

# MASCULINIDADES PROTO-QUEER EN EL CINE ESPAÑOL

Chris Perriam

*Universidad de Newcastle upon Tyne*

## Introducción

La cuestión de la homosexualidad en el cine español no es nueva, aunque haya relativamente poca materia crítica sobre el asunto. Carlos Alfeo (1997, 2001) ofrece un amplio esquema de la representación de personajes homosexuales en el cine español añadiendo así profundidad y envergadura a las aportaciones agudamente teorizadas de Paul Julian Smith (1992: 129–203), quien se preocupa más por el aspecto de la representación y el discurso que por el de la construcción del «personaje» propiamente dicho. Con Santiago Fouz, yo mismo he intentado retomar este hilo de investigación (Fouz Hernández y Perriam, 2000), con especial atención al cine de los años 90 y a la cuestión a la que volveré con insistencia en las páginas que siguen: la de la metodología y por eso la terminología de lo *queer*. Podría sugerirse que una de las peculiaridades del cine español de los últimos veinte años ha sido la costumbre entre actores renombrados de aceptar (¿o buscar?) papeles que requieran la representación y la dramatización de la homosexualidad masculina. A esta sugerencia deberíamos añadir la de José Arroyo –resumiendo y anticipando, en 1998, toda una serie de observaciones dispersas en la prensa y en intervenciones académicas– que en el cine español desde 1980 ha habido un auge en cuanto a la exhibición del cuerpo masculino desnudo y la exploración de masculinidades erotizadas y convertidas en espectáculo, un florecimiento de hombres convertidos en objetos abstractos del deseo escopofílico.<sup>1</sup> Los actores Imanol Arias, Antonio Banderas, Jordi Mollà, Javier Bardem, Jorge Sanz, y Juan Diego Botto tienen en común, como parte de la construcción de sus imágenes estelares

---

<sup>1</sup> Comunicación no publicada. Seminario «Masculinity and Cultural Change in Europe», en el Centre for Research into Film, Universidad de Newcastle (11 noviembre 1999). Como prueba, entre otras muchas, véanse las imágenes erotizadas de algunos de estos actores, y de Eduardo Noriega, en «Diez años de erotismo Made in Spain», suplemento especial a *Fotogramas*, 1.865 (1999).

nacionales (en mayor o menor grado) la participación activa en estas dos tendencias: la que lleva hacia la exhibición del cuerpo masculino erotizado como señal en sí del sobradamente documentado cambio de dirección de la mirada espectacular (Hanson, 1991; Lehman, 1993: 1–36; Neale, 1993) y la que lleva hacia la representación de la no-heterosexualidad por actores heterosexuales. El papel de estos actores en la construcción de nuevas masculinidades problematizadas por este fenómeno –especialmente marcado en el contexto español de años recientes– es el enfoque de este ensayo.

Antes de volver al tema de la homosexualidad, nos conviene trazar algunas de las conexiones teóricas entre la presencia visual y la actuación en pantalla de estos actores y la representación de masculinidades en términos generales. Estos actores comparten con sus congéneres de ambos géneros en la industria global de la imagen la característica de ser, en la terminología de Paul McDonald (1998: 180), «embodiments of culture» (incarnaciones de la cultura). Por «cultura» entendemos, provisionalmente, no solamente un complejo socio-económico-estético y la afloración de fluctuaciones del hondo subconsciente sino un producto específico de representaciones ficcionalizadas de masculinidades, y feminidades; producto también de los mecanismos de selección, preferencia, gusto, aspiraciones y deseos de unos públicos determinados mayoritariamente situados en el Estado español (en nuestro caso). En sus papeles –y también en entrevistas y fotorretratos– inevitablemente, aunque a veces indirectamente, estos actores vienen a ser la representación de hombres cuyas imágenes y comportamientos dependen de circunstancias históricas y sociales cuya producción es marcada y precisamente geopolítica en su base. Llegan a personificar de manera simbólica asuntos de actualidad, cuestiones claves, estados anímicos, y –¿cómo no?– relaciones de poder. En palabras de Molly Haskell, como toda estrella de cine, son fuentes de una imagería de «intellectual and emotional power» (poder intelectual y emocional) (en Dyer, 1998: 16); y como lo afirma Richard Dyer, en su descripción del carisma de las estrellas, éste responde a las peculiares inestabilidades, a las ambigüedades y a las contradicciones que subyacen en la cultura que los produce, los maquilla, y los viste (31). Tienen una polisemia estructurada (92) en relación a los temas sociales representados en el plató y en relación a la circulación de sus imágenes; una polisemia que se halla paradójicamente intensificada por lo que Bruce Babington ha dado en llamar, en una discusión sobre actores británicos, la acumulación de «iconic, transtextual sameness beneath variations» (su misma icónica y transtextual por debajo de las variaciones) (Babington, 2001: 7).

En términos más sociológicos, estos actores toman parte en la organización y construcción dinámica de comportamientos, ideologías, y representaciones típicamente masculinas, dentro del encuadre, igualmente dinámico, de las relaciones de poder y de conocimiento

entre las esferas de género, clase, nación, etnia, y toda una serie de factores psicológicos, intelectuales, anímicos y emocionales (Connell, 1995: 76–86; Berger, Wallis and Watson, 1995: 3). Muy especialmente existe una dinámica creativa –a la vez constructiva y deconstructiva– entre (i) el proceso de perfeccionamiento del papel masculino asignado profesionalmente, (ii) la experiencia que pueda tener el actor en su vida personal de sus propias interacciones con otros hombres y de las imágenes de masculinidad que le rodean, y, finalmente (iii), el complejísimo proceso de lo que David Gilmore denomina «man–playing» (220) (haciendo de hombre), es decir, la producción de masculinidades por hombres en su vida diaria y en el contexto de la constante negociación y renegociación del poder y de las identidades dentro de las estructuras sociales.

John Hopewell (1989: 421–422), en su historia del cine español durante el franquismo y la transición, nos hace observar que los actores masculinos más conocidos y más queridos de los años 40 a 60 debían sus grandes éxitos no tanto al carisma ni a sus dotes especiales como personalidades y mini–estrellas como a su habilidad para personificar tipos fácilmente reconocibles y cuyas debilidades y fracasos facilitaban el proceso de identificación entre espectador y actor (por ejemplo: Fernando Fernán Gómez y Alfredo Landa). Los grandes cambios sociales, políticos y estéticos desde aquel entonces, y asimismo las crecientes presiones comerciales, han hecho redundante tal sabia reconstrucción escenificada del hombre de la calle, o del vecino éxcentrico pero comprensible. Pero, a pesar de las tentativas de brillantez estelar por parte de algunos de la generación de actores que nos concierne, y a pesar de la huida generalizada de contextos y tramas verosímiles, podemos ver en Carmelo Gómez (los excesos de Julio Medem aparte) o en Jorge Sanz cierto tipismo, cierto aire de familiaridad. La presencia en la programación televisiva doméstica de Sanz y –aún más– de Imanol Arias también sirve fines de desmitificación paradójica, pareciendo acercar a estos actores a su público como seres normales, simpáticos y graciosos. Incluso Javier Bardem, a pesar de su reciente traslación al estatus del nuevo (y mejor) Banderas se esfuerza en sus entrevistas y en la mayoría de los papeles que escoge por irradiar por un lado modestia, buen humor, accesibilidad y por el otro la ilusión de que los drámaticos y agudos problemas que sus personajes inevitablemente tienen que enfrentar te podrían afectar un día a ti también.

En las trayectorias profesionales de estos hombres, pues, se establece una tensión dinámica entre una continuidad hecha de tipologías de masculinidad estándar y la irrupción de la homosexualidad en ciertos papeles. En todos los casos, estos papeles representan, en las filmografías, momentos aislados pero por eso mismo destacados; son momentos en los cuales la construcción de la subjetividad masculina y la de la subjetividad homosexual se solapan, se entremezclan, se definen y se destruyen mutuamente. Si entre los personajes

construidos sobre la base de masculinidades típicas figuran golfos entrañables (en el caso de Sanz; o de Mollá, en *La buena Estrella*), jóvenes rebeldes (Banderas en los años pre-Hollywood), criminales, policías, y soldados (Arias), como súbito contrapeso sobrevienen representaciones de masculinidades radicalmente inestables, o, por lo menos, anti-hegemónicas y en busca de otras estructuras, de una imagen viable. En *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1984), *Hotel y domicilio* (Ernesto del Río, 1995) y *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987), a la manera de la tradicional mujer castigada del melodrama, y tal vez por la imposibilidad misma de su transgresión de las normas del patriarcado, Arias, en el papel de Mikel, Sanz en el de Bruno, y Banderas, en el de Antonio tienen que morir. Mollá también, en el papel de Alberto en *Segunda piel* (Gerardo Vera, 2000); mientras que, en la misma película, el personaje representado por Bardem participa en lo que Juan Carlos Alfeo llama la «modalidad integrada», cuando no normalizada o caricaturizada, lo cual le asocia con personajes mucho menos complejos de otros productos explícitamente destinados al mercado gay como son *Amor de hombre* (Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra, 1997), *Perdona bonita pero Lucas quería a mí* (Félix Sabroso y Dunia Ayuso, 1996), o (más queer que gay) *Más que amor, frenesí* (Miguel Bardem, Alfonso Albacete, y David Menkes, 1996). Juan Diego Botto, en *Sobreviviré* (Alfonso Albacete y David Menkes, 1999), riza el rizo de la ambigüedad hasta la práctica extinción del interés del público, pero termina cuestionando por su presencia y manera de actuar no sólo ciertas masculinidades hegemónicas de la heterosexualidad sino también las contradicciones que produce el patriarcalismo homófobo internalizado y persistente en medio de la comunidad de gays de clase media urbana (esto a pesar del guión –creo– y de las intenciones de la película).

### Antonio Banderas y Jorge Sanz

Hagamos un breve repaso de algunos de los detalles de representación y actuación a las que he hecho alusión en mi introducción teórica, tomando primero el caso de Antonio Banderas en *La ley del deseo*. Por ser ésta una película muy bien conocida, evitaré repetir los pormenores narrativos: simplemente necesitamos recordar que el personaje de Antonio es –o se cree– un chico heterosexual con novia y comportamiento perfectamente macho pero con el fuerte, obsesivo deseo de acostarse con y convivir con el director de cine, Pablo. En *La ley del deseo* hay múltiples deconstrucciones de la identidad masculina estable, del significado del amor, y de la hombría de Antonio, el personaje de Banderas. Tomemos

algunos ejemplos: la conexión visual y sónica de Antonio en los primeros minutos de la película con un joven modelo o chapero que se ha masturbado y fantaseado escandalosamente con ser penetrado, como parte de un corto pornográfico, a su vez parte de una película escrita y dirigida por Pablo; la entrega de Antonio a su propia fantasía homoerótica; la escena de sexo anal sutilmente gráfica entre él y Pablo –acto clásicamente demoledor para la autodefinición y coherencia de la masculinidad hegemónica fundada, en parte, en la idea de la integridad, dureza, y no permeabilidad del cuerpo (Jackson 1991; Waldby 1995; Llamas 1998: 11–21, 227–232); la transformación de Antonio –antes prototipo de buen chico hijo de mamá y dispuesto a adoptar el papel de marido protector y factótum– en persona que se siente victimizada, manipulada, y ofendida; y el suicidio en el extravagante marco *camp* pero eficazmente emotivo de los últimos minutos de la película. Incapacitado, profundamente trastornado por la brevísima experiencia sexual con otro hombre, histérico, en fin, y sin control sobre la narrativa de su vida ni sobre los deseos de su cuerpo, este personaje sitúa al joven Banderas –que ya había perdido su virginidad homosexual ficticia con Arias en *Laberinto de pasiones* (1982)– en un territorio marcadamente *queer* en cuanto a deconstrucciones no binarias de la sexualidad y de la masculinidad se refieren. Aunque también cabe reconocer, como lo han hecho varios críticos en el pasado, que la película rechaza una política representacional y sexual de índole radical y subversivo a la vez que la reafirma: evita profundizar en cuestiones de trans–sexualismo, de diferencia de clase, y de identidades gay y lésbicas (Fouz Hernández y Perriam, 2000: 97–99), hace de la homosexualidad una abstracción mediante estrategias de elisión y de sustitución (Smith, 1992: 81–83) y favorece estructuras tradicionales en lo social y en lo formal (Arroyo 1992).

El papel de Jorge Sanz, en *Bruno*, chapero convertido en *escort*, asocia al actor –dechado de lúdica normalidad machista en la mayoría de su filmografía– con la pasividad, la dependencia, y la victimización en *Hotel y domicilio* (en parte una extensión de la impotencia del personaje de Paco en *Amantes de Aranda* (1991)). La fachada inicial de chulería, de sensualidad y de confianza hiper–masculinizada (elemento esencial en la oferta comercial del chapero convencional) se ve rápidamente destruida durante las sesiones de psicoterapia con un amigo de su protector y amante, Ángel –patólogo forense– y por la reaparición en la ciudad de su ex–amante, alcahuete, y amo sádico, Guillermo, ex–policía expulsado y encarcelado por corrupción. Cuando Guillermo reaparece desde la cárcel para recuperar a Bruno y amenazar a Ángel Sanz asume el comportamiento abyecto de un esclavo sexual, de manera convincente y bastante sutil. Accede con un un callado horror reprimido a las insistencias de Guillermo, en su re–encuentro en el galpón donde Guillermo trabaja como guardia de seguridad, que él coma lentamente el final de una barra de pan bastante gruesa –la cena de

Guillermo— y reconozca así la inevitabilidad de su retorno a «papá», confirmada por la posición que adopta, de rodillas, frente a los genitales de su sádico ex-amante y protector. Esta escena intolerablemente cruel causa la crisis de la que son anticipaciones las repetidas imágenes a través de la película de cadáveres dispuestos sobre las losas mortuorias esperando su disección por Ángel. Éste, habiendo presenciado la escena que acabamos de describir, irrumpe en la escena, desafía a Guillermo, le amenaza, y, luchando mano a mano con él le arroja al suelo de la planta inferior del almacén, matándole. La necesidad de esconder el cadáver y de mantener el secreto (para proteger la profesionalidad de Ángel) causa una segunda crisis trágica. La dependencia que Bruno tiene de Ángel se vuelve aún más exacerbada y, tras días y semanas de encierro en su apartamento, el chico se prepara a salir una tarde, en un patético intento de volver a sus días de independencia y cierto *glamour* (hace flexiones; plancha una camisa llamativa; escoge un pantalón muy ajustado). Ángel intenta detenerle, empiezan a pelear, hay empujones, y Bruno cae, haciendo contacto con el cráneo con una mesilla de mármol; pierde el conocimiento, y es deliberadamente sofocado con un cojín por Ángel, preso éste de pánico y cobardía. Los ecos intertextuales son de las películas *noir* o de crimen y del melodrama en las que la mujer protegida se aburre, se rebela, y tiene que ser eliminada de una manera u otra. Como en el caso de Juan —el otro chico en *La ley del deseo*, rival de Antonio— Bruno termina muerto al pie de un acantilado, y después en el depósito de cadáveres. Si el significado de esta muerte, y el dolor y la culpa que atormentan a Ángel, superviviente, fueran solamente el castigo de la homosexualidad muy poco acarrearía a la causa de la política representacional *queer*. Viene más al caso el mecanismo deconstructivo centrado en la actuación y presencia de Jorge Sanz y el cuestionamiento de pautas binarias como son el control masculino de los acontecimientos, el destino, la narrativa vital y por otro lado la impotencia, la subyección, y la victimización. La práctica inexistencia de mujeres en la película y la permeabilidad entre los dos amantes en cuanto a reacciones y supuestas características habitualmente diferenciadas por género rompe mitos y mascaradas de masculinidades hetero y homosexuales.

### Javier Bardem

Ricardo Llamas y Francisco Javier Vidarte han hecho la observación (2001: 114) que es habitual cuando un actor heterosexual acepta un papel homosexual que le alaben por su valor, por su disponibilidad y flexibilidad, y por la verosimilitud de la interpretación, esta

última concebida siempre en relación a percepciones populares de la homosexualidad y como, necesariamente, una «interpretación de atosigantes artificios» (114) en contraposición a la supuesta autenticidad de la heterosexualidad y su capacidad esencial de salvar o garantizar la verdad (115). A causa de su lúdico cuestionamiento de tal categoría de verdad esencial y de la autenticidad de los deseos (hetero- y homosexuales) la comedia *Boca a boca* (Manuel Gómez Pereira, 1995) también forma parte de mi categoría de cine «proto-queer», no por su contenido politizado (prácticamente nulo) ni por sus estrategias narrativas (que son convencionales, y conformadas por las expectativas del género de comedia de enredo) sino, precisamente, por su esporádica atención a cuestiones de actuación, representación, interpretación, y performatividad y, lo que es mucho más, por la centralidad a estas cuestiones del actor Javier Bardem.

Al igual que en la mayoría de su filmografía de la era post-Bigas Luna, Bardem adapta este papel a la meta general de escaparse del estereotipo del *macho ibérico* y ensaya una amplia variedad de estilos y gestos (mezclando la dureza masculina –exigida por su trabajo, como veremos a continuación– y una vulnerabilidad estudiantil), todo dentro del contexto híbrido de una película que combina comedia romántica, intriga, enredo, y contemplación auto-reflexiva del estado de la industria en su contexto global. También enfáticamente auto-reflexivo es el primer nivel narrativo en que Bardem interpreta a un joven actor en paro, cuyo improbable pseudónimo es Víctor Ventura, gran aficionado del actor Robert de Niro. Trabaja en una línea erótica y en una ocasión tiene que fingir ser gay para estimular a un cliente, reprimido, casado y ansioso. En las conversaciones de hombre a hombre en estas circunstancias existe un elemento de *drag* aural, ya que Víctor adopta las palabras pertenecientes a un discurso erótico y a una sexualidad que no son suyas, parodiando así la «verdadera» sexualidad tampoco plenamente aceptada de su cliente. Aunque a un nivel la película no esté intentando hacer más que jugar con un viejo tópico teatral –el de las apariencias engañosas y la provisionalidad de lo real– a otro nivel invita a una lectura basada en conceptos sociológicos (también muy establecidos, pero no tanto como el binomio realidad/apariencia) acerca de la identidad social como interpretación a base de papeles contextualmente impuestos. También vienen al caso conceptos relacionados (Esterberg, 1996), pero más recientes y más *queer*, acerca de «meaning, process, “invented identities” and the cultural constructedness of communities» (Stein and Plummer, 1996: 131) (significados, procesos, «identidades inventadas» y la calidad de ser construida que tiene toda comunidad). La película hace referencia principalmente a dos comunidades, la de los homosexuales en proceso de salir del armario, y la de una España en proceso de renegociar su propia imagen en el mercado global, y predominantemente norteamericano, imagen distorsionada por el estereotipismo ajeno.

En un intento de recomenzar su carrera de actor, apenas comenzando, Víctor deja que su agente le persuada que, desarrollando una imagen de *Latin lover*, se recomendará más fácilmente a una productora americana cuya directora de *casting* está en Madrid, en busca de nuevos talentos. En dos escenas yuxtapuestas cuyos detalles quisiera comentar le vemos a Víctor en los aseos de un restaurante donde va a entrevistarse con la directora de *casting*, intentado alisar su pelo con aceite de oliva (por falta de gomina) y ensayando frases en un inglés norteamericano exageradamente falso. Por coincidencia, en el mismo restaurante se encuentra su cliente, Ricardo (Josep María Flotats), a quien, claro está, nunca ha visto. Éste, al entrar en los aseos, se siente atraído al chico semi-desnudo, en parte porque parece tener cierta tímida familiaridad con las posibilidades sexuales de tales lugares. Torpemente distraído tropieza con Víctor y deja caer al suelo un maletín que contiene, entre otras cosas, unas revistas de porno gay. Absurdamente, cuando Víctor le ayuda a recogerlas, asevera que no tienen nada que ver con él. De esta manera –al igual que el guapo actor, causa de su confusión– asume un papel doblemente falso en una representación de por lo menos dos deseos contradictorios (el de ser experto en ligues homosexuales y el de aparentar una heteronormalidad semi-puritana).

Víctor también está ensayando identidades y deseos: al salir al encuentro de la directora de *casting* está consciente de representar una hispanidad caricaturesca («me parezco a Curro Romero», dice entre dientes al avanzar por entre las mesas del restaurante); está atrapado por las insistencias de la industria del deseo en su manifestación norteamericana, con su arcaica necesidad de latinidad y tipismo, y por las exigencias de un machismo español, con sus igualmente arcaicas pretensiones de resolución viril (el imperativo de ganarse la vida), firmeza, control y honor patriótico (en el curso de la película se rebela cada vez más contra los impertinentes americanos, también caricaturizados, eso sí). La combinación de la sátira acerca de las ideas que tiene la industria cinematográfica acerca de lo hispano, la parodia del machismo que en menor grado Bardem siempre había personificado, y las sugerencias acerca de la artificialidad de las manifestaciones de género y sexualidad (artificialidad evidenciada en las fotos en papel brillante de cuerpos masculinos imposibles: el tópico de la pornografía gay globalizada) crean un nexo de ideas *queer* en medio de una película cuyas pretensiones son, en toda probabilidad, menos extraordinarias. El deseo –tan abruptamente denegado como reconocido por el pobre Ricardo–, la interpretación de roles, la contingencia de la identidad: éstas son cuestiones que hacen que Bardem como estrella –punto de confluencia de tantos elementos sociales y culturales, como ya hemos apuntado– se convierta aquí en metáfora andante de la inestabilidad subjetiva, y de la mutabilidad del deseo. Este efecto perturbador se hace aun más

patente en el segundo papel gay que emprende, el de Diego en *Segunda piel*.

La interpretación de una historia de amor imposible y de franca carnalidad entre dos hombres podría haber sorprendido poco a causa de la pequeña oleada de cine gay de los años 90 que la precedió. Pero el que los dos actores fuesen poderosamente inscritos en la imagenería fantasiosa del público como objetos de deseo e iconos de nuevas masculinidades españolas causó si no escándalo, por lo menos morbosidad (Garrido, 2000: 94). La promesa publicitaria de la película de ser «[una] radiografía de la homosexualidad oculta», visualmente enfatizada en la secuencia de créditos y la tapadera del DVD y vídeo, hizo juego paradójico con las escenas de sexo nada ocultas y con pocos precedentes en España (Belatagui, 2001) y menos aun en Hollywood (Pretorius, 2000).

Los dos actores habían trabajado juntos en *Jamón, jamón*, película en la que el homoerotismo de la rivalidad amorosa culminó en la famosa pelea a muerte entre los dos chicos, y la trágica y excesiva escena de Bardem, cuyo personaje Raúl es el ganador, llorando y acariciando momentáneamente la cabeza de Jose Luis (el personaje de Mollà) ya muerto bajo el sol en medio del polvo, la sangre y la arena. Los dos actores habían mantenido una estrecha amistad desde aquel entonces y Bardem, al ser entrevistado, pudo aseverar que las escenas de sexo no les causaron ningún problema precisamente por la intimidad misma que ya marcaba sus relaciones en la vida real: «Jordi tiene un buen par de glúteos y yo me agarraba a ellos» dijo Bardem, «fue divertido y nada traumático» (Verchili, 2000). El reconocimiento de que sí habría podido ser «traumático», y la necesidad de parte de ambos de refugiarse en lo campechano hace que salga muy aparatosamente del armario de los secretos toda una serie de ansiedades, claro está, y dejan su huella en por lo menos una de las interpretaciones, la de Bardem. Éste había reconocido abiertamente, en los primeros años 90, que recibía por la calle más piropos de hombres que de mujeres, que tenía un físico que gustaba (Rivera, 1994: ó), y que «No me gustan los hombres, pero si algún día me gustasen, no tendría ningún problema», pero, a pesar de estas intuiciones, él es, de los dos actores, el que más problemas parece tener con su personaje. Su propia fisicalidad masculina parece bloquearle y la paciencia demostrada por su personaje Diego ante la inhabilidad de Alberto de entregarse a la relación resulta casi patológica: Diego parece tan «normal» y tiene tan pocas conexiones con el ambiente gay, y tal falta de amigos gay (por culpa del guión y de la extraña experiencia que debe tener el director de la vida gay) que en él la homosexualidad desaparece esterilizada. Mientras que se agradece la ausencia de los estereotipos, muy del cine español (entre otros), de los homosexuales como locas, o simpáticos amigos en los que una chica puede confiar (Retamar, 2001), la «naturalidad y normalidad» observada por Jaume Vidal (2000) en una reseña del filme sirve de tapadera no sólo a las

ansiedades ya referidas sino a un discurso de peligrosa comodidad liberal que silencia la diferencia de la diferencia. Sin embargo, cualquier intento de huir de tales dificultades *queer* se ve momentáneamente imposibilitada en varias ocasiones durante la película cuando Mollà interpreta la profunda confusión identitaria que atormenta a Alberto.

Al declarar al ser entrevistado, en varias ocasiones, que «Alberto realmente existe» (*Estrella Digital* 2000), el director Gonzalo Vera estuvo consolidando su posición humanista simplificadora (en el sentido que quiere que el personaje sea a la vez especial pero no tanto como para llegar a ser no apto a la universalización), pero la crisis subjetiva que enfrenta Alberto al ser obligado por su mujer y por Diego a reconocer que tiene que ser honesto consigo mismo resiste tal impulso unificador. En su momento más álgido, separado ya de su mujer, en unas declaraciones a Diego reconoce la imposibilidad o de dejar de llevar la segunda piel de la mentira o de seguir viviendo en ella. Todo su ser se apoya en una radical fragmentación del sujeto. No se trata simplemente de un acto frustrado de salida del armario: las mentiras a las que se refiere tienen que ver no solamente con la sexualidad sino con su herencia patriarcal, con el trabajo de ingeniero que odia, con su padre, con todas las obligaciones con las que tan falsamente ha cargado. Tratando de vivir entre dos vidas se ha perdido en un abismo perfectamente posmoderno; al buscar la respuesta a su problema con la pregunta indirecta del «¿quién soy?», intuye de antemano –o al menos así nos deja entender la actuación de Mollà– que está en el propio límite de la imposibilidad de significar como sujeto. También, de manera sumamente *queer* su dilema reconoce más que nada la imposibilidad del concepto del individuo esencialmente identificado por la verdad de su sexualidad (p. ej. Jagose, 1996: 58–71), sea ésta escondida o no. Y reconoce entre las estructuras de familia, del mundo laboral, y de la heterosexualidad un gran vacío.

También hay vacuidad y falta de coherencia en las versiones de la homosexualidad adoptadas por él –y por Diego– que, paradójicamente, no sólo responden a las exigencias (melo)dramáticas de la creatividad de Gerardo Vera sino a las expectativas de la «modalidad integrada» (Alfeo Álvarez, 2001), de un nuevo cine de temática gay en España que no quiere o no puede reconocer la radicalidad que presupone –o podría suponer– la inserción de la homosexualidad en las estructuras narrativas y psicológicas del cine cotidiano y rentable. Los dos hombres –por muy trágicos que parezcan– están cómodamente instalados en un mundo de certidumbres liberales y normalizadoras, un mundo, en fin, construido según las pautas políticas/personales de un público de élites, y, es de suponer, del director mismo. Un mundo en el que uno tiene que interesarse por lo que es normal, humana, identificable, y, a veces, falsamente portentoso (Alfeo Álvarez, 2001: 145). Sin embargo, la actuación de

Mollá y el personaje de Alberto imposibilitan la conformidad a causa de sus indagaciones en una profunda crisis identitaria.

Como parte de esta crisis de identidad, y de pérdida de control, se está desconstruyendo lo que Diana Fuss, entre otros, llama «[the] dominant discourse of sexual difference» (1991: 5) (el discurso dominante de la diferencia sexual) con su rechazo a la posibilidad que «sexual identity may be less a function of knowledge than performance [...] than perpetual reinvention» (7–8) (la identidad sexual podría funcionar no tanto en base al conocimiento como a base de la representación [...] de un perpetuo reinventarse). Para Fuss, y para Alberto –aunque sea momentáneamente– no puede existir ni el espacio por dentro ni por fuera. Es interesante que Vera y su equipo creativo/productor, al vislumbrar, tal vez, tales abismos incoherentes y poco rentables haya causado minutos después de las declaraciones de Alberto, su muerte violenta en un accidente de tráfico. Como la mujer incontrolable del viejo Hollywood, la que decía demasiado, Alberto tiene que ser eliminado para que la película llegue a su debida clausura.

### Juan Diego Botto

Mi último ejemplo de un actor participante en el cine proto-queer español en castellano es Juan Diego Botto. Éste tiene dos papeles paradigmáticos en el cine de mediados de los años 90: el del joven ingenuo de *En brazos de la mujer madura* (Manuel Lombardero, 1997) en la que su personaje está construido como héroe romántico fallido, protagonista a pesar suyo de acontecimientos históricos de gran importancia; y el del joven rebelde de *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995), cuyos problemas psicosexuales están asociados con la familia y una sociedad desestructurada (Jordan and Morgan–Tamosunas, 1998: 99; Fouz Hernández, 2000; Stone, 2002: 144–145). En esta película, su personaje, Carlos, encarna una masculinidad hecha de homofobia, violencia, ritos de iniciación, agravios, celos, y hondos silencios; y cuatro años más tarde, en *Asfalto* (Daniel Calparsoro, 1999) se ve asociado de nuevo con la violencia urbana, la enajenación social y emocional, la virilidad heroica y a veces homoerótica. Pero en el mismo año, 1999, en *Sobreviviré* había explorado la dualidad desde otras perspectivas. Al igual que Emma Suárez (cuya presencia sirve para conectar a Botto con Antonio Banderas y con Carmelo Gómez), Botto está posicionado en esta película como objeto de deseo para el público. Pero la relación sujeto deseante–objeto deseado está sujeta a una serie de cambios ya que el personaje de Botto, Iñaki, no sabe si es homo-, bi-, o heterosexual.

Durante su primer encuentro amoroso, Marga (Emma Suárez) nota con admiración el tamaño del pene de Iñaki en un momento que perfectamente habría servido como preludio a la confirmación de la heterosexualidad si no fuese por el slip de cuero negro –perfecto código gay– que había escondido el objeto supuestamente orientador, y si no fuese, además, por la importancia visual de otro pene al descubierto, en una escena de ligue gay al viejo modo entre Iñaki y un anónimo chico, en el departamento de pantalones vaqueros de un gran almacén, justo después de que Iñaki había pensado decidirse a favor de Marga. La escena a su vez tiene su eco en la visita al mismo lugar de Iñaki y Marga y sirve de sencilla metáfora de la incertidumbre e inestabilidad de los terrenos del deseo y sus lugares de consumición. Sin embargo, la película huye de tal inestabilidad haciéndola a la vez cómica y sentimentalizada. Al igual que *Segunda piel*, esta película intenta evitar la ambigüedad problemática, aunque, en vez de la muerte violenta de Alberto, en este caso es una boda –entre dos chicos– la que facilita la clausura normalizadora, o intenta facilitarla. Reunidos, Iñaki y Marga bailan al son de «Moon River»; las fantasías de felicidad de Marga, expresadas en su obsesión con *Desayuno con diamantes*, parecen haber sido hechas realidad. Pero hay cierta huella *queer* que persiste y que afecta la recepción de parte del espectador de Juan Diego Botto en este instante: la boda es de por sí muy susceptible a una lectura camp (siendo a la vez muy políticamente correcta en cuanto a derechos civiles, claro está); música, mise-en-scène y tomas son ineludiblemente absurdas también; Botto termina flotando en una dulce y excesiva incertidumbre connotativa, en un sí es o no es.

## Conclusión

Lo que se presenciaba en *Perdona Bonita pero Lucas me quería a mí* y *Amor de hombre* a mediados de los 90 –la construcción de un espacio normalizador poblado de estereotipos, pero un espacio con posibles lecturas *queer* (Jordan y Morgan–Tamosunas, 1998: 152; Fouz Hernández y Perriam, 2000)– se ve repetido, pero con más sutileza y con más contradicciones, en *Segunda piel* y *Sobreviviré. La ley del deseo, Hotel y domicilio, y Boca a boca*, desde perspectivas radicalmente distintas, estructuran la narrativa de la homosexualidad de manera que parezca a la vez cómodamente alejada de lo cotidiano y –a causa de su intertextualidad genérica– inmediatamente reconocible en término de tragedia humana. Pero a través del trabajo de sus actores –dechados de hombría convertidos en estrellas

en el cielo del deseo homosexual— estas películas se vuelven menos complacientes y ponen en primer plano algunos de los temas favoritos de la teoría *queer*: el género como producción ritualizada, y por extensión la masculinidad como continuo juego de máscaras; la identidad como proceso, ensayo, o representación; la peligrosa vacuidad del discurso de la diferencia (Edelman, 1994: 3–23).

## Bibliografía

- ALFEO ÁLVAREZ, J. C. (1997). *El personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información. Tesis doctoral.
- (2001). «El enigma de la culpa: la homosexualidad y el cine español, 1962–2000», *Journal of Contemporary Iberian Studies*, 13/3, 136–147.
- ARROYO, J. (1992): «*La ley del deseo: A Gay Seduction*» en Dyer, R. y Vincendeau, G. (eds.) (1992): *European Popular Cinema*, New York/London, Routledge, 31–46.
- BABINGTON, B. (2001): «Introduction. British Stars and Stardom» en Babington, B. (ed.) (2001): *British Stars and Stardom: From Alma Taylor to Sean Connery*, Manchester, Manchester University Press, 1–27.
- BELATEGUI, Ó. (2001): «Javier Bardem, Actor: “Los premios sacan lo peor de uno”». *El Correo Digital*, 25 Feb.  
[<http://www.diario-elcorreo.es/cine/datos/protagonistas/prota250201.html>]  
[Fecha de acceso: 3 julio 2001]
- BERGER, M., WALLIS, B., y WATSON, S. (eds.) (1995): *Constructing Masculinity*, New York/London, Routledge.
- BERGMANN, E. y SMITH, P.J. (1995): *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings* Durham NC/London: Duke University Press.
- CONNELL, R. W. (1995): *Masculinities*, Cambridge, Polity Press.
- DYER, R. (1998): *Stars*, London, British Film Institute (2a ed. aumentada)
- EDELMAN, L. (1994): *Homographesis: Essays in Gay and Cultural Theory*, New York/London, Routledge.
- ESTERBERG, K. (1996): «“A Certain Swagger When I Walk”: Performing Lesbian Identity» en SEIDMAN, S. (ed.) (1996): *Queer Theory/Sociology*, Cambridge MA, Blackwell, 259–279.

- ESTRELLA DIGITAL, LA (2000): «Segunda piel analiza las "formas de convivencia oxidadas de los matrimonios falsos"», 12 enero.  
[<http://www.estrelladigital.es/000112/articulos/cultura/Bardem.htm>]  
[Fecha de acceso: 4 octubre 2000]
- FOUZ-HERNÁNDEZ, S. (2000): «Generación X? Spanish urban youth culture at the end of the century in Mañas's/Armendáriz's *Historias del Kronen*», *Romance Studies*, 18: 1, 83-98.
- FOUZ-HERNÁNDEZ, S. y PERRIAM, C. (2000): «Beyond Almodóvar: "homosexuality" in Spanish cinema of the 1990s» en Alderson, D. y Anderson, L. (eds.) (2000): *Territories of Desire in Queer Culture: Refiguring contemporary boundaries*, Manchester, Manchester University Press, 96-111.
- FUSS, D. (1991): «Inside/Out» en Fuss, D. (ed.) (1991): *Inside/Out. Lesbian Theories/Gay Theories*, New York /London, Routledge, 1-10.
- GARRIDO, I. (2001) «Pasiones ocultas», *Cinemanía*, 52, 94-95.
- GILMORE, D. (1990): *Manhood in the Making: cultural concepts of masculinity*, New Haven CT, Yale University Press.
- HANSON, M. (1991): «Pleasure, ambivalence, identification: Valentino and female spectatorship» en Gledhill, C. (ed.) (1991): *Stardom: Industry of Desire*. New York/London, Routledge, 259-282.
- HOPEWELL, J. (1989): *El cine español después de Franco, 1973-1988*, Madrid, Ediciones El Arquero.
- JAGOSE, A. (1996): *Queer theory: An introduction*. New York, New York University Press.
- JORDAN, B. y MORGAN-TAMOSUNAS, R. (1998): *Contemporary Spanish Cinema*, Manchester/New York, Manchester University Press.
- LLAMAS, R. (1998): *Teoría Torcida: Prejuicios y discursos en torno a «la homosexualidad»*, Madrid, Siglo Veintiuno.
- LLAMAS, R. Y VIDARTE, F. J. (2001): *Extravíos*, Madrid, Espasa Calpe.
- MCDONALD, P. (1998): «Reconceptualising Stardom», en Dyer, R. (1998): *Stars*, London, British Film Institute, 177-211.
- NEALE, S. (1993): «Prologue: Masculinity As Spectacle» en Cohan, S. y Rae Hark, I. (eds.) (1993): *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, New York/London, Routledge, 9-19.
- PONGA, P. (2000): «Segunda piel: Radiografía de la homosexualidad oculta», *Fotogramas*, 1.875, 104-107.
- PRETORIUS, W. (2000) «Second Skin», *News 24* (Johannesburg), 30 septiembre,  
[[http://news24.com/News24/Offbeat/Movies/0.1637.2-16-141\\_889070.00.html](http://news24.com/News24/Offbeat/Movies/0.1637.2-16-141_889070.00.html)]  
[Fecha de acceso: 15 julio 2001]

- RETAMAR, Á. (2001): «Elegidos para la gloria: Javier Bardem», *Zero*, 25, 9-12.
- RIVERA, A. (1994): «Un paso adelante: Javier Bardem», *El País (Tentaciones)*, 23 septiembre, 5-10.
- SMITH, P. J. (1992): *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Literature and Film, 1960-1990*, Oxford, Clarendon Press.
- STEIN, A. y PLUMMER, K. (1996): «"I Can't Even Think Straight": "Queer" Theory and the missing sexual revolution in sociology» en Seidman, S. (ed.) (1996): *Queer Theory/Sociology*, Cambridge MA, Blackwell, 129-144.
- STONE, R. (2002): *Spanish Cinema*, Harlow, Pearson Education.
- VERCHILI, E. (2000): «Javier Bardem: "Jordi Mollà tiene un buen par de glúteos"», *El Mundo (Cultura)*, 1 enero.  
[<http://www.el-mundo.es/2000/01/11/cultura/11NO118.html>]  
[Fecha de acceso: 30 agosto 2000]
- VIDAL, J. (2000): «Gerardo Vera muestra en *Segunda piel* el dolor del enamoramiento», *El País*, 11 enero, 35.
- WALDBY, C. (1995): «Boundary Erotics and Refigurations of the Heterosexual Male Body» en Grosz, E. y Probyn, E. (eds.) (1995): *Sexy Bodies: The strange carnalities of feminism*, New York /London, Routledge.