como aquello *sobre* lo que se escribe y no *quien* escribe (*íbid.*), y obviando las dinámicas de poder coloniales intra-“orientales” (Landow, 2002).

“Oriente”, y específicamente el mundo árabe (es el área geográfica en la que se centra Said en su obra) se ha asimilado al concepto de islam en estos discursos orientalistas. Sobre en qué momento *islam* dejó de ser ‘religión’ y se convirtió en ‘cultura’ (ya introduce la racialización del islam en el subapartado 2.2.1.1) escribe Joseph Massad: “¿Nombra una religión, un lugar geográfico, una identidad común? ¿Es un concepto, un tecnicismo, un signo, o una taxonomía? (2015: 4). ¿Qué representa el islam en esta dicotomía que lo opone a “Occidente”?:

Tenemos que preguntarnos si efectivamente son sólo determinados actos cometidos por extremistas islámicos lo que se considera fuera de los límites de la razón establecidos por el discurso civilizatorio de Occidente, y no más bien todas y cada una de las creencias y prácticas pertenecientes al Islam lo que se vuelve un signo de enfermedad mental, en la medida en que se apartan de las normas hegemónicas de la racionalidad occidental (Butler, 2006b [2004]: 103).

En todo el comentario que Said, Butler y Massad hacen de la construcción de “Oriente” como Otredad circula (con mayor o menor énfasis) la marca de género: ese “Oriente” se produce por un lado como feminizado y débil, pero esta imagen contrasta con la que se va dibujando (paralelamente) desde finales del siglo XX, que será machista y ruda. La cis-heteronormatividad en los contextos no europeos se ve reforzada y adquiere nuevas especificidades como herencia del colonialismo (Bulbeck, 1998: 153; Prado, 2006; McDonald, 2014; Adlbi Sibai, 2016: 112)<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> Esto no significa en ningún caso que en el “Oriente” precolonial o en un imaginado “Oriente” extracoloniales no circularan las relaciones de poder, marcadas también por el eje de género, pero el patriarcado “oriental” también ha sido colonizado por “Occidente” (Adlbi Sibai, 2016: 142-167).

Con el activismo LGTBIQA euro-estadounidense desde finales del siglo XX, la lógica colonial se desplaza de la cis-heteronormatividad a la homonormatividad<sup>53</sup> (aunque la heteronorma siga funcionando, son mecanismos paralelos, no excluyentes). La instrumentalización imperialista de los feminismos y de la comunidad LGTBIQA traslada el binomio hetero/homo (con todas las exclusiones que este supone), produciendo identidades gays y lesbianas allá donde no existen y reprimiendo los deseos y las prácticas que rechazan ser asimiladas en dicha epistemología sexual “occidental”. Joseph Massad, en su obra *Desiring Arabs*, llama Internacional Gay a este proceso, que se basa en un axioma prediscursivo sobre la existencia de las categorías sexuales (2007: 160-190).

El pensamiento de Massad podría ignorar, sin embargo, como apunta nuevamente Ghaida Moussa (2011), la existencia de construcciones identitarias disidentes de la sexualidad normativa en el mundo árabe (como las mujeres Tharifa, del siglo XIII, descritas por Habib, 2007: 70). Lo más importante para mí no sería concluir si las identidades LGTBIQA como tal existían o no antes de la colonización, sino, como dice Moussa:

[C]ómo la definición de qué es y qué no es queer se establece a través de relaciones coloniales, a partir de las cuales los queer occidentales/judeo-israelíes ocupan una posición privilegiada en la evaluación del nivel de queer y, por lo tanto, adquieren superioridad a través del criterio que ellos mismos han construido. En este sentido, comparto la preocupación de Massad acerca del efecto oscurecedor de la monopolización de las voces por parte de activistas queer occidentales/judeo-israelíes. Es, de hecho, peligroso, cuando activistas cuir

---

<sup>53</sup> La primera referencia académica a la homonormatividad es de Lisa Duggan:

Las nuevas políticas sexuales neoliberales del IGF (Foro Gay Independiente) podrían denominarse la nueva homonormatividad: una política que no se enfrenta a las asunciones e instituciones heteronormativas, sino que las apoya y sostiene, mientras que le prometan la posibilidad de constituirse como gays desmovilizados, así como una cultura gay privatizada y despolitizada, anclada en el ámbito de lo doméstico y en el consumo [...]. Esta nueva homonormatividad viene equipada de una recodificación retórica de términos clave de la historia política gay: 'igualdad' se convierte en un acceso limitado y formal a unas pocas instituciones conservadoras; 'libertad' se convierte en impunidad con la intolerancia y en grandes desigualdades en la economía y la sociedad civil; el 'derecho a la privacidad' se convierte en confinamiento doméstico, y las políticas democráticas en sí mismas parecen haber desaparecido. Todo esto se suma a una cultura corporativa dirigida por un estado minimizado, gracias a la privatización neoliberal de la vida afectiva, económica y social (Duggan, 2002: 179,190).

Susan Stryker (2008) añade que el término homonormatividad ya lo utilizaba la comunidad trans en los años noventa estadounidenses para referirse a la transfobia de gays y lesbianas cis.

occidentales/judeo-israelíes reclaman una posición legítima desde la que definir identidades gay no occidentales para sujetos que categorizan como “incapaces de definirse o defenderse a ellos mismos” (Moussa, 2011: 28).

En 2008, la pequeña editorial Raw Nerve Books lanzó la obra colectiva *Out of Place: Silencing Voices on Queerness/Racality*, editada por Adi Kuntsman y por Esperanza Miyake. El volumen, una colección de ensayos que trataba de denunciar la invisibilidad a la que había sido sometida la variable racial en los estudios cuir, fue bien recibido y, en poco menos de un año, se agotó la primera tirada (Erel y Klesse, 2009). Sin embargo, la editorial, autodesignada feminista e independiente, no quiso reeditar la obra, dada la polémica suscitada por su contenido.

El ensayo que más controversia levantó fue el firmado por Jin Haritaworn, Tamsila Tauqir y Esra Erdem: “Gay Imperialism: Gender and Sexuality Discourse in the ‘War on Terror’” (2008). El capítulo analiza cómo la manera en la que se conciben el sexismo y la homofobia genera una autoconcepción determinada de las democracias “occidentales” y, al mismo tiempo, (re)produce un discurso racista e islamófobo de liberación de sociedades musulmanas. Así, la reciente visibilidad de personas cuir musulmanas en diferentes medios de comunicación debe ser observada con cautela:

El interés por gays y lesbianas musulmanes ha emergido en un contexto de violencia islamófoba. Esto suscita que nos cuestionemos qué historias circulan y cómo responden o refuerzan el racismo. También es cuestionable qué interés pueden tener otros actores en estas nuevas políticas de la representación de personas queer de color, principalmente los gays, lesbianas, feministas y queer blancos (Haritaworn *et al.*, 2008: 71).

Así, concluyen que la difusión de una visión monolítica del islam como discurso que oprime a las mujeres y que fomenta la violencia contra la comunidad LGTBIQA ha contribuido a la legitimación de las guerras en Iraq y Afganistán, así como la conocida como ‘guerra contra el terror’ en todas sus manifestaciones.

En la misma colección figura otro ensayo: “Homonationalism and Biopolitics”, de Jasbir Puar, que resume la obra que ésta publica en 2007: *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*. Es en este libro en el que Puar desarrolla por primera vez el concepto de homonacionalismo.

Puar argumenta cómo las configuraciones de sexualidad, raza, género, clase y etnia se están realineando con las fuerzas contemporáneas de seguridad, lucha contra el terrorismo y nacionalismo. Su análisis parte de la mayor inclusión de cuerpos no heteronormativos en el estado-nación a través de políticas liberales de reconocimiento legal y representación en medios de comunicación de masas, pasando de ser objetos de muerte (VIH) a sujetos de producción de vida (matrimonio).

Sin embargo, Puar considera que esto sólo funciona si, al mismo tiempo, se produce de forma efectiva una población de terroristas orientalizados. La ideología heteronormativa del Estado estadounidense se ve acompañada, ahora, de una ideología homonormativa que combina la organización de movimientos cuir transnacionales con una creciente islamofobia. Y acuña así el término de homonacionalismo:

[Es una] forma de excepcionalismo sexual, la emergencia de una homosexualidad nacional [...] que se corresponde con el resurgimiento del excepcionalismo del imperio americano. Más aún, esta rama de la homosexualidad opera como un guión regulatorio no solo de normas para ser gay o queer, sino de las normas raciales y nacionales que refuerzan a dichos sujetos sexuales (Puar, 2007: 2).

Se amplían entonces, excepcionalmente, los límites del régimen heteronormativo, que comienza a incluir a otros elementos en sus bases, pero no a cualquier precio. La homonormatividad se relaciona directamente con el homonacionalismo:

Al mismo tiempo que el estado-nación [EEUU] produce narrativas sobre su excepcionalidad a través de la guerra contra el terrorismo, debe suspender temporalmente su comunidad imaginada heteronormativa para consolidar el sentimiento nacional y el consenso a través del reconocimiento y la incorporación de algunos, aunque no todos ni tan siquiera la mayoría, sujetos homosexuales [...]. Es decir, la excepcionalidad homosexual no se contradice ni socava necesariamente la excepcionalidad heterosexual; en realidad, puede reforzar ciertas formas de heteronormatividad junto con los privilegios de clase, raza y ciudadanía que requieren. La producción histórica y contemporánea de una normatividad emergente, la homonormatividad, vincula el reconocimiento de los sujetos homosexuales, tanto legal como representativamente, a las agendas políticas nacionales y transnacionales del imperialismo estadounidense. La homonormatividad puede ser considerada cómplice e invitada a la valorización

biopolítica de la vida en la reproducción de las normas heteronormativas (Puar, 2007: 3-9).

El homonacionalismo no es simplemente un sinónimo de ‘racismo gay’ o una (nueva) forma de separar a buenas de malas personas cuir. Se trata, tal y como expone Puar, de una herramienta analítica sobre la circulación del poder en los discursos gay. Esta herramienta, ubicada en la intersección entre estado-nación, raza y sexualidades disidentes, es crítica con la narrativa gay de progreso, narrativa que se sostiene en la exclusión de unos sujetos Otros racializados (Puar, 2013: 337).

El homonacionalismo es uno de los instrumentos clave en los análisis que desarrollo en esta tesis. Su evolución ha estado estrechamente ligada al conflicto israelo-palestino. En el siguiente subapartado me centraré en ello y en lo que ha venido a llamarse *pinkwashing* y *pinkwatching*, para así poder explicitar los problemas que surgen al utilizar el homonacionalismo como herramienta teórica y enunciar la mejor forma de resolverlos.

He visto cómo la (re)producción, de acuerdo a la lógica colonial, del sujeto cuir “oriental”, vuelve a jugar con los marcos de (in)inteligibilidad y con las dinámicas de invisibilidad/hipervisibilidad que he expuesto previamente. No reconocer algunas identidades no cis-heteronormativas como humanas, o la absorción de estas identidades en marcos homonormativos, tiene que ver con la “creencia ansiosa y rígida que mantiene que un sentido del mundo y del yo será radicalmente socavado si se permite a tal persona no categorizable vivir en el mundo social” (Butler, 2006b [2004]: 59).

Sin embargo, existe la posibilidad de un reconocimiento fuera de las dinámicas de asimilación y de borrado. Judith Butler relee a Hegel y a Althusser para pensar el reconocimiento<sup>54</sup>. En la obra *Fenomenología del espíritu*, Hegel introduce el concepto como proceso dialéctico entre dos autoconciencias: “es decir: [la autoconciencia] sólo es en cuanto se la reconoce [por otra autoconciencia]” (1966 [1807]: 113). Para reconocerse a una misma, entonces, también es necesario el reconocimiento de la otra, que se convierte en una oponente que puede darte o no la posibilidad de la autoconciencia. Y, para que el resto sea capaz de reconocernos, tiene que ser reconocido. Aquí hay un conflicto que se da en procesos de reconocimiento tanto

---

<sup>54</sup> Me apoyo para realizar esta lectura en el trabajo de Andrés Felipe Castelar (2010).

grupales (identidades colectivas) como individuales (deseo entre dos personas, o dentro de una familia).

En relación con esto, Butler utiliza el concepto de interpelación de Althusser (1995 [1969]), para quien el reconocimiento es un instrumento de la autoridad que, cuando interpela a un sujeto, le produce un efecto de reconocimiento que le *sujeta* a las condiciones de existencia y subordinación de las que es víctima.

Así, que una persona sea reconocida por el Estado implica también ser reconocida como inferior. Buscar el reconocimiento de la Otredad remite a la aceptación de una diferencia que, en sí misma, está organizada a través del esquema jerarquizado hegemónico. El proceso de reconocimiento es asimétrico, está atravesado por las relaciones de poder. Puede sentirse la necesidad de reconocimiento para poder vivir, sentencia Butler (2006b [2004]), pero que, al mismo tiempo, las condiciones para ese reconocimiento hagan la vida invivable.

¿Es posible una perspectiva no opresora para acercarse al reconocimiento? Para ello, habría que preguntarse por modos de vida diferentes y por las condiciones para que sean posibles. Hay que recordar, además, que el reconocimiento es una condición necesaria previa para la inteligibilidad:

El pensamiento sobre una vida posible sólo puede ser un entretenimiento para quienes ya saben que ellos mismos son posibles. Para aquellos que todavía están tratando de convertirse en posibles, la posibilidad es una necesidad [...]. Para conducir el argumento hegeliano en una dirección foucaultiana: las normas del reconocimiento tienen como función producir y reproducir la noción de lo humano [...]. En nuestra propia capacidad de persistencia dependemos de lo que está fuera de nosotros, de una socialidad más amplia, y esta dependencia es la base de nuestra resistencia y de nuestra capacidad de supervivencia [...]. Cuando luchamos por nuestros derechos no estamos sencillamente luchando por derechos sujetos a mi persona, sino que estamos luchando *para ser concebidos como personas* (Butler, 2006b [2004]: 58-59).

Butler utiliza este marco, así como el de la inteligibilidad, para analizar la islamofobia, a raíz de las reacciones violentas en Estados Unidos (militares, sociales, culturales) tras los atentados del 11 de septiembre de 2001. Reflexiona sobre qué vidas consideramos

merecedoras de duelo y cómo construimos lo humano a través de la dicotomía entre civilización “occidental” e islam:

¿Nuestra capacidad para un duelo de dimensión global está forcluida precisamente por el fracaso de concebir las vidas musulmanas y árabes como *vidas*? [...] La cuestión de quién será tratado humanamente presupone que primero tenemos que establecer la cuestión de quién cuenta y quién no cuenta como humano. Y aquí es donde el debate acerca de la civilización occidental y el Islam no es un mero o exclusivo debate académico [...]. Como término y como práctica, la "civilización" funciona produciendo lo humano en forma diferencial al ofrecer una norma culturalmente limitada para aquello que se supone que es lo humano. No es sólo que algunos humanos son tratados como humanos mientras otros resultan deshumanizados; más bien, la deshumanización se vuelve la condición para la producción de lo humano hasta el punto de que una civilización "occidental" se considera por encima y enfrentada a una población entendida, por definición, ilegítima, si es que no dudosamente humana (Butler, 2006b [2004]: 36, 122-123).

¿Cómo reconocer la Otridad asumiendo que las miradas no son neutras, asumiendo entonces las relaciones de poder, pero sin caer ni en la asimilación ni en la invisibilidad? Para resolverlo, retomo las alianzas de vulnerabilidades a las que ya me acerqué previamente. Se trata de reconocer nuestra vulnerabilidad y reconocer la de personas Otras, así como asumir que es en ese encuentro, y no antes, donde nos constituimos<sup>55</sup>. Sólo así se puede generar una alianza a partir del reconocimiento de ellas y que nos (re)constituya en cada encuentro. Sólo así puede escaparse de la violencia que necesita eliminar (o asimilar) la Otridad para auto-reconocerse.

Termino así, con la misma conclusión de Butler: para construir alianzas que hagan todas las vidas más vivibles no pueden basarse tanto en el sujeto como en la vulnerabilidad. Hay que *devenir puente*, hay que habitar la frontera:

---

<sup>55</sup> “Cuando reconocemos a otro o cuando pedimos que se nos reconozca, no estamos en busca de un otro que nos vea tal como somos, como ya somos, como siempre hemos sido, como estábamos constituidos antes del encuentro mismo. En lugar de ello, en el pedido, en la demanda, nos volvemos ya algo nuevo, desde el momento en que nos constituimos a causa del llamado -una necesidad y un deseo del Otro que tiene lugar en el lenguaje, en el sentido más amplio, sin el cual no podríamos existir-. Pedir reconocimiento u ofrecerlo no significa pedir que se reconozca lo que uno ya es. Significa invocar un devenir, instigar una transformación, exigir un futuro siempre en relación con el Otro” (Butler, 2006b [2004]: 72).



¿Qué nos permite juntarnos? ¿Cuáles son las condiciones de posibilidad para una coalición feminista internacional? Pienso que para responder a estas preguntas no podemos recurrir a la naturaleza del "hombre", ni a condiciones a priori del lenguaje o a condiciones intemporales de comunicación. Cuando tratamos de pensar los dilemas globales que enfrentan las mujeres tenemos que tomar en cuenta la necesidad de traducción cultural que, suponemos, forma parte de la responsabilidad ética (por encima de la prohibición explícita de pensar el Otro bajo el signo de lo "humano"). No es posible imponerles un lenguaje político elaborado en el contexto del Primer Mundo a mujeres enfrentadas con la amenaza de explotación económica imperialista y en peligro de extinción cultural. Por otro lado, sería erróneo pensar que el Primer Mundo está *acá* y el Tercer Mundo *allá*; que hay un segundo mundo en algún otro lado, que un subalterno comparte estas divisiones. Estas topografías han cambiado, y lo que alguna vez fue pensado como límite que une y separa se ha convertido hoy en un lugar altamente poblado, si no en la definición misma de nación, confundiendo la identidad en lo que bien podría ser una vía muy auspiciosa. Porque si tú me confundes a mí, entonces tú ya eres parte de mí, y yo no estoy en ninguna parte sin ti. Sólo puedo reunir un "nosotros" encontrando el camino que me liga a "ti", tratando de traducir pero dándome cuenta de que mi propio lenguaje tiene que quebrarse y ceder si voy a saber quién eres. Eres lo que gano a través de esta desorientación y esta pérdida. Así es como surge lo humano, una y otra vez, como aquello que todavía tenemos que conocer (Butler, 2006b [2004]: 77-78).

#### **2.2.1.4. Discursos en torno a Israel y Palestina**

Si las *prácticas* [culturales] son productivas de poder, entonces eso significa que esas *prácticas* también son el medio para desafiar las *prácticas* opresivas de poder.

Avtar Brah. *Cartografías de la diáspora*.

##### **2.2.1.4.1. Sobre el *pinkwashing***

El homonacionalismo se ha generalizado como herramienta teórica para analizar los discursos israelíes sobre Palestina. Con el fin de referirse, más específicamente, a la instrumentalización de las políticas LGTBIQA por parte del estado de Israel para legitimar la ocupación, se utiliza el término *pinkwashing*.

En 2010, Jasbir Puar publica en *The Guardian* un artículo sobre cómo se cruzan las políticas de género con la propaganda de guerra israelí. En él, se refiere específicamente al *pinkwashing*, que define de esta forma:

[U]n potente método a través del cual se reiteran los términos de la ocupación israelí sobre Palestina: Israel es civilizado, Palestina es bárbara, homofóbica, incivilizada, terroristas suicidas fanáticos. Produce a Israel como el único país *gay-friendly* dentro de una región hostil. Esto implica diversas consecuencias: niega la opresión homófoba de Israel hacia sus propios gays y lesbianas, de la que hay mucha, y recluta, a veces inconscientemente, a gays y lesbianas de otros países en una complicidad con la violencia israelí contra Palestina (Puar, 2010).

Judith Butler también trabaja sobre el concepto *pinkwashing*:

Debemos tener cuidado cuando vemos algo como el Estado de Israel proclamando ser un refugio para los gays, y no así Palestina. La campaña de Brand Israel se ha desviado. Intenta decir: “Somos libres. Somos un lugar donde puedes disfrutar de libertad y movilidad”. Pero el Estado de Israel ha restringido la libertad y la movilidad de un millón y medio de personas, tan solo en Cisjordania. Así que si vamos y pensamos que Israel es libre, ¿tenemos que repensar lo que es la libertad? ¿Y quién es libre y quién no? ¿Y estamos aprovechando esta libertad para bloquear la que a otros les falta? (Butler en McCann, 2011).

Para entender su explicación, tengo que repasar brevemente qué es Brand Israel y por qué surge el movimiento *pinkwatching* contra el *pinkwashing*. Después, comenzaré a desgranar algunas críticas a esta herramienta teórica (y activista).

En julio de 2005, después de que Israel y empresas de *marketing* estadounidenses investigaran durante tres años la imagen de Israel en Estados Unidos, se presentan los resultados. Estos concluyen que, aunque Israel sea fuerte como marca, es más “conocida que amada” (Rosenblatt, 2005). No es que la población estadounidense sea antisionista o pro-palestina, sino que Israel le es totalmente irrelevante, sobre todo para los hombres de entre 18 y 34 años, el público objetivo más importante para su análisis. Como informa David Sable, el CEO y vicepresidente de Wunderman, una división de la agencia de publicidad Young and Rubicam, encargada de parte de este estudio de marca (hecho sin costes): “Estados Unidos no ve que Israel sea como él” (en Rosenblatt, 2005).

Es entonces cuando los ministerios de Asuntos Exteriores, Finanzas y la oficina del primer ministro de Israel lanzan la campaña Brand Israel (Marca Israel), con el objetivo de cambiar la imagen del país. Desde 2007, intentarían adaptarla para captar a un público masculino y joven. El consulado general de Israel inició un proyecto con la revista *Maxim*, una revista internacional (en inglés) dirigida a hombres heterosexuales, para realizar un reportaje fotográfico de mujeres de las fuerzas de defensa israelíes vestidas en bañador, operación que resultó exitosa en el cambio de imagen de Israel entre los lectores de la revista<sup>56</sup>.

Desde 2006 ya se estaban acercando al público gay (predominantemente masculino) europeo y estadounidense. De acuerdo con *The Jerusalem Post*, el ministerio de Asuntos Exteriores estaría promoviendo el proyecto Gay Israel dentro de la campaña Brand Israel, con el objetivo de dar una imagen más liberal del país ante Europa y Estados Unidos y no ser así un estado juzgado únicamente en relación con el conflicto con Palestina. Para ello, habría que promover el turismo gay, los artistas gays y el cine gay (Lazaroff, 2006).

En 2008 empezaron a explorarse nuevas estrategias, que incluía trabajar en colaboración con festivales internacionales de cine en Norteamérica y Europa, como la (boicoteada) edición del Festival Internacional de Cine de Toronto de 2008. Así, el ministerio de Asuntos Exteriores continuaría trabajando en Brand Israel, principalmente a través del turismo y la cultura, sin perder de vista nunca la sección LGTB de su público objetivo, convirtiéndola también en instrumento para su imagen (más liberal) en el imaginario heterosexual (según el relato de Schulman, 2012: 179-185).

El término *pinkwashing* lo utiliza por primera vez Breast Cancer Action (Acción Cáncer de Mama) en los años ochenta, para denunciar cómo una serie de empresas se lucraba del cáncer de mama al tiempo que proclamaban apoyar a las mujeres que vivían con él. En 2010 estaba en auge el término *greenwashing*, que se refería a la política publicitaria de ciertas compañías para parecer más respetuosas con el medio ambiente. Es en ese momento cuando el colectivo de San Francisco QUIT (Queers Undermining Israeli Terrorism: Queers Minando el Terrorismo Israelí), surgido en 2000, recupera el término

---

<sup>56</sup> Esta información proviene de documentos no publicados del Instituto William Davidson de la Universidad de Michigan (Caso 1-428-823, de abril de 2009, del Yaffe Center for Persuasive Communications). Publicado por Sarah Schulman (2012: 180-181).

*pinkwashing* y lo utiliza por primera vez<sup>57</sup> en abril de 2010 para referirse a la instrumentalización que hace Israel de la causa LGTBIQA para lavar su imagen<sup>58</sup>.

Es en 2010 cuando activistas árabes LGTBIQA lanzan Pinkwatching Israel, un movimiento global que expone el *pinkwashing* israelí y que promueve el BDS<sup>59</sup>. Así, el ejercicio de observar y analizar el *pinkwashing* pasaría a conocerse como *pinkwatching*.

Ahora bien, este relato sobre la genealogía de los términos *pinwashing* y *pinkwatching* trae diferentes problemas, sobre los que ahora me voy a extender. Para ello, seguiré las críticas que a esta retórica le han hecho la propia Jasbir Puar y Jason Ritchie.

En un artículo escrito en 2012, Jasbir Puar y Maya Mikdashi reflexionan críticamente sobre la deriva del *pinkwatching*. En él, critican: (1) la asimilación entre la retórica del *pinkwashing* y la del *pinkwatching*; (2) obviar la estructura homonacionalista sobre la que se asienta el *pinkwashing*; (3) invisibilizar el colonialismo en otros contextos y de otras potencias, específicamente de los Estados Unidos, poniendo el foco sobre Israel; y (4) ignorar el resto de elementos de la ocupación israelí mediante la centralización de los discursos sobre la sexualidad. Los desarrollaré uno a uno.

En primer lugar, la asimilación entre el *pinkwashing* y el *pinkwatching* analiza la crítica que realiza el *pinkwatching* y cómo, en muchas ocasiones, éste utiliza argumentos que se asientan sobre las mismas bases que el *pinkwashing*. Puar y Mikdashi citan este ejemplo:

El *pinkwashing* produce un sinfín de preguntas sobre el estatus de la comunidad gay, lesbiana y trans palestina en Cisjordania y Gaza, así como en Israel. El *pinkwatching*, en Estados Unidos, produce las mismas preguntas, y las responde

---

<sup>57</sup> Sarah Schulman cita a la activista Dunya Alwan, quien atribuye el primer uso a Ali Abunimah, editor de la revista online sobre Palestina *The Electronic Intifada*, en una reunión privada en 2010: “No aguantaremos más *whitewashing*, *greenwashing* o *pinkwashing* israelí” (Schulman, 2012: 135).

<sup>58</sup> El término podría traducirse como ‘lavado de imagen rosa’, pero la popularidad de la palabra inglesa lo ha establecido como descriptor generalizado en medios de comunicación, activistas y académicos hispanohablantes.

<sup>59</sup> BDS es el acrónimo de Boicot, Desinversiones y Sanciones. Da nombre a una campaña internacional que se inspira en el movimiento contra el Apartheid sudafricano. Surge en 2005 de la mano de organizaciones palestinas, llamando a varias formas de boicot contra Israel hasta que cumpla sus obligaciones de acuerdo a la ley internacional (refiriéndose a las resoluciones de la ONU).

explicitando la presencia de activismos árabes y palestinos en Oriente Medio, como prueba de que existen personas LGTBIQA auténticas en el mundo árabe. Así, la relación entre *pinkwashing* y *pinkwatching* produce un bucle de demanda y respuesta que se retroalimenta y que estabiliza el discurso que el propio *pinkwatching* pretende criticar (Puar y Mikdashi, 2012).

Relaciono esta crítica al *pinkwatching* principalmente con la necesaria reflexión sobre qué términos utilizamos para definir la sexualidad y cómo obviamos su carácter discursivo y su localización espacio-temporal, así como las relaciones de poder coloniales que permiten trasladarlos de uno a otro contexto. Sobre ello y sobre cómo me sitúo en una posible resolución ya me he extendido en el subapartado 2.2.1.3.

Más aún, los objetivos de esta tesis no son articular una respuesta al *pinkwashing* ni señalar por qué determinados enunciados son o no son incorrectos. En el caso del cine israelí, el objetivo es analizar determinados filmes para hacer explícitos los mecanismos discursivos que naturalizan ciertas retóricas sobre las sexualidades disidentes palestinas, retóricas que se identifican con la estrategia que viene a llamarse *pinkwashing*.

Otro problema relacionado con el uso de las mismas retóricas en el *pinkwashing* y en el *pinkwatching* tiene que ver con la motivación y la estrategia: esto es, utilizar la idea de una alianza cuir internacional para que la comunidad LGTBIQA euro-estadounidense se interese por (la comunidad LGTBIQA de) Palestina; de esta forma, se reforzaría la construcción de identidades universales, ajenas a su localización espacio-temporal. Mi foco, sin embargo, como ya he explicado, se encuentra en la alianza de vulnerabilidades, no en la alianza de identidades.

La segunda crítica de Puar y Mikdashi es la asimilación entre homonacionalismo y *pinkwashing*, algo sobre lo que Puar profundiza en un artículo posterior. Para Puar, el *pinkwashing* no es sinónimo de homonacionalismo, sino una manifestación interna a él, hecha posible por él. El homonacionalismo no es una práctica estatal *per se*, como sí lo sería el *pinkwashing* (Puar, 2013: 337). Mientras que el *pinkwashing* se referiría concretamente al uso israelí de los derechos y movimientos sociales LGTB para lavar su imagen y legitimar la ocupación, el homonacionalismo son las condiciones globales

que lo harían posible, en ese cruce entre colonialismo y capitalismo (lo que Puar llama el complejo industrial de los derechos humanos<sup>60</sup>), entre estado-nación, raza y género.

Personalmente, voy a manejar los términos con otras connotaciones en este texto. Bien es cierto que el homonacionalismo sería esa forma en que se cruzan estado-nación, raza y género de la que ya he hablado en el apartado anterior, pero, para mí, el *pinkwashing* no se reduciría a la estrategia del estado de Israel (para hablar de ésta, nombraría a la campaña Brand Israel). Con *pinkwashing* hago referencia a las retóricas que hacen uso de la terminología y argumentario propios de los movimientos LGTBIQA para reforzar el racismo, la islamofobia y el imperialismo colonial, y no solo en el contexto israelí.

Esta distinción es importante: aunque pueda ser interesante para futuras investigaciones, en esta tesis no voy a analizar la intencionalidad de la dirección de los filmes o de las instituciones estatales. Mi objeto de análisis es el espacio textual y lo que en él hay inscrito, las estrategias discursivas y las retóricas fílmicas. Definiré y acotaré el *espacio textual* en el capítulo 3.1.

Ghaida Moussa (2011), también utiliza la intencionalidad estatal como criterio para separar dos narrativas: (1) la narrativa colonial israelí (aquí se ubicaría este *pinkwashing* definido de acuerdo con una estrategia intencionada del aparato estatal) y (2) la narrativa de la solidaridad neocolonial, en la que encajarían los activismos y discursos “occidentales” que reproducen la retórica de la salvación.

Personalmente, no creo que puedan separarse estas dos líneas discursivas, pues se cruzan y retroalimentan. Centrarse en la idea de una estrategia intencionada, además, naturaliza y fetichiza el estado como una “lógica totalizante, una jerarquía ordenada, una racionalidad que lo abarca todo, una unidad entre propósito y ejecución” y, así, “se pone demasiado énfasis en la intención” y se “imagina ‘el Estado’ como más monolítico de lo que es” (Currah, 2013).

En tercer lugar, Puar y Mikadshi señalan el peligro de invisibilizar el imperialismo de otras potencias (específicamente Estados Unidos, el contexto en el que se centran):

---

<sup>60</sup> “La industria de los derechos humanos gays y lesbianos continúa agrandando la construcción euro-americana de la identidad (sin mencionar la propia noción de identidad sexual) que privilegia las políticas identitarias, el ‘salir del armario’, la visibilidad pública y las medidas legislativas como barómetros dominantes del progreso social” (Puar, 2013: 338).

En Israel, el *pinkwashing* moviliza un discurso sobre los derechos gay para enmarañar la ocupación en curso de Palestina. En los Estados Unidos, el *pinkwatching* está tan focalizado en recuperar la voz queer palestina y en legitimar los marcos de solidaridad queer que se dirige casi exclusivamente a un público estadounidense queer y a sus experiencias de discriminación y de lucha, público que utiliza como puente emocional hacia los palestinos queer y los palestinos en general. Así, el colonialismo en Palestina se reduce a un conjunto de abusos a los derechos humanos que pueden ser salvados por instituciones estatales. Después de todo, todo el mundo en todas partes se siente más seguro bajo el ojo vigilante de las Naciones Unidas, el Tribunal Penal Internacional, Estados Unidos y el mundo 'occidental'. El *pinkwashing* ignora el colonialismo de Israel. Desafortunadamente, el *pinkwatching* ignora el colonialismo de los Estados Unidos y su propia consolidación en el homonacionalismo (Puar y Mikdashi, 2012).

Aplicado al caso particular de esta tesis doctoral, y dejando de lado las cuestiones que ya he respondido en este mismo apartado, me pregunto sobre si escribir acerca del *pinkwashing* en Israel y Palestina, un contexto tan lejano para mí, desvía la atención sobre el *pinkwashing* que circula en discursos más cercanos, así como la forma en que el homonacionalismo también sostiene el sistema que me (re)produce. Es sabido que dichas retóricas se mantienen con fuerza en medios de comunicación, académicos y activistas en el estado español (Ares y Couso Martínez, 2013; Vasallo, 2014a).

Ni el *pinkwashing* ni lo que Brigitte Vasallo llama *purplewashing*<sup>61</sup> son exclusivos del contexto israelo-palestino. En la siguiente cita, Judith Butler expone el *purplewashing* de la administración Bush en la ocupación militar de Afganistán:

La repentina conversión feminista por parte de la administración Bush, que transformó retroactivamente la liberación de las mujeres en un argumento para sus acciones militares contra Afganistán, indica el grado en que el feminismo, como tropo, es puesto al servicio de la restauración de la presunta impermeabilidad del Primer Mundo. Una vez más asistimos al espectáculo de "hombres blancos buscando salvar a mujeres morenas de hombres morenos", como Gayatri Chakravorty Spivak [1999: 303] describió alguna vez la explotación

---

<sup>61</sup> *Purplewashing* hace referencia a la instrumentalización de los feminismos para reforzar la xenofobia, el racismo y la islamofobia (Vasallo, 2014b).

cultural imperialista del feminismo. Bajo estas circunstancias, el propio feminismo queda identificado inequívocamente con la imposición de valores en contextos culturales deliberadamente ignorados. Sería un error medir el progreso del feminismo por su éxito como proyecto colonial (Butler, 2006b [2004]: 69).

Aunque mi objeto de estudio en esta ocasión sean películas israelíes y palestinas, las dinámicas generadas circulan en nuestros propios contextos activistas y de distribución cinematográfica. Además, analizar un discurso determinado (israelí en este caso), no tiene por qué excepcionalizar a Israel como único agente de *pinkwashing*.

Finalmente, y en la misma línea, Puar y Mikdashi critican cómo el *pinkwashing* ignora el debate sobre otros elementos de la ocupación centrándolo todo en la sexualidad. Esta tesis doctoral se centra en la sexualidad, pero esto no quiere decir que obvie el resto de variables que tienen relación con la ocupación, más aún, sería imposible separarlos: de ahí la interseccionalidad.

Por su parte, Jason Ritchie (2015) ha añadido críticas muy interesantes tanto a la conceptualización del *pinkwashing* como del homonacionalismo. Ritchie considera que las debilidades del *pinkwashing* no se basarían, como afirman Puar y Mikdashi, en una mala comprensión del homonacionalismo, sino en los propios límites de dicho marco teórico:

Sin lugar a dudas, el homonacionalismo es un dispositivo heurístico útil para comprender la utilidad discursiva de “los derechos gay” y la “tolerancia” en las “capitales gay” alrededor del mundo –cómo y por qué, por ejemplo, las representaciones de un Israel *gay-friendly* son comercializadas por el gobierno israelí entre los queer europeos y norteamericanos y apasionadamente refutadas por los activistas queer contra la ocupación–, pero está severamente limitado en su capacidad para brindar luz a las experiencias cotidianas de los queer para quienes el lenguaje del *pinkwashing* y del homonacionalismo no tiene la misma vigencia que ha recabado en ciudades como Nueva York (Ritchie, 2015: 620-621).

El artículo de Ritchie traza una etnografía de las experiencias cotidianas de la comunidad palestina cuir en el contexto israelo-palestino a través, principalmente, de la figura del puesto de control, más allá de la configuración que hacen la academia y el activismo euro-estadounidenses en torno a la herramienta teórica del homonacionalismo. Critica que las controversias alrededor del *pinkwashing* en Nueva



York solo pueden comprenderse situándolas en su contexto socio-histórico, “un contexto caracterizado por la emergencia de la homonormatividad neoliberal en los Estados Unidos y los intensos debates acerca del significado de queer y de espacio queer” (Ritchie, 2015: 622), y que, de la misma forma, solo en el contexto específico de la ocupación israelí puede comprenderse cómo la población cuir palestina circula por el espacio israelo-palestino.

Es precisamente debido a esto y no a su pesar por lo que puedo manejar el objeto de estudio desde un contexto sociocultural tan distinto: como ya he afirmado, el homonacionalismo es el cruce específico entre estado-nación, raza y sexualidad que me (re)produce y que permite que las retóricas cuir y las retóricas racistas e islamóforas se solapen. Por supuesto que este marco teórico funciona en mi contexto y no tiene por qué ser útil para otros contextos: me muevo en un mapa de verdades parciales y siempre localizadas espacio-temporalmente; no trato de *representar* (en todas sus posibles acepciones) Palestina o la situación que en Palestina se vive, sino que me sitúo explícitamente en una posición de enunciación que se ubica en Madrid y en el contexto activista y cultural madrileño.

La alerta debe estar puesta en no universalizar una herramienta teórica, en no homogeneizar las disidencias de género y sexualidad, y tratar de construir un marco teórico y un análisis que contenga matices localizables espacio-temporalmente. El objetivo es generar alianzas que nos permitan pensar vidas más vivibles, no utilizar las experiencias de otras comunidades para hacer un ejercicio teórico que nos permita generar una subjetividad de *buena cuir*.

#### **2.2.1.4.2. Resistencias**

Tras desarrollar el discurso de *pinkwashing*, pretendo introducir cómo funcionaría una narrativa de resistencia, que construya sexualidades palestinas no normativas sin reproducir las dinámicas neo-coloniales y racistas de la ocupación.

Para ello, (1) me detendré en conceptualizar las prácticas de resistencia (siguiendo, principalmente, a Michel Foucault); (2) justificaré por qué me centro ahora en narrativas palestinas en lugar de en los discursos israelíes de resistencia, que también existen; y (3) desarrollaré algunas líneas discursivas importantes que, entre los activismos y trabajos académicos palestinos, en la ocupación y en la diáspora, generan alternativas

a las narrativas hegemónicas, relevantes para pensar, más adelante, su traslado a la práctica cinematográfica.

Las prácticas de resistencia son la re-codificación subversiva de las relaciones de poder y la re-escritura de las narrativas dominantes nacionales y neocoloniales para incluir las realidades de los márgenes (Moussa, 2011: 44). Para Foucault, son la otra cara de la moneda del poder: allí donde hay poder, hay resistencia. Aunque, como ya he explicado, no existe un *afuera* de las relaciones de poder, eso no significa necesariamente “que se está de todas formas atrapado” (Foucault, 1980 [1977]: 170). Así, propone lo siguiente:

Que no existen relaciones de poder sin resistencias; que éstas son más reales y más eficaces cuando se forman allí mismo donde se ejercen las relaciones de poder; la resistencia al poder no tiene que venir de fuera para ser real, pero tampoco está atrapada por ser la compatriota del poder. Existe porque está allí donde el poder está: es pues como él, múltiple e integrable en estrategias globales (Foucault, 1980 [1977]: 171).

El poder, tal y como lo describe Foucault, es biopoder, que emerge de la biopolítica. El biopoder, clave en el desarrollo del capitalismo, son unas tecnologías de poder utilizadas por diferentes instituciones (familia, ejército, escuela, policía, medicina, administración de colectividades, etcétera) para disciplinar y regular las poblaciones a través de la invasión de los cuerpos vivientes, convirtiendo la propia vida en un objeto administrable por el poder (Foucault, 1980 [1976]: 170-171). La biopolítica sería aquello que “hace entrar a la vida y sus mecanismos en el dominio de los cálculos explícitos y convierte al poder-saber en un agente de transformación de la vida humana” (*ibid.*: 173). Así, la forma de poder vigente que emerge de la biopolítica:

[C]lasifica a los individuos en categorías, los designa por su propia individualidad, los ata a su propia identidad, les impone una ley de verdad que deben reconocer y que los otros deben reconocer en ellos. Es una forma de poder que transforma a los sujetos en individuos (Foucault, 1988 [1982]: 7).

Las prácticas de resistencia contra el gobierno de la individuación pasan también por la construcción de narrativas alternativas que permitan procesos de subjetivación en los márgenes del poder, procesos que son actos de resistencia, sí, pero también de supervivencia. Estos procesos de subjetivación alternativos, que necesitan de reconocimiento para ser posibles e inteligibles, son nuevas verdades parciales que

escapan de la homogeneizadora universalidad de los sistemas sexo/género/deseo y estado-nación/género/raza hegemónicos: son las grietas de esos sistemas.

Las narrativas disidentes desafían, por un lado, el metarrelato dominante y, por el otro, indican la posibilidad de imaginar una sociedad y una forma de relacionarse diferentes (Carroll, 1982b: 75). Estas narrativas de resistencia dibujan la posibilidad de posiciones que escapan de la dicotomía que separa el conjunto Palestina-heterosexual-homofobia del de Israel-cuir-tolerancia, o de los propios pares hetero/homo y hombre/mujer:

Se ha dicho que la comunidad palestina LGBTQ se enfrenta a menudo a la decisión de ser o 'auténticamente palestina' o 'auténticamente queer. ¿Cómo os enfrentáis a esa esquizofrenia?

Maikey<sup>62</sup>: Todas las personas palestinas viven en la esquizofrenia. Las palestinas queer también.

Saraya<sup>63</sup>: ¡¿Qué es 'auténticamente palestina'?! ¡¿Qué es 'auténticamente queer'?! (Hochberg, Maikey, Rima y Saraya, 2010: 602).

Mis objetivos en relación con la búsqueda de prácticas de resistencia en los textos palestinos se acercan a éstos que definen Shohat y Stam:

Más que construir un concepto purista de textos correctos o lugares immaculados de resistencia, nos gustaría proponer una actitud positivamente depredadora que abarque potencialidades educativas y estéticas en una gran variedad de prácticas culturales, y que encuentre en ellas las semillas de subversión que puedan florecer en un contexto alterado (Shohat y Stam, 2002 [1994]: 30).

Los discursos fílmicos israelíes que voy a analizar en esta tesis doctoral pertenecen a la corriente hegemónica y cuentan (en su mayoría) con apoyo institucional del estado

---

<sup>62</sup> Haneen Maikey es la portavoz de Al-Qaws, una organización LGTBQIA palestina con sede en Jerusalén.

<sup>63</sup> Samira Saraya pertenece a Aswat, asociación LGTBQIA palestina no mixta. Así la describe Rauda Morcos, cofundadora del colectivo:

Desde el principio, cuando comenzamos a organizarnos, queríamos ser una organización de mujeres, lesbianas y feministas. Pero después, la organización se expandió para acoger a más personas intersex, un grupo trans, etc. La cuestión siempre es cuáles eran las fronteras. No había fronteras, simplemente queríamos identificarnos como un grupo de mujeres, dado que teníamos unas necesidades determinadas, dando por descontado que cooperaríamos con otros grupos que sí tenían hombres entre sus miembros (Morcos, en entrevista personal con la autora, 3 de noviembre de 2012).

israelí (ya sea en su producción o en su distribución). ¿Por qué las narrativas de resistencia que selecciono son únicamente palestinas? ¿No existen en Israel?

Los movimientos cuir anti-ocupación sí existen en Israel (el grupo de acción directa Black Laundry sería uno de los ejemplos más claros). Amalia Ziv (2010) destaca que su planteamiento no es tanto una política de identidad, sino de identificación: celebran la desviación contra la asimilación y la normalidad; así, se alejan de la izquierda tradicional para no buscar alianzas en función de una identidad compartida, sino debido a una opresión compartida. También pueden encontrarse cortos y largometrajes israelíes que se salen de la narrativa dominante homonacionalista<sup>64</sup>. ¿Por qué no son estos, entonces, el foco de mi análisis cuando abordo los discursos de resistencia?

Si me centro ahora en obras palestinas es debido precisamente a las distintas posiciones de opresión y privilegio que ocupan las voces palestinas y las israelíes en la relación de poder que produce la ocupación. La falta de difusión de las obras palestinas, la ausencia de discursos palestinos fuera de esa dicotomía excluyente que solo permite la disidencia del género cuando se abandona la condición de palestinos, no tiene su origen en un silencio de las voces cuir palestinas, sino en su borrado del discurso dominante<sup>65</sup> (Bacchetta, 2005-2006: 174; Moussa, 2011: 43).

La retórica orientalista se caracteriza por aquello sobre lo que el orientalista *escribe*, mientras que el “oriental” es *descrito* (Said, 2008 [1976]: 406). Esto genera una idea unilateral de la “representación” y (re)producción de la Otredad, que avala la existencia de más trabajos que analizan dicha “representación del sujeto Otro” mientras que se obvia la “autorrepresentación”, reforzando así la misma retórica que pretende denunciarse.

Siguiendo a Spivak, no es que el sujeto subalterno no pueda hablar, es que todavía no somos capaces de escucharle (1988 [1983]). La enunciación palestina sería un acto de habla que resulta en el hacer-inteligible, en el reconocimiento de realidades fuera de los relatos dominantes. Más adelante, cuando introduzca el marco teórico sobre el cine palestino, desarrollaré su importancia como práctica de resistencia precisamente por el

---

<sup>64</sup> Algunos ejemplos podrían ser los documentales *Garden* (Ruthi Shatz y Adi Barash, 2003) o *City of Borders* (Yun Suh, 2009).

<sup>65</sup> La alternativa al borrado es la hipervisibilidad dentro de una función (neo)colonial. Para Amal Amireh, la comunidad cuir palestina puede ocupar solo dos posiciones extremas en el discurso dominante israelí: o es invisible o es hipervisible. En ambos casos, es su condición de palestina y no su condición cuir lo que determina si es vista y cómo es vista (Amireh, 2010: 636).

ejercicio de cambiar la posición de la enunciación, negada a las personas palestinas dentro del metarrelato dominante.

Analizar las narrativas disidentes dentro del cine israelí sería otra interesante tesis doctoral, pero mientras que ya existen trabajos que analizan el cine LGTBIQA israelí, no existe prácticamente ninguno en el lado palestino<sup>66</sup>. La justificación no es solo política sino que está también basada, entonces, en la casi total ausencia de un corpus académico previo sobre el tema.

Quiero introducir ahora algunas de las líneas teóricas que siguen los activismos y narrativas disidentes palestinos<sup>67</sup>. Estas prácticas de resistencia cotidianas van más allá de la revolución, la lucha armada o a la oposición política a gran escala<sup>68</sup>. Ghaida Moussa, en su tesis sobre la resistencia de las mujeres cuir palestinas (2011), enumera una serie de estrategias, la mayoría de las cuales se relacionan con el lenguaje, la apropiación del discurso hegemónico para modificar sus connotaciones y la construcción de auto-designaciones para liberarse de su perenne descripción como Otras<sup>69</sup>.

Esa descripción como Otras se produce tanto en el contexto israelí como en el contexto palestino, por lo que las prácticas de resistencia se dirigen contra las relaciones de poder que se cruzan en ambos contextos. La siguiente cita reúne las percepciones de diferentes mujeres cuir palestinas:

El contexto de *apartheid* y la ocupación se suma a la jerarquía social y política haciendo que las mujeres cuir palestinas sean una 'minoría dentro de una minoría dentro de una minoría', dice Diana. Más aún, ha llevado a las comunidades

---

<sup>66</sup> Existen dos artículos que analizan un cortometraje cada uno (Morag, 2010; Hochberg, 2010) y otro artículo que repasa un panel/proyección pública en Nueva York (Jankovic y Awad, 2012).

<sup>67</sup> Voy a centrarme en líneas discursivas y no en la genealogía de los activismos feministas palestinos. Sobre esto último, puede consultarse Sherna Gluck (1995), Maria Holt (1996), Rabab Abdulhadi (1998), Randa Nasser *et al.* (2008) y, más recientemente y en español, Mar Gijón (2015). Más concretamente sobre el proceso de institucionalización del movimiento ha escrito Islah Jad (2008).

<sup>68</sup> El trabajo de James Scott sobre la resistencia y las 'transcripciones escondidas' [*hidden transcripts*] plantea que, mediante prácticas cotidianas y muy sutiles (que serían prácticas de resistencia en sí, y no meras sustitutas), el sujeto subalterno consigue burlarse del poder (Scott, 1990: 191; Abrahamsen, 2003: 208)

<sup>69</sup> Sobre este uso del lenguaje del poder con fines subversivos han escrito Butler (2006a [2004]), hooks (1981) o Hill Collins (2007). También lo he mencionado en este texto, respecto al empleo del término 'bollera', en el subapartado 2.1.1.2.

palestinas a reforzar sus tradiciones y mantener su cultura de una forma casi nostálgica, en un intento de congelar su identidad, provocando un fuerte miedo y rechazo de todo aquello que parezca 'extranjero' [dice Rima]. De forma similar, Samar apunta que "las ideas occidentales chocan con el *status quo* o la cultura aquí". En este sentido, el rechazo a lo queer se ha convertido en un sinónimo del rechazo a Occidente o a Israel [dice Rima] (Moussa, 2011: 74).

Como ya he comentado en la descripción teórica del *pinkwashing* y del *pinkwatching*, sin embargo, relacionar la homofobia palestina con la ocupación, ya sea para legitimarla o para criticarla, mantiene las mismas preguntas (y conceptos) que plantea el discurso neocolonial, aunque la relación entre patriarcado y ocupación, así como entre violencia de género y cultura militarizada, ha sido evidenciada en numerosos textos (Enloe, 1990: 56; Nahla, 2006: 30-36; Zaatari, 2011: 62; Amireh, 2011: 45; Erakat, 2011: 181).

Las prácticas de resistencia varían en el contexto diaspórico respecto al contexto de la ocupación. En él, el cruce entre estado-nación, género y raza tiene sus propias especificidades:

El propio traslado [*translocation*], el propio movimiento, ahora entran en el cuadro como factores teóricamente significativos en el debate sobre la sexualidad [...]. Cuando un practicante de "actos homosexuales", o un cuerpo que porta algunas de las muchas marcas queer se mueve entre espacios oficialmente designados - nación, región, metrópolis, barrio, o incluso cultura, género, religión, enfermedad-, tienen lugar realineamientos intrincados de identidad, políticas y deseo. El foco de atención ya no es si la identidad es o no construida, si las marcas territoriales pueden tener la misma extensión que las identificaciones de los cuerpos; sino cómo darle sentido a las relevantes y a veces divertidas labores de reinención y renegociación en nuevos lugares, o en reimaginar los antiguos (Patton y Sánchez-Eppler, 2006: 3).

Nadine Naber, en su artículo "Decolonizing Culture: Beyond Orientalism and Anti-Orientalist Feminisms" (2011), expone las consecuencias que extrajo de sus entrevistas con diferentes personas de origen árabe que vivían en la bahía de San Francisco. Se planteó la investigación a partir de la observación de que la comunidad jordana allí era más conservadora en relación con la religión, la familia o el género y la sexualidad que en Jordania. Así, observa cómo el orientalismo y diferentes dicotomías (de género, raza, nacionalidad) se invertían para el uso de los padres y madres de las comunidades

migrantes en una sociedad estructurada por el racismo y la presión para asimilarse. El género y la sexualidad serían los elementos más poderosos en el discurso arabo-americano que circulaba en las casas de sus interlocutores.

Naber interpreta así estos discursos sobre lo que es la cultura árabe:

[Son] una estrategia de supervivencia que reemplaza los discursos coloniales y orientalistas estadounidenses sobre los árabes, los musulmanes y Oriente Medio con conceptos aparentemente positivos o empoderadores acerca de la identidad cultural, una estrategia que revierte la estructura binaria de los árabes malos y misóginos frente a los americanos buenos y modernos y, en su lugar, antepone las buenas chicas árabes frente a las malas chicas american(izad)as (Naber, 2011: 85).

Así, la identidad en las comunidades diaspóricas se revela compleja, añadiendo una nueva variable a la maraña interseccional, pudiendo resaltarse uno u otro elemento de ella en cada momento<sup>70</sup>. La desubicación que genera el desplazamiento se convierte, asimismo, en un posible posicionamiento de resistencia en espacios racializados y racistas (Abdo y Shalhoub-Kevorkian, 2006: 69-72).

En otra línea de narrativas disidentes y lugar de resistencia, Jason Ritchie (2010, 2015) ha sugerido, a raíz de su trabajo etnográfico y cuir en Israel y Palestina, una metáfora (la del puesto de control) que funciona como alternativa a la figura hegemónica del armario.

Sobre el armario, Eve Kosofsky Sedwick escribió su obra más importante: “El armario en sí es un acto performativo que se inicia precisamente por el acto de habla de un silencio” (1990: 3). En su ensayo, relaciona a lo largo de algunos capítulos la identidad gay con la identidad judía en la tradición bíblica (*ibid*: 78-82). Judith Butler también realiza el enlace:

---

<sup>70</sup> “¿Cuándo se convierte uno en inmigrante? ¿Cuándo añades el guión? ¿Cuándo pasas de árabe a árabe-americana? ¿Hay una diferencia entre ambos términos? ¿Qué aspecto de nuestra identidad ‘elegimos’ subrayar y en qué momento? ¿Qué aspecto de la identidad podemos ponernos y quitarnos a voluntad? ¿Hay identidades que no pueden ser revocadas o negadas? ¿Qué significa pertenecer a un grupo étnico dentro de una ‘nación’?” (Zaatari, 2011: 66).

En el primer volumen de la *Historia de la sexualidad*, Foucault presenta la confesión como el modo mediante el cual llegamos a ser controlados por los discursos que detenta la autoridad. Decimos lo que hemos pensado o hecho y entonces esa información se convierte en el material a través del cual se nos interpreta (Butler, 2006a [2004]: 230).

La narrativa de la salida del armario ha despertado críticas en torno a su imposición hegemónica a toda subjetivación cuir. Sugiere al respecto Mark Simpson con sarcasmo:

'Salir del armario' es una forma de muerte, pero una forma de muerte fabulosamente afirmativa. Para renacer tienes que destruir a la persona errónea que existió anteriormente. De tal forma que la persona que está ahora fuera del armario se replantea que sabía que era gay desde su más temprana edad, antes de la pubertad, antes de que pudiese caminar, antes de que la placenta se hubiese enfriado, etc., etc. (Simpson, 1996: 6).

Así, la narrativa dominante de salir del armario podría formar parte de una narrativa asimilacionista y normalizadora que supusiera un riesgo para los deseos, prácticas e identidades no homonormativas, que serían patologizadas (Seidman, 1994). Añade Butler:

¿Es el sujeto que está 'fuera' libre de su subjetivación y finalmente expuesto a la luz? ¿O podría ser que el proceso de subjetivación que subjetiva al sujeto gay y lesbiana de alguna forma continúe oprimiendo, u oprima incluso más insidiosamente, una vez que se proclama que uno 'está fuera'? (Butler, 1991: 15).

No intento decir con esto que el armario, el proceso de salir de él y la narrativa que de dicho proceso se genera no son válidos y útiles como relatos y como ejercicios de resistencia a las relaciones de poder derivadas del sistema sexo/género/deseo<sup>71</sup>. Sin

---

<sup>71</sup> Al respecto, cito a David Halperin:

Al salir del closet uno se libera de un estado de opresión, no es porque este acto nos haga escapar de las redes del poder a un lugar fuera del poder: pone en juego, más bien, un conjunto distinto de relaciones de poder y altera la dinámica de las luchas personales y políticas. *Salir del closet es un acto de libertad, no en el sentido de una liberación sino en el de una resistencia* (Halperin, 2007 [1995]: 49).

La cita de Halperin va más allá, afirmando lo siguiente:

[Quedarse en el armario] implica también someterse al imperativo social impuesto a los gays por los que no se identifican como gays, que protege a éstos no del conocimiento de



embargo, es cierto que se ha generalizado como única herramienta teórica y activista posible, haciendo ininteligible cualquier práctica de resistencia que no se asimile a sus términos.

Haneen Maikey afirma al respecto en una entrevista, después de que le preguntaran acerca del descubrimiento de su identidad cuir:

[L]as estrategias occidentales que hablan de 'visibilizar' y 'salir del armario' nos son irrelevantes. El movimiento de liberación gay en Occidente puede alimentar nuestra motivación, pero no vamos a copiarlo. Una marcha del orgullo gay en Ramallah no serviría para nada, entre otras cosas porque muchos de nuestros miembros no han 'salido del armario' en el sentido occidental de esta metáfora. No pertenecemos a una cultura cristiana, no tenemos la tradición de la confesión (Haneen Maikey en De Jong y Maikey, 2011).

Es en este contexto en el que Jason Ritchie trata de establecer una narrativa disidente, una alternativa teórica al armario como metáfora y a la visibilidad identitaria como estrategia. También responde a la incredulidad que pueda suscitar su discurso. La cita es larga, pero pertinente y relevante:

Al llamar la atención, en lugar de esquivar, las prácticas excluyentes del Estado y los discursos racistas de la nación, descubrimos que la metáfora del puesto de control es más eficaz a la hora de recoger las experiencias de la comunidad queer palestina que la familiar metáfora del armario.

Además, precisamente porque inscribe la violencia estatal tan crudamente sobre los cuerpos de los sujetos Otros raciales y nacionales, cualquier crítica del puesto de control implica, necesariamente, una crítica del Estado y de su violencia.

El armario, por el contrario, es una sutil y "característicamente 'posmoderna' [técnica] de poder", y la lucha contra él, así como por el derecho a "salir de él" como respetables ciudadanos queer, protege al Estado de la crítica mediante su representación como lugar "neutral [árbitro] en los daños causados" al que clamar

---

la homosexualidad de alguien, sino de la necesidad de reconocer la homosexualidad de alguien (*ibid.*: 48).

Esto sugiere, y con ello ya no estoy de acuerdo, que la retórica del armario y la visibilidad es la única posible en la resistencia cuir.

compensación y protección, en lugar de una estructura investida del mismo poder de dañar [...].

Que finalmente el activismo palestino queer triunfe no es el tema de mi artículo. A donde quiero llegar es, más bien, a explicar cómo el activismo queer palestino se ha negado a emular al israelí y occidental pro-visibility, cuyo discurso parte del léxico neoliberal y que articula sus demandas al mismo tiempo que justifica la violencia estatal contra la Otredad racial a cambio de un reconocimiento en cierto modo victimizado como queer domesticado.

En este rechazo de la población palestina queer se puede intuir un tipo de activismo que no esquiva las políticas a favor de la normalización, pero que articula la visión de una sociedad transformada por una reestructuración fundamental del poder. En lugar de organizarse en torno a la identificación común como "gays y lesbianas", su activismo tiene por objeto la creación de una comunidad basada en la "identificación común con una interpretación radical y democrática de los principios de libertad e igualdad". Esta comunidad no demandaría al Estado liberal el reconocimiento y la protección como queer, representados como víctimas, sino que exigiría que estuviera a la altura de sus ideales democráticos (Ritchie, 2010: 557-558, 570-571).

El objetivo de este activismo no sería una salida colectiva del armario en el espacio de la nación, sino la creación de un espacio que esté fuera de la mirada regulatoria del estado y fuera del alcance de los puestos de control, donde los cuerpos, los deseos y las identificaciones (cuir o no) puedan proliferar en toda su gloria perversa e incoherente, como si fuera un rizoma, una imagen de pensamiento no jerárquico como las que proponen Deleuze y Guattari (2012 [1980]).

Aunque Ritchie generalice la metáfora del puesto de control a todo el activismo cuir palestino, y aunque se ajuste al pensamiento de Maikey, no todas las personas pertenecientes al movimiento cuir concuerdan, tal y como puede derivarse de sus intervenciones en el trabajo de Moussa (2011).

Lo más importante para mi trabajo es que no se utilicen las narrativas disidentes para deslegitimar otras formas de pensamiento y generar nuevas verdades universales. Ningún proceso de subjetivación se ha resuelto libre de relaciones de poder, y no hay espacio para deslegitimar la forma en que nadie escoge sobrevivir desde una posición

de opresión. Eso no quita que haya que tener en cuenta cuáles son los discursos hegemónicos que se privilegian y que, generalizándose, silencian la existencia de otras experiencias, otros procesos de subjetivación y otras prácticas de resistencia.

## 2.2.2. Cine, sexualidad y cuestión nacional

### 2.2.2.1. El cine: tecnología, acto, diálogo

El simulacro nunca es aquello que oculta la verdad  
–es la verdad que oculta que no hay tal.

El simulacro es verdad.

Jean Baudrillard parafrasea el *Eclesiastés*

En este subapartado doy respuesta a las siguientes preguntas: (1) ¿Qué entiendo por cine? (2) ¿Cómo me relaciono con la idea de representación/realidad? (3) Y, ¿cuáles son los límites del objeto de estudio? En ese sentido, ¿es cine toda creación audiovisual?

Las dos primeras cuestiones se plantean como dilemas inseparables. No se le puede negar al cine el poder de producción de un efecto de realidad<sup>72</sup>. Este efecto no lo produce su carácter representativo de ésta, sino una serie de códigos y convenciones que provocan “el olvido de sí” (Canudo, 1989 [1914]; Münsterberg, 1970 [1916]; Colaizzi, 2001), naturalizando el carácter construido del propio texto fílmico.

El poder referencial de la imagen fílmica le confiere al cine una gran capacidad de persuasión y manipulación. Más adelante, en el siguiente subapartado y en el análisis fílmico, me explayaré sobre las críticas a la representación y sobre la relación entre los efectos de realidad del cine, los juegos de verdad y el par saber/poder.

Dado que no concibo la realidad aislada de la mediación humana (tal y como he explicado en el marco epistemológico), este trabajo huye de las concepciones del cine como mera representación. Éste, como explica Giulia Colaizzi, es una tecnología:

---

<sup>72</sup> Afirma Colaizzi sobre la popular anécdota en torno a la exhibición de *Llegada del tren a la Ciotat* (Louis y Auguste Lumière, 1895) a principios de siglo XX, cuando el público se levantó y huyó aterrado confundiendo la imagen con un tren que podía atropellarles:

Es, sobre todo, emblemático de la capacidad de la imagen fílmica para provocar efectos, producir reacciones e involucrarnos –de manera clara y marcadamente física en este caso– en el mundo representado; finalmente, es una prueba del efecto de verdad que tiene toda representación en tanto que parte de los mecanismos discursivos que llamamos cultura (Colaizzi, 2001: vi).

El discurso cinematográfico tiene que ser entendido como una tecnología del yo y del imaginario social, una tecnología en el sentido etimológico del término *techné* con toda su pregnancia: “arte” en el sentido de “artificio”, fabricación y construcción [...]. [S]on la organización y la necesaria mediatización del mundo, la articulación del discurso, capaz de plasmar un mundo matemáticamente construido y calculado -es decir, el montaje- el verdadero sujeto de la representación fílmica [...]. En tanto *techné* y lenguaje que produce y dice tanto del yo como la reserva de imágenes y valores que lo estructuran y alimentan, el cine no puede ser analizado mediante categorías estéticas, cuya utilización se revela totalmente insuficiente si no perniciosa (Colaizzi, 2007: 40).

La imposibilidad de analizar el cine con categorías únicamente estéticas es avanzada por Walter Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003 [1936]). Esto se debe a que, como discurso (y no como mero soporte material que vehicula la representación), el cine nos remite a “un entramado complejo de relaciones históricas, económicas y sociales que producen, autorizan y regulan tanto el sujeto como las representaciones” (Colaizzi, 2001: vii), algo que va más allá de la variable estética.

Por ello, siguiendo a Giulia Colaizzi, entiendo el hecho fílmico como *acto cinematográfico*. En esta expresión, *acto* tiene el sentido que Philippe Dubois le da en relación con la fotografía:

La foto no es sólo una imagen [...] es también, de entrada, un verdadero *acto* icónico, una imagen, si se quiere, pero como trabajo *en acción*, algo que no se puede concebir fuera de sus *circunstancias*, fuera del *juego* que la anima. [Es] a la vez por tanto y consubstancialmente una *imagen-acto*, pero sabiendo que este “acto” no se limita trivialmente al gesto de la *producción* propiamente dicha de la imagen (el gesto de la “toma”) sino que incluye también el acto de su *recepción* y de su *contemplación*. La fotografía es, en resumen, como inseparable de *toda* su enunciación, como *experiencia* de la imagen, como objeto totalmente *pragmático* (Dubois, 1986: 12).

El hecho fílmico, como acto cinematográfico, aunaría entonces “el texto producido por una estructura socio-económica y un mecanismo de producción cultural” y “las lecturas que se hacen de él, las interpretaciones que trazan sus juegos y que lo animan” desde múltiples experiencias y contextos (Colaizzi, 2001: vii). En la línea que avanzaba

Christian Metz en *El significativo imaginario*, el cine va más allá de la industria y más allá del texto: tiene ese doble parentesco con los mecanismos financieros y con la psicología (social) del público (1993 [1977]: 23-24). En los próximos subapartados desarrollaré mi posición respecto a dichos modos de representación, producción y recepción.

En este sentido, el cine como *acto cinematográfico* no restringe el discurso fílmico a la construcción de un objeto-filme; se trataría, más bien, de un encuentro dialógico:

[U]n *continuum* móvil, producido en la dialéctica entre cine y realidad<sup>73</sup>, por una parte, y entre film y lectura-apropiación por parte del espectador, por otra. Lo importante no es tanto el film terminado y montado cuanto el proceso social de producción de sentido donde su presencia se inscribe, y el diálogo que provoca (Talens, 2010 [1986]: 16).

Entiendo el cine, entonces, como un dispositivo discursivo que no tiene una función *representativa* de la realidad, sino más bien *(re)productiva* de ella, en su doble sentido de productora y reproductora a través del *acto* performativo e iterativo.

La otra cuestión a la que quería dar respuesta en este subapartado surge a la hora de plantear el análisis fílmico y la selección de los objetos de estudio: ¿cuáles son los límites de la definición de *cine*? ¿Cómo me posiciono en el debate en torno a la especificidad del medio?

Entre las obras que analizo hay largometrajes de ficción distribuidos en salas de cine, hay largos documentales y cortometrajes que han sido exhibidos en festivales, pero también hay videoarte y obras experimentales que solo se han exhibido en centros de exposiciones, así como proyectos audiovisuales distribuidos de forma principal o, incluso única, en plataformas digitales como Vimeo o Youtube.

El debate sobre la especificidad del cine trata de definir cuáles son los elementos que lo distinguen de otros modos de expresión artística<sup>74</sup>. Como toda definición, opera con

---

<sup>73</sup> Por realidad entiendo una explicación procesada de aquello que Deleuze llamaría el Todo o Lacan llamaría Lo Real: “Lo real es siempre inexplicable. La realidad [...] no es que lo sea, sino que ha sido ya previamente construida como una explicación” (Talens, 2010 [1986]: 14).

<sup>74</sup> Este debate ha existido en torno a todas las artes: Lessig y su reflexión en torno a la pintura y la poesía (1984 [1776]); Greenberg concentrándose en las artes plásticas (1940); Kandinsky (1977 [1914]), Mitchell (1994) o Fried (1967) sobre la pintura; y con un fuerte impacto en el campo

límites excluyentes. Personalmente, no me interesa que esos límites sean inamovibles, sino que estoy abierta a que en algún momento puedan tambalearse.

Todas las piezas analizadas en esta tesis, definidas conceptualmente como *cine* a modo de resumen en el título de este trabajo, tienen en común los siguientes elementos: (1) son obras audiovisuales donde circulan el tiempo y el movimiento<sup>75</sup>; (2) tienen un principio y un final y componen un objeto único, no seriado (se excluyen así las series televisivas, *webseries*, programas de televisión o noticiarios); (3) su finalidad principal no es (explícitamente) la venta de un producto o servicio (se excluye así la publicidad).

### 2.2.2.2. Cine y sexualidad

El cine es el arte más perverso.

No te da lo que deseas: te dice cómo desear.

Slavoj Žižek. *Manual de cine para perversos*.

El cine es una tecnología, en su sentido más estricto de *techné*, como ya he desarrollado, y en el más foucaultiano de *dispositivo*, para el gobierno del yo y para el gobierno de otras personas (Foucault, 1994 [1990]). El cine es, además, una de las tecnologías encargadas de *implantar* otra tecnología, la del género, con la que se retroalimenta y de la que forma parte.

Como dispositivo discursivo, el cine puede formar parte de los relatos dominantes pero también producir narrativas disidentes:

La construcción de género prosigue hoy a través de varias tecnologías de género (por ejemplo, el cine) y de discursos institucionales (por ejemplo, teorías) con poder para controlar el campo de significación social y entonces producir, promover e “implantar” representaciones de género. Pero los términos de una construcción diferente de género también subsisten en los márgenes de los

---

de la fotografía, tal y como han desarrollado Newhall (1938) o Szarkowski (1966). Bernstein (2004) sintetiza este debate.

<sup>75</sup> Esta idea se apoya en el pensamiento de Gilles Deleuze. En sus *Estudios sobre cine* (2012 [1984] y 2004 [1985]), éste se centra en el tiempo y en el movimiento, que dan nombre a las dos partes de la obra. El cine deja de ser cortes fijos e ilusión de movimiento para ser, gracias a la cámara móvil y al montaje, imágenes-movimiento que construyen tiempo y producen cambio.

discursos hegemónicos. Ubicados desde fuera del contrato social heterosexual e inscritos en las prácticas micropolíticas, estos términos pueden tener también un papel en la construcción del género, y sus efectos están más bien en el nivel “local” de las resistencias, en la subjetividad y en la auto-representación (De Lauretis, 1996 [1989]: 25).

La teoría fílmica feminista con la que me alinee no solo trata de desnaturalizar la imagen como tecnología, sino también como tecnología de género. Mi objetivo es identificar los mecanismos que *construyen*, paralelamente, la realidad y la sexualidad como *representaciones*. Esta teoría fílmica feminista es, entonces, una teoría del discurso, tal y como argumenta Colaizzi (1990, 2007).

Como es sabido, uno de los textos fundadores de la crítica feminista sería “Placer visual y cine narrativo”, escrito en 1975 por Laura Mulvey. En dicho artículo, Mulvey utiliza el psicoanálisis como arma política, instrumentalizándolo para examinar el patriarcado con “las herramientas que él mismo nos suministra” (2001 [1975]: 366). Su objetivo es desentramar los mecanismos de fascinación del cine y demostrar que éstos se ven reforzados por modelos preexistentes de fascinación de orden patriarcal.

Para Mulvey, el cine plantea cuestiones acerca de cómo el inconsciente estructura los modos de ver<sup>76</sup> y, más importante, el placer de la mirada. Así, el cine narrativo hegemónico codifica lo erótico según el orden patriarcal dominante; Mulvey pretende destruir ese placer mediante su análisis.

Entre los placeres que ofrece el cine están la escopofilia, el fetichismo y el narcisismo. El término escopofilia intenta traducir el concepto freudiano *schaulust*: placer de mirar. Freud distinguió entre una cara activa (el *voyeurismo*) y una pasiva (el exhibicionismo) (1981 [1909]), aunque Mulvey se centra en el *voyeurismo*<sup>77</sup>. La autora considera que la escopofilia, el placer visual, se desarrolla en el cine en su aspecto más narcisista, dado

---

<sup>76</sup> Utilizo la expresión *modos de ver* siguiendo a John Berger, que politiza y desnaturaliza los actos de visión (2000 [1972]).

<sup>77</sup> El cine favorecería el voyeurismo por dos factores: (1) Las convenciones de la narrativa cinematográfica dominante “despliegan mágicamente” un mundo “herméticamente sellado”, indiferente a la presencia del público, lo que produce una sensación de separación y juega con sus fantasías voyeristas; y (2), el contraste entre la oscuridad de la sala de exhibición y el brillo de la pantalla promueve la ilusión de estar “mirando un mundo privado” (Mulvey, 2001 [1975]: 367-369).



que se basa en el reconocimiento de los personajes<sup>78</sup> y en la producción de egos *ideales* con los que identificarse.

La función escopofílica de la mirada usa el objeto observado en la pantalla como objeto de estimulación sexual; por tanto, implica una separación entre la identidad erótica del sujeto que mira y el objeto que es mirado. Por otro lado, la función narcisista exige la identificación del ego con el objeto de la pantalla a través del reconocimiento.

Dado que “los instintos sexuales y los procesos de identificación tienen un significado en el seno del orden simbólico que articula el deseo” (Mulvey, 2001 [1975]: 370), la forma en que se estructuran ambas funciones está directamente relacionada con las posiciones de los hombres y de las mujeres en el orden patriarcal.

Mientras que el hombre se sitúa como agente *activo* en la pantalla (mira a la mujer-personaje, controla los acontecimientos del filme) y fuera de ella (sujeto de la mirada erótica), la mujer funciona como objeto erótico tanto para los personajes de la historia como para el espectador<sup>79</sup>. Esto permite que las miradas del público y del hombre protagonista se identifiquen sin romper la verosimilitud narrativa.

Para Mulvey, la amenaza de castración que también representa la imagen de la mujer en pantalla solo puede resolverse mediante el voyeurismo sádico, con la reactivación del trauma original a través de la devaluación, el castigo o la redención; o a través de la escopofilia fetichista, esto es, sustituyendo o convirtiendo la figura representada en un fetiche<sup>80</sup>.

Considero el artículo de Mulvey una herramienta teórica clave, debido al reconocimiento que ofrece a la dimensión político-social del cine; cine que, así, es considerado como

---

<sup>78</sup> Mulvey asemeja este efecto de la mirada del público al primer reconocimiento de un niño o una niña cuando se mira en el espejo, de acuerdo con el psicoanálisis lacaniano (Lacan, 1966 [2013]).

<sup>79</sup> Dónde queda la mujer como espectadora ha sido objeto de diversas reacciones al texto de Mulvey, siendo los artículos de Mary Ann Doane (1990 [1982]) y de Jackie Stacey (1987) dos de los más relevantes. Sobre la construcción de una audiencia trans, que se salga de la dicotomía cis-sexista con la que suele manejarse el psicoanálisis como instrumento teórico, hay muy poca bibliografía, pero son pertinentes tanto Valérie Robin Clayman (2015) como Julia Serano (2016 [2006]).

<sup>80</sup> El fetichismo, desarrollado por Freud, principalmente en uno de sus ensayos (1972 [1927]), se refiere a una situación en la que un objeto no sexual se convierte en indispensable para el acceso al goce en una relación sexual. Freud consideraba esa “sobrevaloración” de un cuerpo u objeto inanimado como característica del amor masculino.

otro discurso engarzado con el resto de discursos sobre género y sexualidad. Sus hipótesis no son planteadas como propiedades intrínsecas del hecho filmico, sino como la *implantación* en los artefactos culturales dominantes de la división del trabajo capitalista y patriarcal (actividad/pasividad), localizada histórica y espacialmente.

Mulvey muestra, además, cómo la mirada cinematográfica (la de la cámara, la de los personajes, la del público), se articula con patrones patriarcales y heteronormativos. La producción de la audiencia como mirada homogénea, neutra y objetiva, entonces, no es más que una inscripción textual politizada.

Su ensayo será el primero de una línea de investigación que problematizará y politizará la mirada con perspectiva de género, haciéndonos conscientes de que todos “los actos de visión están determinados y recorridos por cuestiones discursivas, culturales, políticas de género, tecnológicas” (Martínez Luna, 2013) y que algunos modos de ver son más legítimos que otros (desarrollado por Moreno Sainz-Ezquerro, 2016: 289-293). Las principales carencias de su trabajo, sin embargo, tienen que ver con la falta de consideración de otros públicos, tanto de aquellos racializados como de aquellos en los márgenes del sistema sexo/género/deseo.

Es en esta línea en la que bell hooks plantea su crítica (1992 [1975]). Para hooks, el único placer visual que deja el cine dominante a las mujeres negras es el del masoquismo victimista o la identificación con la mujer blanca. La resistencia pasaría por dejar de mirar, pero hay una alternativa: hooks sugiere una mirada crítica, politizada, antagónica [*oppositional*], como sitio de resistencia, que le ofrezca agencia a la parte oprimida por las relaciones de poder. Esta resistencia también es creadora, y produce textos alternativos a las narrativas dominantes.

La mirada antagónica permite una posición *activa* para las mujeres negras, la decisión activa de no identificarse con la feminidad blanca y de deconstruir esa dicotomía que separa a la mujer como objeto de la mirada del hombre como sujeto de dicha mirada. El placer visual existe fuera de ese esquema binario: es el placer de la interrogación y la oposición.

hooks critica que el citado artículo de Mulvey utilice categorías como ‘mujeres’ de forma pretendidamente neutra y universalizadora. Las carencias a la hora de abordar la raza y el racismo obvian que cuando se dice ‘mujeres’ se quiere decir ‘mujeres blancas’ (hooks, 1992 [1975]: 123).

Es cierto que tanto el artículo de Mulvey como parte de la teoría fílmica feminista corren el riesgo de naturalizar el sistema sexo/género totalizando y homogeneizando los relatos sobre las mujeres:

Este apego a la figura de la Mujer no generalizable como producto del aparato indica por qué, para muchos, la teoría fílmica feminista parece haber llegado a un *impasse*, a cierto bloqueo en su teorización. La naturaleza, a menudo totalizante, de este análisis del patriarcado deja poco espacio para la resistencia. Centrándose en la tarea de delinear en gran detalle los atributos de la mujer como efecto del aparato, la teoría fílmica feminista participa de la abstracción de las mujeres (Doane, 1996 [1987]).

Analizar en un texto fílmico a 'las mujeres', a 'los homosexuales', o a cualquier otra categoría identitaria, debe pasar por no olvidar las diferencias que existen dentro de cada uno de esos colectivos, precisamente porque son sujetos históricos y posiciones discursivas (relativamente) móviles más que sujetos físicos, tal y como recuerda hooks (1992 [1975]: 124).

En este subapartado he situado el cine como tecnología de género y he introducido la desnaturalización de la mirada. De acuerdo con lo expuesto, además, veo que los discursos en torno a la representación se articulan paralelamente a la construcción del *público* y a los relatos sobre la enunciación y la resistencia creadora:

Si la imagen fílmica nos fuerza a reconocer un cambio radical en la misma noción de arte y en su función como consecuencia de la industrialización y mecanización de los procesos productivos, este reconocimiento es aún más necesario hoy, en la época de la digitalización y de la escritura electrónica, en la cual los conceptos de originalidad, sujeto autorial, autenticidad y materialidad [...] quedan puestos radicalmente en entredicho [...]. El desarrollo de la teoría fílmica feminista en las últimas décadas se puede entender como parte de la dimensión pragmática del cine como modo de representación, discurso e institución, y como parte integral del acto cinematográfico en la medida en que un modo de representación nos remite necesariamente a un modo de producción y a modos de recepción (Colaizzi, 2007: 41-42).

A continuación me centraré en cómo el hecho fílmico, como tecnología de género, funciona en dichos modos de representación, producción y recepción. En primer lugar,

desarrollaré mi posición en los debates sobre la representación del género y la sexualidad. En segundo lugar, explicaré cómo trataré el tema de *la autoría* y *la enunciación* en las películas que analizo. Por último, me posicionaré respecto a los modos de lectura (y reescritura) de los filmes.

#### **2.2.2.2.1 Sobre la representación**

En este subapartado desarrollo la idea de que el cine no se reduce a *la representación de realidades* sino a la *(re)producción* de ellas, y cómo esto problematiza parte de los trabajos de la teoría fílmica feminista; asimismo, explico las consecuencias que esto tiene en mi análisis fílmico de las sexualidades no normativas.

En los orígenes de la teoría fílmica feminista, Marjorie Rosen publicaba *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream* (1973) y Molly Haskell *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (1987 [1974]). Ambos trabajos analizaban, con una perspectiva sociológica, los cambios en la ‘imagen de las mujeres’ de acuerdo con el momento histórico de la película, y si su representación servía de modelo positivo o negativo para el público.

Estos trabajos, así como otros (difundidos en publicaciones como *Women and Film* o *Jump Cut*), que pueden ser ubicados en ‘estudios de imagen’ o ‘análisis de la representación’, comenzaron a ser criticados duramente en los años setenta (Erens, 1990: xvii), aunque todavía hoy siguen encontrándose abundantes estudios que siguen dicha línea.

Mi rechazo a esta perspectiva se asienta sobre diferentes puntos, cuya crítica desarrollaré a continuación: (1) la idea de una ‘imagen positiva’ y los juegos de la identificación; (2) la homogeneización de los grupos cuya imagen se analiza; y (3) el hecho fílmico como representación de la realidad.

En primer lugar, respecto a la noción de “imagen positiva”, no quiero negar la importancia de dichos estudios o la relevancia de contar con un rango diverso de cualidades en los personajes que construye el cine. Tampoco es mi intención negar la relación entre la construcción estereotípica y patriarcal de los personajes fílmicos con la

sociedad patriarcal en la que dichos personajes son producidos<sup>81</sup>. Sí querría, sin embargo, establecer sus límites. Esta idea asume la identificación ciega del público con un personaje y para ello construye el significado en la propia imagen, en lugar de hacerlo en la interacción entre imagen y público (Waldman, 1978: 31-32). Tal y como enuncia Elizabeth Cowie:

El sexismo de una imagen no puede identificarse materialmente como contenido igual que haríamos señalando elementos denotativos como colores u objetos. Por el contrario, es el desarrollo de definiciones y comprensiones nuevas o diferentes de qué son los hombres y las mujeres y cuáles son sus roles en la sociedad lo que produce las imágenes como sexistas; una perspectiva política del feminismo produce un nivel de lectura connotativo que va más allá (Cowie, 1977: 19).

Analizar la representación de un colectivo en función de la *buena* o *mala* imagen que se construye de él en una película, además, se centra en la descripción denotativa y obvia los mecanismos discursivos que operan estructurando presencias y ausencias en el orden simbólico<sup>82</sup>, a veces de forma contradictoria. Desnaturalizar esos códigos debería ser una de las funciones básicas del análisis fílmico feminista.

En segundo lugar, analizar un filme con perspectiva de género en términos de *representación e imagen de un colectivo* lleva a homogeneizar dicho colectivo, algo sobre lo que ya llamé la atención con la crítica de bell hooks a Laura Mulvey. Si redujera mi trabajo a escribir sobre la imagen (positiva o negativa) de la comunidad LGTBIQA palestina en los cines israelí o palestino, y al hacerlo identificara esa comunidad representada con la comunidad que existe fuera de la pantalla, estaría colaborando precisamente en el ejercicio de construir dicha comunidad como un ente monolítico y homogéneo, obviando las diferencias (de clase, raza, condición legal, género, procesos de subjetivación) intracomunitarias. Como han denunciado las teóricas y activistas negras, decir 'la imagen de las mujeres', es decir 'mujeres blancas', y es también decir 'mujeres blancas cis de clase media-alta' y otra larga lista de privilegios.

---

<sup>81</sup> Como bien señalan Ella Shohat y Robert Stam, "se ve que en estos debates algo vital está en juego cuando hay comunidades enteras que protestan enérgicamente contra las representaciones que se hace de ellas en nombre de las experiencias propias que producen un sentido de la verdad" (2002 [1994]: 189). Y añaden: "[L]a sensibilidad en torno a los estereotipos y las exageraciones proviene, principalmente, de la falta de poder para controlar su propia representación que sufren los grupos históricamente marginados" (*ibid.*: 192).

<sup>82</sup> El orden simbólico es aquel referido al lenguaje y a la cultura, siguiendo la categorización de Lacan de los órdenes real, imaginario y simbólico (2013 [1956]).

Sigo a Ella Shohat:

El énfasis en las 'imágenes positivas' [...] ha ocultado a los ojos de algunos analistas el hecho de que las 'imágenes positivas', si no están bien informadas, si son condescendientes o estereotípicas, pueden ser tan perniciosas como las imágenes abiertamente degradantes [...]. La significación fílmica, en otras palabras, no puede ser reducida a cuestiones de personajes y [buenas y malas] imágenes, excluyendo toda la dinámica de las contradicciones ideológicas y cinemáticas (Shohat, 2010 [1989]: 6).

En tercer y último lugar, como ya he ido introduciendo, centrarse en la representación obvia el carácter productivo de las imágenes. He definido el hecho fílmico como dispositivo discursivo sin función representativa, sino (re)productiva de la realidad. Pareciera que los 'estudios de la imagen' asumieran que la *imagen* presenta un reflejo adecuado del *mundo real*, sin mediación intermedia y, así, una *buena imagen* presentaría un reflejo *verdadero* de las vidas de los integrantes de un colectivo determinado.

Esta concepción de la imagen como reflejo obvia que ésta es siempre construida. Más aún, también obvia que nuestra propia aprehensión de ese *mundo real* también es construida. Así, si tomo el ejemplo de los trabajos que han analizado la imagen de las mujeres, al oponer *las mujeres reales a la imagen de las mujeres*, se naturaliza y esencializa el primer elemento de esta dicotomía. Eso sí, no basta con decir que los filmes son construcciones; hay que preguntarse: ¿construidas para quiénes?, ¿alineadas con qué ideologías y discursos? (Shohat y Stam, 2002 [1994]: 188).

Un análisis centrado en la construcción de los personajes, con una aproximación que busca la mimesis de la realidad y que focaliza en los estereotipos y las distorsiones, promueve el esencialismo, el ahistoricismo, un excesivo énfasis en el 'realismo' y en la 'autenticidad', además de que privilegia la trama y los personajes a costa del lenguaje fílmico, la formación discursiva y las políticas institucionales (Shohat y Stam, 2002 [1994]: 185 y ss; Shohat, 2010 [1987]: 265):

Una explicación más matizada de la raza y la etnicidad en el cine pondría menos énfasis en una adecuación mimética a la verdad histórica o sociológica e insistiría más en el entretrejado de voces, discursos, perspectivas, incluidas las que funcionan dentro de la imagen misma. La tarea del crítico sería la de llamar la

atención sobre las voces culturales que están en juego, no sólo las que se oyen en un “primer plano” auditivo, sino también las que están distorsionadas o las que quedan ahogadas por el texto (Shohat y Stam, 2002 [1994]: 218).

Griselda Pollock, en su artículo “What’s Wrong With ‘Images of Women’?”, critica también este énfasis en la *representación* y en la *buena* o *mala* imagen para proponer otra alternativa:

Es un error común ver las imágenes como meros reflejos, buenos o malos, y comparar ‘malas’ imágenes de las mujeres (fotografías brillantes en las revistas, anuncios de moda, etcétera) con ‘buenas’ imágenes de las mujeres (fotografías ‘realistas’ de mujeres trabajando, amas de casa, mujeres mayores, etcétera). Hay que desafiar esta concepción, representada por el título ‘Imágenes de las mujeres’, y reemplazarla por la noción de ‘mujer’ como significante en un discurso ideológico en el que pueden identificarse los significados que se asocian a ‘mujer’ en diferentes imágenes y cómo esos significados son construidos en relación a otros significantes en dicho discurso (Pollock, 1990 [1977]: 136).

Por su parte, Homi K. Bhabba también ofrece una guía para alejarse de un análisis que se base en la búsqueda de rasgos positivos o negativos en las imágenes (1992 [1983]). Explorando de qué forma se construyen los discursos estereotípicos y coloniales sobre la Otredad, se centra en la idea de fijeza [*fixity*], la construcción ideológica del sujeto Otro como signo de la diferencia cultural/histórica/racial en el discurso colonial, un modo paradójico de representación que connota rigidez al tiempo que desorden, un discurso ambivalente e iterativo, que repite ansiosamente lo que ya nos es conocido.

Bhabba propone, como alternativa a los ‘estudios de la imagen’, el análisis de los procesos de subjetivación que se hacen posibles a través de estereotipos. La construcción del sujeto colonial en el discurso y el propio ejercicio del poder colonial a través del discurso demanda una articulación de las diversas formas de diferencia, entre ellas las raciales y las sexuales, una articulación que se inscribe simultáneamente en la economía del placer, del deseo, del discurso, de la dominación, del poder. Esta mirada interseccional se aleja de la perspectiva monofocal en la crítica sobre el racismo y en la crítica sobre el sexismo en el análisis cinematográfico.

En conclusión, tal y como afirman Ella Shohat y Robert Stam:

Los personajes no son esencias unitarias, una especie de amalgama de actor y personaje con la que uno puede fantasear fácilmente como si fueran entidades de carne y hueso que existen en alguna parte detrás de la “diégesis”, sino que son constructos ficticio-discursivos. Así, toda la cuestión se sitúa en un plano socioideológico y no en un plano individual-moralista. Finalmente, la predilección por lo discursivo nos permite comparar los discursos de una película no con lo “real” inaccesible, sino con discursos emparentados que circulan socialmente y que forman parte de un continuo (Shohat y Stam, 2002 [1994]: 220).

Esta forma de concebir la representación en el cine, tal y como la he desarrollado a lo largo de este subapartado, me permite acotar qué pretendo y qué no pretendo en esta tesis doctoral. Este trabajo no analiza la imagen de la comunidad LGTBIQA palestina en los cines israelíes y palestinos, ni siquiera tiene por objeto dar respuesta a la pregunta ‘qué es, cómo es, una sexualidad no normativa palestina’; mis preguntas son más bien otras, parafraseando a Paul Willemen (1992 [1980]: 176): ¿en qué términos circula discursivamente la representación del género y de la sexualidad<sup>83</sup>? Más aún, y en torno a la inscripción del público en el texto fílmico, ¿quién creen los discursos cinematográficos que eres tú?

#### **2.2.2.2.2. La inscripción de la función-autora**

En este subapartado quiero responder a dos cuestiones. En primer lugar, me posiciono respecto a lo que ha venido llamándose *muerte del autor* para poder desarrollar la figura de la autoría y su función como inscripción en el texto fílmico. En segundo lugar, quiero justificar la posibilidad de una enunciación cuir y racializada como práctica de resistencia.

Si defino el hecho fílmico como dispositivo discursivo que circula entretejido con otros discursos, no hay espacio para la figura de una presunta autoría como responsabilidad de un sujeto autónomo, independiente de este flujo discursivo, productora de una película por obra y gracia tan solo de su voluntad (y de soporte técnico-material). La

---

<sup>83</sup> Digo sexualidad y no específico “no normativa”. Aunque mi objeto de estudio sea ésta, ello pasa por acercarse también a los regímenes de lo normal (Warner, 2004 [1993]). El análisis cuir examina la construcción de lo normal para trazar, en ese proceso, el mapa de la desviación (López Penedo, 2008: 122).



siguiente cita de Talens hace referencia a los límites de la interpretación, pero la aplico aquí a los límites de la figura de la autoría:

Es evidente que para toda propuesta crítica resulta más fácil moverse en un medio donde la capacidad de elección es lo más amplia posible; pero si tal propuesta busca incidir en un debate cultural o en la realidad social donde se inserta, la llamada “libertad de creación” debe entenderse en tanto sometida a su relación con los otros discursos con los que entra en diálogo y conflicto. El carácter coyuntural de toda práctica discursiva resulta así condición necesaria de su misma existencia (Talens, 2010 [1986]: 12).

Cuando Roland Barthes habla de la *muerte del autor*, denuncia la tiranía de la persona física, “su historia, sus gustos, sus pasiones”, a la hora de acercarse críticamente a un texto. “Es el lenguaje”, afirma, “y no el autor, el que habla”. Con las siguientes palabras, articula la que también es mi posición respecto a la función de la autoría en el cine:

[L]a lingüística acaba de proporcionar a la destrucción del Autor un instrumento analítico precioso, al mostrar que la enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con las personas de sus interlocutores: lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que yo no es otra cosa sino el que dice yo: el lenguaje conoce un “sujeto”, no una “persona”, y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se “mantenga en pie”, o sea, para llegar a agotarlo por completo (Barthes, 1987 [1984]: 68).

Esto edifica un tiempo y un texto distintos: la autoría no es ya un ente ajeno al texto y anterior a él, sino que nace al mismo tiempo que éste. El texto ya no es *representativo*, sino *performativo*, puesto que no existe otro tiempo que el de la enunciación, y en ella se construye.

El objetivo no es, obviamente, matar a la persona física, eso que Barthes llama *Autor*, sino desnaturalizar dicha categoría y tomarla como una función interna del discurso, tal y como desarrolla Foucault (1999a [1969]; 1999 [1970]):

La muerte del hombre es un tema que permite esclarecer el modo como ha funcionado el concepto de hombre en el saber [...]. No se trata de afirmar que el

hombre ha muerto, se trata [...] de ver de qué modo, según qué reglas se ha formado y ha funcionado el concepto de hombre. Hago lo mismo con la noción de autor [...]. Ahorrémonos pues las lágrimas (Foucault, 1999a [1969]: 356-357).

Foucault no afirma, entonces, que la autoría no exista, sino que ésta debe ser borrada en beneficio de las formas propias del discurso. Una vez borrada, puede descubrirse el juego de la función-autora. La crítica de Foucault, tal y como desarrolla Halperin (2007 [1995]: 150), formaba parte de un proyecto político más amplio que trataba de identificar aquellas reglas de exclusión que regían quiénes podían y quiénes no podían producir discursos.

Umberto Eco denomina Autor Modelo a esta función-autora: “[T]ambién el lector empírico, como sujeto concreto de los actos de cooperación, debe fabricarse una hipótesis de Autor, deduciéndola precisamente de los datos de la estrategia textual” (1993 [1979]: 90).

Siguiendo a estos filósofos, concibo entonces la autoría como una función inscrita en el propio discurso fílmico, puesto que su posición de enunciación no es una entidad autónoma sino una corriente más dentro del flujo discursivo que constituye el filme (y que es constituida por él). El propio montaje sería el sujeto de la enunciación, representaría la capacidad de acción y decisión de la función-autora, tal y como desarrollaré en la introducción al análisis fílmico.

Este borrado o desplazamiento de la autoría no *neutraliza* el proceso de la enunciación. Es posible una enunciación cuir y racializada, pero no porque definamos a Autora A o a Autor B como cuir o de Palestina, sino por la posición que ocupan los discursos fílmicos A o los discursos fílmicos B, por la forma en la que circulan en ellos los discursos sobre sexualidad y sobre nación, por la manera en que las experiencias y procesos de subjetivación de Autora A o de Autor B se inscriben en dichos discursos fílmicos.

Así, no solo es posible la enunciación cuir y racializada, sino que se constituye como práctica de resistencia, tal y como introduce previamente:

El arte es un componente crítico de la cultura y de la preservación de una comunidad [...]. Como inmigrantes marginalizados y población diaspórica, nos enfrentamos al desafío de sostener y salvaguardar nuestra cultura, así como de producir arte y otros productos de conocimiento y estéticos con el objetivo de

desafiar normas culturales problemáticas, ismos y opresiones dentro de nuestras comunidades y en la sociedad en general (Al-Adeeb y Naber, 2011: 222-223).

En una entrevista, se le planteaba a Gilles Deleuze si era posible que las sociedades de control y comunicación pudieran suscitar nuevas formas de resistencia. Deleuze respondía: “Es posible que la palabra y la comunicación estén ya podridas [...] Crear ha sido siempre algo distinto de comunicar” (1995 [1990]: 275). La resistencia no puede reducirse a la lucha por el *derecho a narrar* (Zizek, 2006: 217), la producción de relatos disidentes va más allá del clásico proceso de comunicación emisión-mensaje-recepción, sino que encaja en un proceso discursivo de cuya articulación es parte y producto la posición de la enunciación.

### **2.2.2.2.3 La inscripción de la función-lectora**

Si la función-autora se inscribe en el texto fílmico en el momento de la enunciación, ésta solo existe en su lectura:

Nadie (es decir, ninguna “persona”) la está diciendo: su fuente, su voz, no es el auténtico lugar de la escritura, sino la lectura [...]. [U]n texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito [...]. [S]abemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor (Barthes, 1984 [1987]: 71).

Ese “hombre sin historia, sin biografía, sin psicología” es tan solo otra función, la función-lectora que nace en el momento de la lectura y que se inscribe en el propio texto fílmico respondiendo a la pregunta de Willems que parafaseaba previamente: ¿quién creen los discursos cinematográficos que eres tú? Umberto Eco, paralelamente al Autor Modelo, denomina Lector Modelo a esta función:

Para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias [...] capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente, deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente (Eco, 1993 [1979]: 80).

Esto no significa únicamente que esa función-lectora sea “esperada”, sino que el texto es movido para construirla, “contribuye a producirla” (Eco, 1993 [1979]: 81). Evidentemente, esa inscripción no es tan neutra como Barthes pretende (ya él la dibuja directamente como masculina), igual que no lo es la operación de lectura. El *tú* que los discursos cinematográficos creen que eres, dibujado en la figura de la función-lectora, así como ese *tú* que existe en el proceso de producción de sentido, se generan, alteran e influyen mutuamente en el momento de la lectura. Eco anticipa así las posibles lecturas antagónicas de las que hablaba bell hooks:

Nada más abierto que un texto cerrado. Pero esta apertura es un efecto provocado por una iniciativa externa, por un modo de usar el texto, de negarse a aceptar que sea él quien nos use. No se trata tanto de una cooperación con el texto como de una violencia que se le inflige (Eco, 1993 [1979]: 83).

Dado que el público no está compuesto de sujetos en un texto único, sino de sujetos en la historia (Willemsen, 1978), no puede predecirse de qué forma va a leerse una película, ya que el proceso de producción de sentido puede ocupar diferentes espacios ideológicos y puede ser movilizado para diversos proyectos (Johnston, 1992 [1980]).

La cuestión puede pensarse de esta forma: con qué discursos cabe que se cruce el texto y cómo ese cruce reestructura tanto su productividad como la del discurso con el que se cruza para formar un área intertextual en la ideología y en la historia (Johnston, 1992 [1980]: 298).

Mi lectura y mi mirada, como espectadora y como analista, es *cuir*: encaja en la mirada antagónica que enunciaba bell hooks, una lectura de oposición en la que se interroga y

cuestiona el sistema que produce el texto. Esto es, los textos permiten posibilidades de lecturas aberrantes que van más allá de la función-lectora inscrita en ellos.

Cuando López Penedo introduce las formas de enfrentarse a una producción cultural las clasifica como lecturas dominantes, negociadas (que cuestionan partes del contenido pero no la ideología hegemónica que subyace) o de oposición (en las que se entiende ese sistema subyacente como opresor y ajeno) (2008: 208-209). Personalmente, puedo entender ese sistema como cuestionable y opresor, pero no como ajeno, puesto que es también (re)productor de mi lectura.

Con esto me refiero no solo a que mi lugar de enunciación esté situado en dicho sistema, sino que lo está también el propio proceso de mirar y de leer: “[L]a mirada es, de hecho, una fórmula de control que trata de presentarse como objetiva y positiva, siguiendo los esquemas de nuestra cultura” (De Diego, 2011: 68). Ésta ha sido, pues, codificada, naturalizada y legitimada a través de diferentes mecanismos que integran dicha cultura (Moreno Sainz-Ezquerria, 2016: 286).

El proceso de producción de sentido está entonces eminentemente politizado. ¿Cómo posicionarse y cómo darle valor entonces? Y, más aún, ¿esto quiere decir que toda lectura es válida? ¿Cómo pueden limitarse las posibles interpretaciones de un mismo texto? A estas cuestiones responderé en la introducción metodológica al análisis fílmico.

### **2.2.2.3. Introducción a los cines israelíes y palestinos**

Todas las naciones están atravesados por el género;  
todas son inventadas; y todas son peligrosas [...].  
Las naciones son disputados sistemas de representación cultural.  
Anne McClintock. *Dangerous Liaisons*.

#### **2.2.2.3.1. Cines nacionales, cines periféricos y cines ‘con acento’**

Dado que el foco de esta tesis son películas que señalo como israelíes y como palestinas, es inevitable reflexionar sobre la cuestión nacional en el cine para poder delimitar el objeto de estudio. En este subapartado quiero posicionarme respecto al debate que gira en torno a las preguntas: ¿Puede hablarse de un cine nacional? ¿Qué lo definiría?

Parafraseando a Thomas Elsaesser, cualquier obra sobre un cine nacional específico debería comenzar con el enunciado de que no existe tal cosa como el cine nacional, y que sí, el cine nacional existe (2005: 13). El título de su obra de 1972 lo define como “ese sujeto fantasmal del imaginario de la historia del cine”, dado que tiene una relación especular e imaginaria consigo mismo y con los otros.

El concepto de cine nacional es útil como categoría organizativa y como herramienta teórica para el análisis y la crítica<sup>84</sup>. Pese a la inestabilidad de los criterios que lo delimitan, sigue estando vigente como instrumento metodológico tanto para el análisis fílmico como para la programación de festivales y la distribución cinematográfica.

Se han manejado diferentes criterios para aglutinar el cine nacional. Alberto Elena se centra en la lengua como elemento clave, sobre todo en los llamados cines populares (1997: 16-17). Pierre Sorlin (1997) define cuatro: lengua (como Elena), contexto social, géneros e intérpretes.

Sin embargo, ninguno de ellos es lo suficientemente estable, ¿qué ocurre con la lengua en contextos multilingües?, ¿o cuando el público objetivo no comparte el mismo idioma? En cuanto al contexto, ¿cómo homogeneizarlo cuando las sociedades tienen tantas capas, y más aún en condiciones diaspóricas? Y respecto a los géneros, ¿no es también reduccionista limitar una serie de convenciones temáticas y formales a un contexto social determinado? Otro criterio posible sería la ‘oficialización’ de la producción fílmica, reduciendo el cine nacional a aquel reconocido y subvencionado por los poderes públicos: un cine institucionalizado. Pero, ¿eso no deja fuera los cines contra-estatales?

Efectivamente y dado que no responden al objetivo de aglutinar el cine nacional, Sorlin acaba derrumbando cada uno de estos criterios. De todos modos, y siguiendo el mismo estilo que Elsaesser, no termina de negar su existencia: “El cine nacional es más una idea que un hecho, pero mientras así lo crea el público la producción nacional podrá sobrevivir” (Sorlin, 1997: 40).

---

<sup>84</sup> Philip Rosen traza tres posibles aproximaciones metodológicas a la noción de cine nacional: la pragmática (producción fílmica), la heurística (este concepto organizador y descriptivo que he utilizado) y la lógica (una combinación de las anteriores) (1995: 115 y ss.).

El cine nacional como expresión de una nación se mantiene sobre los mismos cimientos inestables que el intento de fijar la noción de identidad nacional<sup>85</sup>. Al respecto, me interesa la reflexión sobre cines e identidades resistentes frente a aquellos hegemónicos y normalizadores, vigentes en la producción de modos de representación alternativos al *hollywoodense* o institucional (Burch, 1979).

Como bien apunta Sorlin: “[para la población estadounidense, su] cine no es nacional, es cine a secas” (1997: 38). Esto obvia, claro está, la multiciplidad de capas en el cine estadounidense y la multiplicidad de identidades tanto nacionales como con otras marcas que viven en situación de opresión dentro de los Estados Unidos. Sin embargo, resulta útil para entender la pertinencia de la noción de cine nacional como metodología de *localización* frente a una estrategia universalizadora. En esta línea, Guy Hennebelle justifica así la publicación de su obra *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood* (1975/1977):

[Por l]a dignidad de todas las culturas nacionales (en especial de aquellas que han sido escarnecidas por el imperialismo occidental) y la inadecuación total del cine de tipo hollywoodiense (americano u otro) a las necesidades reales de las masas del tercer mundo o de Occidente (Hennebelle, 1977 [1975]: 3-5).

Los cines nacionales entendidos en términos de centro y periferia comienzan a interesar a distribuidoras, analistas y públicos “occidentales” en los años cincuenta. Es en 1949 cuando Georges Sadoul (1972 [1949]) intenta aproximarse a una primera historia de la cinematografía mundial, en los mismos años en que se comienzan a designar una serie de periferias (de poder y no geográficas) como “Tercer Mundo” (Elena, 1999: 13). Esto no significa que los cines periféricos (término acuñado por Alberto Elena, 1999) surgieran en la década de los años cincuenta:

---

<sup>85</sup> Entiendo las identidades nacionales y culturales como posiciones en un sistema, nunca fijas, esencializadas o ahistóricas, siguiendo a Stuart Hall:

La identidad cultural [...] es un tema de ‘devenir’ y no solo de ‘ser’. Pertenece al futuro tanto como al pasado. No es algo que exista previamente, trascendiendo el lugar, el tiempo, la historia y la cultura. Las identidades culturales vienen de algún sitio, tienen historias. Pero, como todo lo que es histórico, viven una constante transformación. Lejos de estar eternamente fijadas en un pasado esencializado, son sujeto al ‘juego’ continuo de la historia, de la cultura y del poder. Lejos de estar fundadas en la mera ‘recuperación’ de un pasado que está esperando a ser descubierto [...], las identidades son los nombres que le damos a las diferentes formas de posicionarnos en las narrativas sobre ese pasado (Hall, 1994 [1989]: 394).

[L]ejos de nacer en aquellos años, diversas cinematografías periféricas conocían ya un alto grado de desarrollo industrial y de maduración estética. La todavía pendiente reconstrucción de una auténtica historia mundial del cine pasa, pues, necesariamente por devolver su visibilidad a estas importantes tradiciones cinematográficas eclipsadas durante largo tiempo por nuestra (auto)complaciente historiografía (Elena, 1999: 17).

Siguiendo la idea de cine nacional como contra-cine en oposición a la universalización del modelo industrial de Hollywood, el manifiesto “Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo” (Getino y Solanas, 1982 [1969]) cristalizaba un movimiento que surgía en América Latina entre los años sesenta y setenta. Éste llama *primer cine* a un modelo industrial de grandes estudios; *segundo cine* al cine de autor; y añade una tercera categoría: un cine de descolonización de la cultura al servicio de la liberación de los países del “Tercer Mundo”.

Pese a que la noción de tercer cine se asemeja a otros postulados teóricos en la misma América Latina, como la estética del hambre de Glauber Rocha (2004 [1965]) o el cine imperfecto de Juan García Espinosa (1970 [1969]), tuvo mucho más impacto<sup>86</sup>:

[El tercer cine tiene] una voluntad universalista y un valor programático que le han permitido, por primera vez en la historia, influenciar no solamente al cine de América Latina y de otros países del Tercer Mundo, sino que también a una corriente de cine occidental que ha sido llamada, a partir de 1968, cine militante o de intervención social o cine de acción política (Guy Hennebelle, 1980, cit. en Del Valle, 2012).

Pese a que no todo cine periférico es cine militante o cine de acción política, sí considero que, en un contexto de invisibilidad, silenciamiento y deslegitimación de las voces periféricas, su mera existencia es un acto de resistencia, tal y como desarrollaré cuando pase a abordar los cines palestinos.

---

<sup>86</sup> La literatura en torno a los cines periféricos o cines del “Tercer Mundo” no se reduce al contexto latinoamericano. En los países árabes y en la misma década, también se generó literatura acerca de un cine del “Tercer Mundo” ajeno al comercial, que fuera político y anticolonial, generalmente asociado a una corriente estatalista socialista (Shafik, 2007 [1998]: 29)



La noción de cines nacionales se complica todavía más cuando nos situamos en un contexto diaspórico. ¿Cómo influye sobre la noción de cine nacional la idea de un cine desde el exilio? En su manifiesto, Getino y Solanas afirman lo siguiente:

Una cinematografía, al igual que una cultura, no es nacional por el solo hecho de estar planteada dentro de determinados marcos geográficos, sino cuando responde a las necesidades particulares de liberación y desarrollo de cada pueblo (Getino y Solanas, 1982 [1969]: 42).

Tomo de Hamid Naficy la expresión *cine con acento* (2001a, 2001b, 2006), que sería una respuesta fílmica a las experiencias del exilio o la diáspora. Pese a la diversidad de dichas experiencias, que no pueden ser homogeneizadas en torno a un discurso único o a unas convenciones estéticas delimitadas, sí parte de la presencia de un desplazamiento en el que circulan las ideas de trauma, ruptura y coerción (Naficy, 2001b: 16-17).

Para Naficy, mientras que el exilio puede ser individual o colectivo, la diáspora siempre se comprende en términos de colectividad. En sus definiciones, parte siempre de experiencias de desplazamiento cercanas en el tiempo: la Autoría (escribo Autoría con mayúsculas para diferenciar estas “personas físicas” de Naficy de la función-autora) ha vivido tanto en el país de origen como en el país de destino. A partir de esa variable, distingue el *cine desde el exilio* (que refleja una experiencia individual, centrada en la vida en la tierra de origen), el *cine diaspórico* (sobre experiencias colectivas, con una relación vertical con la tierra de origen y una relación lateral con la comunidad de origen en la tierra de destino) y el *cine de autores con identidades étnicas poscoloniales* (centrada en las experiencias en la tierra de destino).

Naficy codifica, además, una serie de convenciones generales a todo cine con acento: fragmentación, multilingüismo, género epistolar, estructuras narrativas yuxtapuestas, modos de producción colectivos e intersticiales o inscripción de la (des)localización de los directores.

Aunque utilice el término *cine con acento*, me distancio del desarrollo seguido por Naficy. Esta distancia tiene relación principalmente con la relevancia que le da a la experiencia en la tierra de origen. Mi trabajo cuenta también con un cine diaspórico para que el que dicha tierra es tan solo una huella en la memoria colectiva de la comunidad, un lugar en el que nunca se ha vivido.

Su categorización me resulta muy rígida como para ser capaz de reflejar la movilidad de los límites entre experiencias individuales y colectivas o entre espacios-territorios. Asimismo, se centra excesivamente en las intenciones y biografía de los Autores y de las Autoras<sup>87</sup>. Finalmente, sus criterios estéticos para aglutinar el cine con acento son fácilmente desestabilizables. Tal y como sostiene Asuman Suner (2006), estas mismas características pueden encontrarse en muchos filmes que se enmarcan en llamados cines nacionales.

Así, teniendo en cuenta estas críticas al trabajo de Naficy y para los fines de esta tesis, utilizo la expresión *cine con acento* para definir un cine en el que circulan discursos sobre la memoria y la postmemoria<sup>88</sup> de una experiencia migratoria (Berghahn y Sternberg, 2010), un cine atravesado por las fronteras del *espacio diaspórico*.

El espacio diaspórico es una expresión de Avtar Brah, que va más allá de aquellos discursos centrados en 'la tierra de origen'<sup>89</sup>:

El espacio diaspórico es una categoría conceptual que está habitada no solo por aquellos que han migrado y sus descendientes, sino también por quienes son contruidos y representados como nativos. En otras palabras, el concepto de espacio diaspórico (al contrario que el de diáspora) incluye la maraña de genealogías de la dispersión además de aquellos que "se quedan ahí" (Brah, 1996: 181).

---

<sup>87</sup> Naficy realiza este movimiento explícitamente: "Los directores no son solo estructuras textuales o ficciones dentro de sus películas, sino también sujetos empíricos desplazados, situados en el intersticio de culturas y prácticas fílmicas, que existen fuera y previamente a sus películas" (2006: 94).

<sup>88</sup> La postmemoria es un término acuñado por Marianne Hirsch (2002), que se refiere a la relación de una generación con el trauma cultural, personal y colectivo de la generación que la precede, a cuyas experiencias solo puede acercarse a través de su relato.

<sup>89</sup> A esto ya se aproximaron tanto Bhabba (1989: 66), Gupta y Ferguson (1992: 10) o Keith y Pile (1993): "[Diáspora como] invocación de un espacio comunal que está simultáneamente dentro y fuera de Occidente" (Keith y Pile, 1993: 18). Para Gupta y Ferguson, esto se relaciona directamente con las comunidades imaginadas de Anderson (1993 [1983]):

La ironía de estos tiempos, sin embargo, es que los lugares y localidades reales se hacen más difusos e indeterminados, mientras que las *ideas* de lugares étnica y culturalmente distintos destacan quizá cada vez más. Es aquí donde se visibiliza más cómo las comunidades imaginadas [...] se adhieren a lugares imaginados, mientras que las personas desplazadas se arremolinan alrededor de lugares de origen o comunidades recordadas o imaginadas, en un mundo que parece, cada vez más, negar esas firmes raíces territorializadas en la práctica (Gupta y Ferguson, 1992: 10-11).

La distinción de Gupta y Ferguson entre lugares *reales* e *ideas* de lugares les aleja de mi marco teórico.

Así, el espacio diaspórico sirve como herramienta teórica para afrontar el análisis de los contextos donde la migración y el exilio son características intrínsecas. Permite aproximarse a las experiencias de los sujetos móviles, pero también a los procesos transculturales y a los discursos que circulan alrededor de todo el espacio diaspórico (Kron y Zur Nieden, 2013)<sup>90</sup>.

Tanto Israel como Palestina están atravesados por la experiencia de la diáspora<sup>91</sup>, son definibles como espacios diaspóricos. Esto tendrá peso en los discursos que circulan a través de sus cines nacionales y en las películas analizadas en este trabajo, pese a que las israelíes estén producidas en el marco (geográfico) del estado-nación y, por el contrario, la mayor parte de los filmes palestinos analizados surjan del contexto del exilio.

Después de este cuestionamiento acerca del cine nacional y del cine con acento y siguiendo la concepción de cine como dispositivo que he desarrollado en este marco teórico, concluyo que la noción de cine nacional es útil y válida siempre y cuando se tenga en cuenta su condición de constructo ideologizado, que se maneja dentro de un debate de legitimación y deslegitimación de determinados discursos como pertenecientes o no a 'la verdadera voz nacional'<sup>92</sup>.

Hablar de cines nacionales estabiliza la propia noción de 'cine nacional' y, con ello, la de 'identidad nacional', naturalizando la nación como ente objetivo<sup>93</sup>. Dado que no hay un

---

<sup>90</sup> La idea de espacio diaspórico también se aleja de concepciones nacionales más estatalizadas, en tiempos de la esfera pública global. El concepto de *esfera pública global* se opone a los espacios de la esfera pública de Habermas (1981 [1962]), que requerían una ciudadanía que se formara sus opiniones políticas *racionales*. Por el contrario, la esfera pública global es un "espacio político multi-discursivo, una esfera de mediación [...], sin centro ni periferia, cuya configuración de la agenda y con-textos son formados (mediados) por sistemas mediáticos operados de forma autónoma" (Volkmer, 1999).

<sup>91</sup> En el caso de Israel, la diáspora mezcla términos nacionales y términos religiosos, tratándose más de *diáspora judía* que de diáspora israelí, aunque dicha experiencia atraviesa los procesos de subjetivación y de producción identitaria nacional. En cuanto a la diáspora palestina, hace referencia a la comunidad palestina (y de origen palestino) que vive fuera de las regiones de Gaza y Cisjordania (situación motivada por la ocupación).

<sup>92</sup> Un ejemplo de la complejidad del debate sería la película *Villa Touma* (Suha Arraj, 2014). Suha Arraj inscribió su película como palestina, pero el Ministerio de Cultura israelí la denunció dado que había colaborado en la financiación y exigía figurar como nacionalidad. Finalmente, *Villa Touma* se ha presentado en la distribución como película sin nacionalidad: "Es mi película refugiada; como la población palestina en todas partes, no tiene estado" (en Strickland, 2014).

<sup>93</sup> "[L]a construcción de la nación como una masa unificada de personas en relación con el estado y con sus poderes ha sido el fundamento y/o el objetivo del concepto de aquellos que se

relato monolítico de qué significa nación, no puede haberlo sobre el cine nacional o sobre cómo el cine encarna y (re)produce la nación:

Por ello, se hace necesario investigar los diferentes discursos que se elaboran sobre la identidad nacional y el cine nacional en contextos históricos específicos, discursos presentes en las películas pero también fuera de ellas. Esos discursos que movilizan y elaboran el concepto de cine nacional emanan de una pluralidad de fuentes [...]. Pluralidad de fuentes y pluralidad de discursos, pues nunca hay una única versión de cómo es el cine que encarna a la nación, igual que nunca hay una única concepción de la nación. Desde ese punto de vista, se hace imprescindible analizar las diversas formas de representar cinematográficamente la nación y qué representaciones son defendidas como las verdaderamente “nacionales” (García Carrión, 2012: 483-484).

Esto es, es el discurso sobre cine nacional quien (re)produce el cine nacional. Entonces, la nacionalidad de una película sería, paralelamente: (1) una posición inscrita en el texto fílmico; y (2), una cualidad identificable en la combinación del propio texto con el resto de discursos en los que se engarza, tanto aquellos que acompañan al filme como aquellos sobre los que se edifica el debate sobre la identidad nacional y la genealogía del cine nacional.

Esta conclusión no excluye la posibilidad de fronteras móviles y no anula la complejidad de definir de forma unívoca y cerrada cuál es la nacionalidad de una película concreta. Esto es pertinente también en el caso de los cines israelí y palestino:

La relación densamente entrelazada entre Israel y Palestina, así como el tráfico transnacional de imágenes, sonidos y personas, nos pide que amplíemos el debate sobre ‘cine nacional’ en general, y sobre ‘cine israelí’ en particular, más allá de las películas producidas o dirigidas por individuos de una nación/etnicidad única con fronteras delimitadas [...]. En este punto de la historia, ‘Palestina’ e ‘Israel’ se co-implican y deben ser debatidos relacionamente [...]. [E]l debate de la Palestina-dentro-de-Israel inevitablemente atraviesa las fronteras del estado. Ciertamente, estas contradicciones suelen proveer de temática a las propias películas. El punto aquí es que las fronteras de Israel y Palestina, que por un lado

---

proponen construir un cine nacional dentro de sus actividades cinematográficas” (Rosen, 1995: 115 y ss.).

parecen constituir una división irreconciliable (en forma de muro), son subvertidas e interrogadas a menudo por complejas negociaciones fílmicas y culturales. De algún modo, es virtualmente imposible hablar de cine israelí sin 'Palestina', de igual forma que es virtualmente imposible hablar de cine palestino sin 'Israel'. 'Palestina' e 'Israel' no son imaginados en el cine como meros marcadores locales nacionales, sino que constituyen un espacio intelectual de conflictivas utopías y distopías interdependientes (Shohat, 2010 [1989]: 273).

Esta cita pertenece al epílogo de la obra de Ella Shohat *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*, escrito para la edición de 2010. En él, reflexiona sobre la inclusión de co-producciones israelo-palestinas, así como de obras palestinas que encajan en ese espacio de la Palestina-dentro-de-Israel. Conuerdo con la existente interrelación entre los cines israelíes y palestinos, así como con la complejidad de delimitar las nacionalidades y las identidades en su contexto específico de ocupación. Sin embargo, veo el peligro de incluir la producción cultural palestina en la categoría 'cine israelí' y, en consecuencia, diluir la identidad palestina<sup>94</sup>.

A continuación, consciente de que los límites de la identidad nacional son inestables, introduciré ambos cines. Mi objetivo aquí no es trazar una genealogía del cine israelí ni del cine palestino, enumerando fases, Autorías y obras<sup>95</sup>, sino aproximarme (de forma introductoria) a los discursos que circulan en torno a la cuestión nacional y a la sexualidad en los actos fílmicos israelí y palestino.

---

<sup>94</sup> Algo a lo que parece que apunta:

En el uso que le doy, 'Israel' responde menos a un contenido cultural-nacionalista y más a la idea de un estado donde los palestinos también viven y luchan por su representación. Las películas hechas por palestinos también son parcialmente acerca de Israel. Escribir sobre cineastas palestinos, incluyendo también aquellos en las ocupadas Gaza y Cisjordania, así como aquellos en la diáspora, plantea cuestiones igualmente controvertidas (Shohat, 2010 [1989]: 272-273).

<sup>95</sup> Para profundizar en ello, puede consultarse Shohat (2010 [1989]), Loshitzky (2001) o Talmon y Peleg (2011) para el caso del cine israelí; así como Dabashi (2006) y Gertz y Khleifi (2008) para el caso palestino.

### 2.2.2.3.2. Cine israelí: introducción a las cuestiones nacional y sexual

La constitución del cine israelí puede leerse, en cierta forma, como parte integrante del proyecto sionista<sup>96</sup> del estado de Israel (digo 'en cierta forma' porque existen líneas de fuga: como ya he desarrollado, allí donde hay poder, hay resistencia).

Como cualquier cine nacional, no es un reflejo "representativo" del discurso de la nación, sino que es agente de dicha narración, algo más relevante aún en un contexto en el que dicho estado-nación está en proceso de formación:

Más que ver la 'cultura' como una idea adicional de las prácticas sionistas, sugiero que desde los primeros asentamientos israelíes en Palestina, las diversas prácticas culturales de la nación emergente de Israel (lengua, música, moda, cocina, paisajismo, urbanismo) se constituyeron con un discurso a la vez nacionalista y colonial [...]. Aunque, como es sabido, todas las naciones son inventadas, sugiero que algunas son más inventadas que otras, especialmente dado que, en el caso de Israel, puede decirse que fue el Estado quien creó la nación (Shohat, 2010 [1989]: 251-252).

Precisamente por ese contexto de formación nacional y de complejidad identitaria, Shohat enumera una serie de motivos por los que es importante considerar la categoría de *alegoría* para el análisis de los cines israelíes. Uno de dichos motivos es que es parte de esos cines del "Tercer Mundo" que, para Jameson, son necesariamente alegóricos:

Todos los textos del Tercer Mundo son necesariamente [...] alegóricos de una forma muy particular: deben ser leídos como alegorías nacionales [...]. La historia del destino individual y privado es siempre una alegoría de la asediada situación de la cultura y la población del tercer mundo (Jameson, 1986: 69).

Esto sería especialmente pertinente en el caso del cine israelí, cuyo estatus como nación estaría todavía en proceso de auto-formulación, donde las fronteras del estado son cambiantes y la naturaleza de la identidad israelí está en permanente cuestionamiento, además de la conciencia respecto a que, se quiera o no, el sujeto

---

<sup>96</sup> El sionismo tiene unas particularidades específicas que lo distinguen del paradigma colonial clásico (lo que no lo exime de ser definido como un proyecto colonial, tal y como defiende Rodinson, 1973); como principales diferencias, nace como respuesta a una opresión milenaria; y, además, la metrópolis y la colonia se ubican en el mismo lugar (Shohat, 2010 [1989]: 40).

israelí va a ser tomado como ejemplo de la nación fuera de ella, o el impacto de los éxodos y la inmigración (es decir, su condición de espacio diaspórico); todo esto conllevaría inevitablemente un tipo de conciencia nacional que genera formas alegóricas de expresión:

Todo influye para crear una situación en la que lo micro e individual se multiplica para representar lo macro y nacional, donde lo personal y lo político, lo privado y lo histórico, están inextricablemente enlazados, una situación que fácilmente genera alegorías implícitas y explícitas de heroísmo, aislamiento o claustrofobia, en las que los dramas individuales tienden a ser escritas [*writ large*] en escala nacional (Shohat, 2010 [1989]: 69).

Pese a esta claridad con la que Shohat señala el cine israelí como cine alegórico, considero que, al igual que el texto de Jameson, peca de ser excesivamente generalista (*todos los textos del “Tercer Mundo” son necesariamente alegóricos*). El caso de Jameson es más paradigmático, tratando de totalizar con su teoría (producida desde “Occidente”) las prácticas culturales de más de medio mundo<sup>97</sup>. La alegoría como instrumento analítico será pertinente en cuanto alude al intertexto y al resto de discursos que, entretejidos, circulan alrededor de una película; pero no como categoría totalizante (y, por qué no, orientalista).

Siguiendo la genealogía de Shohat, el cine heroico-nacionalista que surge a partir del establecimiento del estado de Israel en 1948 es parte del *continuum* discursivo (presente en discursos políticos, canciones o artículos periodísticos) que participa de la construcción de una identidad nacional israelí monolítica, algo que seguirá funcionando décadas después en el discurso fílmico dominante.

Para que funcione esta producción identitaria monolítica es necesario que se borre la presencia palestina, explícita e implícitamente (Shohat, 2010 [1989]: 58). Las exclusiones étnicas y raciales no afectan únicamente a la población palestina. Como parte de dicho proyecto sionista, abiertamente eurocéntrico, la historia de la comunidad judía árabe y africana queda sometida a la memoria de la judía europea.

---

<sup>97</sup> El artículo de Aijaz Ahmad es uno de los que más claramente articula la crítica a Fredric Jameson desde una perspectiva poscolonial, empezando por el propio uso del término “Tercer Mundo”: “Cuanto más leía, más me daba cuenta, no con poco desasosiego, que el hombre al que durante tanto tiempo, afectuosamente, [...] había tomado por un camarada, era, en su propia opinión, mi Otro civilizador” (Ahmad, 1987: 4).

Ella Shohat (*ibid.*) desarrolla ampliamente la forma en que el cine funciona como mecanismo homogeneizador de la identidad israelí en torno a la comunidad ashkenazí (de origen europeo), a costa de la mizrají (proveniente de Oriente Medio) y sefardí (ibérica, parte de la diáspora española)<sup>98</sup>, patente en el contenido, en los mecanismos fílmicos y también en las políticas del *casting*<sup>99</sup>.

Esta relación de subordinación visual de la población tanto palestina como mizrají/sefardí también está atravesada por el género. Al fin y al cabo, la identidad nacional que se intenta construir pasa por la masculinidad heterosexual, para lo que se intenta eliminar y/o disciplinar todo lo cuir. El sionismo es un proyecto ideológico y político, pero también sexual, con cierta obsesión por la masculinidad y el cuerpo del hombre judío. En su tesis sobre masculinidades cuir en el cine israelí, Raz Yosef argumenta lo siguiente:

[L]a masculinidad heterosexual israelí [...] no puede imaginarse separada de la concepción de unos Otros étnicos y raciales externalizados y sexualizados, sobre los que se funda y produce. La masculinidad [...] sionista se constituye a través de la exclusión forzada de lo queer, del mizrají (homo)erotizado y de la Otridad palestina, un repudio sin el que el sujeto nacional no puede emerger (Yosef, 2004: 1).

Esto no quiere decir que no exista lo cuir en el discurso dominante israelí, ya que ese proceso de repudio se hace desde la identificación con lo abyecto, incorporándolo a través del rechazo como presencia estructural de la masculinidad normativa. Dicha masculinidad está constituida en el cruce de múltiples ejes discursivos: el proyecto sionista, la cultura militarizada, las tensiones inter-étnicas dentro de la comunidad judía, el contexto de ocupación y la relación con Palestina y el mundo árabe, así como el nacimiento de la conciencia LGTBIQA en Israel (Yosef, 2004: 1).

---

<sup>98</sup> Con el fin de profundizar en la relación entre el cine y las tensiones entre la comunidad ashkenazí y la mizrají, Shohat analiza el género de las *bourekas*: comedias y melodramas que retratan las relaciones de poder étnicas y de clase. Pese a su poco éxito con la crítica (“comerciales”, “vulgares”, “tontas”, “orientales”, “predecibles”), el público las convirtió en género dominante en la industria israelí en la década de los sesenta y setenta (Shohat, 2010 [1989]: 113 y ss.).

<sup>99</sup> “La narrativa audiovisual fuerza al cineasta a tomar partido. La producción cinematográfica necesita una selección de actores en un proceso de *casting* que inevitablemente sitúa un rostro y una cara en términos de género, raza, clase y nación” (Shohat, 2010 [1989]: 262).



En los años sesenta surgía lo que Shohat denomina ‘cine personal’, el “cine de autor” israelí que, a diferencia de otros cines periféricos, rehuía la politización y lo localizado y trataba de desarrollar una estética de trascendencia, abstracción y universalidad, para lo cual eran necesarias ciertas medidas de inclusión y exclusión (2010 [1989]: 181-182). Esta universalización, en realidad, suponía una europeización. La necesidad de escapar de un compromiso explícito con la construcción nacional provenía del hartazgo del género heroico-nacionalista y es parte de otro *continuum* discursivo que se aleja de las preocupaciones sionistas: es la ideología-de-no-tener-ideología (*ibid.*: 186).

Este cine, sin embargo, no articuló una disidencia seria respecto al sionismo hasta que no tuvo lugar la invasión al Líbano de 1982, cuando Palestina comenzó a ser una presencia recurrente en el discurso fílmico israelí, algo que Shohat denomina ‘la ola palestina’, todavía encuadrada, en gran parte, dentro del cine personal. En términos de producción y distribución, circulan relatos e intenciones contradictorias, en las que la financiación estatal de discursos críticos promueve una imagen demócrata, aunque se mantengan obstáculos semi-oficiales (*ibid.*: 219).

Este cine político de la década de los ochenta comienza a aproximarse a Palestina de una forma más plural (desde la política del *casting*, el uso del idioma árabe, el acercamiento a Palestina como entidad más allá de un significante genérico ‘árabes’). Sin embargo, este enfoque, en lugar de profundizar en la cuestión palestina, se queda en lo que Shohat llama la ideología de las palomas, de la campaña por la paz [*Peace Camp*] (*ibid.*: 229), o lo que Colleen Jankovic llamaría ‘línea de crítica tibia’ (2013: 113), a través de una serie de recursos discursivos que veré presentes en el análisis fílmico.

A partir de los años noventa, con los Acuerdos de Oslo, los discursos (fílmicos y no fílmicos) se pluralizaron, diversificaron y multiplicaron. Aunque parte de ellos continúen (re)produciendo los mismos relatos que ya hemos citado (el género heroico-nacionalista, el cine personal más individualista, o la línea de crítica tibia), también hay líneas de fuga y narrativas disidentes y de resistencia, tanto de la historiografía oficial como de la forma de (re)producir las relaciones étnicas, religiosas y de género dentro y fuera del propio estado de Israel (Shohat analiza estas nuevas narrativas en 2010 [1989]: 282 y ss.).

Es en ese contexto en el que aparecen los filmes que analizo, filmes en los que circulan discursos contradictorios sobre la nación y la sexualidad, en algunos de los cuales el

conflicto con Palestina o personajes palestinos cobran especial relevancia argumental, mientras que en otros no existe más que como ausencia estructurada.

Las películas en las que me centro son aquellas cercanas al cine estatal, institucional, financiado y distribuido con colaboración del Estado para público internacional. Esto me permite acercarme a las narrativas hegemónicas dentro del cine nacional, de un cine nacional específicamente gay, lesbiano y/o trans. En este contexto de masculinidad normativa, identidad monolítica y política disciplinaria de los cuerpos y sexualidades, ¿qué nuevas (o viejas) exclusiones operan cuando se introducen relatos LGTBIQA? ¿Cuáles son los discursos dominantes en torno a la sexualidad y en torno a la identidad nacional que circulan en estas nuevas narrativas?

#### **2.2.3.3.3. Cine palestino: introducción a las cuestiones nacional y sexual**

El cine palestino es uno de los diversos y plurales cines árabes. Igual que resulta complejo hablar de identidad y cine palestino, ¿puede hablarse de identidad y cine árabe?

Viola Shafik considera que el cine árabe (en singular) existe, pese a la heterogeneidad inter e intralocal, dado que los países árabes cuentan con una topografía común (particularmente en las clases altas: el idioma, la ciencia, la teología, las prácticas culturales), así como una historia común o similar en relación con los colonialismos (2007 [1998]: 1).

Una identidad y unas condiciones comunes generarían un cine con especificidades propias que, para Shafik, son las siguientes: unas raíces artísticas con poca afección hacia lo visual y la imagen (*ibid.*: 48), la literalidad de la imagen y la lejanía del simbolismo en sus primeras décadas (*ibid.*: 60), la importancia del diálogo y el monólogo sobre la imagen (*ibid.*: 87-91), la importancia preponderante de la música intra y extradieгética (*ibid.*: 103), y el realismo como género(s) más importante(s) (*ibid.*: 126 y ss.).

Pese a que Shafik se haga cargo de la heterogeneidad del cine árabe y de su relación con la Otredad “occidental” colonial que hace cuestionar la idea de *autenticidad* del cine

“occidental”<sup>100</sup>, no puedo evitar pensar que su teoría es totalizante y que tiende a la generalización. No considero que sea posible aglutinar las creaciones audiovisuales de todas las naciones árabes (naciones no solo entendidas como estado-nación, sino como identidades y espacios diaspóricos) en torno a una serie de criterios estilísticos.

Esto no quiere decir que la genealogía y producción audiovisual del resto de naciones árabes no se entrelace con la genealogía y producción audiovisual palestina, cruzando y retroalimentando discursos dialógicos. Esto es precisamente relevante en un contexto sociopolítico en el que el auge (y la crisis) de la identidad pan-árabe se han relacionado directamente con Palestina (Palestina como sujeto agente de esa batalla, Palestina como objeto instrumentalizado de esa batalla).

Así, aunque obviamente considero el cine palestino como cine árabe y aunque tenga en cuenta en mi análisis el cruce de algunas películas con otros discursos en el mundo árabe, no trazaré ni buscaré patrones *típicos* que no consideren una localización espacial y temporal.

El cine palestino emerge en un contexto en el que es clave la articulación de un espacio entre lo invisible y lo hipervisible, la búsqueda de la alternativa a una *historia de Palestina* y a un archivo visual, a una *imagen de Palestina*, que se ha construido sin Palestina. Esto navega, por un lado, entre la invisibilidad de un territorio en el que la población palestina se ha dibujado como ausencia (estructurada) o como parte muda del paisaje<sup>101</sup>; y, por otro lado, la hipervisibilidad del palestino terrorista, del musulmán violento, de la *kufiyya* y de las piedras:

La importancia de las películas palestinas [...] se relacionan con el problema más general (político, estético, histórico) de lo visible, de la dialéctica de lo visible y lo invisible [...]. El cine palestino provee una alternativa visual, una articulación

---

<sup>100</sup> Tal y como ella misma indica:

La cultura de una región debe ser considerada el resultado de una relación dinámica de poder, formada sobre diferentes ejes: primero, la relación entre cultura popular sincrética y la alta cultura elitista; segundo, entre diferentes ‘culturas’ regionales de variados grupos de personas, etnias, religiones y lenguas; y tercero, entre la cultura nativa como tal y las influencias que provienen de otros entornos culturales (Shafik, 2007 [1998]: 6).

Eso sí, para Shafik, la cada vez mayor influencia de la cultura mediática de masas de origen euro-estadounidense no implica una aculturación total, no se adopta por completo y no se adopta sin resistencia (*ibid.*: 7).

<sup>101</sup> Es paradigmática una de las sentencias del sionismo, popularizada a principios del siglo XX: “Una tierra sin pueblo para un pueblo sin tierra”.

visual, una encarnación visible de la existencia palestina desde 1948, año de su destrucción y de la dispersión y desposesión de los palestinos; así como un medio para resistir una identidad impostada a los palestinos de terroristas, violentos, a través del intento de articular una contra-narrativa y una contra-identidad. Estas películas representan una identidad nacional (Said, 2006: 1-3).

Es en este contexto en el que entiendo el cine palestino como cine de resistencia, dado que su mera existencia juega con los límites de lo considerado siquiera inteligible, tal y como argumenta Hamid Dabashi:

Los cineastas palestinos sueñan con un cine, la evidencia visual de su estar-en-el-mundo, en una tierra prohibida que es suya pero no es suya. Estos sueños, como resultado, siempre bordean las pesadillas –esperanzas convirtiéndose en miedo–, y en las fronteras de esa (im)posibilidad de soñar y de nombrar(se), el cine palestino se hace (im)posible (Dabashi, 2006: 9).

Así, el cine palestino supondría un acto de resistencia, más aún, de supervivencia (Massad, 2006: 32). Massad remite a Amílcar Cabral, quien pensando en el contexto guineano, enunció que, “si la dominación imperialista tiene la necesidad vital de practicar la opresión cultural, la liberación nacional es necesariamente un *acto de cultura*” (Cabral, 1980 [1970]: 143).

Esto sugiere que la mera existencia del cine palestino resiste el discurso de que Palestina no existe como nación, identidad y agente de prácticas culturales. Pero, más allá de esta resistencia como ‘prueba de vida’, ¿toda película palestina, por ser palestina, subvierte discursivamente ese sistema-mundo euro-estadounidense capitalista/patriarcal moderno/colonial del que hablaban Grosfoguel y Castro-Gómez? No lo veo así, y sigo a Margery Fee para alertar sobre ello:

No es posible asumir que el trabajo escrito por un ‘Otro’ [...] se haya liberado a sí mismo de la ideología dominante [...]. [Las prácticas culturales de resistencia luchan por] reescribir la ideología dominante desde dentro, por producir una versión distinta de la realidad (Fee, 1995: 244-245).

La industria fílmica que se genera a partir de la derrota árabe en la guerra de 1967<sup>102</sup> es hija del movimiento de resistencia de la OLP y era considerada “el cine de la revolución” (Gertz y Khleifi, 2008: 22). No será hasta los años ochenta (primero con ciertas convenciones autorales e individualistas) cuando el cine comience a pluralizarse y diversificarse en múltiples ejes, más allá del nacional:

Todos los países, incluidos los del Tercer Mundo, son heterogéneos, a la vez urbanos y rurales, masculinos y femeninos [*male and female*], religiosos y seculares, nativos y migrantes, etcétera. La visión de la nación como unitaria reprime la polifonía de las voces sociales y étnicas en la heteroglosia cultural. Las feministas del Tercer Mundo especialmente han subrayado las formas en las que el sujeto de la revolución nacionalista del Tercer Mundo ha sido constituido, de manera encubierta, como masculino y heterosexual. Es más, la naturaleza precisa de esa ‘esencia’ nacional que recuperar, es imprecisa. Algunos la localizan en el pasado pre-colonial, o en el interior rural [...], en una religión o etnia [...]; y cada narrativa de orígenes tiene sus propias implicaciones de género. Debates recientes han enfatizado cómo la identidad nacional está mediada, textualizada, construida, “imaginada”, de la misma forma en la que las tradiciones valorizadas por el nacionalismo son “inventadas”. Cualquier definición de nacionalidad, entonces, debe entenderla como una noción discursiva, debe tener en cuenta la clase, el género y la sexualidad, debe dejar espacio a la diferencia racial y a la heterogeneidad cultural, y debe ser dinámica, viendo ‘la nación’ como un constructo imaginario en desarrollo más que como una esencia imaginaria (Shohat, 2006: 76).

Entonces, si el cine nacional ‘revolucionario’, producido en el marco legal del estado-nación, respondía a intereses más institucionales, a partir de los años ochenta se rompe esa concepción monoaxial de la identidad nacional que definía Shohat<sup>103</sup>. El cine palestino, además, como anejo a un espacio diaspórico, es, tal y como lo define Naficy, un cine estructuralmente exiliado, “ya sea en su condición de exilio interno en una Palestina ocupada o bajo las tensiones del desplazamiento y el exilio externo en otros

---

<sup>102</sup> El cine palestino no nació entonces, aunque su presencia previamente fuera más anecdótica. Gertz y Khleifi repasan su genealogía a partir de 1935 (2008: 11 y ss).

<sup>103</sup> Tal y como denunciaba el director palestino Elia Suleiman: “Desafortunadamente, mucha gente piensa que el periodo de construcción de la nación en la que vivimos requiere una única historia, una única voz, un arte nacional” (citado en Bourlond, 2000: 98).

países” (2006: 91). Su condición multinacional, multilingüística e intercultural contribuye al ‘acento’ y a la quiebra del sujeto monolítico de la revolución.

Estos cambios en la (re)producción del discurso nacional son claramente relevantes para la forma en que el género y la sexualidad circulan en el cine palestino de finales del siglo XX y principios del siglo XXI:

Navegando entre las patriarcales y nacionalistas acusaciones de ‘traición a la nación’ o ‘a la raza’, y el feminismo occidental y su fantasía de rescate a las mujeres veladas y cliteridectomizadas, el feminismo post-tercermundista no se ha metamorfoseado repentinamente en feminismo occidental. Las feministas no-blancas [...] alrededor de la intersección de nación/raza/género [...], mientras resisten todavía la vigente situación (neo)colonial de su ‘nación’ y/o su ‘raza’, también rompen con la narrativa de ‘nación’ como entidad unificada para articular una historia contextualizada de las mujeres en geografías específicas de identidad (Shohat, 2006: 71).

Hay espacio entonces para resistir paralelamente el patriarcado y la colonización. Será en esas grietas donde busque los filmes palestinos que analizar en este trabajo.

# **3. ANÁLISIS FÍLMICO**

## **3.1. Metodología**



### 3.1.1. El análisis como reescritura

Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar.

Umberto Eco. *Lector in Fabula*.

En el marco teórico me acercaba al cine a través de la teoría fílmica feminista y decolonial. Situaba el hecho fílmico como acto cinematográfico, en el cruce entre historia, práctica y teoría; un continuo permanentemente en movimiento producido en el diálogo entre la realidad (entendida ya como explicación procesada del Todo, como diría Deleuze, o de Lo Real, como diría el psicoanálisis lacaniano) y el discurso (2.2.2.1).

En este apartado me dispongo a exponer la función, método y límites del análisis fílmico, tal y como será entendido en esta investigación. Para ello, me posiciono en tres debates que giran en torno a este tema: la (in)traducibilidad del texto fílmico, la subjetividad de mi posición como analista y los límites de la interpretación.

#### 3.1.1.1. La transcodificación del cine al papel

El debate en torno a la (im)posibilidad de traducir el cine a texto escrito surge de su caracterización como sistemas de signos de funcionamiento muy diferente. Más aún, la semiótica cinematográfica y la filmolingüística se han encargado de dirimir si los signos fílmicos son de carácter lingüístico o de otro tipo.

Me interesan las aportaciones tanto de Jenaro Talens, influido por Yuri Lotman, como de Gilles Deleuze. Jenaro Talens habla del arte, en el que incluye al hecho fílmico, como de un “lenguaje específico, diferente e irreductible al tipo de lenguaje que conocemos como lengua natural” (1978: 18), concluyendo que su funcionamiento sería semiótico, pero no lingüístico. Gilles Deleuze le niega al cine la condición no solo de lengua, sino también de lenguaje, prefiriendo la equivalencia del cine a un sistema informático más que a un sistema lingüístico (2015 [1984]: 27).

El lenguaje utilizado para analizar las películas no podrá jamás sustituirlas, ya que en el proceso de transcodificación siempre quedará un “resto” intraducible (Lotman, 1988 [1970]: 82-95). Como dice Talens:

El lenguaje que desde estas páginas pretende dar cuenta del lenguaje artístico solo puede funcionar como metalenguaje, que explique el funcionamiento o que lo analice a nivel de resultados, pero que nunca podrá ni situarse en un mismo plano que él, ni asumirlo, ni mucho menos suplantarlo (Talens, 1978: 41-42).

Concuerdo con estos autores en que el texto escrito no puede suplantar al fílmico, pero eso no significa que no pueda analizarlo. Sustituir la película no es en ningún caso mi intención ni el objetivo del análisis. Además, su condición de intraducibilidad puede aprovecharse: es ese “resto” intraducible lo que favorece un abanico amplio de “interpretaciones admisibles” (Lotman, 1988 [1970]: 92). Sobre ello me extenderé en el siguiente subapartado.

### **3.1.1.2. Los límites de la interpretación**

El debate sobre la posición y subjetividad de la analista y aquel sobre los límites de la interpretación están indisolublemente imbricados. Ya he mencionado en el marco epistemológico la necesidad de que el lugar de enunciación sea visible (2.1.1.2). De la misma forma que no hay un cine neutro (2.2.2), no hay un análisis neutro; así, éste no lo va a ser, sino que es el producto de una cultura determinada (localizada espacio-temporalmente), de mi específico cruce de experiencias y de mi enciclopedia lectora.

Si el objetivo de la mayoría de los textos es naturalizar tanto su condición de constructo (aparentando ser una representación transparente de la realidad) como su ideología, el objetivo del análisis pasa por desentramar precisamente esta operación, inscrita en el texto. Mi intención no es tanto la de criticar la ideologización de los filmes (¿qué filme podría no estarlo?) sino observar los mecanismos para ocultarla y cómo se imbrica la Verdad<sup>104</sup> que se fabrica en el par saber/poder.

Ahora, ¿cómo se cruzan mi deseo y la subjetividad de mi posición como analista con el propio análisis?, ¿cómo afectan a la interpretación de los textos fílmicos? Para pensar estas cuestiones, debo volver al abanico de “interpretaciones admisibles” de Lotman, citado en el subapartado anterior, y posicionarme en el debate acerca de los límites de pertinencia a la hora de analizar un filme.

---

<sup>104</sup> Escribo ‘Verdad’ con mayúsculas para hacer referencia a esa idea totalizante y construida, casi religiosa, que borra los efectos de las relaciones de poder.

La ruptura posmoderna (2.1.1.1) imprime la desconfianza en las estructuras totalizantes y en las lecturas unívocas, y abre la posibilidad de una cadena infinita de sentidos articulables, tantos como lecturas. Sin embargo, considero que el trabajo del análisis consiste precisamente en situar los límites de una interpretación y defenderlos, “interpretar” y no únicamente “activar la semiosis”, tal y como expone Umberto Eco:

Aunque, como nos ha mostrado Peirce, la cadena de las interpretaciones puede ser infinita, el universo del discurso introduce una limitación en el tamaño de la enciclopedia. Un texto no es más que la estrategia que constituye el universo de sus interpretaciones, si no "legítimas", legitimables. Cualquier otra decisión de usar libremente un texto corresponde a la decisión de ampliar el universo del discurso. La dinámica de la semiosis ilimitada no lo prohíbe, sino que lo fomenta. Pero hay que saber si lo que se quiere es mantener activa la semiosis o interpretar un texto (1993 [1979]: 86).

Justificar la elección de una interpretación determinada no significa defender que es la única posible. Lotman lo explica muy bien cuando reflexiona sobre el efecto lúdico:

[El mecanismo del efecto lúdico] no consiste en la coexistencia simultánea e inmóvil de diversos significados, sino en la conciencia permanente de *otros* significados distintos al que se percibe en un momento dado [...]. Cada interpretación forma un corte sincrónico separado, pero conserva a la vez el recuerdo de los significados precedentes y la conciencia de la posibilidad de futuros significados (1988 [1970]: 92).

¿Esos *otros* significados posibles son infinitos? Más aún, ¿son arbitrarios? Si lo son, ¿el significado que yo le adscriba también lo es? Los signos son polivalentes semánticos, lo que Galvano della Volpe llamó carácter polisenso de la obra literaria<sup>105</sup>, pero este carácter polivalente se articula de forma jerárquica. Refiriéndose a las voces léxicas y sobre esta jerarquía en la producción de sentido, Umberto Eco señala:

Sigo pensando que, dentro de las fronteras de una lengua, hay un sentido literal de las voces léxicas, que es el que encabeza los diccionarios o el que todo hombre de la calle definiría en primer lugar cuando se le preguntara por el significado de

---

<sup>105</sup> Della Volpe, de hecho, no pensó el polisentido como algo ilimitado, sino como una “pluralidad añadida de significados, inseparable de un determinado contexto, ya que [es] producida por éste y por su medio” (1966 [1960]: 123).

una palabra determinada [...]. Ninguna teoría de la recepción podría evitar esta restricción preliminar. Cualquier acto de libertad por parte del lector puede producirse después y no antes de la aplicación de esta restricción (1992 [1990]: 14).

La jerarquía entre los diferentes significados posibles se ha establecido sobre los textos artísticos priorizando una dominante estética sobre otras (antropológicas, sociológicas, etc.), considerando que es ésta la que articula el texto (Talens, 1978: 23). Sin embargo, no creo que puedan separarse estas miradas de una forma tan estructurada. David Maldavsky define con el término *sobredeterminación* la jerarquía que inscribe la mirada de quien analiza: “La noción de *sobredeterminación* implica, pues, la hipótesis de que existen múltiples sentidos, pero articulados jerárquicamente. Si cambia el punto de mira del investigador, puede cambiar también la jerarquización” (1974: 20).

Más que polivalencia de los signos se hablaría, entonces, de su restricción semántica. ¿Cuál es el eje de esta restricción? Me vuelvo a preguntar: si las interpretaciones son diversas, ¿son arbitrarias?, ¿la mía lo es?

Mi posición es que las interpretaciones no son ni infinitas ni son arbitrarias. Eso sí, considero que son subjetivas, lo que no quiere decir que sean personales (Colaizzi, 2007: 30). A diferencia del adjetivo *personal*, el adjetivo *subjetiva* hace referencia al *sujeto* y a su *sujeción* a la *historia*. Para comprender este punto, hay que relacionar el universo de las interpretaciones posibles con el problema de la historia planteado en el subapartado 2.1.1.1 del marco epistemológico.

La subjetividad en la que se engarza la interpretación no tiene que ver con una decisión arbitraria del *individuo* (por ello, no es personal) sino con la localización histórica (cultural, geográfica, temporal) en la que se ubican la enunciación, las experiencias<sup>106</sup> y la enciclopedia (por ello, es subjetiva). Habrá pues tantas interpretaciones posibles como contextos históricos posibles.

---

<sup>106</sup> La interacción que supone una experiencia sería un encuentro, no entre un sujeto y un objeto, sino entre signos que se interpelan y remiten a un sistema de valores y referencias pre-existentes a dicha interacción, hay entonces “una estructura de determinación [mediatizada culturalmente] que nos obliga a leer de una manera y en una dirección determinada” (Talens, 1978: 23).

Entonces, la restricción semántica no estaría acotada por la voluntad personal o por el deseo de quien analiza<sup>107</sup>, sino que lo haría esa subjetividad localizada históricamente. Dicha subjetividad se apoya además sobre los propios límites que marca el *espacio textual filmico*, tal y como lo define Jenaro Talens (2010 [1986]) y que explico a continuación.

El *espacio textual* es el objeto dado, que puede estar organizado estructuralmente dentro de unos límites de principio y final (como sería el caso de una película o de una novela), puede ser una propuesta abierta a diferentes modos de organización (una partitura, un drama o un guión), o puede no estar organizado en absoluto, aunque abierto a convertirse en cualquiera de esas posibilidades (un paisaje, una conversación o incluso una relación). En el caso que atañe a esta investigación, entonces, el espacio textual es la película, el objeto-filme<sup>108</sup>.

El *texto*, por su parte, es la forma particular de convertir un espacio textual dado en *sentido*. Aunque ese sentido sea específico a una lectura, tratándose entonces de una entidad subjetiva, no es ni personal ni arbitrario: lo restringen, por un lado, la sujeción histórica de la que ya he hablado y, por el otro, los límites que le impone el propio espacio textual (Talens, 2010 [1986]: 41). Así, el proceso de leer un espacio textual determinado es en sí un proceso de delimitación de los significados que están inscritos en él.

Asimilando estos dos conceptos, no concibo la lectura como descodificación de un sentido previo y oculto, sino como reescritura, un proceso de transformación continua y de producción. Como dice Paola Marrati en su estudio sobre la filosofía del cine de Deleuze: “Es necesario captar [las] características propias [del filme] y no aquello que, detrás o por debajo, sería su estructura oculta puesto que, detrás de las imágenes, como nos enseña Bergson, ‘no hay nada’. Todo está en las imágenes” (Marrati, 2003: 56).

---

<sup>107</sup> Que el deseo de quien investiga se interponga en el análisis es una preocupación habitual: ¿Puede ese deseo provocar que se halle una interpretación escogida previamente al análisis? ¿Puede inscribirse de tal forma en el texto que éste no sea más que un pre-texto para introducir “aquello de lo que deseamos hablar y que, en definitiva, no está” (Company-Ramón, 1986: 17)? T. S. Eliot parafrasearía a Bradley para referirse a la crítica literaria como el trabajo de “encontrar malas razones para creer lo que creemos por instinto, aunque encontrarlas sea también algo instintivo” (citado en Talens, 2010 [1986]: 36).

<sup>108</sup> Esta definición se basa en el trabajo de Lotman que define el espacio artístico como un espacio “en cierto modo delimitado, que reproduce en su finitud un objeto infinito: el mundo exterior respecto a la obra” (1988 [1970]: 270).

El análisis fílmico es entonces una operación de producción de sentido, la transformación del *espacio textual* (el objeto-filme) en *texto*, con el objetivo de desmenuzar los mecanismos naturalizadores del discurso: en mi caso, cómo se fabrica la Verdad al invisibilizar, por un lado, la construcción de la imagen como representación de la realidad y, por otro, las relaciones de poder (coloniales, raciales, de género, funcionales, de clase). Se trata, por tanto, de politizar la imagen.

Esta operación de producción de sentido, tanto en el plano argumentativo como en el estructural<sup>109</sup>, no es un proceso de nominación (no es unir nombres con ideas o, menos aún, unir nombres con ‘cosas’), sino un proceso de significación en el que cada ‘nombre’ está unido, de forma móvil e inestable, a los “valores que emanan del sistema definidos negativamente por sus relaciones con los demás términos del sistema” (Colaizzi, 2007: 28). Por tanto, cómo procesamos esos significados y los convertimos en sentido es resultado de su previa inscripción en un sistema, donde otras estructuras extratextuales y relaciones discursivas sobredeterminan el proceso.

Las *estructuras extratextuales* son un concepto de Lotman, que las opone al *texto*. Mientras que el texto está caracterizado por: (1) su expresión, “fijado en unos signos determinados y opuesto a las estructuras extratextuales” (Lotman, 1988 [1970]: 71); y (2) su delimitación, opuesto “a todos los signos encarnados materialmente que no entran en su constitución y a todas las estructuras en las que el rasgo de límite no se distingue” (*ibid.*: 71-72); las estructuras extratextuales serían el “conjunto de códigos artísticos, históricamente formados, que convierten al texto en portador de significado” (*ibid.*: 69).

Esta serie de códigos que componen las estructuras extratextuales median en la producción de sentido de una obra aunque no estén explícitamente inscritas en ella. Hay que aceptar que existe, por un lado, un objeto exterior al análisis, producido históricamente e inscrito en una red discursiva también histórica y, por el otro, la subjetividad de la mirada que lo aborda (Talens, 2010 [1986]: 37), subjetividad que, como ya he dicho previamente, también está localizada históricamente.

El análisis fílmico pone en relación el discurso concreto que es su objeto con otros discursos en los que se inscribe y que se (re)producen mutuamente. Al fin y al cabo, toda propuesta creativa se somete a dicha relación, ya que no surge de forma aislada

---

<sup>109</sup> Separar el contenido de la forma es una distinción del todo artificiosa: la forma es contenido y el contenido también es forma.

sino coyuntural, *sujeta* a una realidad social e histórica determinada. Habrá entonces que “investigar las matrices (con sus dependencias y sus contradicciones) que los han producido [al objeto del análisis] y que rigen su funcionamiento” (Talens, 1978: 46).

El texto no es por tanto un sistema cerrado o inmanente. Barthes lo entiende más bien como un conjunto de “citas sin entrecomillado”, que son ilocalizables pero que ya han sido leídas antes (1987 [1984]: 78). El objeto del análisis no es tanto la búsqueda de las fuentes (de ello se encargaría la *transtextualidad* de Genette), sino asumir que todo texto se inscribe en un sistema discursivo con el que dialoga y del que toma los códigos de significación y de producción de sentido.

Esto no significa que todo texto sea reproducción/copia de otro texto. En primer lugar, esos códigos no llegan por la vía de “filiación identificable”, sino por “diseminación” (Barthes, 1973, cit. por Villalobos, 2003: 145). En segundo lugar, el texto es otro en tanto en cuanto es otro el punto de vista que lo articula.

El punto de vista es ese *lugar desde el que se habla* (que no tiene que ver con la Autoría, tal y como expuse en el subapartado 2.2.2.2.2), es la *mirada* que transmite una determinada “percepción reconocible en el relato” más que “la percepción directa de los acontecimientos que describe” (Todorov, 1970 [1966]: 177). El punto de vista, en el cine, se hace material a través del montaje que articula las imágenes (Hernández Esteve, 1978; Deleuze, 2012 [1984]; Talens, 2010 [1986]).

En síntesis, en este subapartado he definido cuáles son los límites de las posibles interpretaciones en el análisis fílmico, los límites de pertinencia del *texto*. En contra de la idea de un abanico infinito de ellas, éstas se ven acotadas en dos frentes: por un lado, la sujeción de la interpretación a la historia y al contexto socio-cultural y, por otro lado, los límites del propio espacio textual fílmico.

### 3.1.2. Muestra filmica y criterios de selección

La investigación cuenta con dos bloques distintos de análisis filmico: los discursos hegemónicos y los discursos de resistencia.

En primer lugar, tal y como justifico en la introducción (capítulo 1.2) y en el marco teórico (subapartados 2.2.1.4.1 y 2.2.2.3.3), examino las narrativas dominantes en torno a la sexualidad no normativa palestina en el cine LGTB israelí. Para ello, me he acercado a todas las películas israelíes, producidas y/o distribuidas con ayuda estatal, que se promocionan en festivales internacionales LGTB. La muestra se divide de este modo:

- *Muestra primaria*: En estos filmes, la sexualidad palestina no normativa es protagonista. Supone, por tanto, el grueso del análisis filmico en el bloque de los discursos hegemónicos. Son un total de cinco largometrajes (tres de ficción y dos documentales).
- *Muestra secundaria*: Está compuesta por diez obras (nueve de ficción y un documental). Dado que en ellas Palestina y la ocupación no existen más que como paisaje o como ausencia (estructurada), su análisis será menos pormenorizado, siendo algunas de ellas tan solo citadas o comentadas.
- *Muestra terciaria*: Son aquellas películas que, pese a existir referencias bibliográficas que afirmen su pertinencia, no han podido ser localizadas. Aunque no forman parte del análisis, figuran para cumplimentar el objetivo de archivo y registro que también tiene esta tesis y así facilitar el trabajo de futuras investigaciones.

El criterio más importante para definir el carácter de *dominante* de estos discursos hegemónicos israelíes es la distribución internacional con la etiqueta de “israelí” y de “temática LGTB”, dada la lectura modelo específica que esto les inscribe. Otras condiciones, como la financiación estatal, no son exclusivas de este tipo de cine, pues aunque la producción de estas películas esté parcial o totalmente cubierta por Israel, también lo están algunas de las que analizo en el bloque de resistencias.

Por supuesto, mi objetivo no es discutir si todas o qué porcentaje de las películas israelíes forman parte del entramado homonacionalista o participan de una intencionalidad estatal colonialista. Por un lado, existen líneas de fuga articuladas desde



Israel (2.2.1.4.2). Por otro, como ya he explicado, la intención del Autor o de la Autora no es relevante para mi análisis fílmico (2.2.2.2.5) ni para la diseminación de determinadas retóricas (2.2.1.4.1). Mi objetivo aquí es más bien desentramar los mecanismos que naturalizan una relación determinada entre estado-nación, sexualidad y raza en el cine dominante LGTB israelí.

En segundo lugar, me encargo del análisis de los discursos de resistencia, posibles grietas en los modos institucionales de representación. Se trata de obras palestinas que resisten tanto el sistema normativo de sexo/género/deseo como las relaciones de poder coloniales. Estas disidencias no se articulan de forma paralela o separada, sino que se (re)producen mutuamente. Como en el anterior bloque de análisis, también dividí la muestra de esta forma:

- *Muestra primaria*: Está compuesta por seis cortometrajes y un largometraje. De ellos se extrae, por su mayor pertinencia, la mayor parte del análisis fílmico en este bloque.
- *Muestra secundaria*: Son cuatro cortometrajes. Son relevantes tan solo para alguno de los aspectos reseñados en el análisis (cada uno de esos aspectos es analizado en un apartado distinto, tal y como explico en el capítulo 3.3).
- *Muestra terciaria*: Está conformada por un largometraje y un cortometraje. He podido realizar tan solo un visionado en sala de cine y no ha sido posible localizar una copia que me permita desarrollar un análisis serio. Esto se debe a la reciente fecha de estreno en el caso del largometraje, y por la condición de obra alternativa (respecto a los sistemas generalistas de distribución y exhibición) en el caso del cortometraje. Al igual que en el caso israelí, he querido incluirlas en el cuadro sinóptico para que sirvan al objetivo de llevar a cabo un registro de los filmes que trabajan esta intersección entre sexualidad y decolonialidad. En el caso de *Bar Bahar* y por la accesibilidad del cartel cinematográfico, éste ha sido incluido en el apartado 3.3.2, pese a no poder hacerse un análisis detallado del filme.

Tal y como justificaba en el marco teórico (2.2.1.4.2, 2.2.2), todos los filmes analizados en dicha categoría son palestinos, dada la importancia tanto de la posición de la enunciación como de la articulación de la visibilidad palestina. Esto no quiere decir que todas las películas que sean palestinas y que se acerquen a la temática LGTBIQA incorporen un discurso resistente. Al mismo tiempo, varios de los filmes que figuran en

este apartado no tratan explícitamente contenidos LGTBIQA; a fin de cuentas, la disidencia de género y las sexualidades no normativas (aquello que entiendo como cuir) van más allá de identidades y prácticas eurocéntricas gays y lesbianas (2.2.1.2, 2.2.1.3).

El análisis de los discursos hegemónicos ocupará más espacio en este texto que el de los discursos de resistencia. Esto se debe a que, aunque haya un número similar de filmes en ambos bloques<sup>110</sup>, el de resistencias se reduce principalmente a cortometrajes: representa un total de 192 minutos frente a los 1253 minutos del bloque hegemónico<sup>111</sup>. Esto está motivado principalmente por las características de la producción (tema que desarrollaré en los apartados 3.3.1 y 3.3.2).

A continuación, la *Tabla 1* refleja un cuadro sinóptico con las obras analizadas en sendos bloques. El primer título es en español, si existe oficialmente, o el más utilizado en la distribución del filme (ya sea en hebreo, árabe<sup>112</sup> o inglés, con la traducción al castellano entre paréntesis). Ese será el que utilizaré a lo largo del análisis para referirme a cada obra. Añado también, para facilitar su ubicación, otros títulos por los que son conocidas. En los apartados que presentan cada uno de los bloques de análisis (3.2.1 y 3.3.1), introduzco más información sobre cada una de estas películas.

*Tabla 1: Muestra fílmica*

DISCURSOS HEGEMÓNICOS					
Muestra primaria					
	Título	Director(a)	Año	Nacionalidad de la producción	Duración
1	<i>Caminar sobre las aguas</i> Título original en hebreo: <i>Lalekhet Al HaMayim</i> Otros títulos en la distribución: <i>Walk on Water</i>	Eytan Fox	2004	Israel / Suecia	103 min.
2	<i>The Bubble</i> (La burbuja) Título original en hebreo: <i>Ha-Buah</i>	Eytan Fox	2006	Israel / Suecia	117 min.

<sup>110</sup> Contando con las muestras primaria y secundaria, hay quince obras en el bloque de discursos hegemónicos y once en el de discursos de resistencia. Si considero únicamente la muestra primaria, hay incluso más obras en el bloque de resistencias: siete frente a cinco.

<sup>111</sup> Aun si considero únicamente la muestra primaria, el bloque de discursos hegemónicos suma 430 minutos, frente a los 161 del de discursos de resistencia.

<sup>112</sup> La transliteración fonética del hebreo y del árabe será la utilizada por la distribución de la película, de nuevo con el objetivo de facilitar su ubicación.

3	<i>Amor sin barreras</i> Título original en hebreo: <i>Alata</i> Otros títulos en la distribución: <i>Out in the dark</i>	Michael Mayer	2012	Israel / Estados Unidos	96 min.
4	<i>The Invisible Men</i> (Los hombres invisibles)	Yariv Mozer	2012	Israel / Países Bajos	68 min.
5	<i>Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land</i> (Desnudando a Israel: Hombres gay en la tierra prometida)	Michael Lucas y Yariv Mozer	2012	Israel	46 min.
<b>Muestra secundaria</b>					
	<b>Título</b>	<b>Director(a)</b>	<b>Año</b>	<b>Nacionalidad de la producción</b>	<b>Duración</b>
6	<i>After: Time Off</i> (Después: Descanso)	Eytan Fox	1990	Israel	45 min.
7	<i>Yossi &amp; Jagger</i>	Eytan Fox	2002	Israel	65 min.
8	<i>Ha-Sodot</i> (Los secretos) Otros títulos en la distribución: <i>The Secrets</i>	Avi Neshet	2007	Israel / Francia	120 min.
9	<i>Antarctica</i> (Antártida)	Yair Hochner	2008	Israel	112 min.
10	<i>Eyes Wide Open</i> (Ojos bien abiertos) Título original en hebreo: <i>Einayim Petukhoth</i>	Haim Tabakman	2009	Israel / Alemania / Francia	91 min.
11	<i>Joe + Belle</i>	Veronica Kedar	2010	Israel	80 min.
12	<i>Yossi</i>	Eytan Fox	2012	Israel	84 min.
13	<i>Cupcakes</i> Título original en hebreo: <i>Bananot</i>	Eytan Fox	2013	Israel / Francia	92 min.
14	<i>Snails in the Rain</i> (Caracoles en la lluvia) Título original en hebreo: <i>Shablulim Ba'geshem</i>	Yariv Mozer	2013	Israel	82 min.
15	<i>The Good Son</i> (El buen hijo)	Shirley Berkovit	2013	Israel	52 min.
<b>Muestra terciaria</b>					
	<b>Título</b>	<b>Director(a)</b>	<b>Año</b>	<b>Nacionalidad de la producción</b>	<b>Duración</b>
16	<i>Hide and Seek</i> (Escondite) Título original en hebreo: <i>Machboim</i>	Dan Wolman	1980	Israel	90 min.
17	<i>Drifting</i> (A la deriva) Título original en hebreo: <i>Nagu'a</i>	Amos Guttman	1982	Israel	80 min.
18	<i>Himmo, King of Jerusalem</i> (Himmo, rey de Jerusalén) Título original en hebreo: <i>Himmo Melech Yerushalaim</i>	Amos Guttman	1987	Israel	84 min.
19	<i>Amazing Grace</i> (Increíble gracia) Título original en hebreo: <i>Hessed Mufla</i>	Amos Guttman	1992	Israel	95 min.

20	<i>Jerusalem Is Proud to Present</i> (Jerusalén está orgullosa de presentar)	Nitzan Gilady	2008	Israel	82 min.
<b>DISCURSOS DE RESISTENCIA</b>					
<b>Muestra primaria</b>					
	<b>Título</b>	<b>Director(a)</b>	<b>Año</b>	<b>Nacionalidad de la producción</b>	<b>Duración</b>
1	<i>Diario de un puto</i> Título original en hebreo: <i>Yawmiat Ahir</i> Otros títulos en la distribución: <i>Diary of a Male Whore</i>	Tawfik Abu Wael	2001	Palestina	15 min.
2	<i>Chic Point: Fashion for Israeli Checkpoints</i> ("Chic Point": Moda para los puestos de control israelíes)	Sharif Waked	2003	Palestina / Israel	7 min.
3	<i>The Sign is Said to be Put in the Place of the Thing Itself</i> (El signo, se suele decir, se pone en lugar de la cosa misma)	Vicky Moufawad-Paul	2003	Canadá	8 min.
4	<i>Houria</i> (Sirena/Libertad)	Raafat Hattab	2011	Palestina	7 min.
5	<i>Untitled: Extracts from 'Harem' by Tony Dark 1984</i> (Sin título: Extractos de 'Harem' de Tony Dark 1984)	Alaa AbuAsad	2012	Palestina	12 min.
6	<i>El verano de May</i> Título original en inglés: <i>May in the Summer</i>	Cherien Dabis	2013	Jordania / Qatar / Estados Unidos	99 min.
7	<i>En la prórroga</i> Título original en árabe: <i>Fi al waqt al dae'a</i> Otros títulos en la distribución: <i>In Overtime</i>	Rami Yasin	2014	Jordania	13 min.
<b>Muestra secundaria</b>					
	<b>Título</b>	<b>Director(a)</b>	<b>Año</b>	<b>Nacionalidad de la producción</b>	<b>Duración</b>
8	<i>So Much I Want To Say</i> (Quiero decir tantas cosas)	Mona Hatoum	1983		5 min.
9	<i>The Diver</i> (El buzo)	Jumana Emil Abboud	2004	Palestina	5 min.
10	<i>Remembering the Dismembered</i> (Recordando a los desmembrados)	Vicky Moufawad-Paul	2005	Canadá	20 min.
11	<i>Living Alone Without Me</i> (Viviendo solo sin mí)	Eli Rezik	2011	Palestina	1 min.
<b>Muestra terciaria</b>					
	<b>Título</b>	<b>Director(a)</b>	<b>Año</b>	<b>Nacionalidad de la producción</b>	<b>Duración</b>
12	<i>Homecoming Queenz</i>	Elias Wakeem	2013	Palestina	
13	<i>Bar Bahar: Entre dos mundos</i> Otros títulos en la distribución: <i>Bar Bahr, In Between</i>	Maysaloun Hamoud	2016	Israel	96 min.

## **3.2. Discursos hegemónicos**

### 3.2.1. Introducción

Los filmes que analizo en este bloque se inscriben dentro del cine dominante LGTB israelí. En este apartado presentaré la sinopsis e información sobre la producción y distribución de cada uno de los filmes.

A lo largo de los primeros apartados de este capítulo, analizo los cinco largometrajes (tres de ficción y dos documentales) que figuran en la muestra primaria. Lo hago a través de cuatro ideas que se repiten en todos ellos (cada una de las cuales ocupa un apartado dentro de este capítulo): (1) la naturalización de la *representación* como fuente de fabricación de Verdad; (2) las dicotomías maniqueas excluyentes que dividen a Israel de Palestina, así como a parte de la comunidad israelí y a parte de la palestina; (3) el concepto de *mimetismo* y su necesario fracaso para mantener estable el *status quo*; y (4) la sexualización de la violencia y el cruce entre poder y deseo homoerótico.

Aunque en los cinco largometrajes de la muestra primaria figure explícitamente la sexualidad no normativa palestina, no en todos cuenta con la misma relevancia. En *Caminar sobre las aguas* (Eytan Fox, 2004) hay un personaje árabe que se acuesta con el coprotagonista, pero aparece únicamente en una secuencia. Será por este motivo por el que el análisis le dedica menos espacio a esta película que a las otras cuatro, aunque sí mantenga su importancia, tanto por dicha secuencia como por su cartelera.

Dedicaré el último apartado de este bloque de análisis a la muestra secundaria: filmes donde Palestina y la ocupación no existen. ¿No existen realmente o se trata más bien de una ausencia estructurada y que puede analizarse visualmente? ¿Qué significa esta ausencia para la narrativa de estos filmes y cómo afecta a la producción discursiva de la sexualidad y de la identidad nacional?

En la *Tabla 2* enumero las películas analizadas en este capítulo (la muestra primaria y secundaria de los discursos hegemónicos), que introduzco a continuación.

*Tabla 2: Discursos hegemónicos*

Muestra primaria					
	Título	Director(a)	Año	Nacionalidad de la producción	Duración
1	<i>Caminar sobre las aguas</i>	Eytan Fox	2004	Israel / Suecia	103 min.

	Título original en hebreo: <i>Lalekhet Al HaMayim</i> Otros títulos en la distribución: <i>Walk on Water</i>				
2	<i>The Bubble</i> (La burbuja) Título original en hebreo: <i>Ha-Buah</i>	Eytan Fox	2006	Israel / Suecia	117 min.
3	<i>Amor sin barreras</i> Título original en hebreo: <i>Alata</i> Otros títulos en la distribución: <i>Out in the dark</i>	Michael Mayer	2012	Israel / Estados Unidos	96 min.
4	<i>The Invisible Men</i> (Los hombres invisibles)	Yariv Mozer	2012	Israel / Países Bajos	68 min.
5	<i>Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land</i> (Desnudando a Israel: Hombres gay en la tierra prometida)	Michael Lucas y Yariv Mozer	2012	Israel	46 min.
<b>Muestra secundaria</b>					
	<b>Título</b>	<b>Director(a)</b>	<b>Año</b>	<b>Nacionalidad de la producción</b>	<b>Duración</b>
6	<i>After: Time Off</i> (Después: Descanso)	Eytan Fox	1990	Israel	45 min.
7	<i>Yossi &amp; Jagger</i>	Eytan Fox	2002	Israel	65 min.
8	<i>Ha-Sodot</i> (Los secretos) Otros títulos en la distribución: <i>The Secrets</i>	Avi Nesher	2007	Israel / Francia	120 min.
9	<i>Antarctica</i> (Antártida)	Yair Hochner	2008	Israel	112 min.
10	<i>Eyes Wide Open</i> (Ojos bien abiertos) Título original en hebreo: <i>Einayim Petukhoth</i>	Haim Tabakman	2009	Israel / Alemania / Francia	91 min.
11	<i>Joe + Belle</i>	Veronica Kedar	2010	Israel	80 min.
12	<i>Yossi</i>	Eytan Fox	2012	Israel	84 min.
13	<i>Cupcakes</i> Título original en hebreo: <i>Bananot</i>	Eytan Fox	2013	Israel / Francia	92 min.
14	<i>Snails in the Rain</i> (Caracoles en la lluvia) Título original en hebreo: <i>Shablulim Ba'geshem</i>	Yariv Mozer	2013	Israel	82 min.
15	<i>The Good Son</i> (El buen hijo)	Shirley Berkovit	2013	Israel	52 min.

En cuanto a las películas que figuran en la muestra primaria, hay tres largometrajes de ficción (*Caminar sobre las aguas*, *The Bubble* y *Amor sin barreras*) y dos documentales (*The Invisible Men* y *Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land*).

*Caminar sobre las aguas* es un filme de Eytan Fox que rueda en 2004, durante la segunda intifiada. Es un largo de ficción coproducido por Israel y Suecia, financiado en

parte por el fondo público israelí Israeli Film Fund y por el europeo Média, así como por la productora israelí Lama. Con éxito en diferentes galas y festivales nacionales e internacionales, estuvo nominada en 2006 al premio GLAAD (estadounidense y de temática LGTB) por la mejor película de estreno limitado.

En *Caminar sobre las aguas*, Eyal, un agente de los servicios secretos israelíes, recibe el encargo de asesinar a un antiguo criminal de guerra nazi que, aun dado por muerto, podría seguir viviendo en Alemania. Para ello, debe hacerse amigo de su nieto Axel, que reside en Berlín, y de su nieta Pia, que lo hace en un kibutz israelí. Se hace pasar por un guía turístico y, durante el viaje por el estado, surge tensión sexual entre Eyal y Axel. En un momento dado, Axel pasa la noche con un chico palestino, descubriendo así Eyal la homosexualidad del alemán y planteándose continuar o no la misión. Finalmente prosigue y, en un viaje en el que visita a la familia de éste en Berlín, Eyal intenta, sin atreverse, asesinar al ex oficial nazi. Axel descubre todo y cierra la llave del tanque de oxígeno, acabando con la vida de su abuelo.

Por su parte, *The Bubble* es otra película del cineasta israelí Eytan Fox, producida por Israeli Film Fund, así como por la compañía Uchovsky-Fox, creada por el mismo director y por su pareja, que es también el guionista, y otras tres productoras israelíes (Metro Communications, Ronen Ben-Tal Films y Feingold Productions). Otras tres distribuidoras israelíes colaboran en la financiación (Keshet, Hot y United King Films). *The Bubble* es una de las películas israelíes con mayor difusión entre el público LGTBQA internacional (y cuenta con premios como los GLAAD, Glitter, el del festival LGTB de Dublín, de Miami, de Torino o de Toronto).

*The Bubble* cuenta la historia de amor entre Noam (israelí y residente en Tel Aviv) y el joven palestino Ashraf. Se conocen en un puesto de control en el que Noam está trabajando como reservista. Ashraf va a la casa de Noam, donde vive con Lulu y con Yali, a entregarle la identificación que había perdido ese mismo día, y comienzan una relación. Noam, Lulu y Yali introducen a Ashraf en la vida gay de Tel Aviv, tras darle una nueva identidad para ocultar su condición de palestino sin documentación legal. Un ex novio de Lulu descubre la mentira y Ashraf, asustado, vuelve a Nablus, donde sale del armario con su hermana, quien no lo recibe bien. Noam y Lulu van a buscarle haciéndose pasar por periodistas, y Jihad, el cuñado de Ashraf, les sorprende besándose. Poco después, Ashraf, aún en Nablus, descubre que Jihad va a intentar en Tel Aviv, atentado en el que Yali resultará herido. Como consecuencia, las fuerzas armadas israelíes atacan Nablus y la hermana de Ashraf es asesinada colateralmente.



Desesperado, Ashraf se presenta voluntario para vengarla y viaja a Tel Aviv con un cinturón de explosivos, que activa justo mientras Noam le abraza en la última escena.

Otra historia de amor imposible entre un chico israelí, Roy, y uno palestino, Nimr, es el centro de *Amor sin barreras* (*Out in the Dark* es el nombre más habitual en su distribución y *Alata* es el título original), el primer largometraje de Michael Mayer (israelí que reside en Los Angeles). De 2012, también financiada a través del fondo público Israeli Film Fund, colaboran la productora israelí Periscope y el canal de distribución también israelí Nana10, además de la productora estadounidense M7200 Productions. Ha sido premiada en múltiples festivales internacionales LGTB, como los de San Diego, Sydney, Amsterdam, Grenoble, Torino, Miami, Philadelphia, Guadalajara (México), Toronto, Montreal, Los Ángeles, Long Island, Melbourne, Nueva York, Rochester, San Francisco o Tampa.

Nimr y Roy se conocen en un bar gay de Tel Aviv, donde trabaja Mustafa, otro palestino que, además y como se sabrá después, colabora con los servicios secretos israelíes. Nimr consigue un pase para estudiar un seminario de psicología en Tel Aviv, y después de ver cómo su hermano Nabil asesina a Mustafa, a quien la inteligencia israelí ha deportado, se muda con Roy. Es entonces cuando los servicios secretos le ofrecen la posibilidad de dejarle tranquilo en Tel Aviv a cambio de información sobre su hermano. Nimr vuelve a Ramala, donde su familia acaba por descubrir su homosexualidad. En lugar de asesinarle, tal y como los compañeros de Nabil esperan que haga, éste le permite escapar a Israel pero le amenaza para que no vuelva nunca más. Nimr y Roy intentan conseguirle condición de refugiado, pero se le niega por riesgo contra la seguridad al tiempo que las fuerzas armadas israelíes detienen a Nabil por terrorismo. Al final, Roy consigue, mediante sus contactos, que Nimr escape ilegalmente hasta Francia, pero él es detenido por colaboracionismo.

Respecto a los documentales, en el mismo año 2012, el cineasta y productor Yariv Mozer dirige dos: *The Invisible Men* y *Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land*. *The Invisible Men* es una coproducción israelo-holandesa, financiada por los fondos israelíes no gubernamentales The New Fund for Cinema and TV y The Other Israel Film Fund, así como por la agencia nacional holandesa The Netherlands Film Fund. La productora israelí Mozer Films (fundada por el director) y la holandesa LEV Pictures completan la financiación, así como las distribuidoras holandesa Ikon e israelí Yes Docu. El documental sigue la historia de tres palestinos que escapan de sus ciudades para esconderse en Israel y, allí, tratar de resolver su situación legal: Louie, Abdu y Faris.

En cuanto a *Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land*, Yariv Mozer la codirige y coproduce junto con Michael Lucas, estadounidense, ruso e israelí que es también el productor del filme. Michael Lucas viaja a Tel Aviv desde Nueva York para descubrir a la comunidad gay israelí. Entre otros, conoce a un árabe musulmán de Jaffa.

Estas son las cinco películas que incluyen explícitamente las sexualidades no normativas palestinas. En ellas me voy a centrar en los primeros apartados de este capítulo para explorar los mecanismos de un tipo específico de discurso, aquel que construye y normaliza, desde la mirada israelí, la sexualidad palestina.

Otros diez filmes israelíes (un documental y nueve de ficción) completan la muestra secundaria de este análisis. La mayoría de ellas no nombran a Palestina ni ésta figura presente en la imagen, salvo excepcionalmente comentarios dentro de alguna conversación o en las noticias que se están escuchando en una radio o en una televisión. En algunas de ellas, sin embargo, el conflicto sí es relevante, principalmente los relatos que se desarrollan en un contexto militar, aunque no se especifican nunca las condiciones de ese conflicto o contra quiénes combaten.

Hay cuatro películas más de Eytan Fox. Una de ellas es el cortometraje *After: Time Off* (1990), el proyecto final de carrera de Fox en la Universidad de Tel Aviv, sobre el día de descanso de un batallón militar en Jerusalén y sobre cómo un soldado flirtea con su superior.

En *Yossi & Jagger* (2002), uno de sus largometrajes más conocidos, relata la historia de amor entre dos soldados de servicio en la frontera libano-israelí. Diez años después, *Yossi* (2012) recupera al protagonista del anterior filme, desmejorado y todavía adoleciendo la muerte de su amante.

Un año más tarde, Fox dirige *Cupcakes* (2013), una comedia de estética *kitsch* en la que un grupo de cuatro chicas y un chico acaba siendo elegido para representar a Israel en el Universon (ficticio festival de música universal).

Estas cuatro películas están financiadas con producción propia, productoras israelíes y adelantos de distribuidoras tanto israelíes como extranjeras; además de haber sido nominadas (con éxito en varias ocasiones) a diferentes premios de festivales de cine generalistas y de temática LGTB.

Introduzco ahora la primera película protagonizada por dos mujeres lesbianas, *Ha-Sodot* (Avi Neshet, 2007), que se centra en dos estudiantes de la Torá que se enamoran en la escuela, en un contexto ultraortodoxo. Producida por dos grandes productoras israelíes y una francesa, se ha distribuido internacionalmente en festivales de cine LGTB.

También en un contexto religioso conservador se desarrolla *Eyes Wide Open* (Haim Tabakman, 2009), financiada por el Fondo estatal de cine israelí por y otras grandes productoras nacionales, y que cuenta además con el apoyo del Ministerio de Cultura. Ha sido reconocida en diferentes festivales de cine internacionales.

*Antarctica* (Yair Hochner, 2008), por su parte, es una producción más pequeña que las otras, pero que también se ha movido fuera de Israel, principalmente en Estados Unidos. Sigue los romances entrelazados de un grupo de personas que viven en Tel Aviv.

Otro de los filmes que se centra en mujeres es *Joe + Belle* (Veronica Kedar, 2010), una pequeña producción que cuenta con distribuidoras internacionales. Se trata de una comedia romántica con parte de *thriller*. En ella se une a una traficante de drogas y a una joven suicida, que viajan huyendo de la policía desde Tel Aviv hasta Sderot.

El último largometraje de ficción es *Snails in the Rain* (2013), dirigida por Yariv Mozer, el responsable de los dos documentales previamente mencionados. Se trata de un drama israelí en el que Boaz, estudiante de filología en 1989, comienza a recibir cartas de amor anónimas y empieza a plantearse su sexualidad. Financiada por productoras israelíes, ha triunfado en festivales LGTB internacionales.

Finalmente, incluyo en el análisis *The Good Son* (Shirley Berkovitz, 2013), un documental que sigue la transición de Or, una joven israelí que lleva años ahorrando para una cirugía de reasignación de género. Coproducida por Israel y Francia, ha sido distribuida internacionalmente.

### 3.2.2. Cartelería y expectativas

Pese a su pertinencia, son pocos los análisis que consideran los carteles cinematográficos. He decidido incluirlos en esta investigación dado que, aunque no pertenezcan al espacio textual específico de las películas, es muy difícil llegar a ellas sin verlos previamente, ya se produzca el visionado en una sala de cine, alquilando el filme o buscándolo en internet: mientras que sí puede llegarse a la película sin ver el tráiler, sin leer la sinopsis, o sin exponerse a cualquiera del resto de materiales promocionales, la cartelería va a estar allí en prácticamente todas las ocasiones.

El cartel cinematográfico tiene la función de informar sobre la película (tanto de su existencia como de ciertas características: logísticas, técnicas, argumentativas y estéticas) y, además, influir en el posible público para lograr su visionado, con una doble naturaleza artística e industrial (naturalezas que ni se excluyen mutuamente ni tan siquiera pueden separarse con claridad). Aunque película y cartel sean espacios textuales distintos, están irremediamente ligados, se cruzan y forman parte del mismo flujo discursivo, alineándose en tanto en cuanto el cartel influye en las expectativas sobre el filme, que pueden verse confirmadas o frustradas. El cartel construye entonces un público objetivo, es una *promesa* de lo que vamos a ver (Pérez Rufí, 2010: 73).

Los carteles publicitarios (también específicamente los cinematográficos) han sido analizados desde el estructuralismo semiótico a través de sus diferentes significantes: el icónico y el lingüístico. La parte icónica estaría muy condicionada por el *star system* (destacando la relación entre la estrella y el personaje, o presentando motivos concretos extraídos directamente de la película), aunque también hay carteles en los que se puede encontrar, a través de motivos alegóricos, una interpretación libre del concepto del filme (Rodríguez Tranche, 1994: 139; Perales Bazo, 1999; Fernández Mellado, 2014: 17).

Esta separación entre contenido icónico y contenido lingüístico dibuja una frontera que es artificial: por un lado, lo icónico transmite contenido que traducimos de manera lingüística y, por el otro, lo lingüístico es una parte icónica del cartel. La distinción entonces me resulta operativa únicamente cuando quiero especificar el texto lingüístico que reflejan los carteles, pero el comentario que deseo hacer de ellos aborda los dos elementos en su conjunto.

A continuación, analizaré los carteles de las películas donde la sexualidad no normativa palestina figura de forma explícita, esto es, de las cuatro presentes en la muestra primaria (ver *Tabla 2*), por ser éstas la fuente más importante de este bloque analítico. Los carteles del resto de películas (las que figuran en la muestra secundaria que se puede ver en la *Tabla 2*) confirman las mismas conclusiones que el análisis de éstas (en el apartado 3.2.7): la ausencia de Palestina, la ausencia del conflicto en la práctica totalidad, la ausencia de contexto en los filmes donde éste sí aparece (*After: Time Off* y *Yossi & Jagger*), aislado de cualquier cosa que no sea el servicio militar israelí y su posible erotización.

### **3.2.2.1. Caminar sobre las aguas: de colores naciones y enemigos**

En la *Composición 1*<sup>113</sup>, en la página siguiente, pueden verse los cuatro carteles que han acompañado la distribución de *Caminar sobre las aguas* (Eytan Fox, 2004). Lo primero que observo es la dominancia cromática del azul y del blanco, esto es, los colores de la bandera de Israel (algo que ocurre también, de una forma más evidente, puesto que también incluye la estrella, en el caso del documental *Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land*, como puede verse en la *Comp. 7*, analizada en el próximo subapartado).

El uso de los colores nacionales (o de cualquier otra simbología nacional) es habitual tanto en el cine israelí como en el palestino. El significado o su repercusión, eso sí, no son los mismos cuando se está en diferentes posiciones dentro de unas relaciones de poder jerarquizadas. En el caso del cine palestino, por ejemplo, ha supuesto un importante ejercicio de resistencia en un contexto en el que ciertos colores estaban legalmente prohibidos.

Desde 1967 y según la Orden Militar israelí 101, se impedía, entre otras cosas, la exhibición de imágenes, mapas y dibujos de naturaleza política, así como de banderas. Las fuerzas armadas israelíes podrían utilizar la fuerza para hacer cumplir la normativa. En 1981 se incluyó en la orden la escucha de ciertas canciones y, en 1983, la regulación del cine.

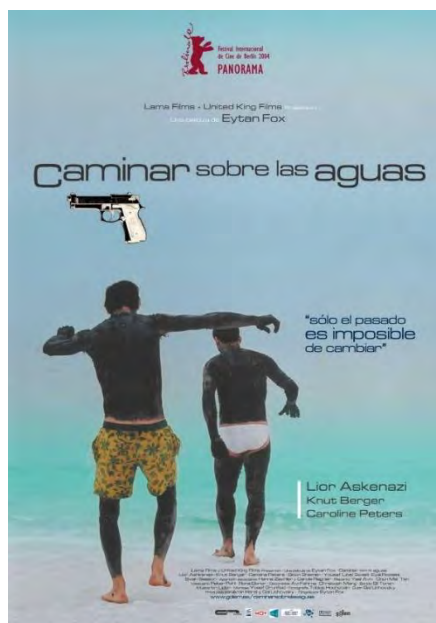
---

<sup>113</sup> Utilizaré el término “composición” para cada conjunto de imágenes, apocopado como “comp.” a partir de ahora. Dentro de cada una de ellas, enumeraré los elementos con la apócope “Fot.”, válida tanto para *fotografía* como para *fotograma*.

Composición 1: Carteles de Caminar sobre las aguas (Eytan Fox, 2004)



Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4

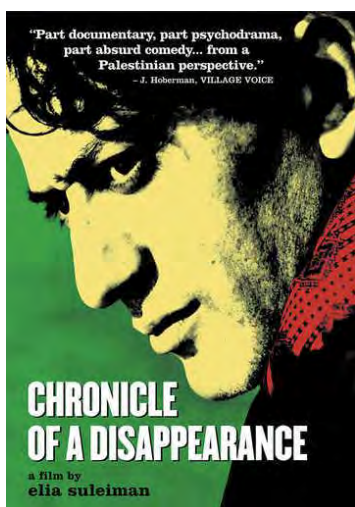
En 1980, por ejemplo, el artista Suleiman Mansur vio clausurada su exposición en la Galería 79 de Ramala solo seis horas después de su apertura, dado que había utilizado los colores de la bandera palestina: rojo, negro, verde y blanco. Fue advertido, además, de que si volvía a hacerlo sería acusado de incitación a la violencia (Gertz y Khleifi, 2008: 35). El artista Fathi Ghaban, también en los años ochenta, recibió una pena de

seis meses de prisión por utilizar los colores de la bandera en el retrato de su sobrino, asesinado en una manifestación (Mattar, 2005: 87). Hasta llevar sandías abiertas se convirtió en un símbolo de resistencia. Los colores, unidad simbólica, debían representarse separados.

La cineasta Annemarie Jacir relata cómo esa prohibición hizo consciente a la población criada en los Territorios Ocupados del poder de la representación y de las imágenes: “los colores, los símbolos y las imágenes estaban investidos de un poder peligroso y emancipatorio” (2006: 23). Desde 1993, tras los Acuerdos de Oslo, la prohibición fue retirada y es habitual encontrar los colores de la bandera en diferentes obras artísticas y audiovisuales.

Un ejemplo muy representativo (se puede ver en la *Comp. 2*) sería *Crónica de una desaparición* (1996), una de las películas más importantes del célebre director palestino Elia Suleiman, tanto en el cartel (*Fot. 1*) como en la escena en la que el mismo Suleiman va a dar una conferencia sobre cine palestino y, dado que el micrófono no funciona, el público comienza a marchar; en dicha escena, tanto la silla como la clase están decoradas con los colores de la bandera palestina. Más recientemente, Suha Arraf también utiliza los colores nacionales en la decoración de la casa (y en la labor de costura) con la que se aíslan las hermanas de la película *Villa Touma* (2014) (ver *Fot. 2*).

*Comp. 2: Cartel de Crónica de una desaparición (Elia Suleiman, 1996) y fotograma de Villa Touma (Suha Arraf, 2014)*



Fot. 1



Fot. 2

Si vuelvo a la *Comp. 1*, que recopila los carteles de *Caminar sobre las aguas*, advierto que en ellos no hay un sujeto Otro palestino musulmán: ese Otro con quien la tensión sexual surge es un alemán, nieto de un antiguo criminal de guerra nazi. En todos los carteles aparecen las figuras de espaldas de Eyal y Axel, recortadas frente al Mar Muerto, con los brazos en forma de cruz, extraídas de una de las escenas de la película que es, además, la que le da título (solo uno de los carteles reproduce la escena literal, las otras, donde están vestidos, es similar pero no exacta).

Al Mar Muerto hay acceso a través de Israel, de Jordania y de Cisjordania, pero para la población palestina es cada vez más complicado (para gran parte de ella imposible) llegar a cualquiera de sus playas debido al control israelí (Macintyre, 2008). En esa escena, una de las que más tensión sexual presenta, Eyal y Axel hablan sobre relaciones y emociones en un paraje paradisíaco y desierto, elidiendo la situación sociopolítica que sostiene su presencia en esa playa. Bien es cierto que en una conversación telefónica previa, Eyal informa a sus superiores de que atravesarán el valle del Jordán para llegar al mar, aunque asegura que el viaje no será peligroso y bromea sobre una hipotética parada en Jericó porque Axel quiere ver a personas palestinas (que figuran aquí como objeto de la mirada exotizante, parte del paisaje, esas Otras cosificadas y admiradas como animal presa en un zoológico).

Justo antes de introducirse en el agua para quitarse el barro, Eyal le anima utilizando el vocablo árabe *yalla* (literalmente “Oh Dios”, pero utilizado como “vamos”, usado con frecuencia en la jerga hebrea israelí; de hecho, Axel no lo entiende y Eyal se lo tiene que explicar). Eyal *utiliza*, así, un significante árabe como contraseña de paso para acceder a las aguas del Mar Muerto, en una escena que recuerda a una imagen bautismal.

La otredad palestina sí aparece en los dos carteles inferiores, en el perfil de la mezquita de Jerusalén. La película se rueda y estrena durante la segunda intifada, la que es conocida como intifada de Al Aqsa por haber comenzado tras la visita de Ariel Sharon al recinto de la mezquita. La representación descontextualizada de una mezquita, cuya presencia (como el propio hecho de la existencia palestina) no tiene ningún tipo de relevancia en la película, no supone más que un elemento de exotización orientalista.

A la mezquita de Jerusalén le acompaña otra referencia espacial, Berlín: la puerta de Brandenburgo en la imagen de la izquierda; y la escena de violencia y acoso homófobo y transfobo en el metro de Berlín a la derecha. En estos dos carteles el lema que los



acompaña es “He was trained to hate, until he met the enemy” [Fue entrenado para odiar, hasta que conoció/se encontró con el enemigo]. Así se ven paralelas las dos entidades enemigas: la Alemania de los criminales de guerra nazis protegidos y la mezquita musulmana de Jerusalén; esto es, el nazismo alemán y el islam palestino<sup>114</sup>.

### 3.2.2.2. The Bubble y Amor sin barreras, dramas de amor interracial

La transición de una Alteridad enemiga nazi a una musulmana, así como el acercamiento sexoafectivo entre un israelí y su Otro, tienen mucho que ver con *The Bubble* (Eytan Fox, 2006), película cuyo personaje principal, reservista en Tel Aviv, comienza una relación con un terrorista palestino. Los carteles estadounidense e israelí de la película (ver *Comp. 3*, en la página siguiente) utilizan la imagen que, en la diégesis, diseña Lulu para promocionar una *rave* en la playa contra la ocupación. En realidad, la imagen no es exactamente la misma. En la *Comp. 4*, también en la página siguiente, pueden verse fotogramas de las principales escenas en las que aparece: cuando presenta el esquema (*Fot. 1*), la primera vez que lo ve pegado en la pared (*Fot. 2*), y cuando Jihad, el cuñado de Ashraf, se lo muestra enfadado a éste después del asesinato de su hermana: “menos mal que ella no vivió para verlo”.

La diferencia entre los carteles diegéticos y los utilizados en los carteles promocionales del filme son, principalmente, la postura de los personajes y el uso de las hojas de higuera de colores. El uso o no de las hojas con los colores de las banderas israelí y palestina para el cartel es polémico en la escena en la que Lulu presenta el cartel, en un debate entre la vieja y la nueva política.

Esta es la discusión entre dos activistas sobre si utilizar o no los colores nacionales:

*Orna*: Quizá podríamos hacerlo sin esos colores, para llegar a más gente.

*Activista*: Siempre podríamos usar las banderas de Dinamarca y Suecia. Son bonitas y no molestan a nadie...

*Orna*: No seas tan cínica. Todo lo que digo es el que el cartel no necesita de la vieja política. Puede ser más sutil: somos jóvenes y estamos en contra de la guerra.

*Activista*: ¿Dónde? ¿En Nueva Zelanda?

---

<sup>114</sup> Comparar al nazi europeo vigesímico con el árabe palestino es un tropo habitual en los relatos iraelíes, mecanismo en el que profundiza Ella Shohat (2010 [1989]: 66-67).

Comp. 3: Carteles de The Bubble (Eytan Fox, 2006)



Fot. 1



Fot. 2

Comp. 4: Cartel de la rave en The Bubble (Eytan Fox, 2006)



Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3

El cartel utilizado en la película sigue la idea de Lulu, con los colores de las banderas, pero la imagen escogida para el póster del filme se alinea con Orna: deslocalización y despolitización, a fin de cuentas, simplemente son jóvenes y están contra la guerra, ¿quién podría rechazar ese mensaje?

Noam, Lulu y Yali se tumban en una dirección, con la cabeza en la parte superior de la imagen y los pies en la inferior. Ashraf, el joven palestino, es el único dado la vuelta: su presencia rompe con el equilibrio israelí y señala la diferencia. La mezcla con el resto va a ser siempre un intento de mimesis que terminará en fracaso, de cuyo proceso será reflejo la película (algo sobre lo que profundizaré en el apartado 3.2.5). Es más, en el cartel en hebreo (*Fot. 2 de la Comp. 3*), una mirilla telescópica roja señala la cara de Ashraf, por si la diferencia no queda claramente fijada. Si Yali será el primero en ser tocado por fuego palestino, Noam será asesinado por el propio Ashraf en la última escena. Aun así, el cartel decide poner a Ashraf y no al resto en el punto de mira: Ashraf es palestino, hay que vigilarle, intentará engañar a todo el mundo durante el filme para pensar que el conflicto tiene resolución posible a través del amor romántico pero, finalmente, elige su condición de palestino sobre su homosexualidad; Ashraf no puede dejar de ser un terrorista.

El cartel utilizado para promocionar el filme en Francia (*Comp. 5*) parte en cuatro la imagen para situar a los personajes principales: recurre así al *star system* más explícitamente. Los seguidores del cine de Eytan Fox conocen a Yousef 'Joe' Sweid, el

*Comp. 5: Cartel francés de The Bubble*



actor que interpreta a Ashraf, por ser el chico palestino que duerme con Axel en *Caminar sobre las aguas* (2004); y a Ohad Knoller, que interpreta a Noam, le conocen más todavía, tras haber interpretado a Yossi, protagonista de *Yossi & Jagger* (2002), una de las películas más importantes del cine gay israelí.

En dicho cartel de *The Bubble*, la foto escogida de Noam es un retrato serio donde está vestido de soldado (igual que vestía en *Yossi & Jagger*). Ashraf le devuelve la mirada desde el otro lado del cuadro y, mientras tanto, Yali y Lulu, la izquierda militante contra la ocupación, disfruta en medio de la fiesta, indiferente a ese juego de miradas, a ese juego de poder.

*Amor sin barreras* (Michael Mayer, 2012), por su parte, también trata la relación entre un joven israelí (Roy) y un joven palestino (Nimr). En los carteles del filme (*Comp. 6*, en la página siguiente), ellos dos son el centro. Los carteles son oscuros, iguales que la película (el más luminoso de ellos es precisamente el utilizado en España, el que no tiene la palabra 'dark' en el título).

Todas las imágenes que aparecen están extraídas de escenas del filme. La que más se repite es la de Nimr corriendo: dinamismo, *thriller* y peligro. En tres de los carteles (*Fot. 1, 2 y 3* de la *Comp. 6*), ya sea en el título ("Amor sin barreras", la traducción al castellano) o en el lema escogido ("love knows no borders" -el amor no entiende de fronteras-; "denn Liebe sprengt Grenzen" -porque el amor va más allá de las fronteras-), aparece la imagen mental de la frontera. En el cuarto (*Fot. 4*) no aparece el icono lingüístico pero sí una imagen de Ramala desde más allá del muro.

La dirección de la mirada no proviene de Palestina, o desde un lugar de neutralidad (¿existe ese lugar?): la mirada es israelí, proviene de un fuera-de. No se trata de un afuera en el sentido de zona excluida, sino todo lo contrario; la zona excluida, el dentro-de, lo encontramos en Ramala, un dentro que remite al encierro, donde no deseamos entrar y de donde nadie puede salir (aunque quiera, de ahí el conflicto).

Es entonces la mirada israelí quien construye ese límite, un límite que (re)produce la diferencia binaria entre Palestina e Israel, de manera simbólica pero también materialmente en forma de muro que divide jerárquicamente los espacios. Tras construirlo, la mirada israelí proyecta dicho límite sobre Palestina, articulando simbólicamente la imagen de tal forma que, en ella, es ésta quien ha trazado la frontera entre lo que puede y no entenderse como amor.



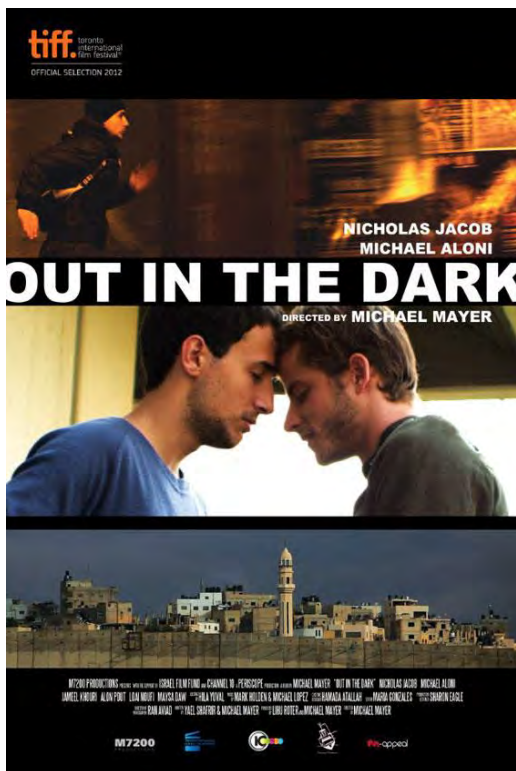
Comp. 6: Carteles de Amor sin barreras (Michael Mayer, 2012)



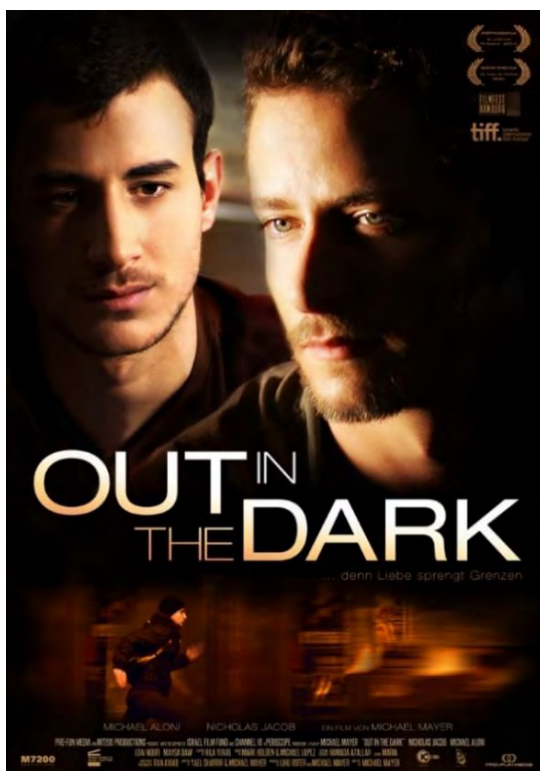
Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4

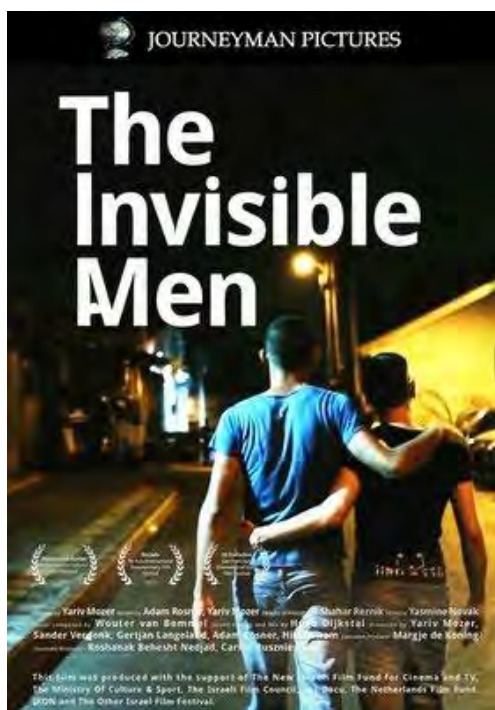
Los carteles informan (lingüísticamente) de que el amor no tiene fronteras ni barreras, pero la frontera y la barrera están ahí: en los rostros de los personajes que nos anuncian un drama romántico, en unos espacios en los que existe un dentro-de y un fuera-de, están en la carrera del palestino Nimr que será finalmente quien logre escapar de Ramala gracias a la mediación salvadora del joven israelí (a quien el sistema se encargará de castigar).

### 3.2.2.3. Los documentales de Mozer: lo visible y lo invisible

Los dos documentales presentes en la muestra primaria, dirigidos por la misma persona<sup>115</sup> y en el mismo año (2012), tienen carteles muy diferentes (ver *Comp. 7*). Los temas que tratan también lo son: gays palestinos en el caso de *The Invisible Men* y gays israelíes en el de *Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land*.

El cartel de *The Invisible Men* (Fot. 1 de la *Comp. 7*) es oscuro, una escena nocturna extraída de la película, cuando Abdu lleva a Louie a una fiesta para gays árabes que

*Comp. 7: Carteles de los documentales de Yariv Mozer (2012)*



Fot. 1



Fot. 2

<sup>115</sup> En *Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land*, a Yariv Mozer le acompaña Michael Lucas, cuyo nombre es en realidad el único que figura en el cartel.

tiene lugar una vez al mes en Tel Aviv. Los dos hombres de la imagen están de espaldas a la cámara, y esa condición sin-rostro se ve acentuada por la relevancia del título, en cuanto al tamaño y al destacado blanco grueso sobre negro: los hombres invisibles.

Por el contrario, *Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land* presenta una imagen más recargada (Fot. 2). Israel no está solamente en el título, sino también en los colores y en el icono de la bandera. Dentro de cada fragmento de estrella, siete fotos: paternidad, matrimonio, arcoíris, fiesta, inclusión sin conflictos (el joven de la derecha es el chico árabe gay a quien entrevistan en el documental). Son muchos rostros: los de hombres israelíes atractivos según los cánones normativos. Es la tierra prometida, para los judíos y para los gays. También hay bebés, la reproducción homoparental es importante en el cartel y lo será en la película, como reflejo de ese modelo de homonormatividad productora de vida relacionada con el homonacionalismo.

La idea de 'desvestir', ya presente en el título, tiene tintes erotizantes (hay muchos torsos desnudos en el cartel, como habrá en la película), pero también hace patente la necesidad de hacer visible algo que aparece oculto. ¿Qué está oculto, si desde el cartel pretenden construir una hipervisibilidad gay en Israel (que será Tel Aviv)? La función-lectora de esta película no es israelí, público que se supone que ya es conocedor de esa realidad tan atractiva para la comunidad gay, sino internacional, para quien la idea de un Israel tolerante, abierto y cuna de la libertad no es tan evidente.

Será uno de los directores, Michael Lucas, inscrito como autor en el discurso fílmico, quien ocupa el espacio de la narración, el lugar desde el que la película habla, será él quien mostrará la Verdad; esa Verdad está ahí, solo hace falta ir a Israel para descubrirla. Michael Lucas aparece en el cartel, tanto su nombre en la parte superior, como su imagen en la inferior, él (célebre actor porno estadounidense) es el *star system* de la película.

Así, en ambos carteles, tanto la comunidad gay israelí como la palestina se presentan como invisibles, prácticamente inexistentes, para la función-lectora "occidental". Sin embargo, la resolución es distinta: los homosexuales palestinos son visibilizados precisamente en su invisibilidad, mientras que los homosexuales israelíes lo son en su hipervisibilidad. Oscuridad por un lado, luz y colores (nacionales y arcoíris) por el otro. Oposición frente a liberación. Aquí el amor y la libertad sí tienen fronteras, y éstas son las de la civilización y la tierra prometida.

### 3.2.3. Construcción de realidad y borrado de las marcas

La definición de realidad es una construcción política. El poder consiste en la posibilidad de definir lo que es real.

Robert Kramer<sup>116</sup>

En el desarrollo de este apartado analizaré los mecanismos que legitiman, autorizan y naturalizan el proceso de fabricación de una verdad histórica y políticamente determinada y la convierten en Verdad totalizante. En primer lugar, introduciré brevemente el efecto de realidad y su relación con las relaciones de poder jerarquizadas socio-culturalmente. A continuación, me centraré en *The Bubble* (Eytan Fox, 2006), ya que juega explícitamente con los pares realidad/representación, realidad/excepción y documental/ficción. Finalmente, analizaré los mecanismos específicos de los dos documentales, *The Invisible Men* (Yariv Mozer, 2012) y *Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land* (Yariv Mozer y Michael Lucas, 2012). Escojo estos tres filmes de entre los que figuran en la muestra primaria por su mayor pertinencia en relación con el tema que abordo.

#### 3.2.3.1. Efecto de realidad y carácter referencial de las imágenes

El cine, tal y como he expuesto en el marco teórico (2.2.2.1 y 2.2.2.2.1) y en la introducción al análisis fílmico (3.1.1), no es un mecanismo de representación de un presunto Real extradiscursivo. Sin embargo, sí puede decirse que, mediante una serie de mecanismos textuales inscritos en los objetos-film, produce un efecto de realidad.

Como se sabe, los modos de representación institucional, desarrollados por Noël Burch (2004 [1968]; 1991 [1987]), harían referencia a esos códigos y convenciones, estandarizados en la primera década del siglo pasado, que codifican el lenguaje cinematográfico y que trabajan en pos de esa apariencia de realidad. Estos códigos, en las narrativas clásicas sin intención autorreflexiva, pretenden borrar las marcas de producción y enunciación para naturalizar el discurso y pasar desapercibidos ante el público; esto es, el “olvido de sí” que citaba en el subapartado 2.2.2.1.

---

<sup>116</sup> Citado por Fecé (2001: 59).



Este proceso genera una relación muy concreta entre quien mira y quien es mirado, tanto en el proceso de escritura como en el de lectura. Sobre ello reflexiona Roland Barthes en su ensayo *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*:

Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que [otros] crean [que soy], aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel [a quien utiliza] para exhibir su arte. Dicho de otro modo, una acción curiosa: no ceso de imitarme, y es por ello por lo que cada vez que me hago (que me dejo) fotografiar, me roza indefectiblemente una sensación de inautenticidad, de impostura a veces (tal como pueden producir ciertas pesadillas). Imaginariamente, la Fotografía [...] representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto; vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro (Barthes, 1990 [1980]: 45-46).

En este fragmento de Barthes, la mediación de la cámara tiene el mismo papel que ese espejo lacaniano que produce al sujeto retrospectivamente, reconociéndose en la imagen después de la lectura y no antes. La cámara (como el espejo) produce al sujeto, no lo representa. Asimismo, en esta cita se vislumbra ya cómo se imbrica la posición de la cámara con el poder, y cómo se gesta una relación jerárquica en el acto de la representación videográfica: al ser filmado, el sujeto deviene objeto. El propio acto de la grabación, entonces, no puede separarse del par saber/poder y de las relaciones sujeto/objeto.

Bill Nichols profundiza en este vínculo entre la articulación de un discurso y las relaciones de poder en el cine, haciendo hincapié precisamente en la distancia entre sujeto y objeto de la enunciación:

Cada discurso [...] produce y reproduce constantemente una “realidad” (una manifestación de poder y un sistema de limitaciones) negando al mismo tiempo su complicidad con una tradición a la que parece oponerse. Nadie sale bien parado. La distancia como control y la diferencia como jerarquía se infiltran allí donde ejerce su dominio una retórica del distanciamiento o la liberación (Nichols, 1997 [1991]: 267).

El efecto de realidad (que no es inherente a la imagen sino que surge de un aprendizaje, localizado históricamente, para saber leerla) tiene un peso clave en la relación entre el

cine y el poder; es éste lo que lo convierte para Louis Althusser en un aparato ideológico del Estado (1995 [1969]). Como tal, crea “una representación imaginaria de condiciones reales de existencia”, contribuyendo a la “naturalización del *status quo* como estructura jerarquizada y jerarquizante” (Colaizzi, 2001: vi).

Uno de los mecanismos para articular el efecto de realidad, concretamente en el cine de ficción, se deposita sobre el carácter referencial de las imágenes en su relación con hechos, escenarios y personajes que resultan reconocibles para el público. En el caso del conflicto israelo-palestino, ciertas imágenes y objetos de representación (los puestos de control, ciudades palestinas, militares israelíes, atentados terroristas suicidas) son recurrentes en el imaginario y resultan rápidamente familiares. Así, son vinculados a un mundo histórico y a una realidad extradiegética que se asumen como verdaderos tras poca (o ninguna) reflexión.

El carácter referencial de una imagen, por supuesto, no implica la autenticidad de ésta: “El estilo realista puede no ser tanto una garantía de realidad histórica –la que siempre existe *en otra parte*– como del registro históricamente real de una situación o evento, sea cual fuere su estatus” (Nichols, 1997 [1991]: 239).

Tanto en *Caminar sobre las aguas* (Eytan Fox, 2004) como en *The Bubble* (Eytan Fox, 2006) o en *Amor sin barreras* (Michael Mayer, 2012), tres largometrajes de ficción, la presencia de referentes geográficos e históricos claramente reconocibles por el público, fortalecen ese mismo efecto de verdad: es una ficción, sí; pero también hemos visto esa ficción en otros relatos documentales y periodísticos a los que damos autoridad y legitimidad de verdad.

Algunas de esas referencias históricas al presente se centran en la introducción de telediarios o noticias periodísticas. En una escena de *The Bubble*, Ashraf lee un periódico árabe en línea (el titular es “Un joven de catorce años es asesinado en Jenin por las fuerzas de ocupación”), y cuando Noam le pregunta qué ocurre, Ashraf responde: “Lo de siempre”. El público no necesita mucha información, detalle o prueba de lo que está ocurriendo, *sabe* qué es *lo de siempre*.

Aunque los acontecimientos que presenten estos noticiarios de *The Bubble* o el resto de informaciones periodísticas introducidas en *Amor sin barreras* o en *Caminar sobre las aguas* sean ficticias, los diferentes significantes de esas escenas (los grupos políticos, terroristas, las armas o los nombres) son reconocibles. Este uso del carácter

referencial de las imágenes fortalece el efecto de realidad buscado: puede que sea ficción, pero es una ficción que hemos visto cientos de veces.

Al mismo tiempo, la exposición continuada a un mismo imaginario visual también tiene la capacidad de anestesiarlo y hacer, paradójicamente, “menos real la realidad”, tal y como expone Susan Sontag:

Sufrir es una cosa; otra es convivir con las imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión. También pueden corromperlas. Una vez que se han visto tales imágenes, se recorre la pendiente de ver más. Y más. Las imágenes pasan. Las imágenes anestesian. Un acontecimiento conocido mediante fotografías sin duda adquiere más realidad que si jamás se hubieran visto: piénsese en la guerra de Vietnam. (Como ejemplo inverso, piénsese en el archipiélago del Gulag, del cual no tenemos fotografías.) Pero después de una exposición repetida a las imágenes también el acontecimiento pierde realidad (Sontag, 2006 [1973]: 39).

Siguiendo este hilo discursivo, el carácter referencial de las imágenes tiene dos efectos paralelos: por un lado, viste la imagen de *representación* de la realidad; por otro, sustituye esa *realidad* y adquiere la capacidad de anestesarla, despolitizarla y eliminar su potencial subversivo.

### 3.2.3.2. ‘Burbuja’ de realidad

*The Bubble* se ubica explícitamente en el debate entre representación y producción de la realidad. El mismo título hace referencia a esa dicotomía entre lo que es real y lo que no lo es. Surge de una escena en la que dos personas (que la película no presenta y que no volverán a aparecer) conversan mientras comen en el restaurante donde trabajan tanto Yali, el mejor amigo y compañero de piso de Noam, como Ashraf, que les sirve la comida. Su diálogo es el siguiente:

*Personaje 1:* Lo llaman ‘la burbuja’ porque aquí nada es real. Mira a tu alrededor. Esta gente no tiene conexión con la realidad.

*Personaje 2:* La vida del kibutz es también una burbuja. Los asentamientos de Cisjordania son burbujas. ¿Quién puede decir ya qué es real y qué una burbuja?

El personaje 1 expone un par dicotómico entre Tel Aviv, la burbuja excepcional, y la realidad (que, por la respuesta que recibe, hace referencia a una vida más cercana al conflicto con Palestina, la vida en los asentamientos). La realidad sería la guerra y la conciencia de la existencia de Palestina. El personaje 2, sin embargo, sitúa esa realidad como, simplemente, una burbuja diferente. Ya no hay oposición entre realidad y burbuja porque no es posible identificar qué es real. ¿Son todo representaciones? ¿Son todo excepciones? ¿O se trataría de situar cada mirada en su correspondiente lugar de enunciación, sin poder ser universalizada?

Esta conversación, que podría ser un guiño autorreflexivo del propio discurso fílmico, es interrumpida por la presencia de Ashraf, que sirve la comida y cruza la mirada con la pareja en el momento exacto en que el personaje 1 pronuncia las siguientes palabras: “Mira a tu alrededor. Esta gente no tiene conexión con la realidad”. La ironía rompe el efecto autorreflexivo: el público se ríe entonces de este israelí, porque hay una información que él no tiene: Ashraf sí tiene conexión con la realidad, sí es consciente de la existencia de Palestina y del conflicto puesto que él mismo es palestino, oculta además una identidad y un relato de vida del que este personaje, crítico con “la burbuja”, lo desconoce todo. Se revela que es él, el personaje 1, quien vive en una burbuja. Tanto el público como Ashraf (además de Noam, Yali y Lulu, la otra amiga y compañera de piso de Noam), son parte de la realidad. No nos encontramos ante una mera construcción, sino ante esa idea de Verdad totalizante y universal que nos saca de la burbuja de la indiferencia y de la desinformación.

*The Bubble* juega con dos códigos fílmicos paralelos: (1) uno documental (al que me referiré a lo largo de este análisis como metadocumental), más cercano al “mundo histórico extradiscursivo” que, irónicamente, hace referencia a su condición de grabación mediante la visibilización de diferentes marcas de enunciación (presencia visual de la cámara, las líneas blancas en las esquinas del plano que señalan su intermediación); y (2) otro de ficción, la diégesis principal, que integra este primer código documental, y que es, entonces, “más real aún que la propia realidad” (no cuenta con marca alguna de enunciación, y pretende pasar por la representación fiel de la mirada de la función-lectora).

Hay tres secuencias donde el código metadocumental se hace presente y dialoga así con el código de la ficción, fortaleciendo el efecto de realidad y la autoridad del relato, tal y como desarrollaré a continuación. Estas secuencias se corresponden con importantes hitos narrativos: la apertura del filme, uno de los puntos de giro más

importantes (la visita de Noam a Ashraf en Nablus y la correspondiente salida del armario de Ashraf con su cuñado Jihad), y el cierre de la película.

La primera de ellas es la apertura del filme. Al inicio de la película, después de una primera batería de créditos, se pasa automáticamente del silencio (tanto visual, con una tipografía de los créditos pequeña y blanca sobre la pantalla negra, como auditivo, sin ninguna banda sonora) a la imagen de un soldado que se nos acerca rápidamente y nos interpela (ver *Fot. 1 de la Comp. 8*).

Esta primera escena tiene a un soldado en su centro, que pasa de un plano entero (*Fot. 1*) a un plano medio corto (*Fot. 2*). Éste mira a la cámara y dice: “Esto es una zona restringida. No se graba aquí”. Hay unas líneas blancas en las esquinas de la imagen

*Comp. 8: Apertura de The Bubble (Eytan Fox, 2006)*



Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4



Fot. 5

que, junto con la frase del militar, indican que esto que estamos viendo ahora es una grabación, la grabación de una realidad que no tenemos permiso para ver.

Tanto el escenario (un puesto de control entre Israel y Palestina) como los personajes (militares israelíes, personas palestinas al fondo haciendo cola y siendo registradas), resultan familiares: como desarrollaba en el subapartado anterior, el público ha sido expuesto a este imaginario cientos de veces en informativos y documentales. Las imágenes obtienen así ese poder referencial que genera un nexo indicativo entre imagen y realidad.

Los elementos referenciales no son solo esos personajes, acontecimientos y geografías reconocibles, sino aquellos que hacen alusión al propio acto de registro: las marcas del rodaje en las esquinas; la calidad, más baja, de la imagen; y la amenaza del soldado. Esto produce una diferencia entre, por un lado, el acto de la grabación y, por el otro, el mundo histórico que graba, una realidad extradiegética de la que el público es testigo. No se trata tanto de discutir si el relato es o no es históricamente auténtico, sino de confirmar que el registro lo es, independientemente de que el estatus de representación de ese mundo al que hace referencia esté o no en tela de juicio (Nichols, 1997 [1991]: 239).

¿A quién se dirige el soldado? ¿Quién carece de permiso para grabar? Podría ser la función-autora inscrita en el texto, el *lugar desde el que se habla* que quiere mostrarse conflictivo, una enunciación a la que se le ponen trabas burocráticas y legales para poder articular y que quiere hacer explícito el acto de registro, atestiguando así la presencia de un director:

El realismo documental, por tanto, atestigua una presencia. El director estuvo allí, las pruebas lo confirman. En vez de llevarnos a una relación exenta de problemas con un mundo imaginario, nos ofrece un asidero en el mundo histórico. Nos permite ver lo que habríamos visto si hubiéramos estado allí, ver lo que habría ocurrido aunque la cámara no lo hubiera registrado: estas impresiones de realidad nos anclan al mundo tal y como es. En vez de transportarnos sin esfuerzo a las lejanas regiones de la fantasía, el realismo documental nos lleva al mundo histórico del presente a través de la maniobra de la presencia del realizador (Nichols, 1997 [1991]: 238).

La figura interpelada por el soldado no se reduce a esa función-autora, sino también a la función-lectora, el público modelo, a quien comunica que no puede estar ahí, que no puede ver esto. Este plano informa, en primer lugar, de que existe ese mundo histórico más allá de su registro y, en segundo lugar, de que representa un conocimiento que el público no está autorizado a adquirir. Dado que es la primera escena de la película y suponemos que ésta no va a terminar aquí, puede entenderse que lo que se vea a partir de este momento es un saber que la figura del poder hegemónico (representada por un soldado) no quiere que tengamos.

¿Significa esto que lo que viene a continuación es parte de un discurso subversivo y contrahegemónico? Eso es precisamente lo que este planteamiento hace esperar. Sin embargo, disfraza tan solo un mensaje más conservador, a través de lo que Colleen Jankovic llama una “línea de crítica tibia” (2013: 113), como iré argumentando en el desarrollo de este subapartado.

En el *Fot. 3* de la *Comp. 8* aparece Noam, uno de los coprotagonistas del filme, después de haber sido solo una sombra detrás del soldado en el *Fot. 1*. Mira primero al suelo y luego a cámara, sin participar de la conversación. Se levanta una voz, fuera de campo, que pide una orden para esa restricción en la grabación. El soldado ya no mira directamente al público, sino que gira su vista ligeramente a la derecha. ¿Es ese el lugar de enunciación, es ese el *lugar desde el que se habla*?

El filme no ha dado todavía suficiente información como para saber si se trata de una inscripción textual de la dirección de la película o si es un personaje dentro de la diégesis. Sea una cosa u otra, hay una petición de justicia: si no se puede grabar, hace falta un documento legal que lo fundamente. El soldado responde: “Es suficiente con que yo lo diga”. “No, no lo es”, responde esa voz-sin-cuerpo. El soldado se enfada y tapa la cámara mientras grita: “¡He dicho que paréis de grabar!”.

La pantalla pasa a negro (excepto por las marcas blancas de grabación) y enfoca hacia los pies del militar (*Fot. 4*), antes de cortarse y pasar a un contraplano de los tres hombres que estaban tras la cámara, ya sin marcas blancas en las esquinas (*Fot. 5* de la *Comp. 8*).

El poder arbitrario del soldado ha vencido sin necesidad de orden legal, ya que ha sido suficiente con que él lo diga para interrumpir la grabación. El poder hegemónico, como ya he mencionado, no quiere que veamos lo que puede ocurrir a continuación; es más,

no nos permite verlo. Sin embargo, es *un hecho* que lo vamos a ver. No solo lo vamos a ver, sino que es el fondo público audiovisual israelí quien va a financiar parte de su producción y su distribución en el extranjero.

Este fotograma (*Fot. 5*) abre un relato distinto, con una mirada distinta, de carácter presuntamente omnisciente y que integra las anteriores imágenes, convirtiéndolas así en ese código fímico metadocumental al que me refería.

Los tres periodistas que aparecen en este plano (¿son periodistas, cineastas, quieren representar la mirada del realizador del filme, quizá la mirada del público?) van a volver a grabar y la imagen va a recuperar el código metadocumental, con pulso firme y un rápido *zoom in* después de escuchar el grito de un soldado: “¡Señor! ¡Un autobús!”. El soldado mira a Noam y le arranca un casco de música de la oreja. Es en ese momento cuando se dibuja una diferencia entre Noam y el soldado en el ejercicio del poder abusivo. Noam ha sido solo testigo visual y no muestra ningún interés por la labor militar, aunque la lleve a cabo igualmente.

El soldado se marcha tras regañar a Noam y encargarle que se responsabilice de la situación. Mientras varias personas bajan del autobús y se colocan en línea delante de las fuerzas armadas israelíes, la cámara de los tres periodistas graba a Noam, quien repite el discurso oficial: “No puedes grabar aquí. No depende de mí, ya has oído al oficial”. Le responden que no pueden ser censurados así y la última declaración de Noam a la cámara es: “Lo que sea. Me da igual”. Se da la vuelta y se va.

Noam, que encarna el punto de vista protagonista del filme, se enfrenta a la mirada del público y reproduce un discurso de poder que le resulta indiferente. Permite finalmente que estemos ahí y que sigamos viendo la escena que va a tener lugar en el puesto de control, así como su historia de amor con Ashraf, de la que vamos a ser testigos. No lo permite por motivos políticos ni porque considere que sea importante dentro de un posicionamiento concreto. Lo permite porque, tal y como enuncia en esta escena, no le importa.

Los soldados hacen levantarse las camisetas a quienes acaban de bajar del autobús para comprobar que no llevan consigo armas o explosivos. Es aquí cuando la película presenta tanto a Ashraf como a su cuñado Jihad. Los soldados también fuerzan a una mujer embarazada a enseñar su vientre. Ésta, finalmente, romperá aguas y perderá al bebé.



Toda la secuencia intercala los dos códigos fílmicos, el metadocumental y el omnisciente de ficción. El primero de ellos observa desde más lejos, con *zoom* bruscos, movimiento de cámara y sin participación alguna de los realizadores, reproduciendo las técnicas de una modalidad documental de observación<sup>117</sup>: la cámara parece no intervenir en los hechos, cediendo el control de la situación a los propios acontecimientos en un escenario que parece haberse generado en “el mundo histórico” y no “en el mundo de la ficción”. Los realizadores, salvo cuando aparecen señalados por la cámara diegética principal, están ausentes, con una mirada que no sabría si llamar impotente (aquella que “demuestra su incapacidad para afectar a una serie de sucesos que puede haberse dispuesto a registrar pero de los que no es cómplice”) o profesional (“la película se sitúa dentro del espacio ambivalente entre el registro distanciado y la respuesta compasiva”, sigue una ética del “fin superior, y la necesidad del profesional de eximirse de la intervención para dedicarse a dicho fin”), de acuerdo con la clasificación de Nichols (1997 [1991]: 123-128).

Esta forma de no intervención en el código metadocumental permite que el público reflexione sobre aquello que ve sin añadirle más supuestos sociales que aquellos con los que previamente contaba, naturalizando e invisibilizando así “el grado en que las estrategias de organización textual pueden en sí mismas determinar las lecturas que hacemos” (*ibid.*: 134). Estas imágenes que graban los periodistas no tienen otro fin dentro de la diégesis, solo existen como mecanismo textual para diferenciar los dos tipos de discurso dentro del filme, para generar un mayor efecto de realidad y para darle un carácter de “no autorizado” a aquello que se va a visionar.

La cámara metadocumental parece informar al público de que hay testigos, de que esta injusticia no va a quedarse así. Parece disparar (tal y como hace la mirilla roja sobre Ashraf en el cartel israelí de la película) cuando enfoca al soldado al tiempo que Jihad le grita: “¡Tú mataste a ese bebé! ¡Le mataste!”. Y precisamente mientras dice: “¿Ni siquiera te importa?”, la cámara diegética se centra en Noam, claramente afectado, el mismo a quien antes parecía no importarle nada.

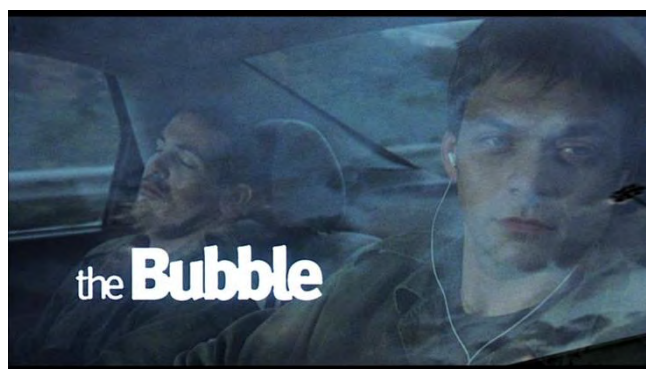
---

<sup>117</sup> Bill Nichols (1997 [1991], 1994, 2001) desarrolla una clasificación sobre técnicas documentales en seis categorías: expositivo, de observación, interactivo/participativo, reflexivo, performativo y poético. Existen otras clasificaciones (como la de Plantinga según la voz: formal, abierta o poética, 1997; o la crítica a Nichols de De Bromhead, 1996). Desarrollaré estas clasificaciones cuando analice los documentales de Mozer, en el subapartado 3.2.3.3.

El soldado, para evitar un disturbio, dispara al aire y grita: “Aquí no ha pasado nada”. Todo el mundo vuelve a hacer una fila y Noam, tras intercambiar una nueva mirada con Ashraf, se marcha. Las marcas explícitas de enunciación en el código metadocumental se contradicen con esa sentencia: “aquí no ha pasado nada”, ya que funcionan como testigo explícito, documento probatorio del filme como representación de la realidad, más allá de su registro, más allá, incluso, de su propia ficción.

Noam se aleja y se mete en un coche, que sale del puesto de control. Una vez en carretera, el título de la película aparece montado sobre un primer plano de Noam mirando por la ventanilla: *The Bubble* (Comp. 9). La reflexión que se deriva de esto es la misma que acompaña al diálogo en la cafetería con el que iniciaba este subapartado: ¿Cuál es la burbuja? ¿Lo que el público acaba de presenciar, el puesto de control? ¿O lo es ese Tel Aviv al que el coche se dirige?

*Comp. 9: Fotograma de The Bubble con el título*



El código fílmico metadocumental, como decía, se utilizaba en esta primera secuencia, pero también en el cierre y en otro momento del filme, cuando Noam y Lulu se hacen pasar por periodistas de Francia para entrar en Nablus a buscar a Ashraf. Ahí es Noam quien está detrás de la cámara, y las imágenes que filma son “inútiles”, en el sentido de que no van a difundirse o llegar a ningún sitio: son productivas únicamente como parte del proceso de mimesis de Noam y de Lulu y como parte de este juego entre representación y realidad.

El escenario es nuevamente el puesto de control. Al contrario que en la primera secuencia, el plano/contraplano entre *quien graba* y *quien es grabado* comienza por el primero. El *Fot. 1* de la *Comp. 10* (en la página siguiente) muestra a Noam con la cámara, seguido por los acontecimientos y personajes que registra: la fila para atravesar

Comp. 10: Escena en el puesto de control



Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4



Fot. 5



Fot. 6

el puesto de control (*Fot. 2*) y el mismo soldado agresivo del inicio del filme (*Fot. 3*). La presencia en primer lugar de Noam y de la cámara sitúa claramente el punto de vista de la narración de esta secuencia.

En los *Fot. 4* y *5* aparece una mujer palestina, a quien el público ya conoce: es Rana, la hermana de Ashraf, camino de su boda. Noam (que ignora esta información) observa la humillación a la que es sometida cual *voyeur* no intervencionista. Tanto en la primera secuencia como en ésta, los objetos de humillación por parte de las fuerzas armadas israelíes son las mujeres palestinas, a través de motivos relacionados directamente con una feminidad normativa (el embarazo y la maternidad en un caso, la boda y el matrimonio en el otro).

Finalmente, en el *Fot. 6* de esta misma *Comp. 10*, se acerca un soldado joven y, en una escena similar a la de la primera secuencia, eleva su mano para tapar el objetivo mientras grita: “¡No se graba aquí!”.

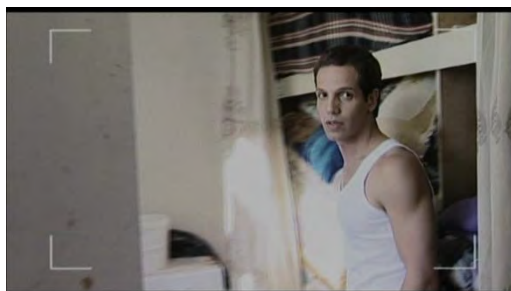
Una vez atravesado el puesto de control, Noam seguirá utilizando la cámara para conocer Nablus, en una sucesión de planos en movimiento desde la ventanilla del coche que duran casi medio minuto (ver *Fot. 1* de *Comp. 11*), mientras suena una canción de Lloyd Cole, un cantautor británico, que habla precisamente de dos vidas paralelas, reproduciendo nuevamente la imagen de realidad y burbuja<sup>118</sup>. Al conocer Palestina a través de la cámara de Noam, en lugar de otorgarle a ésta un efecto de realidad con carácter documental (que vendría a decir: “esto es Palestina, registro lo que se ve, es una representación exacta de la realidad”), enfatiza la idea de que Palestina y la población palestina se hacen inteligibles para el público a través de la mirada israelí, más aún, es ésta quien directamente les construye.

No es solo Palestina como escenario y las personas palestinas como parte del paisaje quienes son construidas por esta mirada externa y cruzada por un desequilibrio de poder, sino que Ashraf, el coprotagonista del filme, forma parte de esa construcción. Cuando Noam y Lulu llegan a la casa familiar de Ashraf, fingen ser periodistas con interés por grabar la boda de Rana. Ashraf les ve y se va con Noam para hablar en privado. Éste le sigue sin dejar de grabar, siendo entonces este Ashraf, el encuadrado por la cámara de Noam, quien se presenta al público (ver *Fot. 2* de la *Comp. 11*).

*Comp. 11: Palestina a través de la mirada israelí*



Fot. 1



Fot. 2

<sup>118</sup> La canción es “My Other Life” y la letra reza lo siguiente: “I slip away to my other life / With no regret or remorse / Happy and gay in my other life / No need to wake me Monday morning / From my other life” (Me escapo a mi otra vida / sin arrepentimiento ni remordimiento / feliz y alegre en mi otra vida / no hace falta que me despiertes el lunes por la mañana / de mi otra vida).

Por último, una de las últimas secuencias del filme utiliza también este código metadocumental, funcionando estructuralmente como cierre del filme en términos de narración. Será después de que Ashraf haya estallado los explosivos que llevaba en el cuerpo, acabando con su vida y con la de Noam.

En esta ocasión se trata de una documentación periodística, llevada a cabo por una mirada “objetiva” con el fin de ofrecer las noticias. La cámara filma una escoba que barre cristales y escombros, una moto tirada, los restos del póster de la *rave* que celebraron en contra de la ocupación: parece que en esto (en escombros, bombas, muertos) es en lo que ha quedado todo el esfuerzo de Noam, Lulu, Yali y el resto de activistas.

La cámara recorre las ventanas, los heridos, el grupo de bomberos, la policía, mientras de fondo se escucha la voz de un periodista que narra los hechos (sin saber que había una relación entre ambos personajes, sin conocer la *realidad* de la historia, información que el público sí tiene). Pronto se corta esta mirada metadocumental y se pasa a un nuevo plano que se desplaza y se hace cada vez más picado sobre los dos cadáveres tapados, la mirada de Noam y de Ashraf que se contraponen (y que engloba) el código metadocumental periodístico: la película es una ficción, nuevamente, más real que la propia *realidad*.

El diálogo entre ficción y realidad, entre construcción y representación, se transmite a través de este juego entre sendos códigos filmicos. Junto a éste, otro tipo de relato acompaña este baile a lo largo de la película, esto es, el uso de imágenes oníricas que viajan, como *flashbacks*, a un pasado que ocurrió o que pudo haber ocurrido. Sucede en tres ocasiones, mientras Noam y Ashraf conversan sobre sus respectivas infancias, dos de ellas durante el desarrollo del filme y la tercera en la última escena, cerrando la película.

La primera vez que se acude a este tipo de *flashback*, Ashraf y Noam están sentados en un banco después de haber visto *Bent*, una adaptación de la obra de teatro con el mismo nombre, de 1979, que relata la persecución de homosexuales en el Tercer Reich. Los dos jóvenes están sentados en dos bancos distintos, en un plano frontal, haciendo patente la distancia entre ellos (ver *Fot. 1* de la *Comp. 12*, en la página siguiente). El primer plano tras el final de escena también termina con los cuerpos separados, tumbados uno de espaldas al otro (ver *Fot. 2*).

Comp. 12: Separación entre Noam y Ashraf



Fot. 1



Fot. 2

Esta distancia tiene que ver con la conversación que mantienen, que reproduzco a continuación:

*Ashraf:* ¿De qué parte de Jerusalén eres?

*Noam:* De la Colina Francesa.

*Ashraf:* ¿En serio? Sabes, yo solía vivir en Isawiya<sup>119</sup>.

*Noam:* ¿En serio? ¿Cómo es que nunca me lo dijiste?

*Ashraf:* Era muy joven cuando nos fuimos. No recuerdo mucho.

*Noam:* Quizá éramos vecinos.

*Ashraf:* Sí, algo así. Mi padre nació allí, toda su familia es de Jerusalén.

*Noam:* Entonces tienes pasaporte israelí.

*Ashraf:* Antes. Solíamos vivir en casa de mi abuelo. Cuando mi hermana pequeña nació, ya éramos demasiada gente, así que mi padre comenzó a construir una nueva casa. Pidió dinero prestado, tiró de ahorros... Construyó la casa él mismo, con ayuda de familia y amistades. Las cosas iban bien. Mi hermana y yo corríamos por ahí, escogiendo cuál sería nuestra habitación. Y... entonces, nos pusieron una orden de demolición.

*Noam:* ¿Y qué pasó?

*Ashraf:* ¿Qué pasó? Un día, un tractor vino y lo tiró todo. Mi madre estaba fuera, gritando, pero nada ayudó. En una hora, todo había acabado.

*Noam:* ¿Qué hiciste?

*Ashraf:* Solo era un niño, ¿qué podía hacer? Lancé piedras al tractor. Pero mi padre me frenó. Esa misma tarde nos dijo que nos íbamos a un sitio que era

---

<sup>119</sup> Isawiya se encuentra, como la Colina Francesa, en Jerusalén. Se trata de un barrio árabe cuya población tiene la residencia permanente, con permisos especiales para vivir y trabajar en Israel. La Colina Francesa, de mayoría judía y entidad israelí, es fronteriza con este barrio. Su situación geográfica ha hecho que los incidentes de abuso de fuerza y actos terroristas hayan sido habituales.

nuestro. Nos marchamos. Entregamos nuestra documentación israelí y nos mudamos a Nablus. Mi madre discutió con él, dijo que los pasaportes israelíes nos podían resultar útiles. Pero mi padre se negó. No podía cogerlos.

Mientras tiene lugar este diálogo, se combinan, por un lado, primeros planos de uno y de otro en un montaje de plano/contraplano y, por el otro, *flashbacks* que nos introducen en el mundo de los recuerdos de Ashraf, indicados formalmente por una suave música instrumental, el color blanquecino de las imágenes, planos más inestables, el movimiento tembloroso de la cámara y el movimiento ralentizado.

La película volverá a ese pasado compartido (geográficamente hablando), como ya dije, en dos ocasiones más. Serán ahora, sin embargo, *flashbacks* que reconstruyen un pasado tal y como Noam quiere imaginario, su fantasía cuir de reconciliación entre Israel y Palestina<sup>120</sup>. En la primera de ellas, Ashraf rechaza la verosimilitud del relato de Noam, aunque finalmente entra en el juego. En la segunda, al final de la película, es el propio argumento del filme (el hecho de que Ashraf se haya suicidado y haya asesinado a Noam en un atentado terrorista) quien responde a la (im)posibilidad de esa fantasía cuir.

Analizaré ambas secuencias. En la primera de ellas, Noam y Ashraf están en la *rave* contra la ocupación que el colectivo de izquierdas que integran ha organizado. Ashraf ha conseguido escaparse de Nablus para verle y observan, sentados uno al lado de otro, al grupo de gente que baila en la playa. Noam comienza a hablar: “¿Recuerdas el parque entre la Colina Francesa e Isawiya?”, a lo que Ashraf responde muy claro: “Sí, el parque de juegos de los judíos. Nunca fuimos allí”. La sentencia de Ashraf de que nunca estuvo en ese parque es irrelevante para la construcción fantasiosa de Noam: “Al principio, todos los niños jugaban allí, hasta que teníamos como unos seis años. A lo mejor jugamos juntos”. Ashraf sonríe.

Ahora se introduce el *flashback* de Noam, con la misma música suave e instrumental de fondo, el tono blanquecino y el movimiento tembloroso del encuadre. Noam comienza a hablar:

---

<sup>120</sup> En *Amor sin barreras* (Michael Mayer, 2012) hay otra escena en la que un personaje israelí (el padre de Roy) plantea una fantasía de pasado conciliador ignorando las relaciones de poder. Después de preguntarle a Nimr de dónde es, añade que él estuvo en Ramala en septiembre de 1993, cuando Rabin, Arafat y Clinton se dieron la mano en la Casa Blanca. El padre era reservista entonces, y relata que “era emocionante lo que estaba pasando allí, los niños salieron de sus casas y llevaban ramas de olivo..., tal vez te acuerdes, podrías haber sido uno de esos niños”.



Mi padre era el presidente del comité del barrio. Había quejas sobre los niños árabes, que asustaban a los otros niños. Así que consiguió una orden que restringía a los niños de Isawiya el acceso y jugar allí. Mi madre tuvo una pelea terrible con él. Invitó a todas las madres y todos los niños de Isawiya a una fiesta de reconciliación en el parque. Mi padre se rio de su “intento de paz mundial”. Dijo que nadie vendría. Y el día de la fiesta, nadie lo hizo. Ni siquiera las madres israelíes. Más tarde descubrimos que les habían metido miedo. Nos sentamos allí, bebiendo zumo y comiendo tarta. Me empujó en los columpios. De vuelta a casa, mi padre y mi hermano estaban viendo el fútbol en la televisión. Más tarde, en el baño, me di cuenta de mi madre tenía lágrimas en los ojos... Creo que ese fue el día que la enfermedad empezó a crecer en su cuerpo.

Noam, como su madre, intenta “pacificar” las relaciones entre Israel y Palestina sin hacer hincapié en las relaciones de poder que existen entre ambos, como si eso fuera posible. Esto reproduce la línea de crítica tibia ya mencionada al principio de este subapartado. Ni la fantasía de la madre (que muere de un cáncer que “empezó a crecer en ella esa misma noche”) ni la de Noam (cuyo amante termina por cargarse de explosivos y reventar sus cuerpos) se ven cumplidas. Y, como nos recuerda Barthes en torno a la narrativa de ficción, la verdad es aquello que aparece en último lugar (1980 [1970]).

Los *flashback* de esta escena parecen reflejar recuerdos tal y como existen en la memoria de Noam, pese a su falta de verosimilitud. La onírica secuencia que cierra el filme, sin embargo, es ya una ficción de *lo que podría haber sido y no fue*, la imposibilidad más palpable de la fantasía cuir.

Noam y Ashraf están, ante la mirada de una cámara periodística, muertos y cubiertos en la carretera. Sobre el plano de los cuerpos, la voz-sin-cuerpo de Noam dice: “Mi amor, *habibi*<sup>121</sup>, volemos”. La relación entre vuelo como huida y vuelo como explosión remite al primer encuentro entre ambos, cuando Noam le explica a Ashraf que el adjetivo “explosivo” puede utilizarse tanto para referirse a las bombas (única acepción que Ashraf conocía) como para el sexo. Es precisamente tras esas dos escenas (la de su primera noche de sexo y la de la explosión final) donde el corte entre los planos se realiza mediante un fundido: en negro en el primer caso, en blanco en el segundo, ligando así ambas escenas.

---

<sup>121</sup> Toda la relación de Noam y Ashraf se desarrolla en hebreo, que Ashraf parece hablar sin ningún tipo de esfuerzo. La única palabra que aprende a decir Noam en árabe es “mi amor”, bien avanzada la película.



Mientras la cámara se aleja, Noam pronuncia estas palabras:

Mi amor, *habibi*, volemos. Quizá más allá del humo y las peleas. Hay un lugar mejor. Puede que sí exista un paraíso donde simplemente podamos amarnos. No lo sé. Me pregunto si alguna vez tuvimos una oportunidad. Si, aunque sea por un momento, la tuvimos... Lulu y Yali probablemente le den a los periódicos una foto de nosotros. A lo mejor esa de la *rave*, donde estamos puestos y felices. Puede que la gente nos vea y entiendan lo estúpidas que son las guerras. No, probablemente nunca lo entenderán.

Este discurso comienza con una especie de humo que identificamos pronto como nubes. Es el plano aéreo de un paisaje, con el mismo tono blanquecino que los anteriores *flashback*. Las nubes acompañan la reflexión sobre el paraíso, como si el único momento en el que puede amarse será una vez hayan muerto, con el cielo como parte del imaginario sobre el más allá.

El plano se acerca al parque entre la Colina Francesa e Isasiya mientras Noam piensa en la oportunidad que, quizá, alguna vez tuvieron. Cuando Noam recordaba junto a Ashraf en la anterior secuencia (*Fot. 1* de la *Comp. 13*), estaba solo con su madre. Ahora, en esta reconstrucción ficticia, también están Ashraf y la madre de éste (*Fot. 2*). Mientras los niños juegan y las madres les vigilan, Noam se pregunta si la gente entenderá lo estúpidas que son las guerras, reflexión que no pasa por la conciencia acerca de las relaciones de poder existentes entre ellos, o sobre por qué los niños y las niñas árabes no podían jugar en ese parque. Cuando pronuncia que “no”, que “nunca lo entenderán”, se corta a negro y la película ha terminado.

La fantasía cuir de una relación sexoafectiva entre un israelí y un palestino como representación de una resolución (o una pausa) del conflicto de Oriente Medio es

*Comp. 13: Parque entre Isasiya y la Colina Francesa*



Fot. 1



Fot. 2

descrita como imposible, *pese a* que él (y su madre) lo han intentado. Yali lo sintetiza en una escena del filme, cuando le expresa a Noam sus celos y critica su relación con Ashraf: “¿No lo pillas?”, le advierte. “Siento arruinar tu cabalgata, pero... sí, es muy dulce y cuidado de él en la cafetería, pero...”. Pausa y, finalmente, sentencia: “De alguna forma, no se siente *real*”.

### **3.2.3.3. Mecanismos específicos de los documentales**

Dos de las películas de la muestra primaria son documentales: *The Invisible Men* (Yariv Mozer, 2012) y *Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land* (“Desnudando a Israel: Hombres gay en la tierra prometida”, Michael Lucas y Yariv Mozer, 2012). Me centraré en ellas a lo largo de este subapartado con el objetivo de responder a dos preguntas: ¿Cómo el documental (género en términos de mecanismos filmicos específicos y en términos de expectativas del público) se relaciona con la idea de representación y de construcción de realidades? ¿Cómo se refleja esto en las dos películas citadas?

El cine de no ficción es, como todo cine, un dispositivo discursivo y no un ejercicio de representación. Siguiendo a Plantinga (1997) y a Nichols (1997 [1991]), los documentales afirman algo sobre lo real, se erigen como un comentario sobre el mundo, pero no son una prueba de su existencia.

Bill Nichols intenta definir el documental desde tres perspectivas distintas (1997 [1991]). Desde el punto de vista de la realización, habría un menor control sobre los acontecimientos registrados que en la ficción. Desde el punto de vista de los propios textos, se trataría de un género audiovisual más, con sus propios códigos y convenciones. Finalmente, desde la perspectiva del público, los documentales tienen unos supuestos concretos y despiertan unas expectativas específicas.

Aunque me interesa especialmente la definición enfocada a los textos, creo que las tres perspectivas se entrelazan y no pueden separarse, en tanto en cuanto tanto la intención de quien escribe como la expectativa de quien lee se inscriben textualmente como funciones particulares del discurso fílmico.

Voy a exponer someramente dos de las clasificaciones más recurrentes dentro del género documental. Nichols habla de seis modalidades diferentes según mecanismos formales, a modo de subgéneros documentales, aunque personalmente no creo que

separen categóricamente a los filmes, sino que las técnicas atribuidas a las diferentes tipologías se pueden mezclar dentro de cada película.

En su obra *La representación de la realidad* (1997 [1991]) expone cuatro de ellas. La modalidad expositiva hace hincapié en la impresión de objetividad con una economía del análisis, que elimina cualquier referencia al proceso a través del cual se produce el conocimiento. El montaje, probatorio, suele incluir una invisible voz omnisciente y de autoridad que habla en nombre del texto y ofrece una argumentación acerca del mundo histórico.

En segundo lugar, se encontraría la modalidad de observación, de acuerdo a la cual quien dirige no interviene y el control sobre el filme se cede a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. El público experimentaría el texto como una reproducción de la realidad tal y como es; y el punto de vista no sería más que una presencia ausente, que trataría de pasar desapercibida.

La modalidad interactiva, por su parte, que en 2001 pasa a llamar participativa, hace hincapié en las imágenes de testimonio y su demostración; la autoridad textual, entonces, se desplaza a agentes sociales. Esto produce una sensación de parcialidad, de suma de conocimientos situados; el lugar de enunciación en el que se inscribe el punto de vista, presente solo en su interacción con agentes sociales y no (directamente) con el público, sería el encargado de mantener la continuidad entre los testimonios individuales. Asimismo, se enfatiza el acto de la recogida de información y construcción de conocimiento, así como el proceso de interpretación social e histórica. Esto es precisamente lo que esperaría el público, “ser testigo del mundo histórico a través de la representación de una persona que habita en él y que hace de ese proceso de habitación una dimensión característica del texto” (Nichols, 1997 [1991]: 92). La ética y la política del encuentro es parte de lo abordado por la película.

En cuarto lugar, Nichols define la modalidad de representación reflexiva, aquella en la que la representación, en sí misma, es tema de meditación: se trata de textos conscientes de sí mismos. El conocimiento no solo es localizado sino que es puesto en duda.

Tres años después, en *Blurred Boundaries* (1994), Nichols incluye una modalidad más: la performativa, que desvía su atención a la cualidad referencial del documental, no con fines (auto)reflexivos, sino para enfatizar las dimensiones afectivas de la experiencia

para quien dirige. Ya no se trata de la declaración que Nichols atribuye a otras modalidades: “El mundo es así, ¿verdad?”; sino: “Yo te digo que el mundo es así”. Esta sentencia escapa de la necesidad de verificación que todavía tenía la anterior. Stella Bruzzi (2000) sostiene que, en realidad, el documental es siempre performativo, negando así el énfasis en la intención de los realizadores de mantenerse distanciados de los hechos que registran.

En 2001, Nichols añade una sexta modalidad, la poética, que tiende a interpretar subjetivamente los temas que trata, restando importancia a la tradicional continuidad del montaje clásico.

Toni De Bromhead (1996) critica la perspectiva racionalista y periodística de Nichols. En su lugar, enfatiza los aspectos subjetivos y emocionales del documental, que despierta las respuestas afectivas del público y no solo la voluntad de conocimiento (aunque Nichols ya habla de la empatía de éste como resultado de ciertos mecanismos textuales). Esta autora considera que el objetivo del documental es la búsqueda de placer y no de información. Los modos que expone parten de la estructura narrativa: lineales, discursivos, episódicos, poéticos o híbridos.

En cuanto a Plantinga, divide los documentales en tres tipos de voces a través de las que éstos se dirigen al público. La categorización se basa en el grado de autoridad narrativa adoptada por la función-autora: (1) la voz formal transmite con seguridad los conocimientos, (2) la abierta implica duda y (3) la voz poética no comunica conocimientos sino aspectos estéticos de la realidad que representa (1997: 109).

Todas estas clasificaciones me ayudan a aproximarme al género documental en tanto en cuanto filmes con intenciones y expectativas específicas inscritas dentro del texto. No me ciño a ninguna categorización en concreto porque no me interesa tanto ubicar las películas dentro de una tipología como, especialmente en este subapartado, reflexionar sobre los mecanismos textuales que naturalizan el efecto de realidad y las relaciones de poder.

El propio acto de grabación de un documental es en sí la primera prueba de una relación de poder, de la que se puede ser más o menos consciente y que se puede hacer más o menos explícita: “Tanto el realizador como el actor social coexisten dentro del mundo histórico pero solo uno de ellos tiene la autoridad para representarlo” (Nichols, 1997 [1991]: 132). Esto se refleja en el cine de no ficción, pero también en cualquier intento

de representación. Nichols, que reflexiona sobre la etnografía y la pornografía, revela ambos como discursos que prometen un imposible, “el placer definitivo del conocimiento del Otro” (*ibid.*: 284), pero que no será más que un entrelazamiento de distancia, control y amenaza.

El documental dibuja claramente, entonces, una frontera entre el sujeto y el objeto:

Lo que se presenta como evidencia se establece como tal, sin importar si el ojo observador es calificado como subjetivo o como objetivo. En el centro de esta lógica reside, intacta, la división cartesiana entre sujeto y objeto que perpetúa la visión dual del mundo dentro/fuera, mente/cuerpo. El énfasis se pone otra vez en el poder del cine para capturar la realidad “ahí fuera” para quienes estamos “aquí dentro”. El momento de apropiación y consumo es ignorado o invisibilizado (Minh-Ha, 1993 [1991]: 95).

A continuación, me centraré en cómo los dos documentales de esta muestra primaria articulan el punto de vista, la voz de la autoridad, y la idea de *representación* como *Verdad*.

### **3.2.3.3.1. *Undressing Israel* y su discurso de autoridad**

Ya desde los primeros minutos de *Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land*, que funcionan como planteamiento del filme, se juega con el par ignorancia/verdad. La película será un proceso que desplazará al público (y al mismo director, inscrito en el filme) de uno a otro polo de dicho eje.

Más que construir un estereotipo cultural acerca de Israel y de Oriente Medio, el filme explicita que su objetivo es desmontar el estereotipo preexistente sobre ellos para que, a través de la voz e imagen de los agentes sociales pertinentes, el público obtenga la Verdad sobre Israel.

La pantalla está primero en negro y, en tipografía blanca, aparece dos veces el nombre de uno de los codirectores (“Michael Lucas presents”, “A Film by Michael Lucas”). Michael Lucas, como ya introduje, es un actor estadounidense (además de ruso e israelí) célebre dentro del porno gay. Su presencia (su nombre, su rostro, su cuerpo) será recurrente como atractivo estético y mediático dentro de la obra. Aunque Yariv

Mozer sea el otro codirector, ni su nombre ni su cuerpo aparecen evidenciados en el filme.

De la pantalla en negro se corta a una serie de planos de diferentes personas en la plaza de Times Square en Nueva York. La voz de la cámara es inexistente; la primera de las imágenes es la de un hombre que repite la pregunta que presuntamente le han hecho: “¿Que si pienso que la homosexualidad es legal en Israel?”. A continuación se intercalan planos de diferentes sujetos (variedad de géneros, razas, edades; aunque mayoritariamente hombres, blancos y de mediana edad) contestando a dicha pregunta.

Entre las respuestas prima la duda y la respuesta incorrecta: o no saben o consideran que no, pero sin poder certificarlo, constatado por la forma lingüística de construir la frase, predominando la incertidumbre, y por el lenguaje no verbal (“probablemente no”, “creo que no”, “no creo que...”). Asimismo, algunas respuestas se construyen a partir de ideas preconcebidas concretas: “no creo que lo sea, por las muchas religiones”, “no me sorprendería que fuera ilegal” (¿por qué no le sorprendería?), “tal y como percibimos Oriente Medio, diría que no es legal”. La repetición de cortes rápidos con la expresión: “No sé, no creo que, no pienso que” multiplican la sensación de desconocimiento.

Las últimas dos respuestas son las más explícitas respecto a la desinformación de las personas entrevistadas: “no lo sé con seguridad”, dice una de ellas; y otra, en el último plano de esta introducción, afirma: “En realidad no sé nada sobre Israel”. Esta misma chica pregunta a la joven que le acompaña: “¿Sabes algo, cualquier cosa, sobre Israel?”. “No, nada”, responde ésta. La escena termina y el título de la película aparece protagonista en pantalla, en azul sobre blanco, colores nacionales: “Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land”.

El público modelo que se inscribe en el texto se corresponde con una persona estadounidense (u “occidental”), blanca y urbana, predominantemente varón, que no sabe nada sobre Israel, probablemente gay si se ha visto atraída por la presencia de Michael Lucas en la producción y en el elenco.

En esta escena se ha presentado también una primera dicotomía entre dos mundos (que se verá reforzada a lo largo de la película, como analizaré en el siguiente capítulo): Estados Unidos (civilizado) e Israel (presuntamente incivilizado). Este planteamiento es también la promesa al público: no sabes nada sobre Israel, pero ahora vas a saber todo lo que hay que saber sobre la homosexualidad en el país (aunque se refieran a la

“homosexualidad”, sin especificar el género, el título ya avisa de que tratará sobre “hombres gay” y que otras identidades no serán contempladas).

A continuación, a estas primeras intervenciones se opone una nueva sucesión de testimonios. Se trata ahora de hombres israelíes, el montaje tiene un mayor trabajo y es más explícito (el audio y la imagen no están sincronizados en todo momento, el fondo es un *chroma*) y, además, ahora sí tienen mucho que decir sobre Israel y seguridad a la hora de hacerlo, tienen autoridad y legitimidad para informarnos.

Mientras que el resto de actores sociales entrevistados son presentados con subtítulos y localizados en espacios reconocibles que les acompañan, los nombres de estos personajes, cuya participación será recurrente con la misma puesta en escena, no serán revelados hasta los créditos finales. Así, no funcionan como personas dentro de un eje de referencia histórica, ni siquiera como personajes que transiten una trama, sino como tipos culturales, fetiches atemporales que son parte de un mito: ellos son *los* hombres gays israelíes<sup>122</sup>. Estos jóvenes israelíes gays representan a todos los jóvenes israelíes gays. Desgranar los estereotipos sobre ellos para, a continuación, desvelarnos la Verdad.

Michael Lucas, codirector de la película, acompaña al público en ese proceso de “desvelado” de información, no porque sea quien vaya a ofrecerla, sino porque va a conocerla al mismo tiempo. El filme nos sitúa inicialmente en Nueva York, para después del título, llevarnos directamente a Israel. Aunque los dos directores son cercanos a la escena gay israelí, la función-autora se dibuja como ajena al país, y construye el filme casi como una película etnográfica en la que Israel es la Otredad. Esto tan solo tiene sentido en la constatación, una vez más, de que el público modelo de la obra es ajeno al tema que trata.

Tras los créditos iniciales hay una escena de llegada, lo que le infiere una mayor impresión de autenticidad: un avión se dispone a aterrizar en pantalla (*Fot. 1* de la *Comp. 14*, en la página siguiente). A continuación, un primer plano de Michael Lucas (*Fot. 2*) le presenta por primera vez, “a dos minutos de aterrizar”, como augura la voz de la tripulación. Una misma melodía, instrumental, dinámica y pegadiza, suena mientras se sigue la llegada de Lucas. Ahora solo hay *skylines* urbanos con cámara fija y planos del

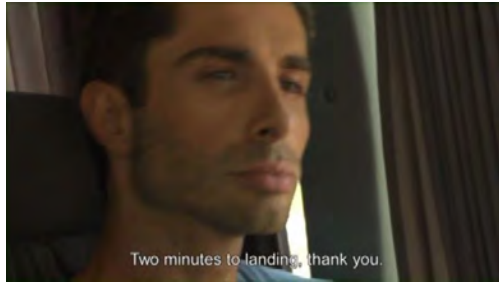
---

<sup>122</sup> Estos tres ejes parten del texto de Nichols sobre la representación de los cuerpos en los documentales (1997 [1991]: 305).

Comp. 14: Escena de la llegada



Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4

recorrido al centro de la urbe grabados desde un coche en movimiento, enfatizando la idea de viaje y llegada (Fot. 3 y 4 de la misma Comp. 14).

La escena de la llegada en el cine etnográfico, tal y como decían Hansen, Needham y Nichols (en Nichols, 1997 [1991]: 280), refleja irónicamente la diferencia entre visitante/dirección y el sujeto Otro. En este caso, la distancia no existe: el proceso de mimetismo entre Lucas<sup>123</sup> e Israel no supone un fracaso, tal y como analizaré más detalladamente en el subapartado 3.2.5.4.

El filme produce conocimiento mediante la concatenación de testimonios y entrevistas. En principio, parece indicarnos que Lucas parte del desconocimiento y que su participación consiste únicamente en la escucha y la observación. No será así, sin embargo, cuando en los diálogos, sea más defensor de la libertad israelí que los propios individuos a los que entrevista, que son los que en principio le están revelando la información en contra de unos estereotipos que se presumen opuestos.

---

<sup>123</sup> Cuando hablo de Lucas no me refiero a su posición de director o a sus intenciones como tal, sino al personaje que se construye dentro de la película.



Transcribo la entrevista que mantiene con Nitzan Horowitz, miembro del Parlamento y abiertamente gay, con quien habla después de su intervención en la reunión especial parlamentaria, entre personalidades políticas y activistas, para la organización de la semana del Orgullo. El escenario son los pasillos de la Knéset, el parlamento israelí, localizado en Jerusalén.

*Lucas:* Vuestro primer ministro, Benjamin Netanyahu, ha llegado a mencionar a la comunidad gay en dos ocasiones a lo largo de sus discursos: una vez en las Naciones Unidas, y otra en una sesión del congreso de Estados Unidos.

*Horowitz:* Sí. El gobierno, incluidos el ministro de Asuntos Exteriores y el primer ministro, utilizan a veces la atmósfera liberal que hay en Israel en relación con el colectivo gay para explicar el país en el extranjero, para mostrar lo liberal que es. En comparación con otros países de Oriente Medio, Israel está en muy buena situación en cuanto a la comunidad gay.

*Lucas:* Incomparablemente.

*Horowitz:* Sí. *Pero* todavía hay mucho que hacer, aquí en Israel.

*Lucas:* [*Ignorando este último comentario*] Comparado con Estados Unidos, incluso, creo que vais por delante.

*Horowitz:* Sí, sí, *pero* siempre estamos intentando hacer las cosas mejor, conseguir más. Ahora, no es tan sencillo en un país como Israel. Hay muchos grupos, muchas personas religiosas, y es muy difícil poner a todos de acuerdo en esta idea de igualdad para las personas gay.

*Lucas:* Bueno [*le rebate*], eres muy respetado en la sociedad israelí y creo que eso dice mucho de Israel.

*Horowitz:* Sí, y estamos aquí para hacerlo incluso mejor.

La entrevista, además de contar con un testimonio muy explícito de Horowitz respecto al uso instrumental del *pinkwashing*, es un ejemplo claro de la participación activa de Lucas en la retórica argumental hacia la que nos dirige el filme.

La voz de la autoridad, en *Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land*, está presente en dos lugares: por un lado, la estructuración de una sucesión de testimonios y entrevistas con técnicas características de la modalidad participativa de documental que describía Nichols; y, por el otro, las infografías plagadas de datos con la voz del texto escrito que los expone e interpreta, más propia del clásico documental expositivo.

Las entrevistas, en sí, son “una forma de discurso jerárquico que se deriva de la distribución desigual de poder, como en la confesión y en el interrogatorio” (Nichols, 1997 [1991]: 82). Nichols las define como una tecnología de conocimiento (a la manera de las tecnologías de género de De Lauretis), con la función de implantar una subjetividad social determinada en todo individuo, sin alterar la unión entre conocimiento y poder (Nichols, 1997 [1991]: 86).

A lo largo del documental, hay entrevistas estructuradas de formas diversas, desde presuntas conversaciones hasta las más clásicas y estructuradas con cabeza parlante y sin presencia del entrevistador (como la realizada a Eytan Fox). En la *Comp. 15*, en la página siguiente, vemos diferentes maneras de ubicar a los actores sociales cuyo testimonio se recoge, con la presencia siempre recurrente de Lucas. En todas ellas, aunque la información provenga del actor social, es Lucas quien se posiciona como iniciador y árbitro de la legitimidad.

Las entrevistas a esos hombres gays israelíes que se presentan como fetiche y modelo cultural, tal y como introduce antes, son distintas. Las marcas del montaje (saltos en la sincronía entre audio e imagen, con planos mucho más cortos que van de un testimonio a otro para luego volver al primero), así como la música que lo acompaña, remite a un tipo de montaje que se ha denominado post-clásico<sup>124</sup> o incluso montaje MTV, con influencia de la televisión estadounidense con público juvenil y el mundo del videoclip y la publicidad.

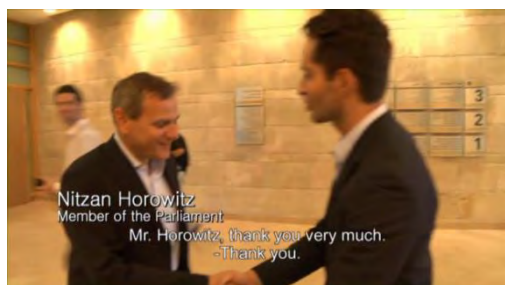
Aunque estos fragmentos también estén conformados por entrevistas, el hecho de estar hablando con mitos y no con personas, unido al tipo de montaje, los liga con el tipo de autoridad que se mueve en las infografías y no con el presente en las otras escenas de testimonios.

Estas infografías mantienen ese mismo tipo de montaje, de corte publicitario, con planos muy cortos, movimiento y música rítmica de fondo. Junto con las cabezas parlantes de /os hombres gay israelíes, estructuran la película en ejes temáticos: estereotipos sobre Israel, derechos legales para la comunidad gay, homosexualidad y Ejército, paternidad, semana del Orgullo Gay, vida nocturna y fiesta, salidas del armario y matrimonio. Las infografías, que suponen una sucesión de números, parecen escapar de los riesgos de

---

<sup>124</sup> Este tipo de montaje destaca por la corta duración de los planos y por el tipo de continuidad, menos lineal (Dancyger, 2007 [1993]; *The Cutting Edge*, 2004).

Comp. 15: Entrevistas en Undressing Israel



Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4



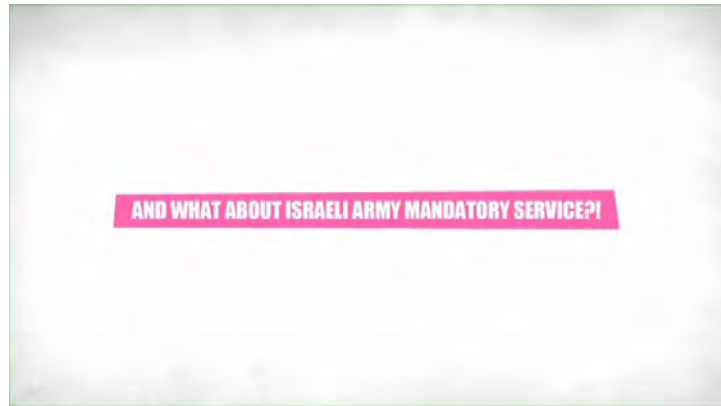
Fot. 5



Fot. 6

la subjetividad, pero obvian tanto cualquier reflexión sobre interseccionalidad como sobre relaciones de poder.

Analizo una de ellas como ejemplo, concretamente la que informa acerca del servicio militar obligatorio (ver *Comp. 16*, en la página siguiente). El título plantea: “¿Y qué hay del servicio militar obligatorio?”, en letras blancas sobre un pequeño fondo rosa y uno más grande blanco (*Fot. 1*). La música transmite tensión en un primer momento, antes de volver a la misma sintonía rítmica y alegre tras el sonido de un silbato. En ese momento, una percusión militar lleva el ritmo de las imágenes de soldados firmes que se desplazan como marionetas desde la derecha hacia la izquierda de la pantalla (*Fot. 2*), antes de pararse al aparecer uno de ellos de color rosa (*Fot. 3*), ante lo que se pregunta: “¿Un soldado gay?” (*Fot. 4*). Entonces, un nuevo texto se despliega para



Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4



Fot. 5

responder a esa pregunta: “¡No es un problema desde 1993!” mientras otras figuras, antes verdes, se tiñen de rosa (Fot. 5).

Esta información no hace más que dar un dato vestido, como tal, de autoridad, dato que, en todo caso, tampoco desarrolla: en 1993, el parlamento israelí legalizó la posibilidad de que gays, lesbianas y bisexuales sirvieran en el Ejército de forma abierta. Sin embargo, ignora la homofobia y transfobia que sigue rigiendo en el servicio militar<sup>125</sup> o la relación homonacionalista entre el ejército y la violencia imperialista.

<sup>125</sup> Un estudio de 2012, desarrollado por la Juventud Gay Israelí, exponía que la mitad de la comunidad LGB había vivido violencia específica en el ejército (citado en Katz, 2012).

En cuanto a Palestina, no existe en el relato salvo como ausencia. Aunque sí hayan hablado sobre conflicto, guerra y servicio militar, no es hasta pasada la mitad de la película cuando se nombra por primera vez a Palestina en uno de esos testimonios a cámara de *los hombres gay*, cuando departen sobre la vida nocturna y la fiesta en Tel Aviv: “Y también tienes las fiestas de nicho más alternativas: las fiestas judías, las *palestinas*, filipinas, con música de Oriente Medio...”. En esta ocasión, Palestina es solo un fetiche cultural, otro más junto a una serie de Otros alternativos que figuran únicamente como público objetivo para un sector comercial concreto.

Poco después, Lucas y el público conocen a Khader Abu-Seif, un palestino gay de familia musulmana de clase alta de Jaffa. En ningún momento del filme es presentado como palestino, sino como árabe, aunque en otros documentales, como *Oriented* (Jake Witzenfeld, 2016), Abu-Seif sí se identifique como tal. Se produce así la primera negación del actor social (la negación de su condición de palestino) por parte de la puesta en escena del filme.

Retomo la sentencia de Barthes sobre la verdad como función del final de un relato narrativo para reflexionar sobre la importancia de la resolución de *Undressing Israel*. Después de la boda de dos de los personajes entrevistados, se suceden algunas intervenciones de esos hombres gays cuya función había establecido ya como mítica y atemporal. La música que acompaña de fondo es una melodía épica, propia de una banda sonora de gran producción de acción. Los testimonios dicen:

Aunque es un lugar lleno de conflicto, está lleno de amor. Y realmente puedes sentirlo.

Verdaderamente siento que esta es una de las mejores ciudades<sup>126</sup> en la que vivir. La gente me lo dice todo el tiempo, “Oh, podrías hacer tus show en Nueva York y hacer mucho dinero, o mudarte a Berlín”, pero quiero estar aquí.

Hay algo que puede abrir tu corazón cada día en esta ciudad.

Tel Aviv tiene su propia personalidad. No tenemos las mejores playas, y las calles no están tan limpias y los edificios no son tan bonitos, pero la mezcla de todas estas cosas hace de Tel Aviv la bonita ciudad que es.

Lo mejor de Tel Aviv es que no necesitas tener bares gay o lugares gay, porque todo es *gay-friendly*. A veces vas a Europa buscando las banderas gay, dónde

---

<sup>126</sup> Al fin y al cabo, el filme promete ser sobre Israel aunque se queda en Tel Aviv, ciudad metonímica del estado.

están los gays... no necesitas eso en Tel Aviv. No necesitamos las etiquetas y, que yo sepa, es el único sitio así que existe.

En esta ocasión, los testimonios van a intercalarse con otros planos, primero algunos de la boda y, luego otros de Tel Aviv, tanto de los paisajes como de su ocio como, sobre todo, de sus habitantes (masculinos, blancos y atractivos según cánones homonormativos). En un momento determinado, también se ve un par de planos desde el coche a la carretera, indicando el aeropuerto: es la escena de salida que se contrapone a la de llegada. Lucas se marcha y ahora el público ya ha accedido al conocimiento y a *la Verdad*: “Todo es *gay-friendly* en Tel Aviv”.

### **3.2.3.3.2. Control y poder en *The Invisible Men***

En *Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land*, Palestina y la población palestina no existen: se configuran únicamente como ausencia. Por el contrario, sí son protagonistas en el otro filme de Yariv Mozer, *The Invisible Men*, del mismo año 2012. En este subapartado desarrollo qué mecanismos naturalizan en este documental tanto el propio relato como las dinámicas de saber/poder que circulan en él.

Empezaré centrándome en la primera escena del filme, dado que plantea varias de sus premisas. Los créditos iniciales, que nombran a las compañías productoras (sin logotipos, solo las letras), se escriben en blanco sobre negro. Mientras tanto, se escuchan pasos acelerados y tráfico en la lejanía, lo que despierta una sensación de riesgo que no se termina de identificar. En ese momento, con la misma tipografía y color que los créditos, aparecen dos rótulos en pantalla: “Cada semana, *docenas* de palestinos gays *consiguen* escapar de Israel, donde vuelven al armario, no como homosexuales, sino como palestinos<sup>127</sup>”. Los pasos son cada vez más rápidos y se acompañan de jadeos. El segundo rótulo aparece: “*Por razones de seguridad*, la política israelí sigue expulsando inmediatamente a esos hombres de vuelta a los Territorios Ocupados, devolviéndoles a *una muerte segura*” (la cursiva es mía).

Estas dos sentencias pasan por un discurso enunciativo y objetivo. Sin embargo, no hay datos, no hay fuentes ni referencias. Tampoco los habrá al final del filme ni en su

---

<sup>127</sup> Este uso del masculino no es genérico y neutral. En ningún momento se menciona a personas LGTBIQA que no sean hombres gay.

desarrollo. Estas dos frases trazan claramente un límite entre dos espacios, Israel y Palestina, y una única forma de tránsito entre ellos. Estas sentencias cobran autoridad y legitimidad a partir de las expectativas que despierta el propio género fílmico documental, y serán reforzadas por los testimonios de esos palestinos gays y de activistas israelíes.

Tras estos créditos y rótulos iniciales, un corte pasa a un plano con mucho movimiento y saturado de luces (son farolas, aunque tardan en identificarse). Suenan sirenas ¿policiales? que duran apenas unos segundos. Puede entonces comenzar a vislumbrarse una carretera vacía. La cámara se gira bruscamente y enfoca a una furgoneta blanca con luces azules a punto de atravesar un puesto de control. Pese a que haya un corte a otro plano de la furgoneta y presuntamente solo exista una cámara, la voz intradiegética de quien hace el registro videográfico no se interrumpe: “Esta furgoneta policial me acaba de dejar aquí tirado. Me condujeron hasta aquí desde Tel Aviv, y aquí no hay autobuses, no hay forma de que vuelva a Tel Aviv”.

En ese momento se corta al paisaje no urbanizado que le rodea (con luces de ciudad muy a lo lejos) y luego a sus propios pies mientras camina. Sus dedos tapan la lente un segundo antes de enfocar un puesto de control; la cámara se gira y se ve su rostro un segundo, antes de volver al puesto de control, que deja a un lado mientras graba a unos soldados que reposan en él, de espaldas a la cámara.

Al tiempo que la imagen cambia a un plano general de la carretera, fijo y de mayor calidad, comienza una música ambiente instrumental. Un título ubica el relato espacial y temporalmente: “Frontera entre Israel y Cisjordania. 3.00am”. Se corta al interior de un coche y la música acompaña la imagen de la carretera que recorre la cámara. Un cartel en la autopista informa al público de que está en Israel y que se llega a un puesto de control. La cámara enfoca dicho puesto y, a continuación, a una parada vacía de autobús. “Ahí está”, dice una voz, antes de girar bruscamente la cámara y enfocar al mismo chico que al principio se grababa a sí mismo. Camina solo, sin nada encima, en manga corta, por el arcén. Parece que les esperaba.

La imagen se corta y pasa a un primer plano del rostro del joven, ya en el interior del coche. Al mismo tiempo, una voz en *off* comenta la escena (poniendo nombre al chico): “Recuerdo la noche en la que Louie me llamó y me pidió que le llevara de vuelta a Tel Aviv. La policía israelí le había echado de vuelta a Cisjordania y volvía a estar en peligro”. Habla en inglés, lo que informa del público objetivo del filme (tratándose de una

película israelí en la que quienes trabajan son israelíes). Desde el coche, la cámara registra, según van apareciendo, los rascacielos de Tel Aviv. Un rótulo indica el nombre de la ciudad y la música ambiente va *in crescendo*.

En la siguiente escena, ya es de día. Desde el otro lado de una calle de Tel Aviv, la cámara sigue a Louie. La misma voz en *off* de antes continúa: "Louie ha estado viviendo así durante diez años, como palestino que reside ilegalmente en Israel. Cada vez que le expulsan, vuelve a colarse dentro". Se corta a negro y, con un fundido, aparece y desaparece el título en letras blancas: *The Invisible Men*.

Esta secuencia, que abre el documental, ya despliega algunas pistas sobre el lugar de enunciación. Hay dos cámaras, una de Louie, que registra su propia historia, y otra que corresponde a la voz en *off*, de quien todavía no se sabe nada más que acude a *salvarle*. Esta segunda mirada es la que ordena el montaje e incluye dentro de sí, en un plano inferior de representación (de poder y de control) a Louie. Es por tanto esta mirada cuasi omnisciente la que ocupa el *lugar desde el que se habla*.

Esta voz no es identificada hasta el minuto ocho del filme, cuando Louie se dirige directamente a Yariv (Mozer, el director), en una llamada telefónica en la que le pide ayuda para que acuda inmediatamente a su casa, ya que la policía está llamando a su puerta. Hay algunas preguntas, como por qué acude a él, cómo han contactado previamente, o cómo se ha negociado la producción del documental, que no son reveladas (ni siquiera planteadas). Se dibujan así estas cuestiones como irrelevantes, naturalizando su relación.

Esa mirada encarnada por Mozer, además, funciona como mediación entre la de Louie (y, en menor medida, las de Abdu y Faris, los otros dos personajes a quienes sigue el documental) y la del público. Dicha mediación implica un lugar de poder en la capacidad y gestión de la representación.

El hecho de que las marcas de enunciación sean explícitas (conversación con el director, presencia de la cámara, calidad baja de la imagen, movimiento brusco e inestable, el encuadre llega tarde al acontecimiento, sensación de riesgo inminente y grabación pese al riesgo, en pos de la necesidad de información) no significa que se cuestione en ningún momento el carácter construido de la *representación*. Por el contrario, enfatiza la condición de *real* del mundo histórico que es registrado, naturalizado a través de la continuidad en el montaje.



Este lugar de enunciación, inscrito como función-autora en el texto, es una mirada que combina diferentes cualidades (según la clasificación de Nichols, 1997 [1991]): es una mirada en peligro, es intervencionista, es compasiva y es profesional. A continuación, presentaré ejemplos de estas cuatro condiciones.

En primer lugar, la mirada de la cámara está en peligro en cuanto arriega a ésta y a la persona detrás de ella, haciendo énfasis en su valentía. Cerca del final del filme, Louie ya ha conseguido permiso para abandonar Israel y recibir el asilo en un tercer país; sin embargo, la policía le detiene en la estación de tren y se ve obligado a llamar por teléfono a Yariv, a quien le cuenta que ha sido nuevamente deportado a Palestina. Yariv acude a la frontera y, desde un puesto de control, intenta contactar insistentemente (y sin éxito) con Louie. La cámara y la mirada del documentalista se exponen al peligro ante las amenazas de un militar: “No puedes grabar más aquí: ni el muro, ni la frontera. Mis órdenes son quitarte la cámara y arrestarte”. La tensión se acrecienta al no verse lo que ocurre: la imagen solo registra el teléfono móvil intentando llamar a Louie y el suelo, con los pies de Yariv y del soldado. Yariv intenta llamar una vez más (ante la tensión del público) antes de abandonar el puesto de control. No ha ocurrido nada pero ha podido temerse lo peor (su arresto).

En segundo lugar, la mirada es intervencionista cada vez que intenta modificar los acontecimientos, siendo cómplice de los actores sociales. Ocurre cada vez que *salva* a Louie, y ocurre también en la escena que acabo de describir o cuando, cual *salvador blanco*<sup>128</sup>, media entre los palestinos y los abogados o, incluso, los militares.

En tercer lugar, es una mirada compasiva cuando registra y provoca una respuesta afectiva en relación con lo representado, priorizando así la empatía sobre la intervención. La mirada compasiva en *The Invisible Men* refleja una vez más el poder de la mirada de la cámara: no solamente registra la respuesta emocional y afectiva de los actores sociales, sino que la provoca, la sostiene y se regodea en ella, acercándose más al sadismo que a la compasión. Relato a continuación tres ejemplos de ello.

El primero de ellos tiene lugar mientras Louie habla por teléfono con Faris, un chico con quien Abdu le ha puesto en contacto. Es otro palestino gay que quiere escapar a Israel y que necesita alguien que haya pasado por su situación y que pueda o quiera ayudarlo.

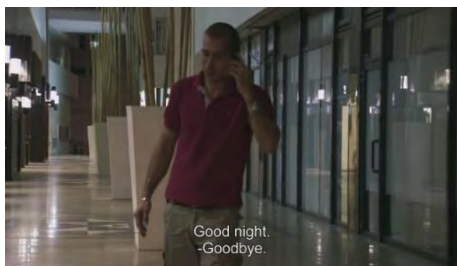
---

<sup>128</sup> La figura del *salvador blanco* tiene que ver con la retórica de la salvación que mencionaba en los subapartados 2.2.1.1 y 2.2.1.4.1. La narrativa del salvador blanco es un tropo fílmico y literario: un personaje blanco rescata del peligro a personajes no-blancos (Hughey, 2014).

Faris le relata su historia: la familia le ha echado de casa y lleva huido dos meses, su padre le ha denunciado a la policía palestina por ser gay. Mientras se despiden, comienza a sonar música extradiegética, instrumental y emotiva (*Fot. 1 de la Comp. 17*). Pasamos a un primerísimo primer plano del rostro de Louie, que se muerde un labio para frenar las lágrimas y reflexiona en voz alta: “No sé si voy a poder ayudarlo. No lo sé...”. El plano se sostiene durante treinta largos segundos, con la música ambiente *in crescendo* y con Louie luchando por evitar el llanto: se muerde los labios, los aprieta, resopla, desvía la mirada (*Fot. 2*). Finalmente, sonríe y dice: “Es demasiada presión. Deja de grabar” (*Fot. 3*). Se sale del plano (*Fot. 4*), pero la cámara se mueve y vuelve a centrarle (*Fot. 5*). Afirma: “Es duro escuchar una historia así. Es triste. ¿Pero qué puedo hacer?”.

Cuando Louie dice: “es demasiada presión”, no queda claro si se refiere al hecho de “salvar a Faris” o a su propia presencia ante la cámara. Ésta no respeta su deseo de interrumpir la filmación, por lo que la prioridad aquí no es el consentimiento ni la igualdad

*Comp. 17: Emociones en The Invisible Men (Yariv Mozer, 2012)*



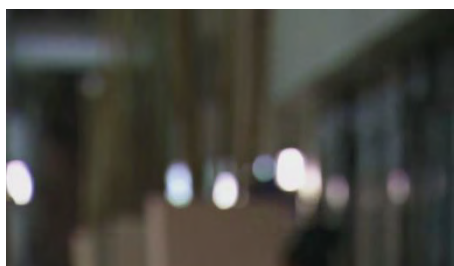
Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4



Fot. 5

entre las partes (ya de por sí compleja en el acto de la representación), sino la consecución de un mayor efecto emotivo en el público. Diferentes mecanismos formales (la música, los planos largos, los primerísimos planos, la gestión de los silencios) favorecen el sentimentalismo: las respuestas afectivas son también construcciones, más naturalizadas aún que la argumentación o que la trama narrativa. Además, esta implicación emocional compromete al público afectivamente con el mundo histórico que el documental construye.

El segundo ejemplo en el que se halla esta mirada compasiva/sádica remite a la escena en la que Louie explica por qué se escapa justo antes de conseguir el asilo. Está sentado y habla directamente a la figura que hay detrás de la cámara (Yariv Mozer). El plano pasa de él a una foto de su madre enmarcada sobre una mesilla. Relata que llamó por teléfono a su hermana y que ésta le dijo, antes de colgarle, que su padre había muerto hacía dos meses. El plano se sostiene mientras Louie está cerca de perder el control de sus lágrimas. Comienza a sonar, nuevamente, una emotiva música extradiegética. La imagen corta a un primer plano de Louie en el mismo sitio, y éste dice que deseaba haber hablado con él y pedirle que le perdonara, que había nacido así, que fuera su padre.

El tercer ejemplo es la secuencia en la que Louie acude a la festividad del cordero, celebrada en Jaffa. Con él sentado en el coche junto a Mozer, se suceden planos/contraplanos del rostro de Louie y de las familias que celebran. Vuelve a aparecer música ambiente extradiegética y Louie dice: “Esto es triste. Me has traído a un lugar duro”. Queda patente que es una decisión de la parte realizadora exponer a Louie a la situación para forzar la respuesta emotiva.

En último y cuarto lugar, además de la mirada en peligro, la intervencionista y la compasiva, hay también mirada profesional. Esta se produce cuando el énfasis está puesto en el *fin superior*, esto es, informar al público queda por delante del cuidado a los actores sociales que participan en el documental. Al final de la película, ésta lleva el relato a un lugar no identificado de Europa, donde Louie y Abdu comparten casa y condición de asilados. Yariv Mozer no está autorizado a registrar los exteriores, pero lo hace igualmente. En dicha escena (*Comp. 18*, en la próxima página), Abdu le dice hasta tres veces que no grabe, ante lo que la voz detrás de la cámara ironiza: “¿De repente eres tímido?”

Comp. 18: Mirada profesional en *The Invisible Men* (Yariv Mozer, 2012)



Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4

La puesta en escena y el montaje son la voz que tiene el papel de legitimar, autorizar y ordenar el discurso de los palestinos representados, algo que puede verse claramente en dos momentos concretos del filme. En ambos son protagonistas Louie y Shaul Gannon, activista que le acompaña en el proceso de pedir asilo.

El primero de ellos se corresponde con la escena que tiene lugar justo después del título de la película. En ella, unas manos despliegan un folio en primer plano. Está en hebreo y, en la parte superior izquierda, hay una foto de carné de Louie. "¿Qué dice?", pregunta éste, que es quien sujeta la hoja. Otra voz le responde y el plano cambia a otro más abierto, que incluye ya a Louie y a otro hombre, Shaul, presentado por un subtítulo inserto en la imagen.

Shaul será quien le traduce el documento, la petición de asilo, le lee su nombre, su fecha, su documento de identidad, así como su historia: "dice que eres homosexual y que no puedes volver a Palestina, que tu vida estaría en peligro". Así, es Shaul y no Louie el primero en contar su historia (hasta su identidad), es la voz de Shaul la que le pone voz a un texto que Louie no entiende puesto que no está en su idioma: ¿es entonces su historia o la que se contruye para él?

El segundo de esos momentos también implica la mediación del activista israelí Shaul entre Louie y el público. Mientras la cámara hace un lento *zoom in* sobre Shaul y sobre Louie, sentados frente a un escritorio lleno de papeles, VHS y material de oficina, la voz en *off* de Yariv Mozer relata que, para pedir el asilo, Louie tiene que escribir su historia. Dado que no sabe leer ni escribir en hebreo, la narrará ante la cámara mientras Shaul escribe. Éste le ha pedido que piense “en las cosas que son relevantes para su caso”. Así, se refleja cómo la autobiografía funciona como relato de vida, destacando y ordenando una serie de acontecimientos para legitimar la identidad que se desea construir en cada momento.

Esta escena transmite la misma idea que introducía al principio de este apartado acerca del carácter construido de la representación. El relato que Louie hace para Shaul empieza con el siguiente enunciado performativo: “Esta es mi historia, esto es lo que ocurrió”. Mientras habla, mediante el *zoom*, el plano se le acerca y termina por eliminar a Shaul de la banda de imagen, invisibilizando y naturalizando así su condición de mediador. Aunque las labores de traducción y escritura no sean neutras, se construyen como tales en el filme, como no intervencionistas, como mera *representación*, transmisión de la *realidad*.

### 3.2.4. Posibilidades binarias: el bueno y el malo

Los “malos musulmanes” eran responsables, claramente, del terrorismo. Al mismo tiempo, el presidente [Bush] parecía asegurar que los “buenos musulmanes” [...] nos apoyarían indudablemente a “nosotros” en una guerra contra “ellos” [...]. Pero [...] hasta que probaran que eran “buenos”, todos los musulmanes eran presuntamente “malos”.

Mahmood Mamdani. *Good Muslim, Bad Muslim*

A lo largo de los marcos epistemológico y teórico (especialmente en el apartado 2.2.1), abordaba cómo el mundo está organizado a partir de una serie de dicotomías excluyentes y jerarquizadas que funcionan violentamente (naturaleza/cultura, hombre/mujer, blanco/negro, sexo/género, conocimiento/ignorancia, homo/hetero, dentro/fuera). La ruptura que supone la posmodernidad (2.1.1.1), así como las críticas cuir y decoloniales, desestabilizan dichos binomios. Asimismo, en el subapartado 2.1.1.3 exponía mi interés por transitar precisamente la barra que separa los términos de cada dicotomía y generar así un conocimiento fronterizo.

El discurso hegemónico que estoy analizando se enmarca en lo que Homi Bhabba denomina discurso colonial (2002 [1994]: 92), el cual se mueve entre el reconocimiento y la renegación [*disavowal*] de las diferencias raciales, culturales e históricas. El discurso colonial organiza los conocimientos que produce acerca de quien coloniza y de quien es colonizado a través del estereotipo y de descripciones binarias.

Al sujeto colonizado se le construye paralelamente como Otro y como entidad visible y cognoscible. Su descripción estereotípica no es una simplificación tanto por el hecho de representar falsamente una realidad dada, sino, como dice Bhabba, “porque es una forma detenida, fijada, de representación” (2002 [1994]: 100). Tal y como he desarrollado en el subapartado 2.2.2.2.1 en torno al concepto de *representación*, no me interesa ese juicio sobre el estereotipo en función de su mayor o menor parecido con una presunta realidad extratetual; por el contrario, el estereotipo funciona como tal a partir de su fijeza y repetición, de las que deriva su efectividad.

Estas retóricas maniqueas no tienen el objetivo de humanizar a las personas árabes, sino de hacer pasar el relato por una toma *objetiva* de posición al abrir el abanico de las

posibilidades que pueden representar (Shohat, 2010 [1989]: 70). No se sale, además, de la reducción de cualquier desarrollo narrativo a la dicotomía mundo civilizado/mundo sin civilizar:

Mientras que la persona israelí cultivada es celebrada como exitosa portadora de los logros occidentales en un área “no desarrollada”, la árabe que se [le] opone es presentada negativamente. La “palestina” que le da bienvenida a la ilustración europea, mientras tanto, es premiada con un “rostro humano” (Shohat, 2010 [1989]: 71).

En este apartado analizo cómo se (re)producen esas dicotomías maniqueas y excluyentes que separan a Israel de Palestina, así como a las divisiones internas dentro de la población israelí y de la palestina.

En primer lugar, recorro el eje Israel/Palestina, cuyos elementos son construidos como polos opuestos tanto en *Caminar sobre las aguas* (Eytan Fox, 2004) como en *The Bubble* (Eytan Fox, 2006), *Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land* (Michael Lucas y Yariv Mozer, 2012) y *The Invisible Men* (Yariv Mozer, 2012).

En segundo lugar, me acerco a cada uno de estos polos para encontrar nuevas dicotomías en ellos. Se tratan, por un lado, del “palestino bueno” y el “palestino malo” y, por el otro, del “israelí bueno” y el “israelí malo”. Analizaré cómo operan estos tropos en *The Bubble* (Eytan Fox, 2006) y en *Amor sin barreras* (Michael Mayer, 2012), filmes donde circulan de una forma más explícita.

Para el desarrollo de este apartado, son claves el pensamiento de Edward Said (2008 [1978]), de Joseph Massad (2007; 2015) y de Jasbir Puar (2007) en torno al orientalismo y el homonacionalismo (2.2.1.3.2).

#### **3.2.4.1. La dicotomía entre Israel y Palestina**

En los filmes que voy a reseñar en este subapartado, Israel y Palestina se construyen como territorios opuestos; sus diferencias, además, los sitúan en una jerarquía muy concreta: Israel es el espacio de la civilización, todo lo contrario que Palestina. Esta estructura naturaliza el elemento situado en el lugar de poder (Israel) y obvia que el elemento oprimido (Palestina) es necesario para mantener su posición. Tal y como

afirma Fanon: “Tengamos el valor de decirlo: el racista crea al inferiorizado” (2009 [1952]: 99).

Joseph Massad identifica una construcción determinada del islam como parte integral del liberalismo “occidental”. Reflexiona sobre cuáles son los significados y los referentes que se vinculan con el islam, para desmenuzar así el proceso productivo a través del que se construye como opuesto a algunos términos. El islam se identificaría en este imaginario con conceptos como opresión, represión, despotismo, totalitarismo, sometimiento, injusticia, intolerancia, irracional, crueldad, misoginia u homofobia. Por el contrario, se opondría a estos otros: cristianismo, “Occidente”, liberalismo, individualismo, democracia, libertad, ciudadanía, secularismo, racionalismo, tolerancia, derechos humanos, derechos de las mujeres o derechos sexuales (Massad, 2015: 5).

En este subapartado voy a recorrer estos espacios que parecen poder pensarse únicamente de forma dicotómica: Israel y Palestina. En primer lugar, enumeraré una serie de ejemplos extraídos de *Caminar sobre las aguas* (Eytan Fox, 2004), *The Bubble* (Eytan Fox, 2006), *Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land* (Michael Lucas y Yariv Mozer, 2012) y *The Invisible Men* (Yariv Mozer, 2012), que reflejan precisamente esa oposición excluyente y jerarquizada.

En segundo lugar, me detendré en cada uno de los polos de ese eje, primero en Israel y luego en Palestina, para estudiar más de cerca cómo se construyen, con ejemplos de *The Bubble*, *Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land* y *The Invisible Men*.

#### **3.2.4.1.1. Israel/Palestina**

Comenzaré este subapartado describiendo una escena, muy representativa, de *Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land* (Michael Lucas y Yariv Mozer, 2012). A partir de la dicotomía excluyente que se extrae de esta escena (condición gay y condición palestina), me adentro en *The Invisible Men* (Yariv Mozer, 2012), a cuyo inicio vuelvo para reflexionar sobre esta oposición entre los espacios de Israel y de Palestina. Finalmente, reseñaré esto mismo en *Caminar sobre las aguas* (Eytan Fox, 2004) y en *The Bubble* (Eytan Fox, 2006).

Una de las primeras escenas de *Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land*, que se sucede justo después de los créditos que titulan el filme, despliega toda una serie de



estereotipos orientalistas con el fin de construir y fijar una separación (jerárquica) entre Israel y Palestina.

En realidad, en este documental Palestina no existe; no se la ve y no se la nombra. Hay un conflicto sin especificar que de vez en cuando aparece, y hay un espacio imaginario al que Israel se opone, caracterizado precisamente por los mismos estereotipos que a él se le adjudican desde Estados Unidos. Estados Unidos representa el público modelo, y el filme lo compara continuamente con Israel<sup>129</sup>.

En una escena citada en el subapartado 3.2.3.3.1, un grupo de israelíes gays habla a cámara, por primera vez, sobre la *realidad* de su país, en oposición al desconocimiento que una serie de personas neoyorquinas habían expuesto ante la cámara en Times Square. Estos jóvenes representan la voz atemporal y mítica de *el* gay israelí. Sus intervenciones son las siguientes:

Las tres ideas más equivocadas sobre Israel, a partir de lo que he experimentado, son que vivimos en un país del Tercer Mundo, con camellos...

La gente que viene y piensa que verán camellos.

Piensan que montamos en camello... [risas]

[Risas] No puedo soportarlo.

Nunca he visto un camello.

No lo sé, ¿qué piensa la gente de Israel?

¿Que montamos en camello?

No, todo el mundo está diciendo lo de los camellos. ¿Eso es verdad? ¿La gente piensa todavía que vamos en camello?

[voz fuera de campo (FDC)] Sí, lo piensan.

No, no lo hacen.

[voz FDC]: Sí, lo hacen.

¿A dónde va la gente en camello? Hasta en... Egipto los camellos son solo para turistas que quieren... montar en camello.

---

<sup>129</sup> Michael Lucas hace explícitas esas comparaciones con Estados Unidos, presuponiendo a éste como un país avanzado en términos de diversidad sexual y de género. En la entrevista con Nitzan Horowitz que transcribí previamente (3.2.3.3.1), Lucas insistía en que Israel, por lo que estaba aprendiendo, era “mucho más progresista que EEUU”. Más adelante, en una conversación con Itai Pinkas y con Yoav Arad, padres y activistas, acerca de la organización del Orgullo LGTB en Tel Aviv, de gestión pública, Lucas sentencia que “incluso en Nueva York depende mayoritariamente de donantes privados y de los colectivos, mientras que la ciudad da muy poco dinero” (como si Estados Unidos fuera ejemplo de servicios públicos avanzados).

Camellos. Desierto. [Risas]. Religioso. Guerra.  
La gente piensa que Israel está en guerra constante.  
Y que salgo de casa con una armadura.  
Que es poco seguro.  
“Hala, ¿vives en Israel? ¿No es inseguro?”  
Esas son las cosas ‘sexy’ que el periodismo busca por todo el mundo. Busca sangre, busca lágrimas, busca humo”.  
En realidad aquí hay vida.  
Que es un lugar peligroso para venir.  
Que tenemos *solo* a las mujeres más guapas.  
Que no se puede ser gay aquí, por toda la gente religiosa.  
Como en la comunidad judía de Brooklyn.  
Y realmente no es verdad.  
Israel es como un sitio religioso pero también liberal.  
La gente aquí es mucho más liberal, mucho más plural.  
Tengo muchas amistades estadounidenses que, cuando vienen la primera vez, quedan en estado de shock.  
Una vez están en Tel Aviv, o en el resto de Israel, ven qué sitio más bonito es, y qué libre y abierto de mente. Siempre se sorprenden que es un lugar divertido para vivir, un lugar moderno, un lugar occidental.

¿Qué oposiciones se extraen de esta sucesión de frases, montadas velozmente (por la ausencia de pausas y por la poca duración de cada plano)? En primer lugar, se extrae la oposición país subdesarrollado/país “occidental”. Aquí, “país occidental” equivale directamente a “lugar moderno, abierto de mente”. En segundo lugar, se opone “lugar religioso” (equiparado a conservadurismo y a homofobia) a “lugar liberal”, abierto y plural, donde puede vivirse abiertamente la homosexualidad. En tercer lugar, se enfrenta la idea de guerra, conflicto, peligro e inseguridad con el concepto de diversión<sup>130</sup>. La fantasía orientalista de los camellos y del desierto *ni siquiera* correspondería con un país como Egipto. A través de esta sentencia se remarcan la diferencia y la jerarquía entre

---

<sup>130</sup> En *The Invisible Men* también se enfatiza la idea de diversión. En una escena en el día del Orgullo LGTB en Tel Aviv, Abdu, feliz y rodeado de banderas arcoíris, clama: “¡Esto es tan divertido!”. En una escena del documental estadounidense *Pinkwashing Exposed: Seattle Fights Back* (Dean Spade, 2015) se registra una protesta a la salida de la proyección de *The Invisible Men* en la 17ª edición del Festival de Cine Gay y Lésbico de Seattle. Le preguntan a dos mujeres sobre la película y estas responden: “Trataba un tema del que no sabía nada; pienso que ha sido muy buena”. “¿Qué aprendiste?”, le pregunta el chico que lleva la cámara. “Aprendí el miedo que da ser un hombre gay en Palestina, y lo divertido que es Tel Aviv”.

Israel y el mundo árabe que le rodea. A la otra fantasía, también orientalista, de las mujeres hermosas (representadas aquí solo como objeto de la mirada), se le añade la de los hombres hermosos. La homosexualidad forma a ser así, en un giro homonacionalista, una marca posible de la identidad israelí, identidad que sigue siendo excluyente.

En *Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land* sí aparece un personaje palestino aunque, como ya he dicho, no es presentado como tal. Se trata de Khader, y cuando Michael Lucas le entrevista, su primera pregunta será ésta: “Lo que me gustaría preguntarte es cuál es tu hogar: ¿Jaffa o Tel Aviv?”. El planteamiento es excluyente: no puede participar de los dos espacios, no puede identificarse con las dos realidades. Y, dado que es homosexual, Lucas presupone que debería escoger Tel Aviv. Después de que relate la experiencia de un amigo a quien sus padres forzaron para que se casase con una mujer, Lucas se pregunta: “¿Por qué hizo lo que sus padres querían? Es decir, esto es Israel, podía simplemente haberse ido a Tel Aviv”. Como si abrazar la identidad israelí, siendo palestino, fuera un pase gratuito o algo que, evidentemente, cualquiera deseara hacer.

Existen entonces dos posibilidades: ser gay o ser palestino, pero son prácticamente excluyentes. Esta idea se reproduce también en *The Invisible Men*. En el subapartado 3.2.3.3.2 citaba los dos rótulos en blanco sobre negro con los que se iniciaba el documental:

Cada semana, *docenas* de palestinos gays *consiguen* escapar a Israel, donde vuelven al armario, no como homosexuales, sino como palestinos. *Por razones de seguridad*, la policía israelí sigue expulsando inmediatamente a esos hombres de vuelta a los Territorios Ocupados, devolviéndoles a *una muerte segura* [las cursivas son mías].

Este texto cuenta con dos oposiciones. En primer lugar: Israel/Territorios Ocupados. Israel es el sitio al que los homosexuales quieren ir. Por motivos de seguridad (motivos presuntamente justificados), no pueden estar ahí. Palestina es el lugar del que quieren escapar. Cuando regresen a él, su muerte será segura. En segundo lugar, se puede analizar esta otra dicotomía: homosexual/palestino. Ambos elementos son excluyentes: en el espacio de Palestina no puedes ser homosexual; en el espacio de Israel no puedes ser palestino.

La voz en *off* de este documental marca la separación entre ambos territorios cuando explica cómo nació el proyecto de rodaje. Éste parte, principalmente, de *su deseo* (pese a que en la última escena añadida que ha sido la valentía de Louie, Abdu y Faris lo que le inspiró para realizar la película). Esto es:

Siempre quise saber lo que era ser gay en *el otro lado de la valla de seguridad*, en los Territorios Ocupados. Nunca imaginé que allí había gente como Louie, que tenían que *escapar* a Tel Aviv, *forzados* a vivir en otro país donde son constantemente perseguidos.

Nuevamente se oponen los dos espacios: Israel y Territorios Ocupados. Y nuevamente la resolución es imposible: no se puede vivir como homosexual en Palestina, no se puede vivir como palestino en Israel. Mientras que Abdu elige sostener su identidad palestina (“no importa lo que pase, seguiré siendo palestino; nunca dejaré de ser palestino, nunca cambiaré”), Faris nos enseña su estrella de David al decir: “Estoy hablando como una persona, como una persona gay, necesito mi vida de vuelta para mí, como una persona gay. Ese es mi deseo”. Así, Faris ha escogido israelí y gay como marcas identitarias.

En cuanto a *Caminar sobre las aguas*, Palestina y la población palestina solo aparecen en ella como paisaje o como una Alteridad enemiga (que es además secundaria, pues la principal es todavía el nazismo, representada por la Alemania de Axel, Pia y su familia). Hay una secuencia, sin embargo, en la que sí se presenta a un personaje palestino. Están en Jerusalén y Eyal está enfadado tras descubrir la homosexualidad de Axel; van los dos, junto con Pia, a una discoteca gay, donde Axel liga con un joven palestino.

Éste supone una amenaza primero como objeto de celos para Eyal, pero despertará todavía más resquemor en él cuando Axel le informa de que vive en Beyala: “¿Un árabe?” y, tras un silencio: “Me da igual”. En un primer momento, el reflejo racista de Eyal parece estar motivado únicamente por los celos. Más adelante, se revela que está más que justificado, cuando se descubre que el joven había llevado a Axel a una tienda en la que los precios son más altos para la gente extranjera, con ánimo de estafarle.

En *The Bubble* también se trazan esos espacios e identidades diferenciadas que ocupan por un lado Israel y por el otro Palestina, reflejados hasta en las acciones más nimias. La primera noche que Noam y Ashraf pasan juntos comienza con un beso. Ashraf dice:

“Así que así es como besan los judíos”, a lo que Noam responde, después de acostarse: “Así que así es como lo hacen los árabes”. Esta broma, un flirteo, se basa en esas diferencias fijas, monolíticas y preestablecidas.

### 3.2.4.1.2. Israel

Si me acerco más concretamente a la (re)producción de Israel en estos filmes, destaca principalmente que Israel y Tel Aviv suelen identificarse de forma metonímica: pese a que en ocasiones se hable de Israel, casi siempre se están refiriendo a Tel Aviv, una “ciudad a la que amar”, como decían en *Undressing Israel: The Gay Men in the Promised Land*.

Los planos que presentan Tel Aviv en este documental podrían corresponderse con los de un video de información y captación turística: rápidos planos generales, paisajes-monumento, atardeceres, jóvenes con cuerpos esculturales paseando y haciendo deporte, oferta cultural y de ocio, además de música extradiegética.

Yossi Berg, fundador del colectivo Familias Arcoíris, es entrevistado en el filme mientras la banda de imagen muestra la panorámica de un parque donde niños y niñas juegan con mujeres y con algún que otro hombre: “Hoy en día, Tel Aviv es tan abierto..., y la gente en las calles es tan cálida; allá donde vayas, te sientes seguro, te sientes bien, te sientes tú mismo”. La presencia de miembros de la clase política y del ejército entre los actores sociales que participan de la secuencia de testimonios colabora en la (re)producción del imaginario acerca de un país que sería progresista en todos sus frentes. Al obviar las relaciones de poder y las categorías de exclusión que integran la identidad y el estado israelí, se universaliza la situación de una clase privilegiada.

No faltan, además, la sucesión de banderas israelíes y banderas arcoíris en las calles, unidas en actos políticos o en los actos del Orgullo LGTB, fusionando ambos símbolos. Si Israel es un estado donde no existe la homofobia y, más aún, un espacio abierto donde ningún grupo y ningún ser humano es discriminado, ¿quiénes son seres humanos?, ¿las personas palestinas lo son?

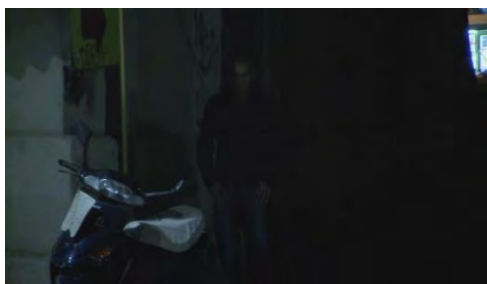
El amor por Tel Aviv también se refleja en *The Invisible Men*, donde Louie expresa su pasión por ella en la casa en la que vive con Abdu, exilados en una ciudad del norte de Europa. Emocionado, Louie enseña la decoración, con un mural de fotografías bajo el

título "Tel Aviv Luv". Trata de contener las lágrimas mientras reta al realizador a nombrarle una sola calle que él no sepa situar en el mapa.

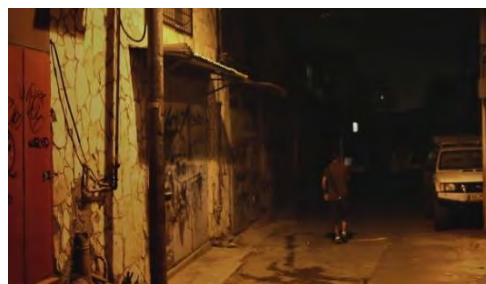
*The Invisible Men*, junto con *Amor sin barreras*, es el único filme donde los planos que presentan la ciudad no son siempre luminosos, pero son oscuros únicamente cuando son transitados por personajes palestinos (ver la *Comp. 19*). La oscuridad caracteriza la vida de quienes intentan transitar la vida gay israelí y habitar precisamente esa barra que separa los dos polos de la dicotomía: palestino/israelí. Dicha frontera se presenta oscura y peligrosa, difícilmente vivible.

En *The Invisible Men*, los personajes salen de entre las sombras en diferentes escenas (ver *Fot. 1, 2, 3 y 4* de *Comp. 19*), jugando con los simbolismos de la luz y la oscuridad. En *Amor sin barreras*, Nimr también está rodeado de oscuridad (*Fot. 5*), que se

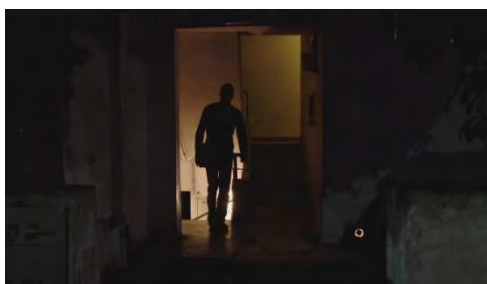
*Comp. 19: Luces y sombras en The Invisible Men y en Amor sin barreras*



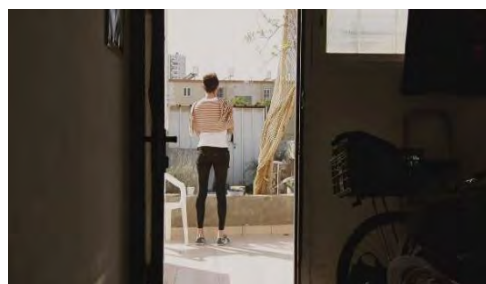
Fot. 1



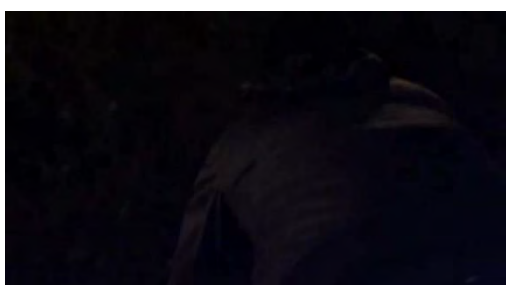
Fot. 2



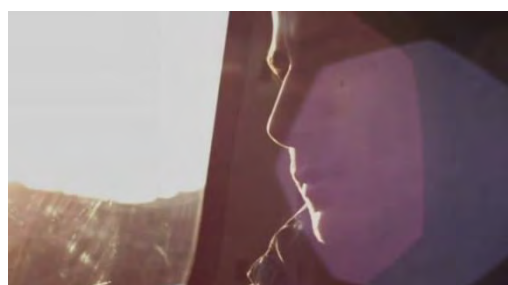
Fot. 3



Fot. 4



Fot. 5



Fot. 6

transforma en luz cuando consigue llegar a Tel Aviv (Fot. 6), donde habitar la ilegalidad le lleva a muchas otras situaciones de oscuridad.

Tel Aviv es también objeto de amor y admiración en la película *The Bubble*. En dicho largometraje, Lulu diseña unas camisetas con el lema “I Love Love Tel Aviv”. Éstas esperan a Noam, junto con un mensaje de bienvenida, encima de la mesa de la cocina, cuando vuelve de su periodo de trabajo en el puesto de control (Fot. 1 de la *Comp. 20*). Es el mismo lema que reza un grafiti en la azotea de su vivienda, y que podemos ver mientras Noam y Ashraf se acuestan la primera noche (Fot. 2) y con mayor claridad a la mañana siguiente (Fot. 3). También es la camiseta que Noam está vistiendo en la escena final, cuando Ashraf presiona el detonador que les hará volar por los aires (Fot. 4). Así, la idealización de Tel Aviv está presente en el inicio y en el cierre, y es también testigo de su primera noche de amor, parte de esa fantasía cuir de reconciliación (cuyo final ya conocemos).

Más adelante, esa pasión por Tel Aviv se hace explícita en un diálogo entre Lulu y Yali. Cando Lulu, Yali, Noam y Ashraf vuelven a casa de la *rave* contra la ocupación que han organizado. Este es el diálogo:

*Lulu:* Me encanta la ciudad los sábados por la mañana.

*Comp. 20: i love love tel-aviv*



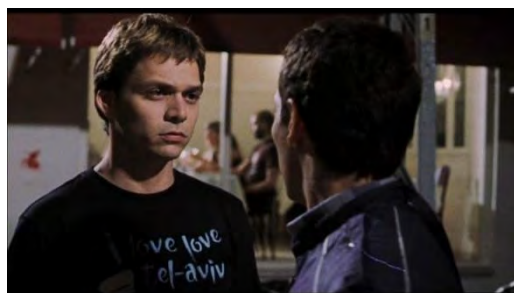
Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4

*Yali:* Tel Aviv tiene momentos tan bonitos.

*Lulu:* Sí, como ahora, cuando todo está silencioso y calmado.

*Yali:* Realmente me gusta Tel Aviv. Es una pena que esté rodeado de tanta basura.

*Lulu:* Si tan solo pudiéramos hacer desaparecer la política.

En esta conversación, parece que la propia existencia de la ciudad y la forma en que está construida pudieran aislarse de la política y de las relaciones de uso (y abuso) de poder. Es Ashraf quien, además, enfatiza la tolerancia de Tel Aviv (pese a tener que vivir escondido y mimetizado de israelí). Mientras Noam y él comentan la representación teatral de Bent, hablan de que los personajes de la obra habían adoptado un gesto (acariciarse la ceja) para expresar “te quiero”, sin arriesgar que nadie les escuchara en una situación de riesgo. “Afortunadamente nosotros no necesitamos eso”, dice Noam. “Quizá en Tel Aviv tú no”, responde secamente Ashraf.

Uno de los rasgos que caracterizan este Tel Aviv es que es un espacio abierto. En los dos largometrajes de ficción, *The Bubble* y *Amor sin barreras*, los dos personajes palestinos (Ashraf y Nimr) se mueven entre Cisjordania y Tel Aviv con singular facilidad. Esto me remite al caso de la celebración del World Pride (Orgullo Internacional) en la ciudad de Jerusalén, cuyo lema fue “Love Without Border” [amor sin fronteras], lo que despertó, obviamente, la indignación de los colectivos críticos con la ocupación.

### **3.2.4.1.3. Palestina**

El territorio simbólico de Palestina se construye de una forma muy distinta. Recorreré a continuación su (re)producción en *Undressing Israel: The Gay Men in the Promised Land*, *The Invisible Men*, *Amor sin barreras* y *The Bubble*.

En el anterior subapartado explicaba que, en *Undressing Israel: The Gay Men in the Promised Land*, Palestina estaba aiente. El único joven palestino a quien entrevistan es identificado como “árabe”, sin dar más detalles. La secuencia previa a su presentación trata la vida nocturna gay en Tel Aviv, con planos generales de la vida urbana y moderna, con luces nocturnas y música electrónica (*Fot. 1* en la *Comp. 21*, en la próxima página). A continuación, el corte introduce un plano diurno del casco histórico de Jaffa (*Fot. 2*), que precede a otro plano, ocupado por la mezquita (*Fot. 3*). Es bajo la mezquita donde Michael Lucas se encontrará con un joven a quien todavía no han presentado (*Fot. 4*), pero que harán pronto, Khader Abu-Seif, periodista árabe.



Comp. 21: *Presentación de Jaffa en Undressing Israel: The Gay Men in the Promised Land*



Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4

Mientras se suceden estos y los siguientes planos (siguen paseando, piden comida en un puesto en la calle y comen mientras caminan), la banda de sonido se ve ocupada por la llamada a la oración. Así, se identifica rápidamente Palestina con su religiosidad y con el islam, un movimiento que el filme no ha hecho en ningún momento con Israel y el judaísmo.

Khader va a explicarle a Michael Lucas la situación de Jaffa:

*Michael:* Háblame sobre Jaffa.

*Khader:* Es históricamente una ciudad árabe.

*Michael:* Es como una parte de Tel Aviv: aquí Jaffa, aquí Tel Aviv [mientras señala las dos siluetas al pasear junto al mar]

*Khader:* Lo es. Es una parte, pero no es la misma gente. Hay una enorme diferencia entre la gente de Jaffa y la gente de Tel-Aviv, pero es un encuentro bonito entre las culturas. No hay armonía todavía, pero puede haberla algún día. Eso espero.

Este relato, que ignora la historia colonial, enfatiza las diferencias entre quienes habitan Jaffa y Tel Aviv, además de que construye claramente a Jaffa como a una Otridad

exotizada y oscura: no habrá ningún testimonio de habitantes de Jaffa (salvo el de Khader, que explica que vive en Tel Aviv), y la siguiente intervención será para explicar la homofobia de las familias musulmanas.

Por su parte, el documental *The Invisible Men* también se acerca a Jaffa. Louie lo visita junto con el realizador en un taxi (en una escena que, desde otra perspectiva, ya he analizado en el subapartado 3.2.3.3.2). Los planos que presentan aquí Jaffa comienzan también por la mezquita. Son, además, tomados desde el coche: se construye la ciudad desde un Afuera, con una distancia que no se puede romper porque atentaría contra la seguridad. La población de Jaffa se siente como una Otra amenazante e impersonal. La distancia que construye la cámara es insalvable.

En *The Invisible Men* también aparece Ramala. Las imágenes son tomadas, igual que en Jaffa, desde el coche. Les acompaña la misma música rítmica de tensión que se escuchaba cuando la cámara registraba Jaffa. Igualmente, la localización es nocturna, y los planos se acercan a unos sujetos Otros exotizados, inalcanzables y peligrosos. La caligrafía árabe de muchos de los carteles a los que se enfoca (no traducidos en los subtítulos) son también protagonistas para enfatizar la alteridad de la localización.

Mientras tanto, se comienza a escuchar el relato de Faris, que cuenta cómo su padre y su hermano le agredieron cuando descubrieron que era homosexual. “Está solo a una hora de Tel Aviv”, dice Yariv Mozer, voz del documental, “pero parece un país muy lejano”. Ramala también aparece en *Amor sin barreras*: es la ciudad que identificará Palestina, aquella de la que proviene Nimr. Con la excepción de la casa familiar, hay tan solo dos planos generales.

Por último, en el caso de *The Bubble*, será Nablus la ciudad que representa Palestina, de donde es Ashraf. La primera imagen que la película presenta del mundo árabe (o de cualquier lugar que no sea Israel, aparte de esa secuencia del puesto de control, analizada detalladamente en el subapartado 3.2.3.2), es de Jordania. Ashraf habla con su hermana Rana (que está allí) por teléfono la mañana después de haber dormido por primera vez con Noam.

Durante la conversación, se oponen planos de las dos habitaciones. El dormitorio de Noam, desde el que habla Ashraf, está decorado con láminas y objetos que son referencias musicales y culturales “occidentales”, como Nada Surf o David el gnomo (*Fot. 1 de la Comp. 22*, en la siguiente página). Por su parte, la casa en la que Rana

Comp. 22: Conversación entre Ashraf y Rana en The Bubble



Fot. 1



Fot. 2

hace la maleta tiene motivos más tradicionales y referentes árabes (Fot. 2). Los temas de conversación y las preocupaciones también son diferentes en la cocina (donde Noam, Lulu y Yali hablan de sus ligues) y en la habitación (donde Rana y Ashraf hablan de la boda de ésta y de la otra boda que Jihad quiere programar entre su prima y aquel). Noam señala esa diferencia entre los espacios después de que Yali se queje de que Ashraf se vaya a quedar y bromea: “¿Vamos a esconderlo en el armario?”. “Para”, responde Noam enfadado, “ser gay no es fácil *allí*”.

Las primeras imágenes que se obtienen de Nablus son a través de las noticias televisivas, enmarcadas dentro de un televisor que emite en Tel Aviv. Será así también una de las últimas imágenes que se tenga de ella, después del asesinato de Rana por parte de las fuerzas armadas israelíes. Palestina es construida entonces a través de los ojos de periodistas israelíes. Representa violencia, interés informativo, guerra y terrorismo.

En el subapartado 3.2.3.2 introducía cómo Nablus se presentaba a través de la mirada de Noam y de Lulu, videocámara mediante, cuando entraban haciéndose pasar por periodistas de Francia (me remito al Fot. 1 de la Comp. 11). Fuera de esa mirada metadocumental, el primer plano de tipo omnisciente sitúa también a la mezquita en el centro.

Al mismo tiempo, se desvanece la música británica que se escuchaba en los planos del coche (se desconoce si es intra o extradiegética) y comienza a sonar la llamada a la oración. Nuevamente, se identifica la presentación de una ciudad o un barrio palestino con la religión. Se volverá a hacer, con el mismo plano y con el mismo sonido, cuando en otro momento de la película quiera ubicarse fácilmente la acción en Nablus.

La boda de Rana y de Jihad es el evento que protagoniza la representación de Nablus. Cualquier escena que tiene lugar en la ceremonia es introducida con un plano lejano (puede observarse en los *Fot. 1* y *Fot. 2* de la *Comp. 23*). Así, se marca la distancia entre la cámara, el público y el objeto que registra.

La importancia de representar una ceremonia tradicional (y la forma en que se hace) me remite a la descripción que hace Nichols de los cines etnográfico y pornográfico:

La etnografía ofrece pruebas visibles de prácticas culturales, haciendo hincapié en las dimensiones más accesibles desde un punto de vista cinematográfico (actos públicos más que preparaciones privadas) [...]. En una película etnográfica prevalece una iconografía de la autenticidad cultural, por lo general indicativa de un estado “intacto”, en ocasiones de aculturación [...] iconos de autenticidad y especificidad que representan los rituales, atuendos, discurso y comportamiento cotidiano que tipifican al Otro (Nichols, 1997 [1991]: 278).

Se observa que la Palestina que se está dibujando está caracterizada, principalmente, por el conservadurismo ligado a la religión, de la misma forma que Israel se definía precisamente por lo contrario. Este conservadurismo se refleja en la homofobia de la sociedad palestina<sup>131</sup>, patente en un discurso que se (re)produce en *The Bubble*, *Amor sin barreras* y en los dos documentales y que tiene que ver con las familias y la salida del armario: se presupone que si éstas descubren su homosexualidad van a echarles de casa o, incluso, asesinarles. Estos son los únicos relatos escuchados y se obvia la

*Comp. 23: Ramala en The Bubble*



Fot. 1



Fot. 2

---

<sup>131</sup> Un ejemplo claro se sucede en *Amor sin barreras*, cuando se enfatiza que el salvaje asesinato de Mustafa y el ficticio de Nimr son provocados por su homosexualidad y no por su colaboracionismo con los servicios de inteligencia de Israel (que son precisamente quienes han utilizado su identidad y sus prácticas para chantajearles y torturarles en primer lugar).

existencia de otros, algo muy bien representado en la comparación entre las narrativas de salida del armario de los personajes palestinos y las de los personajes israelíes.

Las consecuencias de salida del armario de los personajes y los actores sociales cuyas historias son relatadas van desde la expulsión de la casa familiar hasta el asesinato, pasando por la agresión o el matrimonio forzado (exceptuando el caso de Khader, en *Undressing Israel: The Gay Men in the Promised Land*, motivo que sorprende a Michael Lucas, lo que le hace insistir en su sorpresa y en la suerte que tiene). Para los personajes israelíes, sin embargo, no implica ningún problema, salvo, en algunos casos, la sorpresa y quizá disgusto familiar los primeros meses.

Esto hace asumir, además, que la retórica de la “salida del armario”, tal y como ha sido construida en el activismo LGTBIQA “occidental”, es la única narrativa posible en la vida de una persona con prácticas sexuales no normativas (“salí del armario, como soléis decir”, le deja grabado Ashraf a Noam en un mensaje telefónico después de hablar con su hermana).

La forma en que se resuelve ese proceso se convierte en el único medidor del avance de una sociedad. Ser israelí o ser palestino es la única variable que se analiza para entender las diferencias, ignorando la clase social, la forma de religiosidad o la historia vital de las personas involucradas.

#### **3.2.4.2. El palestino bueno y el palestino malo**

Tanto en este subapartado como en el próximo voy a centrarme en las dos películas de ficción, *The Bubble* y *Amor sin barreras*, donde dos nuevas dicotomías se hacen fácilmente identificables: “el palestino bueno” y “el palestino malo”, “el israelí bueno” y “el israelí malo”. Escojo estas obras de la muestra fílmica puesto que éstas donde ambos tropos aparecen claramente, con presencia explícita tanto de personajes palestinos como de israelíes y con interacción entre ellos.

A continuación, me centraré en el primer binomio, sobre el que Edward Said ya hablaba en *Orientalismo*: “El orientalismo gobierna la política israelí hacia los árabes [...]. Hay árabes buenos (los que hacen lo que se les dice) y árabes malos (los que no lo hacen y, por tanto, son terroristas)” (2008 [1978]: 404).

Voy a realizar este análisis basándome en las relaciones entre Nimr y Nabil, por un lado, hermanos en *Amor sin barreras*, y Ashraf y Jihad, por el otro, cuñados en *The Bubble*. En estos dos filmes, “los palestinos buenos”, relativamente despolitizados, adscriben sus deseos y prácticas sexuales a la identidad gay y quieren vivir en Tel Aviv, mientras que “los palestinos malos” se caracterizan por su homofobia y son identificados como terroristas.

#### 3.2.4.2.1. Nimr y Nabil en *Amor sin barreras*

Nimr es el joven palestino y gay que la película presenta en su primera secuencia. Se ha escapado de Ramala para ir a un bar de ambiente en Tel Aviv (donde conoce a Roy). A Nabil se le introduce pasados los primeros diez minutos de película, en la casa familiar. El hogar de Nimr y Nabil es mucho más humilde que la casa de los padres de Roy, que se mostrará más adelante. Mientras Nabil y Nimr están sentados, la madre está cocinando y sirviendo la comida y la hermana pequeña Abir está también de pie, bebiendo un vaso de agua.

Ya en la primera intervención de Nabil se pretende mostrar su politización antisionista. Esta es la conversación:

*Nimr*: Mañana es mi última entrevista [para participar en un seminario de psicología en Tel Aviv].

*Madre* [no informan de su nombre]: ¡Enhorabuena!

*Abir*: ¿Y qué significa eso?

*Nimr*: Un paso más y estoy dentro.

*Abir*: ¿Entonces estarás en Tel Aviv?

*Nimr*: Sólo una o dos veces por semana.

*Abir*: ¿”Sólo”?

*Madre*: Con la ayuda de Dios [*mientras sonríe*].

*Nimr* [a Nabil]: Estás muy callado.

*Nabil*: Ya sabes mi opinión.

*Madre*: Nabil...

*Nabil*: Todo esto es un boicot académico de Israel. Quiere estudiar allí.

*Madre*: Una oportunidad única, un gran profesor.

*Nabil*: Sí, sí, lo sé. De Londres.

*Nimr*: Su recomendación es Princeton, Cambridge o Stanford.

*Nabil:* ¿Quién puede pagar Stanford?

*Nimr:* Hay becas.

*Nabil:* Y si te dan una, ¿sabes por qué? ¿porque eres inteligente y Dios te ha dado buena cabeza? ¡Para que seas obediente a los judíos!

*Madre:* ¡Nabil, basta!

*Nimr:* No entiendes cómo funciona esto.

*Nabil:* Sé lo suficiente. [Pausa]. Está bien. Me voy de compras. [A Abir] ¿Vienes? [Abir asiente y Nabil se levanta]. Adiós mamá.

*Madre:* Que Dios te bendiga.

*Abir:* [A Nimr, mientras le acaricia el hombro] Tendré los dedos cruzados.

*Nimr:* Gracias.

*Abir:* Para que no la pases. No quiero que te vayas.

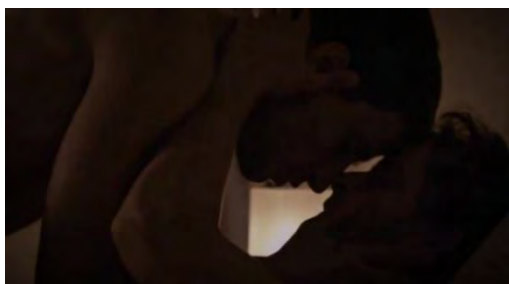
Se marchan y la madre se sienta en la silla que ha dejado libre Nabil, desde donde le sonríe. El filme alinea afectivamente al espectador con Nimr y presenta a Nabil como su antagonista: no quiere que vaya a Tel Aviv, y es en Tel Aviv donde el público sabe que puede construir una relación con Roy: ¿y quién no querría que triunfase la historia de amor?

La politización de Nabil y la despolitizada “neutralidad” de Nimr van a exponerse más claramente diez minutos después, en la siguiente escena en la que coinciden ambos personajes. Nimr vuelve de Tel Aviv, donde ha estado con su amigo Mustafa, a quien le cuenta que ha conseguido el visado y la plaza en el seminario, y con Roy, con quien ha pasado parte de la noche.

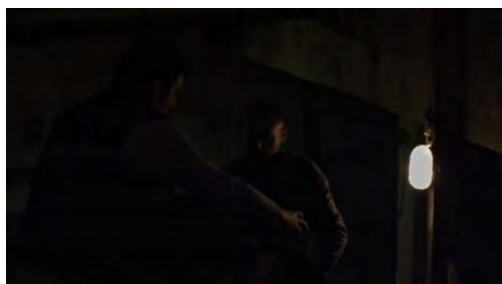
La oscuridad del plano que muestra el beso y el sexo entre Roy y Nimr (*Fot. 1* de la *Comp. 24*, en la página siguiente) se transforma, con un corte, en el oscuro sótano y garaje de la casa de Nimr, en Ramala (*Fot. 2*). Nabil y otro hombre están almacenando armas. Pronto salta la voz de Nimr, que está observando desde la entrada de la casa, donde sí hay luz (*Fot. 3*). Interpela a Nabil y éste le replica, sin preocuparse por haber sido descubierto, que vuelva a sus libros. Sube el compañero de armas de Nabil, quien pregunta a Nimr, sarcástica y amenazadoramente, si ahora estudia en Tel Aviv. Nabil le defiende, diciendo que le deje en paz, y se despiden. Ya a solas, discuten, compartiendo plano pero cada uno enmarcado en una puerta diferente, remarcando su diferencia intrínseca (*Fot. 4*):

*Nimr:* ¿Traes las armas a casa? ¿No es demasiado?

Comp. 24: Discusión entre Nimr y Nabil en Amor sin barreras



Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4

*Nabil:* Olvídalo, ¿vale?

*Nimr:* ¿Ahora vas en serio?

*Nabil:* Ocúpate de tus estudios. Te olvidas de dónde vivimos.

*Nimr:* Peleaste por la educación y los derechos humanos.

*Nabil:* ¿Predicas los valores? Todo esto es por ti.

*Nimr:* La violencia no es un valor.

Es entonces cuando llega su hermana, y dejan de discutir, marchándose enfadado Nabil y quedándose Abir y Nimr en silencio.

Si antes solo se había mostrado la politización de Nabil, ahora ésta ya se vincula directamente con el terrorismo. La lucha armada no tiene nada que ver con lo que Nimr desea, y así lo defiende explícitamente: “la violencia no es un valor”. Los planos, con sus marcos diferenciados y la oposición entre luz y oscuridad, no hacen más que reforzar su distanciamiento.

La próxima secuencia en la que aparecen los dos hermanos es después de que el público descubra que Gil, miembro de los servicios secretos israelíes (“el israelí malo”, como describiré en el subapartado 3.2.4.3) deporta a Mustafa de vuelta a Ramala. Nimr y Nabil están en un coche y Nabil recibe un mensaje de texto. Entonces, se desvía, frena



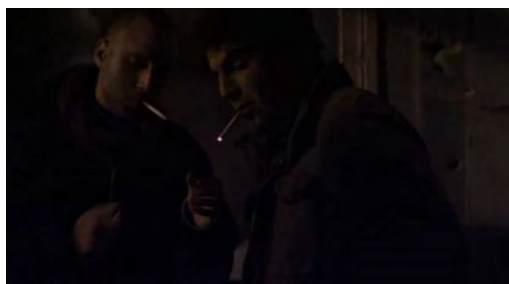
y le pide a su hermano que espere en el vehículo. Nabil entra en un garaje oscuro, donde saluda a otros cuatro hombres. Le están pegando una paliza a Mustafa y, mientras se oyen los golpes fuera de campo, Nabil fuma tranquilamente junto a un compañero (Fot. 1 de *Comp. 25*).

La “maldad” de Nabil no es totalmente plana y presenta algunos grises, cuando defiende a Nimr, por ejemplo, o ahora cuando expresa sus dudas: “¿qué nos trae pegarle todos juntos?”. “Para darle su merecido”, le responde su secuaz, “le acusan de revelar secretos de Estado”. Es en principio el colaboracionismo lo que les lleva a maltratar y vengarse de Mustafa.

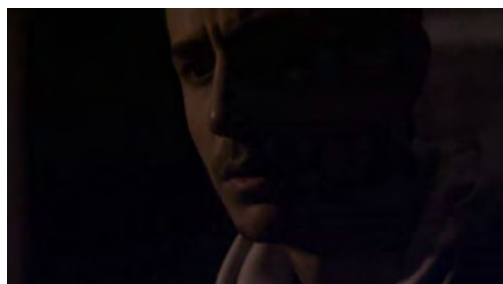
Cuando Nimr escucha ruidos, sale del coche para buscar a su hermano. Aparece en el garaje y pregunta: “¿Qué estáis haciendo aquí?”. “Dándole una lección al *traidor*”, responde el compañero de Nabil. En un primerísimo primer plano de Nimr, así como con la aparición de música de tensión en la banda de sonido, el espectador comprende que Nimr ha reconocido a Mustafa (Fot. 2 de la *Comp. 25*). “¿Por qué ha de ser un traidor?”, pregunta alarmado. “Vive en Tel Aviv y se prostituye”, le contestan, “¿crees que los judíos le permiten vivir allí por bondad?”. Se desplazan con estas líneas los motivos de la paliza. Es vivir en Israel y el trabajo sexual (con hombres, como dirán a continuación), lo que le convierte en colaboracionista y traidor.

Cuando Nimr intenta ayudar a Mustafa, Nabil le contesta: “¿Estás tratando de salvarle? Ha chupado pollas judías”, y un poco más tarde: “no hay nada que puedas hacer, el marica vivió en Tel Aviv, la inteligencia israelí le ha devuelto”. Nimr se enfada e intenta zafarse de él: “Nimr”, dice mientras vuelve a agarrarle, “es la guerra”. Mustafa es asesinado de un disparo por uno de los compañeros de Nabil, y la imagen vuelve a cortarse a negro.

*Comp. 25: Nimr, Nabil y sus secuaces*



Fot. 1



Fot. 2

Ahora más que nunca, pese a las dudas expresadas por Nabil, el público entiende hasta dónde puede llegar la politización de éste y su insistencia en relacionar todo lo israelí con una guerra, así como la forma en que esa politización se interrelaciona con la más violenta y salvaje homofobia. Será Roy, “el israelí bueno”, quien acoja a Nimr después de esta terrible experiencia.

La próxima vez que Nimr y Nabil se encuentren, tratarán precisamente este tema. La escena comienza con el plano de un taladro (*Fot. 1* de la *Comp. 26*). Tanto los trabajos manuales de la casa como la acción de penetrar están tradicionalmente vinculados con la masculinidad normativa, posición que ocupa Nabil en el filme: una masculinidad normativa, heterosexual y violenta; una masculinidad eminentemente musulmana.

La cámara se desplaza lentamente para incluir en la imagen el rostro de Nabil y una puerta, que se abre para dejar entrar, de nuevo desde un plano de luminosidad, a Nimr (*Fot. 2* de la *Comp. 26*). Éste deja de sonreír al ver a su hermano, quien le pregunta cómo está. Finalmente, le interpela directamente:

*Nabil:* ¿Cuál es tu problema?

*Nimr:* ¿Cuál es mi problema? Pones en peligro a la familia.

*Nabil:* Eres un ingrato. Todo lo hago por la familia. Desde que estudias en Tel Aviv la gente no deja de hablar.

*Nimr:* Déjalos. Para un Estado se necesita más que un ejército. No tienes el monopolio del patriotismo.

*Nabil:* El hermano pequeño incluso habla de política.

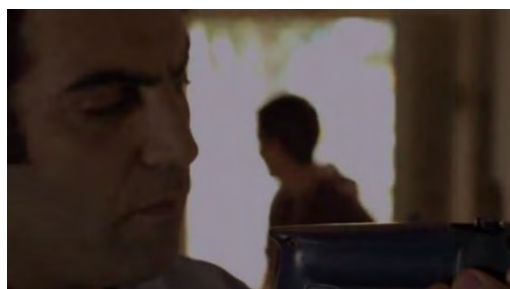
*Nimr:* Tienes razón. No se trata de judíos y palestinos, Fatah o Hamás. Estoy hablando de una persona a la que han asesinado.

*Nabil:* ¿Estás defendiendo al marica? Fue culpa suya.

*Comp. 26: Nimr y Nabil en Amor sin barreras*



Fot. 1



Fot. 2

*Nimr:* ¿Cómo puedes decir una cosa así?

*Nabil:* Nimr, madura.

*Nimr:* Sí, “papá”.

*Nabil:* ¡Deberías irte a tu habitación y aprender! Piérdete, sal de aquí.

En esta escena, Nimr y Nabil expresan explícitamente sus diferencias en la concepción de lo que es política. Para Nimr, hay algo más allá de las armas y relacionado con la educación. Además, desvincula la política de las relaciones de poder: “no se trata de judíos y palestinos”, y esa forma de vivir el conflicto queda relegado al sentir y actuar de Nabil, al terrorismo.

Parte de la despolitización del “palestino bueno” pasa por la idea de olvido, un olvido que naturaliza las relaciones de poder que siguen estando vigentes. Esta idea aparece reflejada cuando Nimr, en una reunión de trabajo, se enfrenta al caso de una mujer deprimida, cuya vida ha sido condicionada por la ocupación, a la que sus compañeros no saben si permitir o no seguir viendo a sus hijos. Nimr opina que sí deben hacerlo para darle proyección de futuro: “En lugar de hurgar en el pasado, debemos encontrar perspectivas”<sup>132</sup>.

Cuando los servicios secretos israelíes intentan captar a Nimr como colaboracionista, le amenazan con revelar su homosexualidad a la familia y terminan por retirarle el visado y la plaza en la universidad. Con quien Nimr se enfada es con Nabil, a quien responsabiliza de su suerte.

Desesperado, encerrado en un plano que muestra su claustrofobia (ver *Fot. 1* de la *Comp. 27*, en la página siguiente), comienza a golpear y romper la puerta del garaje y sótano que esconde las armas de su hermano. Ahora es él quien, burdamente y con poco éxito, trata de penetrar la pared (*Fot. 2*). Nabil baja enfadado y comienzan, nuevamente, a discutir.

*Nimr:* ¡Saca las armas de aquí!

*Nabil:* No grites.

*Nimr:* ¡Esto no es un juego!

*Nabil:* Estás loco.

---

<sup>132</sup> Esta escena me remite directamente a Rafik, el compañero sexual de Axel en *Caminar sobre las aguas*, que cuando se enfrenta enfadado con Eyal le espeta: “Los judíos estáis amargados por lo que el mundo os hizo. Deberíais dejar ir el pasado”.

Comp. 27: Nimr desesperado



Fot. 1



Fot. 2

*Nimr:* Lo saben. Podrían venir en cualquier momento.

*Nabil:* ¿Tengo que estar preocupado? Si no has dicho nada, no saben nada.

*Nimr:* Has matado a esta familia.

*Nabil:* Yo he salvado a esta familia. Recuerda lo que has pasado.

*Nimr:* ¡Has arruinado mi vida!

Ni Nabil ni Abir (con quien habla Nimr a continuación) tienen la información con la que cuenta el espectador: la politización y la ideología terrorista de Nabil (y no la ocupación o los chantajes de los servicios secretos israelíes) han estropeado las posibilidades de Nimr de salir del país, de vivir su homosexualidad abiertamente y de mantener su relación con Roy.

Cuando la familia se entere de que Nimr es gay, será principalmente la madre quien le reproche violentamente el engaño y la vergüenza, antes de echarle de casa. Nabil se lo lleva, junto con sus compañeros de armas, al mismo garaje donde asesinaron a Mustafa. Por el camino, le trata con violencia, agarrándole y empujándole. En esta ocasión, el colaboracionismo no es relevante en la agresión: solo su homosexualidad. Le amenaza con un arma y, finalmente, le indica el camino que le llevará más allá del muro, fingirá su asesinato y le exigirá que no vuelva nunca más. Esta escena será la última en la que se les verá juntos. Cuando los servicios secretos israelíes detienen a Nabil, Gil, “el israelí malo”, le pregunta por su hermano, “el maricón”, a lo que éste responde que, por su parte, “está muerto”.

Antes de finalizar el análisis de esta pareja, quiero señalar lo que Shohat denomina las políticas del *casting*, para lo que retomo una cita suya: “La narrativa audiovisual fuerza al cineasta a tomar partido. La producción cinematográfica necesita una selección de actores en un proceso de *casting* que inevitablemente sitúa un rostro y una cara en términos de género, raza, clase y nación” (Shohat, 2010 [1989]: 262). A diferencia de otras obras

artísticas, las voces y las tramas están in-corporadas en el cine, en-carnadas en unos cuerpos y unos acentos específicos, marcados por variables de género y de raza.

Históricamente, el cine israelí ha contratado a intérpretes mizrajíes o sefardíes para interpretar a personajes árabes y a palestinos, explotando los estereotipos, el racismo y las tensiones étnicas de la región (explicadas en el subapartado 2.2.2.3.2 del marco teórico). En el caso de *Amor sin barreras*, mientras que Nimr, el “palestino bueno”, al igual que Nabil, el “palestino malo”, son interpretados por actores israelíes (Jamil Khoury y Nicholas Jacob, mizrají y de padre mizrají respectivamente), Roy está interpretado por un ashkenazí (Michael Aloni).

### 3.2.4.2.2. Ashraf y Jihad en *The Bubble*

En el caso de *The Bubble*, Ashraf y su cuñado Jihad<sup>133</sup> tienen una relación muy similar que les posiciona, igualmente, en los mismos lados de este binomio maniqueo. La película les presenta juntos, uno al lado del otro, en la primera secuencia (ver la *Comp. 28*), cuando intentan atravesar el puesto de control con otro grupo de personas palestinas.

Están en pie, uno al lado del otro, y cuando el soldado les insta a levantarse las camisetas para demostrar que no llevan explosivos, Jihad se muestra más resistente. En el mismo *Fot. 2* puede verse cómo Ashraf mira el suelo mientras que Jihad mantiene orgulloso la cabeza alta. A lo largo de la secuencia, Ashraf se presenta como colaborador, amable y sonriente, aunque también esté preocupado a raíz de los hechos

*Comp. 28: Presentación de Ashraf y Jihad en The Bubble*



Fot. 1



Fot. 2

---

<sup>133</sup> El uso de Jihad para nombrar a este personaje no es anodino, y resuena en el imaginario con todas las connotaciones que el discurso islamófobo le ha asignado en relación con el terrorismo.

que se van sucediendo, mientras que Jihad se muestra resistente, problemático y enfadado. Las primeras palabras que dicen, después de que hagan enseñar su vientre a la mujer embarazada, serán pronunciadas entre susurros: “Que les jodan”, por parte de Jihad, y la respuesta de Ashraf: “Cálmate, Jihad”.

Serán Ashraf y Noam los que ayudarán a la mujer, tumbada en el suelo, durante el parto, ante la alerta y el enfado resistente de Jihad, quien se pregunta qué hace Noam y dónde está el doctor. Nuevamente, el papel de Ashraf será reprocharle, tranquilizarle y, en esta ocasión, defender el papel del “israelí bueno”. Una vez el bebé de la mujer ha muerto, será Jihad, beligerante, el primero en reprocharle al soldado su responsabilidad en lo ocurrido. Otra vez, Ashraf se levantará y le exigirá que se calme.

La mañana que sucede a la primera noche de Ashraf y Noam, el primero habla con su hermana por teléfono, tal y como describía en el subapartado 3.2.4.1.3 del análisis. En dicha conversación, tratan la próxima boda entre Jihad y Rana; y empieza a imaginarse hacia dónde va a construirse el personaje de Jihad. Primero, Ashraf se queja de que la familia esté insistiendo en que se case con una prima; después, continúan así:

*Ashraf:* ¿Estás segura respecto a él? Se ha vuelto tan radical... Podría causarnos problemas.

*Rana:* Escucha, es el hombre al que quiero. Es sensato y me ha prometido que parará pronto. Después de la boda estaremos lejos de todo ello, aquí en Jordania.

Teniendo en cuenta el contexto, el viraje de esa radicalidad no es difícil de imaginar, y la película lo confirmará pronto. Cuando Lulu y Noam van, haciéndose pasar por periodistas, a la casa de Ashraf en Nablus, será Jihad quien les pille besándose (ver *Comp. 29*, en la página siguiente). Jihad ocupa el espacio público palestino, en un plano desde abajo y desde dentro hacia arriba y hacia fuera (*Fot. 1*), mientras que Ashraf se encuentra, literalmente, encerrado en un armario (*Fot. 2*).

Los cuñados discuten y Jihad le dice que, si quiere asegurarse su silencio, Ashraf deberá casarse con su prima Samira. Se nos presenta Jihad, entonces, como la encarnación de la homofobia en la vida de Ashraf, la representación de los motivos por los que éste no puede vivir su vida. Durante la boda, además, tendremos pistas de la vinculación de Jihad con el terrorismo, Ashraf sospecha que van a atacar en Tel Aviv e intentará ponerse en contacto con Noam, pero ya será demasiado tarde.

Comp. 29: Jihad descubre la relación de Ashraf



Fot. 1

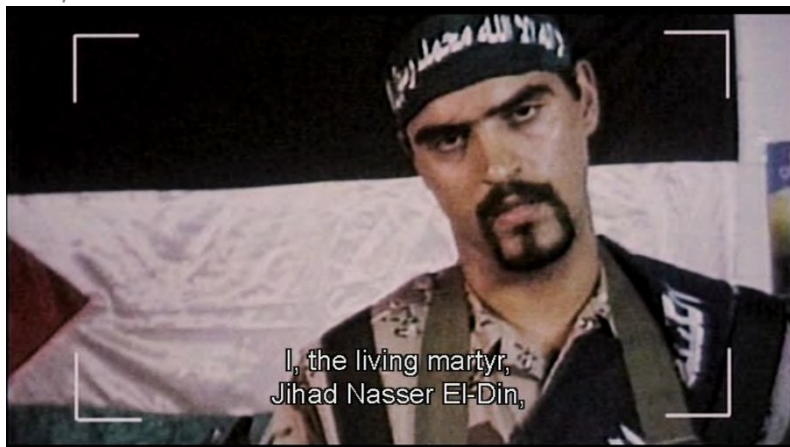


Fot. 2

Más adelante, cuando Rana sea asesinada por las fuerzas de seguridad israelíes, las noticias identificarán a Jihad como un líder local de Hamás. La imagen que tenemos de él antes de vengarse (ver *Comp. 30*), papel para el que le sustituirá Ashraf, resulta reconocible (tantas otras películas, tantos otros informativos televisivos) como icono del terrorista árabe, del mártir musulmán: la bandera de fondo (que suele ser la bandera de algún grupo terrorista, aquí sencillamente la bandera palestina), vello facial, caligrafía árabe en su ropa, armamento. Este tipo de videos de martirio sirven de propaganda ideológica y tienen una gran difusión en los medios de comunicación.

Siguiendo el mismo argumento sobre las políticas del *casting* que introducía en el epígrafe anterior, ni Ashraf ni Jihad están interpretados por palestinos, sino por israelíes mizrajíes, Yousef Joe Sweid y Shredi Jabarin respectivamente.

Comp. 30: Jihad en The Bubble





### 3.2.4.3. El israelí bueno y el israelí malo

Entre los personajes israelíes también encontramos esta dicotomía buenos/malos. Su construcción está relacionada con la de los palestinos, principalmente porque les necesitan para significar: tal y como exponía Jasbir Puar (2007) explicando el homonacionalismo (2.2.1.3.2), la comunidad imaginada heteronormativa se permite la inclusión de algunas personas gays en el marco de la guerra contra el terror, siempre y cuando se mantengan los privilegios de raza y de clase y, paralelamente, se construyan unos sujetos Otros racializados (“orientalizados”) y vinculados con el Enemigo terrorista.

Esta dicotomía puede encontrarse tanto en *The Bubble* como en *Amor sin barreras*. Ahora, los “israelíes buenos” (Noam y Roy) están “occidentalizados”, despolitizados y no tienen ninguna intención de hacerse cargo de las relaciones de poder inherentes a los vínculos que se construyen con “los palestinos buenos”. Sus acciones, cuando se saltan las leyes israelíes, no tienen tanto que ver con la política como con el ideal del amor romántico.

En el caso de *The Bubble*, Noam es caracterizado como un chico *indie*, alternativo, reconocible para un público euro-estadounidense a través de la música, tanto la que se escucha en la banda sonora (Bright Eyes, Lloyd Cole, Tim Buckley) como la que se advierte en la decoración (Nada Surf) o en sus camisetas (Rolling Stones, Morrissey, The Monkees). Sus gustos aparecen jerarquizados frente a otros, considerados de baja cultura, cuando desprecia los de Yali o a las dos niñas que quieren comprar en su tienda de discos lo último de Britney Spears.

En la primera secuencia, Noam hacía patente su desinterés hacia las actividades que desempeñaba en el puesto de control. El soldado que impide grabar a los reporteros o activistas le reprocha su pasividad mientras le quita un auricular de música (ver *Fot. 1* de *Comp. 31*, en la página siguiente). Es en ese momento cuando el público es consciente de que Noam no ha participado del abuso de poder del soldado. “Me da igual”, repite apático en dos ocasiones cuando éste le da órdenes para mantener a raya a las tres personas que graban.

Cuando Noam vuelve a aparecer, en el momento en que al grupo palestino, en línea, se le ordena subirse las camisetas, lleva nuevamente encendida la música, dado que él mismo se retira los auriculares para prestar atención a Ashraf (ver *Fot. 2*). Es el deseo sexual, pues, lo único que le hace integrarse en la escena de reconocimiento militar.



Comp. 31: Noam, la música y el interés



Fot. 1



Fot. 2

Ese desinterés, sin embargo, no está politizado. Bien es cierto que el filme sitúa a Noam en una posición contraria a los abusos de poder israelíes (tanto en esta secuencia como cuando participa en la *rave* contra la ocupación), pero esa posición se descafeína cuando la oponemos al grupo de activistas de izquierda que la misma película construye en tono de mofa. Así, se queda en un buen israelí que es activista *pero no demasiado*, contrario al gobierno *pero no demasiado*, de izquierdas *pero no demasiado*.

El grupo de activistas se reúne para organizar la *rave*, único plan que se les ocurre en contra de la ocupación. Es el único momento, además, en el que aparecen mujeres lesbianas (con el pelo rapado, desnudándose delante de los demás, sin sujetador, ¡radicalizadas!). Se reproduce la misma situación que relaté en el subapartado 3.2.3.2, cuando dos personas, sin saber nada de la vida de Ashraf, criticaban la *burbuja* en la que nadie estaba conectado con la realidad. En esta ocasión, uno de los integrantes del colectivo propone que se invite a personas palestinas, “nunca tenemos a ninguna”. Se presentan así fetichizadas y utilizadas como token. Otro activista se pregunta si alguien conoce a algún joven palestino que pueda venir a las reuniones; a continuación, la que parece que lidera la asociación se enfada: “¿Cómo podrían venir? ¡No consiguen permisos! ¡Estáis tan desconectados! Vivís en negación. ¡Id a los puestos de control! ¿Alguna vez has estado en Cisjordania? ¿Y tú?”. Grita esto mientras mira a Ashraf y a Noam, quien responde que precisamente vuelve de pasar un mes como reservista en un puesto de control, ante lo que la mujer se enfada (“¿No renunciaste?”) y Yali le defiende: “Eh, estamos aquí por el póster [para promocionar la *rave*]. Dejad la política para luego”.

Por un lado, el público tiene una información que la activista desconoce: por supuesto que están conectados con la realidad, ¡Ashraf es palestino! Eso nos comunica que es ella, la vociferante (y casi ridícula) activista radical de izquierdas (y lesbiana) la que está

claramente desconectada de la realidad que han vivido, tanto Noam como Ashraf, en los puestos de control. Por otro lado, la política, insiste Yali, no es lo importante aquí, hay que volver a la fiesta. Esta secuencia nos informa de que no son muy activistas, al igual que otra escena en la que Lulu les reprocha que nunca vayan con su madre y su grupo de Machsom Watch a los puestos de control.

Los personajes de Noam, Yali y Lulu también se edifican sobre su privilegio de clase y de raza: son ashkenazíes, la etnia privilegiada en Israel. El único mizrají que aparece en el filme es Golan, su opuesto, un novio de Yali que se presenta como hiper-masculino, patriota y con aversión a la pluma gay. Yali le conoce entrevistando a diferentes personas para trabajar en el café y, pese a ser “un pueblerino”, le atrae por su físico.

La comunidad mizrají es israelí de ascendencia árabe, mientras que la asquenazí es judía de origen europeo, migrada al estado de Israel. La tensión interracial en Israel y la dicotomía asquenazí/mizrají en la sociedad israelí y en las representaciones cinematográficas, han representado a la comunidad mizrají como hipersexualizada y brutalizada, parte de la fantasía colonial ashkenazí (Shohat, 2010 [1989]: 105-162; Yosef, 2004: 84-117), rasgos introducidos en el marco teórico e identificables en el personaje de Golan.

En el caso de *Amor sin barreras*, el “israelí bueno” Roy no está representado como un chico indie o alternativo, sino como un joven abogado con dinero y privilegios de clase asociados a los recursos de su padre. A Roy no le importa que Nimr sea palestino, pero no se compromete políticamente ni cuestiona los motivos de seguridad que dificultan el proceso de acogida. Su lucha tiene que ver con el amor romántico, y no con la política (ni la gay ni la contraria a la ocupación). La retórica homonacionalista permite la inclusión de estos “israelíes buenos”, igual que lo hace con militares, personalidades políticas y empresarias que describen *Undressing Israel: The Gay Men in the Promised Land*.

Existen otros personajes, iconos figurativos de un poder estatal injusto y arbitrario, que son fácilmente detestables y que facilitan sentir la crítica tibia de “los israelíes buenos” como una verdadera posición política, radicalmente crítica y subversiva. Estos personajes encarnan el poder legislativo que impide que Ashraf, Nimr, Louie, Abdu o Rafis vivan en Tel Aviv. Son también el personaje de Gil, representante de los servicios secretos israelíes en *Amor sin barreras*; el soldado de la primera secuencia de *The Bubble*; así como la sociedad explícitamente racista que encarnan dos clientas de Lulu

también en *The Bubble*, que critican que uno de sus jabones huele mal, “a árabe”. Eso sí, son “los palestinos malos”, quienes representan el islam radical y la homofobia musulmana, los que verdaderamente impiden a los protagonistas vivir sus vidas y sus historias de amor.

### 3.2.5. Mimetismo y fracaso

Todo pueblo colonizado [...] se sitúa siempre, se encara, en relación con la [...] cultura metropolitana. El colonizado escapará más y mejor de su selva cuanto más y mejor haga suyos los valores culturales de la metrópoli.

Será tanto más blanco cuanto más rechace su negrura, su selva.

Frantz Fanon. *Piel Negra, máscaras blancas*.

En el apartado anterior he podido ver que ni la construcción buenista de Nimr ni la de Ashraf han conseguido resolver el conflicto entre Israel y Palestina. La fantasía cuir fracasa en todos los casos. Los dos han engañado a sus parejas y no les han revelado toda la información que tienen sobre sus familiares y sus tejemanejes terroristas, por lo que la sospecha de los servicios secretos estatales, así como la de las familias y amistades del “israelí bueno”, están finalmente fundadas. Ni la despolitización de Nimr ni la de Ashraf es plena, lo que arruinará las vidas tanto de Roy (quien acabará preso) como de Noam (quien acabará muerto, asesinado precisamente por Ashraf).

Esto tiene que ver con el intento de mimesis, ejemplificado por la siguiente cita de Gema Martín Muñoz, como con el fracaso de dicho intento:

El mejor musulmán es el que deja de serlo. De ahí la tendencia a distinguir entre ‘el musulmán bueno’ y ‘el musulmán malo’. El primero sería el occidentalizado, que se proclama laico y, en muchas ocasiones, sin tener cualificación científica, corrobora nuestros estereotipos demonizando el Islam y sus supuestas ‘patologías’. A ellos se los eleva como únicos posibles embajadores de su sociedad y su cultura, si bien con frecuencia son la cortina de humo que nos impide el conocimiento eficaz de la diversa realidad musulmana. El resto, si no prueban ser ‘buenos’, son considerados presuntamente ‘malos’ (Martín Muñoz, 2012: 44-45).

La única forma de ser verdaderamente una persona “palestina buena” es, por tanto, dejar de ser palestina. Para analizar este desplazamiento, utilizo el concepto de mimetismo de Homi Bhabha (2002 [1994]) y el de *passing* de Carole-Anne Tyler (1994). Para Bhabha, el mimetismo [*mimicry*] es una de las estrategias más eficaces del poder y el conocimiento colonial. Lo define de esta forma: “El mimetismo colonial es el deseo

de un Otro reformado, reconocible, *como sujeto de una diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente*” (2002 [1994]: 112). Bhabha considera que la *ambivalencia* del mimetismo (ese *casi lo mismo*) introduce una presencia fijada como parcial (incompleta, virtual) del sujeto Otro colonizado, y su éxito depende, a su vez, de su fracaso: el mimetismo comporta, al mismo tiempo, similitud y amenaza.

Tal y como explica Lewis Gordon en su lectura del clásico de Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas*, “los negros son humanos mientras puedan hablar en blanco, pero si pueden hacerlo, son peligrosos; por lo tanto, se hace necesario recordarles sus limitaciones” (Gordon en Fanon, 2009 [1952]: 224-225). Por ello, cada proceso de mimetismo, para mantener el orden colonial, debe ser el relato de su fracaso.

El mimetismo racial y colonial funciona de la misma manera que lo hace el género performativo (desarrollado en los apartados 2.1.2 y 2.2.1 de los marcos epistemológico y teórico). Igualmente, se trata de una copia sin original, un simulacro<sup>134</sup>. Paradójicamente, el proceso de mimetismo desnaturaliza la presunta ontología de un original previo, esto es, el sujeto Uno Colonizador, el Blanco con quien mimetizarse. La *ambivalencia* de la autoridad colonial va entonces del parecido (una diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente) a la *amenaza*, una diferencia que es casi total pero no exactamente (Bhabha, 2002 [1994]: 118).

En 1994, Carole-Anne Tyler publicó un artículo sobre *passing*<sup>135</sup> en la revista académica *differences* que, como Bhabha, parte del psicoanálisis lacaniano para teorizar sobre el mimetismo. Para Tyler, la marca de un *passing* exitoso es, precisamente, la falta de marca, la falta de un significante que se refiera a la diferencia que es. Indica así que *passing* solo puede nombrar el fracaso del *passing*: estamos de nuevo en esa diferencia *que es casi pero no*. Tyler ubica el *passing* en la presuposición de un estar-en-el-armario. Para ella, *pasar* es siempre pasar de salir del armario al mimetismo, puesto que salir del armario (entendido no sólo en relación con la orientación sexual, sino con

---

<sup>134</sup> Jean Baudrillard desarrolla el concepto de *simulacro* a partir de un cuento de Borges: el territorio ha dejado de existir, ya solo queda el mapa. Más aún, no pueden distinguirse mapa de territorio. Los simulacros son elementos que hacen emerger mapas por encima de los territorios. Esos mapas, sucesión de simulacros, suplantando la *realidad*, que está finalmente conformada por ellos, algo *real* sin origen ni *realidad* (1978 [1977]).

<sup>135</sup> *Passing* es un término en inglés que podría traducirse como “el acto de pasar por”, pero que voy a mantener en su idioma original, tal y como se ha hecho en otros artículos académicos en español (Platero, 2012). Sería la capacidad de una persona para ser leída como parte de una categoría identitaria (racial, étnica, de clase, de género) diferente a la suya. Puede ser una práctica deliberada y estratégica.

cualquier práctica o categoría identitaria) reconstituye el pasado de una persona como una práctica mimética. Pero, también, es *pasar* del mimetismo a la salida del armario, porque lo primero es causa de lo segundo, la ambigüedad de una identidad que se expone como ficticia.

¿Cuál es la diferencia, si todo son copias de copias y no hay original, entre el mimetismo y, simplemente, “ser”? El mimetismo, igual que salir del armario, es el deseo de un signo *natural* (Tyler, 1994: 236). La diferencia estaría más bien en la posición que se ocupa dentro de la relación de poder que atraviesa todo proceso de mimetismo.

Las estrategias de *passing*, los procesos de mimetismo y de salida del armario son representados en parte de la muestra fílmica. Primero, los analizaré en *The Bubble* (Eytan Fox, 2006), *Amor sin barreras* (Michael Mayer, 2012) y *The Invisible Men* (Yariv Mozer, 2012), donde se (re)producen más explícitamente. A continuación, me centraré en los momentos en los que dichas estrategias fracasan. Finalmente, observaré qué ocurre cuando son los personajes israelíes quienes practican la mimesis, algo que sucede en *The Bubble*, *Amor sin barreras* y en *Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land* (Yariv Mozer y Michael Lucas, 2012).

### 3.2.5.1. Estrategias de passing

En este subapartado utilizo el término *passing* para hacer referencia a las técnicas mediante las cuales los personajes palestinos intentan “pasar por” israelíes, en un proceso de gay-ficación de sus identidades. En este proceso, serán personajes israelíes (“los israelíes buenos”) quienes colaborarán y mediarán.

El caso de *The Bubble* cuenta con una secuencia clave. Una vez decidido que Ashraf va a quedarse en casa con Noam y que trabajará en el café con Yali, estos tres personajes le ayudan a *mimetizarse*, a *pasar por* un joven gay israelí. La decisión de que Ashraf se quede la toman en asamblea, la primera mañana después de que duerma en la casa. Yali, molesto ante la desesperación de Noam (“¿Dónde va a ir? No tiene permiso”), replica con sarcasmo: “¿Vamos a esconderlo *en el armario*?” Para Lulu es un asunto político: “Es la oportunidad de hacer algo importante”. Finalmente, Yali acepta y corta el hielo con un chiste que ríen y que muestra lo fácil que es realizar el desplazamiento de “árabe” a “terrorista” sin necesidad de dar explicaciones al respecto: “Está bien, no quiero ser acusado de acabar con la izquierda israelí, me rindo. Por cierto,

¿qué creéis que espera a un terrorista suicida gay en el paraíso? ¿Setenta efebos o setenta musculazos? ¿Podrá elegir?”

La secuencia de *transformación* comienza con un plano de Ashraf mirando su reflejo en el espejo, intentando reconocerse con su nuevo vestuario, que es parte del armario de Yali (Fot. 1 de Comp. 32). Pronto aparece en el mismo espejo Yali, su mentor, como parte de esta nueva imagen-identidad en la que trata de encajar (Fot. 2). El espejo me lleva a la reflexión de Tyler, con tintes lacanianos. El sujeto encuentra en el espejo la imagen de sí mismo como si hubiera estado siempre ahí, antes de ser reflejado, y construye a partir de entonces un sujeto “retroactivamente”, siendo realmente el reflejo causa y no efecto (Tyler, 1994: 218-219). En la imagen del espejo se puede ver, además, una pegatina que se clava en la frente de Ashraf, marcándole igual que marcaba su diferencia el cartel de la película en su distribución en Israel, con una mirilla roja (subapartado 3.2.2.2).

Yali comenta aprobatoriamente y da un nuevo consejo: “Bien. Es mejor con las mangas de la camisa enrolladas”. Empieza a enrollarle una de las mangas mientras la cámara cambia a un contraplano de Noam y Lulu, sobre la cama y mirando sonrientes. Ashraf, descontento, se da la vuelta y pregunta: “¿Estos colores pegan?” No será la primera vez que contraste su percepción y la opinión de Yali con Noam, su *intermediario* con la comunidad.

Noam hace un gesto indescifrable y Yali responde: “Tiene que vestirse *bien* para trabajar en el café”. ¿Qué significa aquí vestirse *bien*? ¿Vestir elegante? ¿Vestir a la moda? “Orna y Ella [las jefas del café] no saben la verdad”, añade Yali. Es entonces cuando entendemos lo que significa *bien*. *Bien* es no parecer palestino, es *pasar por* israelí, por israelí gay, concretamente.

Comp. 32: Ashraf en el espejo



Fot. 1



Fot. 2

“Necesita un cinturón”, dice Yali mientras va a buscar entre su ropa y Ashraf vuelve a mirarse, insatisfecho, en el espejo. “También necesita un nuevo nombre y toda una nueva biografía”, añade. Entonces, Ashraf mira la pared de Yali (ver *Comp. 33*), con múltiples fotos de referentes e iconos culturales (euroestadounidenses y de raza blanca, con alguna excepción israelí), y sonrío, mientras éste le coloca un cinturón. “Siempre tuve fantasías con George Michael”, dice Ashraf. Yali sonrío: “Yo tuve fantasías con toda esta pared”. La cámara va de una a otra fotografía: la película *My Private Idaho*, Dana International, George Michael, Pedro Almodóvar, Elton John, etcétera.

Noam mira divertido a Ashraf: “¿Te gustaba George Michael?”. “¿Con quién fantaseabas tú a los quince?”, le responde él. “River Phoenix, Morrissey, Chris Lowe de Pet Shop Boys... había muchos”, replica Noam. “Él y ese pequeño y triste mundo *indie* y todos sus cantantes sufridores...”, ironiza entrometiéndose Yali. Bromean ahora sobre los gustos alternativos y elitistas de Noam: “Eres un terrible *snob*. En realidad falta una foto de Michel Foucault, para reemplazar a Stephen de los Boyzone”. Cuando Noam le manda callar, Yali termina: “¿Qué hay de malo en esto? Un poco de cultura, de tradición. Así somos todos un solo pueblo, por lo menos”. Son entonces estos referentes (ninguno palestino, ninguno árabe, ninguno musulmán) los que les construyen a ellos tres como parte de un mismo pueblo: un pueblo gay que se hace neutro pero cuya neutralidad vemos posicionada en una hegemonía racial.

Mientras tiene lugar esta discusión, Noam lanza mensajes a Ashraf, sin que se dé cuenta Yali, de que se quite esa ropa; Ashraf obedece al instante. Yali escoge otras

*Comp. 33: Pared de Yali*





camisas y Ashraf se desespera: “No puedo llevar esto”. Noam dice que la camiseta que lleva en ese momento es mucho mejor: “Mi ropa le sienta mejor”. Finalmente Yali consigue ponerle una de sus camisas.

Es entonces cuando entran al café, donde practicarán. Lulu y Noam se hacen pasar por dos clientes y Ashraf deberá servirles. Cuando Lulu le pregunta su nombre, mantienen esta conversación:

*Yali:* Oh, ¿cómo deberíamos llamarle? Necesita un nombre hebreo.

*Ashraf:* Trabajé para un contratista israelí, y nos dio a todos un nombre hebreo. A mí me llamó Shimi.

*Lulu:* Shimi, de Shimon, ¿no?

*Ashraf:* O de Samson.

*Yali:* “Muera mi alma con los filisteos”, ¡la historia del primer terrorista suicida!

*Noam:* ¡Calla!

*Ashraf:* ¿Por qué no? Soy Shimi. ¿Quiere algo de carne, hummus, tehina?

*Lulu:* ¿Cómo es que no tienes nada de acento?

*Ashraf:* No hay *broblema*, si quieres puedo traerlo de vuelta. ¿Te hago una foto? No tenemos trabajo, no tenemos dinero, solo queremos la *baz*, de verdad [con acento palestino].

*Lulu* (riendo): No quería decir eso, lo sabes.

*Ashraf:* Está bien. Es muy poco común. Cuando era joven trabajaba en la tienda de *souvenires* de mi tío, en Jerusalén. Teníamos clientes judíos, así que aprendí; pensé que podría serme útil. Mi tío solía decir que hablaba como un judío, que eso no era bueno [ríe].

En esta conversación, aparte de una nueva broma de Yali que relaciona el islam y la condición palestina con el terrorismo, el público es testigo de la asignación de un nuevo nombre, que le construirá una nueva identidad racial y religiosa. El intercambio entre Lulu y Ashraf sobre el acento remite directamente al fragmento de Fanon sobre el negro y el lenguaje:

Hablar es emplear determinada sintaxis, poseer la morfología de tal o cual idioma, pero es, sobre todo, asumir una cultura, soportar el peso de una civilización [...]. [E]l negro antillano será más blanco, es decir, se aproximará más al verdadero hombre, cuanto más suya haga la lengua francesa (Fanon, 2009 [1952]: 49).

Ashraf, además de asimilar el hebreo, también asimilará el código no verbal cuando utilice el gesto de tocarse las cejas para decirle “te quiero” a Noam, igual que hacían los dos protagonistas de la interpretación teatral Bent, como se recordará, una adaptación israelí sobre el drama judío en los campos de concentración a la que asiste la pareja.

Para Fanon, además del idioma, son las relaciones interraciales las que suponen un paso más en el proceso de mimetismo:

El día que el blanco declaró su amor a la mulata [...]. Ya no era aquella que había querido ser blanca, era blanca. Entraba en el mundo blanco [...]. Yo no quiero ser reconocido como negro, sino como blanco. Pero (este es un reconocimiento que Hegel no ha descrito), ¿quién puede hacer esto sino la blanca? Amándome, ella demuestra que soy digno de un amor blanco. Me aman como a un blanco. Soy blanco (Fanon, 2009 [1952]: 75-79).

La pareja de Ashraf en el filme, Noam, cumple ese papel de mediador y fuente de reconocimiento para Ashraf, desde la escena en que le presenta a Tel Aviv la primera noche que pasan juntos (“Ashraf, Tel Aviv. Tel Aviv, Ashraf”) hasta esa búsqueda de aprobación para elegir la ropa de Shimi. Ese papel implica un esfuerzo por parte de Ashraf para integrarse y mimetizarse (desde la ropa hasta el idioma) que es unidireccional; como ejemplo de ello, la relación entera se da en hebreo, solo habrá una palabra que Noam intenta aprender (será “mi amor”).

En los filmes *Amor sin barreras* y *The Invisible Men*, son menos explícitas las referencias al proceso de mimetismo y a las estrategias de *passing*. En el caso de *Amor sin barreras*, la unilateralidad en el uso del idioma es similar a la de *The Bubble*, ya que Roy intenta hablar en árabe también una sola vez.

En esta película, una escena remite a esa búsqueda de un referente presuntamente universal (que no es más que una reapropiación “occidental”) a la que el personaje palestino no llega, no se reconoce. Roy y Nimr están cenando sushi con palillos y Nimr no tiene mucho éxito con ellos: “¿Quieres pan árabe?”, bromea Roy, antes de ayudarlo con ellos.

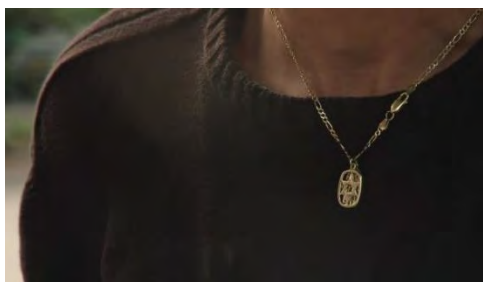
Siguiendo con esa idea de *ser ser casi lo mismo pero no del todo*, Roy halaga en un momento dado del largometraje a Nimr, tras escucharle hablar sobre su trabajo: “Eres

fiel a ti mismo”. Nimr, con tristeza y casi sarcasmo, lo pone en duda, consciente tanto él como el público de los armarios que habita.

Por último, en *The Invisible Men* también hay elementos que reflejan el proceso de mimetismo. El signo que utiliza Louie para *pasar por* israelí es una estrella de David colgada en su cuello con una cadenita. La muestra una primera vez sin dar explicaciones (*Fot. 1* de *Comp. 34*), cuando la saca de su jersey para hacerla visible. Justo a continuación, el plano siguiente enfoca el cielo azul y las aves que, tal y como observa, vuelan libres (*Fot. 2*). Se relaciona así el *passing* hebreo con la libertad. Con el filme más avanzado, Abdu bromea con él, cuando se encaminan a una fiesta gay árabe en Tel Aviv: “Todo el mundo allí será árabe, así que si no es mucho problema, quítate esa estrella de David; por tu propio bien, yo no tengo ningún problema con ella”. Ríen mientras un plano, nuevamente, enfoca el colgante (*Fot. 3*).

Más adelante, Louie explica la estratagema: “La llevo para mantener a la policía lejos de mi espalda”. Abdu le augura el fracaso de su intento de mimetismo, nunca *pasará por israelí*, ni siquiera podrá ya, como gay, *pasar por palestino*: “Los palestinos no nos aceptan porque somos gay, y los israelíes porque somos palestinos sin permiso”. Casi podría escucharse la voz de Gil, “el israelí malo” de *Amor sin barreras*, mientras busca

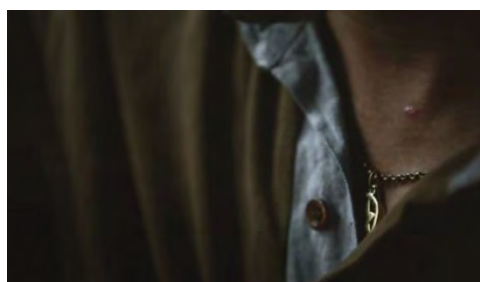
*Comp. 34: Estrella de David de Louie*



Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3

a Nimr por las calles nocturnas de la ciudad: “Un palestino no puede ser confundido en Tel Aviv”.

### 3.2.5.2. Armarios y salidas

El mimetismo y el *passing* tienen que ver, entonces, con los tránsitos entre una identidad y otra. En el apartado 2.2.1, especialmente en el subapartado 2.2.1.4.2, situaba la salida del armario como relato privilegiado de construcción identitaria relacionado con la cultura judeocristiana de la confesión. Esa salida del armario implica una confesión que es de carácter público: “nunca es suficiente nombrarse a uno mismo en una fantasía privada. La identidad siempre depende de los otros a quienes se les hace una demanda de reconocimiento” (Tyler, 1994: 215). Eso sí, nunca podremos tener la certeza de lo que esa salida del armario significa para la otra persona.

En estos tres filmes (*The Bubble*, *Amor sin barreras* y *The Invisible Men*), hay dos procesos distintos de ocultación en el armario y de salida de él: como palestino ante público israelí; como homosexual ante público palestino.

En *The Bubble*, son dos las escenas clave en las que Ashraf es presentado como palestino: primero, ante quienes conviven con Noam (y el futuro ex amante de Lulu, Sharon), cuando dice su nombre y les sorprende al ser reconocido como árabe; segundo, cuando Sharon se encuentra con Ashraf (que interpreta a Shimi) en la cafetería. Sharon aprovecha para proponerle un reportaje en su revista sobre cómo es Tel Aviv a través de los ojos de un palestino y Ashraf se ve descubierto, por lo que huye asustado de la ciudad y del país para volver a casa de su familia. En ambas situaciones, la identificación de Ashraf como palestino no depende de él, sino primero de su nombre y luego del reconocimiento de Sharon. Éste último va a suponer un punto y final al intento de Ashraf de mimetizarse como palestino, puesto que ha sido descubierto contra su voluntad.

En el caso de *Amor sin barreras*, será Nimr quien le revele a Roy que vive en Ramala, ante su sorpresa. Cuando conoce a los padres de Roy, estos se ven aún más sorprendidos, críticamente, y la madre se enfada por no haber sido avisada. Eyal también se había sorprendido ingratamente en *Caminar sobre las aguas* (Eytan Fox, 1990), cuando descubre que el amante de Axel es palestino (deducido al saber que vive en Beyala): “Un árabe...”, reacciona despectivamente.

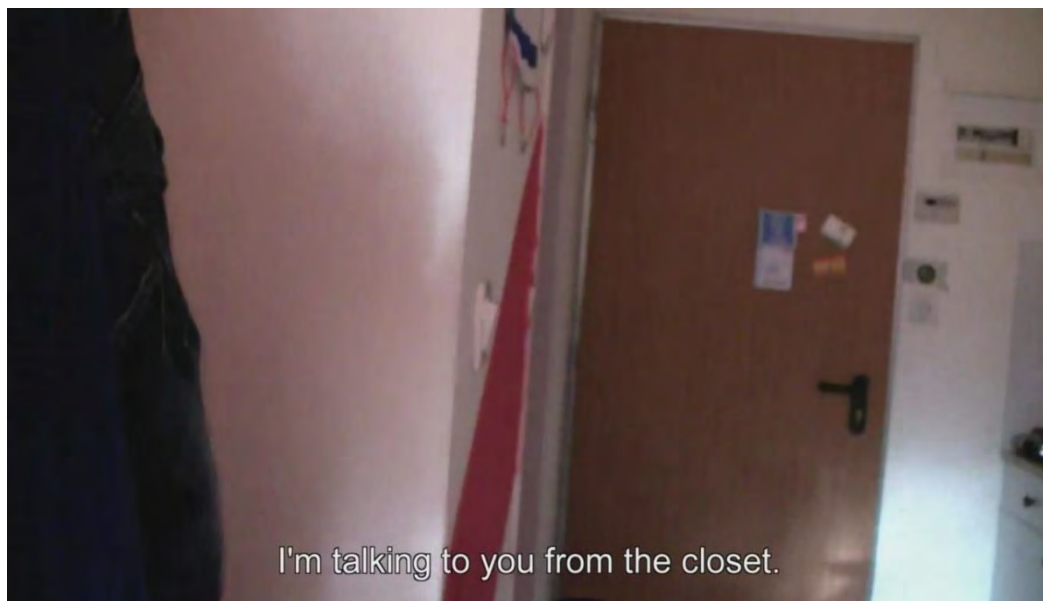
Finalmente, en el caso *The Invisible Men*, resuena una escena en la que Louie (como Ashraf cuando se ve descubierto por su cuñado Jihad) está literalmente escondido dentro de un armario. La policía golpea insistentemente en su puerta y Louie telefona a Yazir y graba la llamada, escondido, *desde su armario*, tal y como además explicita: “Te hablo desde el armario” (ver *Comp. 35*). El plano apunta directamente a una puerta, donde se halla la seguridad israelí, que ocupa el espacio público y abierto más allá de la claustrofobia de su encierro.

El proceso anterior a la salida del armario, como desarrollaba en la introducción a este subapartado, supone un intento de mimesis. Esto es revelado tanto por dichos momentos en que los personajes revelan su condición de palestinos a quienes previamente les habían etiquetado como israelíes, como por todas las escenas en las que son perseguidos por los servicios de seguridad israelíes una vez han descubierto su condición de residentes ilegales.

La identidad nacional y racial no es la única variable que confiesan y por la que “salen del armario”. Este proceso también se lleva a cabo para revelar su homosexualidad. Así, los dos tipos de *passing* tienen que ver con la regulación de la sexualidad: *pasar por hetero* ante sus familiares, *pasar por gay* (con connotaciones raciales) en Israel.

Este segundo *passing*, reflejado en la escena de Ashraf frente al espejo (*The Bubble*), o en aquella en la que Rafis (*The Invisible Men*) se maquilla, también frente a un espejo,

*Comp. 35: Llamada de Louie a Yazir*



está connotado por la exclusión racial de la comunidad árabe y palestina dentro de la comprensión homonormativa de la sexualidad. Me pregunto, junto con Tyler:

¿Es la ley menos represiva por ser “perversa”? ¿Son las identidades y el comportamiento que legisla menos normalizado por ser “anormal”? Salir del armario sería similarmente opresivo, dado que intenta *fijar* una identidad ideal y una comunidad que necesariamente la reconozca y refleje de vuelta (Tylaer, 1994: 223-224).

### 3.2.5.3. El fracaso inherente

El mimetismo está definido por la necesidad de su fracaso. Nombrar el *passing* implica la existencia de una marca de ese *passing*. El parecido, el reconocimiento del sujeto Otro como un igual, supone una amenaza. Es por eso por lo que se requiere que ese *parecido* sea *casi igual pero no del todo*. El fracaso del proceso mimético salva la diferencia y, con ello, salva el binomio y la violenta jerarquía sobre la que dicho binomio se sustenta. El público es testigo de cómo Ashraf intenta *pasar por igual* en *The Bubble*, de cómo lo intenta Nimr en *Amor sin barreras* y Louie, Abdu y Rafis en *The Invisible Men*. Ese *pasar por igual* enfatiza la diferencia que se revela como una amenaza.

En el caso de *The Bubble*, la primera noche que duermen juntos Ashraf y Noam ya se anticipa la tragedia final. Noam quiere hablar de que lo que le ocurrió a la mujer en el puesto de control fue terrible, pero Ashraf, al principio, entiende que se refiere a que su noche juntos había sido terrible:

*Noam:* ¿Pensabas que quería decir que nosotros habíamos estado mal?

*Ashraf:* Quizá.

*Noam:* ¡Fue explosivo!

*Ashraf:* ¿Explosivo?

*Noam:* ¿No conoces la palabra?

*Ashraf:* Sí. Cuando algo explota, como una bomba.

*Noam:* También quiere decir guay. Explosivo, explosión, explotar. El buen sexo es explosivo.

*Ashraf:* Explosivo.

Otra forma de relacionar el sexo con la explosión suicida y asesina que cerrará el filme es la transición entre los planos. Las dos escenas de sexo y la escena de la muerte final son las tres únicas cuyo último plano termina con un fundido (a negro en los dos casos del sexo, a blanco en el caso de la explosión).

El atentado que acomete Ashraf no está motivado tanto por razones políticas (vengar a su hermana y/o luchar contra la ocupación), sino que su decisión será tomada después de que Jihad le haga saber que, ahora que su hermana ha muerto y que su relación familiar con Hamás ha quedado públicamente revelada, tendrá sí o sí que casarse con su prima Samira y quedarse en Nablus. Es la imposibilidad de volver a Tel Aviv, la imposibilidad de la mimesis y la relación interracial, lo que revela, a lo grande, la diferencia (diferencia *casi total pero no del todo*, citando a Bhabba).

En *Amor sin barreras*, esta diferencia intenta salvarse con la fantasía cuir del amor romántico. El reloj que Roy regala a Nimr reza: “el amor siempre encuentra la manera”. Sin embargo, ese intento fracasa. La amenaza y la imperfección de la mimesis es avanzada por el enfado de Nimr hacia el gobierno israelí (“tu gobierno”, le espeta a Roy), o la “amenaza a la seguridad” que el padre de Roy advierte que su amante supone. Finalmente, sabemos que Nimr conocía las acciones terroristas de su hermano y que, además, se posiciona en un lugar ambiguo: “No lo son [terroristas]. No les conoces. No lo entenderías”. Ante su agresividad, Roy declara no conocerle: ha revelado su amenaza y su diferencia.

Por último, una emotiva escena en el cierre de *The Invisible Men* refleja un Louie triste y lloroso ante la cámara. Vive ya en esa ciudad no identificada del norte de Europa y recuerda Tel Aviv: “Nombra una calle de Tel Aviv y te diré dónde está. ¡Nombra una! ¡Venga!” Comienzan a escapársele las lágrimas antes de sentenciar que “los árabes de Jaffa ni siquiera saben los nombres de las calles”. Louie intenta identificarse por oposición con esas otras personas palestinas que no han hecho suya la ciudad. Él no es como ellas. Sin embargo, no es suficiente. No ha podido quedarse en Tel Aviv y está aquí, escondido. La mimesis ha fracasado.

#### **3.2.5.4. Otros mimetismos**

En *The Bubble*, *Amor sin barreras* y en *Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land*, también hay personajes israelíes que practican la mimesis: son ellos quienes

intentan *ocupar* el lugar del sujeto Otro. Aunque en *The Bubble* las consecuencias no son las mismas en un primer momento (como sí lo son en *Amor sin barreras*), finalmente el castigo es grande en los dos relatos: la muerte para Noam y el arresto para Roy.

En el caso de *The Bubble*, ocurre después de que Ashraf haya sido descubierto por Sharon como palestino ante sus jefas; abandona Tel Aviv y huye de vuelta a Nablus, donde la familia se prepara para la boda de su hermana con Jihad. Noam le extraña y Yali y Lulu hacen lo que sea por animarle. En ese momento, por una llamada de la madre de Lulu y las noticias televisivas, descubren que ha habido un ataque de las fuerzas aéreas israelíes sobre Nablus. Ashraf no coge el teléfono y a Lulu se le ocurre una “gran idea”: “Dime... ¿Crees que puedo pasar por una reportera de televisión yendo a los Territorios?”.

Consiguen los pases de prensa gracias a Sharon, el ex novio de Lulu, que trabaja para *Time Out Tel Aviv*. En el camino en coche hasta la frontera, Lulu y Noam comentan su proceso mimético: transformar el coche con carteles que indican “prensa” y “televisión”, el idioma (primero lo intentan con el inglés, aunque el acento de Noam es malo: “sabrán enseguida que eres israelí”, así que pasan al inglés con acento francés), y la vestimenta (gafas de sol y gorra, para no ser reconocido).

Hay aquí una inversión en el paradigma del *passing*, son ahora israelíes quienes no quieren parecer israelíes, pero no intentan en ningún momento (ni siquiera lo plantean o se les ocurre) *pasar por* periodistas de Palestina, eso les complicaría mucho más la entrada, así que tienen el privilegio racial y de clase de escoger otras opciones y cruzar la frontera con facilidad. Si invertimos las posiciones del puesto de control de la primera escena (de nuevo hay una cámara, los soldados son los mismos), el lugar que ocupa ahora Noam, que no es ya el del militar, tampoco es el de las personas palestinas que hacen cola, sino en el de periodistas que observan, el lugar-desde-el-que-se-habla, una posición con control y capacidad de acción, que se sostiene durante toda la secuencia, pues ya he comentado cómo se observa tanto el puesto de control como Palestina a través de la mirada de Noam y de su cámara. Se trata de un *passing* no racializado y que cambia una posición privilegiada por otra.

Cuando Ashraf le ve en la casa, interpretando el papel de periodista, se enfada en un primer momento: “¿Qué estás haciendo aquí? ¿Quieres que me maten?”. Las consecuencias (inmediatas) para Noam no existen, en cuanto es descubierto besándose con Ashraf por Jihad, abandona la casa y la ciudad con Lulu y es capaz de



romper libremente el juego de mimetismo, de *ir y volver* de una identidad a otra sin problematizar su situación. Para Ashraf, sin embargo, las consecuencias (inmediatas) se plantean serias: es él quien se queda encerrado con Jihad y es él quien teme “que le maten”. En su análisis sobre el filme, Raya Morag (2010: 944-945) destaca esta asimetría entre ambos procesos de mimetismo, basada en las relaciones de poder.

Sí observo, sin embargo, que las consecuencias de haber jugado a *ocupar el lugar del sujeto Otro* son graves para los dos. La amenaza de romper el binomio y la jerarquía, y de atravesar las fronteras (geográficas e identitarias) será la muerte para ambos.

En el caso de *Amor sin barreras*, Roy intenta engañar a los servicios secretos israelíes para que Nimr tenga tiempo de llegar al puerto y escapar del país. Para ello, se pone su chaqueta y su gorro y corre delante del coche donde espera Gil y su compañero, desviando momentáneamente su atención, quienes persiguen a Roy confundiéndole con Nimr. En un primer momento, parece que hemos desafiado la sentencia de Gil: “Un palestino no puede ser confundido en Tel Aviv”. Sin embargo, rápidamente es descubierto y, aunque Nimr logre salvarse, Roy será duramente castigado: “Hoy has cruzado una línea. Has elegido estar de un lado: ni tu padre ni sus amigos podrán ayudarte”. No hay privilegio suficiente que le salve de querer ocupar el lugar de la Otredad.

Por último, el proceso es diferente en *Undressing Israel: The Gay Men in the Promised Land*. Michael Lucas no intenta *pasar por* israelí (aunque, si conocemos otros discursos que circulan paralelamente a la película, *sepamos* que es israelí). De hecho, la escena de llegada y la escena de salida, así como su identificación como autor y, a la vez, lector, le sitúa del lado de un estadounidense que no sabe nada sobre Israel.

La diferencia entre israelí y estadounidense es mucho más sencilla de salvar, este *parecido pero no del todo* sitúa además al israelí, objeto de la mirada, como sujeto. En una escena, Lucas remite al Louie de *The Invisible Men*, acariciando la estrella de David. No hay necesidad de *passing*, no hay marcas, no hay fracaso, es un privilegio por otro. Aunque haya diferencia, no la hay entre los poderes, y eso es lo que precisamente le permite sostener el parecido sin amenaza ni castigo.

### 3.2.6. Miradas, deseo y relaciones de poder

La demanda colonialista “díganos por qué, usted, el nativo, está aquí”  
lleva dentro de sí la inversión amenazante:  
“Díganos por qué estamos nosotros aquí”  
Homi Bhabha, *El lugar de la cultura*.

El cine israelí analizado naturaliza y neutraliza las relaciones de poder existentes, algo que se ha hecho patente hasta ahora tanto a través del propio ejercicio de representación como de la mirada unidireccional que se construye entre la población israelí y la palestina (3.2.3). Es esa mirada, vehículo de deseo y de poder y que sitúa a la palestina como objeto, la que voy a analizar en este apartado.

En primer lugar, me centraré en la erotización de la violencia y de la dominación en *The Bubble* (Eytan Fox, 2006), *The Invisible Men* (Yariv Mozer, 2012) y *Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land* (Yariv Mozer y Michael Lucas, 2012). En segundo lugar, me acerco más concretamente a la representación de las prácticas sexuales en los dos largometrajes de ficción: *The Bubble* y *Amor sin barreras* (Michael Mayer, 2012).

#### 3.2.6.1. Erotizar la dominación colonial

En este subapartado voy a analizar primero cómo *The Bubble* erotiza tanto el puesto de control como el terrorismo palestino. Esto se entreteje con el binomio orgullo/vergüenza de Halberstam, presente también en *The Invisible Men*. A continuación, me detendré en la sexualización que en *Undressing Israel: The Gay Men in the Promised Land* se hace del ejército y de la práctica militar.

En el caso de *The Bubble*, el puesto de control es un elemento que se repite. En la primera secuencia del filme, descrita previamente (3.2.3.2, 3.2.4.2.2 y 3.2.4.3), Noam y Ashraf se conocen en uno de ellos.

El puesto de control es una visible y violenta muestra de la relación de poder colonial: divide a aquellas personas que tienen que pedir permiso de las que otorgan dicho permiso (Bishara, 2004: 11, cit. en Hochberg, 2010: 577). El ejército israelí justifica la

necesidad de desvestir a la población palestina como medida excepcional por motivos de seguridad nacional. Así, esta práctica construye a los cuerpos palestinos al mismo tiempo como amenaza de peligro inminente (terroristas) y como objeto subyugado y sin capacidad de acción (objetos de la ocupación) (Hochberg, 2010: 578).

En esta escena, la orden de desnudarse recae solo en los hombres, lo que confirma la teoría de Kotef y Amir (2007), que cruza este binomio de persona terrorista/persona ocupada con dinámicas de género: la masculinización del terrorista y la feminización de la figura subyugada.

El inicio de *The Bubble* se desarrolla en este contexto, altamente cargado de poder y de violencia. Tras un plano medio corto del oficial superior, con Noam desenfocado de fondo (*Fot. 1* de la *Comp.* 36, en la página siguiente), se sucede un contraplano medio de Ashraf subiéndose lentamente la camiseta (*Fot. 2*). A continuación, un primer plano de Noam le muestra quitándose los cascos de música, observando atento (*Fot. 3*), seguido de otro primer plano de Ashraf (*Fot. 4*). Por último, la cámara vuelve al oficial superior en un plano medio (*Fot. 5*), tras lo que Ashraf se baja la camiseta (*Fot. 6*).

En esta sucesión de planos hallamos el primer encuentro de miradas entre Noam y Ashraf. En esta ocasión, no es un ejercicio de omisión de las relaciones de poder, ya que éstas son tan explícitas que hasta el oficial superior, símbolo del poder arbitrario en la película, se hace presente en la sucesión de planos y contraplanos. El ejercicio no es de omisión, sino de erotización. Danny Kaplan, en su ensayo *Brothers and Others in Arms: The Making of Love and War in Israeli Combat Units*, se expone sobre la sexualización del sujeto Otro en el proceso de su producción como enemigo: “Despojado de cualquier connotación cultural, el enemigo no podría ser atractivo como objetivo. Para convertirse en uno, debe ser *sexualizado*” (Kaplan, 2002: 193).

La presencia del oficial superior, que se opone a Noam en el binomio israelí bueno/israelí malo, permite que Noam salga indemne de esta escena, homoerotizando la tensión, pero cediéndole al otro soldado la representación de la violencia jerarquizada. Es la relación entre ese soldado y Ashraf la que es violenta y colonial; Noam solo irrumpe en ella para introducir el deseo. A lo largo de la escena, sus miradas volverán a encontrarse, después de que Ashraf la busque, con complicidad y preocupación. Juntos tratan de ayudar a la mujer que ha roto aguas y que pronto perderá al bebé.

Comp. 36: Ashraf y Noam en el puesto de control



Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4



Fot. 5



Fot. 6

En 2005, J. Halberstam publica el ensayo “Shame and White Gay Masculinity”, en el que explora la narrativa de la identidad homosexual estructurada en el par vergüenza/orgullo [*shame/pride*], además de cómo éste está racializado y generizado para ajustarse a una experiencia blanca y masculina. Dicha narrativa emplaza temporalmente la vergüenza antes del orgullo, y es reclamada y resituada por un adulto cuir con las herramientas y el lenguaje para transformar sus experiencias pasadas:

La vergüenza gay tiende, tanto en sus encarnaciones académicas como en las activistas, a convertirse en una narrativa totalizadora que equilibra el foco del consumidor en el ‘orgullo gay’ con la vergüenza gay, chic, blanca y falsamente radical [*faux-radical*]; debido a su estructura binaria, vergüenza/orgullo parecen haber cubierto toda la experiencia gay (Halberstam, 2005: 223).

Esta narrativa de la vergüenza gay habría universalizado el sujeto (blanco y masculino) que supera y sale de esa experiencia en la que ciertos privilegios se le han denegado. Para las mujeres y para las personas no-blancas, la vergüenza juega un papel diferente, con modos de subyugación y estrategias políticas distintas: esa *vergüenza* para las mujeres se combate políticamente a través del feminismo, y para las personas no-blancas a través de la crítica *cuir de color [queer of color critique]* (Ferguson, 2003; Halberstam, 2005: 224;). La clave también radica en lo que se puede hacer con la vergüenza cuando se siente. Tanto Warner (1999: 3) como Halberstam (2005: 224) coinciden: proyectarla en sujetos Otros (unos Otros que también son racializados y generizados).

La homoerotización del puesto de control, entonces, puede entenderse como un proceso de proyección de vergüenza sobre ese sujeto Otro racializado. Ashraf (en el caso de *The Bubble*, ya que también es aplicable a las experiencias de Nimr, Louie y Abdu en los otros filmes) no se mueve en el mismo binomio vergüenza/orgullo sexual en el que lo hace Noam. El proceso de ser retenido y observado en el puesto de control es, siguiendo a Morag: “una experiencia física de vergüenza que implica feminización y castración y que, en contraste con la experiencia de Noam, conlleva una racialización que no se transforma en orgullo” (2010: 946). Hay vergüenza gay y hay humillación racial, y esto no puede reabsorberse en la narrativa blanca del orgullo.

Sigo a Halberstam y concuerdo con Morag en que se ofrece la proyección de la vergüenza gay en el hombre no-blanco como solución, a través de los diferentes mimetismos: el de Noam cuando atraviesa el puesto de control, un juego en el que accede a la vulnerabilidad sin humillarse; el mimetismo de Ashraf, en su proceso de gay-ficación, desplazando y negando la humillación racial con el orgullo gay.

En otra escena de *The Bubble*, cuando Ashraf ya ha sido Shimi y ya ha vivido ese proceso de transformar la vergüenza gay en orgullo, vuelve a encontrarse en el puesto de control. En esta ocasión no está experimentando la mirada erotizada del colonizador, puesto que espera en Nablus a las personas invitadas a la boda de su hermana, que son quienes están siendo registradas. Empoderado, se acerca a los soldados intentando que aceleren el proceso. Sin embargo, éstos le hacen volver atrás y esperar de malas maneras, parte y testigo de la humillación racializada, contra la que ningún orgullo sexual puede enfrentarse.

Antes de comentar otros filmes, quiero cerrar *The Bubble* con otro ejemplo de erotización de la violencia, centrado en esta ocasión en el terrorismo. Al principio de la película, Noam acaba de volver de su periodo de servicio y se reencuentra con Lulu y Yali. Conversan animadamente y Yali le pregunta: “¿Y los chicos del servicio de reserva? ¿Ningún terrorista suicida sexy?” Este le reprocha: “No empieces”. Este comentario, que sexualiza tanto el puesto de control como al Enemigo construido como palestino y terrorista, no deja de ser una alerta que será confirmada al final de la película. Me remite además a la relación que hay entre sexo y terrorismo en el juego de palabras con el término “explosivo” y en las transiciones entre planos con fundidos tras las escenas de sexo y tras la bomba final (temas desarrollados en el subapartado 3.2.5.3).

La sexualización del terrorismo está vinculada a la islamofobia, tal y como expone Huda Jadallah a través de su experiencia:

Cuando crecía, era siempre profundamente consciente de estar siendo marcada como peligrosa, como ‘terrorista’. Nunca entendí, de niña, que esa etiqueta no era el simple resultado de una identificación racial o de una identificación como palestina, sino también como parte de mi identificación como *genderqueer*. Mi inconformidad de género se demostraba en ser estereotipada como violenta y peligrosa en lugar de como sumisa y oprimida, tal y como son percibidas las mujeres árabes que no se conforman con los roles de género (Jadallah, 2011: 276).

Thea Gold también califica la retórica islamófoba sobre el terrorismo suicida como homófoba:

Lo que ‘asusta’ de la figura del terrorista yace no sólo en la amenaza de la explosión, sino en lo queer del propio cuerpo del terrorista suicida. Como el cuerpo ‘degenerado’ del homosexual o el ‘enfermizo’ del judío, el cuerpo híbrido del terrorista suicida (mitad humano, mitad arma) es queer (Gold, 2010: 629-630).

En *The Bubble*, Ashraf no se suicida con motivaciones eminentemente políticas, sino porque no tiene salida ante su vivencia de la experiencia homosexual. Esto me remite a la crítica de Amal Amireh (2011) a la representación de las mujeres terroristas, cuyas decisiones se reducen al plano cultural y son victimizadas, no debido a la situación de ocupación, sino al contexto patriarcal palestino.

Después de recorrer *The Bubble*, paso a detenerme en *The Invisible Men*, donde puede recuperarse la reflexión acerca de la narrativa sobre la vergüenza y el orgullo. En una secuencia del documental, Abdu camina en la marcha del Orgullo LGTBIQA de Jerusalén. Feliz, comienza hablando de la vergüenza: “¿Qué me pasaría si mi foto apareciera en los periódicos mañana?”. Esta *vergüenza* está marcada por la raza: “¡Un palestino gay participa en la cabalgata del Orgullo!”. Sin embargo, se transforma rápidamente en *orgullo*: “Llevaba toda la noche con la piel de gallina, pensándome si quería venir. Pero hoy decido que ya no tengo miedo. Esa es mi decisión. No tengo miedo. No tengo miedo nunca más”.

Esta conversación se desarrolla en el contexto de una manifestación LGTB, rodeada de todas las banderas arcoíris e iconos identificables. Su relato obvia la asimetría de poderes, además de que romantiza la comunidad homonormativa: “[a los gays] no les importa si eres musulmán o cristiano o judío o palestino o israelí o estadounidense...”. Además, se contradice con la resolución final del filme: Abdu y Louie tienen que abandonar el país como exilados políticos (y, además, en el proceso, volverán a ser constantemente retenidos y acosados por las fuerzas militares israelíes).

Finalmente, observo cómo en *Undressing Israel: The Gay Men in the Promised Land* también se erotiza la dominación colonial a través de la sexualización del ejercicio militar. Después de la infografía acerca de la legalización de la homosexualidad dentro de las fuerzas armadas (comentada en el subapartado 3.2.3.3.1), el filme corta a una secuencia que comienza con Michael Lucas entrando en un gimnasio. A continuación, se suceden distintos planos erotizados del musculado Eliad Cohen (ver *Comp.* 37), a quien presenta como entrenador personal y excombatiente (pese a que en la cultura gay es principalmente conocido como actor y modelo). Lucas entrena con él un rato antes de comenzar la entrevista:

*Comp. 37: Eliad Cohen en Undressing Israel: The Gay Men in the Promised Land*



Fot. 1



Fot. 2

*Lucas:* ¿Cuándo terminaste el servicio militar?

*Cohen:* ¿El servicio? En noviembre de 2009.

*Lucas:* ¿Y cómo fue?

*Cohen:* ¿Cómo fue el ejército? Fue bien.

*Lucas:* ¿Qué hacías en el ejército?

*Cohen:* Era combatiente en una unidad especial. Fue interesante, una época especial para mí.

*Lucas:* ¿Qué edad tenías cuando entraste en el ejército?

*Cohen:* Tenía 18, hasta los 21. Son tres años.

*Lucas:* ¿Estabas fuera del armario en el ejército?

*Cohen:* Sí.

*Lucas:* ¿Era un problema?

*Cohen:* No realmente, porque, ya sabes, mis amigos y yo éramos como familia allí, y te aceptan como eres. Si eres gay, no importa.

*Lucas:* Entonces, no hay un “don’t ask, don’t tell”<sup>136</sup>, ¿puedes estar en el ejército siendo abiertamente un hombre gay?

*Cohen:* Casi siempre, sí. Estoy seguro de que hay personas que siguen sin decirlo, pero conozco a otros amigos míos que estuvieron en otras unidades como combatientes y que lo dijeron, está bien.

*Lucas:* Todo el mundo tiene que hacer el servicio militar, no importa si es gay o hetero, ¿correcto? [no se problematiza en ningún momento la cuestión de la obligatoriedad, los motivos ni las protestas]

*Cohen:* Sí.

*Lucas:* ¿Tuviste algún novio mientras estabas en el ejército?

*Cohen:* Mi primer exnovio era del servicio militar. Era el jefe de otra unidad. Fue una historia alucinante, como la de *Yossi and Jagger*, la película [un filme de Eytan Fox de 2002, que relata el romance entre dos soldados]. Fue en el mismo sitio, en el Hermón, casi la misma historia también.

Mientras conversan sobre su experiencia en el ejército, recalcando su apertura, así como su historia de amor, se alternan las imágenes de la entrevista, en el gimnasio, de

---

<sup>136</sup> “Don’t ask, don’t tell” era el nombre popularizado para la política estadounidense respecto a la homosexualidad y el ejército, desde 1993 hasta 2010. Las personas homosexuales y heterosexuales podrían entrar en las fuerzas armadas, siempre que no lo visibilizaran, y el ejército no haría preguntas. Que Lucas compare sin dar explicaciones la política israelí con la estadounidense refuerza dos cosas: que la función-lectora es estadounidense, y que Israel vuelve a situarse como un lugar aún más civilizado que EEUU.



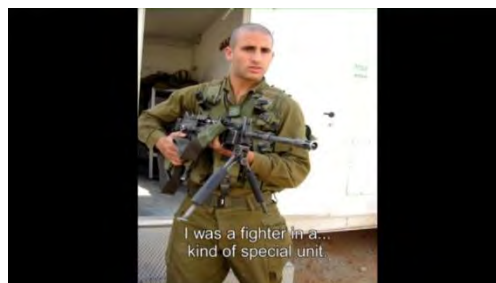
los dos cuerpos tatuados y musculados (*Fot. 1 de la Comp. 38*), con fotografías de Eliad como soldado, con uniforme y armamento (*Fot. 2*).

La erotización y la romantización del ejército se refuerza en la próxima escena, cuando el grupo de hombres gay que hablan a cámara y que representan un discurso atemporal de autoridad, ofrece testimonios sobre las fuerzas armadas israelíes. Aparte de recalcar su apertura ideológica respecto al apoyo a las personas LGTB, también realizan los siguientes comentarios, que subrayan la sexualización: “Está el elemento de peligro, y los uniformes...”, “es una gran fantasía, el ejército israelí”.

*Comp. 38: Eliad Cohen en Undressing Israel: The Gay Men in the Promised Land*



Fot. 1



Fot. 2

### 3.2.6.2. Sexo y poder

En los dos dramas románticos se representan relaciones sexuales: Nimr y Roy en *Amor sin barreras* y Noam y Ashraf en *The Bubble*. En este epígrafe voy a analizar una escena del primer filme y dos de la segunda, que me sirven para reflejar cómo se naturalizan las relaciones de poder que circulan entre los personajes.

La escena de *Amor sin barreras* tiene lugar en una piscina. Es de noche y los dos amantes se han colado para bañarse. El tiempo diegético no se corresponde con el del relato, sino que los planos, desordenados, pasan de unos Nimr y Roy desnudos a otros vestidos y nuevamente desnudos, acrecentando la tensión sexual y ralentizando en una conversación sobre sexo y salidas del armario la llegada al clímax: el beso.

Una de sus intervenciones es paradigmática para lo que voy a desarrollar. Dicen:

*Nimr*: Cuando empecé a salir en Tel Aviv, pensé que no me podía aceptar porque vengo de *la otra parte*. Pronto lo tuve claro, en realidad no importa.

*Roy*: Una polla es una polla. [Ríen].

En primer lugar, generan una oposición (jerarquizada): Palestina/Israel, que va acompañada de caras de circunstancias cuando Nimr pronuncia ese “de la otra parte”. Esta dicotomía se ve enfatizada con la conversación que sigue comparando sus respectivas salidas del armario. En segundo lugar, le dan al sexo la capacidad de vehicular igualdad: “una polla es una polla”. Por tanto, no solo las relaciones sexuales entre israelíes y palestinos no están atravesadas por el poder, sino que son una herramienta para combatirlo y conseguir la paz. ¿Es eso posible?

A lo largo de los anteriores apartados he analizado cómo la fantasía cuir de reconciliación y de paz a través del amor romántico fracasaba en los filmes analizados. Además, las relaciones de poder siempre circulan en cualquier interacción: obviarlos no es más que invisibilizarlos.

La sentencia de Roy, “una polla es una polla”, me remite a *Por el culo: Políticas anales*, ensayo de Javier Sáez y Sejo Carrascosa en cuya introducción sentencian: “El culo parece muy democrático, todo el mundo tiene uno. Pero veremos que no todo el mundo puede hacer lo que quiera con su culo” (Saéz y Carrascosa, 2011: 14). Su relato tiene que ver con el culo y con el sexo anal, pero en este caso puedo aplicarlo también a los penes a los que se refieren Nimr y Roy. Tal y como describía en el marco teórico (2.2.1.2.2), ni el cuerpo ni las prácticas sexuales que llevamos a cabo con él son entes neutrales, sino que son dispositivos discursivos atravesados por el género, la raza, la diversidad funcional y otras tantas variables que los cargan de relaciones de poder asimétricas.

Que en estas interacciones uno sea palestino y otro sea israelí no es anodino. Para Raz Yosef (2004: 118-119), las relaciones interraciales suponen una amenaza a la pureza y dominación israelí en la retórica sionista, desestabilizando el binomio sujeto/objeto de la colonización. Mientras que para el israelí, esto se mueve en la ambigüedad colonial que describe Bhabba, entre el miedo a la hibridación y la fascinación latente y orientalista por el árabe; para el palestino se trata del ejercicio de *passing* y mimetismo descrito previamente: acostarse con un israelí tiene algo de *convertirse en un israelí*.

Las interacciones interraciales más habituales en el cine israelí, y el terror a ellas dentro de la retórica sionista, están marcadas por la heteronormatividad: la homosexualidad supone una menor amenaza puesto que no piensan que sea reproductiva. Sin embargo, hay un momento en que la hibridación y la homosexualidad coinciden para terminar siendo identificadas como formas de degeneración del sexo y de la raza (Young, 1995: 26). El trabajo de Yosef, eso sí, va más allá de concepciones estancas y esencialistas de la hetero y la homosexualidad, y trata de examinar cómo el deseo homoerótico y los regímenes de la a/normalidad circulan en todas las relaciones interraciales, tanto en las homo como en las heterosexuales (Yosef, 2004: 120-121).

El uso del privilegio y el poder en las prácticas sexuales entre personas israelíes y palestinas se ve reflejada en este testimonio, recogido tanto por la obra de Schmitt y Sofer (1995) como por Yosef (2004):

Después de que folláramos tres veces en dos horas [me pidió que le pagara]. Cuando le contesté que [no lo haría], se enfadó y me amenazó. No había nadie y me sentí inseguro. Aun así, eché a andar a la Puerta de Jaffa. Empezó a gritar. Le dije que no olvidara que era un árabe, y que bajo la legislación israelí no tenía nada que hacer contra un judío, y que más le valía dejarme solo. No me habría atrevido a ir a la policía, pero funcionó. También supe que se sintió profundamente insultado, al darse cuenta de que al follado [el pasivo] no le falta poder, como él había asumido” (Sofer y Schmitt, 1995: 114).

En este testimonio quedan expuestos tanto el violento uso del poder y el privilegio, como la paradoja del hombre gay israelí: mientras lucha contra una masculinidad y un nacionalismo hegemónicos que le oprimen, utiliza esas mismas categorías para ejercer su autoridad sobre hombres palestinos (Yosef, 2004: 139). También se trasluce la importancia de las posiciones de penetrador y penetrado, aún más relevantes al estar integradas en relatos nacionalistas que asimilan la colonización al acto de penetrar un territorio feminizado.

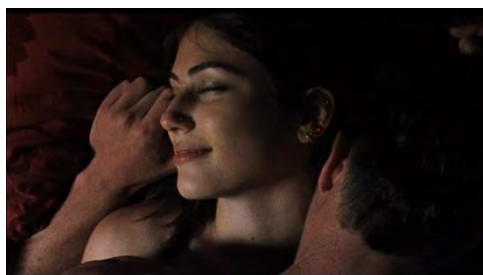
Sáez y Carrascosa reflexionaban en su trabajo sobre estos roles en el sexo anal:

En estas expresiones vemos el enorme desequilibrio que existe en la percepción social de la sexualidad anal: dar y tomar (por culo). Ser activo o pasivo se asocia históricamente a una relación de poder binaria: dominador-dominado, amo-esclavo, ganador-perdedor, fuerte-débil, poderoso-sumiso, propietario-propiedad,

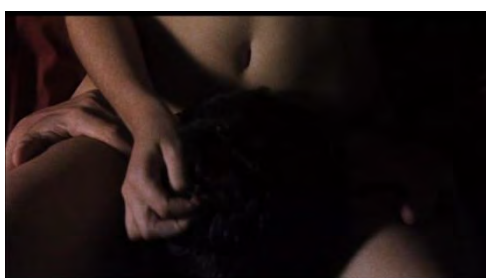
sujeto-objeto, penetrador-penetrado, todo ello bajo otro esquema subyacente de género: masculino-femenino, hombre-mujer. El macho se construye asumiendo esos valores, el primer término del par. “La mujer” en el sentido de Wittig, de una categoría creada por el régimen heterosexual, se construye asociada al segundo término de ese par binario (Sáez y Carrascosa, 2011: 19-20).

En el caso de *The Bubble*, Noam y Ashraf se acuestan en dos ocasiones. La primera de ellas es esa primera noche *explosiva* que comparten en Tel Aviv (mencionada en subapartados anteriores). La escena combina imágenes de Lulu y Sharon con otras de Noam y de Ashraf. Comienza con Sharon besando a Lulu (*Fot. 1* de la *Comp. 39*); Sharon desciende a practicarle sexo oral (*Fot. 2*), la cámara vuelve a un primer plano de Lulu (*Fot. 3*), y hay un corte a la cabeza, ahora de Ashraf, que sube y besa a Noam (*Fot. 4* y *Fot. 5*). Sustituye así Ashraf a Sharon en la imagen, icono de la masculinidad

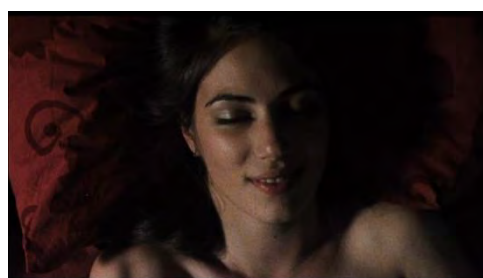
*Comp. 39: Lulu, Sharon, Ashraf y Noam*



Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4



Fot. 5

hegemónica, y ocupa Noam la posición feminizada. La imagen muestra a continuación a Ashraf penetrando a Noam.

La segunda ocasión en la que ambos se acuestan en el filme tendrá a Noam por penetrador, algo a lo que darán relevancia y ceremonia. Antes de empezar, Ashraf le frena y Noam le recuerda que no tienen por qué hacerlo. “Quiero”, le contesta él. Antes de empezar le pregunta por el nombre de su madre; poco antes han compartido la historia de ésta, el parque, la enfermedad: “Sarah, se llamaba Sarah”, responde Noam, sonriendo. Comienzan entonces a besarse.

Esta escena reproduce el guión de una sexualidad atravesada por la raza, por la religión y por las relaciones asimétricas de poder, según el cual para Ashraf sería más difícil ser penetrado que para Noam. Esta dificultad, dentro de una narrativa que invisibiliza esas dinámicas y cómo éstas afectan históricamente al sexo anal, no tiene tanto que ver con la relación colonial sino con la imagen de una Palestina inherentemente homófoba.

En la escena en la que Noam y Ashraf ven juntos la representación teatral *Bent*, ambos proyectan su deseo y su amor imposible sobre los de los personajes de la obra. En ella, dos hombres practican sexo sin tocarse, solo imaginando y hablando, en un campo de concentración nazi. Uno de los internos tiene la estrella amarilla judía, el otro un triángulo rosa invertido (símbolo utilizado para identificar a los hombres homosexuales). Se suceden planos y contraplanos de, por un lado, los dos intérpretes y, por el otro, Ashraf y Noam, quienes se tocan la mano excitados (ver *Comp. 40*, en la página siguiente). “Lo hicimos. Qué te parece. Putos guardias, puto campo, lo hicimos. Fue real. Hicimos el amor. No van a matarnos”, dice uno de los actores.

Esta proyección vuelve a invisibilizar las relaciones de poder entre Noam y Ashraf. En el *Fot. 1*, los dos internos en el campo de concentración están controlados por un soldado armado, imagen que remite al puesto de control, donde es solo Ashraf y no Noam la persona vigilada. La última frase del actor, además, identifica hacer el amor con vencer a la autoridad y a los guardias: “no van a matarnos”. Sin embargo, el final de la película revela que esta fantasía cuir de reconciliación termina mal: muerte y fundido en blanco.

Comp. 40: Noam y Ashraf viendo Bent



Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4

### 3.2.7. Palestina: una ausencia estructurada

–Pero, ¿qué quieres decir con eso, que todo está por todos lados?

–No–, responde. –Digo que faltar es formar parte.

Belén Gopegui. *El comité de la noche*.

En este apartado me alejaré de la muestra primaria para detenerme en los filmes de la muestra secundaria de este bloque de análisis. En estas películas, ni Palestina ni la ocupación parecen existir; y cuando el conflicto bélico aparece, está descontextualizado y no se muestra ni nombra a quien ocupa la posición enemiga.

Ante esto, yo me pregunto: ¿Cómo se representa Palestina y su población en el cine hegemónico israelí? En los filmes que voy a analizar, ¿qué se muestra cuando se muestra Palestina? Y aún más importante, ¿qué no se muestra? ¿Puede acaso analizarse visualmente lo que no está? Esas presencias y esas ausencias, ¿qué función tienen?

Es en estas cuestiones en las que voy a centrarme a lo largo de este apartado. Antes de nada, haré una breve introducción sobre la aparición (y desaparición) de la población palestina en el cine israelí, para justificar la relevancia de las ausencias en la producción discursiva de identidades nacionales y sexuales.

En *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation* (2010 [1989]), Ella Shohat define el cine israelí como cuna de contradicciones y ambigüedades, limítrofe entre secular y religioso, izquierda y derecha, israelí y árabe-palestino, entre ashkenazí, mizrají y sefardí. La mirada masculina y ashkenazí ha articulado las representaciones audiovisuales que, por un lado, han construido tanto a la comunidad mizrají como a la palestina como Otra y, por otro lado, las ha eliminado muchas veces de los relatos.

En el subapartado 2.2.2.3.3 del marco teórico introducía la genealogía que Shohat planteaba para el cine israelí. Para ella, las primeras películas, en la década de los años cincuenta, reflejan un espíritu nacional que nunca se problematiza y enfrentan a personajes heroicos israelíes con árabes deshumanizados. Este maniqueísmo no se romperá hasta la década de 1980, cuando algunos filmes comienzan a construir una

realidad más compleja, con adversarios reconocibles como humanos, y desmitificando la cultura militarizada.

Haim Bresheet (2004) estudia el cine israelí precisamente a partir de esa fecha, tras la guerra contra Líbano de 1982. Mientras que ese conflicto aparece muy raramente en el cine de la época, éste comienza a volcarse en guerras pasadas: tanto la de 1973 como, incluso, la de 1948. Más del 15% de los largometrajes de ficción producidos en Israel en la década de los años ochenta incluye a Palestina e incluso cuenta con intérpretes árabes.

Es a partir del proceso de Oslo, en 1993, con Palestina cada vez más presente en la vida cotidiana israelí, cuando irónicamente comienza a desaparecer de su cine. La hipótesis de Bresheet (2004) es que los y las cineastas abandonan las esperanzas de paz tal y como ésta había sido concebida previamente. Dejan, por tanto, de hacer un cine militante y abandonan cualquier sentimiento de responsabilidad política para resignarse a la situación presente. Esto se agravaría, añadido yo, a partir de la intifada de 2000.

Rebecca Stein (2010) encuentra una explicación similar para esta situación. Stein compara dos trabajos de Eytan Fox, la serie televisiva *Florentin* (1997-2000), y la película *The Bubble* (2004). Por un lado, la serie, producida tras los Acuerdos de Oslo y antes de la intifada, en un periodo de optimismo en el interior de Israel y de empobrecimiento, militarización y menor movilidad dentro de Palestina, carece de cualquier alusión a personajes palestinos. Por el contrario, *The Bubble* sí tiene un coprotagonista palestino, precisamente cuando la movilidad de los palestinos en Israel se ha visto reducida drásticamente y los derechos de las personas homosexuales israelíes han empezado a mejorar y aumentar reconocimiento. Como concluye Stein:

Parece que la visibilidad de la población palestina depende de su invisibilidad en el paisaje israelí: es más fácil de representar con empatía [...] cuando su presencia física ha sido mitigada [...]. Una se pregunta si la salida de Ashraf del escenario cinematográfico podría comprenderse como un nuevo indicador de la permanente preocupación israelí sobre la capacidad de [...] la ocupación militar para funcionar como una tecnología de contención espacial [...]. La promesa del muro de separación tiene dos caras: es una protección física del terrorismo palestino y una protección territorial contra la hibridación (Stein, 2010: 529-530)



Por tanto, las ausencias también significan. Me remito a las reflexiones sobre los diferentes binomios que he realizado hasta ahora: el elemento privilegiado necesita de la existencia del elemento oprimido para mantener su poder. Más aún, el elemento privilegiado fabrica al elemento oprimido dentro de dicha dicotomía jerarquizada.

La tesis de Raz Yosef sostiene que la masculinidad heterosexual israelí depende precisamente de esos sujetos Otros racializados y sexualizados, que se construye sobre las exclusiones de la comunidad palestina (y de la mizrají) homoerotizada. Esto no implica una desidentificación (y por tanto una verdadera ausencia) sino una identificación con el rechazo (y por tanto una presencia inscrita) (Yosef, 2004: 1).

Judith Butler también desarrolla esta idea en *Cuerpos que importan* (1993/2002): “Aquí debería resultar claro que una negación radical a identificarse con determinada posición sugiere que, en cierto nivel, ya se ha verificado una identificación, una identificación que se hace y de la cual se reniega” (2002 [1993]: 170). No se trata tanto de una Otredad externa, sino de una parte intrínseca del sujeto.

Con esto quiero señalar que las ausencias y los silencios contribuyen a la construcción de lo que sí está presente. Se trata de ausencias inscritas en el texto y que lo estructuran. Spivak se refiere a esto como a “los itinerarios del silencio de los sujetos que han quedado escritos fuera de la historia” (cit. por Carbonell, 2010 [2006]: 153).

A continuación, me adentro en el análisis fílmico de la muestra secundaria para reflexionar sobre cómo dialoga lo que se ve con lo que no se ve: (1) tanto en la construcción de los espacios/territorios, como (2) en la producción de una masculinidad nacionalista hegemónica que excluye a quienes no son hombres o ashkenazíes, y (3) en el poco espacio que deja a la crítica política la ausencia de un contexto.

### **3.2.7.1. Territorios (in)visibles**

En este subapartado analizo los espacios que construyen las siguientes películas. En primer lugar, me acerco a *After: Time Off* (Eytan Fox, 1990), *Yossi & Jagger* (Eytan Fox, 2002) y *Snails in the rain* (Yariv Mozer, 2013), filmes localizados total o parcialmente en campamentos militares. En segundo lugar, me detengo en determinadas ciudades: (1) ciudades eminentemente religiosas como Jerusalén, localización principal de *After: Time Off* o *Eyes Wide Open* (Haim Tabakman, 2009), o Safed, en *Ha-Sodot* (“Los

secretos”, Avi Nesher, 2007); (2) Tel Aviv, presente en *Antarctica* (Yair Hochner, 2008), *Joe + Belle* (Veronica Kedar, 2010), *Yossi* (Eytan Fox, 2012), *Cupcakes* (Eytan Fox, 2013), *The Good Son* (Shirley Berkovit, 2013), y la ya mencionada *Snails in the Rain*; (3) Sderot, donde termina *Joe + Belle* y (4) Sinaí, adonde pretende llegar *Yossi*.

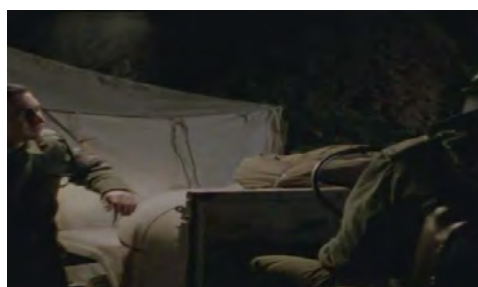
En el caso de las tres primeras, localizadas en contexto militar, se trata de todo el filme en *Yossi & Jagger* (Fot. 1 de la *Comp. 41*), de la primera parte de *After: Time Off* (Fot. 2), y tan solo de algunos *flashback* en *Snails in the Rain* (Fot. 3 y Fot. 4).

Aunque este contexto militarizado tenga que ver con el conflicto entre Israel y el mundo árabe, aparece completamente descontextualizado. En todos los fotogramas añadidos en la *Comp. 41* hay militares israelíes, pero no están aquellos a quienes se enfrentan. El sujeto Otro es un enemigo invisible, innombrable, casi irrelevante. Decía Shohat que “en el cine sionista, el desierto sin población alegoriza la ausencia y la futura presencia de sus verdaderos pobladores” (2010: 289). Desierto y ausencia es precisamente lo único que encontramos en el territorio por el que los personajes de estas películas luchan.

*Comp. 41: Contexto militar*



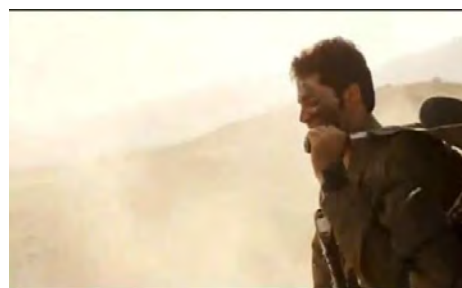
Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4

Dicha caracterización de los paisajes se ve claramente en los planos generales de *Yossi & Jagger* (ver *Fot. 1, 2, 4 y 6* de la *Comp. 42*). En el *Fot. 1*, durante los créditos iniciales, se ubica el campamento base en medio del desierto. Cuando Yossi y Jagger van de expedición por la zona para aprovechar y tener un momento a solas, lo hacen en ese mismo espacio vacío (*Fot. 2*). Los *Fot. 3, 4 y 5* son una sucesión de planos y contraplanos: Jagger observa la zona con unos prismáticos. El público ve a quien observa, pero no a quien es observado: lo que es observado (el *Fot. 5*) no es más que un paisaje vacío, la ausencia, la nada. En cuanto al *Fot. 6*, es un plano general perteneciente al final de la película, otro paisaje desierto que se enfoca antes de dar comienzo una emboscada (¿contra quién? no se le nombra, no se le enseña).

La presentación de los escenarios palestinos como desérticos se enmarca dentro de la retórica sionista que necesita de una tierra vacía que justifique su ocupación, esa “tierra

*Comp. 42: Paisajes desiertos*



Fot. 1



Fot. 2



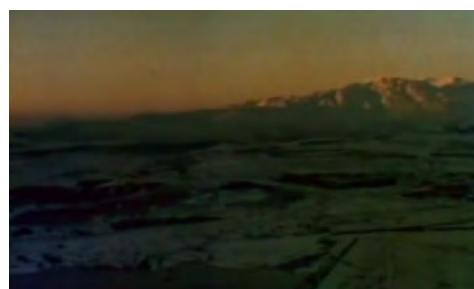
Fot. 3



Fot. 4



Fot. 5



Fot. 6

sin pueblo” para un “pueblo sin tierra”. Estas localizaciones, en ausencia de personajes palestinos, sí presentan banderas israelíes, que nacionalizan espacios y discursos. Las vemos en *After: Time Off*, desde los mismos créditos; también en *Yossi & Jagger*, en el campamento militar. En otras de las películas de la muestra fílmica secundaria, *Cupcakes* (Eytan Fox, 2013), también hay numerosas banderas que construyen ese estado *gay-friendly* en el que Palestina no tiene cabida.

El resto de películas analizadas en este subapartado se dividen entre Jerusalén, Safed, Tel Aviv, Sderot y Sinaí. En Jerusalén se desarrolla parte de *After: Time Off* y la totalidad de *Eyes Wide Open* (Haim Tabakman, 2009).

*After: Time Off* es el relato de una jornada de descanso en Jerusalén para un grupo de militares, antes de ir a combatir al Líbano. El plano que presenta la ciudad incluye su autobús y una visión general de las murallas. Una vez allí, tres soldados salen de una tienda diciendo: “Jerusalén, Jerusalén, qué deprimente”. Esa sentencia, el sujeto de la mirada y del juicio se ve en pantalla antes que ese Jerusalén que califica de deprimente. Se elimina así el objeto, que queda ausente y fuera de campo. En su contraplano, no queda claro si se referían a Jerusalén o a un grupo de personas antimilitaristas que discuten con paseantes. Están sentados bajo un cartel donde reza “Paz ahora” en inglés, hebreo y árabe. A lo largo del filme, los personajes que aparecen son o israelíes o estadounidenses, y todos los carteles están en hebreo. No hay, por tanto, ninguna huella de Palestina en Jerusalén.

Así es también el Jerusalén que se construye en *Eyes Wide Open* (Haim Tabakman, 2009). No hay huella de Palestina pero, en este caso, tampoco existe el conflicto ni ninguna posible alusión a él: el contexto no es militar sino religioso ultraortodoxo. *Ha-Sodot* (Avi Neshet, 2007) también se localiza en un ambiente religioso, la ciudad israelí de Safed; al igual que en *Eyes Wide Open*, en este filme se construye una ciudad aislada de otras ciudades, una realidad-burbuja.

El resto de las películas se desarrollan, en su mayor parte, en Tel Aviv: *Antarctica* (Yair Hochner, 2008); *Joe & Belle* (Veronica Kedar, 2010), cuyo final se desarrolla en Sderot; *Yossi* (Eytan Fox, 2012), cuya segunda mitad se ubica en Eilat; *Cupcakes* (Eytan Fox, 2013), cuyo final se realiza en París; *The Good Son* (Shirley Berkovitz, 2013), que se mueve entre Tel Aviv y Bangkok; y la ya mencionada *Snails in the Rain* (Yariv Mozer, 2013).

Igual que el Tel Aviv de la serie *Florentin* (dirigida por Eytan Fox en la década de 1990) que analiza Rebecca Stein (2010), reseñada en la introducción de este apartado, los paisajes que se ven en todas estas ciudades han eliminado a la población palestina y a cualquier signo de la ocupación.

Tanto Sderot en *Joe & Belle* como Sinaí en *Yossi* se construyen como lugares de conflicto por oposición a Tel Aviv: los lugares *donde sí* ocurren las cosas. Yossi finalmente no va a Sinaí y se queda en un resort turístico en Eilat (“¿Sinaí? ¿Estás loco? ¿No has oído las noticias? ¡Te van a matar!”). Sobre Sderot, el público de *Joe & Belle* escucha diferentes historias de cohetes que lanzan personas palestinas a través del muro, historias que se reproducen a través de retransmisiones de radio y de televisión (analizadas en el epígrafe 3.2.7.3). Cuando las dos coprotagonistas del filme se asientan allí viven un ataque con Quassams. Este ataque, así como ese sujeto Otro palestino enemigo, no son mostrados, tan solo se escuchan las alarmas. Pese a que estructura el relato, su presencia no es necesaria.

### **3.2.7.2. Las exclusiones de la masculinidad hegemónica**

En este subapartado me centro en la idea de que la producción de la masculinidad israelí hegemónica se desarrolla en oposición a otras expresiones de género, que son racializadas y rechazadas. Observaré este proceso en el contexto militar y homosocial de *After: Time Off* (Eytan Fox, 1990), *Yossi & Jagger* (Eytan Fox, 2002) y *Snails in the rain* (Yariv Mozer, 2013). En segundo lugar, me acercaré a los dos filmes que se contextualizan en ambientes religiosos ultraortodoxos: *Eyes Wide Open* (Haim Tabakman, 2009) y *Ha-Sodot* (Avi Neshet, 2007). Esta masculinidad se construye en oposición a sujetos Otros feminizados, evidente en la aversión a la pluma, patente en *Yossi & Jagger* y en *Yossi* (Eytan Fox, 2012); así como en la exclusión de otras identidades, tanto en el espectro de la sexualidad como de la etnia/raza.

En el caso de las películas que se ubican en un contexto militar, el ambiente masculinizado (con solo una o dos mujeres soldado en el caso de *After: Time Off* y *Yossi & Jagger*, y ninguna en *Snail in the Rain*) se ve reforzado por la misoginia y la cosificación a la que éstas se ven sometidas.

El machismo y la homofobia son parte clave del discurso de los soldados. En *After: Time Off*, los soldados señalan a Mally mientras habla con el teniente Erez, objeto de deseo

del protagonista Jonatan Miller: “Ey, mira el teniente con esa perra”. Poco más tarde, los compañeros comentan sus sospechas sobre la masculinidad de su superior: “Creo que nuestro teniente tiene un arete”, “Tienes razón, ¡su oreja está perforada!”.

En *Yossi & Jagger*, cuando llegan dos mujeres al campamento militar, todos los compañeros les silban. En una comida, los soldados ríen mientras recuerdan a un trabajador que ya no está, a quien llaman “gay” e imitan. Jagger en un principio se enfada: “¿Qué dirías si te dijera que soy gay?”, aunque finalmente se une a las risas.

Este machismo y esta homofobia, tan explícitos, se identifican con lo que *realmente* es el machismo y la homofobia, e invisibilizan otros mecanismos más sutiles: la ausencia de mujeres protagonistas en la mayoría de estos filmes, la presuposición de la necesidad del armario, la camaradería masculina que es en sí excluyente de otras identidades. Esto me remite al diseño de un “israelí malo” necesario para que se identifique al resto de personajes como como subversivos y revolucionarios, tal y como describí en el subapartado 3.2.4.3.

La ausencia de mujeres protagonistas construye un espacio homosocial, donde la dominación, la violencia y las jerarquías se (homo)erotizan a través de la sexualización del ejército. En una escena de *After: Time Off*, el teniente Erez guía una meditación para los soldados, tumbados en el suelo, describiéndoles la ducha que desean darse, recorriendo sus cuerpos y las sensaciones con palabras (*Fot. 1* de la *Comp. 43*, en la página siguiente). Erez manda levantarse en silencio a todos los soldados menos a Jonatan Miller, quien se encuentra solo y tumbado mientras los demás se ríen de él ordenados en fila (*Fot. 2*). Inmediatamente después, sigue un plano de la ducha, donde puede descargarse toda la tensión acumulada. Los baños serán foco de tensión sexual, primero cuando Jonatan quiere evitarlos para no coincidir con Erez, luego cuando le sigue y le descubre acostándose con otro hombre en un baño público de Jerusalén.

En *Yosi & Jagger*, Yosi le explica a Yaeli, la compañera interesada en Jagger: “A veces los soldados tienden a pensar que están enamorados de un superior, pero es solo una ilusión, el uniforme y el rango tienden a crear confusión”. Esta erotización del ejército y de las relaciones de poder ya se encontraba en las películas que he analizado previamente (3.2.6.1).

*Snails in the Rain*, por su parte, también está contextualizada en un ambiente militar. El protagonista, Boaz, recibe anónimos de su profesor; sin embargo, todas sus fantasías y

Comp. 43: Homoerotismo en contexto militar



Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3

las dudas que le surgen respecto a su orientación sexual se alimentan en *flashbacks* al periodo de su vida que pasó en el Ejército, secuencias plagadas de armas y uniformes. El primero de esos *flashback* parte de ver a un hombre haciendo *footing*, que le retrotrae a su compañero en el servicio militar corriendo y llevando una camilla con un herido. El segundo aparece mientras comparte bañera con su novia: el agua le lleva a un ejercicio en el río y, más adelante, a una masturbación colectiva (sobre la imagen de una mujer, claro). Finalmente, el último surge tras discutir con su novia. Boaz se queda recordando una escena con ese mismo compañero: primero le observa acostarse con otra mujer, y luego se enfrenta directamente con él al no poder asumir que le gusta después de que éste intente besarle.

Además de en el contexto militar, el ultrarreligioso también permite la producción de una masculinidad normativa basada en relaciones homosociales y erotizables. Esto se refleja en el Jerusalén de *Eyes Wide Open*, donde la homofobia y el machismo más explícito parten de los sabios ultraortodoxos. También se produce un vínculo entre el sexo y la violencia, a través de la erotización del manejo de los animales muertos en la carnicería de los protagonistas. En *Ha-Sodot* también existe esa ultraortodoxia religiosa que construye roles de género opresivos para las protagonistas. Éstas, igual que los hombres de *Eyes Wide Open*, intentan escapar de esos roles utilizando interpretaciones alternativas de los textos sagrados.

Una de las características de la masculinidad hegemónica es la exclusión de otras masculinidades, patente en la aversión a la pluma. Sucede en *Yosi & Jagger* y en *Yosi*, mediante la asociación de cierto tipo de música a una expresión de género no deseable. Yosi le critica a Jagger sus gustos musicales y éste responde con sarcasmo: “Aquí, en radio Hetero, tenemos en línea a un duro comandante de compañía, un gay de verdad que pide escuchar a Meir Ariel”. En *Yosi* volverá a utilizarse la música como herramienta de asignación de una identidad de género determinada (y jerarquizada).

La pluma también se asocia con el antimilitarismo o con la sensibilidad hacia los otros. Cuando Yosi, en *Yosi & Jagger*, defiende a los soldados y admite ante su superior que prefiere que no vuelvan a ir de emboscada, éste se enfada y le dice: “¿Te has hecho gay? ¿Eres su madre?”. En dicha emboscada, de hecho, Jagger y un compañero utilizan para distraerse juegos que reifican su heterosexualidad: “¿Quién es más macho? ¿Popeye o Pluto? ¿Pluto o Van Damme? ¿Quién está más buena? ¿Sharon Stone o Michelle Pfeiffer? ¿Pfeiffer o Yaeli?”

Como ya he avanzado, las mujeres no son personajes protagonistas en la mayoría de los filmes de la muestra secundaria; cuando aparecen, son solo un apoyo, un objeto sexual o un medio de desviar la atención de la sexualidad no normativa de los protagonistas. En el caso de mujeres lesbianas y/o trans, la invisibilidad es más acusada. De las quince películas presentes en este bloque de análisis, dos (*Joe + Belle* y *Ha-Sodot*) están protagonizadas por mujeres lesbianas y otras dos cuentan con ellas como personajes relevantes en la trama (*Cupcakes* y *Antártida*). Solo una (*The Good Son*) está protagonizada por una mujer trans. Como denuncia Stein, la elisión de las mujeres lesbianas (y trans, añadido) puede leerse como una muestra más de complicidad con la plataforma estatal masculinista (2010: 522). Estos personajes tienen el papel de ampliar las fronteras de lo admisible dentro de los relatos nacionales.

Las exclusiones que genera la masculinidad nacional hegemónica no dependen únicamente de la existencia de unos sujetos Otros sexualizados sino, tal y como relata Yosef (2004), sino que son Otros que también están racializados. Su exclusión forzosa, tanto la de la población judía mizrají o sefardí, como la árabes y/o musulmana, hace posible una ficción de unidad nacional y refuerza la presencia sionista.

En *Cupcakes*, el guión se permite incluso una broma sobre la ausencia forzada de personajes árabes. Las cinco personas que integran el grupo que va a ir a Universong están frente al equipo que patrocina a Israel en el certamen. Una dice, riendo ante el



silencio incómodo del resto: “Creo que es una fascinante mezcla, una mirada fresca en un Israel moderno. Desafortunadamente, no tenemos a un árabe en el grupo”. Esa broma es, al mismo tiempo, una ironía acerca del proceso de invisibilización existente en el propio relato y un mecanismo para que dicho personaje sea tachado de políticamente incorrecto.

Así, el cosmopolitismo gay que se construye en las películas mencionadas se hace posible gracias a múltiples exclusiones (Stein, 2010: 525), exclusiones que tienen que ver con la fantasía de una identidad nacional homogénea, de un Israel del que la población palestina ha sido eliminada.

### **3.2.7.3 (Des)contextualización política**

En este subapartado me centro en el análisis de la línea de “crítica tibia”, concepto desarrollado previamente (3.2.3.2, 3.2.4.1.3 y 3.2.4.3) y acuñado por Jankovic (2013: 113). Se trata de una crítica y una politización descafeinada: por un lado, se explicitan quejas sobre la situación política, lo que hace esperar un discurso contrahegemónico y subversivo; por otro lado, quien encarna dichas quejas es un personaje caricaturizado, mientras que quien protagoniza el filme (y con quien el público se identifica), se presenta más bien indiferente. Así, se reproduce un discurso conservador disfrazado de otra cosa.

En los filmes de este bloque de análisis son escasas las críticas explícitas o la aparición del conflicto. Está, aún así, en tres películas (descontextualizado y sexualizado): en *After: Time Off*, en *Yossi & Jagger* y en *Joe + Belle*.

En el caso de *After: Time Off*, es pertinente la discusión que se produce en el autobús que les lleva del campamento militar a Jerusalén. Jonatan se sienta al lado de su amigo Ido, que será quien encarna la posición pacifista. Se enfrenta a Gazulik y a sus compañeros:

*Gazulik:* Mira, tres caídos hoy. Personalmente, voy a matar a veinte de ellos por cada uno de los nuestros.

*Ido:* Y yo personalmente espero que no consigas matar a nadie, Gazulik.

*Gazulik:* Uf, un idealista. Tal vez sientas misericordia por esos terroristas.

*Ido:* Es solo que no quiero ir al Líbano y que me bombardeen en la cara solo por un loco como tú que se muere por matar gente.

*Gazulik:* Un minuto, no te entiendo. ¿Soy yo el que quiere matarlos? Son ellos los que quieren matarme. ¿Olvidas quién inició este embrollo? ¿Qué fue de las bombas, eh? La mitad de mi familia vive en Kiryat Shmona. Están tan asustados que no pueden dormir. Viviendo todo el día en refugios.

*Amigo de Gazulik:* Estos tipos que viven en el norte de Tel Aviv, no les importa nada.

*Ido:* La guerra nunca ha sido la solución. Y este Begin de ustedes quiere meternos en...

El plano cambia en este momento al teniente Erez, quien, en primera fila, se quita los cascos de música y pide a Mally que traiga al soldado de guardia. Todos discuten a gritos mientras Jonatan comienza a tocar la guitarra. Ido le mira pidiendo ayuda y él contesta: “Déjame en paz, no me interesa”. Continúan:

*Gazulik:* Estos izquierdistas...

*Ido:* Ni siquiera sabes la diferencia entre izquierda y derecha, así que deja de joder. Este gobierno está loco....

*Soldado de guardia:* El teniente dice que no está permitido sostener debates políticos en el ejército, así que cállense todos.

*Gazulik:* ¡Seguro que quieres hasta entregar Jerusalén!

*Soldado de guardia:* Cállate, Gazulik.

Algunos soldados le piden a Jonatan, en ese momento, que toque una canción con la guitarra. Todo el mundo calla mientras le escucha, incluido el teniente Erez, que vuelve a quitarse los cascos para poder disfrutar de su música.

Por primera vez ha sido nombrado el sujeto enemigo, mediante el pronombre “ellos”. Ese “ellos” se transforma rápidamente en “esos terroristas”. Esa será la única referencia que habrá a esa Otredad contra la que se combate.

Hay tres bandos en esta discusión: (1) Ido, que se enfrenta a Gazulik y a sus amigos con una postura pacifista y humanizadora del Otro, situado en Tel Aviv, dentro de su “burbuja” (que me remite a *The Bubble*); (2) éstos, que son grotescamente violentos y tienen ganas de asesinar a terroristas por veintenas (justificado porque su familia vive la violencia, dibujada como unilateral, en los asentamientos); y (3) la indiferencia de

Jonatan y del teniente Erez, precisamente los protagonistas de la historia y al lado de quienes se sitúa el público.

Así, pese a que se haga una crítica a la línea dura militar, el filme se alinea con la postura de indiferencia, mostrada como “neutra”, y ¿no es la neutralidad, ante una relación de abuso, una toma de partido hacia la hegemonía?

Ido no es el único personaje que se revela activista. También está el grupo de pacifistas que protesta en Jerusalén y que ignoran todos con la sentencia: “Olvidémonos de política”, antes de irse a tomar algo con unas chicas estadounidenses. Y, por último, también está la madre de Jonatan, cuya ausencia estructura parte del relato. Jonatan, antes de la discusión, le comenta a Ido en el autobús: “Mi madre podría estar en la ciudad, puedo ir a visitarla. Debe tener alguna reunión de su movimiento”. La madre de Jonatan es activista y él tiene interés por verla; de hecho, le llama por teléfono en repetidas ocasiones a lo largo del filme y ella nunca contesta al otro lado de la línea, ante su frustración. ¿Está demasiado ocupada con la política (con los hijos e hijas de otras personas, de los sujetos Otros) como para ocuparse de lo verdaderamente importante: su verdadero hijo?

En el caso de *Yosi & Jagger*, el “israelí malo”, el superior de Yosi, también es grotesco en su violencia. En un discurso antes de la emboscada, sentencia: “La guerra siempre es buena cosa [...]. El olor a carne quemada todas las mañanas... Tranquilo, dónde está tu sentido del humor”. Yosi no se preocupa ni se posiciona en contra de la emboscada por dilemas morales en relación con el conflicto, sino por cuidar a sus militares. El conflicto no se pone en duda en ningún momento, ni tan siquiera se contextualiza.

Durante la emboscada, cuando se comienza a disparar y cuando el sujeto Otro ataca de vuelta y termina por matar a Jagger, no se le nombra ni se le muestra. Dentro de la narración, los personajes árabes funcionan como meros agentes de muerte y de violencia, ausentes, a quienes se les escucha solo desde la distancia. Por el contrario, tal y como señala Shohat respecto a otros filmes del género heroico-nacionalista (2010 [1989]: 57), los miembros de las fuerzas armadas israelíes sí son individualizados, tanto en el argumento como en los planos cercanos. Así, el israelí es un sujeto individual con una historia nacional colectiva mientras que el árabe es un personaje irracional y despersonalizado.

Por último, el conflicto también aparece en *Joe + Belle*. Éste interfiere a lo largo de la historia a partir de lo que se escucha en diferentes radios y televisiones. Los personajes, a veces, las escuchan y, otras veces, solo tienen el sonido de fondo mientras hacen otras cosas o mantienen otras conversaciones.

El audio parece sonar en directo en diferentes momentos del relato. Sin embargo, a veces continúa y otras se repite: ¿es el mismo texto cortado en fragmentos? Estos son los distintos cortes de audio:

Un cohete Qassam cayó hace hora al lado de una escuela infantil en Sderot. Un niño de seis años fue herido y llevado a un hospital cerca de...

Sderot y la franja de Gaza han estado siendo atacados durante los pasados ocho años. Además del trauma, los residentes también han sido heridos físicamente. Hablamos con una joven madre: "Tom, Tommy, miradle. Un niño de siete años con miedo a salir de la cama desde que las fuerzas militares israelíes comenzaron el ataque. Moja su cama..."

Esos son mis padres. Aquí es donde vivimos, y estos son los cohetes Qassam.

Un Qassam aterriza en la habitación de Annael y lo destruye todo dentro... En el quinto día de la operación, las fuerzas militares israelíes bombardean Gaza y más Qassam caen en Sderot. La ansiedad, el miedo...

Este soy yo. Estos son mis padres. Aquí es donde vivo y estos son los cohetes Qassam. Esto no es una guerra. Esto es nuestra realidad...

Escuché a mi hija de seis años decirle a sus amigas de primer curso: "Cuando muera, ¿pondréis flores en mi tumba?"... sobre guerras y Qassam y árabes que quieren matarla todos los días.

Estos son mis padres. Aquí es donde vivo y estos son los cohetes Qassam. Esto no es una guerra. Esto es nuestra realidad... Justo después de esto, actualizamos desde Sderot y sobre cómo devolverles sus infancias a nuestros hijos, a pesar de los cohetes Qassam.

Una mujer fue asesinada esta mañana por un Qassam que cayó directamente en su casa... Sus padres, que viven en París, fueron notificados esta mañana. Y ahora, actualizamos con los deportes.

Eli Levy, residente en Sderot, comenta sobre el daño en su propiedad: "Si un Qassam aterriza en Tel Aviv, las cosas serían distintas".

Estos audios relatan principalmente la situación de la población israelí en Sderot, dibujada como víctima de los ataques indiscriminados con Qassam desde Palestina.

Ésta nunca es nombrada, pero los cohetes son objetos metonímicos de su presencia amenazadora. La ciudad de Sderot, israelí, es fronteriza con la franja de Gaza y lleva más de una década siendo atacada por morteros y proyectiles. Su presencia es constante en el filme a través de los audios de las noticias, pero no aparece hasta el final, cuando Joe y Belle deciden quedarse allí, prácticamente por casualidad (se dirigían en un principio a Eilat), donde nadie va a ir a buscarlas.

Los audios sirven al filme como ruido de fondo: conflicto como ruido, molesto para israelíes que quieren vivir sus vidas (de amor, de locura, de crímenes que nada tienen que ver con Palestina o con identidades nacionales). “No deberías estar escuchando esto”, le dice a Belle su madre en el coche. “Joder”, dice Joe a la televisión, “voy a apagar esto”. La presencia de fragmentos iguales hace aún más redundante la presencia del conflicto.

Al igual que en los dos filmes citados previamente, los personajes solo expresan su indiferencia. Joe comienza el filme con una voz en *off* a través de la que se desidentifica de Israel:

Crecí en Nueva York. Mis padres se mudaron a Israel cuando era una niña. Dios sabrá por qué, y nos quedamos aquí. Así que esta soy yo, de nuevo en Tel Aviv. Una ciudad que odio en un país con el que no tengo nada que ver.

Cuando Belle le reprocha que quiera apagar la televisión (“¿No te importa lo que pase en tu país?”), Joe es tajante: “Este no es mi país”.

Cuando en el filme se hace el silencio por fin, precisamente al llegar a Sderot, Belle elogia la calma, pero Joe se queja: “Qué pena que no haya radio”. Responde Belle: “¿De qué hablarán en la radio? ¿De que nada pasa en Tel Aviv?”. Con esto se generan dos espacios: (1) la *zona de conflicto*, Sderot, donde hay tranquilidad y donde el conflicto, cuando aparece, aun *real*, está únicamente de fondo, jamás en la banda de imagen; y (2) Tel Aviv, donde el conflicto solo es *ruido de fondo*, no existe, no pasa nada.

En los tres filmes citados dialogan permanentemente la presencia de Israel y la ausencia de Palestina. Ante el conflicto, descontextualizado y plagado de silencios, los personajes principales solo se posicionan para escoger la indiferencia. El resto de perspectivas se tratan de forma maniquea para reafirmar la mirada protagonista, la mirada *que no ve*.

## **3.3. Discursos de resistencia**

### 3.3.1. Introducción

Los filmes que analizo en este capítulo son posibles líneas de fuga de ese aparato discursivo hegemónico que he descrito en el marco teórico y que he analizado en las películas israelíes. En las obras palestinas a las que me acerco ahora, se cruzan un ejercicio decolonial y otro cuir; esto es, funcionan como práctica de resistencia tanto ante el sistema sexo/género/deseo normativo como ante la jerarquía que construyen las relaciones de poder coloniales.

Entiendo aquí las líneas de fuga como forma de desterritorialización, siguiendo a Gilles Deleuze:

Toda formación social da la impresión de funcionar perfectamente. No hay motivo para que no funcione. Y, sin embargo, siempre hay un lugar por donde se fuga y se deshace. Nunca se sabe si el mensajero llegará. Y, cuanto más nos acercamos a la periferia del sistema, los sujetos están más afectados por una suerte de tentación: someterse al significante, obedecer las órdenes del burócrata y seguir la interpretación del sumo sacerdote o bien dejarse arrastrar a otra parte, más allá, por un vector loco, tangente de desterritorialización, seguir una línea de fuga, comenzar a nomadear (Deleuze, 2007 [1974]: 38).

El apartado 3.1.2 presentaba la muestra fílmica de la tesis y justificaba los criterios de selección de determinados filmes palestinos. Mi objetivo es analizar cuáles son los mecanismos fílmicos a través de los cuales estas obras plantean líneas de fuga, articulan diversas estrategias de resistencia y dialogan con los discursos normalizadores hegemónicos (con los que también coexisten en contradicción).

A continuación, expongo la sinopsis de las obras que ocupan este apartado, ordenadas de forma cronológica de acuerdo a la fecha de producción. Antes, son introducidas en la *Tabla 3*, clasificadas según su pertenencia a la muestra primaria, la secundaria o la terciaria, división explicada en el apartado 3.1.2.

Tabla 3: Discursos de resistencia

Muestra primaria					
	Título	Director(a)	Año	Nacionalidad de la producción	Duración
1	<i>Diario de un puto</i> Título original en hebreo: <i>Yawmiat Ahir</i> Otros títulos en la distribución: <i>Diary of a Male Whore</i>	Tawfik Abu Wael	2001	Palestina	15 min.
2	<i>Chic Point: Fashion for Israeli Checkpoints</i> (“Chic Point”: Moda para los puestos de control israelíes)	Sharif Waked	2003	Palestina / Israel	7 min.
3	<i>The Sign is Said to be Put in the Place of the Thing Itself</i> (El signo, se suele decir, se pone en lugar de la cosa misma)	Vicky Moufawad-Paul	2003	Canadá	8 min.
4	<i>Houria</i> (Sirena/Libertad)	Raafat Hattab	2011	Palestina	7 min.
5	<i>Untitled: Extracts from ‘Harem’ by Tony Dark 1984</i> (Sin título: Extractos de ‘Harem’ de Tony Dark 1984)	Alaa AbuAsad	2012	Palestina	12 min.
6	<i>El verano de May</i> Título original en inglés: <i>May in the Summer</i>	Cherien Dabis	2013	Jordania / Qatar / Estados Unidos	99 min.
7	<i>En la prórroga</i> Título original en árabe: <i>Fi al waqt al dae’a</i> Otros títulos en la distribución: <i>In Overtime</i>	Rami Yasin	2014	Jordania	13 min.
Muestra secundaria					
	Título	Director(a)	Año	Nacionalidad de la producción	Duración
8	<i>So Much I Want To Say</i> (Quiero decir tantas cosas)	Mona Hatoum	1983		5 min.
9	<i>The Diver</i> (El buzo)	Jumana Emil Abboud	2004	Palestina	5 min.
10	<i>Remembering the Dismembered</i> (Recordando a los desmembrados)	Vicky Moufawad-Paul	2005	Canadá	20 min.
11	<i>Living Alone Without Me</i> (Viviendo solo sin mí)	Eli Rezik	2011	Palestina	1 min.



Muestra terciaria					
Título		Director(a)	Año	Nacionalidad de la producción	Duración
12	<i>Homecoming Queenz</i>	Elias Wakeem	2013	Palestina	
13	<i>Bar Bahar: Entre dos mundos</i> Otros títulos en la distribución: <i>Bar Bahr, In Between</i>	Maysaloun Hamoud	2016	Israel	96 min.

*So Much I Want To Say* (1983) es una pieza de videoarte de Mona Hatoum, artista multidisciplinar nacida en Beirut de familia palestina y residente en Londres. Hatoum es una de las artistas palestinas más reconocidas a nivel internacional, y sus trabajos (*performance*, videoarte, instalaciones, escultura) lidian con el desplazamiento, con la dicotomía entre espacios privados y públicos, con la intimidad, con el cuerpo, el género y la sexualidad.

Producida a partir del registro de una *performance*, *So Much I Want to Say* es una de las primeras obras en video de Hatoum. A lo largo de seis minutos, se suceden imágenes del rostro de la artista, a quien las manos y brazos de un hombre tapan la boca, mientras se escucha repetidamente, en inglés, la frase que da título al video: “Tengo tantas cosas que decir”.

Casi veinte años después, Tawfik Abu Wael, palestino residente en Israel, dirige y produce *Diario de un puto* (2001), cortometraje de ficción de 14 minutos. Distribuida por mec film (Middle Easter Cinemas), una compañía independiente ubicada en Berlín que trabaja con películas de Oriente Medio y Magreb, *Diario de un puto* es una de las obras con más resonancia de las aquí analizadas, dado el reconocimiento de su director y habiendo sido presentada en festivales de cine internacionales (Locarno, Kerry, Luisburgo, Viena, Ottawa, Roma, La Habana, Kassel, Yakarta, Oberhausen, Róterdam, Augsburg, Ámsterdam, Clermont-Ferrand, Colonia, Jerusalén), algunos de ellos específicamente LGTB (Berna, Reikiavik, Torino, Dublín, Nueva York), otros específicamente árabes o palestinos (Filadelfia, Nueva York, París, San Francisco, Madrid).

El corto se basa en *El pan a secas*, novela de Mohamed Chukri (2012 [1973]). La cámara sigue a Essam, un joven palestino que reside ilegalmente en Tel Aviv y que se prostituye con hombres israelíes por las noches. Durante una sesión con un cliente, mientras se

masturba para él en el interior de su coche, recuerda diferentes escenas de su infancia y adolescencia en su pueblo de origen: su despertar sexual, la violencia de su padre, el deseo por su vecina, o la llegada de militares israelíes que asesinan a su padre y violan a su madre.

*Chic Point: Fashion for Israeli Checkpoints*, por su parte, es un video que presenta en 2003 Sharif Waked, artista visual palestino que trabaja y reside entre Haifa y Nazaret. Esta pieza combina, por un lado, el registro de una pasarela de modelos varones con ropa que muestra (o puede mostrar) sus vientres y espaldas, con música electrónica y mucho sarcasmo; y, por el otro, fotografías de archivo de hombres retenidos en puestos de control, levantando sus camisetas. *Chic Point: Fashion for Israeli Checkpoints* se ha distribuido principalmente a través de museos y festivales.

Además, presento dos piezas de Vicky Moufawad-Paul, artista y programadora cultural palestina que vive y trabaja en Toronto (Canadá). *The Sign is Said to be Put in the Place of the Thing Itself* (2003) y *Remembering the Dismembered* (2005). La primera de ellas es un video de ocho minutos cuyo título hace referencia a la frase de Jacques Derrida: “El signo, se suele decir, se pone en lugar de la cosa misma” (1998 [1968]: 45). En él, se superponen imágenes de la película *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962) con cintas caseras de la familia de la directora y con otras imágenes registradas por ella.

Por su parte, *Remembering the Dismembered* (2005) es un documental experimental que combina entrevistas informales de la directora a familiares de Palestina que ahora residen en Canadá, imágenes de archivo, así como el registro de parte de su viaje de visita al pueblo de su abuela, Al-Bassa.

Analizo también *The Diver* (2004), un video de cuatro minutos de Jumana Emil Abboud, artista multidisciplinar palestina residente en Jerusalén. Esta breve obra cuenta la historia de Buzo, un personaje de género, nacionalidad y nombre ambiguos, que busca indefinidamente a Corazón. Para ello, combina diferentes formatos y técnicas de montaje, incluso en el mismo plano: fotografía, texto, video, *stop motion*, etc.

*Houria* (dependiendo de la grafía en árabe, el término puede significar tanto “sirena” como “liberación”), por su lado, es otra obra de videoarte, de 7 minutos. Su director es

el artista y *performer* palestino *genderqueer*<sup>137</sup> Raafat Hattab, que vive y trabaja en Jaffa. *Houria* (2011) intercala, en primer lugar, una entrevista a la tía de Hattab, en la que ésta narra la dispersión de su familia tras la Nakba; en segundo, imágenes de la sirena-Hattab en la playa de Manshiye; y, finalmente, el momento en que su pecho es tatuado con la expresión “Jaffa, novia de Palestina” en caligrafía tradicional.

Otro de los filmes analizados es un cortometraje de Eli Rezik, estudiante de cine y televisión en Nazaret que sube sus videos a Youtube. *Living Alone Without Me* (2011) es una pieza de apenas un minuto y medio que simula ser obra de un *youtuber* que utiliza la plataforma como diario. Mientras cuenta a sus seguidores que quiere pedirle matrimonio a su novia, ésta discute, en otro plano de imagen y sonido, con su amante (otra joven) sobre si salir o no del armario.

Un año después, Alaa AbuAsad, fotógrafo y videoartista palestino, presenta *Untitled* (2012), una selección y montaje de extractos de la película porno francesa *Harem* (Tony Dark, seudónimo de Jean-Daniel Cadinot, 1987). Previamente, AbuAsad ya había publicado *Masturbate fil beit* (“Masturbarse en casa”), un cortometraje que le retrataba masturbándose sobre una foto de Ahmadineyad. Esa pieza no forma parte del análisis por petición expresa del director, que no se identifica más con ella y ha frenado su posible difusión y visionado<sup>138</sup>.

*El verano de May* (2013), por su parte, será el único largometraje presente en la muestra primaria (hay otro largometraje, *Bar Bahar*, pero pertenece a la muestra terciaria). Dirigido y protagonizado por Cherien Dabis, directora y productora palestino-estadounidense, ha sido producido enteramente por empresas estadounidenses y holandesas, y distribuido internacionalmente en festivales y salas comerciales. La película sigue a May Brennan, que viaja a Jordania a visitar a su familia poco después de publicar su primer libro y antes de casarse con su novio. Allí, convive con su madre y con sus dos hermanas, una de las cuales sale del armario a lo largo del filme.

---

<sup>137</sup> *Genderqueer* alude a una identidad de género. A veces se traduce directamente al español como “persona no binaria” (alguien cuya identidad no se asimila al espectro binario y excluyente de hombre/mujer). He preferido no traducirlo dado que, además de que *genderqueer* es un término que puede encontrarse en contextos activistas y académicos hispanoparlantes, no sé si se correspondería con la palabra que el cineasta escogería para definirse en castellano. Utilizo el masculino para referirme a él previa consulta en entrevista personal el 20 de junio de 2016, vía Facebook.

<sup>138</sup> Tal y como solicita en entrevista personal con la autora, vía correo electrónico, el 12 de junio de 2016.

También en 2013 se produce el cortometraje *Homecoming Queenz*. Elias Wakeem (que también usa el nombre de Madam Tayoush) es un artista *performer* palestino que vive y trabaja en Nueva York. Esta obra es el registro de su llegada al aeropuerto en Israel junto con su compañero, así como del recibimiento que les dan los policías y vigilantes ante su condición palestina y ante sus expresiones de género no normativas. Pudo verse en el festival de cine LGTB de Madrid en 2016.

Trataré además *En la prórroga*, un cortometraje dirigido por Rami Yasin en 2014, jordano-canadiense de origen palestino, y producido por la compañía jordano-palestina Philistine Films. Ha sido exhibido en festivales de cine en Venecia, Dubai, Seattle y Madrid. El filme relata la visita de Amir (interpretado por el propio Yasin) al hospital, donde su padre decide preguntarle si es gay. Amir no quiere responderle y termina por irse ante su insistencia. Ya en el aparcamiento, subido en el coche y dispuesto a marcharse, recibe una llamada del hospital: su padre se muere. Cuando consigue llegar a la habitación, ya es demasiado tarde.

Finalmente, se ha estrenado a finales de 2016 el filme *Bar Bahar: Entre dos mundos*. Dirigida por Maysaloun Hamoud, húngara-palestina, retrata el día a día de tres compañeras de piso palestinas en Tel Aviv: Salma, Laila y Nur, una de las cuales es lesbiana. El largometraje obtuvo en el Festival de Cine de Donosti el premio del jurado joven, el galardón "Otra Mirada" de RTVE y el premio Sebastiane LGTBI. También ha sido exhibido en los festivales internacionales de cine de Haifa y de Toronto.

La mayoría de estas obras tienen una menor trascendencia pública y distribución que las analizadas previamente. Colleen Jankovic y Nadia Awad, en la reseña de un panel sobre cine palestino y género en el que proyectan y comentan varios de los filmes escogidos para la muestra de esta tesis, lo argumentan de la siguiente manera:

Las condiciones únicas de producción, distribución y exhibición de cada video en [este programa] sugieren que el rechazo artístico a las visiones binaristas del mundo también tiene lugar fuera o colateralmente a las instituciones nacionales y eventos culturales establecidos. Dado que la represora seguridad israelí puede evitar que las películas palestinas salgan de Palestina, solo contamos con archivos comprimidos de [algunas obras], pixeladas, sirviendo de recordatorio de los desafíos, incluida la falta de infraestructuras y apoyo financiero, a los que se enfrentan los cineastas palestinos, especialmente las mujeres y/o personas queer (Jankovic y Awad, 2012: 141-142).

A continuación, desarrollaré el análisis en función de una serie de variables que se repiten y problematizan en los filmes, cada uno de los cuales ocupará un apartado: la producción de la historia y de la memoria; la hibridación de las subjetividades, los cuerpos y los territorios; y, por último, la mediación de la mirada a través del deseo, el poder y la violencia. A lo largo de su análisis, se irán extrayendo las estrategias de resistencia y las líneas de fuga que estas películas articulan.

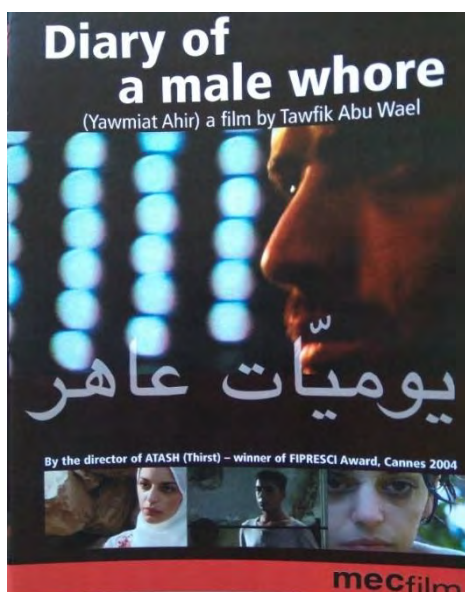
### 3.3.2. Cartelería y expectativas

En el apartado 3.2.2 justifiqué la pertinencia de analizar los carteles cinematográficos, utilizados en la distribución de los filmes. En el caso que ahora me ocupa, la situación cambia: con la excepción de *El verano de May* y *Bar Bahar*, no hay ningún largometraje que se haya exhibido en salas comerciales. Éstas, junto con *El diario de un puto* y *En la prórroga* (distribuidas en festivales), son las únicas obras que cuentan con cartel cinematográfico de entre las dieciséis obras que forman parte de la muestra fílmica de este capítulo. El hecho de que el aparato de publicidad y distribución sea significativamente menor da información sobre dos puntos:

(1) Los formatos y géneros utilizados, que frente a la predominancia de los largometrajes de ficción en la muestra fílmica del capítulo anterior, tienden ahora a tratarse de videoarte y creaciones experimentales, con una distribución mayor en museos y galerías expositivas que en festivales cinematográficos o salas comerciales.

(2) La menor infraestructura y apoyo financiero, tal y como señalaban Jankovic y Awad en la cita del apartado anterior.

Comp. 44: Cartel de *Diario de un puto* (Tawfik Abu Wael, 2001)



El cartel de *El diario de un puto* (Tawfik Abu Wael, 2001) es el utilizado por mec films para comercializar el DVD (ver *Comp. 44*). Introduce diferentes elementos: el título en inglés, el título en árabe tanto en grafía árabe como transliterado (*Yawmiat Ahir*), el nombre del director y la referencia a uno de sus largometrajes (*Thirst* o *Atash*, ganador del premio FIPRESCI en Cannes 2001), una barra de color rosa con el nombre de la distribuidora como faldón, y cuatro fotogramas del filme: uno de ellos, en el centro, protagonista, con un papel más destacado; otros tres, más pequeños, en la parte inferior del cartel.

El título en árabe y el título en inglés figuran en el mismo tamaño, aunque por el contraste de los colores (blanco sobre negro en inglés; gris sobre negro en árabe), además de la ubicación (el título en inglés abre el cartel, en la parte superior, mientras que el título en árabe ocupa la parte central, donde se monta sobre el fotograma principal), se advierte que la grafía inglesa cobra mayor importancia, y que no es el público árabe el objetivo principal de la distribución.

Sin embargo, dado el lugar de producción y el idioma del filme (enteramente en árabe), tampoco establecería que la inclusión de la grafía árabe sea un elemento puramente exotizador, sino que más bien sirve de herramienta para enraizar el cortometraje.

Si se atiende a cómo dialogan los cuatro fotogramas escogidos, el primero de ellos perteneciente al tiempo diegético y los otros tres a los *flashback* de la adolescencia del protagonista, se ve que ninguna de las miradas se encuentra (excepto, en el último de ellos, la de Aysha con el público). Miramos el *acto* de mirar, pero no el *objeto* de la mirada.

Sí vemos a *quien* mira, y eso debería ofrecer algunas pistas sobre el contenido del cortometraje. Llama la atención que Aysha tenga un papel tan relevante en el cartel, cuando no es así en el filme. Si se observa únicamente la *Comp. 44* antes de conocer nada más de la película, puede presuponerse que el personaje principal es Essam (presunción acertada) pero que Aysha es la coprotagonista o el segundo personaje en importancia. La relación que hay entre ambos personajes en el filme, sin embargo, es de mero interés sexual por parte de Essam y de indiferencia por parte de Aysha. La selección y montaje de los fotogramas en el cartel, así como su combinación con el explícito título: *Diario de un puto*, es pues un ejercicio de heteronormalización del cortometraje para su distribución.

En el análisis del filme profundizaré en la importancia de la mirada, así como en la forma en que la obra construye una sexualidad que no se acoge ni a los marcos hegemónicos heteronormados ni al paradigma identitario gay.

En cuanto al otro cortometraje, *En la prórroga* (Rami Yasin, 2014), contiene tan solo un fotograma, sobre el que se monta el título y los créditos (ver *Comp. 45*, en la página siguiente). El título en árabe y el título en inglés cobran la misma importancia en este cartel, aunque, al igual que ocurre en *Diario de un puto*, es la única información que



aparece escrita en árabe, por lo que se trasluce claramente cuál es el público objetivo para este material de distribución.

El fotograma escogido pertenece al inicio del cortometraje: es el momento en el que se presenta al protagonista Amir (interpretado por el propio Rami Yasin), según se abren las puertas del ascensor del hospital. Amir tiene puestas sus gafas de sol, como durante gran parte del filme aun en espacios interiores (gafas de marca, indicando, también, cuál es su clase socioeconómica).

De entre los tres personajes que ocupan el ascensor (es un recorte del fotograma original, donde hay una mujer a la derecha), Amir es el único con la cabeza alta, gesto de orgullo y firmeza; por su parte, las gafas de sol ocultan su mirada, sin permitir al público contemplar su rostro al completo: ¿Algo que esconder?, ¿su orientación sexual? Esto no podrá saberse hasta visto el cortometraje.

En el caso de *El verano de May* (Cherien Dabis, 2013), único largometraje entre las muestras primaria y secundaria, ha sido exhibido en festivales y en salas comerciales. En la *Comp. 46* (en la página siguiente) pueden verse tanto el cartel utilizado en Estados Unidos (*Fot. 1*) como el utilizado en España (*Fot. 2*).



Comp. 46: Cartelería de El verano de May (Cherien Dabis, 2013)



Fot. 1



Fot. 2

La película, aun producida por compañías estadounidenses y holandesas, está dirigida y protagonizada por Cherien Dabis (en el papel de May), palestina-estadounidense, al igual que parte del elenco y de la plantilla. El filme trata precisamente el espacio diaspórico que construye la comunidad palestina tanto en su tierra de origen como en Estados Unidos.

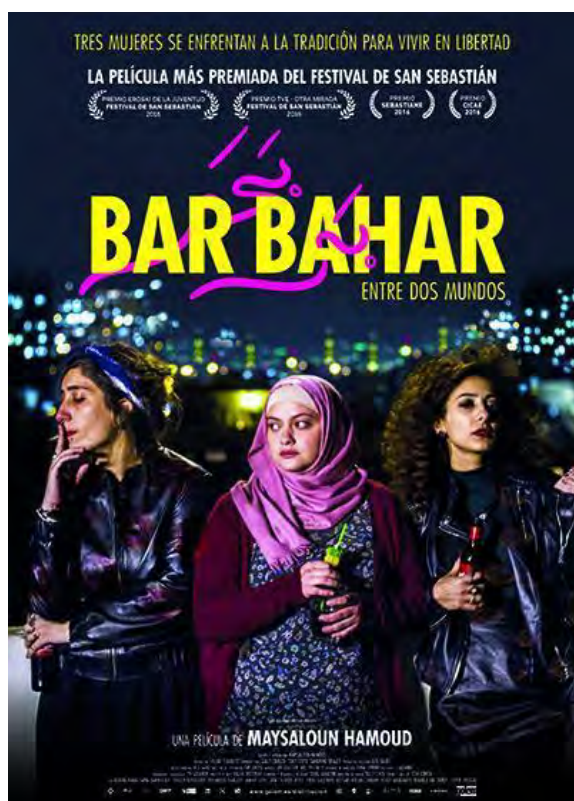
Los dos carteles son muy similares, aunque el estadounidense (Fot. 1) contiene tres fotogramas más, además de que escoge un lema publicitario propio: "Get ready to clear the air" (Prepárate para aclarar las cosas), mientras que el español (Fot. 2), además de contar con más espacio para que la imagen protagonista tenga un tamaño mayor y poder darle más importancia a los nombres de quienes actúan, utiliza citas de críticas al filme para describirse: "Cherien Dabis es una nueva voz en el cine americano actual" (Huffington Post), "Cálida y atractiva" (The Hollywood Reporter), y "Fresca, puro disfrute... Todo un descubrimiento!" (Indiewire).

El fotograma principal de ambos carteles está protagonizado por May (Dabis), que mira por la ventana de un coche. Detrás de ella, desenfocada, está Dalia, su hermana lesbiana, cuyos rasgos casi se pierden difuminados pese a que el nombre de la

intérprete (Alia Shawkat) es uno de los destacados en el cartel en español. También se la ve en otro de los fotogramas (en el cartel del *Fot. 1*), cuando junto con su otra hermana Yasmine abrazan a May, aunque en esta ocasión queda casi confundida con el fondo.

El resto de imágenes estabilizan nuevamente la heteronorma: May y el joven Karim; los padres (divorciados) de la protagonista, quienes tienen una aventura. *El verano de May* (igual que ocurre en la anterior película de Dabis, *Amreeka*, de 2009), como comentaba previamente, tiene un personaje gay, Dalia, pero funciona casi como *token*<sup>139</sup>. Más adelante veré en qué puntos la película fracasa a la hora de articular una estrategia de resistencia a los discursos hegemónicos sobre Palestina.

Comp. 47: Cartel de *Bar Bahar*: Entre dos mundos



Finalmente, introduzco el cartel de *Bar Bahar* (Maysaloun Hamoud, 2016) (ver *Comp. 47*). Es su edición para la distribución en el estado español, idéntico al utilizado en Israel. Está compuesto por una fotografía que, aunque se corresponde a un momento del filme, no está extraída directamente de él. En ella, las tres protagonistas fuman y beben en la terraza del piso que comparten en Tel Aviv. El título, así como el lema publicitario que lo acompaña, informa del *leit motiv*.

*Bar Bahar* significa “Tierra, Mar” y figura escrito tanto en alifato árabe como transliterado fonéticamente al

<sup>139</sup> La palabra *token* no tiene traducción al castellano. Es un concepto que se empezó a utilizar en la lucha por los derechos civiles negros en los Estados Unidos de mitad de siglo XX. Martin Luther King lo exploró en su célebre ensayo *Why We Can't Wait* (2011 [1963]) y se refiere al esfuerzo simbólico de incluir a un número muy pequeño de personas pertenecientes a una comunidad infrarrepresentada para conseguir una apariencia de igualdad (habitual tanto en artefactos culturales como en el mundo laboral). Como resume Malcolm X en una entrevista en la que le preguntan acerca de los avances del movimiento negro: “¿Qué avances? Todo lo que tienes es tokenismo: uno o dos Negros en un trabajo o en la cafetería para que el resto de vosotros os quedéis quietecitos” (2016 [1963]).

alfabeto latino. El subtítulo escogido en la distribución española es *Entre dos mundos*, con connotaciones similares al escogido en la versión en inglés (*In Between*) o en la versión en hebreo (*Aquí, allí*). El lema del cartel, mientras tanto, es: “Tres mujeres se enfrentan a la tradición para vivir en libertad”.

El título y el lema construyen una dicotomía muy explícita. Hay dos mundos distintos, aunque todavía no sabemos bien cuáles son: uno representará la tradición y otro la libertad. Aunque esto acerque el filme peligrosamente a los discursos hegemónicos que ya he analizado, se abre la posibilidad de habitar precisamente la frontera, el hiato, que se abre entre esas dos realidades que pretende dibujar. Aunque no pueda analizar pormenorizadamente este filme, como ya he justificado en los apartados 3.1.2 y 3.3.1, sí incluiré algunos comentarios en los apartados pertinentes, reflejando precisamente cómo se inserta en el cruce entre la hegemonía y la resistencia.

El análisis de la cartelería de estas cuatro obras da pistas de cuál es el público objetivo de su distribución: un público internacional no necesariamente palestino. Además de esto, también ofrecen una información que en alguna de ellas (*Diario de un putu* principalmente) contradice el propio espacio textual filmico, tal y como se verá en su análisis.

Las conclusiones que puedo extraer de esto no pueden generalizarse a la totalidad de la muestra escogida, puesto que, como ya avanzaba, son muy pocas las obras que cuentan con este tipo de infraestructura publicitaria. Esto se debe a las propias condiciones inherentes a la creación audiovisual palestina y especialmente a aquella que disiente de los marcos normativos con mirada interseccional (desafiando no solo el orientalismo sino también la cis-heteronormatividad y el clasismo). Esto no quita el hecho de que aporten información sobre qué intereses se mueven a la hora de distribuir estos filmes, heteronormalizando su contenido y construyendo un público objetivo principalmente “occidental”.

### 3.3.3. La historia y la memoria

Para mí no hay un hogar o patria.

La única patria es la memoria y la memoria está incrita en el cuerpo.

Elia Suleiman<sup>140</sup>

He introducido el efecto de realidad en el cine y cómo éste le confería la posibilidad de aparentar una función representativa en el subapartado 2.2.2.1 del marco teórico. Definía el acto fílmico como un dispositivo discursivo y el efecto de realidad como el resultado de la inscripción de diferentes mecanismos textuales. Más adelante, en el análisis de los discursos hegemónicos israelíes (apartado 3.2.3), explicaba cómo éstos borraban las marcas de la enunciación para legitimar y autorizar el proceso de fabricación de una Verdad determinada, presentada como única y totalizante.

Ninguna de las películas que analizo a lo largo de este capítulo carecen de efecto de realidad (no puede obviarse el carácter referencial de la imagen), pero sí se vislumbra en algunas de ellas una función autorreflexiva y la conciencia de cómo las relaciones de poder en un contexto de ocupación atraviesan la producción y difusión de imágenes, así como su uso para la construcción de la historia.

A continuación, analizaré en un primer subapartado las estrategias mediante las cuales se desplazan y desestabilizan las narrativas nacionales hegemónicas en algunos de los filmes de las muestras primaria y secundaria, organizados en función del mecanismo que se utiliza: el uso de testimonios y de voces silenciadas en *Houria* (Raafat Hattab, 2011), *Remembering the Dismembered* (Vicky Moufawad-Paul, 2005), *En la prórroga* (Rami Yasin, 2014), *So Much I Want To Say* (Mona Hatoum, 1983) y *Living Alone Without Me* (Eli Rezik, 2011); la reapropiación y la resignificación en *Untitled* (Alaa AbuAsad, 2012) y en *The Sign is Said to be Put in the Place of the Thing Itself* (Vicky Moufawad-Paul, 2003); y, por último, el humor y la ironía en *Chic Point: Fashion for Israeli Checkpoints* (Sharif Waked, 2003).

En un segundo subapartado me centraré en el caso de *Diario de un puto* (Tawfik Abu Wael, 2001). Desarrollaré su planteamiento sobre la historia, cómo juega con la fantasía y la memoria, y cómo median entre una y otra el trauma y la violencia.

---

<sup>140</sup> Citado en Prokhoris y Wavelet (1999).

### 3.3.3.1. Desplazamiento de las narrativas nacionales hegemónicas

Gran parte de los relatos nacionales son androcéntricos, heteronormativos y se construyen atravesados por el género y la sexualidad, tal y como expuse en el subapartado 2.2.2.3 del marco teórico al respecto de los cines nacionales. En el caso de las narrativas palestinas, están también marcados por el concepto de derrota:

Durante generaciones [...] el nacionalismo palestino se experimenta con humillación. De acuerdo con esta narrativa, el hombre palestino fracasa a la hora de poseer su tierra; ésta es un cuerpo de mujer poseído por otros. Esta metáfora de la pérdida de Palestina como violación ha sido constante en el discurso político nacionalista árabe, y significa la pérdida de Palestina como pérdida de la virginidad de la mujer pero también de la virilidad del hombre, siendo ahora el agente viral el violador, el enemigo. Esta pérdida de la virilidad masculina se inscribe como derrota palestina (Amireh, 2003: 751).

La otra cara de este tropo supone que pasar de la posición de *objeto de la ocupación* a la posición de *sujeto con capacidad de acción* implica la remasculinización del hombre palestino, transformado nuevamente en un “hombre de verdad” (*ibid.*: 752-756).

Este relato se asemeja bastante al dispuesto por la narrativa sionista desde sus orígenes, tal y como ya he avanzado (2.2.2.3.3). Raz Yosef (2004) y Daniel Boyarin (1997) recorren este discurso, que retrata el sionismo como una ideología masculinista y masculinizadora, dispuesta a producir un nuevo hombre judío heterosexual, huyendo de la homofobia y del antisemitismo interiorizados; esta “hetero-masculinidad se articula a través de la feminización simbólica de la tierra conquistada” (Yosef, 2004: 122).

Según lo expuesto, hay por tanto dos relatos paralelos e igualmente androcéntricos y heteronormativos, uno dentro de la narrativa sionista y otro dentro de la nacionalista palestina. De acuerdo con la primera, el soldado israelí se alzaría como ese nuevo judío musculado y masculino, diferente del estereotipo del refugiado débil, afeminado, diaspórico. De acuerdo con la segunda, Palestina opone a esta figura aquella del revolucionario, el luchador por la libertad.

Joseph Massad (1995), por su parte, considera que estos axiomas tan masculinizados son herencia de las prácticas coloniales y nacionalistas europeas. Independientemente del origen de esta retórica, está claro que ambos discursos conviven en una batalla de

masculinidades; batalla en la que es la virilidad lo que está en juego y donde la feminidad se percibe desde una perspectiva misógina y homófoba.

¿Cómo desestabilizar estas narrativas hegemónicas? Del análisis de estos filmes extraigo diferentes mecanismos: (1) la producción de narrativas desde posiciones subalternas, cediendo la capacidad de articular un discurso histórico a voces habitualmente silenciadas; (2) la reapropiación (y consiguiente resignificación) de los discursos orientalistas y nacionalistas; y (3) el humor y la ironía como ejercicio autorreflexivo.

### **3.3.3.1.1. El uso de los testimonios y de las voces silenciadas**

Cuando percibimos que la historia puede ser leída e incluso escrita de formas distintas según el ángulo escogido, se desestabiliza la *naturalidad* de su Verdad. No todas las “versiones” del discurso histórico, además, tienen la misma autoridad: en el caso específico de Palestina, su “memoria ha sido sujeta a colonización por otro tipo de discursos” (Nassar, 2002: 27-28) y ha sido silenciada por las narrativas israelíes (Manaa, 1999; Said, 2000).

Se han erigido pocas contranarrativas históricas, ya sea porque no se ha captado la importancia de la historia como argumento para luchar en pro de los derechos nacionales (Manaa, 1999), porque lo han impedido el trauma y la dificultad para afrontar la derrota de 1948 (Al Khalidi, 2001), o por la condición diaspórica de la sociedad palestina (Sanbar, 1997; Said, 2002 [2001]). Con respecto a este último aspecto, la influencia del exilio y de la situación de millones de refugiados es descrita así por Muhammad Hamza Ghanayem:

Durante muchos años, la ideología del *refugio* dominó la cultura palestina. En otras palabras, la idea de lo temporal prevaleció: mientras se luchaba y se navegaba a la deriva, el refugio siempre se mantuvo como algo pasajero, y en una condición transitoria no hay espacio para la memoria, solo para cada momento que pasa (Ghanayem, 2000: 17; traducido y citado por Gertz y Khleifi, 2008: 2).

Registrar los testimonios orales de las voces silenciadas para crear un nuevo archivo es una de las estrategias que permiten reescribir el relato histórico, algo que ocurre

claramente en *Houria* (Raafat Hattab, 2011) y en *Remembering the Dismembered* (Vicky Moufawad-Paul, 2005).

*Houria*, como ya avanzaba en la presentación de los filmes, es un cortometraje experimental que intercala planos rodados en tres espacios distintos: (1) la casa de la tía de Hattab, donde ésta relata a cámara la dispersión familiar tras la Nakba; (2) un estudio de tatuaje, donde Raafat se tatúa en el pecho la frase “Jaffa, novia de Palestina”, en caligrafía árabe tradicional; y (3) la playa de Manshiye, entre Tel Aviv y el casco antiguo de Jaffa, donde Hattab interpreta en la orilla a una sirena, mientras un violinista pone la banda sonora tocando sobre una roca.

Es el propio Hattab quien entrevista a su tía<sup>141</sup>, aunque ni su voz ni su imagen aparecen en pantalla. El relato de ella, enmarcada en primeros planos (casi todos frontales, salvo algunos de perfil al final del video), se ve interrumpido en ocasiones por los otros grupos de imágenes, aunque su voz se solapa a veces con ellos. Las pausas entre corchetes de la cita representan cada uno de esos cortes:

Soy árabe, palestina y musulmana [...]. Solo éramos dos hermanas y mi madre era joven. Mi madre es una urbanita de Al-Manshiyeh, mi padre es de un pueblo de Jamaseen [...]. Cuando estalló la guerra, huyeron de la zona de conflicto, era terrorífico, y la gente escapaba. Cuando una persona veía a sus vecinos marchar, temía quedarse [...]. Y dejaron su casa, y todas sus cosas, su tierra, su bosque, lo dejaron todo [...]. La familia de mi padre es de Jamaseen, ahí todo son búfalos, vacas, queso y leche. Vivían de esa leche y de la carne traída del área de Jamaseen [...]. La familia de mi padre huyó, sus padres se llevaron todos los documentos de la casa; y le dijeron: “Youssef, ven, síguenos”. Mi padre se llama Youssef y mi madre Badriyyeh. Mi madre empezó a llorar diciendo que no, “yo quiero ir a Al-Manshiyeh a ver a mi familia”; se negó a irse con los padres de mi padre a Jordania; quería ver a su familia en Al-Manshiyeh; él le dijo: “Te llevaré a Al-Manshiyeh”. Entonces puso toda la ropa empaquetada en la bicicleta, todo eran bosques, no había caminos pavimentados, solo tierra. Mi hermana tenía dos o tres años, quizá tres años, mi hermana mayor Zeinab, y yo tenía ocho meses, siete u ocho meses, me dijeron que tenía esa edad, todavía tomaba el pecho, era un bebé. Mi madre caminaba cogiéndome, mi hermana caminaba, igual que mi padre,

---

<sup>141</sup> En el espacio textual fílmico no se informa en ningún momento de esa relación entre tía y sobrino. Es una información extraída de otros textos (Jancovik y Awad, 2012: 140; Waxman, 2012). De hecho, en un momento dado, la mujer dirá que ella no tiene familia.

llevando el equipaje en la bicicleta. Fueron desde Jamaseen, cerca de Yarkon, incluso más allá de lo que hoy llaman “pequeño Tel Aviv”; alcanzaron Al-Manshiyeh y vieron que estaba demolido; no había casas, estaba todo destruido y sus habitantes habían escapado; mi madre no encontró a su familia [...]. Continuaron caminando desde Al-Manshiyeh por la costa, torcieron en el bulevar de Yerushaleyim, a lo que se llamaba entonces calle de El-Nuzha; caminaron desde Jamaseen hasta Al-Manshiyeh y luego a El-Nuzha a pie, hasta que cayó la noche [...]. Crecimos sin saber nada más, excepto lo que nuestro padre nos había contado, desde el día que nos lo dijo hasta hoy lo tengo en la cabeza [...]. Pero en el colegio no nos enseñan nada sobre la historia de Palestina, hasta borraron la palabra Palestina [...]. Después de que mi padre muriera no quedó nadie para contarme, era el único que me hablaba de estas historias [...]. Desde su muerte las historias del pasado se interrumpieron [...]. Mi padre era el único hijo de sus padres, y mi madre también. La familia estaba dispersa [...]. Echo de menos esos tiempos. Lo echo de menos porque no tengo familia, nadie, mi familia se fue y no tengo contacto con ellos. Nos dejaron aquí, con mi padre y mi madre, que eran hijos únicos. Nacimos sin conocer tíos.

*Houria* comienza con una persona tocando el violín, vestida con una red de pescar, en una roca de la playa de Manshiye, precisamente el lugar del que habla la interlocutora de la entrevista, ese espacio del que provenía su familia, al que volvieron y que estaba ya destruido. Momentos después, se corta al plano frontal de la mujer y sus primeras palabras son, mirando a cámara: “Soy árabe, palestina y musulmana”, una identificación con la raza/etnia, la nacionalidad y la religión (marcas que se cruzan), atravesadas por el género.

La autodesignación identitaria funciona como práctica de resistencia ante el intento de diluir ciertas identidades en un contexto marcado por relaciones de poder. Tal y como defiende Gloria Anzaldúa: “Soy visible -vean esta cara india- y, sin embargo, soy invisible [...]. Pero yo existo, existimos. Les gustaría pensar que me he fundido en el crisol. Pero no me he fundido, nos hemos fundido” (2016 [1987]: 145). Así, presentarse como mujer árabe, palestina y musulmana en un contexto en el que dichas identidades están silenciadas supone un ejercicio de resistencia.

El relato de la mujer llama la atención sobre la construcción de la historia, sobre la importancia de quién produce las narrativas nacionales y cuáles son las consecuencias de su borrado. Aquí, el peso verbal y de la imagen recae en el testimonio oral de una



señora mayor que rescata el relato de una familia tras la Nakba, metonimia de la historia colectiva del pueblo palestino.

El propio acto de registrar su historia es un ejercicio de archivo de la memoria: tras la muerte de su padre no queda nadie para contarla y ahora ella, dice, no tiene familia. Al final del video, cuando parece que éste ha terminado y tras un corte a negro que mantiene todavía la banda sonora del violín, un fundido nos devuelve a esta mujer, ahora sí con Hattab, a quien enseña y explica una antigua foto familiar, nuevo ejemplo de archivo de la memoria ajeno a la historia oficial: ahora es ella, además, quien le “habla de esas historias” a su sobrino.

Por tanto, pese a no contar con la legitimidad de la educación formal (“en el colegio no nos enseñan nada sobre la historia de Palestina, hasta borraron la palabra Palestina”) o de las narrativas israelíes dominantes, la historia se transmite de mayores a jóvenes y la imagen (fotografía o video) sirve de testimonio, no de nueva Verdad universal, sino de contra-narrativa situada y no totalizante.

*Remembering the Dismembered* (Vicky Moufawad-Paul, 2005) es otro ejemplo de uso del testimonio oral para producir discurso histórico a través de la memoria familiar. Durante los dieciocho minutos de cortometraje documental y experimental, se suceden siete fragmentos, precedidos por un prólogo, previo al título, en el que Moufawad-Paul camina en un cementerio del pueblo de origen de su familia, Al-Bassa, sobre los cadáveres enterrados de sus ancestros, sin tener muy claro dónde están: “mirad cómo regresan las generaciones futuras”, les dice.

A continuación, se montan diferentes fragmentos, titulados: “#1 Mi abuela. Recuerdos de su pueblo en Palestina”, “#2 Al Nakba. La catástrofe. Archivo de la ONU – 1948”, “#3 La abuela y sus hijos. Tía Sumaya. Tío Samie. Tío Víctor”, “#4 Trazando los orígenes de la pérdida”, “#5 Esperando el retorno”, “#6 Poesía de Moussa Khalil Younan interpretada por su hijo” y, finalmente, “#7 Caminando sobre la tierra. Visitando nuestro sueño”.

En ellos, se suceden los testimonios de los familiares de Moufawad-Paul, quienes relatan cómo comenzó la ocupación israelí, coexistente con la británica, por qué se exiliaron y la nostalgia que todavía sienten por su tierra. Estos testimonios se combinan con canciones y poemas de su infancia y juventud que interpreta su familia, así como con imágenes de archivo de la Nakba almacenadas por la ONU y con el video que graba

Moufawad-Paul en su visita a Al-Bassa. Entre sus objetivos, está la recuperación de la memoria, tal y como sentencia la abuela de Moufawad-Paul, que sigue haciendo reuniones y comidas con gente de su pueblo, en Toronto, aunque lleven cincuenta y cinco años fuera de él. Ante la pregunta de su nieta de por qué lo hace, ella responde: “Para recordar”.

La combinación de imágenes de archivo y de testimonios orales genera, como en *Houria*, una contranarrativa a la historia dominante, que es también es una lucha contra el tiempo y contra el olvido que hace necesaria la transmisión de la memoria de una a otra generación, así como su archivo para permitir precisamente esa difusión.

Precisamente *En la prórroga* (Rami Yasin, 2014) plantea también la comunicación intergeneracional, débil en cuanto se trata de visibilizar sexualidades disidentes. La transmisión de la información y la construcción de una historia alternativa recobran importancia cuando se es consciente de que el tiempo para ello se acaba.

El título del cortometraje hace referencia justamente a la prórroga, esos últimos minutos, aquellos en los que hay oportunidad de hablar de todo lo no hablado. Amir (interpretado por el propio Yasin) visita a su padre en el hospital, sin saber que es su último día de vida. Aunque el padre o las enfermeras no informen de ello, la sensación de cuenta atrás se hace patente a través de los continuos pitidos que asemejan relojes (primero la alarma del coche, luego el ascensor, más adelante el monitor hospitalario).

El padre insiste a Amir para que le revele si es gay, pero éste se enfada, no entiende que no queda mucho tiempo y que de ahí proviene la necesidad:

*Amir:* [Apaga la tele] ¿Por qué lo preguntas?

*Padre:* Eso es algo que no se pregunta.

*Amir:* ¿Por qué lo preguntas ahora?

*Padre:* Porque quiero saberlo.

*Amir:* No te voy a responder.

*Padre:* ¿Por qué no?

*Amir:* Porque no.

*Padre:* Soy tu padre.

*Amir:* Llevas siendo mi padre cuarenta años.

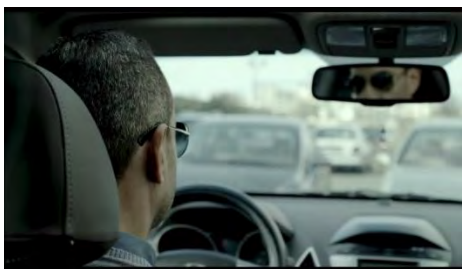
*Padre:* ¿Qué significa eso?

*Amir:* Significa que por qué ahora.

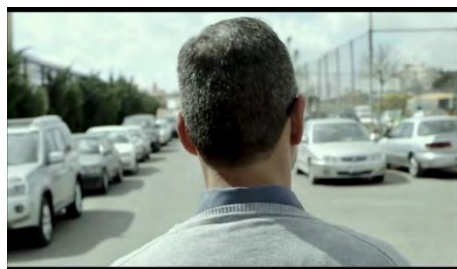
Cuando Amir ya está en el coche para marcharse y le llaman por teléfono para comunicarle que su padre se muere, él no puede salir: hay otro vehículo aparcado junto a él que le ha dejado encerrado. Intenta abrir la puerta por la fuerza, toca el claxon, grita. Es la misma claustrofobia del armario y del silencio, y cuando consigue salir de ellos, es demasiado tarde.

Después de conocer la muerte del padre, cuando vuelve al aparcamiento, el plano de Amir (*Fot. 2* en *Comp. 48*) es similar a aquél con el que se presenta al personaje (*Fot. 1* en la misma composición), un primer plano tomado desde su espalda. Sin embargo, ya no existe la claustrofobia del secreto, ya no está encerrado como al inicio (del coche al ascensor, del ascensor a la habitación, de la habitación al coche). La prórroga ha terminado, su padre lo sabía, es tarde para hablar sobre ello, ya no hay nada sobre lo que *tenga que* hablar.

*Comp. 48: Inicio y final de En la prórroga*



Fot. 1



Fot. 2

Hay una relación entre, por un lado, la importancia de los testimonios orales y la transmisión de la memoria para construir una contranarrativa nacional de *Houria* y de *Remembering the Dismembered* y, por otro, el fracaso de esa comunicación en *En la prórroga*. La relación está en la relevancia de la interseccionalidad y pluralidad de las contranarrativas, inclusiva de los múltiples cruces de variables de género, raza, religión o sexualidad. Si esta interseccionalidad no existe, solo podrán construirse contranarrativas nuevamente masculinizadas y heteronormadas, vestidas de Verdad objetiva, totalizante y universal que invisibiliza el resto de relatos.

Hamid Dabashi destaca la importancia de los testimonios orales en la construcción de una memoria colectiva:

La *oralidad* es un elemento clave en la producción de la documentación porque son inmediatez y urgencia. Vemos a gente mayor rememorando: “Puedo recordar...” El significado subyacente es: “Déjame decirte lo que no te contarán los libros”, o “Sé la verdad, estaba ahí”. La gente [...] transmite lo que tuvo lugar cuando el mundo les había dado la espalda. Su testimonio sirve para rectificar el registro con la esperanza de rectificar la injusticia. La ausencia de un estado palestino no implica su amnesia [...]. La mayoría de los palestinos entrevistados en [los] documentales son gente mayor, evidencia de la memoria que está a punto de desaparecer (Dabashi, 2006: 12).

Se trata de legitimar discursos previamente no autorizados, que se encuentran en situación de opresión, no solo los de la población palestina dentro del contexto de la ocupación, sino también otro tipo de discursos silenciados. Es por ello que me parece relevante que la mayoría de los testimonios recogidos en *Houria* y en *Remembering the Dismembered* sean enunciados por mujeres, construyendo lo que viene a llamarse *herstory* (en oposición a *history*), un término utilizado desde la década de los años sesenta para articular un discurso histórico feminista que incluya a las comunidades generalmente invisibilizadas.

La obra de videoarte de Mona Hatoum, *So Much I Want to Say* (1983), señala precisamente qué voces están silenciadas. A lo largo de seis minutos se suceden fotografías en blanco y negro cada ocho segundos. Las imágenes, muy similares entre sí, revelan el rostro de una mujer y de dos manos que tratan de taparle la boca e incluso la cara entera. Las imágenes se encadenan a través de cortinillas, apareciendo lentamente la siguiente por la parte superior mientras se va borrando la anterior.

Al mismo tiempo que se suceden estas imágenes, la banda de sonido se ve ocupada por la repetición de la frase en inglés que da título al video: “Tengo tantas cosas que decir”. Esta obra funciona como denuncia ante el ejercicio de silenciamiento mencionado, un silenciamiento que tiene un sesgo de género particular: son manos masculinas<sup>142</sup> quienes están acallando a una mujer.

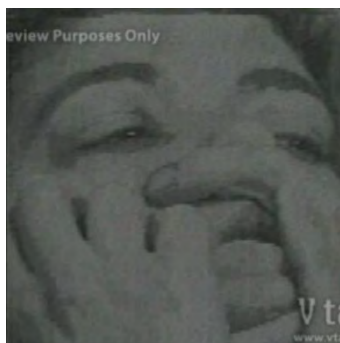
Además de denunciar el silenciamiento, también representa una práctica de resistencia que lo subvierte. En primer lugar, la mujer y su voz existen. En segundo lugar, existen

---

<sup>142</sup> Que las manos sean de hombre es una información que no proviene del espacio textual fílmico, sino de la descripción de la *performance* de la que se extrae la obra.

grietas en la lucha por la palabra. Esto es, aunque en la mayoría de las fotos aparezca con la boca tapada (como en el *Fot. 1* de la *Comp. 49*), hay otras dos imágenes a lo largo del video (una de ellas es el *Fot. 2* de la misma composición) y una más al final de él que hace el efecto de cierre (ver el *Fot. 3*), en las que la boca de la protagonista está abierta: no han conseguido frenar su voluntad de resistir.

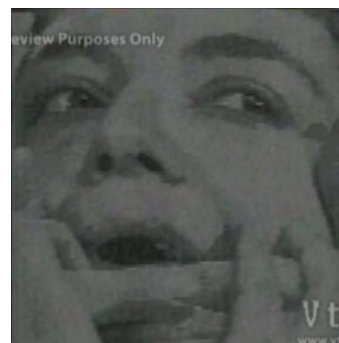
*Comp. 49: Imágenes de So Much I Have to Say (Mona Hatoum, 1983)*



Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3

Por su parte, el cortometraje *Living Alone Without Me* (Eli Rezik, 2011) también reflexiona sobre qué voces se privilegian, cuáles se silencian, y cómo cambia el relato de la historia cuando se modifica el lugar de la enunciación. En este video se reproduce un diario *online* en el que el protagonista le cuenta a quienes le siguen que quiere pedirle matrimonio a su novia Hanin. Mientras tanto, ella está sentada en otro plano, en el dormitorio del fondo, con otra chica, ambas desenfocadas (ver *Fot. 1* de la *Comp. 50*, en la próxima página).

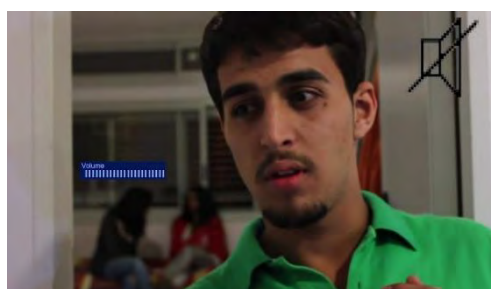
En un momento dado, el joven les pide que callen, ya que no consigue hacerse oír. Se levanta entonces para saber de qué hablan. Antes de hacerlo, en la banda de sonido se silencia la voz de él con una canción extradiegética que comienza a sonar mientras sus labios siguen en movimiento. En la banda de imagen, un icono de 'mute' aparece en la pantalla (ver *Fot. 2* de la misma *Comp. 50*). Él vuelve a sentarse frente a la cámara y sigue hablando, aunque no se le oye. Un icono azul se monta sobre la imagen de las chicas, es el volumen subiendo y es a ellas a quienes ahora se escucha (ver *Fot. 3*). Por su conversación, se deduce que son amantes y que discuten sobre la futura salida del armario de Hanin y la consiguiente ruptura con su novio.



Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3

En *Living Alone Without Me* se denuncia cómo las voces masculinas y heteronormativas son privilegiadas en el discurso. Al mismo tiempo, se muestra la capacidad de las voces disidentes para cambiar por completo el sentido de una historia.

También quiero reseñar que en el análisis de estos ejemplos de desplazamiento de las narrativas nacionales hegemónicas pueden encontrarse elementos del género epistolar, en *Remembering the Dismembered* y particularmente en *Living Alone Without Me*. El cine epistolar une a personas en diferentes tiempos y espacios. Implica el hecho de emitir un mensaje pero también el acto de recibirlo.

En un espacio diaspórico cada vez más tecnificado, se piensa menos en cartas y más en fotografías, videos, teléfonos, hasta videoblogs (*vlogs*). El estudio de los cines diaspóricos ha llamado la atención sobre el uso de las tecnologías de comunicación como:

[M]edios imperfectos a través de los que personas desplazadas mantienen un imaginario nacional, al tiempo que luchan por hallar un lugar en una nueva geografía [...], estados-nación cuyas políticas de exterior impactan en sus vidas de una forma muy concreta (Shohat, 2006: 86).

La importancia de este género en el “cine con acento” radica en que surge a partir de un borrado y de una prohibición (Naficy, 2006: 94 y ss.). La propia acción de emitir un mensaje es una resistencia ante la prohibición de la comunicación, del intercambio y del mantenimiento de la memoria y de una historia propia.

### **3.3.3.1.2. La reapropiación y la resignificación**

La reapropiación es el proceso a través del cual se toma un texto preexistente y, mediante un nuevo montaje o una nueva ubicación espacio-temporal, se produce un texto nuevo. En el caso que me ocupa, tiene fines similares a los de la apropiación de términos derogatorios (que ya expuse en el subapartado 2.1.1.2), puesto que se trata de la reapropiación (y consiguiente resignificación) de discursos orientalistas por parte de esa población producida como “oriental”. Puede analizarse este mecanismo en *Untitled* (Alaa AbuAsad, 2012) y en *The Sign is Said to be Put in the Place of the Thing Itself* (Vicky Moufawad-Paul, 2003).

*Untitled* es un ejercicio de apropiación y recontextualización de *Harem*, un largometraje porno gay dirigido en 1984 por el director francés Tony Dark, uno de los seudónimos de Jean-Daniel Cadinot. En dicho filme, un joven francés camina por las calles de Casablanca (la película está rodada, en realidad, en Túnez), buscando (y encontrando) sexo con hombres árabes y africanos.

Pierre Yves Darget, el actor principal, conoce a un joven en un baño de hombres donde se acuesta con varios de ellos. Sale a buscarle y se pierde en un zoco, donde mantiene más encuentros sexuales. Termina por volver al baño, donde, tras practicar sexo con más hombres, encuentra al chico que buscaba, con quien va a una cafetería y luego a un hotel. La película termina con los dos hablando abrazados y tumbados en la terraza del hotel mientras se pone el sol. El filme es todo un manual de orientalismo, enlazando un cliché tras otro de la hipersexualizada y exotizada Otredad “oriental”.

La pieza de AbuAsad es un nuevo montaje, de doce minutos (frente a los noventa de la película original), que entresaca y encadena algunos fragmentos. Mi primera reflexión gira en torno al concepto de autoría: si se trata de un montaje en serie de escenas de otra película y en el mismo orden que en la original, ¿se puede considerar una obra nueva?

*Untitled* se erige como pieza con estatuto propio desde el momento en que modifica el contexto (instalación de video en espacios de arte) y la posición de la enunciación, además del nuevo montaje como articulación del punto de vista (aunque esa modificación solo implique extraer algunas escenas y encadenarlas en el mismo orden).

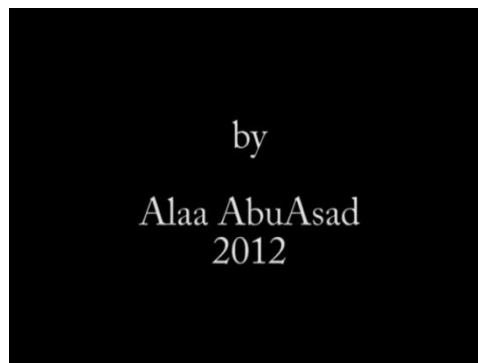
La alteración en la posición de enunciación se realiza enmarcando la obra con dos planos que señalan unos créditos que aluden a la firma por parte de otro nombre. En la *Comp. 51* pueden verse los primeros fotogramas del filme: en *Fot. 1* y *Fot. 2* se introduce esta nueva autoría. *Fot. 3* y *Fot. 4*, por su parte, pertenecen a los créditos de *Harem*, manteniendo incluso su protección por *copyright*. Situar en primer lugar el título y autoría de *Untitled* (ubicándola también en una fecha distinta, 2012 frente a 1984) convierte los fotogramas que siguen (incluyendo los créditos de producción de *Harem*) como parte de la nueva pieza.

La recontextualización de *Harem* modifica la dirección de las miradas. Ahora el sujeto Otro “oriental” abandona la posición de objeto/producción de la mirada “occidental” para

*Comp. 51: Títulos de Untitled*



Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4



convertirse en sujeto de la mirada: el orientalismo es aquí *lo mirado*. Así, éste es señalado de forma patente hasta ser casi vergonzante: los escenarios (las calles, el bazar, los baños), la hipersexualidad de los hombres magrebíes, la banda sonora de música árabe.

La mala calidad del audio y del sonido, que hace muy difícil seguir el argumento o comprender los diálogos, facilita que la atención se vea desplazada: no es en la trama donde el público se queda atrapado, sino en la propia obra como construcción. Se favorece así la función autorreflexiva de *Untitled* sobre sí misma y sobre la película que cita y de la que se apropia.

En la línea de lo que he ido exponiendo, esta reapropiación y resignificación funcionan como mecanismos para desestabilizar la narrativa hegemónica orientalista que, en un contexto de relaciones de poder coloniales, (re)produce el mundo árabe y la sexualidad árabe como Otros en una dinámica jerárquica.

En cuanto a *The Sign is Said to be Put in the Place of the Thing Itself* (Vicky Moufawad-Paul, 2003), se realiza un trabajo de reapropiación a partir de la película *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962). La figura de T. E. Lawrence y su discurso sobre el mundo arabo-islámico ya ha sido analizada con mirada poscolonial por Edward Said (2008 [1978]: 317 y ss.) y por Corrizato y Goracci (2014).

Su orientalismo es reproducido en la película de Lean y no precisamente con una mirada crítica: exotismo erotizado, largos planos generales del desierto vacío, necesidad de ilustrar a los pueblos bárbaros, además de otros tantos recursos que refuerzan la generalización (jerarquizada) sobre la población “occidental” y la “oriental” (analizados en Little, 2003: 29-30; Rosenblatt, 2009: 61; y sobre todo en Raw, 2005).

En el filme de Lean, además, se reproduce una identificación de los otomanos como homosexuales y se construye una masculinidad homo-socializada con tintes eróticos (Raw, 2005: 255; Claydon, 2005), dinámica que también se encuentra en la relación del propio Lawrence con el jerife Alí y con otros “orientales”.

Es la escena entre Lawrence y Alí una de las reapropiadas por *The Sign is Said to be Put in the Place of the Thing Itself*. En ella, Lawrence (Peter O’Toole) es interpelado por

el deseo sexual de un bey turco (José Ferrer<sup>143</sup>), quien cuestiona su identidad (Lawrence está ocultando su condición de inglés) y explora su físico, acariciando su herida de bala y su pezón, antes de que Lawrence le ataque (y sea castigado por ello).

Este corto de Moufawad-Paul explora las dinámicas de raza y género en un contexto de mixicidad y diáspora (tener un padre blanco canadiense y que el resto de la familia extensa sea palestina). Al mismo tiempo, juega con los procesos de identificación y de copia repetida: una escena inicial en la que se solapan rostros que tratan de reconocerse en el espejo, personajes que se superponen unos sobre otros y que repiten la misma frase, un disco de vinilo que da vueltas sin parar.

Una pareja compuesta por un chico y por una chica replican la escena de Lawrence y el jerife Alí, como puede verse en la *Comp.* 52 de la página siguiente. Primero es el joven quien performa a Lawrence y ella a Alí. Sonríen mientras le arranca la camiseta (*Fot. 1*) y le acaricia el pezón (*Fot. 2*), plano que se solapa con la imagen de unos dedos acariciando piel (*Fot. 3*); a continuación, el bey/ella pronuncian la frase: “Tu piel es muy clara [fair]” (*Fot. 4*) y en un nuevo plano son ahora los labios del joven los que se solapan con los del bey, que repiten: “Tu piel es muy clara” (*Fot. 5*).

Más adelante, el corto jugará con la otra acepción del adjetivo “fair”, que significa también “justo”, y volverá a repetir la escena del bey pronunciando esas palabras. Esta vez será ella quien ocupe el lugar de Lawrence, mientras se ducha y se limpia el maquillaje (*Fot. 6*). El maquillaje juega un papel importante en el video: se trata de un ritual más en la construcción performativa de la identidad, señalado mediante la superposición en bucle de planos de mujeres maquillándose, lo que remite a la reflexión de Butler acerca del género como copia sin original.

El cortometraje juega también con esa “copia sin original” para construir la raza y las relaciones de poder. Además, la mixicidad y la diáspora permiten el intercambio de roles, aunque la figura del padre (ese padre blanco que le hizo sentirse como extranjera dentro de su propia comunidad, tal y como explica la voz en *off* narradora al principio del video) siempre ocupa la posición de ese Lawrence que dispara, una y otra vez, una y otra vez; por el contrario, ella y la joven pareja ocupan indistintamente la posición de Lawrence y la posición del árabe asesinado.

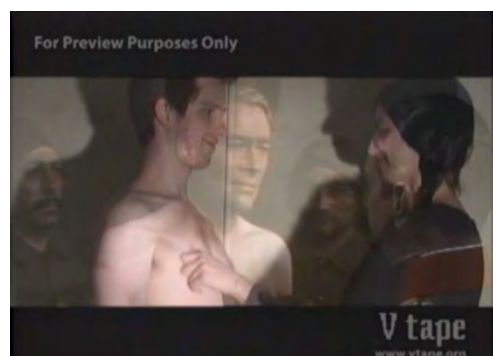
---

<sup>143</sup> Vuelvo a llamar la atención sobre las políticas del casting que permiten intercambiar cualquier raza en la representación de la Alteridad no-blanca.

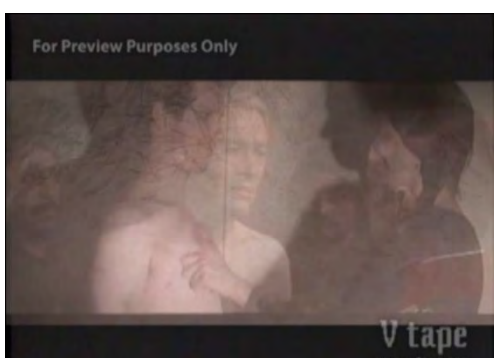
Comp. 52: *Fotogramas de The Sign is Said to be Put in the Place of the Thing Itself* (Vicky Moufawad-Paul, 2003)



Fot. 1



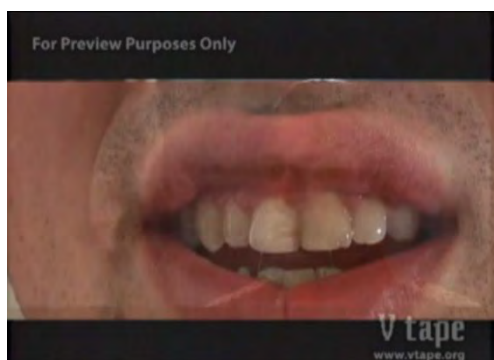
Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4



Fot. 5



Fot. 6

Este juego con el color de piel también tiene importancia en el propio acto de grabar, ya que a esta escena le sucede un plano de Moufawad-Paul realizando una prueba de color y de sonido. A la pregunta que plantea Lawrence a Alí en *Lawrence de Arabia*: “¿Qué color es este?”, contesta la directora: “Apropiadamente blanco”.

El mismo título del corto, como ya señalé, está extraído de una frase de Jacques Derrida: “El signo, se suele decir, se pone en lugar de la cosa misma” (1998 [1968]: 45), y anuncia

ese intercambio de signos que altera los significados y el proceso de articulación de sentido. Cambian los roles de personaje opresor y personaje oprimido, cambian los instrumentos (cuchillo en lugar de pistola como arma), sus funciones (cuchillo como herramienta para cocinar en lugar de para asesinar), las causas (cortar cebolla como motivo para llorar en lugar de muerte como dicho motivo). Y la repetición, siempre la repetición: repiten gestos que no son suyos pero que condicionan su posición en el mundo.

*The Sign is Said to be Put in the Place of the Thing Itself* se reapropia entonces del discurso histórico orientalista para reflexionar sobre su condición (re)productora y performativa. He visto como tanto este cortometraje como el analizado *Untitled* desplazan los relatos hegemónicos y cuestionan así su condición de Verdad naturalizada a través de la reapropiación y resignificación de discursos orientalistas, en un caso a partir de una película clásica británica y en el otro a partir de una pornográfica francesa.

### **3.3.3.1.3. El humor y la ironía**

Otra forma de desplazar las narrativas hegemónicas es utilizar la teatralización, el humor y la ironía, algo que hace *Chic Point: Fashion for Israeli Checkpoints* (Sharif Waked, 2003). En esta ocasión, también se juega con el desplazamiento del objeto/sujeto de la mirada.

El video, de cinco minutos y medio, está dividido en dos partes claramente diferenciadas. La primera de ellas muestra una pasarela de moda y la segunda monta, una detrás de otra, fotos de archivo. La primera parte es en color, con música electrónica en la banda de sonido. Los modelos (palestinos e israelíes) avanzan por la pasarela, de uno en uno, seductores, mostrando prendas cuyos cortes, botones y cremalleras permitirían mostrar fácilmente su cuerpo desnudo.

En contraste, en la segunda parte, en blanco y negro, reina el silencio. Se suceden fotos de archivo de puestos de control en los que hombres palestinos se desnudan ante los soldados israelíes. Enmarcando estas dos partes, figuran el título inicial (ya con la música) y al final el nombre del director.

Esa fragmentación en dos secuencias también se encuentra en los propios créditos iniciales, que se dividen en un título y un subtítulo. El primero, “Chic Point”, se escribe con tipografía rosa e informal (tipos más redondeados y artísticos), con un contenido más expresivo y un juego de palabras sarcástico. El color rosa se asocia habitualmente, por un lado, a un espectro feminizado del género y, por el otro, a aspectos más frívolos de la cultura o la vida cotidiana. Esta asociación doble, claramente localizada histórica y culturalmente, está anclada en una perspectiva estereotipada de carácter misógino. El subtítulo, por su parte, es el contenido explicativo: “Fashion for Israeli Checkpoints”, con una tipografía más seria en blanco sobre negro.

Mientras que la primera secuencia es una construcción y una teatralización explícita, la segunda (las fotografías de archivo) es la *representación* habitual de la *realidad* histórica. En lugar de sostener dicha barrera entre *construcción* y *realidad*, el video juega con la idea de parodia y de *performance* para desestabilizar esta dicotomía y así tambalear el carácter fijo y naturalizado de las relaciones de poder que sostienen el marco de la ocupación. La teatralización de la primera parte refuerza el hecho de que la *realidad* de la segunda es también una construcción.

Para acercarse a *Chic Point: Fashion for Israeli Checkpoints* es pertinente analizar el concepto de *camp*. Este término se refiere a un tipo de sensibilidad estética relacionada con lo *kitsch* y caracterizada por el exceso, la frivolidad, el énfasis en la estética sobre el contenido, la teatralidad, el uso de estereotipos de género, la implausibilidad narrativa y la ironía (Babuscio, 2006 [1977]). Lo *camp* es descrito en primer lugar por Susan Sontag:

Muchas cosas en el mundo carecen de nombre; y hay muchas cosas más que, aun cuando posean nombre, nunca han sido descritas. Una de estas es la sensibilidad -inconfundiblemente moderna, una variante de la sofisticación pero difícilmente identificable con esta- que atiende por “camp”, un nombre de culto. Una sensibilidad (en tanto es algo diferente de una idea) constituye uno de los temas más difíciles de tratar; pero hay razones específicas por las que lo camp, en particular, nunca ha sido discutido. No es un modo natural de sensibilidad, suponiendo que tal cosa exista. Es más, la esencia de lo camp es el amor a lo no natural: al artificio y la exageración (Sontag, 1996 [1967]: 355).

David Halperin ubica lo *camp* como “forma de resistencia cultural que reposa sobre la conciencia compartida de estar situado ineludiblemente dentro de un poderoso sistema

de significaciones sociales y sexuales” (2007 [1995]: 48). Esto lo diferencia de lo *kitsch* para convertirlo en una mirada politizada sobre la identidad y las relaciones de poder. El concepto de *camp* implica entonces una perspectiva “más gay” que la estética puramente *kitsch*, como dice Eve Sedwick, que señala que lo *camp* surge en el momento en que el público usuario de un artefacto cultural se pregunta: “¿Y si la persona que hizo esto también fuera gay?”. Ante un producto *kitsch*, lo que se plantea quien observa es: “¿qué tipo de corrompida criatura podría ser el *target* de esta obra?”. Mientras tanto, en el reconocimiento *camp* el interrogante es: “¿y si el perfecto *target* fuera justamente yo?” (Sedwick, 1990: 156). Esta última pregunta desvía la atención, además, de los problemas de intención y autoría que despierta la primera (“¿y si la persona que hizo esto también fuera gay?”) para centrarse en el proceso de lectura, de producción y de articulación de sentido.

Lo *camp* está asociado directamente a una sensibilidad urbana y “occidental”. Como ya establecí en el marco epistemológico, cuando un concepto no se ancla localmente, la norma se convierte en universal, invisibilizando todos los procesos que se encuentran fuera del sistema hegemónico. Así, desde algunos escritos (Graham, 1995: 178) se llega a dudar de la posibilidad de que lo *camp* sea un paradigma posible para no-hombres y/o personas no-blancas.

En *Chic Point: Fashion for Israeli Checkpoints*, sin embargo, encontramos una estética *camp* localizada. Hochberg (2010: 579-580) sostiene que la obra combina las características *camp* más identificables, pero con variaciones específicas: mezcla, contrasta, y re-escribe múltiples influencias y estilos. Los modelos visten ropa árabe (la *galabiya*, túnica habitual en regiones rurales; el *hiyab*, prenda, además, feminizada), y también otra reconocible como típicamente “occidental” (incluida una camiseta con el diseño “I Love NY”<sup>144</sup>).

Las dieciséis fotografías de archivo de la segunda secuencia del video, que muestran escenas de diferentes puestos de control entre 2001 y 2003, primeros años de la segunda intifada, se suceden sin música: parece que aquí no cabe el sarcasmo, no cabe la *performance*. Por el contrario, hay un exceso de *realidad* que quiere puntualizarse:

---

<sup>144</sup> Hochberg analiza este mensaje llamando la atención sobre la asimetría de la circulación de la cultura. Por un lado, este tipo de camisetas visibilizaría la relación de poder entre quienes “tienen” Nueva York y quienes solo pueden expresar su “amor” desde lejos, sin capacidad de movilidad. Al mismo tiempo, el estatus de dicha ciudad como “promesa” depende también de la circulación de su deseabilidad, incluida entre aquellas personas que solo pueden participar de la “promesa” mediante la adquisición de una camiseta (Hochberg, 2010: 593).

después de la ironía y de las risas, la imagen nos devuelve la conciencia de una relación de poder y de dominación que es eminentemente violenta, tanto simbólica como materialmente. Sin embargo, los cuerpos contruidos y las dinámicas que se reproducen son muy similares. La muestra desmesurada y desequilibrada de poder no es más que otra teatralización, otra *performance*.

*Chic Point: Fashion for Israeli Checkpoints* reflexiona sobre el carácter producido del relato histórico, de las relaciones de poder y, sobre todo, de las masculinidades palestinas e israelíes. El video también es un comentario sobre la construcción del cuerpo de los hombres palestinos en los relatos israelíes y desplaza las miradas, mediadas por el deseo, de los colonizadores y los colonizados.

Para ello, utiliza el lenguaje de lo *camp* y de la frivolidad. Dabashi relaciona, en su análisis del cine de Elia Suleiman, la obscenidad de la ocupación israelí con la frivolidad de algunos relatos cinematográficos palestinos:

Pensé que si la *obscenidad* era la voluntad de poder y dominación que deshacía la razón *ad nauseam*, entonces la *frivolidad* esaba tomando esa transgresión de la razón *ad nauseam* y convirtiéndola, *ad absurdum*, en voluntad de resistir el poder (Dabashi, 2006: 134).

### **3.3.3.2. Pasado y presente: estado postraumático**

En este subapartado me centro en *Diario de un puto* (Tawfik Abu Wael, 2001) para desarrollar su planteamiento específico sobre la historia, que relaciono con las tesis de Walter Benjamin y con la literatura acerca de las sociedades postraumáticas.

*Diario de un puto* no construye el pasado como una fase temporal, en relación secuencial con el presente, sino que se trata de una parte integrante de éste. Como diría Benjamin, la relación no es diacrónica sino dialéctica:

No se trata de que lo pasado arroje su luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pasado; la imagen es aquello en donde el pasado y el presente se juntan para constituir una constelación. Mientras que la relación del antes con el ahora es puramente temporal (continua), la del pasado con el presente es una relación dialéctica, a saltos (Benjamin, 2004 [1942]: 58).

*Diario de un puto* es esa imagen donde pasado y presente se encuentran, entrelazando memoria, presente y fantasía. Georges Didi-Huberman, siguiendo a Benjamin, apunta que el conocimiento histórico no supone traer el pasado “tal y como era”, sino que solo existe en el “ahora”; esto es, es “a través del estado de nuestra experiencia presente de donde emerge, de entre el inmenso archivo de textos, imágenes o testimonios del pasado” (Didi-Huberman, 2014 [2011]: 87).

Ese punto crucial en el que surge la imagen, el *flash* del pasado que relampaguea en el presente, es el momento del *flashback* que atenaza al protagonista en momentos de peligro (Benjamin, 2004 [1942]: 58). No puede disociarse cómo se ve dicho pasado de las circunstancias del presente. Theodor Adorno sigue la misma línea y se plantea el siguiente dilema: cómo superar un pasado traumático cuando sus causas siguen vigentes en el presente:

La indicación de que todo ha de ser olvidado y perdonado por parte de quienes padecieron injusticia es hecha por los correligionarios de los que la cometieron. [...] Se tiene la voluntad de liberarse del pasado: con razón, porque bajo su sombra no es posible vivir, y porque cuando la culpa y la violencia sólo pueden ser pagadas con nueva culpa y nueva violencia, el terror no tiene fin; sin razón, porque el pasado del que querría huir aún está sumamente vivo (Adorno, 1998 [1959]: 15).

En el contexto específico del cine palestino, ¿cómo se ha enfrentado éste a su propio pasado traumático?

El cine palestino [...] no ha ignorado completamente las causas de la fragmentación de la sociedad palestina del pasado y del presente. Sin embargo, en vez de aislar y analizar dichas causas, el cine ha elegido superarlas mediante la “reparación” del pasado y de la realidad presente, creando para ello unidad nacional en lugar de segmentación y separación. Esta unidad ha sido alcanzada a través de la estructura de la memoria traumática, que devuelve a la comunidad palestina de vuelta al *shock* que comparte: un *shock* que podría, entonces, servir como punto de referencia e identificación. Pero esta misma unidad también se alcanza oscureciendo las referencias a lugares específicos [...]. En las películas, todos los lugares parecen el mismo, un escenario para el mismo destino colectivo [...]. La asociación que hace el mecanismo del trauma entre todos esos lugares y el espacio de la derrota original cristaliza la unidad, no solo del evento compartido



en el pasado y en el presente, pero también respecto a la localización que les pertenece a toda la población, independientemente de los diferentes exilios [...]. Esta estructura se apropia de la naturaleza histórica del evento y la transforma en un ciclo repetitivo y atemporal, que puede referirse a otros eventos que involucren a gente en otras regiones y momentos (Gertz y Khleifi, 2008: 62-64).

Esta cita ilustra claramente la representación del tiempo en *Diario de un puto*. La estructura del cortometraje dibuja un juego tenso con la memoria, memoria que se confunde a veces con la fantasía. Essam, el protagonista, es un joven refugiado que vive en las calles de Tel Aviv. A lo largo del filme pasea de noche buscando cliente; finalmente lo encuentra, un hombre israelí de mediana edad que le paga por masturbarse en un coche ante su mirada. A lo largo de este recorrido (mientras pasea, mientras se masturba), Essam recuerda diferentes escenas de su adolescencia en su pueblo de origen.

Nada más comenzar el filme, se escucha la voz en *off* del joven, que relata su primera noche en Tel Aviv, cuando él y su amigo Abu Ikra'a acudieron en busca de los servicios de una trabajadora sexual. Aún no le hemos visto la cara a Essam ni sabemos cuál es el presente diegético ni el tiempo al que corresponde la banda de imagen.

Mientras pronuncia las palabras: "Me acosté con una mujer el primer día que llegué a Tel Aviv", se monta el plano, borroso, de una mujer que habla por teléfono. Se sucederán diferentes planos de mujeres mientras inicia el relato de ese encuentro. ¿Son parte de esos recuerdos a los que alude?, ¿le acompañan en el presente diegético de su voz? Cuando pronuncia la última frase, ya se ve su rostro, fumando y sentado; se entiende entonces que esos planos de mujeres hablando, riendo, celebrando, le acompañan en la noche de Tel Aviv: no se trataban de *flashbacks* ni de fantasía.

Pocos segundos después, Essam pasea y observa a la gente que le rodea: al mismo tiempo, suenan disparos repetidos. Por la ausencia de reacciones, tanto de él como del resto de personajes, se entiende que esos disparos, en la banda de sonido, no suceden en el mismo *presente* que la banda de imagen; sin embargo, ahí están, pasado que coexiste con el presente: este será el primer *flashback* postraumático de la violencia.

El siguiente *flashback* se produce mientras cierra los ojos masturbándose para su cliente: la memoria le lleva a una escena en la que observa cómo mantienen relaciones sexuales unas ovejas. El corte al presente diegético, poco antes de terminar el filme, de

vuelta al coche donde se masturba (y eyacula), se produce mientras recuerda cómo unos soldados israelíes violaban a su madre.

El marco temporal es poco preciso y bastante confuso: los *flashbacks* hacen referencia a la Nakba (mayo de 1948), ¿o quizás a 1967?, cuando vive un joven Essam de entre doce y trece años, tal y como relata: “Tenía doce o trece años, exactamente dos días antes de que los judíos nos conquistaran”. Eso construye con poca verosimilitud un Tel Aviv moderno con un Essam todavía joven, aportando ambigüedad histórica al relato. Dialogan en tensión el recuerdo y la fantasía, un presente propio y un presente histórico atemporal; se mezclan así el relato individual con el nacional colectivo. La catástrofe de la Nakba y el trauma consiguiente se dibujan como atemporales e intergeneracionales.

*Diario de un puto* deja poco espacio a la resistencia más allá de la mera supervivencia (que no se pueda superar el trauma no quiere decir que no se pueda sobrevivir). A diferencia de los discursos hegemónicos analizados en el anterior bloque de análisis (capítulo 3.2), Abu Wael traza una interrelación entre la violencia israelí y la violencia palestina, condenando la primera pero responsabilizándose de parte de la segunda (encarnada en las figuras de los padres de Essam y de Aysa).

Encuentro así ese bucle de violencia sobre el que alertaba Adorno (1998 [1959]) y que se reproduce en las relaciones entre Palestina e Israel, tal y como señala la profesora israelí Raya Morag en su análisis del filme:

Las relaciones brutales entre el padre y otros miembros de la familia en las familias palestinas del cine de Abu Wael se ven reflejadas en la violencia israelí. La violencia ejercida por el soldado israelí sobre la madre de Essam en *Diario* resuena en la violencia del padre sobre ella, tanto física como imaginada por la escena primaria de la fantasía de Essam (Morag, 2010: 937).

Para Abu Wael, “nada puede liberar al hombre palestino de su pasado atormentado; ni recordar, ni confesar, ni una supervivencia día a día, automática” (cit. en Morag, 2010: 938). Efectivamente, esta sexualidad traumática (tanto la palestina como la israelí) impide el contacto físico entre trabajador y cliente y produce un intercambio masturbatorio repetitivo, un ciclo que se da cada noche en una repetición performativa del trauma. Este bucle ocupa una posición ambigua entre la opresión y el empoderamiento, pero no deja de ser el pasado lo que *estimula* y *eyacula* el presente

de Essam. Volviendo a Adorno, en *Diario de un puto* no parece posible superar el pasado mientras las condiciones de opresión perviven en el presente.

### 3.3.4. Filmar la frontera

Because I, a *mestiza*,  
continually walk out of one culture  
and into another,  
because I am in all cultures at the same time,  
*alma entre dos mundos, tres, cuatro*,  
*me zumba la cabeza con lo contradictorio*.  
*Estoy norteada por todas las voces que me hablan*  
*simultáneamente*<sup>145</sup>.  
Gloria Anzaldúa. *Borderlands / La Frontera*.

Las fronteras que habitar y desde las que pensar no se refieren únicamente a límites geográficos ni son bordes estancos. Como ya explicité en el marco epistemológico, las fronteras nos atraviesan en múltiples variables (nacionales, raciales, funcionales y cualquier otro eje de a/normalidad) y, además, son móviles: se desdibujan y re-dibujan posiciándonos al mismo tiempo dentro y fuera, en los márgenes y en el centro.

En este apartado voy a centrarme en esas posiciones liminales donde se (re)producen las subjetividades, los cuerpos y los territorios. No se trata de buscar un *afuera* donde ubicar las películas, sino de trabajar en la mezcla y en el desplazamiento. Para ello son relevantes los conceptos de *mestizaje* y de *hibridación*.

Entiendo el mestizaje según los escritos de Gloria Anzaldúa, quien relata el camino de la nueva mestiza:

Her first step is to take inventory. *Despojando, desgranando, quitando paja*. Just what did she inherit from her ancestors? [...]. *Pero es difícil* differentiating between *lo heredado, lo adquirido, lo impuesto*. She [...] looks at the forces that we as a race, as women, have been part of. *Luego bota lo que no vale, los desmientos, los desencuentros, el embrutecimiento* [...]. This step is a conscious rupture with all oppressive traditions of all cultures and religions. She communicates that rupture,

---

<sup>145</sup> “Porque yo, una *mestiza*, / salgo continuamente de una cultura / para entrar en otra, / como estoy en todas las culturas a la vez, / *alma entre dos mundos, tres, cuatro*, / *me zumba la cabeza con lo contradictorio*. / *Estoy norteada por todas las voces que me hablan / simultáneamente*” (Anzaldúa, 2016 [1987]: 134).

documents the struggle. She reinterprets history and, using new symbols, she shapes new myths. She adopts new perspectives toward the darksinned, women and queers. She strenghtens her tolerance (and intolerance) for ambiguity. She is willing to share, to make herself vulnerable to foreign ways of seeing and thinking. She surrenders all notions of safety, of the familiar. Deconstruct, construct (Anzaldúa, 2007 [1987]: 104)<sup>146</sup>.

Este proceso es relevante para las experiencias fronterizas y es también un concepto que se puede aplicar a la práctica lectora, tal y como señala Françoise Lionnet: “Una práctica lectora que me permite sacar a relucir la naturaleza interreferencial de un conjunto particular de textos” (1991: 8). Si la identidad es una estrategia política, entonces el mestizaje es el terreno de las identidades heterogéneas de las subjetividades poscoloniales: “El lugar de la indecibilidad y de la indeterminación, donde la solidaridad se convierte en el principio fundamental de la acción política contra los lenguajes hegemónicos” (*ibid.*: 6).

La *diasporización* de Stuart Hall y la *hibridación* de Bhabba también enfatizan el desplazamiento que atraviesa los límites estéticos y teóricos (Prabhu, 2007: 9). En el caso concreto de Bhabba, la hibridación se centra en los discursos coloniales dominantes que, aun pareciendo unitarios, están fracturados y son ambivalentes (entre el miedo y el deseo). Sin embargo, que el poder colonial *produzca* la hibridación cultural deja espacio precisamente a la resistencia y a la subversión de los códigos:

La [hibridación] colonial no es un problema de genealogía o identidad entre dos culturas diferentes que pueda resolverse como un problema de relativismo cultural. La [hibridación] es una problemática de la representación colonial y la individuación que invierte los efectos de la renegación colonialista, de modo que

---

<sup>146</sup> “Lo primero que hace es un inventario. *Despojando, desgranando, quitando paja.* ¿Exactamente qué ha heredado de sus ancestros? [...] *Pero es difícil distinguir entre lo heredado, lo adquirido, lo impuesto.* [...] [M]ira las fuerzas de las que hemos sido y somos parte como raza, como mujeres. *Luego bota lo que no vale, los desmientos, los desencuentros, el embrutecimiento* [...]. Este paso es una ruptura consciente con todas las tradiciones opresoras de todas las culturas y religiones. Comunica esa ruptura, documenta esa lucha. Reinterpreta la historia y, usando nuevos símbolos, crea nuevos mitos. Adopta nuevas perspectivas hacia las personas de piel oscura, mujeres y *queers*. Fortalece su tolerancia (e intolerancia) hacia la ambigüedad. Está deseosa de compartir, de hacerse vulnerable a formas extrañas de ver y de pensar. Cede toda noción de seguridad, de lo familiar. Deconstruir, construir” (Anzaldúa, 2016 [1987]: 140).

otros saberes "negados" entran en el discurso dominante y se alejan de la base de su autoridad, sus reglas de reconocimiento (Bhabba, 2002 [1994]: 143).

A partir de esta idea de habitar/filmar las (diversas) fronteras en un proceso de mestizaje e hibridación cultural, percibo estos conceptos como lugares de resistencia. En este apartado analizo cómo se configuran las subjetividades, los cuerpos y los espacios cuando son situados en la frontera.

En el primer subapartado, me centro en cómo las obras *Houria* (Raafat Hattab, 2011) y *The Diver* (Jumana Emil Abboud, 2004) juegan con la ambigüedad en esta triada subjetividad/cuerpo/territorio para resistir la producción de identidades fijas y monolíticas. Además, me detengo en la hibridación a través de la técnica del *collage* y de la reapropiación en *Untitled* (Alaa AbuAsad, 2012) y en *The Sign is Said to be Put in the Place of the Thing Itself* (Vicky Moufawad-Paul, 2003).

En el segundo, profundizo en *Chic Point: Fashion for Israeli Checkpoints* (Sharif Waked, 2003) y en su construcción específica de los cuerpos masculinos a través de la figura fronteriza del puesto de control.

Aunque me centre en estas obras por su mayor pertinencia, citaré puntualmente a lo largo del capítulo ejemplos de *Diario de un puto* (Tawfik Abu Wael, 2001), de *El verano de May* (Cherien Dabis, 2013) y de *En la prórroga* (Rami Yasin, 2014), dado que en diferentes aspectos también sostienen la argumentación expuesta.

#### **3.3.4.1. Ambigüedad identitaria, mestizaje e hibridación**

En este subapartado extraigo, en primer lugar, los mecanismos a través de los cuales *The Diver* y *Houria* construyen la subjetividad en una posición liminal y de ambigüedad en cuanto al género y la sexualidad. He definido previamente las identidades como productos localizados histórica y espacialmente (2.2.1). También he desarrollado el concepto de *armario* y lo que conlleva en relación con las estrategias de *passing* y de mimetismo (3.2.5). En segundo lugar, voy a exponer cómo *The Sign is Said to be Put in the Place of the Thing Itself* (Vicky Moufawad-Paul, 2003) juega con la hibridación identitaria a través del *collage* y cómo *Untitled* (Alaa AbuAsad, 2012), mediante la reapropiación, también realiza un comentario visual acerca de las identidades híbridadas.

*Houria*, fonéticamente, significa tanto “libertad” como “sirena”. Gráficamente, los distingue una letra (la segunda, una vocal ‘u’ larga), que aparece entre paréntesis, como se ve en el título, en la *Comp. 53*. El paréntesis, que explicita el juego de palabras, abre la imaginación para encontrar otros significados ocultos. La raíz de “libertad” también es la utilizada para designar la palabra que desde los movimientos sociales árabes usan para describir las identidades y prácticas cuir: *ahrar al-yins*, libre en relación con la sexualidad.

*Comp. 53: Título de Houria*

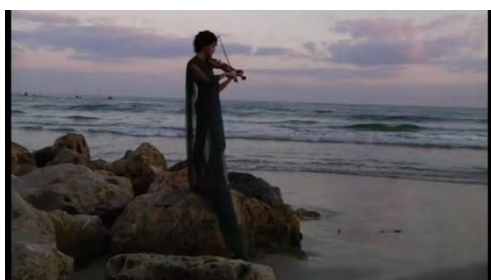


La sirena, performada por el propio Hattab, es ese cuerpo transfronterizo, no genitalizado, que habita la barra que separa los binomios hombre/mujer, humano/pez, tierra/agua, noche/día, intentando moverse en la playa que se encuentra entre Tel Aviv y Jaffa. *Houria* construye así una triada subjetividad/cuerpo/territorio que se ubica precisamente en la frontera de las dicotomías jerarquizadas y excluyentes.

El cortometraje registra la *performance* de Hattab (ver *Comp. 54*, en la página siguiente): un violinista toca una música lenta (*Fot. 1*), su ropa, una red de pescar, une su cuerpo con la roca y con el mar; su figura recorta el cielo, en el que atardece (nueva frontera, entre el día y la noche). A continuación, la sirena, primero inerte en la orilla (*Fot. 2 y 3*), enfrentada sin resistencia con las olas del mar, que pronto se despierta e intenta desplazarse, consigue tan solo moverse en el mismo sitio (*Fot. 4 y 5*).

Mientras se suceden estas imágenes, la banda de sonido se ve ocupada por el violín y por las olas, pero también por el relato de la diáspora que hace la tía de Hattab, mezclando los presentes y los pasados como hacía *Diario de un puto*: la familia de la mujer huyendo de Mansiyeh mientras, ahí mismo, su sobrino hace una *performance* décadas después.

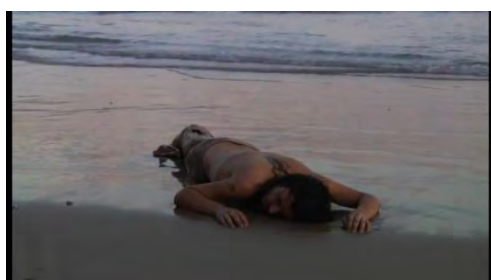
Comp. 54: Hattab/Sirena en Houria



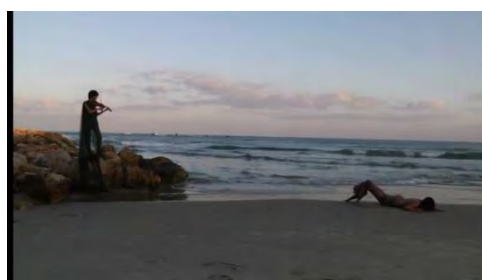
Fot. 1



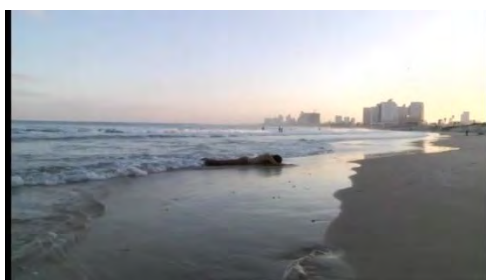
Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4



Fot. 5

¿Está rindiéndose la Palestina/sirena? Sostengo justamente lo contrario. En la leyenda, la sirena pierde la voz para poder caminar sobre la tierra. Entonces, transmitir el relato de la diáspora es mantener la resistencia: asistimos al espectáculo de la resistencia en la frontera, resistir sin ser agua ni ser tierra, una posibilidad ausente en gran parte del discurso nacional de liberación. La sirena es libertad, como ya avanza el título del video, libertad de resistir sin abandonar los márgenes.

*Houria* no termina ahí: son tres las historias que se encadenan e intercalan. Además del testimonio de su tía y de la *performance* en la playa, también se registra el momento en el que Hattab es tatuado: “Jaffa, novia de palestina”, en tipografía árabe tradicional, sobre el pecho. Así, in-corpora esta nueva articulación del relato palestino, el desplazamiento de la narrativa dominante, que queda grabado en su cuerpo de forma permanente, literalmente en-carnada.



La expresión “Jaffa, novia de Palestina” es habitual para referirse a Jaffa (territorio, así, feminizado). Con su incorporación a través del tatuaje lleva al extremo la metáfora que asimila el cuerpo al territorio. Asimismo, juega con el género: qué cuerpos pueden encarnar qué identidades.

Hattab lleva desde 2008 actuando como la *drag* Arouse Falastine (la novia de Palestina), travestido y con marcas de heridas. A través de esta imagen (que feminiza su presentación de género y empareja con una mujer a la figura tradicionalmente feminizada y herida de Palestina), se desplaza y subvierte el discurso hegemónico tradicional. De nuevo, además, igual que en el relato de su tía como agente de la historia, *Houria* escoge una figura feminizada como motor de la resistencia y la revolución.

En cuanto al cortometraje *The Diver* (Jumana Emil Abboud, 2004), es una obra que sigue a Buzo en su persecución de Corazón. La ambigüedad de ambos personajes (o conceptos) es protagonista de la pieza. Buzo no tiene nombre propio, ni género, ni raza, ni nacionalidad. Por su parte, el Corazón a quien persigue tampoco es una entidad o un personaje identificable: ¿Es su propia identidad?, ¿el hogar?, ¿el amor?, ¿la libertad? Es esa ambigüedad lo que se pone en juego y no es necesario resolverla.

El video combina diferentes formatos, a veces en el mismo plano en forma de *collage*: fotografía, texto, video. Casi toda la pieza está protagonizada por muñecos y otros objetos, que actúan a veces como títeres (unidos a un palillo que termina fuera de plano o movidos directamente por unas manos) y otras veces a través del montaje (sucediendo rápidamente planos fijos, en una técnica de *stop motion*), aunque también hay un plano móvil: de un personaje (a quien no se ve) bajando unas escaleras. En otros momentos se ilustran únicamente colores o texturas.

Esta combinación de formatos comunica la misma ambigüedad y permite que los cuerpos (y los territorios: mares, océanos, desiertos, bosques, que no tienen nombre ni referencias ni en el texto ni en la imagen) que construye tampoco sean fáciles de identificar. Buzo, como narra la voz en *off*, tiene diferentes ropas/*performances*: “Eres un buzo y tienes muchos disfraces. Disfraz 1, 2 y 3”. Aunque la voz enuncie tres disfraces, en los planos se suceden por lo menos cinco (ver los fotogramas 1-5 de la *Comp. 55*, en la página siguiente), y serán más a lo largo de la pieza (variados en cuanto a la presentación de género y vestuario).

Comp. 55: Fotogramas de The Diver (Jumana Emil Abboud, 2004)



Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4



Fot. 5



Fot. 6

Esto incorpora, por un lado, la idea de estar representando identidades diversas (siguiendo los “disfraces” presentados en cada fotograma y según conceptos estereotipados, el personaje podría representar al policía, pero también al religioso, a la mujer rural, a la mujer que se desnuda en la piscina, etcétera). Pero, por otro, también abre la posibilidad de estar encarnando todas ellas en el mismo personaje, pensando en la misma técnica de *collage*: no se trata de elegir y fijar una identidad, sino de (re)producirlas todas, pues hay restos de ellas en el mismo cuerpo.

Buzo también ocupa el rol de súper héroe/heroína: “Eres un superhéroe”, dice la voz en *off* en dos ocasiones. Esa posición genera cierta presión y expectativas: en el fotograma 6 de la misma *Comp. 55* se superpone el rostro de Emil Abboud, que en este plano encarna a Buzo, sobre una fotografía en blanco y negro: se convierte ahí en el foco de miradas expectantes, todas ellas masculinas y blancas.

La presión respecto a la figura heroica cuadra desde dos perspectivas (que no son excluyentes): por un lado, es el rol que debe ocuparse para participar en la lucha nacionalista contra la ocupación, un rol, como ya he desarrollado, hetero-masculinizado; y por el otro, es la forma de salvarse ante la mirada hegemónica si se ocupa una posición de opresión<sup>147</sup>. De hecho, la posición heroica no le otorga a Buzo más poder que la ovación, casi con sarcasmo; tal y como relata la voz narradora en sus últimas palabras: “Te damos una ronda de aplausos o te dedicamos una canción, y le dejamos Corazón a los expertos”.

La ambigüedad de las subjetividades, cuerpos (y cuerpos-territorio) presentes tanto en *Houria* como en *The Diver* dibuja identidades que no son fijas o monolíticas. En relación con los ejes del género y de la sexualidad, no existe un proceso de salida del armario o búsqueda de estrategias de *passing* y mimetismo, por lo que no se pueden buscar identidades sujetas a baremos gays, lesbianos o trans producidos en los contextos euro-estadounidenses.

Me he querido centrar en *Houria* y en *The Diver* por su mayor pertinencia y el interés de los mecanismos filmicos que emplean. Sin embargo, la ambigüedad identitaria es algo que se reproduce en otras obras de la muestra, como son los casos de *Chic Point: Fashion for Israeli Checkpoints*, *Diario de un puto*, *Untitled* o *The Sign is Said to be Put in the Place of the Thing Itself*, donde también se desliza la disidencia de la sexualidad y del género normativos sin necesidad de un proceso de identificación LGTBIQA. En el caso de *En la prórroga* o *El verano de May*, por su parte, sí hay insistencia de personajes próximos (el padre en *En la prórroga* y las hermanas en *El verano de May*) para que Amir o Dalia se identifiquen respectivamente como gay y como lesbiana, pese a su resistencia (de hecho, Amir no llega a nombrarse y Dalia solo dice que “le gustan las mujeres”).

---

<sup>147</sup> Sobre esto se ha escrito en torno a la figura del *supercrip*, una crítica que se hace al relato “inspiracional” de la diversidad funcional, según el que para ser digno de atención en las narrativas dominantes tiene que destacar sobradamente en algún campo. *Supercrip* podría traducirse como persona “súper-tullida” o “súper-discapacitada”.

A continuación y tal como introducía previamente, me detengo en *The Sign is Said to be Put in the Place of the Thing Itself* y en *Untitled* en su relación con los conceptos de mestizaje e hibridación.

Como exponía en la introducción de este apartado, Anzaldúa encontraba en el mestizaje un proceso a través del que *la mestiza* puede deconstruir y construir a partir de su herencia cultural y de nuevos símbolos: las voces de todas las culturas que habita la guían simultáneamente.

Bhabba, por su parte, localizaba en la cultura dominante el foco donde se producía la hibridación cultural. Esto permitía que saberes previamente negados entrasen en el marco de inteligibilidad y, desde ahí, ocupasen un lugar de resistencia. Para Bhabba esta hibridación tiene mucho que ver con el miedo del sujeto colonizador de encontrarse reflejado en el colonizado, el mimetismo que se convierte en amenaza (descrito previamente en el apartado 3.2.5).

En *The Sign is Said to be Put in the Place of the Thing Itself*, como describí anteriormente, se suceden diferentes escenas que superponen planos de *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962) y planos de Moufawad-Paul y su familia. El retrato del padre de Moufawad-Paul (ese hombre blanco y canadiense, a diferencia del resto de la familia extensa de la directora), como ya expuse, se superpone siempre con la figura de Lawrence (interpretado por Peter O'Toole); sin embargo, tanto ella como otros personajes canadiense-palestinos que circulan por el video, ocupan indistintamente la posición de Lawrence, la del bey y la de las víctimas de los disparos de Lawrence.

La voz narrativa no trata de asentar una identidad fija o estable, sino que se mueve precisamente en el espacio de superposición y maleabilidad donde son múltiples (y contradictorias) las “voces que les norlean”, un espacio que ubica las subjetividades y los cuerpos, simultáneamente, en el centro y en los márgenes de los sistemas hegemónicos de género, raza, sexualidad y nacionalidad.

No se puede olvidar, independientemente, el sentido del final de la pieza, que termina con una proposición de matrimonio del personaje principal a su novia ante la celebración de la familia, en un cierre que envuelve la ambigüedad que rodeaba el video con un halo de heteronormalidad.

El caso de *Untitled* (Alaa AbuAsad, 2012) también me permite reflexionar sobre la hibridación cultural y esa multiplicidad de voces que “northeast a *la mestiza*”. En esta ocasión, la obra de AbuAsad se apropia de una película pornográfica francesa (*Harem*). Ante ello me pregunto: ¿Es posible que la una se aisle de la otra, que no se impregne de ella, que no se vea contaminada por su colonialismo? ¿Es posible para una subjetividad gay y “oriental” aislarse de la producción “occidental” de las subjetividades gay y “orientales”?

Aunque ninguna subjetividad puede escapar de los discursos que la producen, *Untitled* logra hallar, mediante la reapropiación de *Harem* y de su explícito orientalismo, un lugar desde el que enunciar la hibridación, un espacio donde la voz negada y colonizada puede alcanzar el reconocimiento y la inteligibilidad.

Los territorios, cuerpos y subjetividades producidos en el mestizaje y en la hibridación ocupan el lugar privilegiado de la frontera, el punto de intersección de múltiples vectores que permiten mirar *desde dentro* y *desde los márgenes* simultáneamente. Esta idea desestabiliza, asimismo, la percepción de que las identidades son fijas, monolíticas y asimilables exclusivamente a unas estrictas normas que excluyen y jerarquizan.

#### **3.3.4.2. Cuerpos vigilados en la frontera: el puesto de control**

Los puestos de control, tal y como expliqué en el subapartado 3.2.6.1, operan como división entre quienes conceden permiso y quienes lo solicitan. Funcionan al tiempo “como mecanismo de vigilancia y como figura metafórica de una configuración determinada de espacio, tiempo e (in)movilidad” (Hochberg, 2010: 577).

Estos comenzaron a aparecer tras la guerra de 1967 y su número se incrementó considerablemente a partir de los años noventa. Según B'Tselem (2015), una organización no gubernamental israelí de derechos humanos, en abril de 2015 habría 96 puestos de control fijos en Cisjordania. A eso se le sumarían los controles móviles: la Oficina de Naciones Unidas para la Coordinación de Asuntos Humanitarios contaba 361, también en abril de 2015. Habría otras dos fronteras físicas entre Israel y Gaza. Los puestos de control están presentes continuamente en las vidas de las personas que residen en Palestina, limitando su movilidad, su organización del tiempo, su integridad física y emocional.

*Chic Point: Fashion For Israeli Checkpoints* (Sharif Waked, 2003) se centra en este dispositivo de control, específicamente en una de sus maniobras más visibles: el desnudo forzado de los cuerpos que lo atraviesan. Este mecanismo de vigilancia en la frontera (re)produce los cuerpos de los hombres palestinos: cuerpo-bomba, cuerpo-amenaza, cuerpo-violencia. Como ya desarrollé en el análisis de *The Bubble* (subapartado 3.2.6.1), el puesto de control construye los cuerpos palestinos, por un lado, como terroristas, símbolos de peligro inminente y, por el otro, como objetos de dominación, cuerpos *ocupados*.

La cooptación de estereotipos negativos de la feminidad (desde el rosa hasta el mundo de la moda), la música alegre que da comienzo con la aparición del título, el sarcasmo de ese juego de palabras, la hipérbole performativa en los andares de los modelos y, además, la presencia exclusiva de hombres tanto en la *performance* como en las fotografías, convierten el *show* del puesto de control en un espacio de construcción de masculinidad y homosocialización masculina. El concepto de *camp* también está aquí, en la producción de cuerpos y en su representación:

Se trata de un término que pasa del francés al inglés: el término galo *camper* significa acampar, aunque se usa también en las expresiones “camper un portrait” y “se camper”, posar. Así que la etimología de la palabra evoca no sólo la idea de un cuerpo en un contexto espacial –una práctica, militar o lúdica, una situación de fijación/escritura– y una economía de miradas (el retrato), sino también la idea de la copia, del artificio y de la repetibilidad (la pose) (Colaizzi, 2007: 126).

Después de la primera *performance*, envuelta de *camp* y que con tono sarcástico se ríe de esta (re)producción de los cuerpos palestinos como cuerpo-bomba y cuerpo-amenaza, se suceden las fotografías de archivo con otro tipo de imágenes: hombres desnudos, cabizbajos, expuestos, ante filas de soldados armados. ¿Dónde está, cuál es, aquí, el cuerpo-amenaza?

La *performance* de la primera parte altera el sentido que articulan las fotografías de la segunda, que quedan *pervertidas*. Aunque los palestinos sean desnudados y humillados, aunque estén cabizbajos y a veces asustados, no aparecen derrotados, algo que se trasluce en el intercambio directo de miradas entre ellos y los soldados o en su ubicación central y protagonista en el plano, donde los soldados son parte de una masa indiferenciada (ver *Comp.* 56, en la página siguiente). Principalmente en los fotogramas



Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4

1, 3 y 4, los palestinos se abren la chaqueta o levantan la camiseta con un gesto que parece más retador que de obediencia y subyugación.

La “seguridad nacional” es la excusa para que hombres israelíes desnuden, vigilen y produzcan cuerpos de hombres palestinos, en un intercambio de miradas cargado de poder donde también circula el deseo. Nacionalismo y masculinidad se entrelazan nuevamente, como ya anticipaba en el subapartado 3.3.3.1. ¿El video es entonces una burla heterosexista a Israel?

Mi análisis concluye precisamente lo contrario, y sigo a Hochberg en su percepción de que la movilización del deseo cuir “visibiliza aquello que permanece invisible” y:

[...] llama la atención sobre el rol central del homoerotismo –su representación, represión, desplazamiento y redirección– tanto para sostener como potencialmente para transgredir las fronteras nacionales o raciales, grabadas por

la tóxica ocupación israelí y desarrolladas como rituales de desnudo en los puestos de control (Hochberg, 2010: 580-581).

Esto no quiere decir que el deseo cuir o una lectura cuir sean inherentemente liberadores o subversivos, pero sí es útil para explicitar la relación cómplice entre hegemonías nacionales, raciales y sexuales, así como la circulación entretrejada de deseo y dominación en las relaciones de poder coloniales.

¿Cuál es la principal diferencia entre los modelos de la primera parte y los protagonistas de las fotografías de la segunda parte? ¿Cómo transforma *Waked* los cuerpos constituidos en los puestos de control de las fronteras israelo-palestinas?

En la primera parte, los modelos devuelven la mirada, son objeto (con consentimiento) pero también sujeto; al tiempo, cargan dicha mirada de deseo: trazan así un intercambio bilateral. Los modelos se adelantan a lo que se espera de ellos (mostrar el vientre, mostrar la espalda), hiperbolizando la exigencia de Israel y riéndose de ella. Siguiendo a Sarah Schulman, “los puestos de control no tienen que ver con la seguridad: se trata, tan solo, de humillación” (2012: 95). Si el palestino ríe primero, el poder del soldado israelí para humillarle se desactiva. El hecho de que el diseño (palestino) de prendas se adelante a la orden también desactiva el peso de la obediencia.

Pocas reseñas de *Chic Point: Fashion For Israeli Checkpoints* consideran su relación con la sexualidad o sus tintes homoeróticos. Cuando lo hacen, en dos casos concretos (el análisis de Naaman, 2006: 175 y de Tartoussieh, 2007), es para concluir que los puestos de control feminizan a los hombres palestinos y que la carencia de un estado-nación pone en crisis su masculinidad. Esto no hace más que asentar la lectura heteronormativa de cualquier narrativa de liberación nacional.

Por el contrario, Hochberg considera que aunque *Chic Point: Fashion For Israeli Checkpoints* parta de este discurso (hetero)nacionalista, juega con él para explorar sus límites y márgenes (2010: 587). Como ya examiné en el subapartado 3.3.3.1.3, *Chic Point* utiliza la ironía para desplazar esas narrativas nacionalistas androcéntricas y heterosexistas. Por un lado, construye un marco en el que los hombres palestinos pueden devolver la mirada desde una posición empoderada; por el otro, adopta la herramienta del humor para visibilizar la homofobia interiorizada de los discursos nacionalistas palestino e israelí.



Como añade Hochberg (2010: 589), el video reemplaza la masculinidad naturalizada por un comentario visual acerca del proceso de producción de esa misma masculinidad, definiéndola así como una categoría construida y codependiente. La masculinidad no es entonces un punto de partida para poder pasar a discutir su pérdida, sino que el filme desvela cómo se construye esta masculinidad heteronormativa y nacionalista en un contexto cruzado por procesos de diferenciación raciales y nacionales, procesos que tienen mucho que ver con las fronteras militarizadas.

### 3.3.5. Mirada: violencia y deseo

En el análisis de la mirada como, simultáneamente, cauce de violencia y cauce de deseo en los discursos hegemónicos de las obras israelíes, veía que no se explicitaban las relaciones de poder que circulaban en los encuentros interraciales y que se frivolizaba la erotización de la cultura militarizada (apartado 3.2.6).

Ahora voy a centrarme en dos filmes: en primer lugar, analizaré cómo *Diario de un puto* (Tawfik Abu Wael, 2001) utiliza la mirada y el *voyeurismo* relacionados siempre con el deseo y también con la violencia; en segundo lugar, me detendré en cinco escenas de *El verano de May* (Cherien Dabis, 2013), donde las relaciones de poder derivadas de la religión, el género y la clase social atraviesan un cruce de miradas<sup>148</sup>.

Mientras que en el primer caso, *Diario de un puto* marca la diferencia con los discursos hegemónicos previamente analizados, *El verano de May* fracasa a la hora de plantear una perspectiva interseccional y reproduce ese mismo poder que pretende subvertir.

#### 3.3.5.1. Voyerismo, sexualidad y trauma

La relación entre sexo y violencia, entre deseo y relaciones de poder, entre mirada y dominación, es recurrente en *Diario de un puto* (Tawfik Abu Wael, 2001). El cortometraje, que se inicia con Essam paseando por las calles de Tel Aviv, comienza con una voz en *off* en la que ya se trasluce ese vínculo entre sexo y violencia que será irrompible:

Las gallinas y las cabras fueron mis primeras hembras. Me acosté con una mujer el primer día que llegué a Tel Aviv. Estaba con mi amigo, Abu Ikra'a, que descansa en paz. Nos emborrachamos y nos fuimos a buscar una prostituta. Entré yo primero. Cuando salí, Abu Ikra'a me pregunta: "¿Cómo es?". "Genial", le respondí, "no tiene dientes". "¿Que no tiene dientes?", gritó. "No tiene dientes entre las piernas", le respondí.

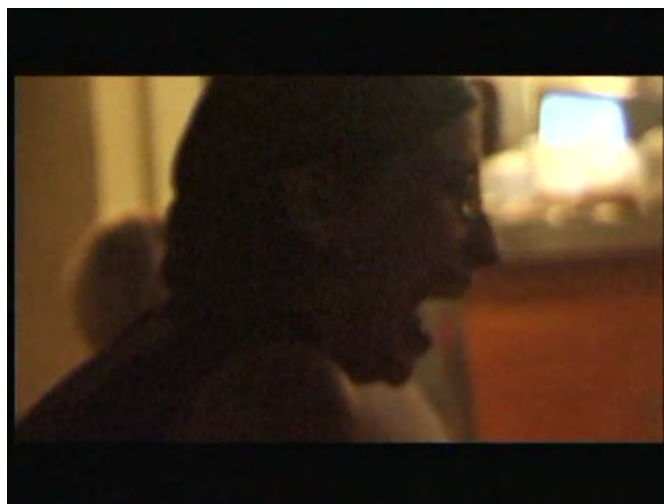
---

<sup>148</sup> En *Chic Point: Fashion for Israeli Checkpoints* (Sharif Waked, 2003), la mirada también juega un papel importante como vehículo de deseo y de poder; esto ya ha sido analizado en el subapartado anterior (3.3.4.2).

Esta escena es mucho más larga en la novela en la que se basa el corto: *El pan a secas* (Chukri, 2012 [1973]), que relata el miedo del protagonista ante su primera experiencia sexual, con una prostituta: “¿Y si la boca de abajo también tiene dientes?” (*ibid.*: 63). Cuando comienza este relato en *off* de Essam, se suceden planos de mujeres israelíes, una de las cuales abre la boca desmesuradamente con grandes dientes (ver *Comp.* 57). La imagen simbólica de los dientes entre las piernas alude a la figura de la *vagina dentata* y el miedo a la vulva y la vagina:

El mito de la mujer castradora señala claramente los miedos y fantasías que convierten los genitales femeninos en trampas, agujeros negros que amenazan con engullirlos y trocearlos. La *vagina dentata* es la boca del infierno, un símbolo terrible de la mujer como la entrada del demonio (Creed, 2007 [1993]: 106).

*Comp. 57: Bocas, mujeres y vagina dentata*



En esta alusión que hace Essam a su miedo a la castración en una relación sexual, no solo se instaura ese vínculo entre sexo y peligro, entre sexo y violencia, sino que también encuentro una clara proyección misógina sobre los cuerpos de las mujeres<sup>149</sup>. De hecho, en las relaciones sexuales que Essam ha presenciado antes de esa experiencia, eminentemente aquellas protagonizadas por su madre, era ella quien padecía la violencia de los hombres, y no al revés<sup>150</sup>.

<sup>149</sup> Una misoginia contaminada de cis-sexismo al asumir que los cuerpos con vulva y vagina son exclusivamente cuerpos de mujer (y que los cuerpos sin éstas son de hombre).

<sup>150</sup> El análisis que hace Raya Morag, basado en una lectura freudiana, explica que Essam no ve a su madre como castrada y sí como castrante, debido al trauma y al sentimiento de culpa que

Siguiendo con este breve relato de Essam, apertura del cortometraje, recupero su primera frase: “Las gallinas y las cabras fueron mis primeras hembras”. El vínculo entre deseo y sexo animal es reiterado en el siguiente *flashback*, que comienza con una oveja montando violentamente a otra (violenta la práctica animal y violento el contraste entre un plano muy oscuro, el del presente diegético que se abandona, y otro muy luminoso, el de las ovejas).

Essam solo mira a los animales, no los toca, aunque la mirada se convierte en un acercamiento táctil cuando se in-corpora (pasa a formar parte de su cuerpo) a través del símbolo de la sangre. La oveja penetrada tiene sangre en el lomo, y él, cuando su sesión de *voyeurismo* finaliza (interrumpida por los gritos y golpes que su padre propina a su madre), muestra una amplia mancha roja en su vientre (proveniente en realidad de las frutas que estaba comiendo).

Se puede ver en la *Comp. 58* (en la página siguiente) cómo, primero, Essam observa, escondido y enmarcado por unas maderas, (*Fot. 1*); y, después, las dos manchas bermejas, en su camiseta (*Fot. 2*) y en el animal (*Fot. 3*). Aunque Essam no participe activamente de la violencia contra la oveja (ni siquiera las ovejas son conscientes de su presencia, él se mueve despacio y está escondido mientras observa), el propio acto de la mirada dibuja entre él y los animales una relación que le mancha de la misma sangre.

Ese intercambio sexual construido a través de la mirada está también en el espacio y tiempo que comparten Essam y el hombre israelí que le contrata tan solo para mirarle, en su coche, mientras se masturba: “No quiere mi sexo. Solo quiere mirarme. Tal y como yo solía mirar follar a las ovejas”. Es esa frase, acompañada de un primer plano frontal del rostro de Essam respirando fuerte y moviéndose al ritmo de la masturbación, lo que abre el *flashback* al establo que he descrito.

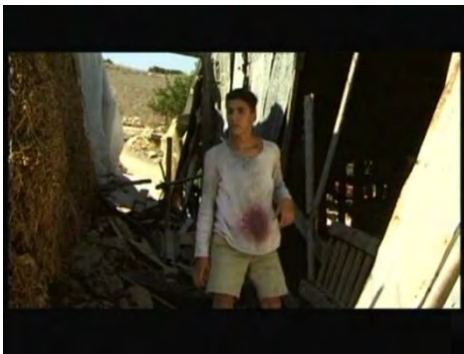
Essam no mira al cliente mientras se masturba, cierra los ojos, pero se sabe observado. El consentimiento de la mirada es una de las principales diferencias entre los actos de *voyeurismo* que acomete Essam en sus *flashback*, y éste en el Tel Aviv del presente.

---

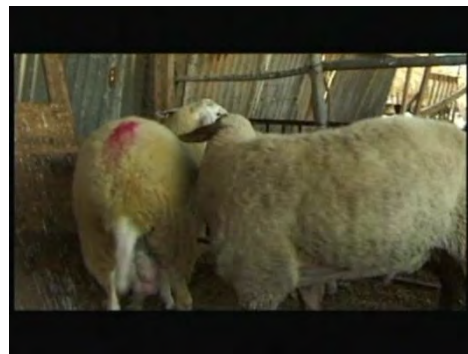
le genera no haber reaccionado ante su violación. Esto “congelaría” su memoria y mantendría su imagen de las mujeres como castradoras, tal y como las podía ver antes de la violación (Morag, 2010: 936-937). Este trabajo no sigue un análisis psicoanalítico. Además, el *voyeurismo* de Essam en la “escena primaria” –sus padres manteniendo relaciones sexuales–, también está imbricado en un intercambio violento (¿no era su padre un maltratador salvaje?, ¿por qué entonces definirla a ella ahí también como castrante?).



Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3

Essam consiente, dinero mediante, la mirada de su cliente. Las ovejas no consentían la mirada del niño: Essam mira a los animales, el cliente israelí mira a Essam.

Otras escenas señalan la mirada de Essam como vehículo de la trama. Su encuentro con las ovejas, como ya he comentado, es interrumpido por los gritos y golpes de sus padres: “Mi padre es un monstruo. Golpea a mi madre sin razón hasta que ella sangra. Por la noche les escucho gemir y respirar fuerte, carne contra carne”. Sexo y violencia en la misma frase, en la misma imagen, otra vez. Essam les observa desde fuera (*Fot. 1* de la *Comp. 59* de la siguiente página), igual que observaba a las ovejas (*Fot. 2*), como observará a sus padres mientras se acuestan (*Fot. 3*), a Aysa mientras se baña (*Fot. 4*), a su madre mientras la violan (*Fot. 5*).

En todas estas escenas la mirada está sexualizada: violencia, sexo y poder se entretejen. Es precisamente recordando la violación a su madre por parte de un soldado israelí cuando el Essam del momento presente eyacula delante de su cliente (también israelí, como ya he dicho, recalado por Essam: “Un hombre mayor paró su coche junto

Comp. 59: Essam mira en Diario de un puto



Fot. 1



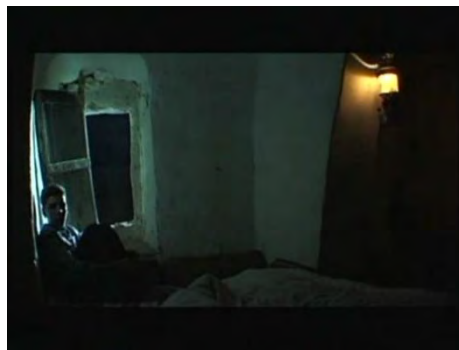
Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4



Fot. 5

a mí. 'Sube', dijo *en hebreo*"). Será el cierre del *flashback* y la vuelta al presente diegético.

Aysa es otro de los objetos de la mirada de Essam. Éste dice sobre ella: "Sabe que la miro. La desnudo en mi imaginación". ¿Su conocimiento implica su deseo? ¿Es una mirada consentida? Essam nos presenta a Aysa como hija de Abdo Al-Bostoni, "la chica más guapa del pueblo. Su padre le pega, pero no es tan duro como el mío". Como puede

verse, aquello que sea sexualizable (las ovejas en el establo, sus padres practicando sexo, la joven Aysa) pasa por la violencia.

Todos los planos de Aysa parten de la mirada (desde lejos, desde fuera) de Essam. Un primer plano del rostro de la joven mientras se baña desnuda en una charca, ante la oculta mirada de Essam, es interrumpido por disparos y gritos: “¡Corred, corred! ¡Los judíos nos están atacando!”. La voz en *off* de Essam nos relata: “La guerra comenzó. No había tiempo para escapar. Asesinaron a mi padre. No lo sentí por él”.

La ocupación israelí y la guerra median en su deseo. En la siguiente escena, Essam ocupa el mismo lugar en la habitación que ocupaba cuando veía a sus padres en la cama: “Mi madre nos encerró en casa y comenzó a llorar por mi padre”. Los soldados tiran la puerta y entran. Después de revolverlo todo, fuerzan a su madre en una violación explícita. Ella pide que paren y solicita la ayuda de Essam quien, en una esquina, atiende inmóvil, sin hacer ni decir nada.

Se suceden entonces los siguientes planos (retratados en la *Comp. 60*, en la próxima página): La madre mira a Essam (*Fot. 1*), Essam la mira de vuelta (*Fot. 2*), ya en el presente diegético, Essam eyacula ante la mirada (fuera de campo) de su cliente (*Fot. 3*), y, finalmente, Essam y su cliente se miran (*Fot. 4*).

En esta escena pueden encontrarse distintos intercambios posibles entre roles y personajes del relato. Uno de ellos sería entre el soldado violador y el cliente, ambos israelíes con poder, situando a Essam en el lugar de su madre. Otro posible intercambio sería entre el soldado (observado por Essam mientras viola a su madre) y el mismo Essam (observado por el cliente mientras se masturba, excitado con la imagen de su madre). ¿Se convierte Essam en el violador de su madre debido a su sentimiento de culpa ante la falta de reacción? Este intercambio simbólico, claro está, no anula la relación de poder que existe entre Essam y cliente (basada en los ejes de edad, clase, raza, condición legal, posición en la ocupación).

La sexualidad y el deseo del Essam adulto están atravesados por la violencia, el poder y la dominación, y todo ello muy vinculado con el acto de la mirada. Esta mirada, además, construye dependencia: su sujeto (el cliente israelí, en el relato primario) necesita del objeto (el joven refugiado palestino) para satisfacerse sexualmente. ¿Esto convierte al objeto en sujeto? Este intercambio, en el que la dependencia de la mirada concede poder a Essam, dura poco tiempo. Después de pagarle, es Essam quien vuelve

Comp. 60: Essam, su madre y el cliente



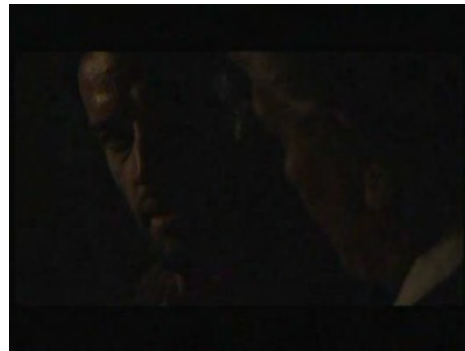
Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4

a ser un refugiado sin documentación. Las relaciones de poder en un contexto de opresión no se han tambaleado.

El trabajo sexual está vinculado a la violencia en tanto en cuanto todo trabajo asalariado lo está dentro del capitalismo, algo que se agrava en un sistema como es la ocupación militarizada<sup>151</sup>. El hecho de que algunas de sus prácticas sexuales (por lo menos las que se enmarcan en su trabajo) sean con hombres no tiene relación directa con el trauma o, por lo menos, es un hilo que no se puede extraer del espacio textual. De ellas me interesa más bien qué tipo de vínculo palestino-israelí permite el trauma, tal y como señala Morag: anónimo, de encuentros casuales, con una mirada unidireccional (2010: 934), una sexualidad posttraumática de acuerdo con la que Essam no puede escapar de

---

<sup>151</sup> Cuando Essam describe su trabajo habla de placer: “Deambulo sin rumbo fijo toda la noche. Durante el día, duermo en cualquier esquina. El placer físico me hace olvidar el hambre. También puedes vivir del sexo en la gran ciudad. Pagan 50 shekels por una mamada de cinco minutos”. La referencia a las felaciones indica que no todas sus prácticas sexuales se basan en la mirada, aunque sea así en la banda de imagen del espacio textual fílmico.



la violencia, solo repetirla performativamente cada noche en una posición ambigua entre la opresión y el empoderamiento.

### **3.3.5.2. Producción de alteridad: sujetos/objetos de la mirada**

En este subapartado voy a centrarme en cinco escenas de *El verano de May* (Cherien Dabis, 2013). May, que vive con su prometido en Nueva York, ha viajado a Ammán (Jordania) a visitar a su familia antes de su boda. Aunque los dos son palestinos, la familia de May es cristiana mientras que su prometido es musulmán, lo que es motivo de conflicto con la madre de ella.

Las escenas en las que me voy a detener sitúan el punto de vista del filme en un lugar muy diferenciado del de la población palestina. May participa de esa red cultural híbrida que la construye como estadounidense, jordana y palestina. Los planos que voy a describir no son muy distintos de aquellos que pueden encontrarse en los discursos hegemónicos.

A continuación, voy a describir la apertura del filme. Se suceden tres planos con banda sonora extradiegética a bajo volumen (ver *Comp.* 61 de la siguiente página). Primero, un gran plano general de un paisaje rocoso y desértico; una sombra negra oscurece la zona izquierda de la imagen (*Fot. 1*). Después, un plano trasero de May que mira por la ventana (el sujeto de la mirada de ese paisaje que mostraba el plano anterior) (*Fot. 2*). Finalmente, un plano de perfil de May mirando al frente y suspirando, el sol a través de la ventana satura primero la imagen inundándola de blanco y se regula hasta dejar la figura de May a contraluz (*Fot. 3* y *Fot. 4*).

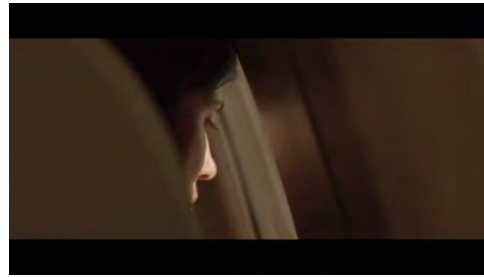
El *Fot. 1* reproduce el mismo tipo de planos que construyen la Otridad palestina como tierra desértica sin población que analicé en el bloque analítico anterior (subapartado 3.2.7.1). May no pertenece a ese paisaje (*Fot. 2, 3* y *4*), ya en el *Fot. 1* aparece ese marco negro que es la ventana y que la separa de él. En el último plano descrito, el exterior intenta fundirla con él difuminándose la imagen en blanco, pero se detiene antes para regular la imagen y marcar claramente el interior y el exterior.

El megáfono del avión avisa del aterrizaje en Ammán y se suceden diferentes planos en el aeropuerto, May claramente se identifica como “de Nueva York” ante la seguridad del establecimiento y en la banda de sonido se escucha su voz dejando un mensaje de voz

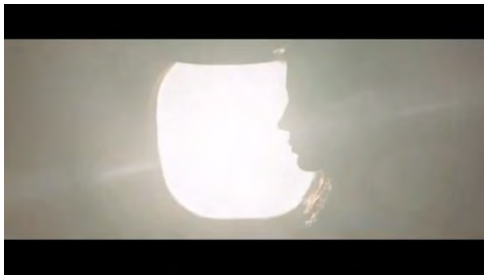
Comp. 61: Inicio de La boda de May (Cherien Dabis, 2013)



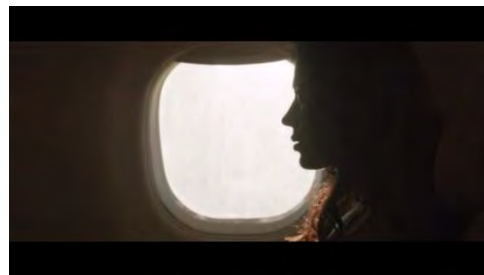
Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4

a su prometido, que sigue en Estados Unidos (se unirá más tarde al viaje), a quien extraña.

Las dos hermanas de May van a buscarla al aeropuerto, ninguna de ellas vive ya en Ammán pero han llegado antes a la reunión familiar de ese verano. El camino en coche desde el aeropuerto hasta la casa materna es otra de las escenas que quiero analizar (ver *Comp. 62* en la página siguiente).

Suena música árabe mientras la cámara graba desde el coche el paisaje jordano (*Fot. 1*). Aunque los personajes (y la directora) sean también de origen jordano-palestino, tanto los planos como la conversación (en la que primero critican la religiosidad de la madre y luego a mujeres que usan *niqab* en un coche que les adelanta) las sitúan fuera de ese paisaje hecho Otro exótico. El *Fot. 2*, con May sentada en el coche y la cabeza fuera, construye esa compleja frontera que habitan las personas migrantes y exiliadas.

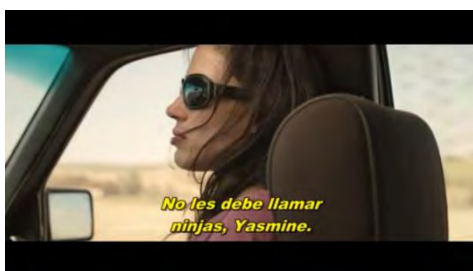
Mientras ella mira el paisaje, sus hermanas mantienen una conversación sobre cómo su madre está extremando su práctica del cristianismo. Cuando May vuelve a “introducirse” en el coche (*Fot. 3*), otro vehículo les adelanta: en él hay cuatro mujeres con la cabeza cubierta (tres de ellas cubren también parte del rostro). La conversación entre Dalia y Yasmine (en inglés) se sucede así:



Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4



Fot. 5

*Yasmine:* ¿Qué es eso? Lo siento, pero ¿había tantos ninjas cuando éramos pequeñas?

*Dalia:* ¡No deberías llamarles ninjas, Yasmine!

*Yasmine:* Mira, su cara, mira.

*Dalia:* No, ¡para de señalar con el dedo!

*Yasmine:* Lo siento, si mi madre fuera vestida así, le tendría pánico.

*Dalia:* Tú eres... tú... eres una maleducada.

Mientras hablan, se suceden el *Fot. 3* (May escucha la conversación, aunque no participa), el *Fot. 4* (las mujeres en el coche que les adelanta, donde una de ellas devuelve la mirada de Yasmine) y el *Fot. 5* (Yasmine explicando su aprensión hacia ellas con una cruz cristiana colgando del espejo retrovisor en el mismo plano). Después de este intercambio, May, que no toma partido, cambia de tema.

Esta escena sitúa al grupo de hermanas en una posición diferenciada de esas Otras (en este caso, mujeres musulmanas que se cubren la cabeza) y claramente jerarquizada: aunque el chiste de “las ninjas” se corrija a través del personaje de Dalia, la fuerza de la exotización de esos cuerpos que no tienen voz y que pasan fugazmente en un vehículo distinto surte efecto.

Esa mirada de la Otredad y a la Otredad se repite en tres escenas distintas en las que May sale a practicar *footing* por la ciudad: ella corre y los sujetos Otros le miran (ver *Comp.* 63, en la página siguiente). Comienzo con la primera de esas escenas, al principio del filme (*Fot.* 1-4).

La música que suena es anglosajona, a diferencia de los ritmos árabes que sonaban cuando la película presentaba la ciudad. La escena nos enfrenta primero a quienes miran, cinco hombres apoyados en un coche ruinoso que observan con lascivia y sintiéndose poderosos y legitimados para hacerlo (*Fot.* 1). A continuación, un plano medio trasero centra el objeto de la mirada: May, que corre por la ciudad junto a la carretera (*Fot.* 2). Hay un nuevo plano de sujetos de la mirada: más hombres que la observan desde un taller (*Fot.* 3). Ella les devuelve la mirada y vuelve a mirar al frente (*Fot.* 4).

A mediados de la película comienza una escena paralela (*Fot.* 6 y 7): May ya lleva más tiempo en Ammán y la situación familiar (secretos de diferentes miembros de la familia, su futuro matrimonio en crisis) le pesa. La música que ocupa ahora la banda de sonido, además de la respiración de ella mientras corre, es árabe, parte de la hibridación en curso del personaje. Las miradas reprobatorias son de hombres (donde se mezcla el deseo) (*Fot.* 5) y de mujeres (*Fot.* 6) identificadas claramente por sus vestimentas como personajes musulmanes. May les devuelve la mirada y continúa corriendo.

Finalmente, tiene lugar la tercera escena de estas características (*Fot.* 7 y 8). May está corriendo (esta vez desde el principio en un plano frontal) y en la banda de sonido hay música árabe. Un coche ralentiza la velocidad a su lado y tres jóvenes le silban y acosan con sonrisas y miradas de deseo (*Fot.* 7). En un primer momento, May intenta ignorarles, pero termina por detenerse y golpear el coche mientras les grita: “¿Qué os pasa? ¿Nunca habéis visto unas piernas?” (en árabe) (*Fot.* 8).

Estas escenas agrupan la Otredad en una masa indiferenciada y hostil, mientras que sitúan a la protagonista como un personaje individual, distinto (y superior) a esa

Comp. 63: Escena de El verano de May (Cherien Dabis, 2013)



Fot. 1



Fot. 2



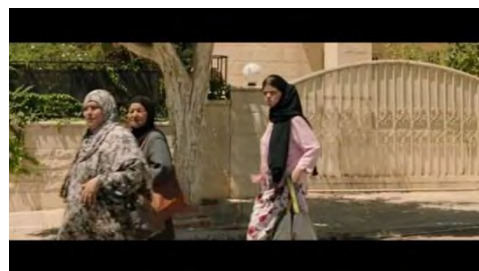
Fot. 3



Fot. 4



Fot. 5



Fot. 6



Fot. 7



Fot. 8

sociedad. Es interesante el cruce de ejes: por supuesto que es pertinente la mirada violenta del patriarcado a los cuerpos de las mujeres que ocupan el espacio público, así como la reflexión sobre la condición diaspórica e híbrida del personaje, pero estos planos son ajenos a otras variables, como las de clase social o de raza/etnia/nacionalidad, haciendo monoaxial la relación de poder entre una y otros,

construyendo además unos sujetos Otros que son dibujados únicamente como agresivos e hipersexuales (a diferencia, claramente marcada, del erudito profesor de Columbia, experto en Palestina, que es su futuro marido, también musulmán, pero con otras variables que le posicionan en otro lugar dentro de esta jerarquía).

*El verano de May* diside de la norma heterosexista al plantear que uno de sus personajes es una mujer a la que le gustan las mujeres (hecho que no se desarrolla en absoluto, estableciéndose más bien como figura *token*, tal y como ya definí en el apartado 3.3.2), pero no escapa de los discursos normativos que construyen a la comunidad musulmana como Otra exotizable en una dicotomía jerarquizada. La falta de interseccionalidad en la narrativa del filme (sobre todo en cuanto a clase social) es el motivo de que no logre construir un relato que funcione a nivel contrahegemónico.

Este es también el punto que convierte *Bar Bahar: Entre dos mundos* (Maysaloun Hamoud, 2016) en un filme problemático a este respecto. La película relata el encuentro entre tres mujeres palestinas que comparten piso en Tel Aviv y que sufren distintas manifestaciones de machismo, lesbofobia e islamofobia de género.

Pese a que se consideran diferentes variables (género, sexualidad, religión, etnia/raza), hay otras como la ocupación, la clase social y la nacionalidad que no existen en absoluto. Israel y Palestina se presentan como un espacio abierto que cualquiera puede atravesar, Tel Aviv es un oasis de libertad donde todas las personas, independientemente de su origen nacional, condición legal, religión o sexualidad, pueden disfrutar.

Esta naturalización del privilegio (y la correspondiente falta de interseccionalidad) convierte el filme en una película muy amable para el público euro-estadounidense, que puede extraer la misma conclusión que citaba en el subapartado 3.2.4.1.1, la cita de una mujer estadounidense a la salida del visionado de *The Invisible Men*: “Qué miedo da ser gay en Palestina, y qué divertido es Tel Aviv”.

Las manifestaciones de machismo, lesbofobia e islamofobia de género que se retratan en el filme son fácilmente localizables en otros contextos (el español, sin ir más lejos). Una lectura habituada a relacionarlas con el mundo arabo-islámico, así como estas muestras de naturalización del privilegio (de tener ciudadanía israelí, por ejemplo, o de permitirse obviar la existencia de la ocupación), son lo que estabilizan la dicotomía que separa a Israel como parte de un “Occidente” liberador y a Palestina como un “Oriente”

tradicional. El personaje del padre de Nur, sin embargo, la única musulmana entre las tres protagonistas, cuestiona esta dicotomía. Extraer consecuencias más claras sobre este filme exigiría un análisis pormenorizado, algo que no es posible en esta investigación, dado su reciente estreno.

**4.**

# **CONCLUSIONES**



Con el fin de articular las conclusiones de esta tesis, respondo a las preguntas de investigación y a los objetivos planteados en la introducción (capítulo 1.2). Finalmente, reflexiono sobre el propio viaje e identifico, apoyándome en los resultados, qué futuras líneas de trabajo se abren.

## 4.1. Preguntas de investigación

En la introducción a esta tesis planteaba los siguientes interrogantes:

- En el cine israelí que se exporta a festivales LGTB internacionales, ¿cómo se (re)produce la sexualidad no normativa palestina?
- Desde el cine y desde una posición de enunciación palestina, ¿cómo se articula la resistencia a los discursos hegemónicos que circulan en torno a la sexualidad no normativa palestina?

A la primera de ellas responde el análisis de los discursos israelíes hegemónicos (3.2), mientras que a la segunda responde el de los discursos palestinos de resistencia (3.3). A continuación, me detendré en cada una de estas preguntas, aunque antes de hacerlo quiero señalar una conclusión que engloba a ambas.

Ésta sería que los mecanismos que reproducen la hegemonía y los que practican la resistencia se mezclan muchas veces en los mismos relatos. No existe “un concepto purista de textos correctos o lugares inmaculados de resistencia” (Shohat y Stam, 2002 [1994]: 30); es por ello que en los discursos palestinos analizados hay rastro de normatividad y hegemonía, de igual forma que en los israelíes se articulan líneas de fuga. Esto ha podido observarse a lo largo del análisis cuando, como era de esperar, los objetos no cumplían *sin fisuras* las expectativas.

En los siguientes dos apartados desgloso y desarrollo las conclusiones específicas del análisis de los discursos hegemónicos israelíes y de los discursos de resistencia palestinos. También expongo cómo las *fisuras* mencionadas se inscriben en cada una de las muestras fílmicas.

#### 4.1.1. Discursos israelíes hegemónicos

El análisis de los discursos hegemónicos israelíes examina las narrativas dominantes en torno a la sexualidad no normativa palestina en el cine LGTB israelí. En dicho análisis, ya desde la lectura crítica de la cartelera (3.2.2), se observan los siguientes procesos: en primer lugar, la naturalización de las relaciones de poder vigentes entre Israel y Palestina; en segundo lugar, la descontextualización y despolitización del conflicto y de la ocupación; y en tercer lugar, la dirección de la mirada: Israel es el lugar *desde* el que se habla y se mira, Palestina es el objeto que se mira, sobre el que se habla (y que es producido en ese propio acto discursivo de *mirar*).

Observadas más detalladamente, son cinco las ideas principales que circulan en esta muestra de análisis, desarrolladas a continuación:

(1) Se naturaliza el proceso de fabricación de una Verdad históricamente determinada, invisibilizando las relaciones de poder que se derivan del propio ejercicio de la *representación* filmica

(2) Se dibujan dicotomías maniqueas, jerarquizadas y excluyentes que producen diferencias insalvables entre los espacios imaginados de Israel y Palestina

(3) El mimetismo (que *el sujeto colonizado* pase por *colono*) es una de las dos posibles resoluciones del conflicto, pero siempre fracasa

(4) El amor romántico es la otra tabla de salvación, pero tampoco es nunca suficiente: las relaciones de poder y el deseo homoerótico circulan entrelazados en la mirada unidireccional de Israel a Palestina

(5) La ausencia de Palestina en la mayoría de los filmes contribuye a la construcción de la subjetividad israelí, que se edifica sobre ciertas exclusiones basadas en la nacionalidad, en la etnia/raza, y en el género

(1) *Se naturaliza el proceso de fabricación de una Verdad históricamente determinada, invisibilizando las relaciones de poder que se derivan del propio ejercicio de la representación filmica (3.2.3<sup>152</sup>)*

El efecto de realidad y el carácter referencial de las imágenes son utilizados como mecanismos naturalizadores del hecho fílmico. Los elementos referenciales no se reducen a los personajes, acontecimientos y espacios reconocibles, sino también a aquellos que hacen alusión al propio acto de registro. El cine como *(re)producción de realidad* se transforma así en *representación*, convirtiendo las imágenes que se ven en la pantalla en la única Verdad (totalizante y “objetiva”).

Los documentales analizados cuentan con mecanismos específicos; en ellos, el propio proceso de revelado de esa Verdad (y, por tanto, su construcción) es más explícito, pero también lo es la referencia a un mundo histórico extratextual, por lo que el efecto de realidad tiene una gran fuerza.

Las relaciones de poder que se generan entre el punto de vista (la voz del montaje que organiza y ordena el objeto-film) y los agentes sociales que participan en los documentales son también invisibilizadas y, por tanto, naturalizadas y despolitizadas.

Ese ejercicio de invisibilización, naturalización y despolitización también se practica con el poder derivado del control en la *representación*. Ese control se deduce del hecho de que, tanto en los largos de ficción como en los documentales, Palestina y la población palestina se hacen inteligibles únicamente a través de la mirada israelí, utilizando diferentes mecanismos formales (observado explícitamente en el tipo de planos y puesta en escena escogidos para la presentación de espacios y personajes palestinos).

(2) *Se dibujan dicotomías maniqueas, jerarquizadas y excluyentes que producen diferencias insalvables entre los espacios imaginados de Israel y Palestina (3.2.4)*

Israel y Palestina se dibujan como espacios opuestos y jerarquizados: mientras que Israel ocupa el lugar de la civilización, donde reina la tolerancia y la diversidad, Palestina

---

<sup>152</sup> Entre paréntesis y tras cada epígrafe, ubico la numeración del apartado donde se encuentran los resultados de los que se extraen estas conclusiones.

significa homofobia, opresión y atraso cultural (relacionado permanentemente con el islam y el terrorismo).

Este mapa invisibiliza el carácter interdependiente de toda dicotomía: el espacio imaginado de Israel necesita de ese otro espacio imaginado de Palestina. De dicho binarismo excluyente se extrae otro: homosexual/palestino. Esto es: en Palestina no se puede ser homosexual; en Israel no se puede ser palestino.

A estas dicotomías se les suman otras dos, una dentro de cada “territorio”: “el palestino bueno” y “el palestino malo”; “el israelí bueno” y “el israelí malo”. “Los palestinos buenos”, relativamente despolitizados, adscriben sus deseos y sus prácticas sexuales a la identidad gay y quieren vivir en Tel Aviv; mientras que “los palestinos malos” son aquellos politizados y conscientes de la ocupación, son religiosos, se caracterizan por su homofobia y son identificados como terroristas.

Por su parte, los “israelíes buenos” están “occidentalizados”, despolitizados y no tienen ninguna intención de hacerse cargo de las relaciones de poder inherentes a los vínculos que construyen con “los palestinos buenos”. Sus acciones, cuando se saltan las leyes israelíes, no tienen tanto que ver con la política como con el ideal de amor romántico. La presencia de los “israelíes malos”, iconos figurativos de un poder estatal injusto y arbitrario, facilitan percibir la crítica descafeinada de “los israelíes buenos” como una verdadera posición política, radicalmente crítica y subversiva.

*(3) El mimetismo (que el sujeto colonizado pase por colono) es una de las dos posibles resoluciones del conflicto, pero siempre fracasa (3.2.5)*

La única estrategia que tiene un sujeto palestino para ser “bueno” es dejar de ser palestino. En esa línea, dichos personajes (“los palestinos buenos”) intentan *pasar por* israelíes construyendo una identidad gay que se dibuja neutra pero que está marcada por la raza. El “israelí bueno” es el mediador entre ese “palestino bueno” y la comunidad (gay) israelí.

Este proceso de *mimetismo* está condenado al fracaso desde el principio, pues siguiendo las palabras de Bhabha: el sujeto Otro colonial mimetizado “es casi lo mismo, pero no exactamente” (2002 [1994]: 112). Al fracasar en su intento, la diferencia entre

*colono* y *colonizado* se mantiene intacta y, con ello, se esquiva la amenaza que representa desestabilizar la violenta jerarquía entre ambas figuras.

En otras secuencias, son los personajes israelíes los que intentan *pasar por* otras identidades. Aunque generalmente se trate de procesos de mimetismo no racializados, en los que se intercambian unas posiciones de privilegio por otras, cuando esto implica desestabilizar las relaciones de poder entre la población colona y la colonizada, también supone un fracaso de funestas consecuencias. La fantasía cuir y colonial del mimetismo y de la *igualdad* como resolución del conflicto es descrita como imposible.

*(4) El amor romántico es la otra tabla de salvación, pero tampoco es nunca suficiente: el deseo y las relaciones de poder circulan entrelazadas en la mirada unidireccional de Israel a Palestina (3.2.5 y 3.2.6)*

La otra fantasía cuir y colonial que trata de resolver el conflicto es la del amor romántico y las relaciones sexoafectivas entre israelíes y palestinos, pero se trata de una fantasía que se demuestra continuamente insuficiente. Uno de los principales motivos por los que no funciona es, nuevamente, la invisibilización de las relaciones de poder entre unos y otros.

La mirada unidireccional israelí que construye ese tropo islamófobo del *joven musulmán gay*, introducido en el capítulo 1.2, es vehículo de deseo, pero también de poder. Su violencia es (homo)erotizada tanto en el dispositivo del puesto de control como en el del ejército y el terrorismo.

Por tanto, la jerarquía existente entre los personajes no solo es naturalizada, sino que es paralelamente instrumentalizada para reforzar el erotismo del vínculo. Así, la fantasía cuir de reconciliación a través del amor y del deseo fracasa, culpando de ello a la naturaleza politizada (terrorista) de la población palestina.

*(5) La ausencia de Palestina en la mayoría de los filmes contribuye a la construcción de la subjetividad israelí, que se edifica sobre ciertas exclusiones basadas en la nacionalidad, en la etnia/raza, y en el género (3.2.7)*

En una parte importante de la muestra fílmica (la muestra secundaria), ni Palestina ni la ocupación parecen existir. El conflicto, que no es nombrado, está descontextualizado las pocas ocasiones en que aparece; hay un sujeto Enemigo que se imagina pero que nunca llega a vislumbrarse.

Estas ausencias, sin embargo, también portan significado. Me remito a la idea de que el elemento privilegiado de una dicotomía jerarquizada (Israel/Palestina, en este caso) necesita de la existencia del elemento oprimido para mantener su poder. En estos filmes, la subjetividad israelí se construye sobre las exclusiones de la población palestina, de la mizrají y de todas las mujeres. Su masculinidad se sostiene en oposición a sujetos Otros feminizados, evidente en la aversión a la pluma y en la exclusión de otras identidades, tanto en el espectro de la sexualidad como de la etnia/raza. Esto hace posible una ficción de unidad nacional (homo)nacionalista.

Lo que se ve y lo que no se ve dialogan en la construcción de los espacios/territorios. En ellos, Palestina es tan solo la *huella* de Palestina: está representada por paisajes desérticos y por ciudades que dejan espacio únicamente al fantasma de la Alteridad, a su ausencia, a la intuición de una enemiga invisible que nunca se nombra.

La inexistencia de contexto político, además, provoca que cualquier crítica que se haga esté privada de fuerza. Así, el posicionamiento ante la ocupación es de indiferencia: cualquier otra opinión que se salga de ahí se ve rápidamente caricaturizada.

Estas cinco ideas fluyen en la muestra fílmica que se corresponde con los discursos israelíes hegemónicos y son la respuesta a la primera pregunta de investigación: ¿Cómo se (re)produce la sexualidad no normativa palestina en las narrativas dominantes? Tal y como enunciaba en la introducción a este apartado, también he encontrado *líneas de fuga* en estos relatos, entrelazadas con los mismos mecanismos que (re)producían un discurso hegemónico.

Dichas líneas de fuga se basan principalmente en la articulación de la visibilidad de otras subjetividades, principalmente lesbianas y trans. Sin embargo, de acuerdo a lo establecido en el marco teórico respecto a las ideas de *representación* y de la buena o mala *imagen* de ciertos colectivos (subapartado 2.2.2.2.1), la visibilidad y la mera existencia de ciertos personajes no son recursos suficientes para articular un discurso de resistencia. El foco de mi análisis no ha sido esa *imagen* o *visibilidad* de la población

palestina o de la comunidad LGTBIQA sino la investigación acerca de cómo circulan discursivamente el género, la sexualidad y la raza/etnia, así como de las consecuencias que tiene en el discurso islamófobo y racista la visibilidad *condicional* a solo ciertas identidades, de forma no interseccional.

#### **4.1.2. Discursos palestinos de resistencia**

El siguiente capítulo del bloque de análisis fílmico (3.3) se centra en los discursos de resistencia, en obras palestinas que marcan una disidencia tanto del sistema normativo de sexo/género/deseo como de las relaciones de poder coloniales. Estas dos disidencias no se articulan por separado, sino en paralelo.

Estos son los tres mecanismos principales que se inscriben, con dicha finalidad, en las obras analizadas, mecanismos que desarrollo a continuación:

(1) Las narrativas hegemónicas se ven desplazadas por la producción de nuevas contranarrativas, situadas y no totalizantes

(2) Los conceptos de *mestizaje* y de *hibridación* son claves para la construcción de subjetividades, cuerpos y territorios

(3) La relación entre deseo, violencia y poder es visibilizada y problematizada

*(1) Las narrativas hegemónicas se ven desplazadas por la producción de nuevas contranarrativas, situadas y no totalizantes (3.3.3)*

La función autorreflexiva de muchos de estos filmes explicita que, en un contexto de ocupación colonial, las relaciones de poder atraviesan la producción y la difusión de imágenes, así como su importancia para la construcción de la historia.

Con el fin de desestabilizar los discursos hegemónicos que producen una historia única, se despliegan tres mecanismos distintos: (1) la articulación del discurso histórico desde lugares inhabitables (pero habitados), (2) la reapropiación (y consiguiente resignificación) de los discursos orientalistas y nacionalistas y (3) el humor y la ironía como ejercicios autorreflexivos.

En primer lugar, producir narrativas desde posiciones subalternas supone que el discurso histórico sea articulado por voces habitualmente silenciadas. Las estrategias analizadas en torno a esta idea son el registro de testimonios orales de las voces silenciadas, la autodesignación identitaria y la reflexión sobre el concepto de *memoria*. La legitimación y autorización de estas contranarrativas genera una reflexión sobre qué voces son privilegiadas en el discurso histórico y qué voces no lo son. Además, se observa cómo cambia el relato de la historia cuando se modifica el lugar de enunciación.

En segundo lugar, la reapropiación y la resignificación funcionan como mecanismos para desestabilizar la narrativa hegemónica orientalista que, en un contexto de relaciones de poder coloniales, (re)produce el mundo árabe y la sexualidad árabe como Otridad en una dicotomía jerarquizada. Así, permite utilizar el discurso histórico orientalista para reflexionar sobre su condición (re)productora y performativa, además de desplazarlo y de cuestionar su condición de Verdad universal y naturalizada.

Por último, el humor, la teatralización y la ironía son otra estrategia para desnaturalizar las narrativas hegemónicas, visibilizando las relaciones de poder que sostienen el marco de la ocupación y la relación binaria entre “Oriente” y “Occidente”.

*(2) Los conceptos de mestizaje y de hibridación son claves para la construcción de subjetividades, cuerpos y territorios (3.3.4)*

Frente a las dicotomías excluyentes y jerarquizadas analizadas en el capítulo anterior, se plantea la posibilidad de habitar las fronteras como lugares de resistencia. Así, se puede evitar trazar una identidad monolítica y asimilable a los baremos heterocentros: la ambigüedad en las identidades, cuerpos y cuerpos-territorio permiten la producción de subjetividades que no son ni fijas ni estables.

El uso del *collage* y la superposición es otro mecanismo para desubicar y multiplicar la voz narrativa, situándose en el punto de intersección de múltiples vectores, lo que permite mirar simultáneamente desde el centro y desde los márgenes de los sistemas hegemónicos de género, raza, sexualidad y nacionalidad.

*(3) La relación entre deseo, violencia y poder es visibilizada y problematizada (3.3.4 y 3.3.5)*



La mirada y el acto de la *representación* están sexualizados: violencia, sexo y poder se entretajan en las relaciones entre la población israelí y la palestina. Como práctica de resistencia a su invisibilización y naturalización (mecanismos analizados en la muestra fílmica israelí), es posible hacer explícita y problematizar la circulación paralela e interdependiente de deseo y violencia.

Tras desarrollar estas tres ideas, me remito nuevamente a la imposibilidad de hallar “lugares inmaculados de resistencia” (Shohat y Stam, 2002 [1994]: 30): en estos relatos coexisten la resistencia con la normatividad hegemónica. El motivo más recurrente por el que los objetos no han cumplido *sin fisuras* las expectativas está en la falta de una mirada interseccional, observado principalmente en los filmes *El verano de May* (Cherien Dabis, 2013) y *Bar Bahar: Entre dos mundos* (Maysaloun Hamoud, 2016). La interseccionalidad habría sido clave para no invisibilizar (y con ello naturalizar y universalizar) los privilegios, evitando que las contranarrativas se conviertan en nuevos relatos totalizantes.

## 4.2. Objetivos

En la introducción (capítulo 1.2) planteaba también los tres objetivos que se extraían de las preguntas de investigación. Estos eran:

- Analizar los mecanismos fílmicos que producen una sexualidad Otra palestina en el cine israelí LGTB *mainstream*
- Analizar los mecanismos fílmicos que resisten ante estas producciones
- Registrar los filmes que participan de estos corpus discursivos.

En estos objetivos puede observarse que se cruzan dos ejercicios distintos: (1) análisis fílmico y (2) archivo. A continuación, responderé de cada uno de ellos para atender a su cumplimiento a lo largo de este texto.

### (1) Análisis fílmico

Tal y como enunciaba en la introducción metodológica (3.1), el objetivo de mi análisis era explicitar los mecanismos naturalizadores del discurso: cómo se fabrica una Verdad universal y totalizante mediante la invisibilización, por un lado, de la construcción de la imagen como *representación* de la *realidad* y, por el otro, de las relaciones de poder (principalmente coloniales, raciales, de género, de clase).

Más que de un estudio sobre la *imagen* de la comunidad palestina LGTIBQA en el cine, como ya he dicho en el apartado anterior, el fin de este análisis era responder a cómo circulan discursivamente los dispositivos de género, sexualidad y raza/etnia.

Para llevar a cabo el análisis, ha sido necesario integrar tanto el marco epistemológico como el marco teórico en la metodología. Así, el conocimiento situado y fronterizo, la teoría del discurso, la interseccionalidad y la crítica cuir al homonacionalismo han sido herramientas imprescindibles a lo largo de la investigación.

Los resultados del análisis requerido por el primer objetivo se ven reflejados en el capítulo 3.2: los mecanismos fílmicos que producen una sexualidad Otra palestina en el cine israelí LGTB *mainstream*. Las conclusiones extraídas se enumeran en el apartado 4.1.1.

A continuación, el capítulo 3.3 hace frente a los resultados derivados del análisis que exige el segundo objetivo: los mecanismos fílmicos que resisten ante dichas producciones hegemónicas. Las conclusiones resultantes son desarrolladas en el apartado 4.1.2.

## (2) Archivo

El tercer objetivo de esta tesis doctoral implica un registro de los filmes que participan de estos corpus discursivos: tanto del hegemónico como del de resistencia. En el apartado 3.1.2 presento un cuadro sinóptico que enumera todas las obras (*Tabla 1*). Precisamente con la finalidad de satisfacer esta necesidad de archivo, dicha tabla no expone únicamente las películas analizadas, sino que también otro conjunto de obras pertinentes dentro de lo que denomino “muestra terciaria”.

Si dichas obras no han sido analizadas en este trabajo ha sido por la dificultad en su localización (dada su reciente fecha de estreno o la escasez de recursos). Su registro, sin embargo, facilitará la labor a futuras investigaciones.

En el apartado 3.2.1 se amplía la información sobre los filmes correspondientes a los discursos hegemónicos israelíes y en el epígrafe 3.3.1 los correspondientes a los discursos de resistencia palestinos.

### 4.3. El viaje y la aventura

¿Cómo se puede estar a la vez fuera y dentro? Espacialmente es imposible y lógicamente es impensable, es decir, contradictorio.

Una puerta ha de estar abierta o cerrada, e incluso una puerta entreabierta ya está abierta; un hombre ha de estar dentro de la sala o fuera de la sala. Pero también puede estar en el umbral, pasar una y otra vez del interior al exterior. Este milagro se produce misteriosamente todos los días. ¡No hay quien lo entienda!

Vladimir Jankélévitch. *La aventura, el aburrimiento y lo serio.*

En 2005, cuando comencé a estudiar Periodismo y Comunicación Audiovisual, el festival de Cine LGTB de Madrid (Lesgaicinemad) proyectaba un ciclo de cine israelí financiado por la Embajada de Israel<sup>153</sup>. La última edición, once años después, presenta por el contrario un ciclo sobre interseccionalidad y cine cuir palestino, nombrando conceptos como *homonacionalismo* y *pinkwashing*.

Decir que esto traza una línea de progreso sería simplista y reduccionista (sobre todo después de cuestionar repetidamente a lo largo de la tesis la propia idea de *progreso*). De hecho, al mismo tiempo que esto ocurría en Madrid, la última edición del festival LGTB de Barcelona (FICGLB 2016) tenía a Israel como país invitado. Las narrativas hegemónicas (racistas, homonacionalistas e islamóforas) se cruzan con las narrativas de resistencia dentro de cada práctica y discurso activista, mediático, académico, dentro de un mismo festival de cine, dentro de una misma película, incluso dentro de este mismo texto.

Uno de los aprendizajes más importantes que se han derivado del proceso de la investigación ha sido precisamente la conciencia de que no me es posible escapar del lugar de poder desde el que se articula mi enunciación. Aunque escriba como bollera en un sistema heterocentrado, también lo hago como blanca y europea en un sistema racista y colonial. Teniendo esto en cuenta, si retrocediera cinco años, ¿volvería a escoger este tema para mi tesis doctoral?, ¿mi voz es legítima, está autorizada, se está apropiando de *otras* voces?

---

<sup>153</sup> La referencia a este ciclo puede extraerse de notas de prensa en periódicos nacionales como *El País* (Rivas, 2005), aunque en la Web y catálogo del festival solo se cite la colaboración de la embajada, sin nombrar los filmes.

La islamofobia y el racismo, tal y como desarrollaba en el capítulo 1.2, se extienden violentamente en nuestro entorno, producen nuestras subjetividades, instrumentalizan nuestros activismos. Situar la reflexión sobre el *pinkwashing*, sobre el homonacionalismo y sobre el propio racismo islamófobo en los contextos de Israel y Palestina es necesario, pertinente y relevante, pero no es suficiente, puesto que se corre el riesgo de “orientalizar” el debate, de fetichizar (aún más) ese “Oriente” imaginario.

Cinco años después, sí volvería a escoger este tema para mi tesis doctoral, incluso el mismo objeto de estudio, puesto que para saber que no era suficiente ha sido necesario este viaje y esta memoria. Pero la aventura a la que hacía referencia en la introducción, que se abrió en 2011 y que continúa en 2017, pasa ahora por deslocalizar y re-localizar el discurso sobre el homonacionalismo, por des-orientalizarlo y por buscarlo en las redes, los activismos y las subjetividades que (re)producimos en Madrid<sup>154</sup>, en el estado español, en el sur de Europa, en ese “Occidente” imaginario que se abre *condicionalmente* a la comunidad LGTBIQA solo para poder cerrar mejor las fronteras geográficas y las fronteras simbólicas.

---

<sup>154</sup> Madrid es precisamente la ciudad escogida para celebrar en junio de 2017 el World Pride, un evento internacional de Orgullo LGTB, acogido cada año, desde el 2000, por una ciudad distinta. Los discursos que se generan en torno a estas grandes celebraciones, tal y como he defendido en el marco teórico, se sostienen sobre el clasismo, el racismo y el homonacionalismo, que producen identidades gays, lesbianas y trans excluyentes.

# **5. BIBLIOGRAFÍA**

- ABDO, Nahla (2006). *Women and Poverty in the Occupied Palestinian Territories: A Critical Literature Review*. Al-Balou': Palestinian Women's Research & Documentation Center.
- ABDO, Nahla y SHALHOUB-KEVORKIAN, Nadera (2006). *Aknowledging the Displaced: Women's Ordeal in Arab Jerusalem*. Jerusalén: Centro de Estudios de Mujeres.
- ABDULHADI, Rabab (1998). The Palestinian Woman's Autonomous: Emergence, Dynamics, and Challenges. *Gender and Society*. 12. Pp. 649-673.
- ABDULHADI, Rabab; ALSULTANY, Evelyn y NABER, Nadine (eds.) (2011). *Arab and Arab American Feminisms: Gender, Violence and Belonging*. Syracuse y Nueva York: Syracuse University Press.
- ABRAHAMSEN, Rita (2003). African Studies and the Postcolonial Challenge. *African Affairs*. 102 (407). Pp. 189-210.
- ABU-LUGHOD, Lila (2002). Do Muslim Women Really Need Saving? Anthropological Reflections on Cultural Relativism and Its Others. *American Anthropologist*. 104 (3). Pp. 783-790.
- ADLBI SIBAI, Sirin (2009). Cooperar en Marruecos: entre la acción y la construcción del estereotipo. *Revista de Estudios Internacionales Mediterráneos* [en línea] 8. Disponible en <<https://revistas.uam.es/index.php/reim/article/view/814>> [consulta: 15 noviembre 2016]
- (2016). *La cárcel del feminismo: Hacia un pensamiento islámico decolonial*. México D.F.: Ediciones Akal.
- ADORNO, Theodor W. (1998 [1959]). ¿Qué significa superar el pasado? *Educación para la emancipación. Conferencias y conversaciones con Hellmut Becker*. Madrid: Ediciones Morata. Pp. 15-29.
- AGAMBEN, Giorgio (2011 [2007]). ¿Qué es un dispositivo? *Revista Sociológica*. 73 (mayo-junio). Pp. 249-264.
- AHMAD, Aijaz (1987). Jameson's Rhetoric of Otherness and the "National Allegory". *Social Text*. 17. Pp. 3-25.
- AL-ADEEB, Dena y NABER, Nadine (2011). Dissidents, Displacements, and Diasporas: An Interview with Dena Al-Adeeb. *Arab and Arab American Feminisms: Gender, Violence and Belonging*. Ed. por ABDULHADI, Rabab; ALSULTANY, Evelyn y NABER, Nadine. Syracuse y Nueva York: Syracuse University Press. Pp. 213-224.
- AL KHALIDI, Rashid (2002). The Palestinian and 1948. The Underlying Causes of Failure. *The War for Palestine: Rewriting the History of 1948*. Ed. por ROGAN, Eugene L. y SHLAIM, Avi. Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 12-36.

- ALTHUSSER, Louis (1995 [1969]). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado: Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- AMER, Sahar (2010). Joseph Massad and the Alleged Violence of Human Rights. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. 16 (4). Pp. 649-653.
- AMIREH, Amal (2003). Between Complicity and Subversion: Body Politics in Palestinian National Narrative. *South Atlantic Quarterly*. 102 (4). Pp. 747-772.
- (2010). Afterword. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. 16 (4). Pp. 635-647.
- (2011). Palestinian Women's Disappearing Act: The Suicide Bomber Through Western Feminist Eyes. *Arab and Arab American Feminisms: Gender, Violence and Belonging*. Ed. por ABDULHADI, Rabab; ALSULTANY, Evelyn y NABER, Nadine. Syracuse y Nueva York: Syracuse University Press. Pp. 29-45.
- ANDERSON, Benedict (1993 [1983]). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- ANIM-ADDO, Joan (2005). Who Am I As A Travelling Subject? The 'Crossover Griot', Creolisation and Theoretical Navigation. *Travelling Concepts* [en línea]. Ed. por HEMMINGS, Clare y KALOSKI, Ann. York, UK: Raw Nerve Books. Disponible en: <[http://www.travellingconcepts.net/anim\\_addo1.htm](http://www.travellingconcepts.net/anim_addo1.htm)> [consulta: 24 marzo 2015]
- (2009). Tracing Knowledge, Culture and Power: Towards an Intercultural Approach to Literary Studies. *Interculturality and Gender*. Ed. por ANIM-ADDO, Joan; COVI, Giovanni y KARAVANTA, Mina. Londres: Mango Publishing. Pp. 115-145.
- ANZALDÚA, Gloria (2002 [1981]). Preface: (Un)natural bridges, (Un)safe spaces. *This Bridge We Call Home: Radical Visions for Transformation*. Ed. por ANZALDÚA, Gloria y KEATING, Analouse. Nueva York: Routledge. Pp. 1-5.
- (2007 [1987]). *Borderlands / La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books. [Edición en castellano: (2016 [1987]): *Borderlands / La Frontera. La nueva mestiza*. Madrid: Capitán Swing].
- ARES, Loreto y COUSO MARTÍNEZ, Marina (2013). Homonacionalismo en los discursos sobre la primavera árabe. *La primavera árabe, ¿una revolución regional?* Ed. por GONZÁLEZ DEL MIÑO, Paloma. Madrid: Universidad Complutense. Pp. 951-973.
- ASAD, Talal (1986). The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Ed. por CLIFFORD, James y MARCUS, George. Berkeley: University of California Press.
- AUSTIN, John L. (1982 [1962]). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.



- BABUSCIO, Jack (2006 [1977]). Lo camp y la sensibilidad homosexual. *Archivos de filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*. 54. Pp. 170-195.
- BACHELARD, Gaston (1966 [1938]). *El psicoanálisis del fuego*. Madrid: Ediciones Castilla.
- BACCHETTA, Paola (2005-2006). Quand des mouvements lesbiens à Delhi questionnent les 'Théories féministes transnationales'. *Les Cahiers du CÉDREF: (Ré)articulation des rapports sociaux de sexe, classe et 'race'*. 14. Pp. 173-204.
- BAJTÍN, Mijaíl M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BAL, Mieke (2002). *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- BARTHES, Roland (1980 [1970]). *S/Z*. México: Siglo XXI Ediciones.
- (1987 [1984]). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- (1990 [1980]). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- BAUDRILLARD, Jean (1978 [1977]). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- BAYRAKLI, Enes y HAFEZ, Farid (2016). *European Islamophobia Report. 2015*. Estambul: SETA.
- bengala & magnafranse (2013). Las relaciones afectivas como proceso creativo revolucionario. *Transfeminismos: Epistemes, fricciones, flujos*. Ed. por SOLÁ, Miriam y URKO, Elena. Navarra: Txalaparta.
- BENHABIB, Seyla (1991). Feminism and Postmodernism: An Uneasy Alliance. *Praxis International*. 11 (2). Pp. 137-149.
- BENJAMIN, Walter (2003 [1936]). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F.: Editorial Ítaca.
- (2004 [1942]). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* [en línea]. México: Contrahistorias. Disponible en: <<http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf>> [consulta: 5 septiembre 2016].
- BENVENISTE, Émile (1999 [1974]). *Problemas de lingüística general II*. México DF, Madrid: Siglo XXI Editores.
- BERGER, John (2000 [1972]). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BERGHAHN, Daniela y STERNBERG Claudia (2010). Locating migrant and diasporic film in contemporary Europe'. *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. Ed. por BERGHAHN, Daniela y STERNBERG Claudia. Londres: Palgrave Macmillan.

- BERNSTEIN, Emma (2004). medium specificity [en línea]. *Keywords Glossary: The Chicago School of Media Theory*. Disponible en: <<http://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/medium-specificity/>> [consulta: 15 agosto 2016].
- BHABBA, Homi K. (1989). Location, Intervention, Incommensurability: A Conversation with Homi Bhabba. *Emergences*. 1 (1). Pp. 63-88.
- (1992 [1983]). The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse. *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*. Ed. por MERCK, Mandi. Londres y Nueva York: Routledge. Pp. 312-331.
- (2002 [1994]). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL.
- binaohan, b. (2012). decolonizing trans/gender 101 [en línea]. *i dream of being possible*. Disponible en: <<https://b.binaohan.org/posts/2012-12-29-decolonizing-transgender-101.html>> [consulta: 9 agosto 2016].
- BISHARA, Azmi (2004). *Shazaya riwaya al-Kitab al-awwal—Wajd fi bilad alhawajiz*. Beirut: Riad El-Rayyes Books S.A.R.L.
- BLOCH, Ernst (1995 [1947]). *The Principle of Hope*. MIT Press: Cambridge.
- BOSQUE, Ignacio (2013). Sexismo lingüístico y visibilidad de la mujer. *Real Academia Española de la Lengua* [en línea]. Disponible en: <[http://www.rae.es/sites/default/files/Sexismo\\_linguistico\\_y\\_visibilidad\\_de\\_la\\_mujer\\_0.pdf](http://www.rae.es/sites/default/files/Sexismo_linguistico_y_visibilidad_de_la_mujer_0.pdf)> [consulta: 15 diciembre 2016]
- BOURGET, Marie-Noëlle (1995). El explorador. *El hombre de la ilustración*. Ed. por VOVELLE, Michel; BERGERON, Louise y ARASSE, Daniel. Madrid: Alianza.
- BOURLOND, Anne (2000). A Cinema of Nowhere: Interview with Elia Suleiman. *Journal of Palestine Studies*. XIX (2). Pp. 95-101.
- BOYARIN, Daniel (1997). *Unheroic Conduct: The Rise of Heterosexuality and the Invention of the Jewish Man*. Berkeley: University of California Press.
- BRAH, Avtar (1996). *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. Londres y Nueva York: Routledge.
- BRAIDOTTI, Rosi (2002). The Uses and Abuses of the Sex/Gender Distinction in European Feminist Practices. *Thinking Differently: a Reader in European Women's Studies*. Ed. por GRIFFIN, Gabriele y BRAIDOTTI, Rosi. Londres: Zed Books. Pp. 285-307.
- BRESHEETH, Haim (2004). The Long Gaze Backwards: Recent Israeli Cinema. *What Remains To Be Seen. Art & Political Conflict: Views from Britain, Israel, Palestine and Northern Ireland*. Ed. por HON, Gordon. Londres: Multi-Exposure Publications. Pp. 44-49.

- BRUZZY, Stella (2000). *New Documentary: A Critical Introduction*. Londres: Routledge.
- B'Tselem (2015). Checkpoints, Physical Obstructions, and Forbidden Roads [en línea]. *B'Tselem: The Israeli Information Center for Human Rights in the Occupied Territories*. Disponible en: <[http://www.btselem.org/freedom\\_of\\_movement/checkpoints\\_and\\_forbidden\\_roads](http://www.btselem.org/freedom_of_movement/checkpoints_and_forbidden_roads)> [consulta: 27 junio 2016].
- BULBECK, Chilla (1998). *Re-Orienting Western Feminisms: Women's Diversity in a Postcolonial World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BURCH, Noël (1979). *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- (1991 [1987]). *El tragaluz del infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. España: Cátedra.
- (2004 [1968]). *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- BUTLER, Judith (1991). Imitation and Gender Insubordination. *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. Ed. por FUSS, Diana. Nueva York: Routledge.
- (2001 [1992]). Fundamentos contingentes: el feminismo y la cuestión del posmodernismo. *La ventana*. 13. Pp. 7-41.
- (2002 [1993]). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*. Buenos Aires, Barcelona y México: Editorial Paidós.
- (2006a [2004]). *Deshacer el género*. Madrid: Editorial Paidós.
- (2006b [2004]). *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- (2010 [1990]). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- (2010 [2009]). *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*. México D. F.: Editorial Paidós Mexicana.
- (2012 [1987]). *Sujetos del deseo: Reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX*. Madrid, Buenos Aires: Amorrortu.
- (2012). *Parting Ways: Jewishness and the critique of Zionism*. Nueva York: Columbia Univeristy Press.
- CABRAL, Amilar (1980 [1970]). National Liberation and Culture. *Unity and Struggle, Speeches and Writings*. Londres: Heinemann.
- CANUDO, Ricciotto (1989 [1914]). Manifiesto de las siete artes. *Textos y manifiestos del cine*. Ed. por ALSINA, Homero y ROMAGUERA, Joaquim. Madrid: Cátedra.

- CARBONELL, Neus (2010 [2006]). Spivak o la voz del subalterno. *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria*. 68. Pp. 152-155.
- CARRASCO, Cristina; MAYORDOMO, Maribel; DOMÍNGUEZ, Màrius y ALABART, Anna (2004). *Trabajo con mirada de mujer. Propuesta de una encuesta de población activa no androcéntrica*. Madrid: CES.
- CARROLL, Constance M. (1982a). There's a crowd: The dilemma of the Black woman in higher education. *All the Women are White, All the Blacks are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies*. Ed. por HULL, Gloria T.; BELL SCOTT, Patricia y SMITH, Barbara. Nueva York: The Feminist Press.
- CARROLL, David (1982b). *The Subject in Question: The Languages of Theory and the Strategies of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.
- CASADO, Elena y GATTI, Gabriel (2001). Viaje por las fronteras del campo sociológico: Una cartografía de la investigación social. *Política y Sociedad*. 36. Pp. 151-171.
- CASTELAR C., Andrés Felipe (2010). Judith Butler y el problema del reconocimiento. *Identidades colectivas y reconocimiento*. Ed. por GRUESO, Delfín Ignacio y CASTELLANOS, Gabriela. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago y GROSGOUEL, Ramón (2007). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- CASTRO ORELLANA, Rodrigo (2008). *Foucault y el cuidado de la libertad: Ética para un rostro de arena*. Santiago: LOM Ediciones.
- CERUTI, Mauro (1994 [1991]). El mito de la omnisciencia y el ojo del observador. *El ojo del observador: Contribuciones al constructivismo. Homenaje a Heinz von Foerster*. Ed. por WATZLAWICK, Paul y KRIEG, Peter. Barcelona: Gedisa.
- CHUKRI, Mohamed (2012 [1973]). *El pan a secas*. Barcelona: Cabaret Voltaire.
- CLARKE, Cheryl (1981). Lesbianism: An Act of Resistance. *This Bridge Called my Back: Writings of Radical Women of Color*. Ed. por MORAGA, Cherrie y ANZALDÚA, Gloria. Watertown: Persephone.
- CLAYDON, Elizabeth Anna (2005). *The Representation of Masculinity in British Cinema of the 1960s: Lawrence of Arabia, The Loneliness of the Long Distance Runner, and The Hill*. Nueva York: Edwin Mellen Press.
- CLAYMAN, Valérie Robin (2015). *I'm Supposed to Relate to This? A Trans Woman on Issues of Identification with Trans Moving Images* [en línea] Tesis de posgrado. Ottawa: Institute of Women's Studies, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad

de Ottawa. Disponible en red: <[https://www.ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/32929/1/Clayman\\_Valerie\\_2015\\_thesis.pdf](https://www.ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/32929/1/Clayman_Valerie_2015_thesis.pdf)> [consulta: 18 agosto 2016].

- CLIFFORD, James (1986). On Ethnographic Allegory. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Ed. por CLIFFORD, James y MARCUS George. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- COLAIZZI, Giulia (ed.) (1990). *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- (2001). El acto cinematográfico: Género y texto fílmico. *Lectora: revista de dones i intertextualitat*. 7. Pp. 5-13.
- (2007). *La pasión del significante: Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- COLL-PLANAS, Gerard (2012). *La carne y la metáfora: una reflexión sobre el cuerpo en la teoría queer*. Madrid y Barcelona: Egales.
- Combahee River Collective (2012 [1977]). Un manifiesto feminista negro. *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Ed. por PLATERO, R. (Lucas). Barcelona: Edicions Bellaterra. Pp. 75-86.
- COMPANY-RAMÓN, Juan Miguel (1986). *La realidad como sospecha*. Madrid y Valencia: Ediciones Hiperión.
- CONNELL, Raewyn W. (1999). Masculinities and Globalization. *Men and Masculinities*. 1 (1). Pp. 3-23.
- CORRIZZATO, Sara y GORACCI, Giada (2014). Mirroring the 'Other': Orientalism, Nomads and Ethnomasquerading in Lawrence's *Seven Pillars of Wisdom*. *European Scientific Journal*. Pp. 566-571.
- COVI, Giovanna; ANIM-ADDO, Joan; BORGHİ, Liana; GÓMEZ GARCÍA, Luz; GOODMAN, Sara; GRENZ, Sabine y KARAVANTA, Mina (2006). *ReSisters in Conversation: Representation, Responsibility, Complexity, Pedagogy*. York: Raw Nerve Books.
- COWIE, Elizabeth (1993 [1977]). Women, Representation and the Image. *The Screen Education Reader*. Ed. por ALVARADO, Manuel; BUSCOMBE, Edward y COLLINS, Richard. Londres: Macmillan Education UK. Pp. 48-60.
- CREED, Barbara (2007 [1993]). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londres y Nueva York: Routledge.
- GREENSHAW, Kimberlé (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*. 1989 (1). Pp. 139-167.

- CROOM, Adam M. (2013). The semantics of slurs: a refutation of pure expressivism. *Language Sciences*. 41(B). Pp. 227-242.
- CSORDAS, Thomas (1994). *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CULBERTSON, Philip (2006). Men's Quest for Wholeness: The Changing Counselling Needs of *Pakeha* Males. *UNIVERSITAS: The Journal of the University of Northern Iowa*. 3 (1). Pp. 1-19.
- CURIEL, Ochy (2007). Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista [en línea]. *Nómadas*. 26. Pp. 92-101. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/pdf/1051/105115241010.pdf>> [consulta: 21 diciembre 2016].
- (2013). *La nación heterosexual*. Bogotá: En la frontera y Brecha lésbica.
- CURRAH, Paisley (2013). Homonationalism, State Rationalities, and Sex Contradictions [en línea]. *Theory & Event*. 16 (1). Disponible en: <[https://www.researchgate.net/publication/265753362\\_Homonationalism\\_State\\_Rationalities\\_and\\_Sex\\_Contradictions](https://www.researchgate.net/publication/265753362_Homonationalism_State_Rationalities_and_Sex_Contradictions)> [consulta: 18 diciembre 2016].
- DA COSTA, Néstor; DELECROIX, Vincent; DIANTEILL, Erwan y AUBRÉE, Marion (2007). *Interpretar la modernidad religiosa. Teorías, conceptos y métodos en América Latina y Europa*. ClaeH: Montevideo.
- DABASHI, Hamid (ed.) (2006). *Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema*. Londres y Nueva York: Verso.
- DANZYGER, Ken (2007 [1993]). *The Technique of Film and Video Editing*. Burlington y Oxford: Elsevier Inc.
- DAVIS, Angela (2013). Angela Davis and Assata Shakur's Lawyer Denounce FBI's Adding of Exiled Activist to Terrorists List. [Vídeo online] disponible en <[https://www.democracynow.org/2013/5/3/angela\\_davis\\_and\\_assata\\_shakurs\\_lawyer](https://www.democracynow.org/2013/5/3/angela_davis_and_assata_shakurs_lawyer)> [consulta: 25 noviembre 2016].
- DE BROMHEAD, Toni (1996). *Looking Two Ways: Documentary Film's Relation with Reality and Cinema*. Aarhus: Intervention Press.
- DE DIEGO, Estrella (2011). *No soy yo: Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.
- DE JONG, Alex y MAIKEY, Haneen (2011). Resisting Homophobia and Occupation [en línea]. *International Viewpoint*. Disponible en: <<http://internationalviewpoint.org/spip.php?article2211>> [consulta: 12 agosto 2016]. [Edición en castellano, traducida por Atenea Acevedo: Palestina, resistencia contra la homofobia y la

- ocupación [en línea]. *Rebelión*. Disponible en: <<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=134989>>]
- DE LAURETIS, Teresa (1991 [1990]). Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*. 3 (2). Pp. iii-xviii.
- (1994). Habit changes. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*. 6. Pp. 296-313.
- (1996 [1989]). La tecnología del género. *Mora: Revista del Área Interdisciplinar de Estudios de la Mujer*. 2. Pp. 6-34.
- DE PERETTI, Cristina (1989). *Jacques Derrida: Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos.
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura (2009). Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes. *Pluralismo epistemológico*. Ed. por Olivé, León; De Sousa Santos, Boaventura; Salazar, Cecilia et al. La Paz: CLACSO, Muela del Diablo Editores, Comunas, CIDES y UMSA. Pp. 31-84.
- (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- DEL VALLE, Ignacio (2012). Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto [en línea]. *El ojo que piensa: Revista de cine iberoamericano*. 3 (6). Disponible en: <[http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/sites/default/files/seccion\\_1\\_panoramicas\\_3\\_hacia\\_un\\_tercer\\_cine.pdf](http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/sites/default/files/seccion_1_panoramicas_3_hacia_un_tercer_cine.pdf)> [consulta: 4 mayo 2014].
- DELEUZE, Gilles (1995 [1990]). *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos.
- (2004 [1985]). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Editorial Paidós.
- (2007 [1974]). Dos regímenes de locos. *Dos regímenes de locos: Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-Textos. Pp. 36-39.
- (2012 [1984]). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Editorial Paidós.
- DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix (2012 [1980]). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- DELLA VOLPE, Galvano (1966 [1960]). *Crítica del gusto*. Barcelona: Seix y Barral.
- DERRIDA, Jacques (1985 [1967]). *La voz y el fenómeno*. Valencia: Pre-Textos.
- (1990). Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms and other Small Seismisms. *The States of Theory: History, Art, and Critical Discourse*. Ed. por CARROLL, David. Stanford: Stanford University Press. Pp. 63-95.

- (1998 [1968]). *La Différance. Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra. Pp. 37-62.
- (1998 [1971]). Firma, acontecimiento, contexto. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra. Pp. 347-376.
- (2008 [1967]). *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2014 [2011]). Opening the Camps: The Rescue of an Abandoned Film". *Concentrationary Cinema: Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais's Night and Fog*. Ed. por POLLOCK, Griselda y SILVERMAN, Max. Nueva York y Oxford: Berghahn Books.
- DOANE, Mary Ann (1982 [1990]). Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator. *Issues in Feminist Film Criticism*. Ed. por ERENS, Patricia. Bloomington: Indiana University Press. Pp. 41-57.
- (1996 [1987]). Remembering women: psychical and historical constructions in film theory [en línea]. *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*. 1 (2). Disponible en: <<http://www.mcc.murdoch.edu.au/readingroom/1.2/Doane.html>> [consulta: 16 agosto 2016].
- DUBOIS, Philippe (1986). *El acto cinematográfico: De la representación a la recepción*. Barcelona: Editorial Paidós.
- DUGGAN, Lisa (2002). The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism. *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics*. Ed. por CASTRONOVO, Russ y NELSON, Dana D. Durham y Londres: Duke University Press.
- DURÁN, Manuel (2005). Michel Foucault y su política *queer* de los placeres. Una Mirada a las geografías del deseo homo erótico en Chile [en línea]. *Cyber Humanitatis*. 35. Disponible en línea: <[http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto\\_sub\\_simple2/0,1257,PRID%253D16159%2526SCID%253D16161%2526ISID%253D576,00.html](http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D16159%2526SCID%253D16161%2526ISID%253D576,00.html)> [consulta: 16 marzo 2015].
- DUSSEL, Enrique (1976). *Filosofía de la liberación*. México: Editorial Edicol.
- (1996). *The Underside of Modernity*. Atlantic Highlands: Humanities Press.
- (2004). Sistema mundo y transmodernidad. *Modernidades coloniales*. Ed. por DUBE, Saurabh; BANERJEE, Ishita y MIGNOLO, Walter. México: El Colegio de México. Pp. 201-226.
- ECO, Umberto (1992 [1990]). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- (1993 [1979]). *Lector In Fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- ELENA, Alberto (1997). Lengua, cultura y cine popular: encuentros y desencuentro. *Revista de Occidente*. 196. Pp. 44-60.



- (1999). *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- ELNASSER, Haya (2015). Sikh Americans are not Muslims, but they still suffer from Islamophobia [en línea]. *AlJazeera America*. Disponible en: <<http://america.aljazeera.com/articles/2015/12/29/sikh-americans-not-muslims-but-suffer-islamophobia.html>> [consulta: 25 noviembre 2016].
- ELSAESSER, Thomas (1972). *El concepto de cine nacional: ese sujeto fantasmal del imaginario de la historia del cine*. Valencia: Episteme.
- (2005). *European Cinema: Face to Face With Hollywood*. Amsterdam: University of Amsterdam Press.
- ENLOE, Cynthia (1990). *Bananas, Beaches, and Bases: Making Feminist Sense of International Politics*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- ERAKAT, Noura (2011). Arabiya Made Invisible: Between Marginalization of Agency and Silencing of Dissent. *Arab and Arab American Feminisms: Gender, Violence and Belonging*. Ed. por ABDULHADI, Rabab; ALSULTANY, Evelyn y NABER, Nadine. Syracuse y Nueva York: Syracuse University Press. Pp. 174-183.
- EREL, Umut y KLESSE, Christian (2009). Out of Place: Silencing Voices on Queerness/Raciality [en línea]. *Monthly Review: An Independent Socialist Magazine*. Disponible en Web: <<http://mrzine.monthlyreview.org/2009/ek241009.html>> [consulta: 14 marzo 2012].
- ERENS, Patricia (1990). Introduction. *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana University Press. Pp. xv-xxvi.
- ESCOBAR, Arturo (2003). Mundos y conocimientos de otro modo: El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano. *Tabula Rasa*. 1. Pp. 51-86
- ESPINOSA, Yuderkys (2007). *Escritos de una lesbiana oscura. Reflexiones críticas sobre feminismo y política de identidad en América Latina*. Buenos Aires: En La Frontera.
- FANON, Frantz (2009 [1952]). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- FAUSTO-STERLING, Anne (2006 [2000]). *Cuerpos sexuados: La política de género y la construcción de la sexualidad*. España: Melusina.
- FECÉ, Josep Lluís (2001). El documental y la cultura de la sospecha. *Imágenes para la sospecha: falsos documentales y otras piruetas de la no ficción*. Ed. por SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi e HISPANO, Andrés. Barcelona: Glénat.

- FEE, Margery (1995). Who Can Write as Other? *The Post-Colonial Studies Reader*. Ed. por ASHCROFT, Bill; GRIGGITHS, Gareth y TIFFIN, Helen. Londres: Routledge. Pp. 242-245.
- FEKETE, Liz (2009). *A Suitable Enemy: Racism, Migration and Islamophobia in Europe*. Londres: Pluto Press.
- FERGUSON, Roderick (2003). *Aberration in Black: Toward a Queer of Color Critique*. Minnesota: University Of Minnesota Press.
- FERNÁNDEZ MELLADO, Rebeca (2014). El tratamiento documental del cartel cinematográfico. *Documentación de las Ciencias de Información*. 37. Pp. 11-57.
- FOUCAULT, Michel (1980 [1976]). *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- (1980 [1977]). *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.
- (1988 [1982]). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*. 50 (3). Pp. 3-20.
- (1993 [1986]). *Historia de la sexualidad: 2. El uso de los placeres*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- (1994 [1990]). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Editorial Paidós.
- (1998 [1974]). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. México DF: Siglo XXI Editores.
- (1999a [1969]). Qué es un autor. *Entre filosofía y literatura: Obras Esenciales I*. Barcelona: Editorial Paidós. Pp. 329-360.
- (1999b [1969]). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- (1999 [1970]). *El orden del discurso*. Barcelona: Editorial Tusquets.
- (2001 [1981]). *Dits et écrits II, 1976-1988*. París: Galimard.
- (2007 [1975]). Clase del 22 de enero de 1975. *Los anormales: Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina. Pp. 61-82.
- FOUCAULT, Michel; GALLAGHER, Bob y WILSON Alexander (1984). Michel Foucault: une interview: sexe, pouvoir et la politique de l'identité. *The Advocate*. 400. Pp. 26-30.
- FREUD Sigmund (1981 [1909]). Psicoanálisis (Cinco conferencias pronunciadas en la Clark University, Estados Unidos). *Obras completas II*. Madrid: Biblioteca Nueva. Pp. 1533-1563.
- (2002 [1927]). Fetichismo. *Obras Completas XXI*. Buenos Aires: Amorrortu Editores. Pp. 141-152.

- FRIED, Michael (1967). Art and Objecthood. *ArtForum*. 5. Pp. 12-23.
- FUSS, Diana (1989). *Essentially Speaking: Feminism, Nature & Difference*. Nueva York: Routledge.
- GADAMER, Hans-Georg (1989). *Truth and Method*. Nueva York: Crossroad.
- GAGO, Verónica (2015). Silvia Rivera Cusicanqui: Contra el colonialismo interno [en línea]. *Revista Anfibia*. Disponible en: <<http://www.revistaanfibia.com/ensayo/contra-el-colonialismo-interno/#sthash.GhqfrV8d.gbpl>> [consulta: 22 diciembre 2016].
- GARCÉS, Fernando (2007). Las políticas del conocimiento y la colonialidad lingüística y epistémica. *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Ed. por CASTRO-GÓMEZ, Santiago y GROSGOUEL, Ramón. Bogotá: Siglo del Hombre Editores. Pp. 217-242.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta (2012). Un cine nacional para la democracia: reflexiones sobre lo español y lo popular en el cine de Berlanga, Saura y Almodóvar. *La nación de los españoles: Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*. Ed. por SAZ, Ismael y ARCHILÉS, Ferrán. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- GARCÍA ESPINOSA, Juan (1970 [1969]). Por un cine imperfecto. *Hablemos de cine*. 55/56. Pp. 37-42.
- GERTZ, Nurith y KHLEIFI, George (2008). *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma and Memory*. Edimburgo: Edingburgh University Press.
- GETINO, Octavio y SOLANAS, Fernando (1982 [1969]). Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo. *A diez años de "Hacia un tercer cine"*. Ed. por GETINO, Octavio. México DF.: Filmoteca de la UNAM. Pp. 37-56.
- GHANAYEM, Muhammad Hamza (2000). Before Birth, After Death. *Gagg*. Vol. 3. Pp. 12-17. [Traducido del hebreo por Gertz y Khleifi, 2008].
- GIDDENS, Anthony (2004 [1994]). *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- GIJÓN MENDIGUTÍA, Mar (2015). *Historia del movimiento de mujeres en Palestina*. Navarra: Txalaparta.
- GIMENO, Beatriz (2005). *Historia y análisis político del lesbianismo: la liberación de una generación*. España: Gedisa Editorial.
- GLUCK, Sherna B. (1995). Palestinian Women: Gender Politics and Nationalism. *Journal of Palestinian Studies*. 24 (3). Pp. 5-15.

- GOLD, Thea (2010). Is Queer Secular?: Netalie Braun's *Gevald*. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. 16:4. Pp. 623-633.
- GÓMEZ GARCÍA, LUZ (2005). Islamic Feminism: From an Identity-based Response to an Islamic Knowledge Frame [en línea]. *TravellingConcepts.net*. Ed. por HEMMING, Clare y KALOSKI, Ann. York: Raw Nerve Books. Disponible en: <[http://www.travellingconcepts.net/gomez\\_garcia1.htm](http://www.travellingconcepts.net/gomez_garcia1.htm)> [consulta: 24 marzo 2015].
- (2009). The Arab Other: Gender, Interculturality and a Linguaging Language. *Interculturality and Gender*. Ed. por Anim-Addo, Joan et al. Londres: Mango Publishing. Pp. 161-181.
- (2014). Dar la voz para quitarla: Islamofobia y musulmanes esclarecidos en España. *La alteridad imaginada: El pánico moral y la construcción de lo musulmán en España y Francia*. Ed. por RAMÍREZ, Ángeles. Barcelona: Edicions Bellaterra. Pp. 45-77.
- GOPEGUI, Belén (2014). *El comité de la noche*. Barcelona: Random House.
- GRAHAM, Paula (1995). Girl's Camp? The Politics of Parody. *Immortal, Invisible: Lesbians and the Moving Image*. Ed. por WILTON, Tamsin. Londres: Routledge. Pp. 131-147.
- GREENBERG, Clement (1940). Towards a New Laocoön. *Partisan Review*. Julio. Pp. 296-310.
- GRENZ, Sabine (2005). Wanted: Transdisciplinary Methodologies in order to Analyse Histories Inscribed into Bodies and Minds [en línea]. *TravellingConcepts.net*. Ed. por HEMMING, Clare y KALOSKI, Ann. York: Raw Nerve Books. Disponible en: <<http://www.travellingconcepts.net/grenz1.htm>> [consulta: 24 marzo 2015].
- GROSGOUEL, Ramón (2007a). Descolonizando los universalismos occidentales: el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas. *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Ed. por CASTRO-GÓMEZ, Santiago y GROSGOUEL, Ramón. Bogotá: Siglo del Hombre Editores. Pp. 63-78.
- (2007b). Latinos(as) y la descolonización del imperio estadounidense en el siglo XXI. *Tabula Rasa*. 6 (enero-junio). Pp. 115-135.
- (2011). La descolonización del conocimiento: Diálogo crítico entre la visión decolonial de Frantz Fanon y la sociología decolonial de Boaventura de Sousa Santos [en línea]. *IV Training Seminar del Foro de Jóvenes Investigadores en Dinámicas Interculturales: Formas-Otras: Saber, nombrar, narrar, hacer*. Centro de

Estudios y Documentación Internacionales de Barcelona. Pp. 97-108. Disponible en: <[http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Formas-Otras\\_Dec2011.pdf](http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Formas-Otras_Dec2011.pdf)> [consulta: 21 diciembre 2016].

GROSGOQUEL, Ramón y MARTÍNEZ ANDRADE, Luis (2013). Ramón Grosfoguel: Hay que tomarse en serio el pensamiento crítico de los colonizados en toda su complejidad. Entrevista realizada por Luis Martínez Andrade. *Revista Metapolítica*. 83. Pp. 38-47.

GROSGOQUEL, Ramón y MIELANTS, Eric (2006). The Long-Durée Entanglement Between Islamophobia and Racism in the Modern/Colonial Capitalist/Patriarchal World-System: An Introduction. *Human Architecture Journal of the Sociology of Self-Knowledge*. 1 (otoño). Pp. 1-12.

GUASCH, Óscar (1998). *La sociedad rosa*. Barcelona: Anagrama.

GUNNING, Isabelle (1992). Arrogant Perception, World-Travelling and Multicultural Feminism: The Case of Female Genital Surgeries. *Columbia Human Rights Law Review*. 23. Pp. 189-248.

— (1994). Female Genital Surgeries and Multicultural Feminism: The Ties That Bind; The Differences That Distance. *Third World Legal Studies*. 13. Pp. 17-47.

GUPTA, Akhil y FERGUSON, James (1992). Beyond 'Culture': Space, Identity, and the Politics of Difference. *Cultural Anthropology*. 7 (febrero). Pp. 6-23.

HABERMAS, Jürgen (1981 [1962]). *Historia y crítica de la opinión pública: La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili.

— (2008 [1980]). La modernidad, un Proyecto incompleto. *La posmodernidad*. Ed. por FOSTER, Hal. Barcelona: Kairós.

HABIB, Samar (2007). *Female Homosexuality in the Middle East: Histories and Representations*. Nueva York y Londres: Routledge.

HALBERSTAM, J. (1998 [2008]). *Masculinidad femenina*. Madrid: Editorial Egales.

— (2005). Shame and White Masculinity. *Social Text 84-85*. 23 (3-4). Pp. 219-233.

HALL, Stuart (1994 [1989]). Cultural Identity and Diaspora. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. Ed. por WILLIAMS, Patrick y CHRISMAN, Laura. Londres: Harvester Wheatsheaf. Pp. 392-403.

HALLEY, Janet (1991). Misreading Sodomy: A Critique of the Classification of Homosexuals in Federal Equal Protection Law. *Bodyguards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*. Ed. por EPSTEIN, Julia y STRAUB, Kristina. Nueva York: Routledge.

- HALPERIN, David M. (2007 [1995]). *San Foucault: Para una hagiografía gay*. Córdoba (Argentina): Ediciones Literales.
- HARAWAY, Donna (1995 [1991]). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- (1999 [1991]). Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles. *Política y sociedad*. 30. Pp. 121-163.
- HARDING, Sandra (1987). Is There a Feminist Method? *Feminism and Methodology: Social Sciences Issues*. Bloomington: Indiana University Press. Pp. 1-14.
- (1993). Rethinking Standpoint Epistemology: What is Strong Objectivity? *Feminist Epistemologies*. Ed. por ALCOFF, Linda y POTTER, Elizabeth. Nueva York: Routledge. Pp. 49-82.
- (1995). Can Feminist Thought Make Economics More Objective? *Feminist Economics*. 1 (1). Pp. 7-32.
- (1996 [1986]). *Ciencia y feminismo*. Madrid: Ediciones Morata.
- HASKELL, Molly (1987 [1974]). *From Reverence To Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- HEGEL, Friedrich (1966 [1807]): *Fenomenología del espíritu*. México DF: FCE.
- HEMMINGS, Clare (2005). Introduction to ‘Travelling Concepts in Feminist Pedagogy’: The Web Site and Beyond”, [en línea]. *TravellingConcepts.net*. Ed. por HEMMINGS, Clare y KALOSKI, Ann. York: Raw Nerve Books. Disponible en: <<http://www.travellingconcepts.net/Introduction.htm>> [consulta: 24 marzo 2015].
- HENNEBELLE, Guy (1977 [1975]). *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood*. Valencia: Fernando Torres Ed.
- HERNÁNDEZ ESTEVE, Vicente (1978). Teoría y técnica del análisis fílmico. *Elementos para una semiótica del texto artístico: poesía, narrativa, teatro, cine*. Ed. por TALENS, Jenaro. Madrid: Cátedra. Pp. 203-227.
- HEWITSON, Gillian (1999). *Feminist Economics: Interrogating the Masculinity of Rational Economic Man*. Massachusetts: Edward Elgar Publishing.
- HILL COLLINS, Patricia (2007). Learning from the Outsider Within: The Sociological Significance of Black Feminist Thought. *Just Methods. An Interdisciplinary Feminist Reader*. Ed. por JAGGAR, Alison M. Londres: Boulder. Pp. 308-318.
- HIRSCH, Marianne (2002). *Family frames. Photography, narrative and postmemory*. Cambridge (Mass.) y Londres: Harvard University Press.

- HOCHBERG, Gil Z. (2010). 'Check Me Out': Queer Encounters in Sharif Waked's 'Chic Point Fashion For Israeli Checkpoints'. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. 16 (4). Pp. 577-597.
- HOCHBERG, Gil Z., MAIKEY, Haneen, Rima y SARAYA, Samira (2010). No pride in Occupation: A Roundtable Discussion. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. 16 (4). Pp. 599-610.
- HOLT, Maria (1996). Palestinian Women and the Intifada: An Exploration of Images and Realities. Ed. por AHSHAR, Haleh. *Women and Politics in the Third World*. Londres: Routledge.
- hooks, bell (1981). *Ain't I a Woman. Black Women and Feminism*. Boston: South End Press.
- (1992 [1975]). The Oppositional Gaze: Black Female Spectators. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press. Pp. 115-131.
- HOWARTH, David (1997 [1995]). Teoría del discurso. *Teoría y métodos de la ciencia política*. Ed. por MARSH, David y STOKER, Gerry. Madrid: Alianza Editorial. Pp. 125-142.
- HUGHEY, Matthew (2014). *The White Saviour Film: Content, Critics, and Consumption*. Filadelfia: Temple University Press.
- HULL, Gloria T.; BELL SCOTT, Patricia y SMITH, Barbara (eds.) (1982). *All the Women are White, All the Blacks are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies*. Nueva York: The Feminist Press.
- JACIR, Annemarie (2006). 'For Cultural Purposes Only': Curating a Palestinian Film Festival. *Dreams of Nation: On Palestinian Cinema*. Ed. por Dabashi, Hamid. Londres: Verso. Pp. 23-31.
- JAD, Islah (2008). *The Demobilization of Women's Movements: The Case of Palestine*. Toronto: AWID Analysis of Women's Movements.
- JADALLAH, Huda (2011). Reflections of a Genderqueer Palestinian American Lesbian Mother. *Arab and Arab American Feminisms: Gender, Violence and Belonging*. Ed. por ABDULHADI, Rabab; ALSULTANY, Evelyn y NABER, Nadine. Syracuse y Nueva York: Syracuse University Press. Pp. 276-279.
- JAMESON, Fredric (1986). Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. *Social Text*. 15. Pp. 65-88.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1989). *La aventura, el aburrimiento y lo serio*. Madrid, Taurus.

- JANKOVIC, Colleen (2013). 'You Can't Film Here': Queer Political Fantasy and Thin Critique of Israeli Occupation in *The Bubble*. *Canadian Journal of Film Studies*. 22 (2). Pp. 97-119.
- JANKOVIC, Colleen y AWAD, Nadia (2012). Queer/Palestinian Cinema: A Critical Conversation on Palestinian Queer and Women's Filmmaking. *Camera Obscura* 80. 27 (2). Pp. 135-143.
- JARMAKANI, Amira (2011). Arab American Feminisms: Mobilizing the Politics of Invisibility. *Arab and Arab American Feminisms: Gender, Violence and Belonging*. Ed. por ABDULHADI, Rabab; ALSULTANY, Evelyn y NABER, Nadine. Syracuse y Nueva York: Syracuse University Press. Pp. 227-241.
- JEFFREYS, Sheila (1996 [1993]). *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbian*. Madrid: Cátedra.
- JOHNSTON, Claire (1992 [1980]). The Subject of Feminist Film Theory/Practice. *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*. Ed. por MERCK, Mandi. Londres y Nueva York: Routledge. Pp. 295-300.
- KALIN, Ibrahim (2011). Islamophobia and the Limits of Multiculturalism. *Islamophobia: The Challenge of Pluralism in the 21st Century*. Ed. por ESPOSITO, John y KALIN, Ibrahim. Oxford: Oxford University Press. Pp. 3-20.
- KANDINSKY, Wassily (1977 [1914]). *Concerning the Spiritual in Art*. Mineola, Nueva York: Dover Publications.
- KAPLAN, Danny (2002). *Brothers and Others in Arms: The Making of Love and War in Israeli Combat Units*. Nueva York: Southern Tier Editions, Harrington Park Press.
- KATZ, Yaakov (2012). Does Viral IDF Gay Pride Photo Show Full Picture? [en línea]. *Jerusalem Post*. Disponible en: <<http://www.jpost.com/Defense/Does-viral-IDF-Gay-Pride-photo-show-full-picture>> [consulta: 8 abril 2016].
- KEITH, Michael y PILE, Steve (1993). *Place and the Politics of Identity*. Londres: Routledge.
- KERR, Malcolm (1980). Edward Said, Orientalism (review). *International Journal of Middle Eastern Studies*. 12 (diciembre). Pp. 544-547.
- KHATIB, Lina (2009). *Filming the Modern Middle East: Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World*. Nueva York: I. B. Tauris.
- KNAPP, Gudrun-Axeli (2005). Race, Class, Gender: Reclaiming Baggage in Fast Travelling Theories. *European Journal of Women's Studies*. 12 (3). Pp. 249-265.
- KONTOPOULOS, Kyriakos (1993). *The Logics of Social Structure*. Nueva York: Cambridge University Press.



- KOTEF, Hagar y AMIR, Merav (2007). (En)Gendering Checkpoints: Checkpoint Watch and the Repercussions of Intervention. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. 32. Pp. 973-996.
- KRAFFT-EBING, Richard (2010 [1886]). *Psychopathia Sexualis. With Especial Reference to Antipathic Sexual Instinct: A Medico-Forensic Study*. Nueva York: Stein & Pub.
- KRON, Stefanie y ZUR NIEDEN, Birgit (2013). Thinking Beyond the Categories: On the Diasporisation of Gender Studies [en línea]. *Querelles. Jahrbuch für Frauen und Geschlechterforschung Multidirektionale Transfers. Internationalität in der Geschlechterforschung*. Disponible en: <<http://www.querelles.de/index.php/qjb/article/view/1>> [consulta: 18 agosto 2016].
- KUNTSMAN, Adi y MIYAKE, Esperanza (ed.) (2008). *Out of Place: Interrogating Silences about Queerness/Raciality*. York: Raw Nerve Books.
- LACAN, Jacques (2013 [1956]). El seminario sobre ‘La carta robada’”. *Escritos 1*. México DF. Siglo XXI Editores. Pp. 23-70.
- (2013 [1966]). El estadio del espejo como formador de la función del yo. *Escritos 1*. México DF. Siglo XXI Editores. Pp. 99-106.
- LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Chantal (1987). *Hegemonía y estrategia socialista*. Madrid: Editorial Siglo XXI.
- LANDOW, George P. (2002). Edward Said’s Orientalism [en línea]. *Political Discourse: Theories of Colonialism and Postcolonialism*. Disponible en: <<http://www.postcolonialweb.org/poldiscourse/said/orient14.html>> [consulta: 29 agosto 2016]
- LAQUEUR, Thomas (1994 [1990]). *La construcción del sexo: Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Valencia: Ediciones Cátedra.
- LARRAURI, Maite (2015). *El deseo según Deleuze*. Madrid: Los libros de frontera y Librerantes.
- LAZAROFF, Tovah (2006). Foreign Ministry promoting Gay Israel [en línea]. *The Jerusalem Post*. Disponible en: <<http://www.jpost.com/Israel/Foreign-Ministry-promoting-Gay-Israel>> [consulta: 9 agosto 2016].
- LESSING, Gotthold Ephraim (1984 [1766]). *Laocoön*. Nueva York: Bobbs-Merrill Company.
- LIONNET, Françoise (1991). *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*. Ithaca y Londres: Cornell University Press.
- LITTLE, Douglas (2003). *American Orientalism: The United States and the Middle East Since 1945*. Londres, Nueva York: I. B. Tauris.

- LLAMAS, Ricardo (1998). *Teoría torcida: prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad"*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- LÓPEZ, Miguel y DAVIS, Fernando (2010). *Micropolíticas Cuir: Transmariconizando el Sur. Ramona*. 99. Pp. 8-9.
- LÓPEZ PARDINA, Teresa y OLIVA PORTOLÉS, Asunción (2003). *Crítica feminista al psicoanálisis y a la filosofía*. Madrid: Editorial Complutense.
- LÓPEZ PENEDO, Susana (2008). *El laberinto queer: La identidad en tiempos de neoliberalismo*. Madrid: Egales.
- LORDE, Audre (2007 [1984]). *Sister Outsider*. California: Berkeley Crossing Press.
- LOSHITZKY, Yosefa (2001). *Identity Politics on the Israeli Screen*. Austin: University of Texas Press.
- LOTMAN, Yuri (1979 [1976]). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (1988 [1970]). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo.
- LUGONES, María (2005). Multiculturalismo radical y feminismos de mujeres de color. *RIFP: Revista Internacional de Filosofía Política*. 25. Pp. 61-75.
- (2007). Heterosexualism and the Colonial Modern Gender System. *Hypatia*. 22 (1). Pp. 186-209.
- (2008). Colonialidad y género [en línea]. *Tabula Rasa*. 9 (julio-diciembre). Pp. 73-101. Disponible en: <<http://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>> [consulta: 21 diciembre 2016].
- LUTHER KING, Martin (2011 [1963]). *Why We Can't Wait*. Boston: Beacon Press.
- LYOTARD, Jean-François (1994 [1979]). *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- (1996 [1987]). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Madrid: Gedisa.
- Malcolm X (2016 [1963]). A Summing Up: Louis Lomax Interviews Malcolm X [en línea]. *Teaching American History*. Disponible en: <<http://teachingamericanhistory.org/library/document/a-summing-up-louis-lomax-interviews-malcolm-x/>> [consulta: 20 septiembre 2016].
- MALDAVSKY, David (1974). *Teoría literaria general. Enfoque multidisciplinario*. Buenos Aires. Paidós.
- MALDONADO-TORRES, Nelson (2007). Sobre la colonialidad del ser: Contribuciones al desarrollo de un concepto. *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Ed. por CASTRO-GÓMEZ, Santiago y GROSGOUEL, Ramón. Bogotá: Siglo del Hombre Editores. Pp. 127-169.

- MAMDANI, Mahmood (2004). *Good Muslim, Bad Muslim: America, the Cold War, and the Roots of Terror*. Nueva York: Pantheon.
- MANAA, Adel (1999). Introduction: The Palestinians in the Twentieth Century. *The Palestinians in the Twentieth Century: An Inside Look*. Ed. por MANAA, Adel. Tel Aviv: Center for Research of the Arab Society in Israel. [Traducido y citado por Gertz y Khleifi, 2008].
- MARRATI, Paola (2003). *Gilles Deleuze: Cine y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión Argentina.
- MARTÍN CASARES, Aurelia (2008). *Antropología del género: Culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MARTÍN CORRALES, Eloy (2004). Maurofobia/islamofobia y maurofilia/islamofilia en la España del siglo XXI. *Revista CIDOB d'afers internacionals*. 66-67. Pp. 39-51.
- MARTÍN MUÑOZ, Gema (2012). La islamofobia inconsciente. *La islamofobia a debate: La genealogía del miedo al islam y la construcción de los discursos antiislámicos*. Ed. por MARTÍN MUÑOZ, Gema y GROSGOUEL, Ramón. Madrid: Casa Árabe-IEAM.
- MARTÍNEZ LUNA, Sergio (2013). Presencia, materialidad y crítica [en línea]. *SALONKRITIK*. Disponible en: <[http://salonkritik.net/10-11/2013/06/presencia\\_materialidad\\_y\\_criti.php](http://salonkritik.net/10-11/2013/06/presencia_materialidad_y_criti.php)> [consulta: 16 agosto 2016].
- MASSAD, Joseph (1995). Conceiving the Masculine: Gender and Palestinian Nationalism. *Middle East Journal*. 49 (3). Pp. 467-483.
- (2006). The Weapon of Culture: Cinema in Palestinian Liberation Struggle. *Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema*. Ed. por DABASHI, Hamid. Londres: Verso. Pp. 32-44.
- (2007). *Desiring Arabs*. Chicago: The University of Chicago Press.
- (2015). *Islam in Liberalism*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MATTAR, Philip (2005). *Encyclopedia of the Palestinians*. Nueva York: Facts On File, Inc.
- MAUSS, Marcel (1979 [1950]). Técnicas y movimientos corporales. *Sociología y Antropología*. Madrid: Editorial Tecnos. Pp. 337-356.
- MACINTYRE, Donald (2008). Palestinians barred from Dead Sea beaches to 'appease Israeli settlers' [en línea]. *Independent*. Disponible en: <<http://www.independent.co.uk/news/world/middle-east/palestinians-barred-from-dead-sea-beaches-to-appease-israeli-settlers-846948.html>> [consulta: 16 marzo 16].
- MCCANN, Marcus (2011). Whose lives matter? An interview with Judith Butler [en línea] *Xtra! Canada's Gay and Lesbian News*. Disponible en

<<http://www.dailyxtra.com/canada/news-and-ideas/news/whose-lives-matter-interview-with-judith-butler-51930>> [consulta: 9 agosto 2016].

- MCCCLINTOCK, Anne (1997). *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MCDONALD, Helen (2014). We Need To Talk About Colonialism Before We Criticize International Anti-LGBTQ Legislation [en línea]. *Autostraddle*. Disponible en: <<http://www.autostraddle.com/we-need-to-talk-about-colonialism-before-we-criticize-international-anti-lgbtq-legislation-218306/>> [consulta: 21 julio 2016].
- MENDOZA, Breny (2010). La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano. *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano. Volumen 1*. Ed. por ESPINOSA, Yuderkys. Buenos Aires: En la frontera.
- MÉRIDA, Rafael (2002). *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria.
- METZ, Christian (1993 [1977]). *El significante imaginario: Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Editorial Paidós.
- MIGNOLO, Walter (ed.) (2001). *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones del signo.
- (2002). The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference. *The South Atlantic Quarterly*. 101 (1). Durham: Duke University Press. Pp. 57-96.
- (2003 [2000]). *Historias locales / Diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Ediciones Akal.
- (2003). Os esplendores e as misérias da 'ciência': colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistémica. *Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as 'ciências' revistado*. Ed por DE SOUSA SANTOS, Boaventura. Lisboa: Edições Afrontamento. Pp. 631-671.
- (2007). El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto. *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Ed. por CASTRO-GÓMEZ, Santiago y GROSFOGUEL, Ramón. Bogotá: Siglo del Hombre Editores. Pp. 25-46.
- MIGNOLO, Walter; DELGADO, Elena L. y ROMERO, Rolando J. (2001 [2000]): Local Histories and Global Designs: An Interview with Walter Mignolo. *Discourse*. 22 (3). Pp. 7-33.

- MIJARES, Laura y RAMÍREZ, Ángeles (2008). Mujeres, pañuelo e islamofobia en España: Un estado de la cuestión. *Anales de Historia Contemporánea*. 24. Pp. 121-135.
- MILLÁN, Mágina (2014). Introducción: Más allá del feminismo, a manera de presentación. *Más allá del feminismo: caminos para andar*. Ed. por MILLÁN, Mágina. México D.F.: Red de Feminismos Descoloniales y Gizella Garciarena Hügyecz.
- MINH-HA, Trinh T. (1986-87). She, The Inappropriate/d Other. *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*. 8 (otoño-invierno). Pp. 21-35.
- (1993 [1991]). The Totalizing Quest of Meaning. *Theorizing Documentary*. Editado por RENOV, Michael. Nueva York y Londres: Routledge. Pp. 90-107.
- MITCHELL, W. J. Thomas (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- MOHANTY, Chandra Talpade (1984). Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses. *boundary 2*. 12 (3). Pp. 333-358.
- (2004 [2003]). *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham: Duke University Press.
- MOLINA, Cristina (2003). Género y poder desde sus metáforas: Apuntes para una topografía del patriarcado. *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*. Ed. por TUBERT, Silvia. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MORAG, Raya (2010). Interracial (Homo) Sexualities: Post-Traumatic Palestinian and Israeli Cinema During the al-Aqsa Intifada (*Diary of a Male Whore and The Bubble*). *International Journal of Communication*. 4. Pp 932-954.
- MORENO SAINZ-EZQUERRA, Yera (2016). *Reformulando la noción de sujeto desde el feminismo. De las propuestas teóricas a las prácticas artísticas*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- MORRISON, Toni (1988 [1987]). *Beloved*. Barcelona: Ediciones B.
- MOUSSA, Ghaida (2011). *Narrative (sub)Versions: How Queer Palestinian Womyn 'Queer' Palestinian Identity*. Tesis de posgrado. Ottawa: Department of International Development and Global Studies, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Ottawa.
- MULVEY, Laura (2001 [1975]). Placer visual y cine narrativo. *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Ed. por WALLIS, Brian. Madrid: Akal. Pp. 364-377.
- MÜNSTERBERG, Hugo (1970 [1916]). *The Film: A Psychological Study*. Nueva York: Dover.

- NAAMAN, Dorit (2006). The Silenced Outcry: A Feminist Point of View from the Israeli Checkpoints in Palestine. *National Women Studies Association Journal*. 18 (3). Pp. 168-180.
- NABER, *Nadine* (2000). Ambiguous insiders: an investigation of Arab American invisibility. *Ethnic and Racial Studies*. 23 (1). Pp. 37-62.
- (2011). Decolonizing Culture: Beyond Orientalist and Anti-Orientalist Feminisms. *Arab and Arab American Feminisms: Gender, Violence and Belonging*. Ed. por ABDULHADI, Rabab; ALSULTANY, Evelyn y NABER, Nadine. Syracuse y Nueva York: Syracuse University Press. Pp. 78-90.
- NAFICY, Hamid (2001a). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press.
- (2001b). Making Films with an Accent: Iranian Émigré Cinema. *Framework*. 43 (2). Pp. 15-41.
- (2006). Palestinian Exilic Cinema and Film Letters. *Dreams of Nation: On Palestinian Cinema*. Ed. por DABASHI, Hamid. Londres: Verso. Pp. 90-104.
- NASSAR, Issam (2002). Reflections on Writing the History of Palestinian Identity. *Palestine-Israel Journal*. 8/9 (4/1). Pp. 24-37.
- NASSER, Randa (ed.) (2008). *Palestinian Women Discourse*. Palestinian Women Forum.
- NAVARRO, Laura (2012). Islamofobia y sexismo: Las mujeres musulmanas en los medios de comunicación occidentales. *La islamofobia a debate: La genealogía del miedo al islam y la construcción de los discursos antiislámicos*. Ed. por MARTÍN MUÑOZ, Gema y GROSGOUEL, Ramón. Madrid: Casa Árabe-IEAM. Pp. 141-166.
- NEWHALL, Beaumont (1938). *Photography: A Short Critical History*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- NICHOLS, Bill (1994). *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington: Indiana University Press.
- (1997 [1991]). *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Oficina Central Palestina de Estadísticas (2006). *Palestinians at the End of Year 2006* [en línea]. Ramala: Autoridad Palestina. Disponible en: <[http://www.pcbs.gov.ps/Portals/\\_pcbs/PressRelease/end\\_year06e.pdf](http://www.pcbs.gov.ps/Portals/_pcbs/PressRelease/end_year06e.pdf)> [consulta: 18 agosto 2016].
- Organización de las Naciones Unidas [ONU]. Resolución 70/139 de la Asamblea General, de 17 de diciembre de 2015. *Lutte contre la glorification du nazisme, du*

*néonazisme et d'autres pratiques qui contribuent à alimenter les formes contemporaines de racisme, de discrimination raciale, de xénophobie et de l'intolérance qui y est associée*, 3 de febrero de 2016.

PANIKKAR, Raimundo (1975). Cross-Cultural Studies: The Need for a New Science of Interpretation. *Monchanin*. 8 (3-5). Pp. 12-15.

PATTON, Cindy y SÁNCHEZ-EPPLER, Benigno (2006). *Queer Diasporas*. Durham: The Duke University Press.

PERALES BAZO, Francisco (1999). *El cartel cinematográfico*. Andalucía: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

PÉREZ OROZCO, Amaia (2013). La sostenibilidad de la vida en el centro... ¿y eso qué significa? [en línea]. *IV Congreso de Economía Feminista*. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla. Disponible en: <[http://riemann.upo.es/personal-wp/congreso-economia-feminista/files/2013/10/PerezOrozco\\_Amaia.pdf](http://riemann.upo.es/personal-wp/congreso-economia-feminista/files/2013/10/PerezOrozco_Amaia.pdf)> [consulta: 17 noviembre 2016].

— (2014). *Subversión feminista de la economía: Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Madrid: Editorial Traficantes de Sueños.

PÉREZ RUFÍ, José Patricio (2010). El cartel de cine hoy / The Movie Poster Now. *Pensar la publicidad*. 4 (2). Pp. 71-88.

Pink Nopal (2016): *Las lesbianas no sufren "homofobia", sufren lesboantagonismo [...]* [Facebook] 18 mayo. Disponible en: <<https://www.facebook.com/pinknopalcollective/posts/1124664347575232>> [consulta: 25 noviembre 2016].

PLANTINGA, Carl (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.

PLATERO, R. Lucas (ed.) (2012). *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

POLLOCK, Griselda (1990 [1977]). What's Wrong With "Images of Women"? *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*. Ed. por MERCK, Mandi. Londres y Nueva York: Routledge. Pp. 135-145.

PORTER, Dennis (1994). Orientalism and Its Problems. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. Ed. por WILLIAMS, Patrick y CHRISMAN, Laura. Londres: Harvester Wheatsheaf. Pp. 150-161.

PRABHU, Anjali (2007). *Hybridity: Limits, Transformations, Prospects*. Nueva York: State University of New York Press.

- PRADO, Abdennur (2006). "Homosexualidad en el islam" [en línea]. *Africaneando: Revista de actualidad y experiencias*. Disponible en: <[http://www.oozebap.org/text/homosexualidad\\_islam.htm](http://www.oozebap.org/text/homosexualidad_islam.htm)> [consulta: 20 mayo 2010].
- PRECIADO, P. B. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima.
- PROKHORIS, Sabine y WAVELET, Christophe (1999). Entretien avec Elia Suleiman [en línea]. *Vacarme*. Disponible en: <<http://www.vacarme.org/article107.html>> [consulta: 21 septiembre 2016].
- PUAR, Jasbir K. (2007). *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*. Durham y Londres: The Duke University Press.
- (2010). Israel's gay propaganda war [en línea]. *The Guardian*. Disponible en: <<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2010/jul/01/israels-gay-propaganda-war>> [consulta: 8 junio 2011].
- (2013). Rethinking Homonationalism. *International Journal of Middle East Studies*. 45. Pp. 336-352.
- PUAR, Jasbir K. y MIKDASHI, Maya (2012). Pinkwatching and Pinkwashing: Interpenetration and its Discontents [en línea]. *Jadaliyya*. Disponible en: <[http://www.jadaliyya.com/pages/index/6774/pinkwatching-and-pinkwashing\\_interpenetration-and](http://www.jadaliyya.com/pages/index/6774/pinkwatching-and-pinkwashing_interpenetration-and)> [consulta: 9.8.2016].
- PUJOL, Michèle (1995). Into the Margin! *Out of the Margin: Feminist Perspectives on Economics*. Ed. por KUIPER, Edith y SAP, Jolande. Londres y Nueva York: Routledge. Pp. 17-34.
- QUIJANO, Aníbal (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*. 13 (29). Pp. 11-20.
- (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Ed. por LANDER, Edgardo. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- (2014): *Cuestiones y horizontes: De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO.
- QUROGA, Horacio (2015 [1927]). Decálogo del perfecto cuentista [en línea]. *Ser Escritor*. Disponible en: <<http://serescritor.com/horacio-quiroya-decalogo-del-perfecto-cuentista/>> [consulta: 12 diciembre 2016].
- RACIONERO, Quintín (1999). No después sino distinto. Notas para un debate sobre ciencia moderna y postmoderna. *Revista de Filosofía*. XII. Pp. 113-155.



- (2002). Sujeto histórico, comunidad política y nihilismo privado. *Pensar la comunidad*. Ed. por PERERA, Pablo y RACIONERO, Quintín. Madrid: Dykinson. Pp. 15-65.
- RAMAZANOGLU, Caroline y HOLLAND, Janet (2002). *Feminist Methodology: Challenges and Choices*. Londres y Nueva Delhi: Sage Publications.
- RAMÍREZ FERNÁNDEZ, Ángeles (2008). El debate sobre los feminismos postcoloniales. Asociaciones musulmanas y participación femenina en Marruecos. *España y Marruecos: mujeres en el espacio público*. Ed. por LÓPEZ ENAMORADO, María Dolores. Sevilla: Alfar. Pp. 113-128.
- RAW, Laurence (2005). T. E. Lawrence, the Turks, and the Arab Revolt in the Cinema: Anglo-American and Turkish Representations. *Literature/Film Quarterly*. 33 (4). Pp. 252-261.
- REPES, Beatriz y PÉREZ BARAHONA, Paula (2013). Norma lingüística e ideología. *Periódico Diagonal: Vidas precarias* [en línea]. Disponible en: <<https://www.diagonalperiodico.net/blogs/vidasprecarias/norma-linguistica-e-ideologia.html>> [consulta: 15 diciembre 2016].
- RICH, Adrienne (1980). Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. *Signs*. 5 (4). Pp. 631-660.
- RICOEUR, Paul (1965). Civilización y culturas nacionales. *Ética y cultura*. Buenos Aires: Prometeo Editorial. Pp. 41-54.
- RITCHIE, Jason (2010). How Do You Say 'Come Out of the Closet' in Arabic: Queer Activism and the Politics of Visibility in Israel/Palestine. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. 16 (4). Pp. 557-575.
- (2015). Pinkwashing, Homonationalism, and Israel-Palestine: The Conceits of Queer Theory and the Politics of the Ordinary. *Antipode*. 47 (2). Pp. 616-634.
- RIVAS, Felipe (2011). Diga *queer* con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano. *Por un Feminismo sin Mujeres*. Ed. por Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual. Chile: Territorios Sexuales Ediciones.
- RIVAS, Rosa (2005). El Festival LesGaiCineMad cumple 10 años [en línea]. *El País*. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2005/10/28/madrid/1130498679\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/10/28/madrid/1130498679_850215.html)> [consulta: 14 diciembre 2016].
- ROCHA, Glauber (2004 [1965]). La estética del hambre [en línea]. *Ramona: Revista de Artes Visuales*. 41. Disponible en: <[http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41\\_14nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14nota.pdf)> [consulta: 22 agosto 2016].

- RODINSON, Maxime (1973). *Israel: A Colonial-Settler State?* Nueva York: Monad Press.
- RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael (1994). El cartel de cine en el engranaje de 'star system'. *Archivos de la Filmoteca*. 18. Pp. 135-143.
- ROSEN, Marjorie (1973). *Popcorn Venus: Women, Movies & The American Dream*. Nueva York: Coward, McCann & Geoghegan.
- ROSEN, Phillip (1995). El concepto de cine nacional en la 'nueva' era 'mass mediática'. *Historia General del Cine*. Volumen XII. Ed. por PALACIO, Manuel y ZUNZUNEGUI, Santos. Madrid: Cátedra. Pp. 115-149.
- ROSENBLATT, Gary (2005). Marketing a New Image [en línea]. *Jewish Week*. Disponible en: <<http://www.israel21c.org/jewish-week-marketing-a-new-image/>> [consulta: 9 agosto 2016].
- RUBIN, Gayle (1986 [1975]). El tráfico de las mujeres: Notas sobre la "Economía Política" del sexo. *Revista Nueva Antropología*. VIII (30). Pp. 95-145.
- SADOUL, Georges (1972 [1949]). *Historia del cine mundial*. México: Siglo XXI.
- SAEED, Tania (2016). *Islamophobia and Securitization: Religion, Ethnicity and the Female Voice*. Lahore: Palgrave Macmillan.
- SÁEZ, Javier (2004). *Teoría Queer y psicoanálisis*. Madrid: Editorial Síntesis.
- SÁEZ, Javier y CARRASCOSA, Sejo (2011). *Por el culo: Políticas anales*. Madrid: Egales.
- SAID, Edward W. (2000). Invention, Memory, and Place. *Critical Inquiry*. 26 (2). Pp. 175-192.
- (2002). Afterword: The Consequences of 1948. *The War for Palestine: Rewriting the History of 1948*. Ed. por ROGAN, Eugene L. y SHLAIM, Avi. Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 206-219.
- (2006). Preface. *Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema*. Ed. por DABASHI, Hamid. Londres: Verso. Pp. 1-5.
- (2008 [1978]). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.
- SALIBA, Therese (2011). On Rachel Corrie, Palestine, and Feminist Solidarity. *Arab and Arab American Feminisms: Gender, Violence and Belonging*. Ed. por ABDULHADI, Rabab; ALSULTANY, Evelyn y NABER, Nadine. Syracuse y Nueva York: Syracuse University Press. Pp. 184-202.
- SANBAR, Elias (1997). De l'identité Culturelle des Palestiniens. *Palestine: L'enjeu culturel*. Ed. por SANBAR, Elias; HADIDI, Subhi, y PONS, Jean-Claude. París: Circe/Institut du Monde Arabe.

- SAYYID, Salman (2010). Out of the Devil's Dictionary. *Thinking Through Islamophobia*. Ed. por SAYYID, Salman y VAKIL, Abdoolkarim. Global Perspectives. Londres: Hurst & Co.
- SCHULMAN, Sarah (2012). *Israel/Palestine and the Queer International*. Durham y Londres: Duke University Press.
- SCOTT, James (1990). *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- SEARLE, John (1994 [1969]). *Actos de habla: Ensayo de filosofía del lenguaje*. Barcelona: Ediciones Planeta De Agostini.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1990). *Epistemology of the Closet*. California: The University of California Press.
- SEIDMAN, Steven (1993). Identity and Politics in a "Postmodern" Gay Culture: Some Historical and Conceptual Note. *Fear of a Queer Planet*. Ed. por WARNER, Michael. Pp 105-142.
- (1994). Queer Pedagogy/Queering Sociology. *Critical Sociology*. 20 (3). Pp. 167-76.
- SERANO, Julia (2006 [2016]). *Whipping Girl: A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*. Berkeley: Seal Press.
- (2011). Whipping Girl FAQ on cissexual, cisgender, and cis privilege [en línea]. *Whipping Girl*. Disponible en: <<http://juliaserano.blogspot.com.es/2011/08/whipping-girl-faq-on-cissexual.html>> [consulta: 23 enero 2017].
- (2014a). Cissexism and Cis Privilege Revisited - Part 1: Who Exactly Does "Cis" Refer To? [en línea]. *Whipping Girl*. Disponible en: <<http://juliaserano.blogspot.com.es/2014/10/cissexism-and-cis-privilege-revisited.html>> [consulta: 23 enero 2017].
- (2014b). Cissexism and Cis Privilege Revisited - Part 2: Reconciling Disparate Uses of the Cis/Trans Distinction [en línea]. *Whipping Girl*. Disponible en: <<http://juliaserano.blogspot.com.es/2014/11/cissexism-and-cis-privilege-revisited.html>> [consulta: 23 enero 2017].
- SHAFIK, Viola (2007 [1998]). *Arab Cinema: History and Cultural Identity*. Cairo-Nueva York: The American University in Cairo Press.
- SHOHAT, Ella (2006). The Cinema of Displacement: Gender, Nation, and Diaspora. Ed. por Dabashi, Hamid. *Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema*. Londres: Verso. Pp. 70-89.

- (2010 [1989]). *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*. Londres y Nueva York: I. B. Tauris.
- SHOHAT, Ella y STAM, Robert (2002 [1994]). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Editorial Paidós.
- SHOHAT, Ella y ALSULTANY, Evelyn (2011). Arab Jews, Diasporas, and Multicultural Feminism: An Interview with Ella Shohat. *Arab and Arab American Feminisms: Gender, Violence and Belonging*. Ed. por ABDULHADI, Rabab; ALSULTANY, Evelyn y NABER, Nadine. Syracuse, Nueva York: Syracuse University Press. Pp. 46-59.
- SIMPSON, Mark (ed.) (1996). *Anti-Gay*. Londres: Freedom Editions.
- SMART, Barry (1989). Sexualidad, ética y política en Foucault. *Política y Sociedad*. 3. Nueva Zelanda: Auckland University. Pp. 115-129.
- SOFER, Jehoeda y SCHMITT, Arno (1995). *Sexuality and Eroticism among Males in Moslem Societies*. Binghamton: Harrington Park.
- SOMERVILLE, Siobhan (1997 [1994]). Scientific Racism and the Invention of the Homosexual Body. *Queer Studies: A Lesbian, Gay, Bisexual & Transgender Anthology*. Ed. por BEEMYN, Brett y ELIASON, Mickey. Nueva York: New York University Press. Pp. 241-261.
- SONTAG, Susan (1996 [1967]). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2006 [1973]). *Sobre la fotografía*. México D.F.: Santillana Ediciones Generales.
- SORLIN, Pierre (1997). ¿Existen los cines nacionales? *Secuencias*. 7. Pp. 33-40.
- SOS Racismo (2016) *Informe anual 2016 sobre el racismo en el estado español* [en línea]. Donostia: Tercera Prensa. Disponible en: <<http://www.sosracismomadrid.es/web/wp-content/uploads/2016/09/2016-Informe-Anual-2016-definitivo.pdf>> [consulta: 29 noviembre 2016].
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1988 [1983]). Can the Subaltern Speak? *Marxism and the Interpretation of Culture*. Ed. por NELSON, Cary y GROSSBERG, Lawrence. Londres: Macmillan.
- (1999). *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge: Harvard University Press.
- (2006 [1987]). *In Other Worlds*. Oxon: Routledge.
- (2008). More Thoughts on Cultural Translation [en línea]. *Webjournal of European Institute for Progressive Cultural Policies*. Disponible en <<http://eipcp.net/transversal/0608/spivak/en>> [consulta: 20 julio 2016].
- STACEY, Jackie (1987). Desperately Seeking Difference. *Screen*. 28 (1). Pp. 48-61.

- STEIN, Rebecca L. (2010). 'Explosive': Scenes from Israel's Gay Occupation. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. 16 (4). Pp. 517-536.
- STRICKLAND, Patrick O. (2014). Suha Arraf on her "stateless" Palestinian film [en línea]. *The Electronic Intifada*. Disponible en: <<https://electronicintifada.net/content/suha-arraf-her-stateless-palestinian-film/13936>> [consulta: 18 agosto 2016].
- STRYKER, Susan (2008). Transgender History, Homonormativity, and Disciplinarity. *Radical History Review*. 100. Pp. 145-157.
- SUÁREZ NAVAZ, Liliana y HERNÁNDEZ CASTILLO, Rosalva Aída (2008). *Descolonizando el feminismo: Teorías y prácticas desde los márgenes*. Madrid: Cátedra.
- SUNER, Asuman (2006). Outside In: "Accented Cinema" At Large. *Inter-Asia Cultural Studies*. 7 (3). Pp. 363-382.
- SZARKOWSKI, John (1966). *The Photographer's Eye*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- TALENS, Jenaro (1978). *Elementos para una semiótica del texto artístico: poesía, narrativa, teatro, cine*. Madrid: Cátedra.
- (2010 [1986]). *El ojo tachado: Lectura de Un Chien Andalou, de Luis Buñuel*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- TALMON, Miri y PELEG, Yaron (eds.) (2011). *Israeli Cinema: Identities in Motion*. Austin: University of Texas Press.
- TARTOUSSIEH, Karim (2007). 'Chic Point' and the Spectacle of the Body [en línea]. *ArtEast*. Disponible en: <<http://host9.websserveralpha.com/~nddkjqte/old/2012/02/26/chic-point-and-the-spectacle-of-the-body/>> [consulta: 15 agosto 2016].
- The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing* (2004). APPLE, Wendy, directora. [DVD]. Estados Unidos: A.C.E., BBC, NHK Enterprises, TCEP Inc.
- TLOSTANOVA, Madina V. y MIGNOLO, Walter (2009). On Pluritopic Hermeneutics, Transmodern Thinking, and Decolonial Philosophy. *Encounters*. 1 (1). Pp. 10-27.
- TODOROV, Tzvetan (1970 [1966]). La categoría del relato literario. *El análisis estructural del relato*. Ed. por BARTHES, Roland. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo. Pp. 155-192.
- TODOROV, Tzvetan y DUCROT, Oswald (1984). *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*. Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press.
- TYLER, Carole-Anne (1994). Passing: Narcissism, Identity and Difference. *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*. 6 (2-3). Pp. 212-248.

- VASALLO, Brigitte (2014a). Conchita Wurst y los peligros del homonacionalismo [en línea]. *Periódico Diagonal*. Disponible en: <<https://www.diagonalperiodico.net/cuerpo/22948-conchita-wurst-y-peligros-del-homonacionalismo.html>> [consulta 5 abril 2015].
- (2014b): Burkas en el ojo ajeno: el feminismo como exclusión [en línea]. *Píkara: Online Magazine*. Disponible en: <<http://www.pikaramagazine.com/2014/12/velo-integral-el-feminismo-como-exclusion/>> [consulta 9 agosto 2016].
- VILLALOBOS ALPÍZAR, Iván (2003). La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes. *Revista Filosofía Universidad de Costa Rica*. XLI (103). Pp. 137-145.
- VIVEROS VIGOYA, Mara (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación [en línea]. *Debate Feminista*. 12. Disponible en: <<http://www.elsevier.es/es-revista-debate-feminista-378-articulo-la-interseccionalidad-una-aproximacion-situada-S0188947816300603>> [consulta: 16 diciembre 2016].
- VOLKMER, Ingrid (1999). International Communication Theory in Transition: Parameters of the New Global Public Sphere [en línea]. *MIT Communications Forum*. Disponible en <<http://web.mit.edu/comm-forum/papers/volkmer.html>> [5 septiembre 2016].
- VUOLA, Elina (2003). Option for the Poor and the Exclusion of Women: The Challenge of Postmodernism and Feminism to Liberation Theology. *Opting for the Margins. Theological and Other Challenges in Postmodern and Postcolonial Worlds*. Ed. por RIEGER, Joerg. Oxford: Oxford University Press. Pp. 105-126.
- WALDMAN, Diane (1978). There's More to a Positive Image Than Meets the Eye. *Jump Cut*. 18. Pp. 31-32.
- WALLERSTEIN, Immanuel (2006 [2004]). *Análisis de sistemas-mundo: Una introducción*. México DF., Buenos Aires y Madrid: Siglo XXI Editores.
- WALSH, Catherine (2007). ¿Son posibles unas ciencias sociales/culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales. *Nómadas*. 26. Pp. 102-113.
- WARNER, Michael (1999). *The Trouble With Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*. Nueva York: Free Press.
- (ed.) (2004 [1993]). *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.

- WAXMAN, Tobaron (2012). Interview with Raafat Hattab [en línea]. *No More Potlucks*. Disponible en: <<http://nomorepotlucks.org/site/interview-with-raafat-hataab/>> [consulta: 30 junio 2016].
- WILLAINS CRENSHAW, Kimberlé (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*. Pp. 139-167.
- WILLEMEN, Paul (1978). Notes on Subjectivity: On Reading Edward Branigan's 'Subjectivity Under Siege'. *Screen*. 19 (1). Pp. 41-70.
- (1992 [1980]). Letter to John. *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*. Ed. por MERCK, Mandi. Londres y Nueva York: Routledge. Pp. 171-183.
- WITTIG, Monique (2005 [1982]). La categoría del sexo. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales. Pp. 21-30.
- WOOLGAR, Steve (1991). *Ciencia. Abriendo la caja negra*. Barcelona: Anthropos.
- WRIGHT MILLS, Charles (1974). *La imaginación sociológica*. México D.F.: FCE.
- YOSEF, Raz (2004). *Beyond Flesh: Queer Masculinities and Nationalism in Israeli Cinema*. New Brunswick, New Jersey y Londres: Rutgers University Press.
- YOUNG, Robert J. C. (1995). *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race*. Londres: Routledge.
- ZAATARI, Zeina (2011). In the Belly of the Beast: Struggling with Nonviolent Belonging. *Arab and Arab American Feminisms: Gender, Violence and Belonging*. Ed. por ABDULHADI, Rabab; ALSULTANY, Evelyn y NABER, Nadine. Syracuse, Nueva York: Syracuse University Press. Pp. 60-77.
- ZAFRA, Remedios (2008). -. ^-conectar- hacer-deshacer (los cuerpos) >>>> *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria*. 64. Pp. 138-145.
- ZIGA, Itziar (2009). *Devenir perra*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- ZINE, Jasmin (2006a). Between Orientalism and Fundamentalism. The Politics of Muslim Women's Feminist Engagement [en línea]. *Muslim World Journal of Human Rights*. 3 (1). Disponible en: <[https://legacy.wlu.ca/documents/60061/Between\\_Orientalism\\_and\\_Fundamentalism\\_Zine\\_Dec\\_2014.pdf](https://legacy.wlu.ca/documents/60061/Between_Orientalism_and_Fundamentalism_Zine_Dec_2014.pdf)> [consulta: 25 noviembre 2016].
- (2006b). Unveiled Sentiments: Gendered Islamophobia and Experiences of Veiling among Muslim Girls in a Canadian Islamic School. *Equity & Excellence in Education Journal*. 39 (3). Pp. 239-252.
- ZIV, Amalia (2010). Performative Politics in Israeli Queer Anti-Occupation Activism. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. 16 (4). Pp. 537-556.

ZIZEK, Slavoj (2006 [2004]). *Órganos sin cuerpo: Sobre Deleuze y consecuencias*.  
Valencia: Pre-Textos.