

La verosimilitud cisheterosexista: ¿se puede hackear?

Apuntes y reflexiones sobre la representación de personajes LGBTIQ+ en la ficción.

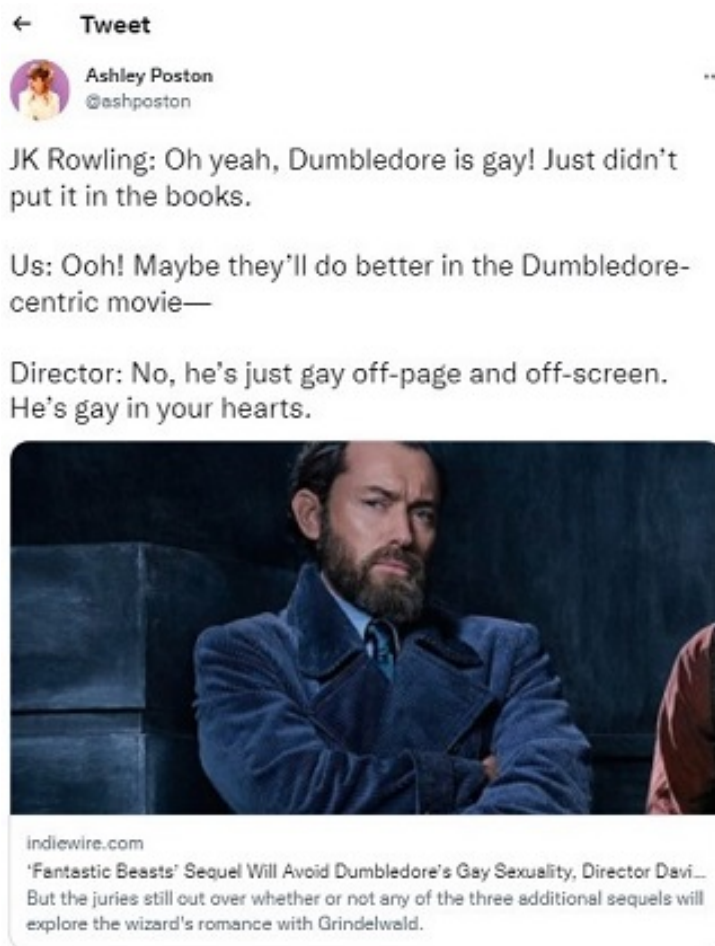
Abril Amado

1.

En 2007, J.K. Rowling, autora de la saga *Harry Potter*, declaró que el excelentísimo profesor Dumbledore era gay. Más allá de las discusiones entre lxs fans acerca de si las novelas escondían o no pistas sobre la orientación sexual del director de Hogwarts, los vínculos sexoafectivos de Dumbledore nunca fueron un tema relevante para la novela. Sin embargo, las declaraciones de su autora despertaron una polémica inusitada: la sexualidad de uno de los personajes más emblemáticos provocaba rechazos, festejos y enfrentamientos.

La controversia se reavivó en 2018 cuando David Yates, director de *Animales fantásticos y dónde encontrarlos 2*, declaró que la sexualidad de Dumbledore no sería explotada de manera explícita.

No obstante, en la tercera entrega de la saga, *Animales fantásticos 3: los secretos de Dumbledore*, estrenada en abril de 2022, Dumbledore le confiesa a Grindelwald haber estado enamorado de él. La cuestión sigue dando al fandom y a la prensa tela para cortar.



2.

Rowling ha hecho muchísimas declaraciones sobre el mundo mágico de *Harry Potter*, algunas de ellas durante la etapa de publicación de los libros y otras a posteriori. Incluso ha utilizado su web, *Pottermore*, para añadir relatos e información adicional de los personajes. Más allá de los juicios de calidad en términos narrativos, ninguna información nueva sobre los personajes del mundo ficcional o sobre el mundo mismo ha sido discutida. Esta aceptación “pasiva” que tomamos frente a la nueva información contrasta con la sorpresa expresada por el público

ante la homosexualidad de Dumbledore, un dato del todo verosímil¹... ¿O acaso las poblaciones LGBTIQ+ están excluidas de la verosimilitud?

Como señala el Grupo Luthor en *Multiversos*,

la forma más normal de acceder a un mundo ficcional (a menos que sea una ensoñación autosugestionada) es a través de algún dispositivo semiótico y este será necesariamente parcial y secuencial. Parcial significa que podrá mostrarnos solo una parte del mundo representado. Secuencial quiere decir que los distintos fragmentos se presentarán necesariamente como una sucesión.(2020, 75)

Ni nuestra mente ni los dispositivos semióticos pueden representar un mundo completo: presupondremos la completitud del mundo ficcional mientras imaginamos una parte.

La pregunta que surge es, entonces, cómo completamos esa parte que falta. Marie-Laure Ryan (1991) postula el principio de mínima divergencia (*principle of minimal departure*), según el cual el mundo ficcional es construido imaginativamente tomando siempre como modelo al mundo actual (nuestro mundo); de manera que lo imaginado resulta idéntico a nuestro mundo, a menos que se indique lo contrario. Entre los elementos que proyectamos hacia la ficción están, por ejemplo, la forma del cuerpo humano, los hábitos de supervivencia (asumimos que los personajes comen o van al baño, aunque los dispositivos no lo mencionen) y, según vimos al inicio de este artículo, nuestro propio cisheterosexismo. Quizás la sorpresa que produjo en muchxs fans el saber que Dumbledore era gay no venía dada por el texto mismo, sino por la manera en que lxs lectorxs habían completado imaginativamente la información sobre el personaje.

3.

En “Realidad mental y mundos posibles”, Jerome Bruner sostiene que existen dos modalidades de pensamiento o funcionamiento cognitivo: la argumentación y la

¹Entendemos la verosimilitud en su sentido más clásico aristotélico, como “apariencia de verdad”. Lo verosímil es aquello que es creíble, posible, que podría o debería haber sucedido.

narración². Cada una de estas modalidades brinda un modo de conocer, de hacer comprensible la experiencia y de ordenar el mundo: “los argumentos convencen de su verdad, los relatos de su semejanza con la vida. En uno la verificación se realiza mediante procedimientos que permiten establecer una prueba formal y empírica. En el otro no se establece la verdad sino la verosimilitud” (2012, 23).

La escritura lógico-científica tiende a elegir el vocabulario más claro posible, con referentes objetivos, transparentes y bien definidos, así como también frases literales, de manera que sus enunciados puedan ser convertidos fácilmente en proposiciones verificables. En cambio, la literatura combina lo nuevo y lo dado de un modo que resulta extraño, generando “intersticios”, es decir, espacio para que lxs lectorxs reconstruyamos imaginativamente referentes que se evocan. La narrativa es, entonces, “un enunciado o un texto cuya intención es iniciar o guiar una búsqueda de significados dentro de un espectro de significados posibles” (36). ¿Qué sucede cuando ese espectro de significados posibles se ve reducido por la invisibilización de ciertas comunidades o colectivos sociales? ¿No se vuelve acaso esa búsqueda abierta de significados un problema político?

Lo que hace la narrativa es desencadenar presuposiciones que tienen su correlato en aquellas de naturaleza identitaria que hacemos en nuestro mundo. Presuponemos a las personas cis, heterosexuales, blancas, con rasgos europeos. Cuando esas presuposiciones se transgreden, se produce la sorpresa. Y hasta la sorpresa misma es política, dado que exhibe con claridad qué es aquello que no nos resulta “natural”. La sorpresa frente a identidades disidentes en la ficción nos muestra claramente que nuestra imaginación está disciplinada y normalizada. Más aún: nos muestra que la imaginación, generalmente considerada como una capacidad individual, está codificada colectivamente.

¿Podemos generar una *imaginación rebelde* que transgreda la codificación social y ponga en tela de juicio nuestras presuposiciones, ampliando el espectro de significados posibles que el arte nos ofrece? Y si esto fuera efectivamente realizable: ¿serviría para cambiar nuestra realidad, para desnormalizar la heterosexualidad, el cisexismo, las identidades en general? ¿Podemos transformar los *regímenes de la sorpresa*?

²Si bien la teoría de Bruner aplica únicamente a la literatura, nos sirve para pensar los problemas que aquí conciernen, pensados a partir de fenómenos provenientes de la industria cultural y las grandes empresas productoras de ficciones transmediales y cinematográficas.

4.

La historia nos ha demostrado que el arte no puede (o al menos, no por sí solo) cambiar al mundo. No obstante, el debate sobre el arte comprometido cada cierto tiempo renace de sus cenizas. ¿Y qué pasa con la tan transitada relación entre arte y política? Jacques Rancière se hace cargo de las paradojas de este debate, cuya historización excede los propósitos de este trabajo, y establece un paralelismo: el arte y la política tienen en común el producir *disenso*, es decir, nuevos regímenes de sensorialidad.

La política, dirá Rancière, reconfigura los marcos sensibles, se ocupa en primera instancia de los sujetos y los objetos involucrados en una serie de instituciones, leyes, luchas y ejercicios de poder; y de sus relaciones entre sí. Rompe “la evidencia sensible del orden ‘natural’ que destina a los individuos y los grupos al comando, a la obediencia, a la vida pública o la vida privada, asignándolos [sic] desde el principio a tal o cual tipo de espacio o de tiempo, a tal manera de ser, de ver, de decir” (2017: 61-62). Dicha evidencia proviene de lo que el autor denomina “policía”: una lógica dada que distribuye cuerpos, les asigna un lugar y un rol social y define, además, la distribución de lo que es visible y no lo es (Rancière no las menciona, pero incluiremos las identidades que aquí nos conciernen). “La política es la práctica que rompe ese orden de la policía que anticipa las relaciones de poder en la evidencia misma de los datos sensibles” (62).

La experiencia estética, al igual que la política, produce, entonces, disenso. Y esos dos disensos, el político y el estético, se retroalimentan: hay una estética de la política, ya que la subjetivación política (el hacerse de un cuerpo y ocupar un lugar, un espacio o una función que no esté definida por la policía) redefine aquello que es visible, aquello que puede ser dicho o hecho y el lugar que ocupan los sujetos. Al mismo tiempo, existe una política de la estética: el arte que produzca disenso determinará nuevas configuraciones de lo posible, exponiendo lo que no está visible hasta entonces, proponiendo capacidades nuevas.

Rancière definirá la ficción como

el trabajo que produce disenso, que cambia los modos de representación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las

escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación. Este trabajo cambia las coordenadas de lo representable; cambia nuestra percepción de los acontecimientos sensibles, nuestra manera de relacionarnos con sujetos, la manera en la que nuestro mundo es poblado de acontecimientos y figuras (67).

Para este autor no existe un mundo real que esté por fuera del arte, sino que hay pliegues y repliegues que unen y comunican a la política del arte y al arte de la política. Por supuesto, desde la teoría de los mundos ficcionales con la que comenzamos estas reflexiones el mundo real y el de la ficción están claramente separados y comunicados por relaciones de accesibilidad. No obstante, las reflexiones de Rancière pueden servirnos para pensar qué sucede cuando se representan personajes fuera de la cisheteronorma: se los vuelve visibles, ocupan un espacio que antes no les era asignado.

Si atendemos a la psicología cognitiva de Bruner, una circulación más amplia de personajes LGTBIQ+ en la ficción permitiría ampliar el abanico de significaciones posibles en nuestro imaginario. Y, si la esperanza es lo último que se pierde, podría de alguna manera *hackear* nuestra percepción de lo verosímil, reflejo de nuestras presuposiciones machistas, cisheteronormativas de las identidades.

5.

Existe en la actualidad un debate acerca de la existencia de una “literatura feminista”, por la que circulan autoras mujeres, autorxs trans, personajes LGTBIQ+, narradorxs que cuentan historias en lenguaje inclusivo y un sinfín de eventos y figuras que son eco de las luchas que se producen hoy en las calles al calor de la cuarta ola feminista. Bajo esta etiqueta, aparecen numerosas obras de diversa índole: no interesa tanto el género o el origen geográfico, sino más bien ese supuesto feminismo que impregna la sucesión de eventos narrativos. ¿Puede una historia ser “feminista”? ¿Existen la literatura gay, la literatura trans, la literatura lesbiana? ¿O es que las voces disidentes que exceden la heteronorma caen inmediatamente bajo esa etiqueta?

En los estantes de las librerías, sorprende ver que a determinadas autoras (por

sobre todo) o a ciertas historias que visibilizan las identidades LGBTIQ+ se las ubica junto a libros de teoría feminista o de género. Más allá de que esto se trate de un fenómeno comercial y no literario, aparece acá la explicitación de ciertas identidades o corrientes de pensamiento que, por el simple hecho de aparecer, son ubicadas todas juntas en un mismo espacio. De esta manera, a ciertas obras inmediatamente se las vincula con una militancia, más que con la ficción. Independientemente de las intenciones de lxs autorxs, que pueden ser o no intenciones militantes, encasillar estas obras hará que lxs lectorxs interpeladxs sean solamente aquellos que quieran conscientemente encontrarse con ciertos personajes o narradores. Son lectorxs para quienes, posiblemente, la verosimilitud ya incluya personajes LGBTIQ+. El fenómeno comercial no hace más que sostener un *status quo* en el que las poblaciones disidentes pugnan por ocupar determinados lugares en la sociedad, mientras los personajes ficcionales hacen lo propio con los espacios de las librerías.

¿De lo que se trata, entonces, es de mezclar obras y personajes? ¿Se trata de incluir sí o sí personajes diversos en las obras? ¿Tiene sentido exigirle al arte cierta corrección política consecuente con las demandas sociales actuales? ¿O nos estamos olvidando de que el arte no es siempre revolucionario, no produce siempre *disenso* tal como postula Rancière? ¿Hasta qué punto es disidente incluir personajes que no forman parte de las identidades hegemónicas en relatos formalmente conservadores?


6.

Pocas semanas antes de escribir este artículo, a fines de mayo de 2022, se produjo un extensa polémica en internet acerca de la película *Lightyear* (hasta el momento no estrenada), un *spin off* de Toy Story que tiene como protagonista al astronauta de juguete *Buzz Lightyear*. Los empleados de Pixar contaron abiertamente que la empresa había decidido censurar un beso entre dos personajes femeninos quitando la escena. Publicaron una carta abierta, en nombre de “los empleados LGBTIQ+ de Pixar y sus aliados” en la que afirmaron que los ejecutivos corporativos de Disney habían exigido recortes de “casi todos los momentos de afecto abiertamente gay”. La carta también expresa la decepción ante la falta de una postura contra la ley “Don’t say gay” aprobada por el Comité de Edu-

cación de Florida que prohíbe la enseñanza sobre temas de diversidad sexual y de género en las escuelas hasta el tercer grado. Luego de toda la polémica, la escena fue devuelta a la película y (por lo que se sabe hasta el momento) podrá ser vista en el cine en junio del corriente año (2022). Además, Disney anunció que antes de 2022 el 50 % de sus personajes pertenecerán al espectro LGBTQ+.

Disney anuncia que la mitad de los personajes de sus dibujos serán LGBTQ+ antes de que termine 2022

La compañía trabaja para promover personajes transgénero y no binarios, y aseguran que están «a favor de explorar historias *queer*»

 El Debate

05/04/2022 - Actualizada 03:46



La industria de la ficción se encuentra evidentemente tensionada por los conflictos sociales en torno a la sexualidad. La inclusión de personajes pertenecientes a las minorías suele responder menos a una toma de conciencia que a la necesidad de un lavado de imagen frente a las críticas que acusan de poca inclusión. En el informe anual realizado en 2021 por la GLAAD (*Gays Lesbians Alliance Against Defamation*), de las 44 películas estrenadas en 2020³ por los ocho estudios con mayores ingresos brutos en el año anterior, solo 10 (22,7 %) contenían personajes LGBTQ+. Ninguno de ellos presentaba discapacidades o era transgénero (al igual que en los tres años anteriores) y el único personaje bisexual fue Harley Queen, en *Birds of Prey*. Es decir que, dentro de la comunidad LGBTQ+, los distintos colectivos también poseen niveles de representación altamente desiguales (probablemente, correlativos con su nivel de aceptación social). Además, un 30 % de estos personajes tenían menos de un minuto de tiempo en pantalla.

³El estudio señala que en 2020 la muestra de películas es menor con respecto a otros años, debido a la caída en la cantidad de estrenos como consecuencia de la pandemia de COVID-19.

Otro dato interesante que se desprende de este estudio es que si bien los valores muestran un incremento en la representación de personajes LGBTIQ+ con respecto a años anteriores, las películas que los incluyen son aquellas de menor presupuesto. Durante la pandemia, estas fueron vendidas a plataformas de *streaming* para generar ganancias a las grandes empresas, mientras que las de mayor presupuesto fueron retenidas hasta que se produjera la apertura de las salas de cine. El género más “inclusivo” fue la comedia, mientras que el drama y el documental contaron con 0 % de representación LGBTIQ+⁴.

Lo que demuestran estos datos es que los grandes estudios fílmicos (Lionsgate, Paramount Pictures, Sony Pictures Entertainment, STX Films, United Artists Releasing, Universal Pictures, Walt Disney Studios y Warner Bros.) intentan dar una imagen “progresista” o “gay friendly” mediante la inclusión de unos pocos personajes minoritarios, mientras continúan representando una sociedad cishetero. Los pocos personajes identificados como “diversos” o “disidentes” actúan como un señuelo que atrae sobre sí ideas de inclusión, mientras sigue habiendo una profunda brecha entre presupuestos, tiempo en pantalla, nivel de protagonismo, etc.

Este comportamiento responde a la técnica de *pinkwashing* o “lavado de cara rosa”, una estrategia de marketing que exhibe tolerancia para lavar la imagen frente a denuncias de discriminación, uso de estereotipos estigmatizantes, poca representación, etc. Lo positivo es que la necesidad de *pinkwashing* demuestra ciertos niveles de presión social por una mayor naturalización de las identidades LGBTIQ+. Está por verse qué pasa con el anuncio de Disney: ¿será esta inclusión masiva de personajes un acto realmente igualitario? ¿O estará cargado de estereotipos e imágenes poco representativas de, paradójicamente, aquello que busca representarse?

⁴Por supuesto, estos datos ameritan un análisis más detallado acerca de la manera en la que los personajes son representados, qué nivel de protagonismo y de relevancia para la historia tienen, etc. Para más información al respecto consultar: GLAAD (Gays Lesbians Alliance Against Defamation). 2021. *GLAAD Studio Responsibility Index*. Los Ángeles. Disponible [aquí](#)

7.

Evidentemente, la representación o no de ciertas identidades genera conflictos sociales que van de la mano con una serie de debates acerca de los derechos de las personas LGBTIQ+ y la educación sexual. A pesar de que sabemos que la literatura o el cine por sí mismos no cambian el mundo, es innegable que la teoría de la ficción en su amplio espectro y la sociedad en general conciben algún tipo de impacto social por parte de aquello que es representado. En estos apuntes, hemos visto cómo esta postura aparece tanto en la teoría de los mundos ficcionales, (pensando las implicancias políticas del principio de mínima divergencia) como en el ámbito de la psicología cognitiva de Bruner o en el campo de la filosofía del arte, a partir de Rancière. Estas reflexiones pueden servir a la hora de pensar, por ejemplo, en la intersección entre la enseñanza de la Lengua y Literatura y la Educación Sexual Integral.

Más allá de lo que cada unx crea que el arte *debe o no ser*, de si está bien o mal pensar la ficción en términos de *deberes* o *exigencias*, es innegable que la representación ficcional y la verosimilitud son, como las calles, los trabajos o las escuelas, terreno de disputa. Allí, se ponen en juego concepciones morales de distintos sectores de la sociedad. Ya nos lo mostraron lxs empleadx de Pixar, luchando abiertamente por el derecho de tener personajes como ellxs, luchando quizás, por algo que podríamos pobremente llamar “derecho de verosimilitud”.

Bibliografía

Bruner, Jerome. 2012. *Realidad mental y mundos posibles. Los actos que dan sentido a la experiencia*. Buenos Aires: Gedisa.

GLAAD (Gays Lesbians Alliance Against Defamation). 2021. *GLAAD Studio Responsibility Index*. Los Ángeles. Disponible [aquí](#).

Grupo Luthor. 2020. *Multiversos. Una introducción crítica a la teoría de los mundos ficcionales*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Ryan, Marie-Laure. 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press.

Rancièrè, Jaques. 2017. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.