MIFLC Review
Journal of the Mountain Interstate Forum on Languages and Cultures

Cuerpos y afectos: una exploración de las emociones en *Azul y no tan rosa*

Gerardo Ruz
Independent Scholar

La película *Azul y no tan rosa* aborda la realidad del sujeto *queer* venezolano que se sumerge en los espacios inhóspitos de la heteronormatividad. A través de sus personajes, este filme desglosa la vulnerabilidad y la necesidad de individuos no heterocéntricos de encontrar espacios seguros que resguarden tanto su integridad física como su integridad emocional. La película presenta una complejidad afectiva en la que sujetos *queer* y cuerpos normativos se cruzan, creando simultáneamente distorsión y conexión. Este artículo se basa en la teoría de los afectos de Sara Ahmed, que entiende el afecto como todo aquello que moldea las superficies de los cuerpos y los espacios que habitan. Desde esta perspectiva, se analizarán los personajes principales que exhiben vulnerabilidad *queer*, desorientación y trabajo emocional, destacando la importancia de los afectos en la configuración y la adaptación a los espacios sociales.

La cinta venezolana, dirigida por Miguel Ferrari, fue galardonada como la mejor película iberoamericana y obtuvo el Premio Goya en España. La historia sigue a Diego, un fotógrafo que mantiene una relación con Fabricio, un ginecólogo caraqueño. Al principio, Diego se muestra renuente al compromiso, pero a medida que avanza la trama, se enfrenta a desafíos que lo llevan a cuestionar su identidad y su lugar en la sociedad. La relación de Diego y Fabricio se ve afectada por la falta de aceptación por parte de sus familias, que, en el caso de la familia de Fabricio, no está dispuesta a aceptar su orientación sexual. La decisión de besarse en un restaurante público desencadena una serie de acontecimientos que culminan en una brutal agresión contra Fabricio, quien queda en coma y luego muere. Este suceso sumerge a Diego en un mundo de dolor, duelo y búsqueda de identidad, donde debe navegar entre las expectativas de la sociedad heteronormada y su propia verdad. La película explora la realidad de la comunidad LGBTQ+ en Venezuela y aborda temas como la búsqueda de identidad, el duelo, la vulnerabilidad y el trabajo emocional constante que enfrentan los individuos *queer*.

Son pocos los estudios académicos sobre esta película; sin embargo, algunos críticos han discutido la importancia de la diversidad sexual en la pantalla venezolana y la necesidad de romper con la dicotomía de género. Por su lado, Gustavo Subero analiza la mirada sexodiversa en el cine venezolano, enfocada en dos películas: *Azul y no tan rosa* y *Pelo malo*, y argumenta que este cine abre la puerta a la visibilidad de las disidencias

sexuales, pero que continúa perpetuando ciertos estereotipos de género. Del mismo modo, Vinodh Venkatesh reflexiona sobre estas dos películas para hacer un breve análisis del nuevo cine maricón, alegando que *Azul y no tan rosa* establece una relación afectiva con la audiencia, pero que al mismo tiempo no cuestiona los roles de género. Katie Brown argumenta que el director de la película rompe con las barreras de los estereotipos y las normas de género para abarcar a una audiencia masiva en Venezuela y dar visibilidad a la comunidad LGBTQ+. Pércio Castro también realiza un estudio de la película, centrándose en la familia gay y en los derechos de esta comunidad para formar un hogar, cuestionando las dicotomías de género. De manera similar, Írida García de Molero, Romina De Rugeriis y Gerardo Molero García, en un mismo estudio, comentan sobre la representación y la aceptación de la diversidad sexual en el cine venezolano. A estos estudios se suma mi investigación, que dialoga con las ideas mencionadas anteriormente. Si bien este trabajo aborda la visibilidad de los sujetos *queer*, realiza un análisis profundo de sus experiencias, tanto *queer* como heteronormativas, a través de la teoría de los afectos para comprender el comportamiento en la sociedad y analizar la realidad venezolana en los tiempos actuales y su relación con los sujetos disidentes.

Antes de proceder con el análisis, es fundamental examinar el título de la película. "*Azul y no tan rosa*" es un título que, desde el principio, evidencia el afecto de la disrupción. El término "azul" se utiliza en el título como una afirmación categórica y sin matices, que representa lo masculino en su forma más normativa y aceptada, es decir, lo que la sociedad percibe como sólido, definido y "normal". En este sentido, el mundo masculino heterosexual se presenta como un todo incuestionable. Por otro lado, el término "rosa" se presenta de manera relativa, como "no tan rosa", lo que subvertiría la asociación tradicional de este color con el amor, la dulzura, la felicidad y lo "bonito". Al agregar "no tan", se desmitifica la visión idealizada de la vida de los personajes LGBTQ+, revelando que, aunque su experiencia incluye amor, también está marcada por la discriminación, la violencia y las contradicciones. La expresión "no tan" conlleva una carga semántica disruptiva que permea la película. El propio Ferrari comenta que la vida de los personajes no es tan rosa ni tan estereotipada: "La vida de estos personajes no es todo rosa; tienen que lidiar con el día a día de cualquier persona y, además, con la discriminación" (V. Casanova). Y es precisamente esa parte "no tan rosa" la que aprovecha el director de la película para introducir personajes gays que rompen con el estereotipo típico de lo homosexual y así conectar con la audiencia venezolana, bastante tradicional y conservadora. Las experiencias de estos dos personajes principales generan una resonancia afectiva que trasciende la pantalla.

En este análisis, los afectos se conciben como cualquier elemento emocional disruptivo que circula entre los cuerpos y los objetos, moldeando sus superficies. Precisamente, las emociones no son intrínsecas a un individuo en particular, sino que el afecto de las emociones moldea la manera en que los sujetos experimentan e interactúan con el mundo externo. Las emociones están intrínsecamente relacionadas con la manera en que los sujetos perciben y se mueven en espacios sociales. Al respecto, Sara Ahmed dice: "emotions work to shape the 'surfaces' of individual and collective bodies. Bodies take the shape of the very contact they have with objects and others" (*Cultural Politics*). En este contexto, en la película se analiza cómo los cuerpos, los personajes, a través de sus emociones, experiencias, relaciones con el mundo externo moldean la manera en que se comportan, se mueven, sienten y perciben tanto personal como colectivamente. Todo aquello que logra alterar el cuerpo se

considera afecto. En *Azul y no tan rosa*, las emociones no son solo estados internos, sino fuerzas afectivas que moldean las experiencias e interacciones de los personajes con el mundo. En este orden de ideas, Sara Ahmed agrega que: "Emotions are intentional in the sense that they are 'about' something: they involve a direction or orientation towards an object" (*Cultural Politics*). Esta intencionalidad es clave para entender el viaje emocional de Diego, ya que sus sentimientos de amor, miedo y dolor lo orientan hacia Fabricio, su familia y las normas sociales que los rodean. Al analizar los aspectos afectivos entre personajes, objetos y espacios, podemos ver cómo las emociones moldean las "superficies" de sus cuerpos e influyen en sus movimientos, percepciones, sentido de pertenencia y lugar en el espacio social.

Vulnerabilidad

La vulnerabilidad *queer* se ilustra a través del personaje de Diego, quien sufre rechazo de su familia y se enfrenta a situaciones de violencia debido a su orientación sexual. En la película, en una de las primeras escenas con su familia, Diego se caracteriza por una marcada vulnerabilidad emocional y se ve afectado por la incomodidad y el rechazo de algunos de sus familiares. La escena empieza con un programa de televisión en el que la presentadora habla del matrimonio homosexual. Ante esta temática que se discute en la televisión, el padre y la madre se muestran incómodos; hacen gestos y su corporalidad cambia, evidenciando su incomodidad por el tema y por el hecho de que su hijo Diego está en la mesa. El nieto le pregunta al abuelo qué significa ser gay; el abuelo no responde y el nieto insiste. Finalmente, el abuelo expresa "un maricón". Más adelante, el hombre enfadado agrega: "Un matrimonio de verdad es el mío con vuestra madre y no el de estos modernos" (*Azul y no tan rosa*). Claramente, el padre muestra rechazo hacia la homosexualidad, pero la presencia de su hijo en la mesa lo hace contenerse y evitar comentarios más hirientes. Es específicamente esa experiencia con su hijo lo que hace que se comporte de esa manera; por ello, se observa su incomodidad al hablar del tema.

En esa misma escena, la cuñada de Diego hace un comentario malintencionado, diciendo: "Prefiero que mi hijo sea un delincuente que un maricón". Aunque no hay una reacción inmediata, ella continúa con una pregunta dirigida a Diego, aparentemente con la intención de causarle incomodidad: "Tu amigo, Fabricio, con el que te la pasas, ¿no se ha casado?" (*Azul y no tan rosa*). Ante este evento, Diego reacciona y, al interrumpir el espacio heterocéntrico, admite su sexualidad gay al afirmar que Fabricio y él se van a casar. Si bien esta confesión es liberadora para él, también desestabiliza el espacio heterocéntrico en el que se encuentra, lo que se refleja en un silencio abismal en la cocina por parte del resto de los familiares y en el abrupto corte de la escena. Lo importante aquí es notar que la incomodidad de los sujetos, en este caso, de Diego, no proviene específicamente de su orientación sexual, sino del incesante afán de los sujetos heterocéntricos por controlar el proceder de los demás. Como bien dice Wen Liu, "queer feelings of discomfort or pain do not originate from sexual identity per se, but from the mundane and repetitive labor in which queer subjects are forced to comply and sustain heteronormative spaces as their bodies encounter them in everyday interaction" (7). La incomodidad de Diego al inicio de la escena no se debe precisamente a ser homosexual, sino al esfuerzo constante y agotador por navegar y conformarse con las expectativas de los espacios heteronormados, en este caso, la familia, como matriz heterosexual que vigila los comportamientos hegemónicos.

Al abrazar su vulnerabilidad, Diego la transforma en una fuente de empoderamiento. Al admitir que es gay, él

toma el control de la narrativa y se niega a ser definido por la incomodidad de los demás. Este acto de autoafirmación le permite reclamar su espacio y su autenticidad, desplazando el enfoque de su identidad como problema hacia las expectativas heteronormativas, convirtiéndolas en el foco y el verdadero problema. También es importante recalcar que la vulnerabilidad no es una simple emoción o sentimiento, es un cúmulo de relaciones y experiencias que afectan al cuerpo, como bien lo afirma Butler:

> Vulnerability, however, is not a subjective disposition but a relation to a field of objects, forces, and passions that impinge upon or affect us in some way. As a way of being related to what is not me and not fully masterable, vulnerability is a kind of relationship that belongs to that ambiguous region in which receptivity and responsiveness are not clearly separable from each other, and not distinguished as separate moments in a sequence (25).

La vulnerabilidad de Diego evidencia esa zona ambigua en las relaciones y experiencias que lo rodean. Este sujeto recibe y responde a esas fuerzas que lo afectan simultáneamente. Esta vulnerabilidad conlleva un costo: una desestabilización emocional, pero al final esta fuerza o costo se vuelve liberadora.

Los cuerpos *queer* también se vuelven vulnerables al desprecio y la violencia cuando se expresan en espacios heteronormativos. Por ejemplo, en la película, Fabricio y Diego están cenando en un restaurante cuando una mujer intenta coquetear con Fabricio desde otra mesa. En respuesta, Diego decide besar a su pareja para afirmar su orientación sexual. Aunque la intención es hacer una declaración de amor, el beso incomoda claramente a la mujer y a otro cliente. La cámara enfoca a un hombre que parece particularmente afectado por la escena, mostrando una mezcla de emociones en su rostro. Este momento ilustra cómo el beso puede provocar una ruptura emocional en el espacio heteronormativo. Posteriormente, este incidente se relaciona con una agresión sufrida por Fabricio, lo que subraya la vulnerabilidad de los cuerpos *queer* en espacios dominados por la heteronormatividad. En palabras de Sara Ahmed, "queer histories tell us of inescapable injustices" (*Cultural Politics*), y esta película es un ejemplo de esas injusticias relacionadas con los afectos que moldean las superficies sociales y la manera en que se percibe el mundo y cómo nos movemos en él.

En esta escena, se observa un sentimiento de vergüenza que trasciende la identidad gay y afecta al sujeto normativo. No es la pareja gay quien siente vergüenza; ellos se apropian del espacio heterocéntrico con orgullo. La presencia de estos cuerpos evidencia la vergüenza del sujeto heteronormado y cuestiona la superficie de la matriz hegemónica. Esta vergüenza se manifiesta como homofobia, desencadenando violencia, pero es precisamente esta homofobia la que revela el deseo homoerótico reprimido de la matriz heterosexual. Para Jonathan Dollimore: "homophobia is the expression of repressed desire; we should neither overestimate its destabilizing effects, nor regard its homophobic projection as an always ultimately futile effort to avoid the crippling effects of repression" (284). Este afecto influye de manera significativa en cómo los cuerpos reaccionan y habitan el mundo. En los individuos heteronormados, la vergüenza se manifiesta como hipermasculinidad, lo que, a su vez, propicia comportamientos machistas y violentos.

La violencia presente en la película no recae únicamente sobre Fabricio; también se ejerce contra el hijo de Diego, quien es agredido no por ser homosexual, sino por el simple hecho de ser percibido como tal. Cuando el joven acude al bar gay a buscar a su padre, el taxista lo insulta y lo etiqueta

como "marico", suponiendo su orientación sexual. Minutos después, los mismos agresores que golpearon a Fabricio lo interceptan y, al asociarlo automáticamente con la homosexualidad, lo golpean mientras expresan comentarios como "tan seriecito que se ve y es tremendo maricón" y "qué cantidad de maricos hay en tu puto país". Uno de ellos incluso añade: "te voy a escoñetar, pero primero te voy a escoñetar el culo a ver si te gusta la mariconera" (*Azul y no tan rosa*), revelando que la agresión no responde a un conflicto personal con Armando, sino a la intolerancia cultural hacia lo gay y a la necesidad de reafirmar un modelo de masculinidad violenta. Además, estas expresiones dejan entrever un deseo homoerótico reprimido que se manifiesta a través de la violencia, lo que demuestra que la homofobia no solo lastima, sino que también esconde el temor a reconocer aquello que se rechaza.

El agresor de Fabricio, por ejemplo, necesita escudarse en la homofobia para controlar el espacio machista y ocultar sus deseos reprimidos homoeróticos, así como afirma Dollimore, "In cultural terms, desiring the normal is inseparable from and conditional upon not desiring the abnormal, repression remains central to identity, individual, and cultural, even for the materialist view of homophobia as a strategy of social control" (285). La homofobia del agresor puede ser una forma de reprimir sus propios deseos y afirmarse como "normal" en un contexto machista. De esta manera, se puede apreciar cómo el afecto de la vergüenza y la homofobia moldea las interacciones y la presentación de cuerpos heteronormados y *queer* en el mundo.

La cinta también presenta una vulnerabilidad interseccional, en la que los sujetos *queer* experimentan el rechazo de manera distinta. Cuando Fabricio es hospitalizado, sus padres hablan con Diego, aparentemente conscientes de su relación con su hijo, y le preguntan por los detalles del incidente. En ese momento, Diego queda en silencio e inmediatamente entran sus amigas, entre ellas Delirio, una mujer transgénero. Los padres responden con repudio ante su presencia, y la madre abraza a su esposo y le pone la cabeza en el pecho, mostrando rabia e incomodidad. Delirio no pronuncia ninguna palabra, pero su mera presencia les revela a los padres que Fabricio se encuentra en un espacio no normativo.

La presencia de Delirio es significativa porque interrumpe la dinámica de la conversación que Diego sostenía con los padres de Fabricio. Para los padres de Fabricio, la presencia de Delirio está fuera del lugar; es inaceptable. Sara Ahmed afirma que los cuerpos *queer* no gozan de reconocimiento en los espacios sociales: "For bodies that are not extended by the skin of the social, bodily movement is not so easy" (*Queer Phenomenology* 148). Estos cuerpos no son aceptados como parte de la norma social, por lo que resultan indeseables y objeto de rechazo. Se da una vulnerabilidad interseccional porque, aunque Diego es gay, al inicio no enfrenta un rechazo directo de los padres, sino que son la apariencia física de Delirio y sus ademanes los que hacen imposible ocultar el rechazo y la homofobia. El rechazo de Diego y Delirio, aunque sean *queer*, es distinto.

La escena se interrumpe abruptamente, pero queda claro que este altercado tiene consecuencias para Diego, pues a partir de ese momento los padres le prohíben las visitas al hospital. En un diálogo posterior, los padres de Fabricio revelan su intolerancia y odio hacia Diego por su homosexualidad, llegando a afirmar que prefieren que su hijo muera antes que él esté con alguien del mismo sexo. Además, califican a los amigos de Fabricio de "depravados" (*Azul y no tan rosa*). Este comportamiento refleja una sociedad normativa que perpetúa patrones de violencia y machismo.

La escena muestra cómo la interseccionalidad—la combinación de identidades y opresiones—afecta la experiencia de rechazo de los personajes.

Delirio, al ser transgénero, enfrenta un rechazo más explícito que el que enfrenta Diego, quien es gay. Esto ilustra cómo diferentes identidades *queer* pueden experimentar distintos niveles de discriminación y violencia en un contexto heteronormativo.

A través del personaje de Diego, la película propicia una reflexión crítica sobre la intolerancia. Diego confronta a los padres al señalar que su actitud es equiparable a la de los agresores que atacaron a Fabricio, pues ambos se basan en la falta de aceptación y de tolerancia. Los cuerpos de Diego, Fabricio y Delirio llevan el peso del miedo, la vergüenza y el disgusto del sujeto heterocéntrico. La reflexión de Wen Liu resulta pertinente en este contexto, donde se destaca cómo el cuerpo se convierte en un espacio de proyección de emociones ajenas que configuran la subjetividad de los individuos: "the gendered, sexualized, and racialized body frequently carries others' shame, disgust, or fear, and is fixated in a specific affective relation that comes to define one's subjectivity" (6). Esto se refleja en cómo los personajes de la película son percibidos y tratados por los demás, en los que la intolerancia y la falta de aceptación se manifiestan de manera violenta y opresiva. Los cuerpos de Diego, Fabricio y Delirio no necesariamente sienten vergüenza ni miedo; en realidad, estos cuerpos cargan con el disgusto y los miedos de otros sujetos. Estos miedos y la vergüenza no surgen de la orientación sexual en sí, sino de la necesidad incesante de las reglas heteronormativas de regular y controlar los cuerpos.

La película muestra cómo, mediante la opresión, las estructuras sociales y las expectativas normativas buscan disciplinar y normalizar a los individuos. Los personajes *queer* no son la fuente de la vergüenza ni del miedo; más bien, son el espejo de las inseguridades y los prejuicios de una sociedad heteronormativa. Al cargar con estos sentimientos ajenos, los cuerpos *queer* se convierten en un espacio de confrontación y resistencia frente a las normas arbitrarias.

Desorientación afectiva

La desorientación afectiva es otro tema relevante en la película. Sara Ahmed argumenta que la desorientación afectiva es una sensación corporal de pérdida de lugar: "disorientation can be a bodily feeling of losing one's place, and an effect of the loss of a place" (*Queer Phenomenology* 160). En el caso de Diego, esta desorientación se manifiesta en su lucha constante por aceptar su sexualidad y conciliarla con su rol de padre. Aunque ha asumido su identidad ante su familia, su hijo, una de las personas más importantes de su vida, desconoce su orientación sexual, lo que genera una tensión significativa entre ambos.

Un ejemplo de esto es cuando su hijo llega de Madrid a Caracas y entra al apartamento de Diego, donde se observan cuadros de modelos masculinos en la sala. La cámara se detiene en estos cuadros, lo que sugiere que su hijo empieza a comprender la identidad sexual de su padre. Los sentimientos de culpa y vergüenza de Diego, así como su deseo de autoaceptación, se yuxtaponen con su anhelo de recibir el amor y la aceptación de su hijo. Diego habla con Fabricio sobre lo distante que está su hijo, y Fabricio le sugiere que le hable y le cuente la verdad. Esto tiene a Diego un poco desorientado por el miedo a cómo su hijo pueda reaccionar ante su identidad sexual. En Armando hay un dolor por el abandono de su padre; observa una foto suya de cuando era pequeño y, junto a ella, otra de Diego y Fabricio. Este joven siente que la homosexualidad de su padre llevó a que se separaran y que el padre prefirió la sexualidad a la relación con su hijo. Esto genera tensiones entre ellos y su relación se mantiene distante durante gran parte de la película. Finalmente, el hijo enfrenta al padre y le reclama su ausencia en su vida. En este momento, Diego no tiene otra opción que

admitir su orientación sexual ante su hijo. La relación entre padre e hijo se profundiza cuando el padre admite su homosexualidad, lo que los acerca aún más.

La película destaca cómo la desorientación afectiva puede ser tanto una fuente de dolor como de crecimiento para los sujetos *queer* que navegan las complejidades de sus identidades y relaciones. La desorientación afectiva se manifiesta en distintos momentos de la película, como en la primera escena con la familia, donde la incomodidad y el dolor son palpables. Sin embargo, a medida que avanza la trama, estos elementos se entrelazan para facilitar el crecimiento personal y emocional de los personajes. La película evidencia la necesidad de que estos sujetos se reorienten en una sociedad que busca marginarlos. Diego, en particular, experimenta momentos de pérdida de orientación, pero al sentirla, que surge del dolor y de la vergüenza, logra reorientarse y encontrar un camino hacia la autoaceptación. La orientación de los cuerpos determina lo que pueden hacer, según Ahmed: "orientation affects what bodies can do" (*Cultural Politics*). Diego logra reorientar sus emociones para abrirse a una relación armoniosa con su hijo.

La violencia es un poderoso catalizador que puede desorientar y afectar profundamente a una persona. En el caso de Diego, la violencia moldea su percepción de sí mismo y desencadena reacciones violentas. Después de eventos traumáticos, Diego se siente perdido, emocionalmente desorientado y aislado de la sociedad, lo que lo lleva a retirarse y sentirse abrumado. Sin embargo, esta misma violencia también puede ser un punto de inflexión para la reorientación y el autoconocimiento. Sara Ahmed argumenta cómo la desorientación es afectada por la violencia:

> From Fanon we learn about the experience of disorientation, as the experience of being an object among other objects, of being shattered, of being cut into pieces by the hostility of the white gaze. Disorientation can be a bodily feeling of losing one's place, and an effect of the loss of a place: it can be a violent feeling, and a feeling that is affected by violence, or shaped by violence directed toward the body (*Cultural Politics*).

Es precisamente lo que experimenta Diego a raíz de la violencia, que más adelante usa estos afectos negativos para recuperar su espacio y encontrar una comunidad que le extiende la misma impresión o forma del cuerpo *queer*.

Aunque Perla Marina no es un personaje LGBTQ+, su papel en la película es clave, ya que logra crear una comunidad a partir de sus experiencias traumáticas. La relación de violencia doméstica en la que se encuentra la ha llevado a sentirse perdida y sin dirección, aceptando una situación que la oprime debido a la ideología machista imperante en la sociedad venezolana. Sin embargo, encuentra en los sujetos *queer* una oportunidad para reorientar su vida y romper con la normatividad. A pesar de que la violencia es constante en su relación, son los sujetos *queer* quienes intentan ayudarla a encontrar un camino alternativo. La experiencia compartida de violencia y de lucha por la supervivencia permite que Perla Marina se sienta reflejada y apoyada en la comunidad LGBTQ+, lo que facilita su proceso de reorientación. Esto, a su vez, implica la creación de tribus afectivas, en las que la solidaridad y el apoyo mutuo son fundamentales. Según Maffesoli, cuando los sujetos comparten el mismo sentir, se crea una especie de comunidad: "Se hierven en ellas dinámicas tan importantes como lo es el 'sentimiento de pertenencia'; es decir, un reconocimiento mutuo, es el hecho de ceñirse y codearse unos con otros, donde se favorece una forma de solidaridad" (6).

Es precisamente a través del trauma de la violencia que estos sujetos encuentran apoyo en sí mismos. Y es este trauma violento el que hace que Diego imagine un mundo diferente con Fabricio. Para cerrar este

apartado sobre la desorientación afectiva, es relevante destacar las palabras de Sara Ahmed: "moments of disorientation can be a moment of 'wonder' that allows us to see the world from a different angle" (*Queer Phenomenology* 7). Esta idea se refleja en las experiencias de Diego y Perla Marina, quienes, a través de la desorientación en sus identidades y relaciones, experimentan un momento de revelación que les permite reorientar sus vidas y encontrar una sensación de comodidad y autenticidad. La desorientación, en este sentido, se convierte en una oportunidad para la transformación y el crecimiento personal de los sujetos.

Trabajo Afectivo:

La teoría de los afectos también ofrece una perspectiva valiosa para analizar a los personajes y comprender su comportamiento emocional. En la película se observa un trabajo constante con las emociones, como en el caso de la madre de Diego, quien se esfuerza por aceptar y apoyar a su hijo, a pesar de su incomodidad como mujer heteronormada. Aunque no expresa abiertamente su oposición, su silencio y sus expresiones faciales revelan el esfuerzo emocional que está realizando. Los silencios son significativos, ya que pueden ser más elocuentes que las palabras y formar parte del discurso. En palabras de Sara Ahmed, las acciones humanas y las formas en que se interactúan con otros están mediadas por las emociones: "attending to emotions might show us how all actions are reactions, in the sense that what we do is shaped by the contact we have with others… emotions circulate between bodies, examining how they 'stick' as well as move" (*Cultural Politics*). La presencia de Diego, como sujeto *queer*, influye en el comportamiento de la madre, quien, aunque inicialmente se muestra incómoda, finalmente acepta a su hijo. Esto sugiere que las impresiones de los sujetos *queer* se extienden a espacios heteronormados sin ocultar su forma no normativa, y que estos espacios heterocéntricos terminan aceptándolas. Estos cuerpos *queer* se extienden a la esfera de lo socialmente normativo, y este espacio los acepta y se reconfigura a su alrededor. Aquí se observa cómo los cuerpos *queer*, en ocasiones, moldean las impresiones normativas.

Por otro lado, el afán emocional se hace presente tanto en la prohibición de los padres de Fabricio de que Diego lo visite en el hospital como en la ausencia de Diego en el funeral. La muerte de Fabricio provoca una conmoción emocional en Diego. La película destaca cómo los sujetos *queer* deben afrontar el duelo de manera distinta a las personas heteronormadas. En este sentido, Diego no puede darle el último adiós a Fabricio ni participar en el funeral, lo que refleja la exclusión y la marginación que pueden experimentar las personas LGBTQ+ en situaciones de duelo. La ausencia de una escena del funeral o de un ritual de despedida para Fabricio subraya la falta de reconocimiento y validación de las relaciones *queer* en una sociedad machista.

La película también ofrece indicios de que Diego no pudo despedirse de Fabricio de manera convencional. Al inicio de la película, Fabricio le regala un árbol que ambos planeaban sembrar juntos, pero esa oportunidad se pierde con su muerte. Sin embargo, al final de la película, se ve a Diego viajar a Mérida para sembrar el árbol, lo que sugiere que busca una forma de despedirse y cerrar el ciclo del dolor y el duelo. Esta escena ilustra la necesidad de los sujetos *queer* de encontrar formas alternativas de lidiar con la pérdida y la marginación en una sociedad que no los acepta. Al examinar las experiencias de Diego, podemos comprender mejor el impacto emocional de la marginación y la importancia del trabajo emocional en la construcción de la resiliencia. La escena de Diego, incapaz de despedir a su novio, como lo que es, su pareja, revela esa realidad de la que Ahmed menciona cuando dice: "queer histories tell

us of inescapable injustices, for example, when gay or lesbian mourners are not recognized as mourners in hospitals, by families, in law courts" (*Cultural Politics*). Diego no es reconocido como "gay mourner" por los cuerpos heterosexuales, como la familia de Fabricio.

Sin embargo, es justamente en medio de estas incomodidades y traumas, del afecto negativo al que se refiere Wen Liu, que los sujetos no normativos buscan formas alternativas de apego emocional debido a la constante vigilancia emocional ejercida por la matriz hegemónica. Según Liu, "queer discomfort holds on to the object of desire, intimacy, and even family, and reworks it to make new impressions in the sphere and create alternative styles of attachment to spaces. As queer bodies seek alternative forms of attachment, they 'gather' in spaces, through the pleasure of opening up to others" (7). En la película, observamos cómo Diego busca estos apegos en sus amigos y en el bar gay, donde se conecta y se abre a otros, lo que ilustra su búsqueda de formas alternativas de vincularse emocionalmente.

La búsqueda de Diego de conexiones emocionales en espacios *queer* refleja la resiliencia y la creatividad de las comunidades no normativas para construir redes de apoyo y afecto fuera de las estructuras tradicionales de la familia y la sociedad. Al recrear los conceptos de intimidad y de apego, Diego y otros personajes *queer* construyen un sentido de pertenencia y de comunidad en un mundo que a menudo les resulta hostil. Es en el grupo de amigos donde Diego finalmente logra que su duelo sea reconocido como gay; es decir, siente que murió su pareja, su compañero de vida, a quien tiene que despedir. Esta despedida es simbólica, ya que él no pudo asistir al entierro ni ver el cuerpo de Fabricio. Es cuando su comunidad reconoce la vida *queer*, permitiéndole dar duelo a su pareja: "queer lives have to be recognised as lives in order to be grieved" (*Cultural Politics*). Sus amigos reconocen que quien ha muerto es su pareja, lo acompañan, le permiten llorar y le validan sus sentimientos.

Realidad de la comunidad LGBTQ+ en Venezuela

La realidad de la comunidad LGBTQ+ en Venezuela es compleja. La película *Azul y no tan rosa* vislumbra la realidad que los sujetos LGBTQ+ enfrentan a diario en Venezuela; este sigue siendo un país homofóbico y con crímenes de odio. Según el director de la película, Miguel Ferrari, en una entrevista admite dicha realidad y agrega:

> Parecería casualidad, pero es que el tema de la homofobia tenía que reventar en algún momento porque se tiene que comenzar a hablar de temas de los que no se habla. En Venezuela hay homofobia, hay crímenes por homofobia, pero incluso allí hay gente que no lo sabe. En general, para los medios de comunicación, no es noticia. (Esteban)

Estos crímenes en Venezuela son comunes, pero de los que poco se habla. Por ejemplo, en el 2021, la prensa publicó el asesinato de dos personas en un lapso de 48 horas: "En las últimas 48 horas han sido asesinadas dos mujeres trans en Venezuela, denunciaron este domingo activistas y ONG que defienden los derechos de la población LGBTIQ+" (Activistas LGBTI).

También el último reporte de 2023 del Observatorio Venezolano de Violencia LGBTQ+ "documentó 461 casos de discriminación o violencia contra las personas LGBTIQ+" (1). Con esta documentación, además de evidenciarse el estado de vulnerabilidad en el que se encuentra esta población, se destacan las particularidades que pueden experimentar las personas que se identifican con orientaciones sexuales, identidades o expresiones de género y/o diversidades corporales, que distan de lo que socialmente puede considerarse típico, aceptable o deseable.

Hoy se siguen registrando casos de discriminación y de crímenes de odio que la película explora. La gran pregunta es: ¿cómo es posible que, en un país donde se dice que hay tanta homofobia, la película haya llegado a ser tan taquillera? Aquí también interviene el director y dice que quiso romper con los estereotipos de la comunidad gay y no presentar a un personaje homosexual típico, sino usar dos personajes que, según él, eran más "normales." En una rueda de prensa, Miguel Ferrari y la actriz Carolina Torres hablaron de estos temas:

> Has mencionado que en la película se ve el primer beso homosexual en una película venezolana, ¿en la calle eso se ve?
>
> M. F.: Nunca, incluso los besos en la mejilla entre amigos son raros.
>
> C. T.: Y dos mujeres tampoco, ni siquiera está bien visto cogerte del brazo. Sólo se suele hacer cuando es tu madre y siempre que parezca una mujer mayor.
>
> M. F.: En las series de televisión siempre se han mostrado muchos clichés sobre los homosexuales. Los medios de comunicación tienen mucha responsabilidad en los estereotipos sobre los homosexuales, abordando con ligereza temas que deben tratarse con seriedad. Por eso también elegí a un personaje normal, un hombre cualquiera, que no tiene por qué estar "cachas". La película está hecha para el gran público, para que cualquiera la disfrute. (A. Casanova)

El director se vale de esto: mostrar, en una sociedad machista, a dos hombres no afeminados para conectar con la sociedad heteronormada, precisamente con la intención de que la psique del venezolano no se vea afectada. De manera similar, esto se aplica al personaje transgénero, interpretado por Hilda Abrahamz, una actriz famosa y reconocida en Venezuela, cuya presencia en pantalla permite a la audiencia reconocerla, pero no como mujer transgénero, sin generar ansiedad ni incomodidad. La audiencia venezolana se siente cómoda al reconocerla, sin percibirla como ajena ni como no normativa. Según Geoffrey Maguire, las historias *queer* se muestran más realistas al apelar a los afectos que permiten una conexión que trasciende la representación (263). En otras palabras, la audiencia venezolana logra conectar afectivamente con este filme precisamente por las experiencias compartidas y no porque necesariamente cuestione los roles de género. También se puede argumentar que el director interpeló por esos afectos y por cómo conectar la realidad de los personajes con la audiencia; esto ayudó a la recepción de la película en el país:

> Hasta que llegó *Azul y no tan rosa* en 2012, ninguna película venezolana había mostrado a dos hombres besándose. Ese sencillo acto ya supondría un hito, pero, además, la película gustó (y mucho): 600.000 espectadores la vieron en salas, lo que inició un renacimiento del cine nacional en el país latinoamericano. (Esteban)

Sin duda alguna, esta película logra mostrar la realidad de la comunidad LGBTQ+ en Venezuela y los desafíos que enfrenta día a día. La incesante lucha de la matriz heterosexual por establecer las reglas de comportamiento en los espacios sociales moldea la superficie y las subjetividades *queer*, y viceversa, las experiencias *queer* muchas veces hacen que los espacios con impresiones ya preestablecidas cambien las superficies basadas en la realidad de las identidades sexuales alternas. Finalmente, es importante destacar que la teoría del afecto no se limita a los sujetos *queer* o a las feministas, aunque en este contexto resulta particularmente relevante. Las emociones, los sentimientos y las sensaciones están intrínsecamente relacionados con las dinámicas de poder, las normas sociales y los contextos culturales. Las emociones de estos grupos son marginadas y sus cuerpos están sometidos a un escrutinio constante. La necesidad de los sujetos *queer* de negociar

entre sus propias emociones y las expectativas sociales es un ejemplo de la doble conciencia que deben asumir. La teoría del afecto es fundamental en los estudios *queer* y feministas porque revela cómo las dinámicas de poder se entrelazan con las experiencias emocionales y sensoriales.

Obras citadas

"Activistas LGBTI de Venezuela denuncian asesinato de 2 mujeres trans en últimas 48 horas." *swissinfo.ch*, 13 Nov. 2023. https://www.swissinfo.ch/spa/activistas-lgbti-de-venezuela-denuncian-asesinato-de-2-mujeres-trans-en-%C3%BAltimas-48-horas/48973504.

Ahmed, Sara. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Duke UP, 2006.

---. *The Cultural Politics of Emotion*. 2nd ed., Kindle ed., Routledge, 2015.

Azul y no tan rosa. Directed by Miguel Ferrari, Plenilunio Film & Arts, Malas Compañías P.C., and Factor RH Producciones, 2012.

Butler, Judith. "Rethinking Vulnerability and Resistance." *Vulnerability in Resistance*, edited by Judith Butler, Zeynep Gambetti, and Leticia Sabsay, Duke UP, 2016, pp. 12–27.

Brown, Katie. "'La herida de un hombre no es una novedad': Gender, Violence and Performance in *Azul y no tan rosa*." *Empedocles: European Journal for the Philosophy of Communication*, vol. 11, no. 2, 2020, pp. 147–152. doi.org/10.1386/ejpc_00019_1.

Casanova, Álvaro. "Rueda de prensa de *Azul y no tan rosa*." *Cine Maldito*, Apr. 2014, www.cinemaldito.com/rueda-de-prensa-de-azul-y-no-tan-rosa/.

Casanova, Verónica. "'Azul y no tan rosa', la divertida y desgarradora historia de un padre y un hijo que celebra la diversidad." *RTVE*, 13 Oct. 2024, www.rtve.es/television/20241013/azul-no-tan-rosa-divertida-desgarradora-historia-padre-hijo-diversidad/16285591.shtml.

Castro, Pércio. "Para gustos, los colores. El matizado mundo delirante de los géneros: la 'patergaynidad' en otro tipo de familia en *Azul y no tan rosa* de Miguel Ferrari." *Periphērica*, vol. 1, no. 2, 2020, pp. 187–205. doi.org/10.5399/uo/peripherica.1.2.9.

Dollimore, Jonathan. *Sexual Dissidence*. Oxford UP, 2018.

Esteban, Ramón. "'Azul y no tan rosa', la película que ha sacado al cine venezolano del armario." *RTVE.es*, 21 Apr. 2014, www.rtve.es/noticias/20140421/azul-no-tan-rosa-pelicula-sacado-cine-venezolano-del-armario/923701.shtml.

García de Molero, Írida, Romina De Rugeriis, and Gerardo Molero García. "Sexualidades diversas y representaciones sociales en el filme venezolano *Azul y no tan rosa* (2012)." *SituArte*, vol. 12, no. 23, July–Dec. 2017, pp. 25–32. http://www.produccioncientifica.luz.edu.ve/index.php/situarte/article/view/33821/35600.

Liu, Wen. "Feeling Down, Backward, and Machinic: Queer Theory and the Affective Turn." *Athenea Digital*, vol. 20, no. 2, 2020, pp. 1–19.

Maffesoli, Michel. *El tiempo de las tribus: El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. Siglo XXI, 2004.

Maguire, Geoffrey. "The Queer Art of Feeling: Futurity, *Fin de siglo*, and New Queer Realism." *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*, vol. 63, no. 5, 2023–2024, pp. 263–83. Project MUSE, doi.org/10.1353/cj.2023.a933157.

Observatorio Venezolano de Violencias LGBTIQ+. 7mo Boletín: Recomendaciones internacionales a Venezuela – Oct. 2024. OVV LGBTIQ+, 28 Oct. 2024, https://nomasdiscriminacion.org/publicaciones.

Subero, Gustavo. "La mirada del imaginario sexodiverso en el cine venezolano reciente." *Bulletin of Spanish Visual Studies*, vol. 2, no. 2, 2018, pp. 285–308. doi.org/10.1080/24741604.2018.1501948.

Venkatesh, Vinodh. *New Maricón Cinema: Outing Latin American Film*. U of Texas P, 2016.