

EVOLUCIÓN DE LA TEMÁTICA EN TORNO A LA HOMOSEXUALIDAD EN LOS LARGOMETRAJES ESPAÑOLES

Juan Carlos Alfeo Álvarez¹
Universidad Complutense de Madrid

Las relaciones que se establecen en España entre cine y homosexualidad, tomando en conjunto la producción de largometrajes, casi nunca han pasado de ser tibias. El cine español de mayor difusión, el denominado cine comercial, aquél que podría tener alguna influencia en la construcción del imaginario colectivo sobre la homosexualidad –si es que tal influencia es apreciable en comparación con, por ejemplo, la televisiva– parece resistirse históricamente, salvo honrosas excepciones que iremos comentando, a apostar por una representación verdaderamente centrada en el alma de la cuestión homosexual. A lo largo de las próximas páginas, trataré de argumentar esta impresión que es compartida por muchas de las voces comprometidas con la «visibilización» social de la cuestión homosexual en nuestro país.

¿Pero cuál ha sido la razón de esta tibieza? Las razones son de índole diversa, y han ido variando con los años, desde las últimas décadas de la dictadura franquista hasta el momento actual.

1. Por la oscuridad y el tópico

Durante el tardofranquismo la razón primordial es evidente: el complejo aparato censor del Régimen y el entramado de leyes destinado al control social de sus ciudadanos *non gratos*, generaban un estado de cosas en el que estaba claro que nada, o casi nada, se podía decir sobre una realidad que chocaba de frente con la estrecha concepción moral del Nacional-Catolicismo franquista, a menos –eso sí– que fuera denigrante para los

¹ Juan Carlos Alfeo es miembro de la AEHC y del grupo Ciento Volando® de estudios culturales.

ciudadanos homosexuales –aún sería inexacto emplear el término «colectivo»– al tiempo que ejemplarizante para el resto de la sociedad.

En 1961, en el cuadrilátero delimitado por la *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social*, la *Ley de Vagos y Maleantes*, la figura de «Escándalo Público» –versátil herramienta contemplada en el Código Civil de la época– y la Junta de Clasificación y Censura se produce *Diferente* (Luis María Delgado, 1961),² un melodrama que, sin apartarse un ápice de las pautas establecidas, es capaz de subir a la pantalla cinematográfica la expresión, por la vía de la alegoría, de la metáfora o de la alusión a veladas referencias culturales, del espinoso tema del deseo –por su puesto, no correspondido– de un hombre hacia otro hombre.

La fórmula empleada por *Diferente*, cuyo rodaje estuvo jalonado por toda clase de contratiempos, tiene cierto cariz siniestro que es difícil de juzgar. Su principal valor radica, a mi juicio, en poner en escena una perfecta representación de lo que podía constituir el imaginario homosexual de la época en un país como el nuestro; un imaginario habitado –cuando no presidido– por el sentimiento de culpa y la idea de pecado. Creo que las razones por las que *Diferente* consigue pasar por la Junta de Clasificación y Censura, sin merecer más que una leve alusión por parte ni tan siquiera de los censores, sino de uno de los miembros de la comisión de clasificación encargada de determinar a qué público era adecuado proyectar la película,³ son las mismas que permitían a muchos autores de la llamada novela gótica sobrevivir en el hostil contexto de la época victoriana: el presentar las cuestiones moralmente dudosas siempre bajo una perspectiva aleccionadora y ejemplarizante, un juego retórico que a lo largo de la historia ha permitido al ser humano hablar, no sin riesgo, de lo inefable –incluso de lo nefando– en cualquier atmósfera moral. Distinguir entre la necesidad narrativa de carácter moral y el dudoso deleite descriptivo ha sido un asunto que ha traído de cabeza a los muchos censores que en el mundo han sido.

Se podría decir que en *Diferente* se tejen dos textos al mismo hilo: un texto explícito, cuyo destinatario es el espectador común, y un texto codificado, cuyo destinatario es el espectador «avisado». El texto explícito muestra la vida de un bailarín –designado como excéntrico– que a consecuencia de su dudosa vida «de artista», viciada por la presencia de

2 Inicialmente su título iba a ser *Ellos son diferentes*, pero se sustituye aceptándose el de *Diferente* el 12 de diciembre de 1961.

3 Alberto Reig, miembro de la Junta de Clasificación y Censura, Rama de Clasificación, reunida el 23 de febrero de 1962 (Expediente 23.805) escribió en su informe: «Como ballet es realmente espléndido puesto que además el nexo o motivación está magistralmente concebido. Magnífica fotografía en color así como la realización en su conjunto y elementos puestos en juego. En cuanto a los de «diferente» eso es otro asunto!». El entrecomillado y la admiración son literales.

«malas compañías», va a provocar la muerte de su padre y, con ella, su propia desgracia. El texto codificado no varía sustancialmente del explícito, excepción hecha de que las malas compañías constituyen un triángulo de difícil equilibrio, cuyo vértice en discordia lo constituye el compañero de baile del protagonista. Lo desdibujado de la geometría no obsta para que *Diferente* ofrezca a un público que llevaba una existencia «clandestina» la constatación de que había unos rasgos «identificables», precisamente porque eran «diferentes», un mensaje lanzado a la colectividad en el que se podían reconocer más allá de sus realidades individuales. Para un grupo de espectadores acostumbrado a leer entre líneas, a autoasignarse, por la vía de la recodificación, los roles protagonistas, generalmente femeninos, de abundantes melodramas en los que buenas «malas-mujeres» eran tratadas de culpables pecadoras y eran repudiadas a causa de un pasado oscuro por quienes encarnaban la estrechez moral de «otras épocas», no debió resultar en absoluto complicado leer el texto implícito –al menos para quien estuviera en la clave– que se ofrecía en *Diferente*. De hecho, la propia película podía pasar a convertirse en sí misma en una «clave» para el reconocimiento, usando como plataforma el espacio de la pantalla cinematográfica, un espacio en el que se establece un tránsito constante entre la esfera de lo privado y la esfera de lo público, un espacio privilegiado porque, al mismo tiempo que afirma mientras narra, puede desmentirse a sí mismo, mostrando aquello que no puede decir.

A mi modo de ver, Alaria juega en *Diferente* a apurar, bajo las coartadas de la excentricidad y de lo espectacular, los límites de lo permisible en materia de explicitación discursiva de la homosexualidad y consigue elaborar un guión que lanza guiños de complicidad –algunos muy evidentes– a su propio público, como la escena del plano detalle de la braguita del protagonista al principio de la película o, sobre todo, la panorámica de la habitación, que sirve de fondo a los créditos de entrada, un plano en el que se dejan ver algunas de las claves de un posible imaginario cultural para el homosexual de la época, un imaginario compuesto por los textos, apilados sobre la estantería, de Federico García Lorca, de Oscar Wilde y de Sigmund Freud.

Sin duda alguna, la secuencia estelar de la película es aquella en la que Alfredo es «sorprendido» por la presencia del fornido operario de un martillo hidráulico en un proyecto inmobiliario dirigido por su padre y por su hermano mayor –encarnación de la ejemplaridad filial– una secuencia de ostensible –incluso gruesa– vocación freudiana, detalladamente descrita en el guión original, y por lo tanto a la vista de la censura, en la que Alaria articula una magnífica representación fílmica de la urgencia del deseo, de su naturaleza imperativa y de la propia culpa, por medio de un crescendo rítmico de encuadre y de montaje que aprovecha al máximo la potencialidad de los recursos expresivos.

Aunque pudiera sorprender, como ya he comentado, que una película como *Diferente* pudiera haber salvado la barrera de la censura, no hay que olvidar que, a pesar de los guiños, la moraleja es lo suficientemente clara como para restar argumentos a la desconfianza censora. Por otro lado, no hay que olvidar que el nudo dramático de la película se arropa en la coartada de un espectáculo musical, asunto en el que Alaria era un experto, que por su sofisticación y su deliberada artificiosidad –paradojas del «camp»– podía hacer las delicias tanto del espectador general, como del público gay; un público, este último, que podía ver signos de complicidad tanto en el trasunto de la propia historia –sobre todo en las claves desperdigadas a lo largo de su desarrollo– como en la descarada estética, delirante epítome del «camp», de los números coreográficos de Alfredo Alaria.

Temáticamente las opciones son, dadas las circunstancias, muy reducidas. Es evidente que plantear un canto de reivindicación gay era, en el momento en que se plantea *Diferente*, antes que imposible, peligroso como mínimo desde el punto de vista profesional. La censura solía ser tan implacable como ineludible, de modo que la única opción, si se quería hablar seriamente de un tema moralmente dudoso, era tratarlo, como se ha dicho, desde la perspectiva de la amonestación y la desacreditación moral y social. A mi juicio, fundamentalmente Alaria, guionista y protagonista del film, aunque también Luis María Delgado, su segundo director,⁴ optan por el único camino posible: elaborar hábilmente un discurso más o menos comercial y complaciente para, aprovechando su urdimbre, entretener los hilos de una complicidad que sólo los ojos expertos de un sector del público, impaciente por reconocerse, sería capaz de entresacar para elaborar con ellos, para bien o para mal, el discurso de su propia vida.

Antes de acabar la dictadura, Ramón Fernández dirige, con guión de Juan José Alonso Millán y de Sandro Contienza sobre un texto teatral del primero de ambos, una coproducción hispano-italiana que se iba a convertir en todo un fenómeno de taquilla: *No desearás al vecino del quinto* (1970), que recaudó la cifra de 1.067.037,02 euros (177.540.022 Pts), convirtiéndose en una de las películas más taquilleras del cine producido y exhibido en nuestro país. En ella la homosexualidad no sólo sirve de eje de la maquinaria cómica, sino que se convierte, en términos de trama, en la coartada perfecta utilizada por el protagonista (Alfredo Landa), que no siente reparo en convertirse en una «loca» de tomo y lomo, siempre y cuando ello sirva al bien más alto, consistente en poder dar rienda suelta a la «incontenible» potencia

⁴ El director con el que se inició el rodaje fue Jorge Griñán Gutiérrez, sin embargo, según se desprende de la documentación de la película, debido a problemas con el sindicato y con el visado del señor Griñán, se produjo su cese y sustitución por Luis María Delgado.

hétero- y sexual del tipo «macho latino» que además, y desde el punto de vista de la eficacia comercial de la coproducción, resultaba tan válido para nuestras salas como para las de nuestros vecinos italianos. Alfredo Landa elabora una interpretación tan magistral como tópica, de lo que el público general entendía, al menos mayoritariamente, por homosexual.

2. El despertar y la ruptura de tópicos

Se puede decir que, tras la dictadura, una vez superada la *modalidad oculta* de representación,⁵ la temática de los largometrajes en torno a la homosexualidad cambia radicalmente de tercio y tenemos a dos personajes-tipo coexistiendo en las carteleras españolas: por un lado, casi siempre en un rincón del panorama del llamado «destape», estaba el tópico caricato amanerado –la «loca» que diría Guash (1991: 60.)– que, fiel a su historia en el imaginario cultural ibérico, seguía cumpliendo una función meramente utilitaria en aras de la comicidad. La «loca», en calidad de mayordomo, dependiente, peluquero, estilista o de lo que se terciara, servía de telón de fondo sobre el que destacaba la, no menos tópica ni cómica, figura del mito-macho hispánico. Para dar la réplica fílmica a la «loca» aparece, como ya he comentado en alguna otra ocasión (Alfeo, 1999: 295–300), un grupo de personajes que hacían de su indiferenciación con el eterno-masculino su principal arma de transgresión.

Se empieza a perfilar, ya en el cine de esta época, el mismo debate que mantienen quienes, de un modo u otro, persiguen el objetivo de conseguir la «integración» social de la cuestión homosexual en sus múltiples facetas y niveles, que van desde lo político a lo económico, pasando por lo cultural, y desde lo personal a lo colectivo. Este debate –siendo muy someros– enfrenta a quienes piensan que la homosexualidad debe abandonar la parafernalia «camp» para desmarcarse del cliché histórico, que –argumentan– explica el recelo colectivo y entrar así por la puerta grande en la integración social, con quienes hacen precisamente de lo «camp» su principal instrumento de reivindicación frente a una sociedad que consideran gratuitamente excluyente y a cuyos dictados de «uniformidad» no están dispuestos en absoluto a someterse por considerar que atenta contra el más elemental derecho a la autoafirmación y contra su propio concepto de identidad.

⁵ Sobre las modalidades *oculta*, *reivindicativa*, *desfocalizada* e *integrada* de representación de la homosexualidad, léase: Alfeo (1999: 290-294) y Alfeo (2000: 136-147).

No es este lugar para extendernos en los detalles de este debate entre lo *gay* y lo *anti-gay*,⁶ sin embargo, merece la pena destacar que desde el primer momento el cine va elaborando discursos que reflejan una u otra actitud. Afines a un espíritu inspirado en el «camp» se producen películas como la difícilmente clasificable *La tercera puerta* (Álvaro Forqué, 1977), a caballo entre el docudrama y la ficción en la que se retorna al tópico del artista-bailarín, ya venido a menos, que rememora sus viejas hazañas; *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978), que constituye el primer intento de dignificar a los transgresores del género; la mítica *Ocaña, retrat intermitent* (Ventura Pons, 1978); el alegato abiertamente reivindicativo de *Gay Club* (Eduardo Manzanos, 1980) y la cómica *El vicari d'Olot* (Ventura Pons, 1981). Claramente adscrita a la opción por la indiferenciación, abre cartelera la archipremiada *A un dios desconocido* (Jaime Chávarri, 1977), a la que sigue el estreno de *Los placeres ocultos* (Eloy de la Iglesia, 1977), una película a la que la censura, en sus últimos estertores, había asestado severos golpes declarándola, sobre guión, censurada *ab totum*, hecho que retrasó considerablemente su producción;⁷ a ella seguirá *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978), la inexplicable *Él y él* (Eduardo Manzanos, 1980), la también mítica *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1984) o *Delirios de amor* (1986) cuyo tercer delirio, el único que tiene relación con el tema que nos ocupa, fue dirigido por Antonio González Vigil.⁸

Al margen del debate, lo cierto es que se producen películas, cabe pensar que muy desconcertantes en su momento, en las que el personaje homosexual se desmarca de su rol histórico de servir de histrión. Por un lado, la tónica «loca» une a su rol cómico el inequívoco discurso de la reivindicación, como es el caso de *Gay Club* (Eduardo Manzanos,

6 «Antigay» es el título de un interesante texto, publicado en Londres en el año 1996, en el que Edward Simpson reúne artículos de diferentes autores que –resumidamente– ponen en cuestión las propias motivaciones y la legitimidad de un determinado modelo de activismo gay y arremeten contra una identidad gay hedonista y uniforme, nacida al amparo de las nuevas estrategias económicas que perciben al colectivo gay como un apreciable nicho de mercado.

7 Su título inicial era *La acera de enfrente*, y fue desestimada en dos ocasiones para su exhibición en todo el territorio nacional. Un miembro de la Comisión de Clasificación, Jesús Acevedo, informaba: «Por otra parte la temática sigue siendo la defensa de la homosexualidad. No se condena al corruptor de menores, no se procura defender a estos menores corrompidos, antes al contrario, se los utiliza para el chantaje y venganzas [sic] “Nadie tiene derecho a hacerle cambiar” (al homosexual) “Es la naturaleza...” se dice en la película. Todo ello lo considero ofensivo y contrario a las normas y a la conciencia colectiva». La puntuación es la original. De este informe y otros, como los de D^a Juliana Bigador o el Rvdo. P. Jorge de la Cueva, se desprende que el problema no era de tema sino de tratamiento; no preocupaba tanto que se hablara de la homosexualidad, como que se justificara y no se denostase públicamente su práctica, de modo que también tenemos una primera confirmación de la hipótesis sobre las razones que permitieron que *Diferente* pudiera salvar la censura.

8 Evidentemente se producen algunas películas más cuya enumeración excede los objetivos de este texto, pero, si se desea, se puede consultar el texto de Lechón Álvarez (2001), un breve pero completo catálogo, con comentarios del autor, de la mayor parte de las películas producidas sobre la cuestión gay en nuestro país.

1980) o bien se desmarca completamente de la *vis* cómica para transfigurarse en un personaje de gran intensidad, en el que las plumas y la afectación son empleadas para enfatizar su perfil trágico.⁹ Por otra parte, otro grupo de personajes acentúan su masculinidad y hacen bandera de su buen porte, de su masculinidad, de todo aquello que, en fin, los igualaba a sus homólogos heterosexuales. Sin duda no es precisamente casual que algunos de los protagonistas homosexuales sean encarnados por actores que, en su momento, constituían auténticos iconos de la masculinidad (más bien –como diría mi colega Chris Perriam– de las masculinidades) para el público de la época, como pueden ser Simón Andreu, Javier Elorriaga, José Sacristán o Imanol Arias; una tónica que va a tener continuidad, e incluso se va a convertir en una constante desde finales de los ochenta hasta hoy mismo, con actores como Antonio Banderas, Javier Bardem, Jordi Mollá, Jorge Sanz, Santiago Ramos, Manuel Bandera, Ángel de Andrés López o Eduardo Noriega, por citar sólo algunos, que ponen de manifiesto, de paso, hasta qué punto una determinada concepción de la estética gay ha ido inspirando y depurando, desde lo público a lo privado, desde la representación en las pantallas hasta la ropa interior, el nuevo estándar de lo «deseable» en términos de masculinidad en general, asumido sin reservas por un público amplio, tanto homosexual como heterosexual. Pero esto es otro asunto, de modo que sigamos buceando en la evolución temática.

Evidentemente, todo esto no es más que una estrategia narrativa con un objetivo muy concreto: conseguir la difícil complicidad del espectador, mayoritariamente heterosexual, con una realidad que hasta ese momento le resultaba ajena, cuando no sencillamente risible. Saber cómo llevan a cabo los guionistas y los directores de la transición esta difícil tarea será el objeto del siguiente epígrafe.

⁹ Es paradigmática, a este respecto, la intensa secuencia final de *Un hombre llamado Flor de Otoño*: Lluís Sarracant (José Sacristán) se pinta los labios, utilizando el espejo de la polvera que le ha llevado su propia madre a la cárcel, y besa a su amante, compañero de activismo, antes de ser fusilados, una secuencia que hace recordar al espectador, inevitablemente, a la mítica Shagay Lily.

3. Temas y metáforas

Al desaparecer la Junta de Censura se produjo, como movimiento de compensación, una alocada carrera por contar y por mostrar todo lo que el Régimen había vedado. Saltan a la pantalla, con mejor o peor fortuna –muchas veces juntos y revueltos– el erotismo y la política y, al mismo tiempo que se avanzaba hacia la tan ansiada libertad democrática, se alzaron también los fantasmas de la involución de lo que, en alguna parte, podía estar «atado y bien atado». Pero no es lo mismo hablar de la historia política que «hacer política» y pronto hubo autores que se apercibieron de que la actividad política de nuestro cine era, cuando menos, dudosa: «La pregunta sobre si existe en la actualidad un cine español verdaderamente político significa una respuesta casi negativa, pese a que como decíamos al principio, estos últimos años han presenciado una sensible politización de nuestro cine» (Monterde, 1978: 10).

Probablemente la causa se encuentre en la necesidad de respetar el famoso «consenso» que, junto con otros factores, hizo posible una transición incruenta. Pero ¿qué razón se puede esgrimir para explicar el hecho de que las películas que trataban la homosexualidad mereciesen similar comentario?:

Hasta aquí y hasta ahora nadie nos ha contado la vida del homosexual de verdad: del que va a bares gays, frequentador de guetos: el marica ni rico, ni político, ni travestí, ni terrorista. En fin, del hombre de la calle, con sus problemas, con sus vivencias a veces trágicas, a veces divertidas. (Haro Ibars, 1979: 91)

Sin duda la explicación se encuentra en la idea de John Hopewell sobre la «censura de taquilla» (1989: 177–178). Es evidente que el colectivo homosexual español no se basta por sí mismo para sostener una industria cinematográfica especialmente dedicada, de modo que si se quiere hablar de la homosexualidad en el cine comercial, es imprescindible hacerlo de forma que pueda ser «digerido» por cualquier espectador, independientemente de su orientación sexual. Para ello, como veremos, nuestro cine desarrolla durante esta época, que algunos autores han llegado a considerar como una breve «Edad de Oro» (Pérez Perucha y Ponce, 1985: 35), una serie de recursos narrativos entre los que destaca la cuidada elección del enfoque a la hora de plantear el núcleo temático de la historia.

Evidentemente, si los directores optaban por romper todas las convenciones de golpe, lo más probable es que la viabilidad de la película en taquilla quedase seriamente

cuestionada. Para ello era necesario ofrecer compensaciones a medida que se iba «forzando» al espectador a contemplar la realidad desde una perspectiva tan «diferente» y lo mejor, a la vista de las películas que se producen en estos primeros años, es hacer que lo diferente no lo sea tanto. Para ello se subrayan los aspectos comunes de su experiencia y se atenúan los excesivamente divergentes. Por arte de retórica, se convierte al personaje homosexual en epítome de la lucha por la libertad, en víctima de las oscuras fuerzas involucionistas, en abanderado de su propia causa en pos de una revolución social que se convertía, por el mero hecho de serlo, en la metáfora de la propia revolución que la sociedad española, en el día a día, estaba protagonizando.

De este modo, la política se convierte en la coartada para hablar de homosexualidad pero, como cabía esperar, la especificidad de la problemática homosexual es amortiguada en unos discursos vocacionalmente conciliadores en los que dos hombres podían llegar, todo lo más, a besarse siempre y cuando cumplieran una serie de condiciones, a saber:

- Que estuviesen enamorados; es decir, que la relación respondiera convencionalmente a motivaciones afectivas y no al puro deseo.
- Que no pasaran a mayores, a menos que fuese fuera de campo o fuera de foco.¹⁰
- Que avisasen debidamente y con tiempo.

Tal vez el cuarto punto de la afirmación pueda sonar algo cómico, pero lo cierto es que el «código del beso», como evidente fórmula de respeto a la mirada heterosexual, está presente en casi todas las películas en las que dos hombres se besan, código que se mantiene aún en la actualidad. Si algo ha cambiado en este sentido es, tal vez, que el tiempo de espera se ha abreviado. El código suele cumplir, con escasas variaciones, las siguientes fases: aproximación, silencio, mirada fija, manos que sujetan la cabeza del otro y, por último, el beso. El beso constituye una especie de clímax en la representación del deseo homosexual, solamente superado en la época por una película que marca un hito en la historia de la homosexualidad en el cine español: me estoy refiriendo a *Ocaña, retrat intermitent*, cuyas descripciones llegan a ser muy gráficas, sin embargo esta excepción no contraviene el respeto debido al público en su acepción más amplia, ya que no se puede obviar que no es lo mismo provocar verbalmente, que mostrar –tal cual– a Ocaña practicando felaciones en un urinario público, tal y como él mismo describe, sin ocultar su entusiasmo, en un momento del film de Ventura Pons.

¹⁰ En pocas ocasiones la adscripción al margen, a la marginalidad, es tan patente y tan «formal» como en el tema que nos ocupa.

Así pues, los temas que se trabajan durante este periodo de *modalidad reivindicativa* de representación, en el que la homosexualidad ocupa una posición privilegiada en el desarrollo de la historia son, básicamente:

- La lucha por la libertad y el miedo a la libertad: *A un dios desconocido, La muerte de Mikel*.
- Vulnerabilidad ante los intolerantes: *El diputado, Los placeres ocultos, Gay Club, La muerte de Mikel*.
- Activismo público vs. responsabilidad personal: *El diputado, Un hombre llamado Flor de Otoño, Gay Club, El vicari d'Olot y Ocaña, retrat intermitent*.
- Cuestionamiento de modelos y roles tradicionales hegemónicos: *El diputado, Un hombre llamado Flor de Otoño, Gay Club, El vicario de Olot, Ocaña, retrat intermitent, La muerte de Mikel*.

¿Entonces dónde está el meollo de la cuestión homosexual entre todas las películas que se producen? No es de extrañar que autores como Alberto Mira sigan preguntándose, como un servidor, por el paradero o el futuro de la «gran película gay» (Mira, 2001a: 72-74), sin embargo mucho me temo –Mira también lo sospecha– que la gran película gay no existirá y habrá de ser necesariamente fragmentaria e intertextual, repartida en diferentes momentos de nuestra cinematografía: la locuacidad de Ocaña, la reivindicación de *Gay Club*, la familiaridad de *La ley del deseo*, la construcción de una identidad de grupo y su circunstancia en *Perdona bonita...*, la representación del deseo sin concesiones en *Más que amor frenesí*, el despertar a la sexualidad de *Krámpack* y así sucesivamente, construyendo una visión caleidoscópica, una definición *in extensum*, del mundo gay, un fenómeno similar al que se produce en los discursos de ficción de otro gran medio: el televisivo (Llamas, 1997).

4. Evolución temática

Volviendo a Albert Mira, él llama la atención sobre el asunto de la desproblematización del tema de la homosexualidad, o de la problematización errónea, que caracteriza a la mayor parte de las películas españolas que abordan el asunto: «El modo sistemático en que el homosexual se describe desde una mirada heterosexual en cine no es consecuencia del azar sino de un claro trabajo ideológico» (Mira, 2001b: 72-75).

Agotado el discurso reivindicativo, debido sin duda a la estabilización de los cambios sociales y a la saturación de los discursos pseudopolítico y erótico, la homosexualidad deja de ser algo «sobre lo que hablar» para convertirse en algo «a lo que el discurso se refiere» y pasa, de ser el centro, más o menos desdibujado, del relato, a convertirse en un elemento que puede ser accesorio o central, pero que aparece en todo caso desideologizado desde el punto de vista de los intereses de una hipotética reivindicación homosexual. *La muerte de Mikel* es, probablemente, el último largometraje comercial en el que se plantea, con seriedad, el conflicto homosexual desde la misma perspectiva ideológica y estética que caracterizó a las películas elaboradas durante la transición democrática.

Abriendo la década de los 80, se produce una película que presagia el cambio de perspectiva: se trata de *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980), una película en la que la homosexualidad aparece ya como mera referencia, sin que ello suponga un hito en ningún momento del desarrollo de la trama ni en la construcción del personaje, situación que se repite, hasta la actualidad, en gran número de películas.

Así las cosas, hablar de temática de las representaciones de la homosexualidad, a partir de los años 80, resulta tan poco aclaratorio como hablar de la temática del cine en su conjunto. Una vez que «ya no se habla de homosexualidad», las películas hablan de «cualquier cosa»; lo único que cambia es la extensión que se concede al asunto homosexual en cada una de ellas. No obstante, sí hay películas donde la cuestión homosexual sigue ocupando un rol importante y que siguen teniendo una buena dosis de provocación; de ellas posiblemente la más relevante, aunque sólo fuera por su repercusión internacional, es *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1986) que, si bien se ha dicho siempre fundamentalmente habla del deseo, no es menos cierto que lo hace a través de una relación homosexual, ofreciendo una primera representación intencionalmente bella del encuentro entre dos hombres.¹¹ No hay que olvidar, además, la secuencia de entrada con el joven actor ante un espejo en el rodaje de la ficticia *El paradigma del mejillón*, una secuencia que hizo, según pudimos presenciar en más de una ocasión, que no pocos espectadores (generalmente matrimonios de mediana edad) abandonasen la sala inmediatamente.

La ley del deseo da el pistoletazo de salida y coloca las bases para una representación algo más «naturalizada» de la cuestión homosexual. Toma el relevo que le diera Ventura Pons con *Ocaña, retrat intermitent* y, tras pasarlo por el filtro de una estética que hará de las películas de Almodóvar un verdadero fenómeno, muestra en pantalla, o

¹¹ Recuérdese el plano cenital sobre la cama en la que yacen, al amanecer, Pablo (Eusebio Poncela) y Juan (Miguel Molina).

sugiere en espacio *off*, algunas de las cosas de las que Pons sólo podía hablar a través de Ocaña. Una vez alcanzada esta cota, al menos por lo que se refiere a mostrar abiertamente algunos de los pormenores de la intimidad no sexual de una relación entre hombres, al margen de las habituales coartadas políticas transicionales, queda abierta la veda para la verdadera representación gay. Sin embargo, el cine español sigue siendo consciente de sus limitaciones en tanto que es industria y, salvo en el ámbito del cortometraje, las películas siguen debatiéndose entre el deseo por mostrar y el recelo conservador que despierta la taquilla. Con eso y con todo, aparecen algunos títulos que pueden sugerir la apertura de una cinematografía más centrada en lo gay, es decir, más centrada en mostrar al personaje homosexual insertado en un mundo que le es propio, con relaciones más allá de su pareja y sus seres más allegados (madres o hermanos). Aparecen algunas películas algo menos obsesionadas con su compatibilidad con la mirada homosexual, que constituyen una mínima representación de lo que, en los largometrajes españoles, podría asimilarse al *Queer-Cinema* anglosajón. La primera es *Más que amor, frenesí* (Alfonso Albacete, Miguel Bardem y David Menkes, 1996) cuya secuencia de la ducha no deja lugar a dudas de que la mirada heterosexual carece de relevancia en la construcción del relato. La otra es *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí* (Felix Sabroso y Dunia Ayaso, 1996) que, sin entrar en el terreno de lo morboso, sí manifiesta una total ausencia de complejos en la construcción de los personajes y su entorno, aunque sea en el seno de una disparatada historia. También, aunque en menor medida y mucho más moderada, se produce *Amor de hombre* (Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra, 1997).

5. La importancia de lo que no se cuenta

Evidentemente, entre la secuencia de la obra de *Diferente* y la de la ducha de *Más que amor frenesí*, han sucedido muchas cosas, no sólo en España, sino también en la imagen social de los ciudadanos con distintas orientaciones en materia de sexo. Los debates sobre la integración siguen siendo generalmente monótonos y se ven afectados también por la trivialidad que caracteriza a la mayor parte de los discursos audiovisuales de nuestra cultura contemporánea. Se siguen haciendo películas en las que se aborda la cuestión homosexual, sin embargo, siguen sin abordarse los temas que más peso tienen en la conciencia del colectivo homosexual (gay o no gay), a saber: la búsqueda de modelos alternativos de relación y convivencia, la expresión desculpabilizada de la sexualidad en sus múltiples

expresiones, la estabilidad de las parejas y/o familias homosexuales, la aspiración a la paternidad/maternidad, los conflictos que dicha paternidad/maternidad plantea, el desamparo jurídico, la desideologización de la cuestión homosexual y, desde luego, la homofobia que se esconde –a duras penas– detrás de cada negativa de los poderes públicos a la regulación, sin olvidar la problemática derivada del SIDA, tan admirable como sorprendentemente eludida en nuestra cinematografía. Temas ausentes incluso en películas tan «presuntamente gays» como *Segunda Piel* (Gerardo Vera, 1999), un producto de mercadotecnia del floreciente negocio rosa, en el que los personajes –incluso el más avezado, encarnado por Javier Bardem– parecen vivir en una burbuja que les aísla por completo del mundo gay exterior, del que se llega a saber que existe gracias al teléfono.¹² Todos estos temas trazan el perfil nítido de un vacío cuya forma podría ser, precisamente, la de una cinematografía española que abordase honestamente aspectos relevantes de la «realidad» homosexual de nuestro país.

Hay indicios de que es muy probable que el tiempo de esta cinematografía pase sin que se haya llegado a producir. Si, como parece –se pongan como se pongan los poderes públicos– al final va a ser ineludible la «normalización» social, por vía jurídica, de la cuestión homosexual, es probable que entonces ya no haya una «necesidad» tan acusada de discursos de perfil netamente reivindicativo o legitimador. Parece que nuestro cine ha preferido dar por bueno lo que hay, anticiparse a esta situación y generar películas donde lo homosexual comparte cuota de pantalla con lo heterosexual sin excesivas fisuras, dando lugar al anticipo de lo que podría considerarse una *modalidad integrada* de representación de la homosexualidad –mucho menos vulnerable en términos de taquilla– como sucede en los casos de *Sobreviviré* (Alfonso Albacete y David Menkes, 1999), *Marta y alrededores* (Nacho Pérez de la Paz y Jesús Ruiz, 1999) o *Krámpack* (Cesc Gay, 2000) y también –con una visión tan igualitaria como pesimista– en *Caricies* (Ventura Pons, 1997).

6. El rastro de una nueva mirada

Si bien los temas han dejado de ser relevantes, hay algo sutil en el cine español que sí revela los cambios que se han operado en la mentalidad del espectador. Es algo cuyo proceso se puede observar desde *Diferente*, en el año 1961, hasta *Food of love* (Manjar

¹² Véase el análisis crítico elaborado por Albert Mira (2001b: 72-75) con cuyas conclusiones, al menos a grandes rasgos, coincido.

de amor; Ventura Pons), en el año 2001. Apunta Boswell, en su texto *Cristianismo, tolerancia sexual y homosexualidad* (Boswell, 1993) que cuando alguien, léase individuo o grupo de influencia, quiere incitar al recelo a una población hacia un potencial enemigo, el recurso histórico más frecuente y asequible es elaborar discursos sobre la amenaza que ese enemigo puede suponer para lo más indefenso de la población: los propios hijos.¹³ Pues bien, uno de los aspectos que más ha evolucionado en nuestras representaciones fílmicas sobre la homosexualidad ha sido la inclusión cada vez más frecuente de protagonistas progresivamente más jóvenes, sin que aparezcan necesariamente como víctimas y sin la presencia de un personaje adulto que de algún modo «justifique» su vinculación a la cuestión homosexual.

Históricamente, la presencia de un joven o de un niño en una película sobre la homosexualidad siempre se explicaba por su interacción con el universo adulto: la perversión, como en *Otra vuelta de tuerca* (Eloy de la Iglesia, 1985) o en *Tras el cristal* (Agustín de Vilaronga, 1986); el mecenazgo, presente en *El diputado* o en *Los placeres ocultos*; la droga, cuyas exigencias se muestran en *El pico* o *El pico 2* (Eloy de la Iglesia, 1983 y 1984); la prostitución o actitudes afines, base temática de *Hotel y domicilio* (Ernesto del Río, 1995) aunque presente también en *Caricies* y en *Amic Amat* (Ventura Pons, 1997 y 1998); o, sencillamente, la admiración convertida en amor o deseo presentes en *Las cosas del querer 2* (Jaime Chávarri, 1995) y en *La ley del deseo*.

Laberinto de pasiones (Pedro Almodóvar, 1982) marca una cesura en la representación de la homosexualidad con un personaje muy joven, encarnado por Antonio Banderas, que es homosexual sin que ello remita a una explicación externa al propio personaje. A partir de aquí la figura del joven homosexual se emancipa de la del adulto y de su necesidad, hasta ese momento imperiosa, de tener que justificarse mediante una confesión en toda regla –sin duda dirigida a que el espectador heterosexual comprenda y el personaje justifique– y su edad va decreciendo paulatinamente, sin que haya nada que explique este proceso que no sea la habituación y desdramatización social de la cuestión homosexual, que permite que se vincule homosexualidad y juventud de forma espontánea sin que ello constituya un motivo de escándalo. Así llegamos hasta películas como *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1994), en la que el tema aparece representado de forma tangencial, o *Krámpack*, en la que el despertar a la sexualidad de dos amigos adolescentes, el

¹³ Recuérdese el airado informe del miembro de la Junta de Clasificación Jesús Acevedo, citado unas notas más arriba, a propósito de *Los placeres ocultos*, en relación con la juventud.

descubrimiento de sus respectivas identidades divergentes y la ruptura que se establece entre ellos a raíz de tal hallazgo, sirve de eje al desarrollo de la historia.

De todas maneras, hay una película en la que el cambio de actitud en la mirada sobre la homosexualidad es mucho más sutil y, sin embargo, mucho más radical por su significación desde el punto de vista del análisis de contenido: se trata de *Pajarico* (Carlos Saura, 1996). En *Pajarico*, la niña conduce al niño protagonista hasta el sótano de la casa para que vea un «una cosa». Le pide que no haga ruido y, a continuación, se les muestra espian-do cómo el tío de la niña, dueño de un negocio de pastelería, mantiene relaciones sexuales con su empleado. Lo sorprendente es que la escena, pudiendo resultar sórdida por el espacio oscuro en el que se desarrolla, es tratada desde la ingenuidad de la mirada infantil, que espía el mundo de los adultos, y que, como en tantas otras películas ante situaciones semejantes pero de perfil heterosexual, reacciona entre fascinada, temerosa y divertida, ante una situación que no acaban de comprender pero que, evidentemente, les provoca más sorpresa y diversión que escándalo o rechazo. No obstante, sea dicho de paso, lo que ha cambiado poco desde 1961, es que el sentimiento amoroso homosexual siga siendo identificado, aún hoy y de forma general y prácticamente invariable, con las ideas de soledad, aislamiento o «inviabilidad afectiva».

7. A modo de conclusión

Hemos dado un extenso repaso a la evolución temática de los discursos filmicos en torno a la homosexualidad y, en principio, es evidente que se ha producido un cambio importante de perspectiva que ha transportado al personaje homosexual desde las sombras de la culpa a la luz de la autoafirmación, desde el mundo torturado de los protagonistas de los años setenta, hasta el mundo, no menos problemático, por adolescente, no por homosexual –aunque difiera poco, como decía, el resultado final– de las películas de estos últimos años. ¿Qué pasará a partir de ahora? Es difícil saberlo, pero sí sabemos lo que falta por contar en relación con la cuestión homosexual. Hasta ahora el cine se ha conformado con discursos fáciles y vacíos, como el de películas como *Segunda Piel*, o densamente cargados desde el punto de vista icónico–erótico –pero poco más– como *Plata quemada*. Pocas ventanas abre nuestro cine para que el espectador pueda contemplar una construcción del personaje homosexual densa, más sólida y verosímil. En cualquier caso, como en toda regla, siempre pueden encontrarse excepciones, que si bien no profundizan

en la representación de un universo gay, sí que recogen algunos aspectos relevantes, como pueden ser *Perdona bonita...* o *Más que amor frenesí*. A pesar de todo, el cine comercial español sigue siendo, en general, reacio a hacer afirmaciones categóricas y a aproximarse con decisión al tema y se limita a utilizarlo como condimento para «enriquecer» sus discursos. Lo que se puede entrever en la pantalla es, todo lo más, el reflejo del cambio de mentalidad de la sociedad española en esta materia. Por eso es frecuente que cada vez que se estrena una película «sobre el tema», se genere una gran expectativa y se celebren los hallazgos de contenido tanto como los formales, como frecuentes son las subsiguientes muestras de desencanto.

Visto lo visto, creo que se puede afirmar que el periodo de mayor densidad, al menos en cuanto a aportaciones decididas de nuestro cine a la cuestión homosexual, se localiza entre 1977, año en el que Chávarri dirigió *A un dios desconocido*, y 1986, año en el que Almodóvar dio un decidido golpe de timón con *La ley del deseo*. Y no por razones cuantitativas absolutas, sino atendiendo a criterios de proporción. Obviamente, como se acaba de decir, hay excepciones que demuestran que en los últimos años se han producido películas muy relevantes, de las que *Perdona bonita* y *Más que amor, frenesí* pueden ser dos buenos ejemplos –y en esto coincido a grandes rasgos con los colegas Perriam y Fouz (2000: 96–99)– aunque personalmente creo que si hay un intento reciente de abordar sin coartada alguna, con sinceridad y valentía, la cuestión homosexual en los últimos años, ése ha sido el caso de *Krámpack* (Cesc Gay, 2000), pero lo cierto es que su peso sobre el total de películas producidas, en la categoría de relatos que ofrecen una visión combativa ante la mirada dominante, es francamente menor que el de aquellas otras.

Es muy probable que en esta historia, la de la representación filmica de la homosexualidad en nuestra filmografía, el desenlace llegue antes que el nudo y nos quedemos sin conocer cómo afectan a David, el jovencísimo protagonista de la historia de Cesc Gay, todos los temas de los que el cine español, hoy por hoy, sigue negándose a hablar pero que sin duda constituirán para cualquiera como él en el mundo real, poderosas razones para vivir y luchar y, por qué no, buenos argumentos para quien quiera subirlos a la pantalla.

E.Mail: proalfeo@ccinf.ucm.es

Bibliografía

- ALARIA, A.: *Diferente*, Guión original de la película, Madrid, Biblioteca Nacional.
- ALFEO, J.C. (1999): «La representación de la cuestión gay en el cine español» en *Cuadernos de la Academia*, Nº 5.
- (2000): «El enigma de la culpa: la homosexualidad en el cine español. 1962–2000», *International Journal of Iberian Studies*, Vol, 13, Nº 3.
- BOSWELL, J. (1993): *Cristianismo, tolerancia y homosexualidad*, Barcelona, Muchnik Editores.
- GUASH, O. (1991): *La sociedad rosa*, Barcelona, Anagrama.
- GUBERN, R. (1986): «Cinema i homosexualitat», *Lambda*, Nº 100.
- HOPEWELL, J. (1989): *El cine español después de Franco*, Madrid, Ediciones El arquero.
- LECHÓN, M. (2001): *La sala oscura, guía del cine gay español y latinoamericano*, Madrid, Nuer Ediciones.
- LLAMAS, R. (1997): *Miss Media. Una perversa lectura de la comunicación de masas*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad.
- MIRA, A. (2001a): «En busca de la gran película gay (1)», *Gesto*, Nº 0.
- (2001b): «En busca de la gran película gay (2)», *Gesto*, Nº 1.
- MONTERDE, J.L. (1978): «Crónicas de la transición. Cine político español (1973–1978)», *Dirigido por*, octubre.
- PÉREZ PERUCHA, J. y V. PONCE (1985): «Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español» en *El cine y la transición política española*, Valencia, Filmoteca Valenciana y Consellería de Cultura, Educació i Ciencia de la Generalitat Valenciana.
- PERRIAM, Ch. (2003): *Stars and masculinities in Spanish Cinema: From Banderas to Bardem*, Oxford, Oxford University Press [en prensa].
- PERRIAM, Ch. y S. FOUZ (2000): «Beyond Almodóvar: 'homosexuality' In Spanish cinema of the 1990s» en Anderson, D. y L. Anderson (eds.) (2000): *Territories of desires in queer culture*, Manchester & New York, Manchester University Press.
- SIMPSON, M. (ed.) (1996): *Antigay*, Londres, Freedom Editions.