

Miradas torcidas: una aproximación metodológica queer al cine desde el análisis háptico y la fenomenología

Looking from the Outside: A Queer Methodological Approach to Cinema from Haptic Analysis and Phenomenology

Lucía Gloria Vázquez Rodríguez. Universidad Complutense de Madrid (España)

Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid. Su tesis doctoral trata sobre el cine *queer* de mujeres latinoamericanas. Forma parte del grupo de investigación GECA (Género, Estética y Cultura Audiovisual). <https://orcid.org/0000-0002-6550-9364>

Artículo recibido: 11/10/2022 – Aceptado: 21/11/2022

Resumen:

Con este artículo queremos ofrecer una propuesta metodológica que sirva para apuntalar los estudios sobre cine queer, desde la consideración de que los conceptos y herramientas aplicadas al cine heteronormativo ya no funcionan por basarse en categorías binarias establecidas *a priori* (homo/hetero, masculino/femenino, objeto/sujeto) que no tienen cabida en un paradigma queer. A partir de la fenomenología fílmica, de los preceptos de la Teoría Queer y principalmente del análisis háptico de la imagen audiovisual, proponemos una aproximación metodológica al cine que resitúa el foco en los afectos y cuerpos, y en la creación de placeres y procesos de identificación que ya no son únicamente escópicos, sino que —quizás como consecuencia de una cierta insatisfacción con el modelo binómico, jerárquico y distanciador de la Mirada Masculina que proponía Laura Mulvey— tienen en cuenta la implicación sensorial y afectiva del espectador y la involucración de otros sentidos además de la vista.

Palabras clave:

Metodologías queer; cine queer; análisis háptico; fenomenología fílmica; cine háptico

Abstract:

The main goal of this article is to propose a methodological approach for queer film studies, stemming from the consideration that the concepts and tools generally applied to heteronormative cinema are inadequate due to their being based on binary categories established a priori that no longer fit within a queer theoretical framework (gay/straight, male/female, object/subject). Based on film phenomenology, on the precepts of Queer Theory and mainly on haptic analysis, we propose a methodological approach to cinema that resituates the focus on affects and bodies, and on the creation of pleasures and identification processes that are no longer only scopic, but —perhaps due to a certain dissatisfaction with the binomial, hierarchical and distancing model of the Male Gaze proposed by Laura Mulvey— also take into account the sensory and affective involvement of the spectator and the engagement of other senses beyond sight.

Keywords:

Queer methodologies; queer cinema; haptic analysis; film phenomenology; haptic films

1. Introducción: el debate metodológico en los estudios queer

Para los estudiosos del cine queer —quizás por una cierta desconfianza a lo ortodoxo y mensurable y a las categorizaciones absolutas propias de las ciencias empíricas— la cuestión del método ha tendido a ocupar un segundo plano; tal y como explican Brown y Nash (2010, p. 1), las aproximaciones metodológicas en el campo de la Teoría Queer a menudo articulan su ontología y epistemología de manera clara, y sin embargo no explicitan las implicaciones y especificaciones de los métodos de los que se sirven. Si ya son escasas las publicaciones centradas en metodologías de investigación queer en el campo de las Ciencias Sociales (ver por ejemplo Brown y Nash, 2010; Ghaziani y Brim, 2019; y Nash, 2016), aquellas que abordan la construcción y recopilación de propuestas metodológicas para el análisis del cine queer son virtualmente inexistentes.

Y es que, en principio, un enfoque queer parece incompatible con la epistemología de las Ciencias Sociales; el primero celebra lo fluido, lo transgresor, lo interpretativo y los conocimientos locales y encarnados, mientras que las segundas sitúan el énfasis en lo sistemático, lo normativo, lo positivista y lo generalizable. Es por esto que la unión entre «queer» y «método» se nos presenta como un oxímoron: lo queer se niega a adherirse a sistemas de clasificación estables, mientras que la definición de un método presupone precisamente lo contrario (Ward, 2016, pp. 71-72). De hecho, la mayor parte de escritos sugieren de forma implícita que lo queer es, *per se*, un método o, como mínimo, una manera de enfrentarse al objeto de estudio. Sin embargo, afirmamos que los estudios fílmicos queer requieren un lenguaje, unos conceptos y, sobre todo, un entramado teórico-metodológico que sirva para apuntalar sus investigaciones de forma sólida, dotándolas de una serie de herramientas de análisis específicamente adecuadas para su objeto de estudio.

En este sentido, si en la mayor parte de propuestas metodológicas en Ciencias Sociales se parte de categorías claramente delimitadas de antemano (femenino-masculino, hetero-homo, humano-animal), el interés del o la investigadora queer se centra precisamente en la deconstrucción de dichas identidades o categorías apriorísticas, que no se ven cómo inmutables, impermeables, ni binarias. De este modo, para Amin

Ghaziani y Matt Brim (2019, pp. 15-16), una de las maneras de «encuadrar¹» las metodologías es la adopción de una postura completamente anti-categoría, poniendo el foco en «deconstruir, en lugar de reificar las construcciones sociales» (McDonald, 2017, pp. 134-35). Así pues, frente a otros modelos que intentan encuadrar y categorizar las identidades representadas en el cine, proponemos una posición más abierta y antiesencialista, ya no basada en oposiciones irreconciliables, sino en procesos de construcción de la subjetividad siempre dialógicos y negociables. La identidad, y por ende la representación de la identidad que realiza el cine queer, es siempre un proceso de negociación, algo fluido y opaco, no un concepto cuantificable establecido de antemano. En pocas palabras, en este artículo proponemos enfocar el análisis en los procesos de construcción de imágenes que deconstruyen de manera más o menos directa los binarismos identitarios reinantes; no sólo los consabidos masculino-femenino, homo-hetero, etc., sino también, y de forma más crucial, sobre todo en relación con los procesos espectatoriales, los mecanismos a través de los cuales el lenguaje audiovisual del cine queer rompe con la dicotomía sujeto-objeto de la que nos hablaba Mulvey (1975) en su teorización de la Mirada Masculina.

De esta manera, cualquier propuesta metodológica que busque aplicarse al cine queer ha de diseñarse pensando en la particular naturaleza de una cinematografía que ya no se construye en términos binarios de sujeto/objeto o masculino/femenino, sino que a menudo propone subjetividades, corporalidades, posiciones espectatoriales y procesos de identificación drásticamente alejados de los ofrecidos por el Cine de la Mirada Masculina. Por Cine de la Mirada Masculina nos referimos a aquél en el que se presupone una cierta distancia, cosificadora, dominante y escopofílica, entre el espectador (irrevocablemente masculinizado) y la imagen de los sujetos representados en pantalla, en particular los cuerpos queer, racializados y, crucialmente, las mujeres. Para la Teoría Queer, pensar la experiencia cinematográfica a partir del paradigma desarrollado por Laura Mulvey (1975, 1981) —que ha imperado en los Estudios Fílmicos cuando se trata de analizar cuestiones de género o sexualidad— basado en la jerarquía del falo, los escenarios de castración, el narcisismo o el voyeurismo supondría duplicar las estructuras simbólicas de poder dominantes (Lindner, 2012, 2017). Dado que el sujeto de esta Mirada cinematográfica se presupone, por defecto, hombre, blanco, cisheterosexual y físicamente capaz, partir de este paradigma implicaría negar la existencia de placeres y deseos no alineados con la posición espectral ofrecida; entre ellos, los placeres queer.

Por otra parte, no podemos dejar de señalar que la Teoría Queer se configura esencialmente como un marco teórico; así, los estudios sobre cine queer abordan cuestiones relativas al ámbito de la filosofía, la ética y la estética, que por tanto trascienden el puro análisis textual, la metodología más extendida dentro de los estudios fílmicos en España. Con esto no queremos negar la importancia del análisis textual; de hecho, la mayor parte de investigaciones realizadas desde una óptica queer han abordado el análisis de todo tipo de productos culturales (filmes, literatura, musicales, televisión, etc.), hasta el punto de afirmarse que «casi todo lo que se puede llamar Teoría Queer trata sobre las formas en las cuales los textos [...] moldean la sexualidad» (Warner, 1992, p. 19). Encontramos antecedentes de este tipo de análisis en obras como *Between Men* (Sedgwick, 1985), el documental *The Celluloid Closet* (Rob Epstein y

1. Traducción que viene del verbo inglés *to queer*.

Jeffrey Friedman, 1995) o la producción académica de Richard Dyer. Sin embargo, entendemos que los estudiosos de lo queer no podemos limitarnos a enfrentar el cine, el arte o la literatura como una mera reserva de «ejemplos» (Casetti, 2005, p. 20), aplicando modelos teóricos contruidos *a priori*, sino plantearnos de qué manera los interrogantes que suscita nuestro objeto de estudio pueden iluminar otras áreas del conocimiento.

Ello implica que cualquier propuesta metodológica que busque abordar de forma heurística el estudio del cine queer ha de estar «atravesada transversalmente por una gran variedad de campos de investigación intelectual y disciplinas» (Zurian y Herrero, 2014, p. 18), a fin de construir, a partir del análisis inductivo de los elementos concretos —los filmes— un conocimiento que trascienda el ámbito de los estudios fílmicos y busque abarcar, entre otros temas, los procesos de formación de la identidad, el funcionamiento del deseo o la construcción de cuerpos que encajan o no dentro de lo que el poder biopolítico considera «normal». De esta manera, para construir esta propuesta metodológica combinaremos modos de análisis procedentes de disciplinas tan dispares como la fenomenología, la estética o los estudios fílmicos feministas. Y es que, dado que una gran parte del cine queer sitúa la corporalidad y el afecto en el centro de la experiencia espectral y de su propio lenguaje audiovisual, la fenomenología fílmica nos ofrece una serie de conceptos y herramientas de análisis particularmente productivas.

2. Antecedentes teóricos: la definición de texto queer, la fenomenología y el concepto de visualidad háptica

A pesar de que el concepto «queer» se ha utilizado en la cultura popular como sinónimo de LGBT o como un marcador identitario más dentro del acrónimo, para los teóricos queer, el término va más allá de la cuestión del género y la sexualidad, posicionándose como alternativa a lo normativo, a lo binario y a lo esencialista, connotando asimismo una posición anti-capitalista, anti-racista y anti-capacitista (Erol y Cucklanz, 2020). Esto quiere decir que, al abordar el análisis de un filme desde esta perspectiva, no nos fijaremos únicamente en aquellos personajes o acciones enmarcados en las categorías identitarias estancas de la homosexualidad, la bisexualidad o la transexualidad, sino que prestaremos atención a cualquier instancia narrativa o incluso estética —de ahí la importancia del abordaje fenomenológico y háptico— que subvierta la norma. Así, alineados con Warner (1993), definimos lo queer como el rechazo a la normalidad en todas sus formas; no nos referimos únicamente a la cisheteronorma, sino también el racismo, la primacía de las experiencias de la clase media-alta, el capacitismo (aspectos propios de la diégesis) y, en última instancia, a las reglas no escritas del lenguaje audiovisual que rige el Cine de la Mirada Masculina (aspectos formales).

En este sentido, definimos un filme como queer también en relación con la forma fílmica, refiriéndonos a aquellos textos audiovisuales que «no sólo trabajan contra la narratividad, contra la presión genérica de toda narrativa hacia el cierre y la realización del significado, sino que además quebrantan conscientemente la referencialidad del lenguaje y la referencialidad de las imágenes²» (De Lauretis, 2011, p. 244). En este

2. Todas las traducciones son de la autora. «I may provisionally call queer a text of fiction— be it literary or audiovisual—that not only works against narrativity, the generic pressure of all narrative toward

sentido, desde el abordaje formal, el cine lento de autoras como Lucrecia Martel o Julia Solomonoff podría calificarse como queer. De Lauretis (2011, p. 244) señala asimismo la ruptura de la política de identificación como uno de los rasgos más notables de la escritura queer, el rechazo a acceder a la demanda del espectador de identificar —y de identificarse con— lo que está sucediendo en pantalla, de darle sentido a la diégesis. La visualidad háptica propone, en este sentido, una distorsión de la referencialidad de las imágenes, rompiendo el dominio panóptico sobre ellas y negando la distancia existente entre el espectador y lo representado en pantalla que sostiene el cine de la Mirada Masculina (Mulvey, 1975). Un buen ejemplo de esta política representacional se encuentra precisamente en la Trilogía de Salta dirigida por la argentina Lucrecia Martel, en la que se invoca una visualidad extremadamente táctil a partir del énfasis en las cualidades sensoriales de la imagen, el uso de primerísimos primeros planos y la ausencia de planos de conjunto que permitan al espectador ubicar a los personajes en el escenario.

Precisamente por esa ruptura de la distancia presupuesta entre espectador e imagen, en el visionado de un filme háptico es más difícil para la audiencia identificar quién está en la narrativa. De acuerdo con Schoonover y Galt (2016), este tipo de visualidad es por tanto queer en sí misma, puesto que plantea una ruptura con los modos dominantes de visión (cishetero)normativa; en concreto, con el modelo de la Mirada de Mulvey (1975), basado en la distancia y la dominación entre un espectador inevitablemente masculinizado y la imagen-objeto de los cuerpos (generalmente feminizados) representados en pantalla. Y es que, como afirma Rosalind Galt (2013), secundada por Venkatesh (2016), el cine queer —en particular, el producido desde la periferia— traslada el foco de lo puramente visual al cuestionamiento de la normatividad narrativa y estética para construir un “cine de sensaciones”.

Pero, ¿qué quiere decir el concepto de visualidad háptica? Según Marks (2000, p. 22), cuando nos enfrentamos al visionado de un filme, nuestros ojos funcionan como el sentido del tacto, capaces de sentir y acariciar la imagen en lugar de limitarse a aprehenderla y dominarla desde la distancia que presupone el mirar. Esto significa que, como espectadores, establecemos una conexión entre los cuerpos representados en pantalla, nuestros propios cuerpos y los recuerdos contenidos en ellos, constituyendo una experiencia cinematográfica encarnada que aproxima el «cuerpo del filme» al cuerpo individual del espectador. Además, para Marks, la cuestión de lo háptico va más allá de la estética; su teoría busca repensar el significado de los placeres escópicos al tiempo que niega las oposiciones binarias de activo/pasivo y sujeto/objeto elaboradas por Mulvey (1975, 1981). En lugar de constituir una alternativa radical al control panóptico, las imágenes hápticas determinan entonces una oscilación entre la superficie de la imagen y la profundidad, entre el ver y el no ver, entre la distancia y la proximidad.

Marks (2002, p. 13) explica asimismo cómo las imágenes ópticas del cine propio de Hollywood (o del cine de la Mirada) se dirigen a un espectador que es distante, distinto e incorpóreo, mientras que las imágenes hápticas «invitan al espectador a disolver su subjetividad en el contacto cercano y corpóreo con la imagen», con lo que los límites

closure and the fulfillment of meaning, but also pointedly disrupts the referentiality of language and the referentiality of images».

entre lo que es Yo (espectador) y lo que es Otro (imágenes y personajes) se difuminan. Se construye, por tanto, una visualidad «que no está organizada en torno a la identificación, sino que es lábil, capaz de alternar entre identificación e inmersión» (Marks, 2002, p. 17). Partiendo de estas ideas, proponemos que el análisis háptico constituye una herramienta metodológica con potencialidades ilimitadas para el abordaje del cine queer, puesto que nos permite huir de las trampas binaristas de la Mirada, y conceptualizar la relación entre espectador y personajes en términos de afecto y empatía corporal que trascienden las identificaciones psíquicas derivadas de la narrativa.

Se trata éste de un aspecto clave, puesto que nos interesa reivindicar, no sólo a nivel metodológico, las particulares afinidades existentes entre el cine queer y el concepto de lo háptico. A fin de justificar la idoneidad de este método de análisis, cabe destacar que una gran parte del *corpus* cinematográfico queer propone, gracias a su imaginería háptica y asentada en lo sensorial, una relación mucho más cercana con el cuerpo del espectador, aunque esta idea no pretende ser totalizadora ni abarcar la infinitud de estéticas y perspectivas existentes en los (muy diversos) cines queer. Y es que desde el mismo nacimiento del concepto *New Queer Cinema* (Rich, 1992) se asoció —aunque no de forma directa ni utilizando el término «háptico»— la utilización de un lenguaje formal apoyado en la sensualidad, en la textura y la materialidad de la imagen con la ética y la estética del cine queer: Derek Jarman, director caracterizado por utilizar un lenguaje audiovisual profundamente táctil (particularmente en el filme *Blue*) fue de los primeros realizadores en ser incluidos en listados de *New Queer Cinema*. Barbara Zecchi (2015), por su parte, señala como rasgo clave de este tipo de cine una cierta dimensión visual táctil «que permea una estética que evoca proximidad [y] contacto», respeto por la otredad y la pérdida concomitante del yo en presencia del Otro: es decir, la integración de las estrategias formales y visuales de lo háptico. Además, aunque Marks no hace referencia explícita a la «queeridad» ni a la sexualidad en su conceptualización inicial de las imágenes hápticas —sí reconoce su potencial para la crítica feminista de la imagen— una gran parte de los ejemplos en los que se basa proceden de artistas lesbianas, como por ejemplo Sadie Benning y Azadian Nurudin. Sin embargo, otros investigadores como Vinodh Venkatesh (2018), Missy Molloy (2017) o Davina Quinlivan (2015) sí han explorado las interconexiones que se producen entre la estética háptica y el cine queer, aunque no lo hayan hecho necesariamente desde una perspectiva centrada en la metodología.

Se trata éste de un marco teórico-metodológico particularmente rico para el abordaje del cine queer transnacional; según Pérez Eyzell, éste se caracteriza precisamente por ser «empático con la mirada queer del protagonista y con su deseo» (2017, p. 234). Esto quiere decir que las imágenes tienden a construirse en torno a sus características táctiles y sensoriales, capaces de construir diálogos basados en los cuerpos y los afectos, en oposición al cine queer de tradición anglosajona, que ha tendido a dibujar una mirada asociada al placer del voyerista, basada en gran medida en la sexualización de las subjetividades queer. Por el contrario, en este tipo de cinematografía, que Vinodh Venkatesh (2016) denomina «Nuevo Cine Maricón» —al que pertenecerían filmes como *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001), *El último verano de la Boyita* (Julia Solomonoff, 2009), *Plan B* (Marco Berger, 2009) o *Contracorriente* (Javier Fuentes-León, 2009)— se acerca al espectador a la percepción sensorial de los protagonistas a

través de ese subrayado de la materialidad de la imagen. Schoonover y Galt (2016) explican ese énfasis en los afectos y lo sensorial propio del cine queer periférico (a menudo transnacional) en oposición a otras cinematografías queer que evocan el lenguaje del Cine de la Mirada (Mulvey, 1975) porque consideran que, en sociedades menos progresistas que la europea o la norteamericana, resulta difícil visibilizar de manera tan clara el afecto queer, y por tanto su cine tiende a ser más conservador con las políticas de visibilidad total que se derivan de esas estructuras voyeuristas. Para los autores, las vivencias queer menos privilegiadas suelen apoyarse en formas cinematográficas particularmente sensuales.

Por otra parte, la aproximación al cine a partir de lo háptico es heredera de una serie de metodologías y teorías de largo recorrido, como por ejemplo la fenomenología fílmica. Esta disciplina surge como respuesta crítica al entendimiento de la experiencia cinematográfica como un proceso abstracto, distanciado e incorpóreo, trasladando el foco al componente encarnado, táctil y corporal de los procesos espectatoriales. El llamado «giro afectivo» de la teoría fílmica marca entonces una transición de las discusiones sobre la naturaleza del medio, los elementos de la narrativa o la ideología a cuestiones de implicación emocional (particularmente, empatía e identificación de la audiencia más allá de cuestiones psíquicas). Y está tan relacionado con cambios recientes en lo que respecta a las prácticas y formas cinematográficas (el surgimiento del cine digital, el *boom* de los cines queer, las tecnologías inmersivas o las películas producidas desde la diáspora intercultural) como con una cierta insatisfacción —desde el feminismo, la Teoría Queer o los estudios postcolonialistas— con las maneras de concebir y teorizar el cine dominantes, centradas únicamente en la visión. Al fin y al cabo, como crítica Donna Haraway, cuando hablamos de cine, la Mirada significa la posición del hombre blanco (1997, p. 283), algo que llega para conquistar lo observable desde un lugar de privilegio y dominación.

A fin de deconstruir este paradigma, la representante más conocida de la fenomenología fílmica feminista, Vivian Sobchack, contradice en sus libros *The Address of the Eye* (1991) y *Carnal Thoughts* (2004) la idea de la visión como sentido puramente basado en la distancia, que ha conducido a la asociación de la Mirada con cuestiones de dominación y control. Incluso en el cine, nuestra vista y nuestro oído no podrían otorgar significado a lo percibido si no se valieran de otros modos de acceso sensorial al mundo: nuestra capacidad no sólo para ver y oír, sino también para sentir nuestro peso de manera propioceptiva, nuestra dimensión, la gravedad y el movimiento del mundo. Resumiendo, la experiencia fílmica adquiere significado no al margen de nuestros cuerpos sino debido a nuestros cuerpos (Sobchack, 2004, pp. 59-60).

Sobchack destacó, asimismo, que ciertas películas involucran las capacidades sensoriales de nuestros cuerpos —al margen de la vista y el oído— de manera más explícita que otras (2004, p. 62); la capacidad de dar sentido(s) a un filme de la que gozan nuestros cuerpos se verá activada de forma más clara cuando dicho filme no nos ofrezca placeres escópicos tradicionales ni puntos de identificación claros con los personajes o la acción. En este sentido, tal y como prueban numerosas lecturas queer de textos aparentemente heteronormativos (por ejemplo, la película *Ben-Hur*, de William Wyler), las audiencias queer pueden derivar placer de filmes que no ofrecen oportunidades de identificación o deseo claras a partir de personajes o tramas específicas, sino que ofrecen en su lugar

situaciones afectivas construidas cinematográficamente a partir de determinados movimientos, gestos, texturas y ritmos (Lindner, 2012).

Aunque en los Estudios Fílmicos Feministas las aproximaciones metodológicas fenomenológicas al cine ya están bastante asentadas, para los estudios de cine queer esta es todavía una vertiente relativamente novedosa, a pesar de que recientemente nos encontramos con cada vez más obras de gran calidad, como las de Sarah Ahmed (2006) y Katharina Lindner (2012). Lindner analiza, entre otras cuestiones, qué tipos de espectadores —entre ellos las audiencias queer— estarán más predispuestos a involucrarse con los filmes a nivel sensual. Según la autora, las audiencias traen a las salas de cine sus propias experiencias sensoriales, vividas y situadas en un contexto sociocultural específico, lo que hace que empaticen emocional y corporalmente con las vivencias de los personajes en una suerte de «contagio afectivo» que trasciende la mera identificación psíquica o narrativa. Cuando Buñuel clava un bisturí en el ojo de su protagonista en *Un perro andaluz* (1929) yo puedo identificarme o no con el personaje al nivel de la trama, pero mi cuerpo reaccionará con un escalofrío de desagrado, imaginando en sus carnes la sensación de una cuchilla clavándose en un ojo desnudo.

De este modo, si a partir de la fenomenología entendemos que los procesos de identificación disponibles para el espectador a la hora de ver un filme parten tanto de su relación afectiva y corporal con la materialidad del filme (identificación primaria) como de la identificación secundaria con las acciones de los personajes y la narrativa, entonces la experiencia cinematográfica se convierte en una actividad en la cual las identidades de los espectadores quedan expuestas, abiertas para sufrir transformaciones de todo tipo (Ince, 2011, p. 7). Desde la fenomenología queer podemos pensar nuestros encuentros con el cine desde una perspectiva no-esencialista sin dejar nunca de lado el cuerpo encarnado, específico e histórico que hace posible estos encuentros. Se trata esta de una afirmación que traerá todo tipo de implicaciones para los estudiosos del cine queer, puesto que ahora podremos entender las relaciones que se establecen entre espectador (queer o no) y filme como un proceso capaz de provocar transformaciones profundas de dimensión ética y política en la audiencia, se identifique o no a nivel narrativo con los personajes del filme en cuestión.

Por su parte, Ahmed ha trabajado la fenomenología queer desde el concepto de la (des)orientación de los cuerpos, desarrollado en su libro *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others* (2006). Con el juego de palabras «orientación de los cuerpos» la autora alude a dos ideas principales; por una parte se refiere a la cuestión de la orientación sexual (hetero, homo, bi), y por el otro, al concepto fenomenológico de direccionalidad del deseo o la atención. Y es que los objetos y cuerpos hacia los que nos orientamos revelan la dirección general que hemos elegido en el mundo, nos hablan del *background* sociocultural del sujeto: las personas queer se orientan hacia el mundo y hacia los Otros de manera diferente. En otras palabras, la sexualidad implica, incluso a nivel espacial, «diferentes maneras de habitar y ser habitado por el espacio» (2006, p. 67). Esta orientación hacia objetos Otros vendrá siempre marcada por el pensamiento heterosexual, lo que implica que los objetos de deseo queer, aquellos que la sociedad considera desviados aparecen siempre en los márgenes de nuestro horizonte sensorial, fuera de nuestro alcance: por utilizar una terminología acorde con los estudios fílmico, estos objetos se encuentran fuera de campo, desenfocados. Si el objeto queer se

escabulle, si se nos aparece como extraño, absurdo y fuera de lugar, entonces una fenomenología queer, tal y como argumenta Ahmed, implicaría orientar la atención a aquellos cuyas vidas y amores los hacen aparecer oblicuamente, fuera de lugar (2006, p. 570).

3. Instrumentos de análisis

De esta manera, planteamos una doble dimensión para el análisis del cine queer: desde el contenido y desde la forma. Con respecto al primer aspecto, se trata de poner el foco en: a.) las instancias en las que afloran deseos prohibidos entre los protagonistas de los filmes, ya sean pulsiones explícitamente LGBTIQ+, o simplemente deseos no-normativos (incesto, BDSM, pulsiones sexuales infantiles, reversión de los roles de género en las prácticas sexuales, etc.), independientemente de que se concreten en actos sexuales específicos (besos, caricias, penetración) o se expresen de forma más sutil; b.) los momentos y personajes que cuestionan los binarismos que sustentan el sistema cisheteronormativo; y c.) aquellas escenas en las que los protagonistas performativizan su identidad de género de formas que no coinciden con los cánones de masculinidad y feminidad impuestos por la norma cisheteropatriarcal. Esta metodología ha sido puesta en práctica en diversas investigaciones (ver por ejemplo Vázquez-Rodríguez, García-Ramos y Zurian, 2020).

A nivel metodológico, un análisis desde la fenomenología queer pone la atención en estos objetos de deseo en fuga que, a menudo, aparecen en un segundo plano o fuera de campo; desenfocados, subexpuestos, como figuras fantasmagóricas que se cuelan en los márgenes de la familia, la sociedad, lo moralmente aceptable. Y es que, dado que la sexualidad implica maneras diferentes de habitar el espacio y coexistir en el mundo, orientar nuestro deseo hacia objetos queer o «perversos» significa habitar un mundo diferente, un espacio marginal, lo que cinematográficamente se traduce también al nivel de la forma. Tendremos que fijarnos pues en aquello que escapa a la atención de los estudios fílmicos convencionales, en los objetos y sujetos que están fuera de campo, escondidos en los márgenes del plano; en los deseos y orientaciones queer que no se detectan a nivel denotativo, pero sí pueden leerse entre líneas; no en vano la mayoría de estudios sobre el lesbianismo en el cine hacen referencia a su supuesta «invisibilidad» (ver por ejemplo Wilton, 1995). Prestaremos entonces especial atención a las acciones e instancias aparentemente normales, familiares, que sin embargo se nos aparecen como momentos ominosos cargados de un deseo difícil de definir, que quizás no se nos presente de forma obvia a nivel narrativo pero que de alguna manera resuena, corporalmente, en nuestro *sensorium*. Desde un punto de vista visual, podemos analizar este componente “desorientador” y elusivo de la cinematografía queer a partir de las siguientes variables: a.) la proliferación de imágenes parciales y confusas de los personajes y escenarios que figuran en las películas; b.) el uso de primerísimos primeros planos que no permiten al espectador dar un paso atrás para contemplar la escena en toda su amplitud, negando la dominación panóptica sobre la imagen cinematográfica; c.) la proliferación de imágenes de agua; y d) el uso estratégico tanto del fuera de campo como del último nivel del plano para retratar instancias queer.

Desde la fenomenología queer, las imágenes acuáticas revisten especial interés porque articulan un cierto sentido de desorientación, un modo poco familiar de estar en el

mundo y una orientación no-normativa hacia el Otro (Ahmed, 2006). En el agua, las reglas familiares de la gravedad y el movimiento corporal no funcionan, no sabemos dónde está arriba ni dónde está abajo, ni qué es la izquierda o la derecha, sino que nos limitamos a flotar o a desplazarnos en ese universo infinito y sin límites que es el océano, o el río, o la laguna. Y es que, en el agua, los límites entre el Yo y el no-Yo, entre un cuerpo y los objetos Otros se difuminan, porque a través del contacto directo con dicho material se subvierte ese falso sentido de la distancia implicado por la Mirada, ofreciendo en su lugar cercanía, proximidad y una materialidad maleable, que se adapta y modifica en función de los objetos que la habitan. Analizar las imágenes de agua que pueblan el cine queer —pensemos por el ejemplo en la obra de Lucrecia Martel, la de Lucía Puenzo o en filmes como *Praia do Futuro* (Karim Ainouz, 2014) o *El último verano de la Boyita* (Julia Solomonoff, 2009)— es interesante porque en la representación del movimiento corporal dentro y a través del agua es dónde mejor se articula, a nivel cinematográfico, esa manera distintivamente queer, extraña, de «estar en el mundo», esos «flujos afectivos» que quizás resuenen de forma especial entre los y las espectadoras queer (Lindner, 2012). Se trata éste de un elemento clave dentro del Nuevo Cine Maricón que ya ha sido estudiado por autores como Maguire (2020) y Venkatesh (2016).

Aunque todos estos elementos en los que podemos centrar el análisis de un filme queer desde la fenomenología fílmica están estrechamente ligados con el concepto de análisis háptico, las posibilidades metodológicas que ofrece la idea desarrollada por Marks (2002) van un paso más allá. Además de los elementos ya reseñados, nos fijaremos también en: a.) la abundancia de imágenes en la que los personajes despliegan su sentido de tacto, olfato y gusto y que, por el acercamiento de la cámara a lo observado, remiten a los recuerdos sensoriales del espectador; b.) las imágenes de texturas, velos y superficies que recuerdan a la pantalla como membrana de contacto e impiden un acceso escópico completo al mundo narrado; y c.) las imágenes granuladas, ralladas y sobre o subexpuestas que nos remiten a la materialidad del medio audiovisual. Y es que las imágenes hápticas no suelen ser discernibles o identificables a primera vista, y de este modo incitan al ojo a “acariciar” la superficie del campo visual, a “rozar en lugar de mirar” (Marks, 2000, p. 162). Tal y como afirma Davina Quinlivan (2015, p. 67) cuando se pregunta cómo se sentiría el cine queer, el trabajo de Marks no sólo fomenta una aproximación radicalmente diferente a la noción de lo queer, sino que comparte con la fenomenología queer el interés en la desorientación, la impotencia del espectador (que ya no puede nombrar lo que ve) y la falta de identificaciones o categorizaciones claras, un rasgo particularmente atractivo dentro de una conceptualización queer que ya no cree en identidades estancas e inmutables.

4. Conclusiones

Quiero concluir este artículo con una cita de Elsaesser y Hagerner (2010, p. 115), que nos advierten sobre el riesgo de tomar los modelos teóricos hápticos con demasiada simpleza e interpretar que estos sustituyen una mirada opresiva —un «ojo vigilante, controlador y castigador»— por una «mano que acaricia», afirmando que la piel también sostiene contradicciones que no deberían ser ignoradas si no queremos sobrecargar un nuevo paradigma con la demanda de resolver todos los problemas acumulados por teorías previas. Tal y como afirma Missy Molloy, si el giro hacia lo

háptico está motivado únicamente por los fracasos percibidos del régimen escópico-céntrico, esto implica que los estudiosos de lo háptico tenderán a exagerar el potencial teórico de pensar el cine en relación con la piel, el tacto y la encarnación, y a ignorar las nuevas ambigüedades construidas por estas teorías (2017, p. 101); nuestros sentidos también responden a jerarquías culturales e incluso físicas de todo tipo. Incluso dentro del cine queer se potencia la representación de vivencias sensoriales de cierto tipo de cuerpos y sujetos por encima de otros; los estudios *crip* tienen, en ese sentido, mucho que aportar a este campo.

Por otra parte, y como contrapartida positiva, esta ruptura de la «hegemonía de lo visual» que trae consigo el modelo teórico-metodológico de lo háptico y la fenomenología queer construye espacios para considerar otros elementos sensoriales y otro tipo de relaciones establecidas entre el espectador y los cuerpos que vemos en pantalla, relaciones que ya no tienen por qué estar basadas en la dominación sujeto-objeto ni en el énfasis en la diferencia, ya sea ésta sexual, racial o de otro tipo. De este modo, una aproximación metodológica al cine queer basada en la fenomenología y en el análisis háptico nos ofrece perspectivas interesantes a la hora de estudiar cómo los cuerpos (queer) de los personajes, sus olores, sabores y texturas se relacionan a nivel afectivo, empático y encarnado con los cuerpos (queer o no queer) de los espectadores. Asimismo, como hemos visto, los placeres fílmicos que las audiencias queer pueden derivar del visionado de estos filmes pueden situarse más fácilmente en el ámbito de la sensualidad y el afecto que en el reino de las identificaciones (psíquicas) convencionales en relación con los personajes y la trama, que no siempre expone con claridad, de manera directa, relaciones o deseos LGTBIQ+ (Lindner, 2012). En último lugar, es importante destacar la idoneidad de este modelo de análisis para aplicarlo a los filmes queer producidos desde la periferia: según Schoonover y Galt (2016) este tipo de cine tenderá a apelar a otros sentidos, puesto que visibilizar de manera obvia los afectos no-normativos no es, en ciertos contextos, una opción posible. Prueba de ello constituye el libro *New Maricón Cinema*, en el que Vinodh Venkatesh (2016) aplica las ideas desarrolladas para Laura Marks a fin de abordar el estudio de una serie de obras audiovisuales producidas a lo largo de las dos últimas décadas en Latinoamérica.

Como conclusión, desde la propuesta metodológica esbozada en este artículo sugerimos analizar los textos audiovisuales queer como lugares en los que el encuentro con la otredad es inevitable, donde se opone la cercanía sensorial y afectiva a la sensación de distanciamiento (visual) para con los personajes e imágenes que vemos en pantalla (propia de otros regímenes representacionales más escópicos), distancia que a su vez nos permitiría realizar juicios morales sobre sus acciones. Se produce pues un choque entre la idea de “ver para controlar”, expresada a partir de las nociones de Mulvey (1975, 1981) sobre escopofilia (el placer en ver) –inevitadamente ligada a la epistemofilia (el placer en conocer)– y voyerismo, y la idea de “ver para tocar”, para sentir y entrar en contacto con esos cuerpos diferentes, esos cuerpos queer.

5. Referencias bibliográficas

Aaron, M. (2004). *New Queer Cinema. A Critical Reader*. Rutgers University Press.

- Ahmed, S. (2006). *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Duke University Press.
- Barker, J. (2009). *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. University of California Press.
- Brown, K., & Nash, C. J. (2010). *Queer Methods and Methodologies: Intersecting Queer Theories and Social Science Research*. Ashgate.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.
- Casetti, F. (2005). *Teorías del cine. 1945-1990*. Cátedra.
- Cucklanz, L. y Erol, A. (2020). Teoría Queer y metodologías feministas: el estado de la cuestión. *Investigaciones Feministas*, 11(2), 211-220. <https://doi.org/10.5209/infe.66476>
- De Lauretis, T. (2011). Queer Texts, Bad Habits, and the Issue of a Future. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 17(2-3), 243-263. <https://doi.org/10.1215/10642684-1163391>
- Edelman, L. (2004). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Duke University Press.
- Elsaesser, T. y Hagener, M. (2009). *Film Theory: An Introduction through the Senses*. Taylor & Francis.
- Galt, R. (2013). Default Cinema: Queering Economic Crisis in Argentina and Beyond. *Screen*, 54(1), 62- 81. <https://doi.org/10.1093/screen/hjs068>.
- Ghaziani, A. y Brim, M. (2019). *Imagining Queer Methods*. New York University Press.
- Haraway, D. (1997). The persistence of vision. En K. Conboy, N. Medina y S. Stanbury (Eds.), *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory* (pp. 283-295). Columbia University Press.
- Ince, K. (2011). Bringing bodies back in: For a phenomenological and psychoanalytic film criticism of embodied cultural identity. *Film-Philosophy*, 15(1), 1-12. <https://doi.org/10.3366/film.2011.0001>.
- Lindner, K. (2012). Questions of embodied difference: Film and queer phenomenology. *European Journal Of Media Studies*, 1(2), 199-217. <https://doi.org/10.25969/mediarep/15056>.
- Lindner, K. (2017). *Film Bodies: Queer Feminist Encounters with Gender and Sexuality in Cinema*. IB Tauris.

- Maguire, G. (2020). Slow waters: Marco Berger's Taekwondo and the queer erotics of boredom. *Screen*, 61(2), 191-206. <https://doi.org/10.1093/screen/hjaa0155>
- Marks, L. (2000). *The Skin of the Film*. Duke University Press.
- Marks. (2002). *Touch: Sensuous theory and multisensory media*. University of Minnesota Press.
- McDonald, J. (2017). Queering Methodologies and Organizational Research: Disrupting, Critiquing, and Exploring. *Qualitative Research in Organizations and Management: An International Journal*, 12(2), 130–48.
- Molloy, M. (2017). Queer-haptic aesthetics in the films of Lucrecia Martel and Albertina Carri. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 14(1), 95–111. <https://doi.org/10.1386/slac.14.1.95>.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6–18.
- Mulvey, L. (1981). Afterthoughts on “Visual Pleasure and Narrative Cinema” inspired by *Duel in the Sun*. *Framework*, 15(17), 12-15.
- Nash, C. J. (2016). *Queer Methods and Methodologies: Intersecting Queer Theories and Social Science Research*. Routledge.
- Pérez Eyzell, J. (2017). *Cine, modernidad y sexodiversidad: Construcciones transnacionales dentro del cine queer latinoamericano* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- Quinlivan, D. (2015). On How Queer Cinema Might Feel. *Music, Sound and the Moving Image*, 9(1), 63-77.
- Rich, R. (1992). New Queer Cinema. *Sight and Sound*, 2(5), 30-35 (1ª edición, A Queer Sensation, *The Village Voice*, 24 de marzo de 1992).
- Schoonover, K. y Galt, R. (2016). *Queer Cinema in the World*. Duke University Press.
- Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the closet*. University of California Press.
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*. University of California Press.
- Vázquez-Rodríguez, L. G., García-Ramos, F. J., y Hernández, F. A. Z. (2020). La representación de identidades queer adolescentes en ‘Sex Education’ (Netflix, 2019-). *Fonseca, Journal of Communication*, 21, 43–64. <https://doi.org/10.14201/fjc2020214364>.

- Venkatesh, V. (2016). *New Maricón Cinema: Outing Latin American Film*. University of Texas Press.
- Warner, M. (Junio 1992). From queer to eternity: An army of theorists cannot fail. *Voice Literary Supplement*, 106, 18-26.
- Warner, M. (1993). *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Yale University Press.
- Ward, J. (2016). Dyke Methods: A Meditation on Queer Studies and the Gay Men Who Hate It. *WSQ: Women's Studies Quarterly*, 44(3-4), 68-85.
- Wilton, T. (1995). *Immortal, Invisible: Lesbians and the Moving Image*. Routledge.
- Zecchi, B. (2015). El cine de Pedro Almodóvar: de óptico a háptico, de gay a "New Queer". *Área Abierta*, 15(1), 31-52.
https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n1.47590.
- Zurian Hernández, F. A., y Herrero Jiménez, B. (2014). Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual. *Área Abierta*, 14(3), 5-21.
https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357.

Conflicto de intereses: los autores declaran que no existen.

Traducción al inglés: aportada por los autores.

HOW TO CITE (APA 7^a)

- Vázquez-Rodríguez, L. G. (2022). Miradas torcidas: una aproximación metodológica queer al cine desde el análisis háptico y la fenomenología. *Communication & Methods - Comunicación y Métodos*, 4(2), 26-39.
<https://doi.org/10.35951/v4i2.163>