

EL GAY PALESTINO EN EL CINE ISRAELÍ: DESEO, PODER Y MIRADA COLONIAL*

LORETO ARES
SUSANA DÍAZ

0. MIRADAS, DESEO Y RELACIONES DE PODER

Este artículo analiza, con perspectiva descolonial y cuir¹, la (re)producción de la sexualidad no normativa palestina en el cine israelí *mainstream* que se exporta a festivales LGTBQ internacionales.

El marco epistemológico en el que se encuadra este trabajo pivota sobre tres grandes ejes:

1. La ruptura posmoderna que nos hace conscientes de las relaciones de poder que se entretrejen con la elaboración y difusión de conocimiento, y que asimismo invita a producir saberes situados (Haraway, 1995).
2. La articulación de un pensamiento descolonial que habite las fronteras del marco hegemónico euro y hetero centrado que, aun estando inevitablemente salpicado por este, también lo contamine a él de *pensamientos otros* y *lógicas otras* (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007).
3. La capacidad performativa y subversiva del discurso, único instrumento de aprehensión de la realidad.
En cuanto al marco teórico, este análisis lo sustentan:
 1. Los feminismos interseccionales que surgen del pensamiento y activismo feminista negro (Crenshaw, 1989) y que explican cómo todas las variables identitarias que intersectan en las personas son estructuralmente interdependientes y mutuamente productivas.
 2. La perspectiva cuir, que aplica las teorías performativas del discurso al género, y que resiste los binomios y el esencialismo en el género y la sexualidad (Butler, 2010).
 3. Las teorías críticas acerca del orientalismo (Said, 2008) y el homonacionalismo (Puar, 2007).
En cuanto a la aproximación al cine, se concibe el hecho fílmico como acto cinematográfico

y como dispositivo discursivo, es decir, como una tecnología (de género). El análisis desarrollado en estas páginas es, por tanto, una operación de producción de sentido, la transformación del espacio textual (el objeto-film) en texto, con el objetivo de desmenuzar los mecanismos naturalizadores del discurso: cómo se fabrica la *verdad* al invisibilizar, por un lado, la construcción de la imagen como representación de la realidad y, por otro, las relaciones de poder coloniales, raciales, de género, funcionales, de clase, etc. Se trata, en definitiva, de desentrañar los mecanismos que naturalizan una relación determinada entre estado-nación, sexualidad y raza en el cine dominante LGTBQ israelí (principalmente gay).

La muestra de análisis está compuesta por cuatro films israelíes: *La burbuja* (Ha-Buah, Eytan Fox, 2006); *The Invisible Men* [Los hombres invisibles] (Yariv Mozer, 2012), en coproducción con Países Bajos; *Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land* [Desnudando a Israel: hombres gays en la tierra prometida] (Michael Mayer y Yariv Mozer, 2012) y *Alata (amor sin barreras)* (Out in the Dark, Michael Mayer, 2012), en coproducción con Estados Unidos. Los criterios para su selección y definición como narrativas dominantes son: 1) la distribución internacional con la etiqueta de «israelí» y «temática gay», dada la lectura modelo específica que esto les asigna; 2) la producción o distribución con ayuda estatal; 3) su promoción en festivales internacionales; y 4) el carácter protagonista de la sexualidad palestina no normativa.

En primer lugar, el artículo se centrará en la erotización de la violencia y la dominación en *La burbuja*, así como en los documentales *The Invisible Men* y *Undressing Israel*. En segundo lugar, se acercará a la representación de las prácticas sexuales en los dos largometrajes de ficción: *La burbuja* y *Alata*. Estas cuatro películas naturalizan y neutralizan las relaciones de poder existentes, algo que se hace patente tanto a través del propio ejercicio de representación como de la mirada unidireccional que se construye entre la población israelí y la

palestina. Es esa mirada, vehículo de deseo y de poder y que sitúa a la palestina como objeto, la que es sometida a análisis. En conclusión, se explorarán los mecanismos de un tipo específico de discurso, aquel que construye y normaliza, desde la mirada israelí, la sexualidad palestina.

I. EROTIZAR LA DOMINACIÓN COLONIAL.

La burbuja es una película del cineasta israelí Eytan Fox, producida por Israeli Film Fund, así como por la compañía Uchovsky-Fox y otras tres productoras israelíes (Metro Communications, Ronen Ben-Tal Films y Feingold Productions). Otras tres distribuidoras israelíes colaboran en la financiación (Keshet, Hot y United King Films). *La burbuja* es una de las películas israelíes con mayor difusión entre el público LGTBQ internacional y cuenta con premios como los GLAAD, Glitter, el del festival LGTBQ de Dublín, de Miami, de Torino o de Toronto².

Cuenta la historia de amor entre Noam, israelí y residente en Tel Aviv, y el joven palestino Ashraf. Se conocen en un puesto de control en el que Noam está trabajando como reservista y donde pierde su identificación. Ashraf la encuentra y va a devolvérsela a la casa de Noam, donde vive con Lulu y con Yali. A partir de ahí, comienzan una relación. Noam, Lulu y Yali, los tres israelíes, introducen a Ashraf en la vida gay de Tel Aviv tras darle una nueva identidad, con el nombre de Shimi, para ocultar su condición de palestino sin documentación legal. Un ex novio de Lulu, Sharon, descubre la mentira y Ashraf, asustado, vuelve a Nablus, donde le habla de su relación con Noam a su hermana, que no reacciona bien. Noam y Lulu van a buscarle haciéndose pasar por periodistas, y Jihad, el cuñado de Ashraf, le sorprende besándose con Noam. Poco después, Ashraf, aún en Nablus, descubre que Jihad va a cometer un atentado en Tel Aviv, en el que Yali resultará herido. Como consecuencia, las fuerzas armadas israelíes atacan Nablus y la hermana de Ashraf es asesinada

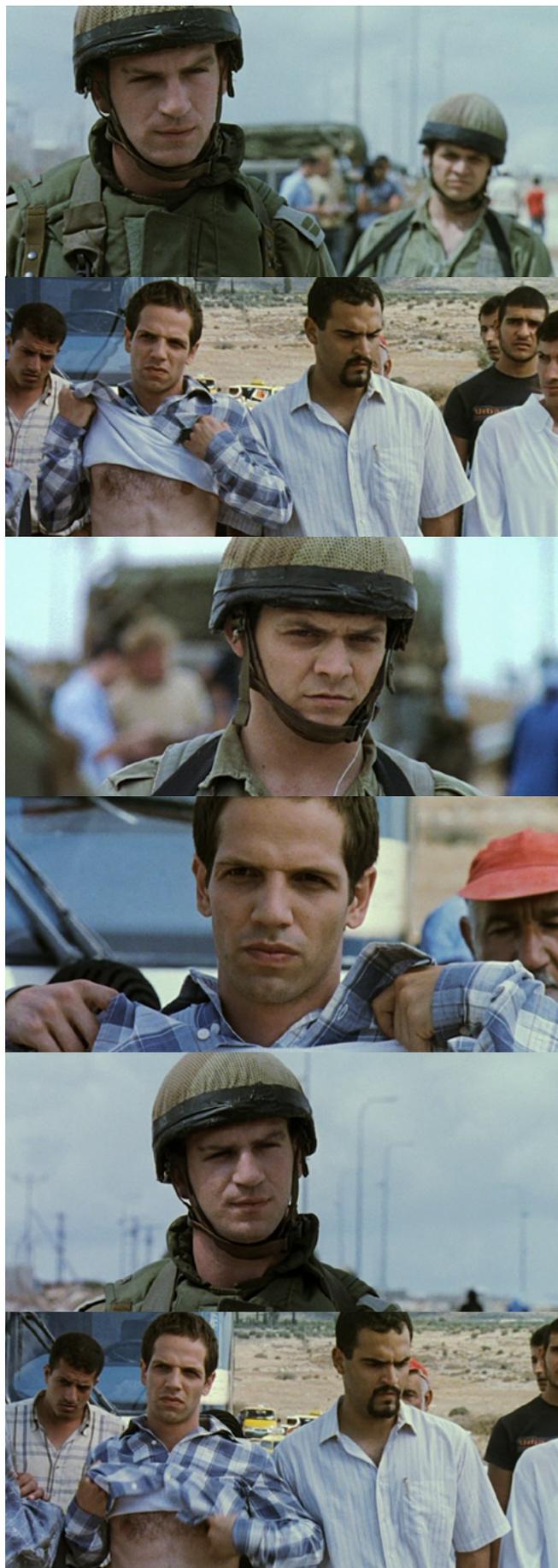
colateralmente. Desesperado, Ashraf se presenta voluntario para vengarla y viaja a Tel Aviv con un cinturón de explosivos, que activa justo mientras Noam le abraza en la última escena.

Como se verá, *La burbuja* sexualiza tanto el puesto de control como el terrorismo palestino, algo que se desarrolla a continuación junto al binomio orgullo/vergüenza de Halberstam (2005), presente también en *The Invisible Men*.

En el caso de *La burbuja*, el puesto de control es un elemento que se repite, visible y violenta muestra de la relación de poder colonial. Separa a aquellas personas que tienen que pedir permiso de aquellas que lo otorgan. El ejército israelí justifica la necesidad de desvestir a la población palestina como medida excepcional por motivos de seguridad nacional. Así, esta práctica construye a los cuerpos palestinos al mismo tiempo como amenaza de peligro inminente —terroristas— y como objeto subyugado y sin capacidad de acción —objetos de la ocupación— (Hochberg, 2010: 577-578).

El inicio de *La burbuja* se desarrolla en este contexto altamente cargado de poder y de violencia. En esta escena, la orden de desnudarse recae solo en los hombres, lo que confirma la teoría de Kotef y Amir (2007), que cruza este binomio de persona terrorista/persona ocupada con dinámicas de género: la masculinización del terrorista y la feminización de la figura subyugada. Tras un plano medio corto del oficial superior, con Noam desenfocado de fondo (fotograma 1), se sucede un contraplano medio de Ashraf subiéndose lentamente la camiseta (fotograma 2). A continuación, un primer plano de Noam le muestra quitándose los cascos de música, observando atento (fotograma 3), seguido de otro primer plano de Ashraf (fotograma 4). Por último, la cámara vuelve al oficial superior en un plano medio (fotograma 5), tras lo que Ashraf se baja la camiseta (fotograma 6).

De arriba a abajo. Fotogramas 1-6. *La burbuja* (Ha-Buah, Eytan Fox, 2006)



En esta sucesión de planos hallamos el primer encuentro de miradas entre Noam y Ashraf. En esta ocasión, no es un ejercicio de omisión de las relaciones de poder, ya que estas son tan explícitas que, hasta el oficial superior, símbolo del poder arbitrario en la película, se hace presente en la sucesión de planos y contraplanos. El ejercicio es, más bien, de erotización: «Despojado de cualquier connotación cultural, el enemigo no podría ser atractivo como objetivo. Para convertirse en uno, debe ser sexualizado» (Kaplan, 2002: 193).

La presencia del oficial superior, que se opone a Noam en el binomio israelí bueno/israelí malo, permite que Noam salga indemne de esta escena, homoerotizando la tensión, pero cediéndole al otro soldado la representación de la violencia jerarquizada. Es la relación entre ese soldado y Ashraf la que es violenta y colonial; Noam solo irrumpe en ella para introducir el deseo. A lo largo de la escena, sus miradas volverán a encontrarse, después de que Ashraf la busque, con complicidad y preocupación, cuando tratan de ayudar a la mujer que ha roto aguas y que pronto perderá al bebé.

En 2005, J. Halberstam publica el ensayo *Shame and White Gay Masculinity*, en el que explora la narrativa de la identidad homosexual estructurada en el par vergüenza/orgullo [*shame/pride*], además de cómo este está racializado y generizado para ajustarse a una experiencia blanca y masculina. Dicha narrativa emplaza temporalmente la vergüenza antes del orgullo, y es reclamada y resituada por un adulto cuir con las herramientas y el lenguaje para transformar sus experiencias pasadas. La vergüenza gay tiende, tanto en sus encarnaciones académicas como en las activistas, a convertirse en una narrativa totalizadora que equilibra el foco del consumidor en el orgullo gay con la vergüenza gay, chic, blanca y falsamente radical [*faux-radical*]. Debido a su estructura binaria, vergüenza/orgullo parecen haber cubierto toda la experiencia gay. Esta narrativa habría universalizado al sujeto (blanco y masculino) que supera esa

LA HOMOEROTIZACIÓN DEL PUESTO DE CONTROL, ENTONCES, PUEDE ENTENDERSE COMO UN PROCESO DE PROYECCIÓN DE VERGÜENZA SOBRE ESE SUJETO OTRO RACIALIZADO

experiencia en la que ciertos privilegios se le han denegado. Para las mujeres y para las personas no-blancas, la vergüenza juega un papel diferente, con modos de subyugación y estrategias políticas distintas: esa vergüenza para las mujeres se combate políticamente a través del feminismo, y para las personas no-blancas a través de la crítica cuir antirracista [*queer of color critique*] (Ferguson, 2003; Halberstam, 2005: 223-224). La clave también radica en lo que se puede hacer con la vergüenza cuando se siente. Tanto Warner (1999: 3) como Halberstam (2005: 224) coinciden: proyectarla en sujetos *otros* (unos otros que también son racializados y generizados). La homoerotización del puesto de control, entonces, puede entenderse como un proceso de proyección de vergüenza sobre ese sujeto otro racializado.

Volviendo al film, Ashraf no se mueve en el mismo binomio vergüenza/orgullo sexual en el que lo hace Noam. El proceso de ser retenido y observado en el puesto de control es para Ashraf, y siguiendo a Morag, «[u]na experiencia física de vergüenza que implica feminización y castración y que, en contraste con la experiencia de Noam, conlleva una racialización que no se transforma en orgullo» (Morag, 2010: 946). Hay vergüenza gay y hay humillación racial, y esto no puede reabsorberse en la narrativa blanca del orgullo.

Siguiendo a Halberstam y coincidiendo con Morag, se ofrece la proyección de la vergüenza gay en el hombre no-blanco como solución, a través de los diferentes mimetismos: el de Noam cuando atraviesa el puesto de control, un juego en el que accede a la vulnerabilidad sin humillarse; y el de Ashraf en su proceso de gay-ficación, des-

plazando y negando la humillación racial con el orgullo gay.

En otra escena de *La burbuja*, cuando Ashraf ya ha sido nombrado Shimi y ya ha vivido ese proceso de transformar la vergüenza gay en orgullo, vuelve a encontrarse en el puesto de control. En esta ocasión no está experimentando la mirada erotizada del colonizador, puesto que espera en Nablus a las personas invitadas a la boda de su hermana, que son quienes están siendo registradas. Empoderado, se acerca a los soldados intentando que aceleren el proceso. Sin embargo, estos le responden de malas maneras. Es parte y testigo de la humillación racial, contra la que ningún orgullo sexual puede enfrentarse.

Para cerrar este análisis de *La burbuja*, se va a explorar otro ejemplo de erotización de la violencia, centrado en esta ocasión en el terrorismo. Al principio de la película, Noam acaba de volver de su periodo de servicio y se reencuentra con Lulu y Yali. Conversan animadamente y Yali le pregunta: «¿Y los chicos del servicio de reserva? ¿Ningún terrorista suicida sexy?». Este le reprocha: «No empieces». Este comentario, que sexualiza tanto el puesto de control como al *enemigo* construido como palestino y terrorista, no deja de ser una alerta que será confirmada al final de la película. Remite además a la relación que hay entre sexo y terrorismo en el juego de palabras con el término *explosivo* y en las transiciones entre planos con fundidos tras las escenas de sexo y tras la bomba final.

La sexualización del terrorismo está vinculada a la islamofobia, tal y como expone Huda Jadallah a través de su experiencia: «Cuando crecía, era siempre profundamente consciente de estar siendo marcada como peligrosa, como “terrorista”. Nunca entendí, de niña, que esa etiqueta no era el simple resultado de una identificación racial o de una identificación como palestina, sino también como parte de mi identificación como *genderqueer*³. Mi inconformidad de género se demostraba en ser estereotipada como violenta y peligrosa en lugar de como sumisa y oprimida, tal

LA SEXUALIZACIÓN DEL TERRORISMO ESTÁ VINCULADA A LA ISLAMOFOBIA

y como son percibidas las mujeres árabes que no se conforman con los roles de género» (Jadallah, 2011: 276). Thea Gold también califica la retórica islamófoba sobre el terrorismo suicida como homófoba: «Lo que “asusta” de la figura del terrorista yace no sólo en la amenaza de la explosión, sino en lo *queer* del propio cuerpo del terrorista suicida. Como el cuerpo “degenerado” del homosexual o el “enfermizo” del judío, el cuerpo híbrido del terrorista suicida (mitad humano, mitad arma) es *queer*» (Gold, 2010: 629-630). En *La burbuja*, Ashraf no se suicida con motivaciones eminentemente políticas, sino porque no tiene salida ante su vivencia de la experiencia homosexual.

En cuanto a los documentales seleccionados, el cineasta y productor Yariv Mozer dirigió en el mismo año 2012 *The Invisible Men* y *Undressing Israel*. El primero es una coproducción israelí-holandesa, financiada por los fondos israelíes no gubernamentales The New Fund for Cinema and TV y The Other Israel Film Fund, así como por la agencia nacional holandesa The Netherlands Film Fund. La productora israelí Mozer Films, fundada por el director, y la holandesa LEV Pictures completan la financiación, así como las distribuidoras holandesa Ikon e israelí Yes Docu. El documental sigue la historia de tres palestinos que escapan de sus ciudades para esconderse en Israel y, allí, tratar de resolver su situación legal: Louie, Abdu y Faris.

En cuanto a *Undressing Israel*, Yariv Mozer codirige y coproduce junto con Michael Lucas, estadounidense, ruso e israelí que es también el productor del film. Michael Lucas viaja a Tel Aviv desde Nueva York para descubrir a la comunidad gay israelí, incluyendo a un joven palestino.

Para *The Invisible Men* podemos recuperar la reflexión acerca de la vergüenza y el orgullo. En una secuencia del documental, Abdu camina en



De izquierda a derecha. Fotogramas 7 y 8. *Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land* [Desnudando a Israel: hombres gays en la tierra prometida] (Michael Mayer y Yariv Mozer, 2012)

la marcha del Orgullo LGTBQ de Jerusalén. Feliz, comienza hablando de la vergüenza: «¿Qué me pasaría si mi foto apareciera en los periódicos mañana?». Esta vergüenza está marcada por la raza, pues la identidad palestina es una identidad nacional y cultural, pero también racial (Saliba, 2011): «¡Un palestino gay participa en la cabalgata del Orgullo!». Sin embargo, se transforma rápidamente en orgullo: «Llevaba toda la noche con la piel de gallina, pensándome si quería venir. Pero hoy decido que ya no tengo miedo. Esa es mi decisión. No tengo miedo. No tengo miedo nunca más». Esta conversación se desarrolla en el contexto de una manifestación LGTBQ, rodeada de todas las banderas arcoíris e iconos identificables. Su relato obvia la asimetría de poderes, además de que romantiza la comunidad homonormativa: «[A los gays] no les importa si eres musulmán o cristiano o judío o palestino o israelí o estadounidense». Además, se contradice con la resolución final del film: Abdu y Louie tienen que abandonar el país como exiliados políticos (y, además, en el proceso,

LA SEXUALIZACIÓN QUE EN UNDRRESSING ISRAEL SE HACE DEL EJÉRCITO Y DE LA PRÁCTICA MILITAR EROTIZA LA DOMINACIÓN COLONIAL A TRAVÉS DE LA SEXUALIZACIÓN DEL EJERCICIO MILITAR

volverán a ser constantemente retenidos y acosados por las fuerzas militares israelíes).

Por su parte, la sexualización que en *Undressing Israel* se hace del ejército y de la práctica militar erotiza la dominación colonial. Una infografía animada sobre la legalización de la homosexualidad dentro de las fuerzas armadas precede a una secuencia que comienza con Michael Lucas entrando en un gimnasio. A continuación, se suceden distintos planos erotizados del musculado Eliad Cohen (fotograma 7), a quien presenta como entrenador personal y excombatiente, pese a que en la cultura gay es principalmente conocido como actor y modelo. Lucas entrena con él un rato antes de comenzar la entrevista (fotogramas 7 y 8).

—¿Estabas fuera del armario en el ejército?

—Sí.

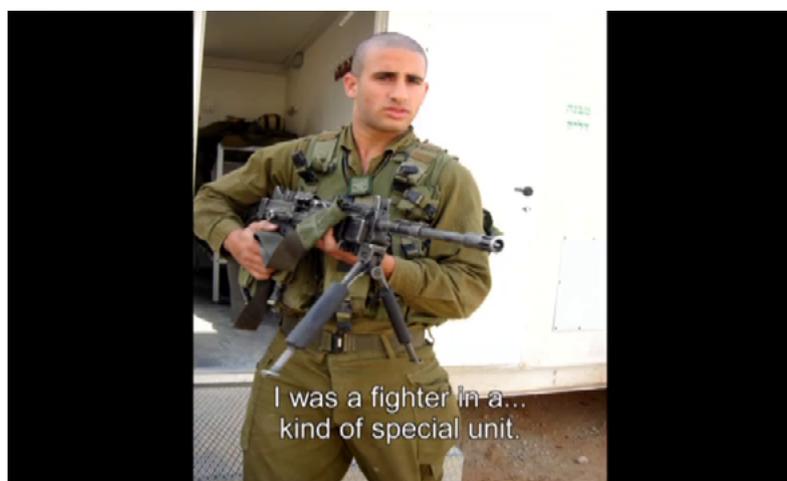
—¿Era un problema?

—No realmente, porque, ya sabes, mis amigos y yo éramos como familia allí, y te aceptan como eres. Si eres gay, no importa.

—Entonces, no hay un «don't ask, don't tell»⁴, ¿puedes estar en el ejército siendo abiertamente un hombre gay?

—Casi siempre, sí. Estoy seguro de que hay personas que siguen sin decirlo, pero conozco a otros amigos míos que estuvieron en otras unidades como combatientes y que lo dijeron, está bien.

—Todo el mundo tiene que hacer el servicio militar, no importa si es gay o hetero, ¿correcto?



De arriba a abajo. Fotogramas 9 y 8. *Undressing Israel: Gay Men in the Promised Land* [Desnudando a Israel: hombres gays en la tierra prometida] (Michael Mayer y Yariv Mozer, 2012)

—Sí.

—¿Tuviste algún novio mientras estabas en el ejército?

—Mi primer exnovio era del servicio militar. Era el jefe de otra unidad. Fue una historia alucinante, como la de *Yossi & Jagger* (Eytan Fox, 2002), la película. Fue en el mismo sitio, en el Hermón, casi la misma historia también.

Mientras conversan sobre su experiencia en el ejército, recalcando su apertura, se alternan las imágenes de la entrevista, en el gimnasio, de los dos cuerpos tatuados y musculados (fotograma 9), con fotografías de Eliad como soldado, con uniforme y armamento (fotograma 10). La erotización y la romantización del ejército se refuerza en la

próxima escena, cuando un grupo de hombres gay que hablan a cámara recurrentemente durante el documental ofrece testimonios sobre las fuerzas armadas israelíes. Aparte de recalcar su apertura ideológica respecto al apoyo a las personas LGTBQ, también realizan los siguientes comentarios, que subrayan la sexualización: «Está el elemento de peligro, y los uniformes...», «es una gran fantasía, el ejército israelí».

En resumen, en este apartado se ha descrito cómo, tanto en el largo de ficción *La burbuja* como en los dos documentales escogidos, circula la erotización de la violencia y de las relaciones de poder.

2. SEXO Y PODER

El artículo se acerca ahora a la representación de las prácticas sexuales en los dos largometrajes de ficción: *La burbuja* y *Alata*. Se analiza una escena del primer film y dos del segundo, que sirven específicamente para reflejar cómo se naturalizan las relaciones de poder que circulan entre los personajes.

El tema central de *Alata*, el primer largometraje del israelí residente en Los Ángeles Michael Mayer, es otra historia de amor imposible entre un chico israelí, Roy, y uno palestino, Nimr. Está financiada a través del fondo público Israeli Film Fund, la productora israelí Periscope y el canal de distribución también israelí Nana10, además de la productora estadounidense M7200 Productions. Ha sido premiada en múltiples festivales internacionales LGTBQ, como los de San Diego, Sídney, Ámsterdam, Grenoble, Turín, Miami, Filadelfia, Guadalajara (México), Toronto, Montreal, Los Ángeles, Long Island, Melbourne, Nueva York, Rochester, San Francisco o Tampa.

Los protagonistas de *Alata*, Nimr y Roy, se conocen en un bar gay de Tel Aviv, donde trabaja Mustafa, otro palestino que, además, colabora con

los servicios secretos israelíes. Nimr, que vive en Ramala, consigue un pase para estudiar un seminario de psicología en Tel Aviv, y después de ver cómo su hermano Nabil asesina a Mustafa, a quien la inteligencia israelí ha deportado, se muda allí con Roy. Es entonces cuando los servicios secretos le ofrecen la posibilidad de dejarle tranquilo en Tel Aviv a cambio de información sobre su hermano Nabil. Nimr vuelve a Ramala, donde su familia finalmente descubre su homosexualidad. Los compañeros de Nabil esperan que le asesine pero, en su lugar, Nabil le permite escapar a Israel bajo amenaza para que no vuelva. Nimr y Roy intentan sin éxito que consiga la condición de refugiado. Al final, Roy consigue, mediante sus contactos, que Nimr escape ilegalmente hasta Francia, pero él es detenido por colaboracionismo.

La escena elegida tiene lugar en una piscina. Es de noche y Nimr y Roy se han colado para bañarse. El tiempo diegético no se corresponde con el del relato, sino que los planos, desordenados, pasan de unos Nimr y Roy desnudos a otros vestidos y nuevamente desnudos, lo que acrecienta la tensión sexual y ralentiza, a través de una conversación sobre sexo y salidas del armario, la llegada del clímax: el beso.

Una de sus intervenciones es paradigmática para lo que se va a desarrollar. Nimr habla y Roy responde:

—Cuando empecé a salir en Tel Aviv, pensé que no me podían aceptar porque vengo de la otra parte. Pronto lo tuve claro, en realidad no importa.

—Una polla es una polla [ríen].

En primer lugar, generan una oposición (jerarquizada) —Palestina/Israel— que va acompañada de caras de circunstancias cuando Nimr pronuncia ese «de la otra parte». Esta dicotomía se ve enfatizada con la conversación que sigue comparando sus respectivas salidas del armario. En segundo lugar, le dan al sexo la capacidad de vehicular igualdad: «una polla es una polla». Por tanto, no solo las relaciones sexuales entre israelíes y palestinos no están atravesadas por el poder, sino que son una herramienta para combatirlo y conseguir la paz. ¿Es eso posible?

Se ha analizado cómo la fantasía cuir de reconciliación y de paz a través del amor romántico fracasaba en los films elegidos. Además, las relaciones de poder siempre circulan en cualquier interacción: obviarlo no es más que invisibilizarlo. La sentencia de Roy, «una polla es una polla», nos remite a *Por el culo: políticas anales*, ensayo de Javier Sáez y Sejo Carrascosa en cuya introducción sentencian: «El culo parece muy democrático, todo el mundo tiene uno. Pero veremos que no todo el mundo puede hacer lo que quiera con su culo» (Saéz y Carrascosa, 2011: 14). Su relato tiene que ver con el culo y con el sexo anal, pero en este caso se puede aplicar también a los penes a los que se refieren Nimr y Roy. Ni el cuerpo ni las prácticas sexuales son entes neutrales, sino que son dispositivos discursivos atravesados por el género, la raza, la diversidad funcional y otras tantas variables que los cargan de relaciones de poder asimétricas. Que en estas interacciones uno sea palestino y otro sea israelí no es anodino. Para Raz Yosef (2004: 118-119), las relaciones interraciales suponen una amenaza a la pureza y dominación israelí en la retórica sionista, desestabilizando el binomio sujeto/objeto de la colonización. Mientras que, para el israelí, esto se mueve en la ambigüedad colonial que describe Bhabba (2002), entre el

POR TANTO, NO SOLO LAS RELACIONES SEXUALES ENTRE ISRAELÍES Y PALESTINOS NO ESTÁN ATRAVESADAS POR EL PODER, SINO QUE SON UNA HERRAMIENTA PARA COMBATIRLO Y CONSEGUIR LA PAZ. ¿ES ESO POSIBLE? LAS RELACIONES DE PODER SIEMPRE CIRCULAN EN CUALQUIER INTERACCIÓN: OBVIARLO NO ES MÁS QUE INVISIBILIZARLO



De arriba a abajo. Fotogramas II-15. *La burbuja* (Ha-Buah, Eytan Fox, 2006)

miedo a la hibridación y la fascinación latente y orientalista por el árabe; para el palestino, se trata de un ejercicio de *passing*⁵ y mimetismo: acostarse con un israelí tiene algo de convertirse en un israelí.

Las interacciones interraciales más habituales en el cine israelí, y el terror a ellas dentro de la retórica sionista, están marcadas por la heteronormatividad. La homosexualidad supone una menor amenaza puesto que no piensan que sea reproductiva. Sin embargo, hay un momento en que la hibridación y la homosexualidad coinciden para terminar siendo identificadas como formas de degeneración del sexo y de la raza (Young, 1995: 26). El trabajo de Yosef, eso sí, va más allá de concepciones estancas y esencialistas de la hetero y la homosexualidad, y trata de examinar cómo el deseo homoerótico y los regímenes de la (a)normalidad circulan en todas las relaciones interraciales, tanto en las homo como en las heterosexuales. El uso del privilegio y el poder en las prácticas sexuales entre personas israelíes y palestinas se ve reflejada en este testimonio real, recogido tanto por la obra de Sofer y Schmitt (1995) como por Yosef (2004): «Después de que folláramos tres veces en dos horas [me pidió que le pagara]. Cuando le contesté que [no lo haría], se enfadó y me amenazó. No había nadie y me sentí inseguro. Aun así, eché a andar a la Puerta de Jaffa. Empezó a gritar. Le dije que no olvidara que era un árabe, y que bajo la legislación israelí no tenía nada que hacer contra un judío, y que más le valía dejarme solo. No me habría atrevido a ir a la policía, pero funcionó. También supe que se sintió profundamente insultado, al darse cuenta de que al follado [el pasivo] no le falta poder, como él había asumido» (Sofer y Schmitt, 1995: 114).

En estas palabras quedan expuestas tanto el violento uso del poder y el privilegio como la paradoja del hombre gay israelí; mientras lucha contra una masculinidad y un nacionalismo he-

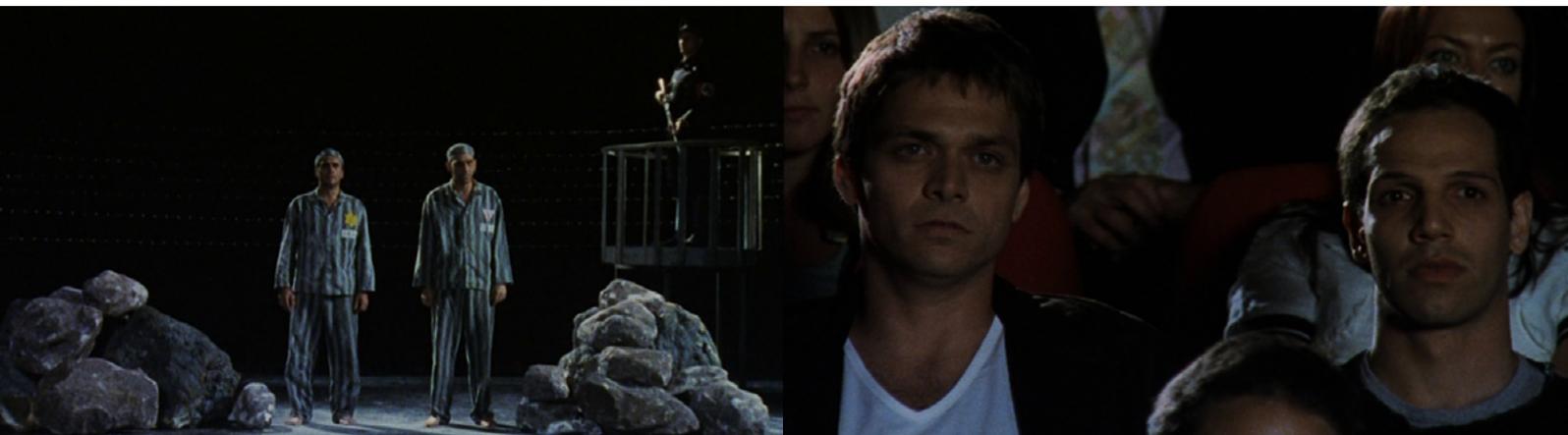
gemónicos que le oprimen, utiliza esas mismas categorías para ejercer su autoridad sobre hombres palestinos (Yosef, 2004: 139). También se trasluce la importancia de las posiciones de penetrador y penetrado, aún más relevantes al estar integradas en relatos nacionalistas que asimilan la colonización al acto de penetrar un territorio feminizado.

Sáez y Carrascosa reflexionaban en su trabajo sobre estos roles en el sexo anal. «En estas expresiones vemos el enorme desequilibrio que existe en la percepción social de la sexualidad anal: dar y tomar (por culo). Ser activo o pasivo se asocia históricamente a una relación de poder binaria: dominador-dominado, amo-esclavo, ganador-perdedor, fuerte-débil, poderoso-sumiso, propietario-propiedad, sujeto-objeto, penetrador-penetrado, todo ello bajo otro esquema subyacente de género: masculino-femenino, hombre-mujer. El macho se construye asumiendo esos valores, el primer término del par. “La mujer” en el sentido de Wittig, de una categoría creada por el régimen heterosexual, se construye asociada al segundo término de ese par binario» (Sáez y Carrascosa, 2011: 19-20).

En el caso de la película *La burbuja*, Noam y Ashraf se acuestan en dos ocasiones. La primera de ellas es esa primera noche explosiva que comparten en Tel Aviv. La escena combina imágenes de la pareja protagonista con la que forman Lulu, su compañera de piso, y Sharon, su novio. Comienza con Sharon besando a Lulu (fotograma 11); Sharon desciende a practicarle sexo oral (fotograma 12), la cámara vuelve a un primer plano de Lulu (fotograma 13) y hay un corte a la cabeza, ahora de Ashraf, que sube y besa a Noam (fotogramas 14 y 15). Sustituye así Ashraf a Sharon en la imagen, icono de la masculinidad hegemónica, y ocupa Noam la posición feminizada. La imagen muestra a continuación a Ashraf penetrando a Noam.

La segunda ocasión en la que ambos se acuestan en el film tendrá a Noam por penetrador, algo a lo que darán relevancia y ceremonia. Antes de

empezar, Ashraf le frena y Noam le recuerda que no tienen por qué hacerlo. «Quiero», le contesta él. Antes de empezar le pregunta por el nombre de su madre; poco antes han compartido la historia de esta: «Sarah, se llamaba Sarah», responde Noam, sonriendo. Comienzan entonces a besarse. Esta escena reproduce el guion de una sexualidad atravesada por la raza, por la religión y por las relaciones asimétricas de poder, según el cual para Ashraf sería más difícil ser penetrado que para Noam. Esta dificultad, dentro de una narrativa que invisibiliza esas dinámicas y cómo estas afectan históricamente al sexo anal, no tiene tanto que ver con la relación colonial sino con la imagen de una Palestina inherentemente homófoba, construida así a través de los diálogos, las tramas, y el punto de vista. En la escena en la que Noam y Ashraf ven juntos la representación teatral *Bent*, ambos proyectan su deseo y su amor imposible sobre los de los personajes de la obra. En ella, dos hombres practican sexo sin tocarse, solo imaginando y hablando, en un campo de concentración nazi. Uno de los internos tiene la estrella amarilla judía; el otro, un triángulo rosa invertido, símbolo utilizado para identificar a los hombres homosexuales. Se suceden planos y contraplanos de, por un lado, los dos intérpretes y, por el otro, Ashraf y Noam, quienes se tocan la mano excitados (fotogramas 16 y 17). «Lo hicimos. Qué te parece. Putos guardias, puto campo, lo hicimos. Fue real. Hicimos el amor. No van a matarnos», dice uno de los actores. Esta proyección vuelve a invisibilizar las relaciones de poder entre Noam y Ashraf. En el fotograma 16, los dos internos en el campo de concentración están controlados por un soldado armado, imagen que remite al puesto de control, donde es solo Ashraf y no Noam la persona vigilada. La última frase del actor, además, identifica hacer el amor con vencer a la autoridad y a los guardias: «No van a matarnos». Sin embargo, el final de la película revela que esta fantasía cuir de reconciliación termina mal: muerte y fundido en blanco.



De izquierda a derecha. Fotogramas 16-17. *La burbuja* (Ha-Buah, Eytan Fox, 2006)

3. CODA

Son cuatro las ideas principales que se plantean en los discursos israelíes analizados:

1) Se naturaliza el proceso de fabricación de una *verdad* históricamente determinada, invisibilizando las relaciones de poder que se derivan del propio ejercicio de la representación fílmica. El efecto de realidad y el carácter referencial de las imágenes son utilizados como mecanismos naturalizadores del hecho fílmico. Los elementos referenciales no se reducen a los personajes, acontecimientos y espacios reconocibles, sino también a aquellos que hacen alusión al propio acto de registro. El cine como (re)producción de realidad se transforma así en representación, convirtiendo las imágenes que se ven en la pantalla en la única *verdad* (totalizante y *objetiva*).

Los documentales analizados cuentan con mecanismos específicos; en ellos, el propio proceso de revelado de esa *verdad* (y, por tanto, su construcción) es más explícito, pero también lo es la referencia a un mundo histórico extratextual, por lo que el efecto de realidad tiene una gran fuerza. Las relaciones de poder que se generan entre el punto de vista (el montaje que organiza y ordena el objeto-film) y los agentes sociales que participan en los documentales son también invisibilizadas y, por tanto, naturalizadas y despolitizadas. Ese ejercicio

de invisibilización, naturalización y despolitización también se practica con el poder derivado del control en la representación. Ese control se deduce del hecho de que, tanto en los largos de ficción como en los documentales, Palestina y su población se hacen inteligibles únicamente a través de la mirada israelí (observado explícitamente en el tipo de planos y puesta en escena escogidos para la presentación de espacios y personajes palestinos).

2) Se dibujan dicotomías maniqueas, jerarquizadas y excluyentes que producen diferencias insalvables entre los espacios imaginados de Israel y Palestina, que se dibujan como espacios opuestos y jerarquizados. Mientras Israel ocupa el lugar de la civilización, donde reina la tolerancia y la diversidad, Palestina significa homofobia, opresión y atraso cultural (relacionado permanentemente con el islam y el terrorismo). Este mapa invisibiliza el carácter interdependiente de toda dicotomía: el espacio imaginado de Israel necesita de ese otro espacio imaginado de Palestina. De dicho binarismo excluyente se extrae otro: homosexual/palestino. Esto es, en Palestina no se puede ser homosexual; en Israel no se puede ser palestino.

A estas dicotomías se les suman otras dos, una dentro de cada territorio: el *palestino bueno* y el *palestino malo*; el *israelí bueno* y el *israelí malo*. Los *palestinos buenos*, relativamente despolitizados, adscriben sus deseos y sus prácticas sexuales a la

identidad gay y quieren vivir en Tel Aviv; mientras que los *palestinos malos* son aquellos politizados y conscientes de la ocupación, son religiosos, se caracterizan por su homofobia y son identificados como terroristas. Por su parte, los *israelíes buenos* están occidentalizados, despolitizados y no tienen ninguna intención de hacerse cargo de las relaciones de poder inherentes a los vínculos que construyen con los *palestinos buenos*. Sus acciones, cuando se saltan las leyes israelíes, no tienen tanto que ver con la política como con el ideal de amor romántico. La presencia de los *israelíes malos*, iconos figurativos de un poder estatal injusto y arbitrario, facilitan percibir la crítica descafeinada de los *israelíes buenos* como una verdadera posición política, radicalmente crítica y subversiva.

3) En los films analizados, parece que la única estrategia que tiene un sujeto palestino para ser *bueno* es dejar de ser palestino. En esa línea, dichos personajes (los *palestinos buenos*, como Nimr o Ashraf) intentan pasar por israelíes construyendo una identidad gay que se dibuja neutra pero que está marcada por la raza. El *israelí bueno* (Noam o Roy) es el mediador entre ese *palestino bueno* y la comunidad (gay) israelí. Este proceso de mimetismo está condenado al fracaso desde el principio, pues siguiendo las palabras de Bhabba: el sujeto *otro* colonial mimetizado «es casi lo mismo, pero no exactamente» (Bhabba, 2002: 112). Al fracasar en su intento, la diferencia entre colono y colonizado se mantiene intacta y, con ello, se esquivo la amenaza que representa desestabilizar la violenta jerarquía entre ambas figuras. En otras secuencias distintas a las analizadas, son los personajes israelíes los que intentan pasar por otras identidades. Aunque generalmente se trate de procesos de mimetismo no racializados, en los que se intercambian unas posiciones de privilegio por otras, también supone un fracaso de funestas consecuencias cuando esto implica desestabilizar las relaciones de poder entre la población colona y la colonizada. La fantasía cuir y colonial del mimetismo y de la igualdad como resolución del conflicto es descrita como imposible.

4) La otra fantasía cuir y colonial que trata de resolver el conflicto es la del amor romántico y las relaciones sexoafectivas entre israelíes y palestinos, pero se trata de una fantasía que se demuestra continuamente insuficiente, como vemos en *La burbuja* o en *Alata*. Uno de los principales motivos por los que no funciona es, nuevamente, la invisibilización de las relaciones de poder entre unos y otros. La mirada unidireccional israelí que construye ese tropo islamófobo del joven musulmán gay es vehículo de deseo, pero también de poder. Su violencia es (homo)erotizada tanto en el dispositivo del puesto de control como en el del ejército y el terrorismo. Por tanto, la jerarquía existente entre los personajes no solo es naturalizada, sino que es paralelamente instrumentalizada para reforzar el erotismo del vínculo. Así, la fantasía cuir de reconciliación a través del amor y del deseo fracasa, culpando de ello a la naturaleza politizada (terrorista) de la población palestina. ■

NOTAS

* Este artículo es una adaptación de un capítulo de la tesis *La sexualidad no normativa palestina en el cine: discursos hegemónicos y discursos de resistencia*, defendida por Loreto Ares bajo la dirección de Susana Díaz Pérez y Elena Galán Fajardo en la Universidad Carlos III en junio de 2017.

1 Escribimos cuir y no *queer* siguiendo la corriente de diferentes activistas hispanohablantes, que toman conciencia de cómo la incorporación de la teoría *queer* en los movimientos sociales y universidades latinoamericanas y españolas ha supuesto un volcado del marco teórico anglosajón, muchas veces con poca reflexión sobre el contexto en el que se estaba aplicando y sobre las implicaciones que ese cambio de localización suponía (López y Davis, 2010).

2 La información de producción, distribución y reconocimientos de todos los films mencionados en el artículo proviene de los propios créditos de las películas y de su contraste en la base de datos IMDb.

- 3 *Genderqueer* es una categoría identitaria de género no binario.
- 4 «Don't ask, don't tell» era el nombre popularizado para la política estadounidense respecto a la homosexualidad y el ejército desde 1993 hasta 2010. Las personas homosexuales y heterosexuales podrían entrar en las fuerzas armadas siempre que no lo visibilizaran, y el ejército no haría preguntas. Que Lucas compare sin dar explicaciones la política israelí con la estadounidense refuerza dos cosas: que la función-lectora es estadounidense, y que Israel vuelve a situarse como un lugar aún más civilizado que EE.UU.
- 5 *Passing* es un término en inglés que podría traducirse como «el acto de pasar por», pero que mantenemos en su idioma original, tal y como se viene haciendo en el contexto académico hispanoparlante. Sería la capacidad de una persona para ser leída como parte de una categoría identitaria (racial, étnica, de clase, de género, etc.) diferente a la suya. Puede ser una práctica deliberada y estratégica.

REFERENCIAS

- Bhabba, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Butler, J. (2010). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Castro-Gómez, S., Grosfoguel, R. (2007). *El giro decolonial*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex. *University of Chicago Legal Forum*, 1, 139-167.
- Ferguson, R. (2003). *Aberration in Black: Toward a Queer of Color Critique*. Minnesota: University Of Minnesota Press.
- Gold, T. (2010). Is Queer Secular?: Netalie Braun's Gevald. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 16(4), 629-630.
- Halberstam, J. (2005). Shame and White Masculinity. *Social Text*, 23(3-4 [84-85]), 219-233.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Hochberg, G. Z. (2010). «Check Me Out»: Queer Encounters in Sharif Waked's *Chic Point Fashion For Israeli Checkpoints*. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 16(4), 577-597.
- Jadallah, H. (2011). Reflections of a Genderqueer Palestinian American Lesbian Mother. En R. Abdulhadi, E. Alsultany y N. Naber (eds.), *Arab and Arab American Feminisms: Gender, Violence and Belonging* (pp. 276-279). Syracuse y Nueva York: Syracuse University Press.
- Kaplan, D. (2002). *Brothers and Others in Arms: The Making of Love and War in Israeli Combat Units*. Nueva York: Southern Tier Editions, Harrington Park Press.
- Kotef, H., Amir, M. (2007). (En)Gendering Checkpoints: Checkpoint Watch and the Repercussions of Intervention. *Signs*, 32(4), 973-996.
- López, M., Davis, F. (2010). Micropolíticas Cuir: Transmigriconizando el Sur. *Ramona*, 99, 8-9.
- Morag, R. (2010). Interracial (Homo) Sexualities: Post-Traumatic Palestinian and Israeli Cinema During the al-Aqsa Intifada (Diary of a Male Whore and The Bubble). *International Journal of Communication*, 4, 932-954.
- Puar, J. (2007). *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Saéz, J., Carrascosa, S. (2011). *Por el culo: políticas anales*. Madrid: Egales.
- Said, E. (2008). *Orientalismo*. Barcelona: Random House.
- Saliba, T. (2011). On Rachel Corrie, Palestine, and Feminist Solidarity. En R. Abdulhadi, E. Alsultany y N. Naber (eds.), *Arab and Arab American Feminisms* (pp. 184-202). Syracuse y Nueva York: Syracuse University Press.
- Sofer, J., Schmitt, A. (1995). *Sexuality and Eroticism among Males in Moslem Societies*. Binghamton: Harrington Park.
- Warner, M. (1999). *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*. Nueva York: The Free Press.
- Yosef, R. (2004). *Beyond Flesh: Queer Masculinities and Nationalism in Israeli Cinema*. New Brunswick, New Jersey y Londres: Rutgers University Press.
- Young, R. J. C. (1995). *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race*. Londres: Routledge.

EL GAY PALESTINO EN EL CINE ISRAELÍ: DESEO, PODER Y MIRADA COLONIAL

Resumen

Este trabajo analiza, con perspectiva descolonial y cuir, la (re)producción de la identidad gay palestina en el cine israelí *mainstream* que se exporta a festivales LGBTQ internacionales. El objetivo de este texto es el análisis de los mecanismos fílmicos que producen la sexualidad palestina como *otra*. La pertinencia y la relevancia ética, política y científica de esta investigación están justificadas por el contexto de creciente violencia racista e islamófoba, que instrumentaliza las experiencias y los discursos de las personas disidentes del género y de la sexualidad; así como por la escasez de un corpus bibliográfico que registre y explore los mecanismos fílmicos que sostienen, vehiculan, naturalizan y se resisten a la construcción colonial de la sexualidad palestina no normativa.

Palabras clave

Cine israelí; homonacionalismo; *pinkwashing*; Palestina; *queer*; cine gay.

Autoras

Loreto Ares (Madrid, 1987) es investigadora independiente y activista. Doctora en comunicación audiovisual, su trabajo se sitúa en los feminismos cuir/queer, desde donde analiza marcos racistas y homonacionalistas. Contacto: loreto.ares@gmail.com.

Susana Díaz (Madrid, 1968) es Profesora de la Università degli Studi di Firenze (Florencia, Italia). Su trabajo se centra en el análisis del discurso en los medios audiovisuales y la construcción de los imaginarios sociales en la era del capitalismo global. Contacto: susana.diazperez@unifi.it.

Referencia de este artículo

Ares, L., Díaz, S. (2022). El gay palestino en el cine israelí: deseo, poder y mirada colonial. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 159-172.

THE GAY PALESTINIAN IN ISRAELI CINEMA: DESIRE, POWER AND THE COLONIAL GAZE

Abstract

This paper analyses the (re)production of Palestinian gay identities in Israeli cinema from a queer and decolonial point of view. It focuses specifically on Israeli mainstream films that are exported to international LGBTQ film festivals. The main objective is the analysis of filmic mechanisms that represent Palestinian sexuality as an Other. This research is scientifically, politically and ethically relevant in view of the recent increase in racism and Islamophobia, which exploit queer experiences and discourses, and given the scarcity in the academic literature of studies exploring the filmic mechanisms holding, operationalising, naturalising, and resisting the colonial construction of Palestinian non-normative sexuality.

Key words

Israeli Cinema; Homonationalism; *Pinkwashing*; Palestine; *Queer*; Gay Cinema.

Authors

Loreto Ares is an independent researcher and activist with a Ph.D. in Film Studies. Her work focuses on the analysis of racist and homonationalist discourses from the perspective of queer feminisms. Contact: loreto.ares@gmail.com.

Susana Díaz is a Professor at Università degli Studi di Firenze (Florence, Italy). Her work focuses on the analysis of discourse in audiovisual media and the construction of social imaginaries in the era of global capitalism. Contact: susana.diazperez@unifi.it.

Article reference

Ares, L., Díaz, S. (2022). The Gay Palestinian in Israeli cinema: Desire, Power and the Colonial Gaze. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 159-172.

recibido/received: 15/02/2021 | aceptado/accepted: 03/05/2021

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com