

NARRATIVAS GAI SOBRE LA MUERTE

Álvaro Carvajal Villaplana¹

Resumen

Este ensayo analiza cuatro películas que representan, a su manera, la cultura y la identidad homosexual masculina. Son narraciones de la angustia y el dolor que produce la experiencia de la muerte desde la panorámica de una peculiar experiencia de ficción gai. Aunque, tal parece que la experiencia de la muerte no se distancia radicalmente de aquella que viven los heterosexuales, como en el caso de la muerte por VIH/SIDA. El asunto reside en determinar qué es lo que hace que la mirada gai o *queer* se diferencie de la perspectiva heterosexual. Pero como se anotó, a veces tal divergencia no existe o es sutil, salvo cuando se experimenta la discriminación por la condición sexual.

Palabras claves

Homosexualidad, queer, homofobia, muerte, identidad, cine queer.

Abstract

The essay analyzes four movies that in its own way represent the gay male culture and identity. They are stories about the anguish and the pain that the experiencing of death produces from the point of view of a peculiar experience of gay fiction. Although it seems that the experience of death is not radically away from that of heterosexuals, as it is in the case of death by HIV/AIDS. The heart of the matter resides in determine what makes the gay or queer gaze different from the heterosexual gaze. But as it was noted before, sometimes such difference does not exist or it is subtle except when experiencing sexual discrimination.

Keywords

Homosexuality, queer, homophobia, death, indentity, queer cinema.



Narraciones gay sobre la muerte, Películas
(Escuela de Filosofía, Universidad de Costa Rica, 2011)

1. Introducción

Este artículo recoge los comentarios a los filmes del ciclo de cine *Narrativas gai sobre la muerte*, realizado del 25 al 27 de marzo de 2011. Dicho ciclo forma parte de las actividades del proyecto *ED-2137 Ciclos de cine: Derechos humanos, crímenes contra la humanidad y justicia global*, inscrito en la Vicerrectoría de Acción Social y el proyecto código 743-B1-005 *La imagen como construcción de la memoria y la voz de la víctima de crímenes contra la humanidad: una perspectiva filosófica*, inscrito en la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica. Este ciclo se conformó por una muestra de cuatro películas, las cuales representan, a su manera, la cultura y la identidad homosexual masculina. Son narraciones de la angustia y el dolor que produce la experiencia de la muerte desde la panorámica de una peculiar experiencia de ficción gai. Aunque, tal parece que la experiencia de la muerte no se distancia radicalmente de

aquella que viven los heterosexuales, por ejemplo, en el caso la muerte por VIH/SIDA. El asunto reside en determinar qué es lo que hace que la mirada gai o queer se diferencie de la perspectiva heterosexual, pero como se anotó, a veces tal divergencia no existe o es sutil, salvo cuando se experimenta la discriminación por la condición sexual. A lo mejor, lo que puede hacerse es observar cómo se conforma esa identidad narrativa de las minorías sexuales a partir de estas narraciones de la muerte.

Las tendencias artísticas o teóricas en las que se inscriben los filmes son variadas, por ejemplo, *Vivir hasta el fin* (1993) de Gregg Arakie enmarca en el llamado *Nuevo Cine Queer*, una tendencia que se manifiesta como un movimiento anti-sistema, que se opone a la denominada *heterosexualidad obligada*. En contraste, *Milk* (2005), de Tom Ford, parece representar una tendencia en disputa con la perspectiva *Queer*, debido a que se parece a una perspectiva *asimilacionista*, liberal o de defensa de los derechos de la diversidad sexual. En el filme, hay un indicador de eso último, cuando Scott le dice a Milk que lo que él quiere es ser tan normal como el resto de la gente. Esto, a pesar de que el director es catalogado como alguien de tendencia Queer.

Los otros dos filmes, *Un hombre soltero* (2009) y *El tiempo que queda* (2005), son anómalos dentro de la tendencia de la denuncia, según mi parecer; mientras que *Vivir hasta el fin* resalta la diferencia, y *Milk* pretende la incorporación de los gais al sistema. En los primeros no se plantea la lucha contra el sistema ni se busca la normalización, ya que estos filmes ya están normalizados. Tal apreciación es más acertada para *El tiempo que queda*, ya que “Romain” se desenvuelve en un mundo de aceptación, es decir, él no tiene que batallar por el reconocimiento, puesto que su familia lo acepta sin mayor dificultad.

Ahora, si bien en *Un hombre soltero* hay, en el transfondo de la trama, un contexto de discriminación -por ejemplo- cuando George no puede asistir al funeral de Jim o cuando imparte una clase y analiza la causa del odio hacia los gai y a las minorías en general. El odio deja de ser particular y el razonamiento se vuelve universalista, ya que la causa es la misma para todos: el miedo. En el caso de los gais, este miedo se debe a que *somos*

invisibles. Sin embargo, tal trasfondo no perjudica en nada el problema de base: la pérdida del deseo de vivir por la muerte de la persona amada; esta es una trama que sigue un curso autónomo al contexto de la sociedad homófoba estadounidense de los años sesenta.

Ahora bien, no cabe duda que todos estos filmes son post-Stonewall, ya que intentan construir una identidad gai que pretende ser propia. Estas, son narrativas que se desprenden de la visión que mira desde fuera, sino que se instalan en un atisbo interior: cómo somos, cómo queremos ser, qué nos hace minoría y diferentes. Al respecto cabe preguntarse ¿por qué queremos sentirnos normales? En el movimiento gai, lesbiano y transexual no hay posiciones homogéneas, tampoco entre los integrantes de estas minorías sexuales. Existe una polémica sobre cómo conformar esta identidad. Las narrativas que presentan los filmes son una muestra de tal disputa.

2. La muerte es extraña: morir por sexo o por amor²

El filme *Vivir hasta el fin* (1993), de Gregg Araki se inscribe dentro de la tendencia del *Nuevo Cine Queer*. Este tipo de cine surge en los años noventa, se origina en el cine independiente de los Estados Unidos, y se extiende hasta la actualidad, aunque de manera más tenue. Éste, se caracteriza por poseer un enfoque radical de la homosexualidad y por aferrarse a la construcción de la identidad gai desde la cultura Queer, en contraposición a las películas que buscan imágenes románticas de la homosexualidad, por ejemplo, *Maurice* (1987) de James Ivory, *El banquete de Bodas* (1993) de Ang Lee o *Filadelfia* (1993) de Jonathan Demme. Esta última película sirve como contraste con la perspectiva Queer de *Vivir hasta el fin*.

Este movimiento, pretende dar una visión positiva de la homosexualidad en contraposición con el cine convencional LGBT (Lesbiano, Gai, Bisexual y Transexual). La diferente nomenclatura para nombrar al movimiento gai indica dos estrategias teóricas y prácticas de cómo se debe luchar por el reconocimiento de la homosexualidad. Aunque existen muchas diferencias y matices en ambos movimientos, pueden afirmarse que las

dos tendencias, en términos generales, se distinguen en cuanto a que el movimiento asimilacionista LGBT busca integrarse al sistema y tiene un enfoque de la igualdad y de defensa de los derechos humanos. Según el enfoque *Queer*, copian los modelos del sistema heterosexista obligatorio. Mientras que el movimiento *Queer* se autopresenta como antisistema, resalta la diferencia y busca el reconocimiento de los modelos de sexualidad gai, lesbiano y transexual que son rechazados por el sistema. Así, este movimiento cinematográfico plantea las identidades homosexuales en tanto desafío al *statu quo* heterosexual. Se opone en este sentido a las imágenes positivas que promueve o reivindica el movimiento LGBT. Aunque, según Wikipedia, los directores del cine *Queer* “[...] no pretendían hacer un cine de buenos y malos o que sus personajes dieran buen ejemplo de la homosexualidad, sino de reflejar la diferencia sexual sin autocensura y alejarse de las convenciones heterosexuales aplicadas al cine gai [...]” Wikipedia, s.f., s. p.).

Esta disputa de tendencias está reflejada en la serie de televisión *Queer as Folk* (versión canadiense), donde aparece un grupo LGBT, que aboga por las buenas maneras y el buen comportamiento gai, frente al relajamiento sexual. En la tercera temporada de la serie, este grupo apoya públicamente a un candidato de derecha y homofóbico, con tal de que elimine aquellos aspectos de la identidad gai, lesbiana y transexual que hacen que la homosexualidad no sea respetable. Si bien se trata de una caricatura, sirve para el propósito ilustrativo.

Según la misma fuente, la expresión *New Queer Cinema* fue utilizada por primera vez por el periodista B. Rudy Rich, en un artículo publicado en 1992, en la revista británica *Sight & Sound*, para referirse a los filmes que se exhibieron en el Sundance Festival de Cine de 1991. Entre los directores que se citan como integrantes de este movimiento están: Isaac Julien (*Young Soul Rebels*, 1991), Todd Haynes (*Poison*, 1990), Derek Jarman (*Eduardo II*, 1992), Ton Kalin (*Swoon*, 1993), Christine Vachon (*Killer Films*), Kimberly Peirce (*Boys Don't Cry*, 1999), Andrea Sperling (*The Hours and the Times*), Jamie Babbit (*But I'm a Cheerleader*, 1999) y Gus Van Sant (*Mi Idaho privado*). Estos(as) directores(as) conforman un núcleo fuerte de la corriente. Sin embargo,

posteriormente, suavizan y amplían el discurso narrativo. La influencia de este tipo de cine se puede rastrear en películas como *John's* de Scott Silver o *The Flufffer* (2001) de Richard Clatser y Wash West. Pronto, el término *Nuevo Cine Queer* se utiliza para designar al cine homosexual independiente.

Estos cineastas se autoidentifican como gays o lesbianas. Algunos(as) de ellos(as) están asociados con la ONG ACT UP. Según algunas fuentes, su estética proviene de directores europeos como Pier Paolo Pasolini, Rainer Werner Fassbinder y Werner Schroeder.

De Filadelfia a Vivir hasta el fin.

Filadelfia es una película que surge luego de la ola homófoba que causa la aparición del VIH/SIDA, una enfermedad vinculada desde sus inicios con la homosexualidad, y que produjo una fuerte reacción de la derecha contra los gays. La película pretende responder a la idea de que si el sexo se diera en una “pareja estable” y “respetable”, la infección por VIH no sería una amenaza, pero los gays tienen una vida pulsional y desenfrenada. El gai, ante la sociedad heterosexual, aparece bajo la imagen de la “máquina fornicadora”. Y, aunque así lo fuera, la enfermedad -como bien se sabe- no está vinculada solo a los gays, ni a la promiscuidad desenfrenada; se conoce de muchos casos de jóvenes que quedaron infectados cuando tuvieron su primera relación.

En este contexto, el protagonista de *Filadelfia* (1993) aparece como un individuo “respetable”, un abogado, graduado en una universidad prestigiosa, con una pareja aparentemente “estable” y monógama; aunque no cabe duda que el contagio se dio por una infidelidad. Sin embargo, a pesar de esto, los protagonistas aparecen como sujetos estables en los ámbitos económico, social y profesional, todos respetuosos del modelo cultural establecido, que a pesar de la infidelidad, refuerza el modelo de pareja heterosexual al imitarla. Para los teóricos *Queer*, *Filadelfia* representa un filme que narra una identidad gai que toma por aceptables ciertos proyectos de vida y estigmatiza aquellos que se salen de dicho modelo. El enfoque *Queer* y la tendencia de la diferencia se lanzan contra este estigma que vincula al gai promiscuo con la infección del VIH.

En contraste, *Vivir hasta el fin* no presenta al gai respetable; no se trata de un cine de buenos y malos o que sus personajes sean ejemplo de la homosexualidad respetable. La idea del filme es mostrar la diferencia sexual sin autocensura y alejarse de las convenciones heterosexuales aplicadas al cine gai. Aunque creo que esto no se logra del todo.

“A la mierda el mundo”.

La película tiene el mérito de mostrar a dos hombres gais seropositivos; uno de ellos crítico de cine, el otro, un vagabundo y asesino, el cual se presenta como un nómada errante, lo que alude a la idea de la identidad fronteriza e híbrida, que vive en el exilio de la ilegalidad. Ambos emprenden una aventura y huida en la transgresión, después de que Luke asesina a un policía. Si bien Luke es un criminal, por su parte, Jon es el tipo bueno, que se convierte en cómplice de quien ahora es su amante. La estructura de la película es la una ruta de camino, en la que pasan una diversidad de sucesos, conflictos de pareja, crímenes y desolación.

La trama se centra en la relación de los personajes principales, en donde el mundo heterosexual es mirado como un paisaje surrealista o como una burla de las acciones heterosexuales contra los gai; así, aparece la escena del hombre bisexual que es sorprendido por su esposa durmiendo con Luke, ella lo asesina con un cuchillo de cocina, en una escena poco creíble. También, la pareja heterosexual que tiene una riña en el estacionamiento, a los que Jon mira; estos lo encaran y le dicen que no se involucre en lo que no le importa, la escena de agresión se detiene y luego continúa como si nada hubiese sucedido. Por otra parte, los ataques homofóbicos son dibujados despectivamente, como caricaturas de esa actitud insensata; por ejemplo, aquella escena en la que Luke ataca y mata al hombre heterosexual y blanco, quien les increpa por ser “maricas” y focos de infección del VIH. De igual modo, se muestra el ataque que sufre Luke por parte de una pandilla homófoba en un estacionamiento, a los que él termina asesinando de manera caricaturesca.

Es entonces, que el mundo heterosexual no resulta de importancia en la trama, y los actos homófobos aparecen de manera circunstancial y gratuita, los cuales son vengados con la muerte. Esta actitud del gai que se defiende y toma la justicia en sus manos expresa una especie de empoderamiento, el que podría reflejar claramente en la grafiti que Luke corrige en el baño: “*Kill Fags*” por “*Fags Rule. Ok*”, “*muerte a los maricas*” a los “*los maricones mandan*”.

El filme, inicia una narración cuya trama central es la infección por VIH/SIDA. Jon signa su diario en una grabadora de mano, luego de que la cámara enfoca una placa de automóvil que reza: “Escoge la muerte”, expresión relacionada con el título de este comentario, y que es una mezcla de dos expresiones encontradas en el filme, una es de Jon: “*La muerte es extraña. Quiero irme al infierno*” y la otra es de Luke: “*Si pudieras elegir ¿por qué morirías? ¿por sexo o por amor?*”. De la infección de Luke no se tiene noticia, pero de la de Jon sí, lo contagió su expareja Craig, pero él no acusa ni culpa a Craig ni a nadie, sino a él mismo. Esta actitud es fundamental, debido a que para que haya infección por VIH/SIDA se requiere de las dos partes, pero, en este caso, el protagonista se presenta como el único responsable por no protegerse y no recurrir al “sexo seguro”, y su posición apunta a que nunca se ha de confiar en el *otro*, ni se debe asumir que el *otro* no está infectado; así, el personaje declara que lo peor es fiarse del *otro*, aunque este último no tenga intención de infectar, y que en la mayoría de los casos el *otro* ignora si está “contaminado” o no, aunque , el mayor dolor es saber que el *otro*, tuvo la intención de infectarlo. Así, la expresión “*morir por sexo o por amor*” adquiere un connotación intencional, pero en un juego de ruleta rusa. No obstante, cabe preguntar ¿cómo no confiar en la pareja? Jon se arriesgó y por eso no ve culpable, sólo él es responsable de su situación. Esto no obvia que el otro no tuviera el deber de cuidar a su pareja.

En contraste, Luke, quien se sabe infectado y consciente de que puede morir en algún momento, sí responsabiliza a la sociedad. Él, en un *graffiti* ubicado en una columna de un estacionamiento anota: “*Culpo a la sociedad*”, es una protesta en el mundo subterráneo y anónimo, aunque esta sería una perspectiva que no corresponde a un teórico *Queer*, que

tiende a la denuncia colectiva y organizada.

La idea de “vivir hasta el fin”, aparece en un momento de duda de Jon, donde pondera si emprender o continuar con una aventura no regida por ninguna norma, más que las que ellos mismos se quieren dar, sin importar el efecto que tenga sobre otros individuos. Pero el argumento de Luke, quien resulta ser más filósofo que el crítico de cine, es contundente:

[...] los dos vamos a morir, quizá en 10 años o la semana que viene, y no quiero vivir eternamente y envejecer, engordar y morir, en este feo y estúpido mundo. Somos víctimas de la revolución sexual. La generación anterior lo pasó muy bien y nosotros pagamos el plato. Todo el que folló antes del sexo seguro está jodido [...] quizá hay millones de nosotros con esto dentro, con esta bomba de relojería que vuelve nuestro futuro finito. De repente me doy cuenta de que no tenemos nada de poder. Podemos decir: ¡a la mierda el trabajo!, ¡a la mierda el sistema!, ¡a la mierda todo!... somos totalmente libres. Podemos hacer lo que nos dé la gana [...]

Si bien, no tienen el poder para promover el cambio social, sí lo tiene para hacer lo que le da la gana e ir contra el sistema, aunque, la salvación no es organizada ni social ni comunal, sino individual y en rebeldía ante el sistema. Esta imagen no concuerda con la teoría *Queer*. Para este enfoque constructivista *Queer*, los individuos están sometidos a los valores de la comunidad. En parte, esta propuesta del filme es posmoderna. En cambio, en *Milk* (2005), se pide a los individuos que salgan del armario, una estrategia asimilacionista, pero por un mandato de la organización, la que resulta estar por encima de los individuos. El individuo para seguir en el grupo, tiene que revelarse como gai ante el mundo heterosexual.

Por otra parte, si bien este filme *Vivir hasta el fin* (1993) se le considera *Queer*, hay algo más que ronda en la paradoja. Primero, la trama se establece en torno a una relación de pareja monógama, que no se distancia mucho de una relación heterosexual del mismo patrón. Además, al final de éste, no todo es válido, puesto que vivir hasta el fin, sin ley y

norma, tiene un límite. De este modo, Jon después de tantos actos criminales que comete Luke, no se siente bien; tampoco está dispuesto a morir por las acciones provocadas por su amante. En el punto álgido de la relación, Jon toma la decisión de poner fin a la aventura, por lo que le dice a Luke que es hora de volver a casa. Esto implica dejar la transgresión y volver al orden anterior; como afirma Luke, en el filme: “¿quieres volver a tu vida de ‘soy seropositivo y todo es normal y perfecto’?, pues adelante folla con una bolsa de plástico y no hagas planes a largo plazo...”. E insiste en la diferencia: “no lo entiendes que no somos como ellos. No tenemos tanto tiempo...”, no obstante, surge la duda sobre en qué radica esta diferencia: ¿diferentes de los no positivos heterosexuales o de los no positivos homosexuales o de ambos?

Estar infectado por el VIH/SIDA no afirma un problema exclusivo gai, como bien lo refleja Henning Mankell en *Moriré, pero mi memoria sobrevivirá* (2008). Entonces, de cuál identidad habla Araki, cuando los síntomas son los mismos, así como la angustia que se vive, la degeneración de la enfermedad es parecida, la discriminación es semejante, la forma de contagio es idéntica, qué hace la diferencia. Tal vez, la diferencia resida en el estigma del vínculo entre gai y VIH/SIDA, el que se tiene como una bomba de tiempo. El mismo filme muestra otras formas de muerte tan trágicas como la del SIDA. En este, tal vez la única diferencia se expresa cuando Luke se corta las venas para ver si en su sangre percibe al virus que lleva adentro y que no ve, sin embargo, su sangre parece normal y corriente, aunque, la sangre si importa para los científicos que investigan una cura para el VIH/SIDA. En contraste, en la reunión de CONCASIDA realizada en Costa Rica, en el 2010, varios testimonios de personas seropositivas consideran que su sangre no vale nada, aunque resulte valiosa para las investigaciones científicas y tecnológicas.

Luke intenta un suicidio en el momento que viola a Jon, porque desea morir follando. Jon le interpela para que lo haga, probablemente no porque no cree que Luke llegue a ejecutar el acto. Sin embargo, Luke aprieta el gatillo del revolver que tiene en su boca, pero resulta en un acto fallido, ya que ésta no tiene balas. En ese momento tira el arma lejos, como símbolo de abandono de su vida delictiva. Lo curioso de esta situación, es que previamente Luke hace sendas declaraciones de amor eterno, de morir por amor y no solo

por sexo. Ambos quedan juntos. Así, el filme anti-sistema se vuelve en una oda a la relación de pareja monógama.

Esta idea de morir por amor aparece en la película *Un hombre soltero*, (2009) de Tom Ford, aunque como se analiza en el siguiente acápite, en una dimensión distinta.

3. Me quiero morir³

El filme *Un hombre soltero* es una historia de amor de dos hombres: Jim y George. El primero, tiene un trágico accidente en el que muere, y el segundo, no logra superar el dolor y el duelo llegando a perder el sentido de vivir. George, siente un profundo deseo de morir, por lo que comienza a planear su suicidio. La muerte de la pareja, como bien se refleja en el filme, es una de las experiencias más dolorosas y amenazantes para la estabilidad emocional de la persona que sufre la pérdida. Una de las sensaciones más agobiantes es la que tiene George cuando toma conciencia de los múltiples roles que cumplía Jim en su vida, lo que se manifiesta en los incesantes recuerdos, en los que éste mira a Jim en los distintos momentos en los que él le brindó compañía y escucha.

En sus reminiscencias, George se percata de la pérdida del mundo estable que había construido con Jim. Con su muerte, su vida emocional queda desorganizada y truncada, lo que lleva a sensaciones de estar incompleto, de soledad y de vacío. En esa mañana tan cotidiana (en la que George despierta de un sueño en el que siente morir por asfixia mientras se encuentra en el agua) y se prepara para ir al trabajo, se mira al espejo y dice (voz en off): “... al mirarme al espejo, lo que veo en él, no es tanto mi rostro como la expresión de un dilema, sólo tengo que pasar el maldito día. Es un poco melodramático supongo. Pero, por otra parte, tengo el corazón destrozado, siento como si me hundiera, como si me ahora no puedo respirar...”. No sólo se trata de un sentimiento de tristeza profunda, de un dolor psicológico, sino también de una sensación física por el agobio que ha sufrido. Una sensación en donde el cuerpo no resiste más el sufrimiento.

A este dolor se suma el asunto de la muerte inesperada, que no ha permitido una

preparación para dicho momento y no ha sido posible elaborar la despedida. La escena en la que George recibe la llamada del tío de Jim, es muy significativa; el impacto emocional de George es patente, la expresión de dolor en su rostro, las lágrimas que derrama; no es una escena melodramática, es comedida y mesurada, pero muy expresiva. A esta muerte inesperada se le añade otro factor que dificulta la situación emotiva de George: la familia no quiere informarle de la muerte de Jim, tampoco desean su presencia en el funeral. Así, George tampoco tiene la oportunidad de elaborar el adiós de su amado.

Este es uno de los pocos momentos en el filme, en el que la discriminación homófoba se hace presente. En ese instante se denuncia una situación de no reconocimiento de una relación de pareja que se sale de la norma heterosexista obligatoria; una situación que define una característica común, pero no generalizable, de la identidad homosexual. Pero pasado este santiamén, la historia del duelo, la pérdida del sentido de vivir y el suicidio siguen una senda autónoma que no tiene que ver con la discriminación, ni se da en una situación de clandestinidad. En este punto de la trama, la diferencia con el mundo heterosexual parece desvanecerse, el proceso psicológico es muy semejante a los “normales” heterosexuales, la diferencia sólo se manifiesta en el objeto de deseo que se ha perdido. La historia de amor de dos hombres, de un *amor de iguales*. En el filme, la condición de homosexualidad no parece ser un elemento distorsionante del proceso del duelo.

Tal deseo de morir de George es como el sentimiento que expresa la canción *Me quiero morir* de Ray Tico, en el disco *Guanacaste al atardecer*: “... *sin tu amor no es posible existir, temo no encontrar solución, solución a mi amargo penar, es muy fácil decir, es muy fácil pensar y poder resignarme al vivir, pero para qué mi torturado existir, y jamás comprender mi dolor, la tragedia que encierra el amor...*”. En el fondo, en este punto no parece que haya diferencia sino igualdad.

En el proceso de preparación del suicidio, un joven estudiante se introduce en la vida de George. Esta relación comienza a producir un cambio en la actitud de éste hacia la muerte. El clímax de tal mutación es la noche del intento de suicidio, cuando el joven

Porter, quien intuye la soledad y el dolor de su profesor, a quien ama, ofrece una salida a su profunda tristeza. Este giro se da en el momento en que él observa a Porter durmiendo en el salón; éste ha tomado el arma para evitar el suicidio de su profesor; tal gesto conmueve a George, quien mientras muestra su ternura en una actitud de cuidado, se escucha una voz en *off* que dice: “... *unas cuantas veces he experimentado momentos de una claridad meridiana, en los que durante unos pocos segundos, el silencio ahora el ruido [mientras la cámara se acerca al rostro del joven] y puedo sentir en lugar de pensar y todo parece definido y el mundo claro y fresco como si todo acabara de nacer...*”.

Este es un instante de lucidez, en la que la emoción revela el cambio de sentimientos de George. Sin embargo, en este intento por reconciliarse con la vida, se percata que existe alguien que le puede escuchar y no sentirse solo, en esa situación de apaciguamiento; George morirá de un paro cardíaco. En su delirio, lo único que puede imaginar es a Jim, quien vestido en traje de luto, se acerca a él y le da beso en la mejilla y en ese instante muere.

Pero esta no es la única muerte que se anuncia en el filme, hay otra más simbólica: invisibilidad y su vinculación con el odio.

Somos invisibles.

Hay un aspecto político en el filme: la idea de que las minorías son invisibles, en especial la minoría gai. La primera vez que aparece la expresión en el filme es en la casa de cristal, en una imagen en la que recuerda a Jim, cuando George manifiesta cierto temor de ser vistos a través de los muros de cristal; en respuesta, Jim le asevera, pero “... *eres tú el que siempre dice que somos invisibles...*”. Esta es una manera de definir la identidad gai en el filme. Lo invisible puede tener tres connotaciones:

- a) somos una minoría que podría pasar desapercibida, ya que nos “parecemos” o podemos pasar por gente “normal”. Aunque, en realidad esta minoría nunca ha sido invisible, siempre se ha detectado y su existencia ha producido todo tipo de

reacciones.

- b) *Somos invisibles* también puede significar que las familias sienten y perciben que sus hijos e hijas son gai o lesbianas, pero prefieren no mencionarlo, no hablarlo, hacer como si nada pasara, que todo es normal y perfecto, siempre que se guarden las apariencias y se siga o se imita el patrón heterosexista obligado. Pero para el gai y la lesbiana esto implica una doble vida, un autoengaño, un simulacro que produce un problema de identidad.
- c) En el filme hay otro sentido de *somos invisibles*, el que aparece cuando George imparte su lección sobre una novela de Huxley. Lo invisible está vinculado al odio, “un odio sin sentido”, según cita de la *Biblia*. Pero, el sinsentido del odio no implica que éste no tenga causa; la causa real es el miedo. La argumentación es interesante, por lo que es mejor reproducirla aquí:

[...] otra minoría que pasa inadvertida, las minorías solo se consideran tal cuando constituyen una clase de amenaza, ya sea real o imaginaria, y en eso se haya el miedo, y si esa minoría se hace invisible [parece referirse a la minoría gai y lesbiana], el miedo es mucho mayor, y el miedo es la causa de las persecuciones a las minorías, siempre hay una causa, la causa es el miedo, el terror. Las minorías son solo personas, personas como nosotros [...]

Visto así, el odio y su causa, el miedo, son universales, puede que tenga concreciones contextuales según el grupo minoritario al que se dirige el odio.

Pero hay otro aspecto del miedo, uno más institucional y programado:

[...] el miedo, es el mayor enemigo, el miedo está conquistando nuestro mundo [parece referirse al miedo generado por una ataque comunista antinuclear, aunque también a la propaganda anti gai], usado como herramienta de manipulación de nuestra sociedad, es la forma de las políticas, de vender política [...]. El miedo de ser atacados, de que haya comunistas camuflados... [pero también] el miedo de hacerse viejo y estar solo, miedo de ser inútiles, a que nadie escuche nuestra opinión [...]

Esto último traslada lo político a lo personal, a la cotidianidad, pero este tipo de miedo es diferente al miedo que provocan las minorías.

Sobre los orígenes del odio a las minorías ya he escrito en otros comentarios de otros ciclos de cine. Aquí interesa citar el texto Robert y Karin Sternberg, *La naturaleza del odio* (2010). Para ellos, el odio no se da en vacío, es siempre contextual. El odio en su punto extremo lleva a la violencia, y en el caso más intenso, al genocidio. Este, tiene propiedades narrativas: un comienzo, un nudo y un final, además de tramas, subtramas y temas. Estos relatos son intentos por encontrar autoestima mediante la devaluación del otro. Por lo general, las teorías gai sostienen que el odio de los heterosexuales proviene del miedo de que tal vez, exista la posibilidad o una remota posibilidad de que ellos también puedan ser homosexuales. A veces, estas historias de odio se construyen por líderes cínicos que las hacen por los otros, esto se ve claramente en *Milk* (2005), en los discursos de la fanática religiosa de Anita Bryant y el senador John Briggs, del Partido Republicano.

Según los Sternberg, existen varias historias de odio con sus particulares identidades, por ejemplo: el extraño, el otro impuro, el enemigo sin rostro, el enemigo de Dios, la ruina moral, el relato de muerte, el bárbaro, el enemigo codicioso y el seductor/violador. Las historias del odio tienen una estructura y siguen un guión.

3. “Tú eres como yo, vas a morir pronto”⁴

Pero, en el mundo gai, lesbiano, transgénero y transexual, la muerte no se limita al odio con matiz político; de manera que, en este acápite retorno al mundo de lo cotidiano, a la enfermedad que deja de ser política, para verse como un asunto humano que nos iguala.

Una muerte anunciada.

El filme *El tiempo que queda* (2005), de François Ozan, se relaciona temáticamente con las películas *La vida sin mí* (2003), de Isabel Coixt y *Dejad de quererme* (2008), de Jean Becker. Las que analicé en el ciclo de cine *De nostalgia, de amor y de muerte*. Todas son respuestas de los protagonistas ante la noticia de que van a morir de cáncer. Una diferencia importante es que en *El tiempo que queda* (2005), el personaje principal, Romain, es gai. Este hecho coloca en el ámbito de la esfera pública un asunto olvidado y poco tratado en el cine independiente y de la industria cinematográfica: los gais, lesbianas, transgénero y transexuales también son humanos y con una existencia finita. En la historia del cine pueden encontrarse muchas películas que abordan el tema de hombres y mujeres heterosexuales que padecen de cáncer, a los que se les ha predicho la muerte, pero muy pocos -por no decir ninguno- sobre un gai en tal situación.

Este filme me resulta interesante por este cambio de foco del conflicto. Se trata de una mirada que narra otros registros en los que la muerte se presenta a los gais, lesbianas, transgéneros y transexuales. El filme, en este sentido, enuncia que los homosexuales también forman parte de este mundo del dolor y de la muerte anunciada. Por lo general, los temas abordados en el cine son las muertes por odio o por VIH/SIDA. En este caso, la muerte de Romain se sale de ese esquema y nos presenta una respuesta peculiar al fenómeno, en donde también, los procesos del trauma, duelo y el sufrimiento de Romain no difieren del mundo heterosexual.

Las enfermedades irreversibles e incurables tienen una gran influencia en el enfermo y los seres cercanos a él, primero, desde la experiencia de la enfermedad; esta no es sólo un conjunto de procesos biológicos deteriorantes, como bien lo muestra el filme, tales como los dolores, los vómitos, el cansancio y las úlceras en los labios, sino que también han de considerarse las implicaciones sociales y su significado psicológico; esta es la parte más atractiva que presenta el filme. Luego, en el tiempo restante después del anuncio de la enfermedad, sin importar que éste sea corto, se produce una desorganización de la vida del paciente que no es posible restablecer, turbación que también afecta a la familia. En el

caso de Romain, se le pronostican tres meses de vida. El filme muestra ese proceso de desestructuración de su vida: abandona el trabajo, aunque no su afición fotográfica. Él, hace su recorrido por lo que le queda de vida, como en una ruta de camino, con una pequeña cámara, tomando los instantes emotivos, calurosos y positivos de los hechos que le producen regocijo. Sin embargo, se muestra agresivo con la familia, rompe los lazos afectivos, y se niega a referir el anuncio de su muerte.

También, rompe con su pareja Sasha, a quien dice que ya no le ama; la indiferencia y el descrédito se vuelven sus armas para que Sasha se aleje de él. Aunque, realmente, esto no es lo que quiere; basta con recordar la escena en que Sasha se encuentra durmiendo en el sótano sobre el sofá, y Romain lo contempla y hace un recorrido por su cuerpo con la cámara, registrando distintos detalles.

La misma renuncia al tratamiento médico es parte del proceso psicológico ante la muerte que experimenta Romain, ya que el tratamiento es atormentante y las posibilidades de sanar son muy pocas: un 5%, le informa su médico. Él no quiere luchar, el médico insiste en que él prefería que lo intentara. La abuela Laura también le solicita que combata contra la enfermedad, pero él se niega. Esta negativa se expresa en un pensamiento que tiene Romain cuando rompe con Sasha, en una voz en *off* afirma “... *a veces es mejor decir que no para no defraudar...*”. A la Abuela le presenta otro argumento, ella le increpa para que cuente a su familia su atormentada noticia, pero él dice: “... *creo que en el fondo me gusta que nadie lo sepa...*”, porque no quiere compasión.

Puede que él busque una mejor calidad de morir, pero esto no queda tan claro en el filme, más bien, parece que él siente una nostalgia por la vida que pierde, lo cual, me parece que se refleja en la escena del bar, en el cuarto oscuro, cuando una canción enuncia la pérdida de un factor indispensable que hace sentirse a la gente viva: “... *el sexo que ya no tendrá, el amor que dejó...*”.

Un retorno casi imposible.

Pero el filme, no se contenta con esa desorganización ni con ese abandono del mundo cotidiano de Romain. Esta producción, se caracteriza por mostrar una salida al conflicto que se distancia de las películas arriba mencionadas. Mientras que en *La vida sin mí*, Ann también renuncia al tratamiento y tampoco comunica a su familia su próxima muerte, ella decide disfrutar del tiempo que le queda y hacer aquellas cosas que en su cotidiano vivir nunca se atrevió a hacer. En contraste, en *Dejad de Quererme*, Antonie asume el camino inicial de Romain de buscar que le odien, “... *hacerse el cabrón para nadie lo eche de menos...*”, él tampoco comunica la razón de su agresividad, vuelve donde su padre, al que culpa de abandonarlo, y lleva hasta el límite su actitud.

En cambio, en Romain hay un giro, un intento por volver a reconstruir su mundo, para no morir en la soledad y despreciado. Pero este retorno es casi imposible, porque la vida ha continuado su curso y los momentos propicios no llegan a darse para la plena reconciliación. Intenta un restablecimiento de buenas relaciones con su hermana, que no termina de madurar. Quiere volver con su pareja y tener sexo por última vez, pero Sasha ya no le ama, él ha rehecho su vida. Lo que sí logra concretar es la propuesta de tener un hijo con la mujer del hombre estéril. A este futuro ser le lega su herencia.

En una escena simbólica, Romain parece morir en la playa, en soledad durante un bello ocaso y como comenta Fileri Pablo, “... *el tiempo que queda es un registro de ciertos ataques de placidez, sin embargo, al final, sucumbe a los cada vez más frecuentes interludios idealizados de Romain estupefacto ante su propia infancia que rocían sus ojos, conmemoran la vida y la memoria antes que aceptar plenamente la muerte...*”. En relación con estas imágenes que recuerdan la niñez de Romain, cabe resaltar una escena significativa: es el recuerdo del niño que en el templo se descubre gai.

Iguales.

En mi opinión, el filme no se desenvuelve en un contexto de discriminación, sino en una situación normalizada. Romain no tiene conflictos por su condición homosexual. Su pareja es aceptada por la familia, el padre de Romain le pregunta por Sasha. Este es, probablemente, el ideal que buscan muchos gais, y vivir una vida normal y no clandestina.

Sin embargo, también hay posiciones teóricas radicales para las que la normalización o asimilación signifique caer en el juego al sistema. Esta es una posibilidad. Pero también, se ha de considerar que son estas vidas concretas, a las que exigirles que carguen constantemente la rebeldía, puede resultar muy pesado y agobiante. Es un asunto complejo que no tiene una solución sencilla. Promover el cambio cultural es un proceso lento, y tal vez los valores heterosexuales siempre invaden la identidad gai, lésbica y transexual.

En la muerte somos iguales le dice Romain a la abuela: “... *tú eres como yo, vas a morir pronto...*”.

4. Luchar por nuestras vidas ⁵

En el filme *Milk* (2008), de Van Sant, la muerte aparece en varios registros. La primera y más significativa es el asesinato de Milk, la cual se presenta como un crimen de odio. Esta muerte es narrada como un hecho predecible: el filme inicia contando como Milk, en su diario, anticipa su muerte, ya que ha recibido muchas amenazas de muerte. La muerte aquí tiene un matiz distinto a los otros filmes puesto que se convierte en un asesinato por odio, con un carácter político. Empero, tal y como se presenta en la película, se trata de un odio individual, más que planificado por un grupo político, pero el contexto en el que desenvuelve es colectivo.

Luego, la muerte se presenta como suicidio, en especial, el de la pareja de Milk, el “mejicanito”, como despreciativamente refiere el texto. Este suicidio es poco elaborado en el filme, y parece recurrir por el abandono afectivo, por parte de Milk, en razón de su trabajo político. El suceso que desencadena el hecho, reside en que Milk no llega tiempo a una cita, a la que ha prometido acudir sin demora. Luego Milk tampoco tiene tiempo para llorarle; de hecho, en el filme no se narra nada sobre el entierro y ni del duelo por el amante perdido.

Otra manera en la que aflora la muerte, es en la intención de suicidio del joven discapacitado en sillas de ruedas. Él llama a Milk para contarle que desea morir, ya que sus padres lo consideran un enfermo por su condición sexual, y lo van a internar en un hospital psiquiátrico, y relacionado a lo anterior, algo interesante que muestra el filme es el sufrimiento y el dolor de los gays y las lesbianas discapacitados(as), un tema que no ha sido abordado por el cine gai, así como tampoco el asunto del VIH/SIDA de personas discapacitadas. Incluso en nuestra realidad cotidiana a los problemas de estas personas se les presta poca atención.

Este último tipo de suicidio conduce a una tercera manera en la que se presenta la muerte, y que tiene que ver con el título de este comentario, ya que está vinculado con contenido político del filme y la organización de los gays, lesbianas y transexuales. En especial se muestra este asunto, en una segunda llamada que recibe Milk del joven discapacitado, esta vez para anunciarle que su lucha política, la lucha contra las leyes discriminatorias que promueven Annita Bryant y senador John Briggs, son consideradas como una batalla contra la muerte. Este combate político puede salvar vidas de quienes, cuando la sociedad heterosexual no los acepta ni los reconoce, llegan al suicidio. Combatir la homofobia de la actitud fundamentalista de la derecha religiosa estadounidense del momento, implica una lucha por la vida. La acción política organizada se presenta como liberación de una opresión del sistema heteronormativo. Históricamente, este sentido, se recoge en el famoso discurso de Milk, que en parte se transcribe en la película, y que se intitula “El discurso de la esperanza” (1978), el que pronuncia un poco antes de su asesinato.

Una discusión muy interesante que se enuncia a raíz de esta lucha por la vida, es la idea de la construcción del Getho de Castro, si vivir en un getho conveniente o no. Esta es una vieja discusión entre las posiciones asimilacioncitas y diferenciacionistas. Pero esto será tema de otros comentarios. En el filme, el getho se presenta como un *campo de refugiados*, es decir, los y las jóvenes gais y lesbianas que eran rechazados por sus familias y sus comunidades por su condición homosexual llegan a San Francisco, al Distrito de Castro, para liberarse. Este lenguaje del refugio aflora en los discursos y manifiestos de la época, los que quedan registrados en la película. Un texto en el que se acopia esta concepción del getho es *Manifiesto Gays, lesbianos y queer. Testimonios de lucha, (1969-1994)*, en el artículo titulado “Refugiados de Amerika: un manifiesto gay” (1969), de Carl Witman. Tal idea del getho como campo de refugiados antecede a la lucha de Milk.

En relación con este punto, el refugio que conforma en parte la identidad homosexual, conlleva el tema por el duelo de la pérdida de la heterosexualidad, es decir, el descubrirse gai, lesbiana, transgénero y transexual. Esta paso es como la muerte, la muerte de una identidad que no es la mía, y en el filme puede rastrearse, este dolor del duelo.

El duelo por la heterosexualidad

La construcción de la identidad homosexual pasa por un proceso de aceptación, lo que implica un abandono de la identidad heterosexual en la que fueron educadas las personas homosexuales. Es curioso este tema de la educación de la sexualidad o del género, en el debate entre Milk y Briggs, en el contexto del debate de la prohibición de que los gais y las lesbianas enseñen a los estudiantes, ya que estos éstos y éstas “perversas” podrían enseñar la homosexualidad para sus propósitos de abuso sexual de los niños y niñas. Entonces, Milk pregunta a Briggs: ¿cómo se ensaña la homosexualidad?, aparte de argumentar que la mayor parte de los abusos los cometen los heterosexuales.

Una interesante explicación de esta transición de la heterosexualidad a la homosexualidad la aporta Marina Castañeda, en *La experiencia homosexual* (1999), para ella, tal proceso

de duelo implica una pérdida (1999, 72). En tanto duelo, tal construcción identitaria pasa por las etapas del duelo descritas por Elizabeth Kübler-Ross en su obra *Sobre la muerte y los moribundos* (2003). Estas etapas son: negación, enojo, negociación, depresión, culpa y aceptación. En el caso de los homosexuales -según Castañeda- se encuentran algunas de estas etapas: (1) negación: quizá no sea cierto que sea homosexual, (2) negociación: haré cualquier cosa para que no sea cierto, (3) cólera: qué hice yo para merecer esto, (4) depresión: siempre seré infeliz y (5) aceptación: si todo marcha bien (73).

La persona homosexual tiene que renunciar al matrimonio, los hijos, la aprobación familiar y social, por lo que el tiempo del duelo puede durar toda la vida o poco tiempo, aunque en algunos(as) no se manifiesta. El duelo termina, por lo general, con la aceptación de la homosexualidad, aunque según Castañeda, puede resurgir en diferentes momentos de la vida. Algunas fechas especiales pueden estar llenas de melancolía y nostalgia por la pérdida del mundo heterosexual. Para ella, tomar conciencia, vivir y elaborar el duelo, es crucial para los homosexuales, para poder aceptar la propia homosexualidad.

Pero, si bien puede hacerse una lectura del duelo a la heterosexualidad que vive el gai, la película *Milk*, explota con mayor profundidad el tema de la homofobia en varios registros.

Homofobia y homofobia internalizada

La homofobia es el miedo o rechazo hacia la homosexualidad, puede tener manifestaciones específicas y es aplicada de manera amplia, por ejemplo, a todos los hombres que tienen relaciones con otros hombres, o específica, por ejemplo, sólo a travestidos. Por lo general, se le concibe como algo instintivo y “natural”, pero según Fernández-Aleman y Sciolla, no en todas las sociedades y tiempos se ha manifestado la homofobia, por lo que no puede decirse que sea instintiva, universal ni inevitable. Para diversos autores, es un hecho cultural propio de ciertas sociedades y en ciertas fases de su historia, aunque el término es psiquiátrico, y muchas veces está vinculado al asesinato de

homosexuales. También, se le utiliza para incluir otros aspectos o ámbitos del odio a los hombres y mujeres homosexuales, así como a bisexuales, travestidos y transexuales, por lo que, no es propiamente psiquiátrico.

La homofobia puede internalizarse por parte de los propios homosexuales. Esta nunca se acaba, siempre vuela a surgir y a manifestarse de maneras diversas a través del ciclo vital. Se trata de una opresión u odio dirigido hacia sí mismos, que hace más compleja la autoimagen y las relaciones interpersonales de la gente gai.

El trabajo del odio

El odio, según Castilla del Pino, es un sentimiento o una emoción que aparece habitualmente definida como una pasión. Tanto el odio como el amor se ubican o incluyen en las emociones, por lo que, para él, la diferencia entre sentimientos y emociones es sólo de intensidad. El odio ahoga toda posibilidad de objetividad sobre el odiado y su deseo de destrucción del objeto odiado puede ser tan fuerte que, de ser posible, lo materializaría (Castilla del Pino, 2002, 8). Así, según este autor, el odio puede ser tanto virtual como efectiva destrucción. La transición de lo virtual a la ejecución del odio es lo que Castilla del Pino llama el *trabajo del odio*: “... un proceso que consiste en toda la serie de secuencias que van desde el deseo de destrucción a la destrucción en forma de acciones varias, desde la desde la estrictamente material del objeto hasta la de la imagen social...” (25). Este proceso es bidireccional.

Muchas veces, el deseo de destrucción no se ejecuta, sólo se fantasea sobre su posible realización y a veces ni siquiera la fantasía se da porque el hecho de la destrucción misma, de lo odiado, es reprobable. Se rechaza odiar por cuestiones de autoestima o morales, lo que niega el deseo del odio. Pero en ocasiones el odio termina en la destrucción de lo odiado, incluso después de la aniquilación, sobrevive la sensación de odio y destrucción.

Se odia a todo objeto que consideramos una amenaza a la integridad de una parte

perentoria de nuestra identidad, de nuestra estructura como sujeto. Este odio incluye a uno mismo, los seres cercanos como madre, hermanos (Castilla del Pino, 2002, 26), los vecinos, la identidad de género, la orientación sexual, entre otros. Además, en el odio no hay lugar para compasión.

El odio en muchas ocasiones no aparece explícito, ya que confesarlo significa, según Castilla del Pino, inferir la situación de impotencia del que odia ante el objeto odiado (Castilla del Pino, 2002, 28). Pero cuando el odio es tan intenso que precisa la destrucción del objeto, se pierde el sentido de realidad y no se miden las consecuencias de la acción (33).

El odio tiene dos orígenes o maneras de suscitarse: (a) espontánea, tal parece que el odio es difícil de evitarlo, pues conforma parte de los mecanismos regulativos del sistema emotivo; empero, esto no implica que pueda ser regulado o, mediado o condenado, y mucho menos, cuándo es patológico recibir un tratamiento adecuado. El otro origen es el inducido por aprendizaje. Por una parte, nadie tiene que enseñarnos a odiar: cuando aparece una amenaza la tendencia es odiarlo, aunque esto no es absoluto. Sin embargo, también se aprende a odiar, debido a que en algunos grupos, este proceso se realiza por ritos de iniciación para la incorporación al grupo o al clan. El grupo se consolida cuando todos los componentes viven una amenaza común. Esos odios se transmiten de generación en generación y son el resultado de un aprendizaje, así, el odiar es la señal de que se es fiel (Castilla del Pino, 2002, 34). El filme *Milk* (2005) es un buen reflejo de esta perspectiva teórica de la homofobia.

Crímenes de odio

El término *crímenes de odio* se acuña en 1985 en Estados Unidos. Con él se tipifican los hechos o delitos que tienen lugar cuando una persona perpetra un acto de violencia contra un individuo o víctima por su pertenencia a un determinado grupo social, edad, raza, género, identidad de género, religión, etnia, nacionalidad, afiliación política u orientación o identidad sexual (Stotser, 2000/; Castañeda, 1999). Esta es también la definición que

aporta la ley contra crímenes de odio del Estado de California (Bargioni), en sus estatutos legales: el Decreto Ralph de leyes civiles y el decreto Bane de leyes civiles. En esta legislación, se incluye incidentes como amenazas habladas o escritas, intimidación constante, destrucción o vandalismo de la propiedad, ataques físicos o atentados contra la persona cuando van acompañados de una amenaza de violencia y resultan en un perjuicio parcial o total.

Los crímenes de odio están basados en prejuicios según las razones antes apuntadas. Un aspecto importante de los crímenes de odio es que la persona fue elegida por pertenecer a alguna de las categorías enunciadas. Asimismo, se trata de una modalidad de delito deshumanizante porque quien lo comete considera que la víctima carece de valor humano.

Ahora, en el caso de la homosexualidad, la American Psychological Association, distingue cuatro causas principales de los crímenes de homofobia: (1) los delincuentes sostienen que actuaron en defensa propia porque sus víctimas supuestamente habían intentado seducirlas, (2) se perciben así mismo como defensores del orden social, (3) por diversión y (4) algunos actuaron por demostrar su heterosexualidad o masculinidad (Castañeda, 1999).

Según se desprende del análisis del odio de Castillo de Pino y Castañeda, el victimario no considera que esté haciendo nada malo, ni que esté causando daño. Otra característica de los crímenes de odio es que las víctimas no tienden a denunciar ese tipo de delitos; las víctimas muchas veces opta por el silencio, y en el caso de crímenes de homofobia esto es más patente. Las víctimas homosexuales son menos propensas a la denuncia por temor a las represalias. Un aspecto interesante en Milk es como el odio aparece de manera simbólica a partir de la campaña homófoga iniciada por Annita Braynt.

Referencias

Bargioni, Sandi; (1999). *Crímenes de odio la víctima*, Versión electrónica-Internet: <http://sf-police.org/Modules/ShowDocument.aspx?documentid=14645> visitado en enero 2010.

Castañeda, Marina; (2001). *La nueva homosexualidad*, Barcelona: Paidós.

Castañeda, Marina; (1999). *La experiencia homosexual*, Barcelona: Paidós.

Castilla del Pino, Carlos; (2002). “Odiar, odiarse: el trabajo del odio”, en *El Odio*, Barcelona: Tusquets.

Chaves, Norberto; (2009). *La homosexualidad imaginada. Vigencia y ocaso de un tabú*; Madrid: Mais Ediciones.

Fernández-Alemany, Manuel; Sciolla, Andrés; (1999). *Mariquitas y marimachos*, Madrid: Nuer.Kempadoo, Kamala; (1997). “Una reconceptualización de la prostitución”, en *Lola Press*; <http://www.lolapress.org/artspanish/kemps9.htm> revisado el 25 de mayo de 2008.

Fundación Triángulo; (2001). “*Fabulous. The history or queer cinema*”, en CineLGTB, versión electrónica-Internet: <http://www.cinelgbt.com/peliculas/fabulous--the-history-of-queer-cinema> revisado en febrero de 2011.

Loeza, Lorena; (2009). “El cine queer y su análisis”, en Cine3.com, versión electrónica-Internet: <http://cine3.com/2009/10/05/el-cine-queer-y-su-analisis/> revisado en febrero de 2011.

Kübler-Ross, Elisabeth. (2003). *Sobre la muerte y los moribundos*, Barcelona: Debolsillo.

Mankell, Henning; (2003/2005). *Moriré, pero mi memoria sobrevivirá. Una reflexión sobre el sida*, Barcelona: TusQuets.

Morris, Gary; (2007). “A Brief History of Queer Cinema”, en *Green Cinema*, versión electrónica-Internet: <http://www.greencine.com/central/guide/queercinema> revisado en febrero de 2011.

Nabal, Eduardo; (s. f.). “Entre el cielo y el infierno: Campo y relectura del melodrama sirgiano en ‘Lejos del cielo’ de Todd Haynes”, en *Hartza*, versión electrónica-Internet: <http://www.hartza.com/infierno.htm> revisado en febrero de 2011.

Vélez-Pelligrini, Laurentino; (2008). *Minorías sexuales y sociología de la diferencia. Gays, lesbianas y transexuales ante el debate identitario*, España: Montesinos.

Wikipedia; (2010). “Delito de Odio”, versión electrónica-Internet:

http://es.wikipedia.org/wiki/Delito_de_odio revisado: enero de 2010.

Wikipedia; (2011). “New queer cinema”, en *Wikipedia*, versión electrónica-Internet: http://es.wikipedia.org/wiki/New_queer_cinema revisado en febrero de 2011.

Wikipedia; (2011). “The living End”, *Wikipedia*, versión electrónica-Internet: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Living_End revisado en febrero de 2011.

Wikipedia; (2011): “A single Man” (película 2009), en *Wikipedia*, versión electrónica-Internet: [http://es.wikipedia.org/wiki/A_single_man_\(pel%C3%ADcula_de_2009\)](http://es.wikipedia.org/wiki/A_single_man_(pel%C3%ADcula_de_2009)) revisado en febrero de 2011.

1 Doctor en Humanidades con énfasis en Filosofía Contemporánea por la Universidad Carlos III de Madrid. Director del Programa de Postgrado en Filosofía de la Universidad de Costa Rica y Presidente de la Asociación Centroamericana de Filosofía (ACAFI). Autor de varios libros, entre ellos: *Ética y política en el pensamiento social de Bertrand Russell* (2011), *Filosofía y discursos: la ciencia y la tecnología en el desarrollo de Costa Rica* (2012) y *Derechos humanos: crímenes contra la humanidad y justicia global* (2012).

2 Comentario al filme *Vivir hasta el fin / The living End* (1993), de Greeg Akai. Viernes 25 de marzo de 2011. Ciclo Narraciones gay sobre la muerte. Películas.

3 Comentario al filme *Un hombre soltero / A single Man* (2009) de Tom Ford. Sábado 26 de marzo de 2011. Ciclo Narraciones gay sobre la muerte. Películas.

4 Comentario al filme *El tiempo que queda / Le temps qui reste* (2005), de Françpis Orzon. Sábado 26 de marzo de 2011. Ciclo Narraciones gay sobre la muerte. Películas.

5 Comentario al filme *Milk* (2008), *Gus Van Sant*. Domingo 27 de marzo de 2011. Ciclo Narraciones gay sobre la muerte. Películas.