



UNIVERSIDAD DE CHILE

Proyecto para optar al título de Trabajadora Social

**Representaciones, discursos LGTBI+ y prácticas de
memoria en el cine chileno de la postdictadura
Análisis de tres largometrajes chilenos**

Gabriela Paz Márquez Rosales
Núcleo de titulación I+D: Diversidad y Género, Abordajes Feministas
Interseccionales
Carrera de Trabajo Social
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Chile
Profesora guía: Caterine Galaz
Santiago, 30 de Noviembre 2020

Agradecimientos

Parto desde mis raíces, gracias a mi abuela porque su amor ha sido incondicional a pesar de las adversidades, por mostrarme una forma diferente de entender la memoria. A mi tata por sacarme siempre una carcajada. Puede que nunca lleguen a leer esto, pero les amo.

Chaguela, gracias por fundar en mí la curiosidad, porque sin tu legado me habría perdido de mucho. Gracias por tu testimonio, por tus memorias y oraciones. Sin ti no existiría el cine, ni la música, ni el arte en esta casa.

A mi madre y padre, siempre. Por abrirme paso a la crítica, a la confianza, por dejarme ser. Por mostrarme la importancia de disfrutar el mundo y sus culturas, de conocer la historia. Gracias por tantas aventuras.

A mi hermana, Susana, por hacerme ver lo que nadie más muestra, por apañarnos en la lucha, el ejercicio y por educarnos en conjunto. Gracias por estar.

A mi hermano, Tote, por la escucha, las discusiones y la buena música, todos los días.

A Valentina, Ivania, Catalina y Natalia, por encontrarnos en sueños y en la resistencia. Gracias por querernos tanto y compartirnos, las amo.

A mis amigos Gabriel, Nicolás, Mauricio y Rubén, por su creatividad y consejo. Son personas maravillosas.

A la profesora Caty porque realmente fue una guía este año lleno de incertidumbres, por su apoyo, compromiso y conocimiento.

A todas las personas con las que me he encontrado por ahí en algún momento y que han encendido en mí tantas pasiones.

*Recibe la plegaria de esta
mala persona, de esta
mala hembra, de esta,
una de tus hijas, la
Yermén*

*Naomi Campell Donoso &
Videla, 2013*

*Si cacha todo, se hace el
hueon no más,
más fácil,
igual a mí no me importa*

*Nunca vas a estar solo
Anwandter, 2016*

*No quiero más
carabineros,
no quiero médicos,
no quiero delantales,
no quiero uniformes, no
quiero nada*

*Una Mujer Fantástica
Lelio, 2017*

Resumen

En Chile, el desarrollo del cine ha posibilitado la entrada de nuevas formas de investigación socio culturales en torno a las discusiones que se proponen. Sin embargo, en relación a los discursos que se transmiten a partir de las películas cuyas temáticas abarcan narrativas en torno a corporalidades LGTBI+en el contexto de la postdictadura, no ha habido suficientes exploraciones. Así, lo que propone la siguiente investigación es observar y analizar desde la metodología de análisis de discurso, las formas en que se representan estos cuerpos. De esta forma, se encuentran cuatro repertorios representativos que al mismo tiempo que acercan la realidad social desde un espacio crítico, terminan por establecer nuevos patrones y estereotipos de comportamiento y memoria LGTBI+.

Palabras Clave: cine chileno -ejercicio de memoria- LGTBI+- postdictadura- representaciones sociales

Abstract

The chilean cinema development has enabled the entry of new ways of sociocultural investigation around the discussions that it proposes. Nevertheless, there haven't been works related to those films that address LGBTI+issues in the context of the chilean postdictatorship. This investigation intention is to observe and analyze how LGTBI+ bodies are represented. The methodology was the discourse analysis. The findings show four representative repertories and the conclusions revele the establishment of new patrons and stereotypes in the LGBTI+ community behavior and memory.

Key Words: chilean cinema- LGTBI+- memory exercise- postdictatorship- social representations

I. Introduction

Cuando pensamos en los cambios y transformaciones sociales que anhelamos dentro del sistema que habitamos, muchas veces surgen ideas que logran de alguna u otra manera abrir la posibilidad de pensar y repensar las estructuras y fenómenos sociales. Así, es como en este camino nos vemos enfrentados a textos que de acuerdo con Potter y Wetherell (1987), entrecruzan significados que se reproducen permanentemente e incorporan representaciones que pueden ser interpretadas socialmente.

La gran cantidad de dispositivos que han posibilitado la entrada al mundo de estas representaciones, permiten que se mantengan sus tecnologías disciplinarias (Foucault,1976); como el sistema judicial, económico, político. Las expresiones literarias, filosóficas y científicas, la pintura, la música o el cine, muchas veces salen de la norma, se “desvían” y abren la posibilidad hacia la crítica y la resistencia.

Ahora bien, si nos adentramos a lo que ha significado el impacto del cine en la sociedad desde sus inicios, veremos que más allá de ser un espacio de ocio y de expresión artística -mediante la representación de personajes y épocas históricas- nos abre la posibilidad de acercarnos a una ilustración de la sociedad que alguna vez fue, o alguna vez podría ser. Nos invita a recorrer lugares, a conocer personas y soñar el deseo (Zizek, 2012). A pesar de aquello, puede ser, que mediante los discursos que proponen, se termine produciendo sujetos (Potter y Wetherell, 1987), que profundizan aún más las construcciones sociales, perpetuando así, estereotipos, imaginarios y círculos de violencia hacia determinados grupos de la sociedad.

En este trabajo se observa el cine como un “dispositivo de la memoria que nos hace recordar y registrar nuevamente” (Llanos, 2012, pág.33). Además de reconocerlo como herramienta de transformación social, de crítica, que se posiciona políticamente, que parte de una necesidad de accionar desde cierta parcialidad, y se desarrolla construyendo perspectivas situadas (Haraway, 1995).

Ahora, en Chile se han realizado diversas investigaciones de acuerdo con lo que han significado los fenómenos y procesos cinematográficos en el país, tanto a nivel social, estético, sus efectos culturales, y desde perspectivas históricas. Así, se incorpora a esta discusión la importancia de la memoria que propone en particular el cine chileno. En este sentido, si nos situamos en el contexto de lo que ha significado el período de post dictadura, encontramos en primer lugar, los trabajos de Estévez (2010), en donde analiza los tonos cinematográficos del cine chileno de la post-dictadura, y termina concluyendo que este, representa un estado anímico melancólico, doloroso a causa de la frustración de vivir en un régimen que pareciera nunca haber acabado.

Sin embargo, pocas veces se han estudiado las narrativas cinematográficas en base a las vivencias de las comunidades LGTBI+ en el contexto de la post dictadura, entendiendo a ésta como el período previo al cambio de Constitución Política de Chile. Surgen en este contexto diversos fenómenos relacionados con grupos “no normados”, esto lo explica Víctor Hugo Robles (2008), así:

“Tras la derrota de Augusto Pinochet, en las urnas (...) surgieron nuevos horizontes para el movimiento lésbico y homosexual criollo. Se articula en este período de transición una voz activa y pública (...) La transición a la democracia representó un proceso que permitió, no sólo la realización de elecciones libres (...) sino que también favoreció la emergencia de utopías de transformación social como es la liberación de la homosexualidad en Chile” (Robles, H. 2008 pág 33)

Hablamos de demandas en cuanto a la violencia ejercida históricamente hacia los cuerpos pertenecientes a las disidencias sexuales. Con este concepto nos referimos a lo que de acuerdo con Díaz y Cabello (2006) señalan como algo que va más allá de la visibilización de las demandas de ciertos cuerpos “minoritarios”, se habla entonces de:

“interrumpir las lógicas de representación hetero y/o homonormativas (...). La Disidencia sexual no busca la normalidad de sus prácticas a través del matrimonio entre parejas o a través de la adopción de hijos. La Disidencia sexual no tiene una verdad sexual que deba develar, así que no confía en el clóset como experiencia sino que promueve la destrucción del armario homosexual como categoría de opresión epistemológica. Así también la Disidencia sexual cuestiona la supuesta coherencia de un orden sexual que se responde a sí mismo en el binomio hombre/mujer al apostar, más bien, por un tránsito que trastoque y desestabilice tales categorías” (Rivas, F. 2011. Pág. 9)

Así, en cuanto a lo que significó la etapa de post dictadura temprana, vemos los efectos políticos y sociales de lo que significan las primeras muertes por SIDA en Chile. Además, del nacimiento de movimientos sociales y organizaciones como el MOVILH histórico (Movimiento de liberación homosexual), Rompiendo el silencio, Traves Chile, el colectivo

Amanda Jofré, Ayuquelén, Lesbianas en acción (LEA) o la Coordinadoralésbica- feminista, demuestran el accionar y la resistencia de la comunidad LGTBI+. Además, es necesario considerar que hasta el año 1999, existió la Ley 19.617, artículo 365 del Código Penal de la República de Chile, más conocida como ley anti-sodomía, la cual penalizaba toda acción que rompiera con lo estipulado como “buenas costumbres”, hablamos de forma más concreta de relaciones sexo-afectivas entre personas del mismo sexo, la persecución -hasta el día de hoy- de personas trans, etc.

En este sentido, cabe la importancia de la presente investigación, en primer lugar, porque supone un ejercicio importante de memoria, ya que tal como se ha tratado de mostrar, existe un espacio poco explorado desde la perspectiva política- cinematográfica de la post dictadura, sus discursos y efectos en las corporalidades de la comunidad LGTBI+. Es entonces, que surge la iniciativa y curiosidad por abordar los ejes de memoria LGTBI+, postdictadura y representaciones cinematográficas.

El cine como dispositivo de memoria, nos permite comprender las diversas formas en que interactúan y se conforman los imaginarios sociales a través del tiempo en diferentes contextos. En este sentido, el encuentro de este espacio audiovisual con el período de post dictadura chilena, entendida como la temporalidad que se vive hasta hoy en día, cuyas características principales son la violencia sistémica neoliberal, el sobre endeudamiento, la impunidad y el negacionismo respecto a las violaciones a los derechos humanos, nos entrega el desarrollo de material complejo, que al mismo tiempo nos muestra los discursos que se desarrollan a partir en este momento histórico.

Al mismo tiempo, si esta complejidad la situamos en un país que ha invisibilizado política y discursivamente los cuerpos de la comunidad LGTBI+, será interesante analizar cómo se instalan y qué formas tienen los discursos instalados socialmente acerca de la comunidad LGTBI+ en el cine chileno de la post dictadura.

Así, la pregunta que guiará el desarrollo de esta investigación es, **¿Qué tipo de discursos se instalan socialmente a partir de las representaciones LGTBI+ en el cine chileno de la postdictadura?**

Para lograr comprender atendiendo a las complejidades que esta pregunta sugiere, es que se ha planteado como objetivo principal, **observar los discursos dominantes a partir de las representaciones sobre la comunidad LGTBI+ en el cine chileno de la postdictadura.** En este sentido, se tendrá en consideración el desarrollo de tres objetivos específicos; el primero se centra en describir la configuración discursiva sobre los cuerpos LGTBI+ en el cine chileno de la postdictadura. En segundo lugar, se plantea identificar los ejercicios de memoria por medio de los discursos sobre las corporalidades LGTBI+ en el cine chileno de la postdictadura. Finalmente, se propone comprender interseccionalmente las representaciones que se instalan a partir del cine chileno de la postdictadura sobre los cuerpos LGTBI+.

II. Desarrollo

a) Estado del arte

A continuación, revisaremos de manera detallada los estudios que se han realizado en torno a las representaciones sociales de la comunidad LGTBI+ en el cine chileno y latinoamericano en el período denominado de post dictadura.

El estado del arte está compuesto por tres partes; en primer lugar, revisaremos el desarrollo de la producción cinematográfica en cuatro países -Chile, Argentina, México y España-, que fueron seleccionados por ser territorios que han vivido procesos políticos de dictaduras civil-militares similares. Luego, haremos una revisión acerca de los trabajos que se han realizado sobre las representaciones sociales, a partir del cine chileno de la post dictadura. Finalmente, se realizará un repaso de cómo se ha trabajado la memoria LGTBI+ en Chile desde diferentes dispositivos culturales, como la prensa, la literatura, entre otros.

Comunidad LGTBI en el cine hispanohablante

Para comenzar, es preciso mencionar que los trabajos investigativos sobre la comunidad LGTBI+ en el cine chileno son muy pocos. Sin embargo, a nivel de países hispanohablantes, es posible encontrar diversos análisis con respecto a esta temática.

Partiendo por Argentina, los estudios que se han realizado nos hablan en gran parte de la subcultura y la resistencia LGTBI+ citadina bonaerense. El primer estudio presentado al respecto data del año 2008. Titulado *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*, el autor muestra de forma cronológica una serie de películas argentinas -desde 1933 al 2006- con personajes homosexuales. Examina las representaciones homosexuales acerca de lo que se construye como "amistad viril". Así, concluye, que el cine argentino ha proyectado más historias de gays que de lesbianas y es por esta razón, que lo que encontramos en el libro es un análisis que profundiza mucho más en la representación de gays.

Continuando con Guillermo Olivera (2012) encontramos un análisis fílmico sobre los regímenes de visibilidad que ocultan las representaciones del cine argentino sobre cuerpos LGTBI+ y la manera en que estos se articulan con los discursos sociales. A través de su estudio, el autor da a conocer que si bien el cine revela una autenticidad en cada una de las historias personales, genera una ambivalencia en el sentido de que, por un lado permite una distancia entre estereotipos sociales anteriores, pero al mismo tiempo, "privó a las identidades LGBT de visibilidades queer paródico-subversivas socialmente críticas del binarismo dominante de los géneros" (Olivera, G. 2012)

Por otro lado, México, al igual que Argentina, presenta una industria audiovisual extensa y la cantidad de trabajos que se han realizado a propósito de la comunidad LGTBI+ es importante. Así, encontramos análisis frente a los efectos sociales de la involucración de esta temática en el cine nacional mexicano, las representaciones y la conformación de discursos en torno a estos filmes. Encontramos trabajos respecto al actuar homosexual, a cómo se construyen los personajes, y cómo se muestran las identidades LGTBI+ en el territorio y contexto mexicano.

Encontramos, en primer lugar, el trabajo de Yolanda Mercader (2008), en donde se expone un análisis, de la homosexualidad masculina y femenina en el cine mexicano, el cómo son y actúan sus personajes. Se muestra la manera en que se desarrolla y representa el lesbianismo; exagerando actos sexuales e invisibilizando sus luchas y resistencias. La

autora propone que “Una buena película no puede interpretarse a partir de la idea de que le pertenece exclusivamente al grupo sexual de sus protagonistas” (Mercader, 2008)

Desde una perspectiva más actual, ubicamos un artículo de Alfredo Martínez (2019), en donde se realiza un análisis de tres filmes con personajes homosexuales. Aquí, la propuesta va dirigida al trabajo analítico en cuanto a la imagen construida de los sujetos en la nación mexicana; por ejemplo, la heterosexualidad como norma y “rasgo definitivo” del hombre mexicano. Así, el autor concluye que el cine con temáticas LGTBI+ abre la posibilidad de contestación y crítica al sistema cultural impuesto dentro del país, y más allá, desde la industria cinematográfica. Finalmente, desde la perspectiva de los estudios cinematográficos del cine LGTBI+, vemos que España ha realizado más de un centenar de filmes con respecto a esta temática. Además, tal como veremos a continuación, nos encontramos con un territorio en donde se han abordado una gran cantidad de estudios feministas, Queer y LGTBI+.

A partir de lo que se conoce como “el destape” cultural post franquismo, surgen diversas demandas sociales y corporales, entre ellas, el desarrollo y el surgimiento de expresiones cinematográficas con temáticas sobre sexualidades; aparece el cine del erotismo, surge la idea del “destapar el cuerpo” (Hoffman, 2017). Este fenómeno, explica Hoffman (2017) se debe en particular en respuesta al carácter patriarcal y supremacista cristiano del régimen de franco, y por ende, estas manifestaciones dejan en evidencia la censura y represión en el sentido socio político cultural, que se vivió en el territorio español durante 40 años de dictadura, además, de lo que significó la imposibilidad de la expresión de diversas identidades sexuales dentro de ese contexto, así se entiende que,

El rechazo católico a la homosexualidad es uno de los muchos rasgos que conforman la identidad que el franquismo intenta reconstruir, una identidad tradicional española que se había perdido en el progresismo de la república. Sin embargo, no había más categorías que esta dicotomía y ciertamente no había posibilidad de existir entre las líneas de la dicotomía. Los que se identificaban como transexual o transgénero, bisexual, o con otros matices, eran por lo tanto marginados y vistos como criminales. (Hoffman,2017)

Se localiza entonces, que la gran mayoría de los estudios realizados en cuanto a la representación LGTBI+ en el cine español nos hablan del franquismo como episodio importante para comprender la escena discursiva de las expresiones culturales. En primer lugar, es necesario conocer que el año 1972 se estrena la primera película con temática LGTBI+ en España, *Mi Querida Señorita*, que abrió la discusión y la motivación para escribir y comenzar a desarrollar filmes que integran este tema. En este sentido, y con respecto a los estudios dentro de la academia, encontramos un estudio del año 2002, que da cuenta tal como ya lo mencionamos anteriormente, de que el comienzo de las representaciones homosexuales en el cine español, a diferencia de otros países, es más tardía a propósito del peso de la dictadura franquista, que “veía peligro moral y social detrás de toda sexualidad ejercida al margen de la institución del matrimonio” (Alfeo,J. 2002). Sin embargo, en relación al desarrollo fílmico de esta temática en los demás países que se han revisado, España, a pesar de considerarse tardío, sigue siendo vanguardia. Alfeo (2002), nos propone así, un análisis de la representación fílmica de la homosexualidad, sus modos, evolución y a partir de esto, algunas tipologías del personaje gay en el cine español.

Luego, en el año 2011, se observa otro análisis acerca de las prácticas pedagógicas post franquistas, que parte de la revisión de la película *Los placeres ocultos* (1976). Aquí, Melero (2011), observa las estrategias culturales que intentaron abrir los horizontes críticos y de discusión hacia las reivindicaciones sociales. En este sentido, termina afirmando que el filme mencionado anteriormente es un claro ejemplo de apertura social hacia temáticas LGTBI+, que sirvió no sólo para jugar con la incomodidad, sino que también, para establecer un camino de cambio para las siguientes generaciones españolas. El año 2016, se realiza un estudio que busca identificar, analizar y comparar las representaciones de la transexualidad en el cine español, mediante un recorrido histórico por los filmes españoles que de alguna u otra manera han trabajado con corporalidades trans femeninas -ya que según explica la autora no existe representación de hombres trans-. En este, al igual que en los anteriores, se menciona que la tardía aparición de colectivos trans en filmes españoles se debe a los efectos de las imposiciones morales de la dictadura de Franco. Concluye a su vez, que las representaciones trans son la mayoría de las veces escasas, poco significativas, además de ser las trans femeninas más visibilizadas, pero al mismo tiempo, reconoce que el director más significativo para el colectivo trans femenino en España es Pedro Almodóvar.

Representaciones sociales en el Cine chileno de la post dictadura

Al querer abordar desde una perspectiva cinematográfica la post dictadura chilena veremos a continuación algunas formas en las que se exhibe y se ha trabajado desde esta temática a través de la psicología, la representación social, el periodismo, la historia, entre otros.

Encontramos así, la tesis de Antonella Estévez (2005) sobre descripciones de géneros, argumentos y formas del cine realizado entre los años 1993 y 2003, en donde realiza además un análisis sobre la industria cultural y sus transformaciones al margen de un estado neoliberal. La autora retoma su estudio el año 2010, y expone acerca de la manera en que se desarrollan los discursos cinematográficos -desde un eje emocional- el Chile post dictadura. Nos habla así, de la falta de políticas de reparación, que desencadenaron en la sociedad chilena, estados de ánimo melancólicos; “el imposible duelo se vuelve melancolía”. Mediante una cita de Fernández (2005), logra dar cuenta del rol del cine en este contexto, mediante el cual es posible establecer una reflexión que se acerca más a lo emocional y por ende, un remedio a la violencia acumulada de los grupos sociales de la post dictadura.

La última década del cine chileno (2012), nos muestra la manera en que van cambiando los discursos y representaciones sociales dentro de la pantalla grande en Chile. Aquí, rescatamos el análisis que se realiza sobre las corporalidades femeninas, en cuanto se señala durante el proceso de transición política del país, el cine modifica una imagen de mujer que -antes de la dictadura- solía ser “vigorosa y autónoma”, para mostrarla desde una perspectiva victimizante, erotizada y cosificada como un mero “adorno” en su papel cinematográfico.

Otro trabajo interesante, es el de Elizabeth Ramírez (2014) en el libro *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano* (2016) respecto al cine documental de la postdictadura, en donde se observa la dinámica de los cuerpos cinematográficos y de

víctimas. Propone así, un tránsito desde el cine de los afectados hacia el cine de los afectos al paralelo de la construcción democrática en Chile. Concluye así, en que los documentales analizados conforman una “restauración de los sentidos de una sociedad anestesiada después de años de represión dictatorial” (Ramírez, E. 2014)

Con respecto a la memoria, se han rescatado las vivencias y testimonios de las comunidades y organizaciones LGTBI+ desde diferentes perspectivas; documentos históricos, políticas públicas, desde la literatura, las artes, investigaciones, entre otras. El primer trabajo que es posible encontrar sobre la historia y la memoria LGTBI+, corresponde a una recopilación de testimonios, imágenes y recuerdos que conforman la historia del Movimiento homosexual en Chile -*Bandera Hueca* (2008)-. Aquí, se reconoce el primer paso, por la memoria de la comunidad LGTBI+ en Chile.

Otro libro, que podríamos llamar “pilar” de la memoria LGTBI+ es *Nación marica* (2009), el cual está compuesto por diversos escritos que de acuerdo al autor “han sido parte de mi callejeo en las trincheras sexuales de la Nación, de los escándalos sexuales del barrio, de las escenas homofóbicas expuestas en los medios de comunicación, de una serie de conferencias y recorridos (...)” (Sutherland, J. 2009). Aquí encontramos historias de resistencia, de amor y de activismo político, considerando el contexto dictatorial y su legado, además de mostrarnos otras memorias que se sitúan en otros territorios, culturas y contextos como, Chile, EEUU, México, España, Argentina y Perú.

Juan Carlos Garrido (2016), por su parte, muestra desde un análisis de los discursos y testimonios, durante la dictadura y la transición, que el “fin” de la dictadura no significó el fin hacia la violencia, sobre todo en cuanto a las corporalidades disidentes, existió una justificación de la discriminación desde el estado, la iglesia católica y la sociedad civil. El respaldo desde el Código penal -artículo 365-, implicó el surgimiento de la subcultura como forma de resistencia, sobre todo en Santiago nocturno, en donde las personas tuvieron que vivir y desarrollar sus sexualidades en la clandestinidad. Nos habla a su vez, de la instalación de imaginarios sociales de personas pertenecientes a la comunidad LGTBI+, por parte de la prensa y a propósito de la “crisis” del VIH/SIDA.

Así mismo Hiner (2017), en un estudio que aborda el período desde el año 2002 al 2012, trabaja con el concepto *anti-queer* como forma de violencia hacia los cuerpos LGTBI+, y nos muestra las distintas expresiones de fobia y odio que se ejercieron durante ese rango temporal, no sólo por parte de civiles, sino que desde la justicia que colabora con la impunidad. Además, integra el enfoque interseccional para comprender que las vivencias de las corporalidades LGTBI+ dependen además, de donde se sitúen frente a categorías sociales como la clase social, la edad, el espacio geográfico donde se encuentren, la raza, el trabajo que ejerzan, entre otras.

Garrido continúa el trabajo de esta temática, en otro estudio del año 2017, en donde nos habla de los efectos sociales que instalaron los medios de prensa, y a partir de esto, el desarrollo de activismo y resistencia por parte de la disidencia sexual en Chile. Desde una perspectiva crítica, pone en tensión los discursos de la prensa oficial versus la prensa alternativa disidente como lo fue la revista, LAMBDA news. Durante el mismo año, Valentina Muñoz (2017), propone dentro de su tesis, un horizonte crítico para aportar a la historia del Movimiento y Comunidad LGTBI. Nos muestra que no existe una única identidad

homosexual, de la manera en que ha ido cambiando el rol del estado respecto de su actuar frente a las demandas de la comunidad y la manera en que discursivamente se gestan y desarrollan tensiones entre las diversidades y las disidencias sexuales.

Desde las políticas educativas, los trabajos de Galaz y Poblete (2019), nos muestran, durante la transición y la postdictadura, los cuerpos LGTBI+ dentro de la escuela han sido poco considerados, perpetuando la lógica de la heteronorma como única forma de expresión sexual, dejando invisibles los cuerpos no binarios dentro de las políticas públicas de orientación sobre sexualidad en el sistema educativo.

Por la misma línea, en relación con las leyes y comisiones de trabajo en el congreso, se presenta un estudio denominado Derechos LGTBI en Chile: tensiones en la constitución de otredades sexualizadas (2018) que propone una visión en torno al concepto hegemónico de la diversidad, entendiendo este como un espacio generalizante y al mismo tiempo, que invisibiliza las subjetividades dentro de la legislación y las políticas públicas.

Finalmente, encontramos el libro *Políticas de amor: derechos sexuales y escrituras disidentes en el cono Sur* (2018), en donde, se muestran expresiones del arte, del teatro y la literatura que han sido parte importante de la resistencia sociopolítica de la memoria LGTBI+. De igual manera, se exponen vivencias que nos acercan a lo que ha significado vivir en un continente normado que ha violentado durante siglos a las corporalidades disidentes.

b) Marco teórico

El cine como medio de transmisión discursiva- cultural, permite abordar y analizar desde diferentes aristas las propuestas que realiza, considerando la importancia que tienen los discursos que en estos se expresan. Así, de acuerdo a lo que se pretende investigar, -representaciones sociales de cuerpos LGTBI+ en el cine chileno de la postdictadura-, se hace necesario indagar en dos conceptos, el de “Representaciones sociales” y el de “Memoria”. Estos serán pilares fundamentales para el sustento teórico del presente trabajo.

Representaciones Sociales

La utilización del concepto nace desde las Ciencias Sociales, particularmente de la propuesta del sociólogo Emile Durkheim (1976) en donde plantea la idea de construcción social y de conciencia colectiva de la realidad. Desde una perspectiva crítica, el concepto ha sido estudiado por diferentes autoras y autores. A continuación, revisaremos a alguno de estos; Burke, Moscovici, Jodelet, Chartier, entre otros. Desde la perspectiva de la historia cultural, las representaciones tienen un objetivo que no se centra en lo real, sino en el cómo, mujeres y hombres “piensan y trasponen” (Burke, 2006), estas representaciones. Es por esto, que se presenta una preocupación por los símbolos y las interpretaciones que se les pueden dar, ya que estos “*se pueden encontrar por doquier, desde el arte hasta la vida cotidiana*” (Burke, 2006)

Así, debemos entender las representaciones dentro del cine como un dispositivo narrativo-representativo, ya que, mientras se cuenta una historia, al mismo tiempo se sitúa en un universo imaginario que materializa lo representado (Aumont, 2008). Esto, se puede entender de mejor forma, a partir de lo que plantea Moscovici (1984), acerca de que las representaciones sociales comprenden una manera singular de concebir el conocimiento y las personas construyen y son construidas por la realidad social. Según el autor, “*la*

representación es un corpus organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen inteligible la realidad física y social, se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios, liberan los poderes de su imaginación” (Moscovici, 1984).

Siguiendo por esta línea, Denise Jodelet (1986), refiere a que las representaciones sociales, exponen imágenes cargadas de contenido simbólico e intencionalidad. Éstas, responden a una reconstrucción individual y social del mundo externo, y por ende comprende a un “algo”, distinto a lo real. Además, la autora menciona, a propósito de diversos factores como el entorno social o el nivel del sistema educativo alcanzado, que las representaciones sociales no son comprendidas de igual manera por todos los sectores de la sociedad, es decir, que son construcciones que cambian de acuerdo a las experiencias subjetivas de cada persona:

“la caracterización social de los contenidos o de los procesos de representación ha de referirse a las condiciones y a los contextos en los que surgen las representaciones, a las comunicaciones mediante las que circulan y a las funciones a las que sirven dentro de la interacción con el mundo y los demás” (Jodelet, 1986, pág. 472)

En este sentido, para comprender la lógica de una representación social, es necesario comprender el campo de la representación, es decir, los aspectos previos de la realidad social, hablamos de imágenes, cosmovisiones, percepciones, etc. Es por ello, que Costas (2002), nos menciona la importancia que tienen los medios masivos de comunicación, ya que éstos actúan como dispositivos que transmiten estos valores, conocimientos, creencias y modelos de conductas. Así mismo, es que el Séptimo Arte, opera bajo lógicas implícitas que de igual forma sustenta diversos discursos de la sociedad.

Chartier (2005), considera que las representaciones son una herramienta de conocimiento que tiene la capacidad de convertir un objeto ausente, sustituyéndolo por una imagen dándole la capacidad de volverlo a la memoria. En este sentido, las representaciones sociales constituyen elementos de gran importancia para la acción y el ejercicio de memoria. Por lo tanto, “en la construcción y organización de las Representaciones Sociales se expresan diferentes aspectos donde es posible identificar procesos ligados a la memoria e identidad de sujetos y grupos que son constitutivos de la subjetividad” (Costas, 2002, pág.9)

Prácticas de Memoria

En primer lugar, es necesario dejar en claro que el uso de la concepción de memoria en esta investigación se posiciona desde una perspectiva social. Esto significa que se entenderá la memoria como una práctica social, construida a partir de la articulación de dimensiones intersubjetivas de significados compartidos y fenómenos sociales enmarcados en un contexto temporal histórico (Vásquez, 2001). Teniendo como referente teórico a Halbwachs (1992), este enfoque propone entender la Memoria Colectiva como un proceso que responde a un contexto e intereses de los miembros de un grupo social específico. Así, se entiende la memoria colectiva como una actividad social que resignifica el pasado desde y en función al presente.

A partir de esto, es que la memoria ya no puede ser entendida únicamente como la acción psíquica de recordar y almacenar información de manera individual, sino, además, entender

las complejidades de su ejercicio, considerando su carácter simbólico, en cuanto “productor de sujetos, relaciones e imaginarios sociales” (Piper, 2013, p. 20), las cuáles no solo tienen implicaciones individuales sino también colectivas y políticas. En este sentido, al tomar en cuenta los elementos constructivos de las identidades, en donde los ejercicios de memoria significan las formas de comprensión de situaciones, personas, estructuras y autoconocimiento, es que el vínculo entre la memoria y las subjetividades es fundamental. Al respecto, “la memoria actúa como sustrato para la elaboración de referentes simbólicos, de significados y trayectorias de las prácticas de los sujetos desde donde se consolidan, fracturan, transforman referentes identitarios y procesos de subjetivación” (Herrera, 2012, p. 158).

Dentro de lo que significa la constante construcción de memoria, encontramos al cine como un dispositivo esencial para hacernos recordar y volver a pasar por lo vivido en un contexto determinado (Llanos, 2012). Así, además, se presenta como herramienta de resistencia a las memorias oficiales. Planteando “la memoria como ejercicio de resistencia, nostalgia, “obstinación”, o cuestionable representación ideológica”(Goetschel & Llanos, 2012. p.17)

No obstante, la memoria se sitúa en un campo de disputa (Jelin, 2002). En el caso los procesos de memoria respecto a un suceso histórico traumático se han estudiado tres etapas en las que mediante diferentes ejes socioculturales se realiza el ejercicio de memoria (Hirsch, 2004); la primera, surge un *discurso del trauma*, en donde comienzan a circular imágenes y narrativas en diferentes medios, sobre eventos con relaciones de violencia. Este momento conlleva a la segunda etapa, que sería un inmediato *trauma vicario*, el cual, termina decayendo y dejando de generar impacto social, este proceso es conocido como la “insensibilidad colectiva”. Así, Hirsch (2004) propone que el cine comienza a moverse para evitar este fenómeno de la memoria, más conocido como olvido

“El cine comienza a estar menos definido por una imagen de la atrocidad (ya sea de carácter ficcional, documental o incluso, ausente) y comienza a ser más bien una exploración formal que busca imitar cinematográficamente las características del trauma” (Ramírez, 2014, p. 42). El cine como medio de (re) construcción de memoria, nos abre la posibilidad de problematizar las formas de discurso que propone, y el cómo fluye en torno a ciertos tipos de memoria que pueden ser dominantes o de resistencia.

Con respecto a la memoria “dominante”, nos referimos a las acciones de memoria que, vinculadas a las relaciones de poder-saber, pretenden estabilizar cierto estatus quo normalizado, estableciendo y buscando mantener un régimen de verdad, que se institucionaliza y reproduce. En este sentido, “la hegemonía no toca sólo a las instancias organizadoras del poder social, como el Estado, sino que penetra profundamente en las visiones del mundo aceptables y aceptadas por la sociedad en su conjunto o, por lo menos, por capas mayoritarias de la misma” (Calveiro, 2006, p. 360).

Por otra parte, entenderemos las memorias subalternas como prácticas de memorias que emergen y se fugan de los parámetros establecidos por los recuerdos dominantes, y reclaman su reconocimiento desde el silenciamiento de su validez (Forcinito, 2004). Si bien la noción de memoria subalterna nos permite reconocer las relaciones de dominación y opresión en las prácticas de memoria, enfatizamos la potencialidad de resistencia y transformación social, dinámica y móvil, de las subalternidades. En este sentido, “el concepto “subalterno” permite historizar al sujeto desde una amplitud conceptual -a partir de

categorías como las de género, raza, etnia, etc.- trascendiendo la noción de clase porque considera que esta categoría no alcanza a explicar la complejidad de la sociedad actual en un plano que se reduzca a las relaciones materiales de explotación” (Collazo, 2009, p. 3).

III. Metodología

La investigación se enmarca en una metodología cualitativa, lo cual nos permite profundizar la mirada a los fenómenos sociales que se buscan estudiar (Canales, 2006). En este sentido, se utilizará como herramienta metodológica el “Análisis de discurso” desde una perspectiva de la psicología social, particularmente desde el socioconstructivismo. Esta propuesta (Gergen, 1989), nace de la idea de que todo lo que llamamos conocimiento, es producto de las relaciones sociales, no de las mentes individuales, “el lenguaje, en tanto sentidos socialmente compartidos, construye realidades, y cambia junto a las relaciones sociales” (Sisto, 2012).

Así, la presente investigación, busca analizar más allá de lo concreto, los efectos simbólicos de las relaciones sociales, es decir, el efecto que tienen las interacciones entre sujetos en un determinado contexto u orden social. Identificar al mismo tiempo, cuáles son los discursos que se instalan a partir de los filmes que se presentarán, cómo es que se reproducen simbólicamente, y qué tipo de cargas ideológicas se encuentran en ellos.

Para comprender de mejor forma, cómo opera el análisis de discurso bajo esta lógica, es necesario remitirnos a los estudios de Potter y Wetherell (1987), en donde se explica que nuestras percepciones se ordenan en base a el lenguaje, el cual produce y crea la interacción social, y así mismo, el mundo y contexto social. De esta manera, lo que se busca es entender el discurso de acuerdo a estos autores, desde una función de creación y prevalencia de representaciones sociales en el cine chileno de la post dictadura. Luego, ver a través de esto, cómo es que se construyen versiones sobre el mundo y sus protagonistas, para finalmente, comprender la variación del lenguaje como característica del discurso.

Nuestro corpus de análisis se basó en tres filmes chilenos: Una mujer fantástica (Lelio, 2017), Naomi Campbell (Donoso & Videla, 2013) y Nunca vas a estar sólo (Anwandter, 2016). Con estas, se plantea “filtrar” los discursos por medio de repertorios interpretativos, es decir, “sistemas de términos usados frecuentemente para caracterizar y evaluar acciones, eventos y otros fenómenos” (Potter y Wetherell, 1987, pág 149). En este sentido, los largometrajes fueron escogidos por ser en el caso del primero, reconocido a nivel internacional al haber ganado el Oscar a la Mejor película extranjera el año 2018. Mientras que la segunda película, por lo contrario, es un filme que podría decirse desconocido socialmente. Y finalmente, la tercera elección, se relaciona con ser una historia que surge del caso que abrió paso a la ley 20.609 “Ley anti-discriminación”, más conocida como Zamudio.

IV. Resultados y discusión

De acuerdo con lo planteado en la metodología, y a propósito de la recopilación discursiva de los filmes seleccionados, surgieron y resultaron cuatro repertorios argumentativos que dan cuenta las formas en que son representadas las corporalidades de la comunidad LGBTI+. Sin embargo, cabe destacar que cada uno de las películas cuenta con discursos y representaciones propias y subjetivas, a las cuales se hará mención de manera acotada al final del análisis general de repertorios, los cuales fueron escogido a partir de las acciones y

discursos que se reproducen con más frecuencia en el transcurso de los largometrajes. Si bien se encuentran separados en el análisis, en los relatos, actúan de manera conjunta y entrecruzada.

1) Representación de cuerpos que se relacionan con dispositivos de poder

En este primer eje representativo, es posible comprender las diversas formas en que los dispositivos de poder actúan, se dirigen, manipulan y enfrentan a lo “distinto”, a aquello que en una sociedad heteropatriarcal ha sido históricamente negado y que incomoda. Hablamos así, por ejemplo, del sistema de salud -médicas(os), enfermeras (os), ejecutivas(os) de finanzas, entre otras-, en el caso de la policía, nos encontramos con el personaje represor de policía castigador, normador, que amenaza con superioridad. Por otro lado, vemos cómo actúan el sistema judicial y el sistema económico frente a los fenómenos de violencia que plantea el mercado como técnica para el desarrollo de un supuesto “buen vivir”.

En el caso del primer filme analizado, *Una Mujer Fantástica* (2017), este eje se encuentra presente en primera instancia, cuando Orlando, la pareja de la protagonista, es llevado a la clínica y fallece. En este momento comienza la aparición de personajes cuyo uniforme establece la apertura del ejercicio de control social. De acuerdo con Foucault (1976) se podría decir que tanto el médico como el policía ejercen su rol de vigilantes en un campo que no debe ser obstaculizado por “aquello que sale de la norma”.

Cuando Marina es detenida en plena vía pública y dirigida nuevamente al hospital por la policía de carabineros, el oficial al sospechar de su nombre social, le solicita su Cédula de Identidad y al observar el nombre le dice “mientras no lo cambie, este es su nombre legal” (Lelio, 2017), a pesar de que Marina le comenta que “ese tema está en trámite” (Lelio, 2017), éste insiste y la llama con el pronombre “él”.

Así mismo, se observa nuevamente el actuar de la policía de investigaciones, quién es tomada en cuenta por Marina sólo por el hecho de mostrar su placa. El efecto de que se presenten estos dispositivos de poder deja en evidencia las formas en que actúan las estructuras de control social; irrumpiendo los espacios cotidianos, dando órdenes innegables, preguntando y exigiendo cierto tipo de comportamiento “correcto”.

Desde el primer encuentro con la comisaria de la PDI, ésta retiene a Marina en su lugar de trabajo y le pregunta por su relación íntima con Orlando;

“Don Orlando Oneto, ¿te pagaba? ...se querían entonces, no era solamente sexual...él podría haber sido tu papá”. (Lelio, 2017)

Encontramos aquí en primer lugar un cuestionamiento hacia la identidad de la protagonista, un cuestionamiento hacia la relación y la intimidad de Marina. En segundo lugar, es posible identificar una visión que instaura y perpetúa una idea social de parámetro etario entre el cual es posible -o no- establecer una relación sexo-afectiva entre dos personas. Por otro lado, es la misma comisaria quien se sobrepone en la relación, cuando expone:

“mira, yo llevo 23 años trabajando en la calle, 14 años en la brigada de delitos sexuales, tengo mi magister en el tema, se muy bien lo que pasa con las personas, perdón, con las mujeres como tú, porque yo lo he visto todo... quiero que sepas que yo te entiendo y que te apoyo” (Lelio, 2017)

En este sentido, el discurso da a entender que la funcionaria de la policía de investigaciones intenta hacer que la protagonista sienta que empatiza con ella, sin embargo, la información

que entrega, la posiciona socialmente por sobre Marina, lo cual vuelve a suceder en escenas contiguas cuando la inspectora le llama la atención, la amenaza y la conduce a acciones que no son autorizadas por la protagonista.

La segunda película analizada, Naomi Campbell (2013), abre este eje con la escena de Yermén (la protagonista) en un centro de salud, en donde el primer elemento posible de distinguir es el trato jerárquico entre el médico y la protagonista, ella, dirigiéndose a éste como usted, mientras que de manera inversa, el trato es de tú. Es en este contexto, cuando el médico -hombre, blanco, heterosexual de clase alta-, le pregunta a Yermén -mujer trans, de clase baja-, si cuenta con los medios para costear su operación, a lo que ella responde que no, pero que estaría dispuesta a prestar su cuerpo para un estudio y así poder hacer una especie de “intercambio”.

“Esto no es una fiesta, esto es un drama, este es el drama de tu vida, tu vas a cambiar, vas a ser otra persona, pero eso, como todo en Chile, no te va a salir gratis” (Donoso & Viela, 2013)

En este sentido, nos encontramos con un “juicio de experto”, sujeto que socialmente ha sido construido desde el privilegio de lo que significa el sistema de salud, que posibilita la intervención político-discursiva de los cuerpos. Luego, continúa diciendo:

“Te faltan, te faltan cosas fundamentales, hay que hacer nuevas cavidades, nuevos diseños de tu cuerpo, vas a nacer de nuevo”. (Donoso & Viela, 2013)

Aquí nos encontramos nuevamente con un discurso que imposibilita y específicamente, limita los anhelos y posibilidades de Yermén. Este dispositivo no solamente actúa frente a los cuerpos, sino que, además, coarta los medios de interacción social entre dos personas. Luego, es posible identificar cierto dispositivo creado por el sistema neoliberal, que conduce a las corporalidades a mostrarse y competir como estrategia de entrar en el círculo de cuerpos aceptables. Hablamos del reality, al cual postula Yermén para optar al cambio de sexo. En este contexto, acude a una entrevista donde le reiteran la pregunta de por qué se quiere operar, y qué tipo de problemas desarrolla en su vida íntima/ sexual. Luego de pasar por un test psicológico, le cuenta a su pareja que en el último periodo:

“Tuve que mostrar mi cuerpo y todas esas cosas... que me vieran pilucha... en las cámaras, así, para todo el mundo”. (Donoso & Viela, 2013)

Aquí vemos, cómo es que a través de este tipo de dispositivo se lucra y se genera un morbo con las corporalidades disidentes, se intervienen en ellas, exponiéndolas y haciendo de ellas un show mediático de entretenimiento televisiva.

Mediante los vídeos caseros que realiza la protagonista durante toda la película, se observa cómo en cada uno de ellos demuestra su rabia y su discordancia con los dispositivos de poder, en el caso de la escena en que se encuentra grabando una pantalla televisiva en donde se muestra un noticiero, es ella misma quien expresa: “paco culiao, pacos represores” (Donoso & Viela, 2013). Es aquí donde es posible identificar la relación que tiene en este caso, con la policía, con el dispositivo de la vigilancia y el castigo.

Finalmente, la tercera película analizada Nunca vas a estar sólo (2016), presenta el actuar principalmente de tres dispositivos: el sistema bancario, el sistema judicial y el sistema de

salud, que en este caso interactúan entre sí, para ejercer acciones en torno a la economía de los cuerpos. Luego del ataque a Pablo, se muestra el desencadenamiento de formas que toman estos sistemas como armas de control y alienación para el orden del sistema social. En el caso judicial, este se presenta como dispositivo de castigo hacia la víctima, impunidad y perpetuación los círculos de violencia a los que se ven enfrentadas las personas. En este caso, se entiende un aparataje conceptual entre jueces, fiscales, testigos, acusados, en donde no se observan voluntades de acción, sino, solamente voluntades económicas. El sistema de salud al aliarse con el financiero, se muestra como barrera ante las necesidades de atención hacia los cuerpos vulnerados. Se entiende de esta manera, la existencia de la economía de los cuerpos que desprotege para lucrar ante la emergencia.

“(…)Don Juan, usted nos debería haber avisado de la mayoría de edad de su hijo, alomejor hubiera tenido la posibilidad de cambiarse al plan golden, que sí le cubre lo que usted me está pidiendo (…) usted por su puesto, puede pagarlo en 36 cuotas (…)” (Anwandter, 2016)

Mediante esta escena, observamos a una trabajadora de ISAPRE que acaba de comentarle a Juan que la recuperación de su hijo va a costar más de nueve millones de pesos chilenos. En este caso, ella reitera la responsabilidad del costo hacia el usuario, dejándole como única ayuda el pago en cuotas o la posibilidad de reclamo en el departamento de servicio al cliente. Las diversas maneras con las que actúan los dispositivos de poder en la estructura social forman barreras o facilitadores dependiendo de la persona con la que se relacione. Mediante estos, es posible vislumbrar en los filmes trabajados, que existen categorías como la edad, la clase, la expresión de género, la orientación sexual, que vulneran, aseguran y perpetúan la violencia hacia las corporalidades LGTBI+.

Considerando lo anterior, es que, al relacionar este fenómeno con los ejercicios de memoria, se comprende una institucionalización contextual, a través de las representaciones de los cuerpos, de por ejemplo, “que en Chile nada es gratis”, o la forma en que son tratadas las corporalidades LGTBI+ bajo un orden normativo, naturalizando el hecho de que las policías, los jueces, los médicos vulneran de determinada forma estos cuerpos, siempre ha sido así, y así seguirá siendo, imposibilitando un horizonte transformador.

2) Representación de cuerpos que son violentables

El eje que se presenta a continuación abre la posibilidad a cuestionar las diversas actitudes y formas discursivas que se expresan en los tres largometrajes analizados. La estrategia de mostrar tanto explícita como implícita la relación de las corporalidades LGTBI+ con un mundo heteronormado, da cuenta de -en muchas ocasiones- la imposibilidad de revelar abiertamente las infinitas formas de identidad que el sistema neoliberal hetero patriarcal coarta y violenta. En este sentido, los filmes dan cuenta de una necesidad por parte de la norma social de violentar para corregir, para cuestionar y para intervenir. Además, no es menor mencionar la expresión y los efectos del enfoque interseccional que en este caso posibilitan la entrada a otras formas de vulneración de derechos.

Una Mujer Fantástica (2017), es el claro ejemplo de una mujer trans que está en constante cuestionamiento acerca de su identidad. Las escenas en las que se ejerce violencia dan cuenta de un “otro” agresor, que está socialmente autorizado a expresar fascismo por el espacio que ocupa en el sistema. La primera situación de este tipo se presenta en el

departamento de Orlando, donde Marina se encuentra durmiendo, e irrumpe Bruno, hijo del fallecido, lo cual, en primer lugar, demuestra una intervención en el tiempo/ espacio personal. Luego, comienzan los cuestionamientos:

“te operaste?” “es que no entiendo qué eres”. (Lelio, 2017)

En este caso, un hombre, blanco heterosexual de clase alta se siente socialmente autorizado a hacer ese tipo de juicios, los cuales presentan una clara fijación en el aspecto corporal- sexual de Marina. Otro elemento, es la forma en que se enuncia el discurso; tono brusco, realización de muecas y gestos burlescos, golpeando objetos y muros, entre otros. Así mismo, sucede cuando Marina conoce a Sonia (ex esposa de Orlando), quien le dice:

“Yo pienso que en esto hay pura perversión no más”, “es que cuando te veo, no sé lo que veo... una quimera veo”. (Lelio, 2017)

En este caso, es preciso considerar que el problema que observa Sonia no tiene que ver con el hecho de que se esté enfrentando con la “pareja de su ex”, sino porque ella dice ver una cosa, que luego llama con el nombre de Daniel, cuya identidad y expresión de género es la femenina.

Por otro lado, y teniendo en cuenta el eje presentado anteriormente en relación a los dispositivos de poder, es posible identificar un trato de cosificación hacia las corporalidades que no se ciñen a la norma heteropatriarcal. Esto se entiende en la escena donde se procede a la constatación de lesiones sin el consentimiento de la protagonista y se le fotografía como si fuera un objeto maleable e intervenible.

Luego, la película deja en evidencia este eje argumentativo, en el sentido de que la violencia deja de ser simbólica y se torna explícita. El uso de ofensas como “maricon culiao”, “hueco de mierda” “monstruo” “andai de mina por la vida y teni piernas de futbolista” “maricon pintado”, además de ejercer violencia física, reiterando el hecho de que un grupo de hombres blancos heterosexuales de clase alta, buscan intervenir de manera concreta el cuerpo con el fin de “corregir” y “reformular” aquello que ha sido quebrado.

Para comprender cómo actúa este eje en la segunda película, Naomi Campell (2013), es necesario tener en consideración un enfoque interseccional, ya que, en este caso, hablamos de una mujer transgénero, de clase socioeconómica baja, pobladora de La Victoria que es conocida en el barrio por ser bruja. En este sentido, al igual como se expuso en el eje anterior, el cuestionamiento no es solamente del actuar y pensar de la protagonista, sino de su condición socioeconómica por parte del médico. Si bien el filme propone una visión crítica, la escena naturaliza la manera en socialmente existe un mal trato hacia las corporalidades disidentes y pobres. En este caso, es la misma Yermén, quién en el momento de comentar que si se operara se iría de la población, reconoce la forma en que es observada por las demás personas en ese territorio:

“Perdóneme la expresión... pa que la gente que vive ahí no me grite después ¡mira, el maricon se hizo un choro! y siga siendo como todo, el mismo círculo” (Donoso & Videla 2013)

El hecho de que el personaje declare abiertamente que existe un círculo de violencia da cuenta en gran medida de lo que debe enfrentar una persona que es discriminada a partir de diversos ángulos socialmente construidos.

Continuando con esta temática, en cierto punto se muestra un diálogo entre vecinas, mediante el cual se expone lo que se dice de Yermén en la población:

“hay que empezar a cuidar a los maridos”, “hay que tener mucho cuidado con ella, uno la ve, la ve sola, no sabe con quien anda po”, “de repente la ve con una ropa que parece hombre, otro día parece mujer, entonces, una duda ante eso” (Donoso & Videla, 2013)

Con respecto a esto, es que se entiende que socialmente existe una visión de los cuerpos que se salen de la norma, como algo extraño, algo peligroso, una amenaza. El hecho de que sean todas mujeres quienes comentan, posibilita, por un lado, comprender que la transfobia existe desde todas las realidades sociales, pero además, perpetúa la idea y el estereotipo de mujer pobladora “cahuinera” (chismosa), es decir, que habla e inventa historias de otras personas.

El filme Naomi Campbell (2013), en este sentido, juega mucho con los roles de género y las diversas formas de violencia que se puede ejercer entre sexualidades disidentes. Hay una escena en particular, en donde la identidad sexual de la protagonista se ve vulnerada por su pareja sexual, quien le pide ser penetrado analmente por ella, sabiendo que su anhelo más grande es cambiar su órgano sexual, es entonces que ella le responde:

“Pero ¿cómo se te ocurre?, ¿estay más hueón?... ¿soy maricón?... ¿te estoy culiándote a hombres?, hueón maricón, ¡me voy a operar!” (Donoso & Videla, 2013)

En este caso, se presenta una fuerte tensión entre un discurso homofóbico y otro que trasciende la identidad y deseo de la otredad.

En Nunca vas a estar sólo (2016), encontramos un filme que trata la violencia a partir de situaciones explícitas de homofobia, a pesar de que el personaje que se identifica como homosexual no es el protagonista, el relato que surge a partir del padre del joven basta para comprender el contexto y las formas de caracterización de la violencia hacia los cuerpos de la comunidad LGTBI+.

“Te dejo tranquilo cuando quiero hueón, y te saco la chucha cuando quiero, ¿queri que te saque la chucha?” (Andwanter, 2016), reitera Martín, abusador homofóbico que dirige la agresión hacia Pablo. La película muestra un constante acecho hacia la vida del coprotagonista, como un aspecto “naturalmente” estructural de su cotidianidad, algo a lo que debe acostumbrarse. A pesar de que el largometraje propone una visión crítica al respecto, da cuenta de algo que sucede si es que eres gay, si es que eres joven, pobre, amanerado, y vives en un barrio no céntrico.

Otro aspecto que se evidencia en la película es la forma en que las personas reaccionan al abuso y la violencia que se ejerce en el cuerpo de Pablo, y es que se normaliza la situación en cuanto el cuerpo vulnerado responde a “algo” que sale de la norma y por ende que debe ser corregido.

“Queri que te diga que teni un hijo fleto y que le iban a sacar la chucha cualquiera de estos días? (...) el Martín lo estaba ayudando a ser un hombre (...) el Pablo estaba cada día más fleto” (Andwandter, 2016)

En la cita anterior, se muestra el efecto de la naturalización de la violencia, y al mismo tiempo, su perpetuación discursiva en cuanto se excusa el hecho a propósito de este “algo” que es castigado y corregido a causa de un comportamiento inapropiado de acuerdo a los cánones sociales de hombre hetero.

Teniendo esto en cuenta, es que la representación de cuerpos que pueden ser violentados e intervenidos sistemáticamente, es que dentro de las posibilidades de los ejercicios de memoria se imposibilita el cambio social en las dinámicas relacionales, si se considera la perpetuación y naturalización de discursos que vulneran y coartan las formas de acción de las personas pertenecientes a la comunidad LGTBI+.

3) Representación de cuerpos resistentes

En el repertorio que se presenta a continuación, analizaremos cómo los cuerpos que en los ejes anteriores son vulnerados, humillados, maltratados y condenados socialmente, se tornan resistentes y actúan con tácticas políticas de manera contestataria. En este sentido, es preciso considerar el amplio horizonte de luchas, posiciones y oposiciones al sistema heteropatriarcal neoliberal que comprenden los contextos en los cuales se desarrollan las películas.

Una mujer Fantástica (2017), muestra un objeto/medio de resistencia a través del simbolismo de los espejos; durante toda la cinta, se reconoce el uso de este, se observa a la protagonista en diferentes espejos, se identifica y le abre la posibilidad de reflexión acerca de quién es, y cómo desea ser vista.

Más allá de lo anterior, es que su posición contestataria frente a los dispositivos de control demuestra que son personas cuya corporalidad contempla mucho más allá de lo que observan las normas de las estructuras sociopolíticas, “mi nombre es Marina Vida, ¿tiene algún problema con eso?” (Lelilo, 2017), es la respuesta que le da la protagonista al carabinero cuando cuestiona su nombre y le solicita la cédula de identidad, “¿estoy detenida?... entonces yo me voy a ir” (Lelilo, 2017), es la actitud que tiene Marina al no querer hablar con la comisaria de la PDI que interviene en su trabajo para preguntarle sobre su intimidad con Orlando.

Continuando con la violencia ejercida hacia la protagonista, cuando es sorprendida por Bruno (hijo de Orlando), y este la insulta, ella le dice:

“No entiendo tu análisis, o me quieres decir otra cosa... ¿sabes qué? mejor ándate de mi casa” (Lelilo, 2017) y luego cuando este decide irse, la protagonista le grita “¡Oye Bruno, me llamo Marina, chao!” (Lelilo, 2017) y le cierra dando un portazo. En este sentido, se entiende que Marina, a pesar de toda la violencia con la que es tratada, enfrenta las normas de lo “moralmente correcto” y no se deja cohesionar.

Por otro lado, en la segunda película analizada, encontramos a Yermén que desde el inicio de la película muestra su versión de la vida a partir de una cámara de video casera, que

utiliza como medio para documentar vivencias y reflexiones personales. En este sentido, se propone el sentido de resistencia de este objeto ante la externalidad de una sociedad que norma y violenta los cuerpos disidentes. Su uso, además, abre la posibilidad de compartir su testimonio y generar empatía hacia las y los espectadores.

“Estos son los hueones cuando la miran a una (...) se pasa película el culiao como si fuera muy importante, pesa menos que una pluma el weon” (...) “pacos culiaos, pacos represores” (Donoso & Videla, 2013)

Las citas anteriores, muestran cómo es que a lo largo de la narrativa que presenta Yermén mediante el uso de su cámara, se expresan manifestaciones de desahogo y crítica hacia una sociedad misógina, sexista, represiva, sobre vigilada y racista. Respecto a *Nunca vas a estar sólo* (2016), la resistencia se muestra en un espacio clandestino. Más allá de la confrontación hacia los discursos de odio, se expresa la acción fuera de la norma como acto de resistencia. Sin embargo, como se plantea, la resistencia se narra desde espacios íntimos, como el dormitorio o dentro de espacios seguros, como la “Galaxy”, en donde el protagonista sale a bailar.

En este sentido, la película presenta una representación de la resistencia que supone una consecuencia de por medio. La escena anterior al ataque de Pablo, se le muestra “atreviéndose” a mostrar su pelo teñido y es humillado por esto. Además, las veces en que es molestado y ofendido por los varones del barrio, se acentúan cuando es visto maquillado o bailando.

Así, la propuesta cinematográfica al no ser observada desde una perspectiva crítica podría tener como efecto la naturalización por parte de la audiencia de acciones y discursos violentos y por ende la perpetuación de estos. Inhibiendo, además, la posibilidad de abierta expresión de identidad por parte de las personas pertenecientes a la comunidad LGTBI+.

Considerando los trabajos de De Certeau (1979) es que bajo las distintas formas de resistencia, es posible comprender estrategias y tácticas políticas de resistencia en lo cotidiano. En este caso la resistencia se expresa a partir de las tácticas porque son estas las que nacen a partir de una norma o imposición.

De esta manera, se abre la posibilidad de establecer en los espacios de memoria, nuevas maneras de interpretación de las resistencias y al mismo tiempo, la incorporación de memorias que rompen con las concepciones y configuraciones oficialistas de la memoria.

4) Representación de cuerpos nocturnos

El repertorio que se desarrolla a continuación presenta el elemento de “la noche” como espacio central en la vida y la resistencia de los cuerpos LGTBI+. En este sentido, los filmes escogidos, representan los escenarios nocturnos para dar cuenta de momentos que posibilitan la expresión de identidades, el disfrute de la libertad, el desahogo, la calma y la introspección. Sin embargo, es la noche también un espacio de inseguridades, de represión y tensiones.

A modo general, los tres filmes analizados cuentan con una narrativa que relaciona los cuerpos LGTBI+ con la noche como escenario de desahogos, reflexiones, intimidades,

sinceridades y desenvolvimiento. Al mismo tiempo, se observa que dependiendo del territorio e instancia donde se vive la noche ocurren diferentes fenómenos psicosociales.

En el primer filme analizado, Marina -Una Mujer Fantástica (2017)- aparece por primera vez cantando de noche en un restaurante. Se la muestra disfrutando de la música, conectada consigo misma, siendo representada desde esta escena como “una mujer fantástica”. A continuación, en conjunto con Orlando, celebran su cumpleaños, es festejada por todas las personas. Este escenario abre la posibilidad de comprender una vida nocturna común de acuerdo con los parámetros socioeconómicos en los que se la presenta; mujer, blanca-latina, de clase media alta. Sin embargo, esa misma noche en el hospital es cuando por primera vez en la narrativa filmográfica Marina es cuestionada como persona y como mujer.

La película representa a la noche como espacio para ser, de reencuentro con sí misma, además, de evasión, placeres y glamour. Así, se muestra un estilo nocturno particular que se asocia a una estética llena de luces, brillo, maquillaje, marihuana y elixir.

Con respecto a Naomi Campell, al igual que en el caso anterior, la protagonista se muestra por primera vez en la noche, por medio del uso de su cámara, “estoy cura”, “no veo nada claro”, aparece como primer recurso representativo, en donde es posible comprender un cuerpo que ha sido vulnerado y que resiste.

Teniendo en cuenta el hecho de que Yermén vive en la Población La Victoria, es preciso comprender una identidad formada al alero de un territorio cuyas características se entienden desde un significado de memoria en particular. En este sentido, cuando se muestra a la protagonista viviendo en la oscuridad de la noche, es relevante considerarlo para observar las formas en que se describe y desenvuelve la acción dentro de la película. Así, la relación de Yermén con la noche surge y se desarrolla a partir de las subjetividades de su vida y entorno. En este sentido, la noche en La Victoria es muy diferente a la noche que podría vivirse en Santiago Centro.

“Voy a tomar vino, me gusta el vino y la noche” (Donoso & Videla, 2013), dice Yermén. Y es así, que la película además representa la relación cuerpo- noche, con el consumo de alcohol y de otras sustancias, haciendo un símil entre la vida nocturna y la vida de Yermén a través de una dependencia por medio de la creación de una dependencia hacia este tipo de consumos.

Si se considera la idea anterior, se posibilita el respaldo de un estigma relacionado a que las personas que pertenecen a la comunidad LGTBI+ viven en una constante depresión y que “lo pasan mal” y por ende, deben acudir a inhibidores de la tristeza como las drogas o el alcohol.

En relación con Pablo en “Nunca vas a estar sólo”, la diferencia se encuentra en la relevancia que se le da a un disfrute clandestino cuando se encuentra en el barrio, y una liberación corporal identitaria cuando se trata de un espacio más central ciudadano. En este sentido, se entiende un relato que asocia la libertad del ser sólo con ciertos espacios más “open mind” que dejan fuera un sector donde la norma parece estar directamente relacionada con una base social patriarcal, sexista, homofóbica.

Considerando la forma en que se representa la noche y su vínculo con las corporalidades LGTBI+, se podría considerar este espacio como posibilitador de una performatividad particular que se relaciona directamente con los diversos ejes de resistencia. En este sentido, la película propone una idea de clandestinidad nocturna en donde la resistencia está marcada por un anhelo de libertad sin tener que explicar, sólo de ser.

A través de estos relatos se puede entender que, a partir de la relación con las representaciones, los filmes escogidos de alguna u otra manera establecen una realidad corporal que encuentra su espacio vital en un escenario nocturno. En este sentido, las películas terminan reproduciendo un estereotipo particular de identidad LGTBI+ en la noche.

Además, las tres películas comprenden una tranquilidad en la acción de habitar la noche; en el caso de *Una mujer Fantástica* (2017) y *Nunca vas a estar solo* (2016), se puede entender un guiño con el cine del norte (Europa y EEUU), en donde las personas no asocian la noche con un impedimento o con el miedo. Sin embargo, en el caso de *Naomi Campbell* (2015), este hecho se asocia a caminar y vivir un espacio seguro en la noche; habitar determinado barrio, puede abrir los facilitadores que se relacionan con la confianza, la seguridad y el desarrollo de determinadas redes entre personas de una misma comunidad.

Sin embargo, desde los estudios culturales de la noche, es posible comprender que el “antro” o las calles en este momento de la vida, se asocia a un escenario neoliberal de “no producción”, o de otras formas de producir que implican otras formas de mercancía, y por ende es un espacio que se toma como posibilitador de placeres. Además, tal como Galinier (2016) propone, se entiende que la noche posibilita el actuar de determinados grupos subalternos de las sociedades;

“A nivel de los grupos, de las comunidades, de las tribus, de las ciudades, estas adaptaciones tienen un eco muy fuerte respecto de los sistemas de representación de la noche, y sobre la manera en que la noche es objeto de creencias y de respuestas rituales.” (Galinier, J. 2016)

Con respecto a esa idea, es que finalmente se establecen determinados patrones de comportamiento estático, lugares afines a las corporalidades que hablan de una sola forma de disfrutar de la oscuridad y además alimenta un estereotipo de persona que la vive.

V. Conclusiones

Hoy en día, en el campo del arte y las ciencias sociales, diversas son las investigaciones y expresiones que dan cuenta de testimonios, vivencias y teorías en torno a las corporalidades disidentes, que proponen a su vez nuevas formas de memoria hacia los procesos de deconstrucción sexual y la comunidad LGTBI+.

En este sentido, las representaciones sociales de la comunidad LGTBI+ que se exponen en el cine, abren la posibilidad de que estas encarnen una memoria que rompa con la normatividad patriarcal capitalista de la memoria oficial.

Las representaciones sociales, son una herramienta de conocimiento que tienen la capacidad de convertir un objeto ausente, sustituyéndolo por una imagen dándole la capacidad de volverlo a la memoria. En este sentido, las representaciones sociales

constituyen elementos de gran importancia para la acción y el ejercicio de memoria, ya que, en la construcción y organización de las Representaciones Sociales se expresan diferentes aspectos donde es posible identificar procesos ligados a la memoria e identidad de sujetos y grupos que son constitutivos de subjetividad.

En este sentido, si se considera la acción del séptimo arte, es posible encontrar ciertos discursos que norman e instalan nuevos marcos de regímenes de verdad. Si bien, la propuesta puede tener como intención el cambio social a partir de la narrativa crítica, puede que, de lo contrario, y tal como señala Calveiro (2006) se torne una posición que reproduce y naturaliza la violencia, el control, configurando ciertos comportamientos que dan cuenta de un estigma, un estereotipo y un patrón de ser, en este caso, de la comunidad LGTBI+.

Si se considera el hecho de que el cine es un medio de reconstrucción de memoria que puede proponer resistencias a memorias oficiales, el ejercicio de memoria que esta investigación contempla por medio del análisis cinematográfico, puede abrir la posibilidad de observar las narrativas discursivas desde ejes transformadores para la sociedad en su conjunto.

En conclusión, es posible reconocer la instalación de nuevos imaginarios sociales que rigen las formas de comportamiento especialmente de la comunidad trans y homosexual en el cine chileno de la post dictadura.

Con respecto al rol que cumplen estas representaciones en la memoria, es que se establecen imaginarios de cuerpos y épocas de suma importancia para el conocimiento, ya que tal como propone Chartier (2005), se convierten cuerpos históricamente invisibilizados/ ausentes en cuerpos capaces de volver a la memoria.

Así, si nos situamos en lo que significan los discursos de los filmes analizados, estos centran en sus historias los cuatro repertorios propuestos en el análisis; cuerpos que se relacionan con dispositivos de poder, cuerpos violentados e intervenibles, cuerpos resistentes y cuerpos que se desenvuelven en la oscuridad.

La importancia de esta propuesta es que permite observar y analizar desde una perspectiva crítica las narrativas cinematográficas en las que participan personajes cuya identidad sexual se encuentra dentro de la comunidad LGTBI+. En otras palabras, se posibilita no solamente ver las configuraciones de los filmes chilenos situados en el contexto post dictadura, sino que permite observar el cine LGTBI+ bajo otros contextos.

Así, además, a través de los filmes es posible identificar rasgos que, si bien no se trabajan con profundidad en el análisis, sí surgieron en materia de análisis de discurso, y sería bueno abarcar en próximas investigaciones. En primer lugar, el hecho de que los cuerpos LGTBI+ expuestos en las películas se encuentran en un contexto socio histórico determinado, es decir, teniendo en cuenta la fuerte posición neoliberal en la sociedad y su actuar, es que surgen discursos en relación al trabajo, al individuo, a la meritocracia, al empoderamiento y las necesidades creadas por el mercado.

En segundo lugar, se presenta no solamente en las películas analizadas, sino que en aquellas que trabajan temáticas y fenómenos sociales vinculados a corporalidades LGTBI+,

cierta tendencia al melodrama, la tragedia y el imposible final feliz. En este sentido, la pregunta que surge es ¿por qué sólo las películas con personajes heterosexuales pueden vincularse a la felicidad?, se entiende así que al tener una identidad sexual no normativa siempre se tenderá a la tristeza y la desgracia.

Finalmente, con respecto al trabajo social, esta investigación surge como aporte a los estudios de género y memoria. La importancia de las representaciones sociales de las corporalidades no normativas en diferentes contextos y plataformas permite observar cómo son entendidos socialmente estos cuerpos y a partir de eso es posible llegar al reconocimiento de los fenómenos sociales de resistencias, violencia, perpetuación de estereotipos y discursos. Con esto, se posibilita la visión crítica de la realidad y se abre paso al cambio social.

Referencias

- Alfeo, J (2002) La representación de la cuestión gay en el cine español. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxg9n1>
- Anwandter, A (productor y director). 2016 *Nunca vas a estar solo*. Chile
- Aumont, J. (2008) *Estética del cine: Espacio filmico, montaje, narración y lenguaje*. Buenos Aires, Paidós
- Bell, P. (2016) "Cine chileno e identidad. La sociedad chilena representada a través del séptimo arte" (Tesis de pregrado) Universidad de Chile, Santiago. Chile
- Blanco, M. Pecheny, M. Pierce J. (2018) *Políticas de amor, derechos sexuales y escrituras disidentes en el Cono Sur*. Santiago, Chile. Editorial Cuarto Propio.
- Burke, P. (2006) *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona, Paidós
- Calveiro, P. (2006). Los usos políticos de la memoria. En *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*.
- Canales, M. (2006). Metodologías de investigación social: introducción a los oficios. Santiago: LOM.
- Cavallo, A, Douzet, P, Rodríguez C. (2007) *Huérfanos y perdidos: Relectura del cine chileno de la transición* Santiago, Chile. Uqbar Editores.
- Chartier, R. (2005) *El mundo como representación: Estudios sobre historia cultural*. Sexta edición. Barcelona, Gedisa
- Collazo, C. (2009). Deconstrucción, ideología y política: Cuando lo subalterno no habla, habita. V Jornada de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones

Gino Germani, UBA. Recuperado de: <https://www.aacademica.org/000-089/125.pdf>

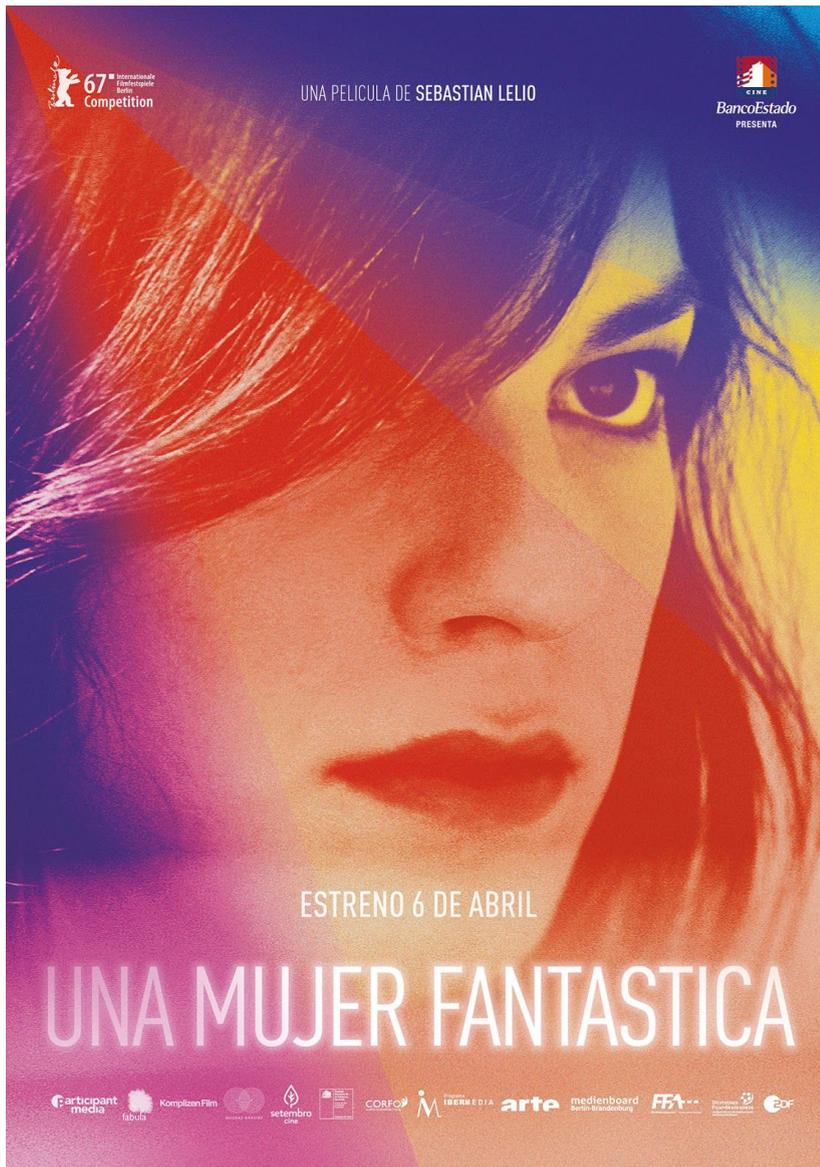
- Costas, M. (2002) *Representaciones Sociales* Universidad Nacional de Trujillo. Facultad de Filosofía y Letras.
- Donoso, C & Romero, R (productoras) Donoso, C & Videla, N. (directors) (2013) *Naomi Campbell*. Chile
- De Certeau, M (1979) *La Invención de lo Cotidiano*. México:Universidad Iberoamericana, 1999
- Escaja, Tina (2012) prólogo en *Fronteras de la Memoria: Cartografías de género en artes visuales , cine y literatura en las Américas y España*. Editorial Cuarto Propio, FLACSO Ecuador
- Estévez, G. (2005) *Luz, cámara, transición, el rollo del cine chileno de 1993 al 2003. (Memoria de grado)*. Universidad de Chile. Santiago, Chile.
- Estévez, A. (2010) "Dolores políticos: reacciones cinematográficas. Resistencias melancólicas en el cine chileno contemporáneo". Instituto de estética. Pontificia Universidad Católica de Chile. *Revista Cine y política*.
- Forcinito, A. (2004). *Memorias y Nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio
- Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar: El nacimiento de la prisión* (1976). 1ª edición. Siglo XXI. Editores Buenos Aires , Argentina.
- Galaz, C. & Poblete, R. (2019) *Políticas públicas educativas y las sexualidades en Chile post-dictadura: opacidades e hiper-visibilitys de sujetos LGTB*. Disponible en: <https://revistas.ufpr.br/educar/article/view/62610/38477>
- Galaz Valderrama, C., Sepúlveda Galeas, M, Poblete Melis, R., Troncoso Pérez, L., Morrison Jara, R. (2018). *Derechos LGTBI en Chile: Tensiones en la constitución de otredades sexualizadas*. *Psicoperspectivas*, 17(1). <https://doi.org/10.5027/psicoperspectivas-vol17-issue1-fulltext1165>
- Galinier, J., & Monod Becquelin, A. 2016. *Las cosas de la noche. Una mirada diferente*. In Monod Becquelin, A., & Galinier, J. (Eds.), *Las cosas de la noche : Una mirada diferente*. México : Centro de estudios mexicanos y centroamericanos. doi :10.4000/books.cemca.4221
- Garrido, J. (2016) "Historias de un pasado cercano. Memoria colectiva, discursos y violencia homo-lesbo transfóbica en la dictadura militar y la transición democrática en Chile" (tesis de pregrado) Universidad Diego Portales. Santiago, Chile.
- Garrido, J & Hiner, H. (2017). "Porque ser pobre y maricón es peor": La violencia anti-queer en Chile, 2000-2012.

- Garrido, J. C., Barrientos, C. J. (2017). Identidades en transición: Prensa, activismo y disidencia sexual en Chile, 1990-2010. *Psicoperspectivas*, 17(1). <https://doi.org/10.5027/psicoperspectivas> volumen 17-issue1-fulltext-1189
- Gergen, K. (1989). La psicología postmoderna y la retórica de la realidad. En T. Ibáñez (Coordinador). *El conocimiento de la realidad social* (pp. 157- 185) Barcelona: Sendai
- Goetschel, Ana & Llanos, B (2012) *Fronteras de la Memoria: Cartografías de género en artes visuales , cine y literatura en las Américas y España*. Editorial Cuarto Propio, FLACSO Ecuador.
- Halbwachs, M. (1992) *La memoria Colectiva*. Universidad de Zaragoza
- Haraway, Donna (1995). *Ciencia, Cyborg y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Herrera, M., Ortega, P., Olaya, V., & Cristancho, J. (2012). *Configuración de subjetividades y constitución de memorias sobre la violencia política: Una promesa de acción en torno a la cultura política*. En *Subjetividades políticas: desafíos y debates latinoamericanos*
- Hirsch, J. (2004) *Afterimage: Film, trauma, and the Holocaust*. Filadelfia: Temple University Press
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España: Siglo XXI
- Jodelet, D. (1986) *La representación social: fenómenos, conceptos y teoría*. En Moscovici (editor) *Introducción a la psicología social*. Barcelona
- Llanos, B. (2012) Memoria histórica y personal en los documentales *Chile, la memoria obstinada* de Patricio Guzmán y *El telón de Azúcar* de Camila Guzmán. En Goetschel & Llanos (2012) *Fronteras de la memoria: cartografías de género en artes visuales, cine y literatura en las Américas y España*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio
- Lelio, S (productor y director) 2017, *Una mujer fantástica*. Chile
- Martínez, A. (2012) Alfredo Martínez Expósito, “El cine gay mexicano y su impacto en la imagen nacional”, *Amerika* [Enlign], en <https://journals.openedition.org/amerika/3379#quotation>
- Melero, A. (2011) “Educación y liberación homosexual en el cine del tardofranquismo”. *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 9, 178-182
- Melo, A. (2008) *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires, Argentina. Editorial LEA.

- Mercader, Yolanda (2008). *La Diversidad Sexual en el Cine Mexicano*. V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.
- Montero, L. Valdebenito, F. (2012) *La última década del cine chileno: Inevitablemente independiente*. (Tesis de pregrado). Universidad de Chile. Santiago, Chile.
- Moscovici, S. (1984) *Social Representations* Londres, Cambridge University Press,
- Muñoz, V. (2017) “Desde las Yeguas del Apocalipsis al AUC: Aportes para una historia del movimiento LGBTIQ+ en la post-dictadura chilena (1988-2015)” (Tesis de pregrado) Universidad Austral de Chile. Valdivia, Chile.
- Olivera, G. (2012) “Entre lo innombrable y lo enunciable: visibilidades y espacialidades LGBT en el cine argentino (1960-1991)” *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS)*, ISSN 1578-4223, N°. 19, 2012 (Ejemplar dedicado a: Estudios queer semiótica y políticas de la sexualidad), págs. 99-111
- Opazo, C. (2018) “Pedagogía de un bailarín de discoteca: masculinidad y oficio en La huida de Andrés Pérez Araya.” *Políticas de amor, educación y género*. Ed. Mario Pecheny y Joseph Pierce. Santiago: Cuarto Propio. 123-41
- Piper, I., Fernández, R., Íñiguez, L. (2013). *Psicología Social de la Memoria: Espacios y Políticas del Recuerdo*. PSYKHE, 22 (2), 19-31. Recuperado de: http://www.psykhe.cl/index.php/psykhe/article/viewFile/574/pdf_2
- Potter, J. & Wetherell, M (1987) *Discourse and Social Psychology*, London: Sage
- Ramírez, E. (2014) *De restos a imágenes hápticas: un itinerario del documental chileno de la post dictadura*. En Villarroel, M. *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano* (pp.39-47) Santiago:LOM.
- Robles, V (2008) *Bandera Hueca: historia del movimiento homosexual de Chile*. Santiago, Chile. Editorial Cuarto Propio.
- Sánchez Ramírez, G. (2016). *La transexualidad en el cine español: representación del personaje transexual en la ficción española*. (Trabajo fin de grado inédito). Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Sisto, V. (2012) *Análisis de discurso y Psicología: a veinte años de la revolución discursiva*. Revista de Psicología, vol.21, número 1. Universidad de Chile.
- Sutherland, J. (2009) *Nación Marica, prácticas culturales y crítica activista*. Santiago, Chile. Ripio Ediciones.

- Vásquez, F. (2001) *La memoria como acción social. Relaciones, significados e imaginario*. Barcelona: Paidós

Anexos



SINOPSIS

Marina es una joven mesera y aspirante a cantante. Orlando, 20 años mayor que ella, es dueño de una imprenta. Marina y Orlando están enamorados y planean un futuro juntos. Luego que Orlando muere repentinamente, Marina se ve obligada a enfrentar a su familia y a la sociedad, y a luchar nuevamente para demostrarles lo que ella es: compleja, fuerte, honesta, fantástica.



SINOPSIS

Yermén es una transexual en sus mediados treinta que trabaja como tarotista y vive en la emblemática población La Victoria. En busca de una reasignación de sexo decide probar suerte en un programa de televisión sobre cirugías plásticas, donde conocerá a una enigmática inmigrante que desea operarse y ser igual a Naomi Campbell.



SINOPSIS

Tras un violento ataque a su hijo adolescente gay, Juan, un retraído administrador en una fábrica de maniqués, lucha entre pagar los exorbitantes costos médicos de su hijo y un último intento por convertirse en socio de su jefe. Callejones sin salida y traiciones inesperadas lo harán descubrir que el mundo que él creía conocer estaba listo para ser violento también con él. Juan ya ha cometido muchos errores, pero su hijo aún puede salvarse.