

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual
y Publicidad II



La imagen del personaje homosexual masculino como
protagonista en la cinematografía española

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Juan Carlos Alfeo Álvarez

Director

Francisco García García

Madrid, 2003



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

**“LA IMAGEN DEL PERSONAJE HOMOSEXUAL MASCULINO
COMO PROTAGONISTA
EN LA CINEMATOGRAFÍA ESPAÑOLA”.**

Tesis Doctoral

Doctorando:

D. JUAN CARLOS ALFEO ÁLVAREZ

Director

Dr. D. FRANCISCO GARCÍA GARCÍA

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II

AGRADECIMIENTOS.

Agradezco a mis padres, Dionisio Alfeo y Liberti Álvarez, y a mi hermana Verónica su constante apoyo, su comprensión, y la amplitud de horizonte que entre todos han sabido construir para dar cabida a todos mis proyectos e inquietudes.

Su ejemplo y su vitalidad explican y alimentan mi osadía.

Especialmente a mi amigo Carlos Merino su fe y su cotidiana paciencia.

A Francisco García García,, Director de esta Tesis Doctoral, su entrega incondicional y sin horario a este proyecto.

A José Manuel Palacio Arranz sus siempre acertadas sugerencias.

A todos mis amigos, en especial a Cristina Ferreiro, Eduardo Galán, Antonio Garde, Roberto Gascó, Fernando González, Luis Ángel Guerras, Carmen Mallén, Inmaculada Ortiz y M^a Ángeles Ruiz, las muchas horas de paciente escucha,.

Agradezco su colaboración a:

Las compañías productoras que han facilitado sus películas.

Juan Benavides Delgado (UCM)

Antônio do Nascimento Moreno (Univ. Federal Fluminense-Brasil)

Julio Pérez Perucha (AEHC)

Yolanda Ríos (C.S.I.C.)

Beatriz Tovar (UCM)

BIBLIOTECA DE CC. DE LA INFORMACIÓN de la UCM (Manuela Moreno).

DRAC MAGIC (Mercé Coll)

EGEDA (Miguel Ángel Benzal y Felipe Martín)

FILMOTECA NACIONAL

FUNDACIÓN TRIÁNGULO y CASAL LAMBDA

HACHETTE FILIPACCHI. (Isabel Ferreiro, Dpto. de Documentación)

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA (ARCHIVO GENERAL).

VIDEOTECA DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Agradezco a la ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO su apoyo y las facilidades en todos estos años de dedicación profesional compartida.

ABREVIATURAS

EMPLEADAS EN ESTA TESIS PARA LOS TÍTULOS DE LAS PELÍCULAS

<i>PELÍCULA</i>	<i>ABREVIAT.</i>
<i>Diferente.</i>	DFTE
<i>Los placeres ocultos.</i>	LPO
<i>A un dios desconocido.</i>	ADD
<i>Un hombre llamado flor de Otoño.</i>	HFO
<i>Ocaña retrato intermitente.</i>	ORI
<i>El diputado.</i>	ED
<i>Él y él.</i>	EE
<i>Gay Club.</i>	GC
<i>La muerte de Mikel.</i>	LMM
<i>La ley del deseo.</i>	LD
<i>Tras el cristal.</i>	TEC
<i>Las cosas del querer.</i>	LCQ
<i>Alegre ma non troppo.</i>	AMNT
<i>Las cosas del querer 2.</i>	LCQ2
<i>Hotel y domicilio.</i>	HYD

“Los hombres necesitan hablar de sí mismos hasta que llegan a conocerse a sí mismos”.

P.L. Berger y T. Luckman. “La Construcción Social de la Realidad”.

“Narrar es una forma de ser libres, de ser capaces de llevar a los ojos propuestas de revoluciones prácticas sobre las condiciones de la experiencia humana”.

Jesús García Jiménez. “Narrativa Audiovisual”

ÍNDICE GENERAL

1. INTRODUCCIÓN.....	10
1.1 EVOLUCIÓN DE LOS DISCURSOS EN TORNO A LA HOMOSEXUALIDAD.....	15
1.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	19
1.3 MARCO DE ESTUDIO.....	21
1.3.1 La tipificación cinematográfica.....	21
1.3.2 El estudio del personaje.....	23
2. REPRESENTACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD EN EL CINE ESPAÑOL.....	30
2.1 LA REPRESENTACIÓN: EL PERSONAJE HOMOSEXUAL.....	31
2.2 MODALIDADES DE REPRESENTACIÓN FÍLMICA DE LA CUESTIÓN HOMOSEXUAL.....	32
2.2.1 Representaciones ocultas: primeros pasos en la representación de la homosexualidad.....	34
2.2.2 Representaciones reivindicativas: la homosexualidad en el foco del discurso.....	35
2.2.3 Modalidad desfocalizada de representación de la homosexualidad.....	41
2.3 PELÍCULAS ESPAÑOLAS EXHIBIDAS EN CIRCUITO COMERCIAL EN LAS QUE APARECEN PERSONAJES HOMOSEXUALES COMO PROTAGONISTAS.....	43
2.3.1 <i>Diferente</i> (Luis María Delgado, 1961).....	46
2.3.2 <i>Los placeres ocultos</i> (Eloy de la Iglesia, 1976).....	53
2.3.3 <i>A un dios desconocido</i> . (Jaime Chávarri, 1977).....	56
2.3.4 <i>Un hombre llamado flor de Otoño</i> (Pedro Olea, 1978).....	60
2.3.5 <i>Ocaña, retrat intermitent</i> (Ventura Pons, 1978).....	63
2.3.6 <i>El diputado</i> (Eloy de la Iglesia, 1978).....	66
2.3.7 <i>Él y él</i> (Eduardo Manzanos, 1979).....	69

2.3.8 <i>Gay Club</i> (Ramón Fernández, 1980).....	72
2.3.9 <i>La muerte de Mikel</i> (Imanol Uribe, 1983).....	75
2.3.10 <i>La ley del deseo</i> (Pedro Almodóvar, 1986).....	79
2.3.11 <i>Tras el cristal</i> (Agustín Villaronga, 1986).....	84
2.3.12 <i>Las cosas del querer</i> (Jaime Chávarri, 1989).....	87
2.3.13 <i>Alegre ma non troppo</i> . (Fernando Colomo, 1994).	95
2.3.14 <i>Las cosas del querer 2</i> . (Jaime Chávarri, 1995).	101
2.3.15 <i>Hotel y domicilio</i> . (Ernesto del Río, 1885).	104
3. MÉTODO.....	108
3.1 DEFINICIÓN DEL OBJETO.....	109
3.2 OBJETIVOS.....	110
3.3 HIPÓTESIS.....	112
3.4 DETERMINACIÓN DE CRITERIOS Y SELECCIÓN DE LA MUESTRA.....	113
3.5 MODELO DE ANÁLISIS.....	116
3.5.1 <i>Datos generales</i>	118
3.5.2 <i>Análisis de la caracterización directa del personaje</i>	119
3.5.2.1 Rasgos relativos a la APARIENCIA del personaje.	119
3.5.2.2 Rasgos relativos al PERFIL SOCIOECONÓMICO del personaje.	121
3.5.2.3 Rasgos relativos a la RELACIÓN del personaje con su entorno.....	122
3.5.2.4 CARACTERIZACIÓN SEXUAL del personaje.....	126
3.5.3 <i>Análisis cuantitativo y cualitativo de los rasgos de caracterización indirecta del personaje</i> .129	
3.5.3.1 Análisis del espacio.....	130
3.5.3.2 Análisis del tiempo.	134
3.5.3.3 Análisis de la acción diferencial.....	135
4. CARACTERIZACIÓN DIRECTA DEL PERSONAJE.....	138
4.1.1 <i>Análisis de datos relativos a la APARIENCIA</i>	139

4.1.1.1 La EDAD.....	139
4.1.1.2 El ASPECTO EXTERNO.....	140
4.1.2 Análisis de datos relativos al Perfil socioeconómico.	143
4.1.2.1 Nivel cultural.....	143
4.1.2.2 Nivel socioeconómico.	145
4.1.2.3 Estado civil.....	148
4.1.2.4 Ocupación profesional.	148
4.2 ANÁLISIS DE DATOS RELATIVOS AL ENTORNO.	151
4.2.1 Rasgos relativos a la representación de su núcleo familiar.....	151
4.2.1.1 Actitud del personaje hacia su NÚCLEO FAMILIAR.....	153
4.2.2 Rasgos relativos a la VISIBILIDAD del personaje homosexual.....	154
4.2.2.1 Visibilidad inicial.....	157
4.2.2.2 Visibilidad final.....	158
4.2.2.3 Evolución y consecuencias de la visibilidad del personaje.....	159
4.2.3 Representación de la ACTITUD hacia la homosexualidad en los diferentes ámbitos.....	162
4.2.3.1 Actitud hacia la homosexualidad en el ÁMBITO INDIVIDUAL.....	162
4.2.3.2 Actitud hacia la homosexualidad en el ÁMBITO HOMOSEXUAL.....	164
4.2.3.3 Actitud hacia la homosexualidad en el ÁMBITO PERSONAL.....	166
4.2.3.4 Actitud hacia la homosexualidad en el ÁMBITO FAMILIAR.	168
4.2.3.5 Actitud hacia la homosexualidad en el ÁMBITO LABORAL.....	170
4.2.3.6 Actitud hacia la homosexualidad en el ÁMBITO SOCIAL.....	171
4.3 ANÁLISIS DE DATOS RELATIVOS A LA CARACTERIZACIÓN SEXUAL.....	175
4.3.1 Planteamientos con respecto al origen de la homosexualidad.....	175
4.3.1.1 Emergencia.	175
4.3.1.2 Génesis.....	177
4.3.2 Representación del estado de integración de la homosexualidad por parte del personaje. .	180
4.3.3 Representación del grado de realización de la sexualidad del personaje.	185
4.3.4 Representación del grado de exclusividad de la conducta homosexual respecto de otras	

<i>opciones sexuales</i>	187
5. CARACTERIZACIÓN INDIRECTA DEL PERSONAJE: ESPACIO, TIEMPO Y ACCIÓN	190
5.1 LA CARACTERIZACIÓN MEDIANTE EL ESPACIO.....	191
5.1.1 <i>Identificación de los escenarios</i>	191
5.1.2 <i>Naturaleza de los escenarios</i>	192
5.1.2.1 Público / Privado.....	192
5.1.2.2 Interior / Exterior.....	194
5.1.2.3 Urbano / Rural / Natural.....	194
5.1.2.4 Genérico / Diferencial.....	196
5.1.3 <i>Representación de los espacios diferenciales</i>	198
5.2 CARACTERIZACIÓN MEDIANTE EL TIEMPO.....	207
5.3 CARACTERIZACIÓN MEDIANTE LA ACCIÓN DIFERENCIAL.....	208
5.3.1 <i>La acción sexual</i>	209
5.3.2 <i>La acción de identificación</i>	221
5.3.3 <i>La acción de relación</i>	235
5.3.4 <i>La agresión</i>	247
5.3.5 <i>Agresión en relación con el Espacio y con el Tiempo</i>	255
5.4 EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA ACCIÓN DIFERENCIAL.....	256
5.5 ASOCIACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD A ACCIONES AISLADAS O CONDUCTAS, VALORADAS SOCIALMENTE COMO POSITIVAS.....	272
5.6 ASOCIACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD A ACCIONES AISLADAS O CONDUCTAS, VALORADAS SOCIALMENTE COMO NEGATIVAS.....	275
5.7 EL TRIUNFO Y EL FRACASO EN LOS PROTAGONISTAS HOMOSEXUALES.....	279
6. IMAGEN CINEMATOGRAFICA VS. IMAGEN SOCIAL	284

7. CONCLUSIONES.....	294
8. BIBLIOGRAFÍA.....	343
9. ANEXO DE GRÁFICOS.....	358
10. FICHAS TÉCNICAS.....	360

1.

INTRODUCCIÓN

Esta es una investigación sobre la representación de la homosexualidad en el cine realizado en España desde el advenimiento de la democracia, organizada a partir del análisis de la caracterización de los personajes que protagonizan las diferentes historias.

Existen varias experiencias que subrayan la importancia de la representación mediática en el proceso de construcción cognitiva de la realidad, importancia que adquiere una dimensión mucho más determinante en el caso de la percepción de la homosexualidad.

Es evidente que el peso que una representación pueda tener en ese proceso cognitivo es inversamente proporcional a la cantidad y diversidad de la información de la que el sujeto pueda disponer. Según esto, la representación de un determinado hecho o colectivo será determinante en aquellos casos en los que el sujeto que la recibe no posea otras vías de información o representación alternativas sobre el mismo asunto.

¿Por qué es entonces determinante la representación de la homosexualidad? La razón es sencilla: la homosexual es una realidad que, ya sea por temor, por conveniencia social o por prejuicio, tiende a permanecer oculta, lo que impide, en general, acceder de manera personal y directa a la cotidianidad homosexual, lo que hace que nuestra experiencia de la misma sea, en muchos casos, necesariamente vicaria e inevitablemente filtrada por los estereotipos y por las representaciones mediáticas. En la medida en la que yo no posea otra forma de acceder a esa parte de la realidad humana, mi acceso y la valoración que yo haga de la homosexualidad estarán determinados por la representación que haya elaborado el medio, y por la imagen fruto de esa representación.

La intención final de este estudio no es otra que la de llegar a saber qué imagen puede llegar a tener de la experiencia homosexual un sujeto que acceda a su representación en los diferentes discursos fílmicos.

La importancia de la representación mediática, en concreto de la imagen fílmica, en relación con la homosexualidad queda plenamente expresada en la siguiente cita de Richard Dyer, uno de los pioneros en este tipo de estudios:

“No hay grupo humano que pueda permitirse ignorar la importancia del cine. Aunque eclipsado tal vez, hoy en día, por la televisión, ha sido durante la mayor parte de este siglo el modo de comunicación, expresión y diversión -la ‘práctica significativa’, en definitiva- *par excellence*. Ha servido como depósito de imágenes del modo como la gente es y cómo debe ser. Imágenes que, al mismo tiempo, producen y ayudan a producir el modo general de pensar y de sentir de nuestra cultura”. (DYER, R.; 1986:17).

¿Pero existe una cinematografía gay en España? y, tanto si la respuesta es afirmativa como negativa: ¿Qué representación de la homosexualidad se ha esbozado a través de los discursos cinematográficos españoles?.

En el colectivo homosexual se tiene la percepción de que los modelos de homosexualidad ofrecidos a través de la cultura dominante, son absolutamente negativos, sentir que queda reflejado en un ensayo publicado recientemente:

“”Debemos ser conscientes de que las relaciones sexuales y amorosas de los gays se han estado viendo y analizando durante siglos desde un punto de vista, desde una mirada, heterosexual. Así, nos encontramos con que la mayoría de imágenes que nos llegan son: o bien estereotipos simplistas y tópicos reductores (afeminados y pederastas), o tipos ridículos y gente infeliz o desgraciada (no existe el amor entre maricones, sólo nos gusta follar, estamos condenados a la soledad)” (ALIAGA V. y G. CORTÉS, J.M., 1997:119-120)

Sin entrar en debate, sí parece evidente que los discursos mediáticos actúan en muchos casos como lienzo sobre el que la sociedad proyecta sus deseos, sus

frustraciones, sus logros o sus miedos, y que al hacerlo eleva esos mismos deseos, frustraciones, logros y miedos a la categoría de “colectivos”, poniéndose así al servicio de la organización, en términos de percepción/cognición, que cada grupo humano lleva a cabo.

Por otra parte no es menos cierto, o al menos las múltiples campañas institucionales de concienciación social que de tanto en tanto ocupan nuestro universo mediático así nos lo sugieren, que del mismo modo se pueden instrumentalizar los discursos para intervenir en ese conglomerado, más o menos abstracto, al que podemos denominar “consciencia social” siguiendo el mismo proceso pero en sentido inverso.

Experimentos realizados en universidades de Estados Unidos, en los que se han analizado los efectos del visionado de películas que ofrecen una visión positiva de la homosexualidad en la reducción de los factores de rechazo hacia la misma, han demostrado que el cine posee capacidad para modificar, a corto plazo, actitudes basadas en el prejuicio y en la desinformación. (Wells, J.W.; 1989:18-34 y Walers, A.S.; 1994:92-100).

El interés por el cine nace del hecho de que sus discursos son, o al menos pueden ser, absolutamente ficticios, desprovistos de esa necesidad que presentan otros discursos mediáticos de plegarse, al menos en teoría, a la servidumbre de la realidad como sucede, por ejemplo, con los discursos de carácter informativo. Además el cinematográfico, a diferencia de otros discursos de ficción, es absolutamente independiente y funciona de forma autónoma, lo que no sucede, por ejemplo, con las series o seriales televisivos, insertados en un contexto discursivo más amplio como es el de la programación televisiva.

Cada película ofrecerá una propuesta cerrada, una posibilidad de orden entre miles de opciones posibles, y de lo que se trata aquí es de analizar cada uno de esos discursos cinematográficos, con el fin de determinar si existe una propuesta coherente, desde la intertextualidad, en relación con la representación de la homosexualidad.

Excede completamente los límites de este análisis, a pesar de su interés evidente, el llegar a conocer la repercusión real que esas propuestas fílmicas puedan tener sobre la conceptualización que el espectador realice a posteriori; la manera en la que éste emplea los discursos a la hora organizar su percepción, a propósito de la cuestión homosexual en general.

A lo largo de las páginas siguientes se va a estudiar, como se ha dicho, la representación de la homosexualidad en el cine español. En primer lugar se estudiará la evolución, así como las características, de cada una de las modalidades de representación mostradas por el cine a lo largo de algo más de tres décadas. Entraremos acto seguido, dentro ya del bloque metodológico, a definir concretamente el objeto del estudio: el personaje, y a analizar su ámbito de desarrollo: los discursos cinematográficos. Se procederá, una vez desarrollado el método, a dar cuenta rasgo a rasgo, de la caracterización del personaje homosexual: apariencia, rasgos psicosociales, relaciones con el entorno social, rasgos de representación de su sexualidad,... y en general todos los factores que encuentran su expresión en el propio personaje, a los que en se identifica en este trabajo como *caracterización directa*. Junto a ésta se estudiará también la *caracterización indirecta*, que es la que afecta a parámetros externos al propio personaje, como el espacio, el tiempo o la acción, pero que, sin embargo, sirven también eventualmente para añadir rasgos a su caracterización: escenarios que habita y caracterización de los mismos, momentos del día en los que se localiza su actividad y tratamiento de las

acciones que, según los discursos fílmicos, le identifican como homosexual.

Por último, una vez completado el estudio y teniendo a disposición los rasgos que componen la representación cinematográfica del personaje homosexual, contrastaremos la representación fílmica con la imagen social de la homosexualidad, obtenida por un estudio sociológico (García Martín, A. y López Fernández, A.; 1985).

En el capítulo de conclusiones se desarrollan e interpretan los elementos que se ofrecen al espectador desde la representación cinematográfica, a la hora de acceder a la cuestión homosexual, tratando de detectar hasta qué punto el cine construye, sostiene o contradice los estereotipos culturales en torno a la homosexualidad, y ofreciendo las claves de la mirada cinematográfica sobre dicha cuestión.

1.1 EVOLUCIÓN DE LOS DISCURSOS EN TORNO A LA HOMOSEXUALIDAD.

Discursos que tengan por objeto manifestaciones eróticas o explícitamente sexuales entre individuos del mismo sexo han existido prácticamente en la totalidad de las culturas y de los períodos históricos, aunque no sea posible decir que todos estos discursos y manifestaciones sean equivalentes o intercambiables. La homosexualidad, como toda realidad social, está afectada por las variables socioculturales de la comunidad en la que se inscribe, lo que lleva implícito que, si bien todas estas conductas tienen en común la naturaleza sexual además del género de los ejecutantes, presentan importantes diferencias contextuales relativas a su función social, las motivaciones individuales, el grado de especificidad y, muy importante, las diferencias en la respuesta y en el nivel de aceptación o de rechazo

por parte del resto de la comunidad de referencia.

Antes de seguir, aunque no sea nuestro objeto abordar el desarrollo histórico de los discursos de legitimación de la homosexualidad como patrón sexual alternativo, ante el desconocimiento que habitualmente rodea a la cuestión homosexual en el ámbito académico, es necesario exponer, aunque sea de forma muy breve, los puntos esenciales que han caracterizado la evolución de estos discursos, sobre todo en la época moderna, a fin de poder entender más adelante el contexto en el que se inscriben las películas sobre la homosexualidad.

Desde el pasado y hasta hoy mismo, la suerte del colectivo gay en Occidente se ha ceñido a la ley del péndulo oscilando entre momentos de gran integración social, como en la antigua Grecia o en la Roma de la República, y la estigmatización, cuando no la persecución, la condena, y el castigo, como en la Roma del Imperio o en la Alta Edad Media¹.

La mayor parte de los autores que han estudiado el tema parecen coincidir en afirmar que los discursos sobre la realidad homosexual tienen en el s. XIX un punto de inflexión que marcará el origen de lo que hoy conocemos como movimiento de reivindicación homosexual. El punto al que me estoy refiriendo es la carta dirigida por K.M.Benkert al Ministro de Justicia prusiano protestando por el hecho de que el II Reich siguiese tipificando, en la redacción del Código Penal de 1860, las relaciones sexuales entre varones como delito punible y exigiendo que la homosexualidad, a la que consideraba innata, y por tanto no punible, recibiese el mismo trato y consideración que la heterosexualidad. (Mirabet i Mullol, 1985:227).

En esta carta, escrita en 1869, aparecen ya dos rasgos que caracterizarán la reivindicación gay hasta la actualidad: el primero es la lucha por la identidad, manifestada a través de la acuñación de un término específico: *homosexualidad*,

para designar diferencialmente una conducta que hasta ese momento era englobada bajo denominaciones mucho más vagas, y por supuesto no específicas tales como sodomía, pecado contra natura o uranismo. El segundo elemento es el planteamiento de lo que será la lucha por el reconocimiento social de la igualdad de derechos.

En la actualidad, algo más de un siglo después, el *statu quo* de los discursos de reivindicación no ha variado substancialmente, salvo por el hecho de que la carga semántica, en exceso negativa, del término homosexual, próximo por el uso al campo de las patologías clínicas, haya hecho que el colectivo y los individuos que lo componen prefieran autodesignarse con el término “gay”, de modo que lo que empezó siendo un término *en clave* ha pasado a convertirse en *slogan*, en sentido estricto², de este colectivo.

“La palabra “gay” es de origen provenzal y no figura en el diccionario de la Real Academia Española. De esa lengua pasa a otras como el francés *gai*, el inglés *gay*, el italiano *gaio*, el castellano *gallo* y el catalán *gai*. El término se usa como sinónimo de persona alegre, divertida, jovial, algo alocada” (Guash, 1991:75).

Con respecto a la exigencia de igualdad sólo ha cambiado la formulación concreta de la misma en cuanto a los derechos específicos, no la intención inicial.

Antes de avanzar convendría realizar el esfuerzo de precisión terminológica que es común a la práctica totalidad de los trabajos que abordan la realidad homosexual. Hasta el momento se han empleado los términos gay y homosexual de forma aparentemente indistinta sin embargo resultan interesantes tanto la definición como la distinción que realiza Boswell (1993: 66-67) en el uso de los vocablos “gay” y “homosexual”:

“la mayor parte de los hablantes se refieren con ella (la palabra gay) a personas conscientes de su preferencia erótica por personas de su propio sexo. Esto deja de lado el

defecto más acuciante del término “homosexual” (a saber, el de establecer quién es y quién no lo es), al convertir la categoría en una categoría principalmente autoasignada.

“Homosexualidad” alude al fenómeno general del erotismo del mismo sexo (...); comprende todos los fenómenos sexuales entre personas del mismo sexo, ya sean resultado de preferencia consciente, deseo subliminal o necesidad circunstancial”.

Dado que el interés de este trabajo se centra en la representación de los homosexuales en su sentido más amplio, no es posible aplicar *a priori*, el concepto “gay”, puesto que hablar de *personaje gay* significaría presuponer, no sólo que tal tipo de personaje existe *de facto* en el cine español, sino que todo personaje homosexual es necesariamente gay, lo cual, como se verá, dista de ser cierto. Por otra parte definir el objeto ciñéndose a personajes que estén tipificados exclusivamente como gays conllevaría restringir el campo de referencia de este trabajo, hasta hacerlo e irrelevante.

Al hilo de lo expuesto, en el marco de este estudio se denominará “personaje homosexual” a todo aquel que presente de forma explícita rasgos que evidencien la existencia de deseos hacia, o de relaciones sexuales con personajes del mismo sexo, reservándose la denominación de “personaje gay” para aquellos casos en los que aparezca, además, el rasgo de consciencia y aceptación de tales acciones.

Siguiendo con las precisiones, tal vez sea necesario aclarar la razón por la que nos ceñimos exclusivamente a la homosexualidad masculina. Ésta es simple: es posible afirmar que, aunque similares y convergentes (sobre todo en las últimas décadas), cada una de estas realidades presenta una serie de rasgos específicos que se manifiestan en la diferente forma en que ambas realidades se han desarrollado a lo largo de la historia, en el distinto modo en el que éstas han ingresado en el conocimiento colectivo, etc... por lo tanto, y a pesar del interés que encierra la

posibilidad de elaborar un análisis que pusiese de relieve los puntos de convergencia y los de divergencia de ambos discursos y de su evolución histórica, somos conscientes de que un estudio de estas características, por su naturaleza y extensión, excede con mucho los objetivos iniciales de esta investigación. Así pues, sacrificando la extensión de un estudio comparado sobre la representación de la homosexualidad en general, en favor de una mayor exhaustividad y precisión, se ha tomado la decisión de cerrar el campo para abordar exclusivamente el ámbito de la homosexualidad masculina.

1.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN.

La presente es una investigación de la dimensión mediática, concretamente fílmica, de la homosexualidad. Posee, por tanto, dos ámbitos de referencia: uno, el de los estudios que indagan en las circunstancias que afectan a la identidad homosexual y otro, el de los que investigan los medios de comunicación en relación con la construcción de la realidad social.

La homosexualidad ha venido siendo estudiada en muy distintos ámbitos de conocimiento, desde el de la Sociología (Kinsey,A., Pomeroy, Wardell,B; 1948), la Psicología (Freud,S.;1961), la Antropología (Enguix, B.;1995), la Historia (Boswel,J.;1993 y 1994), el Derecho (Pérez Cánovas, N.; 1996), la Ética (Oraison, M.;1976), etc. Textos todos ellos que pueden ser leídos en conjunto como elementos de un discurso genérico e intertextual, de legitimación del hecho homosexual.

En cuanto a los estudios de la imagen mediática de distintos colectivos, la nómina es extensa, encabezada por los estudios que, en relación con el género, abordan la figura de la mujer en los medios de comunicación. como los de Álvarez

Casado, A.I (1989), María Victoria Sendon (1986), Román Gubern (1984), G. Cristofaro Longo (1986), Gallego, J. (1986), etc.. por poner tan sólo algunos ejemplos. A parte de la mujer, existen también estudios sobre la imagen del hombre (Badinter,E.;1993 y Rey, J.;1994), y fuera ya del ámbito del estudio del género, del colectivo gitano (Gómez Alfaro, A.;1980), de la juventud (Espin Martin, M.;1986), de los psiquiatras (DÍAZ LÓPEZ, M.;1993), etc.

La mayor parte de estos estudios implican un deseo de encontrar las zonas erróneas en la percepción social de estos individuos o colectivos, delatando los prejuicios y señalando los estereotipos. Se trata de estudios que, en general, trabajan por el cambio de mentalidad social.

Los estudios en torno a la imagen mediática de la homosexualidad que es, en definitiva, el ámbito concreto al que se encuadra la presente investigación. suelen abordar la cuestión desde dos perspectivas: La primera es la de los trabajos que se encargan de estudiar la representación de la homosexualidad, analizando cuestiones tales como los arquetipos (Dyer, R.;1983 y 1986), roles y funciones (Nelson, J.;1985), los procesos discursivos como la codificación (Russo, V.;1987), el discurso mismo (Smith, P.J.;1992), y sus existentes, etc. La segunda es la de aquellos que se encargan de analizar los efectos de la representación sobre la audiencia, como lo ya citados trabajos de Wells,J. W.(1996), Walters, A.S. (1994) o David Duncan (1988).

En nuestro país, el único trabajo extenso dedicado a la representación fílmica pertenece a P.J. Smith (1992). En él, tomando como referencia varias películas de Eloy de la Iglesia y Pedro Almodóvar, elabora un análisis de la representación de la realidad gay en nuestro país, sumando a la cinematográfica la representación literaria en los textos de Terenci Moix, Rosa Chacel y Juan Goytisolo. A parte de éste, el

resto de los intentos que se han hecho por abordar la cuestión han profundizado poco, aunque ciertamente ha sido necesario contar con la suficiente perspectiva para poder obtener una visión global como la que aquí se ofrece. Son destacables los trabajos de Román Gubern (1986), Eduardo Haro Ibars (1979) y Raúl Contel (1979), el único que aborda ejemplos de producción no comercial. El reciente ensayo de Juan V. Aliaga y José Miguel G. Cortés (1997) sobre diferentes aspectos de la cultura gay en nuestro país es revelador, en el capítulo dedicado al cine, del modo en el que el colectivo gay percibe e interpreta los discursos que son objeto de esta investigación.

1.3 MARCO DE ESTUDIO.

1.3.1 La tipificación cinematográfica.

Desde el momento en que estamos hablando de narraciones cinematográficas, hay que tener en cuenta la capacidad del medio fílmico para establecer relaciones directas de semejanza entre representación y referente. La naturaleza del retrato fílmico es de carácter icónico. Desde el momento en que el cine narra mostrando, la representación se convierte en determinante y se añaden nuevos elementos a la caracterización del personaje y, en último término, a la construcción de su *retrato fílmico*:

“Definimos *retrato fílmico* como el conjunto de valores asignados a un determinado sujeto o colectivo social por una producción cinematográfica, a través de la caracterización de sus personajes. Valores que determinan tanto la importancia y participación de este sujeto o colectivo representado, como su imagen, su estatus y su representatividad dentro de la sociedad en la que vive” (Moreno, A.N.;1995:5):

En relación con el retrato fílmico, uno de los procesos que más interesa a quienes investigan la cuestión homosexual en relación con la cinematografía es, precisamente, el de la tipificación del personaje homosexual, el tratamiento que lleva a cabo de la circunstancia que rodea al hecho de ser homosexual y del conjunto de actitudes a las que se asocia esta condición.

La tipificación cinematográfica, esto es, la capacidad que ofrece el relato fílmico, derivada de la facilidad que ofrece la propia naturaleza icónica de su discurso, para generar o consolidar tipos sociales reconocibles, es la razón primordial por la que este estudio se ha centrado en el cine. Cada película se presenta como un sistema cerrado, completo, que ofrece una determinada representación de la cuestión homosexual.

Del mismo modo que la tipificación, en la acepción que de ella ofrecen P.L.Berger y T.Luckman (1995), responde a un criterio de economía perceptiva respecto de la realidad, la tipificación cinematográfica, de existir, respondería a un criterio de economía discursiva, lo que en sí mismo no pasa de ser un mecanismo dirigido a conseguir la máxima eficacia perceptiva o comunicativa sin mayor trascendencia. Además, estas tipificaciones son vulnerables a la interacción directa, a la experiencia directa de la realidad, pudiendo ser renegociadas, al menos a posteriori:

“Yo aprendo al otro por medio de esquemas tipificadores aun en la situación ‘cara a cara’, si bien estos esquemas son más ‘vulnerables’ a su interferencia que otras formas ‘más remotas’ de interacción” (Berger, P.L. y Luckman, T.;1995:48).

En este contexto podría identificarse tipificación cinematográfica con el término antes aludido de retrato fílmico.

¿Pero qué sucede cuando la tipificación es errónea y dicha negociación no

puede llevarse a cabo por diversas circunstancias? Este es, a decir de otros autores, el caso que nos ocupa.

Han servido de fuente de inspiración en este sentido los estudios, ya mencionados, llevados a cabo por Vito Russo (1987) sobre la representación de la homosexualidad en el cine norteamericano y Paul Julian Smith (1992) sobre algunos aspectos del mismo fenómeno en la cinematografía española.

1.3.2 El estudio del personaje.

Hamon, en su texto *Pour un statut sémiologique du personnage* (1977), defiende que, como signo, el personaje presenta una doble articulación, la que corresponde al significante, formado por los rasgos que le identifican y le diferencian de otros personajes, y la que corresponde a su significado, que le relacionan con su *sentido*. en el seno del discurso.

La dimensión sónica del personaje y su capacidad, por tanto, para remitir al espectador a un referente, sea éste formal o de sentido, es un punto de partida esencial en esta investigación, puesto que uno de sus objetivos es llegar a conocer, precisamente, cuál es el referente al que remite la representación que cristaliza en el personaje homosexual.

Se ha tomado de Hamon el modelo de análisis del personaje partiendo del establecimiento de un paradigma de *marcas* que le diferencian de otros personajes, sin embargo se ha preferido emplear, en lugar del de *marca*, el concepto de *rasgo* depurado por Chatman (1990):

“Con fines narrativos, entonces, se puede decir que un rasgo es un adjetivo narrativo sacado del lenguaje ordinario que califica una cualidad personal de un personaje, cuando persiste durante parte o toda la historia (su ‘ámbito’)(...).”

La definición de rasgo narrativo como adjetivo (...) sirve para poner de relieve la transacción entre la narración y el público. El público se fía de su conocimiento del código de rasgos en el mundo real". (Chatman,S.;1990:133-134).

Ésta fundamentación, así como la ofrecida por Mieke Bal (1990), sirven para soslayar las objeciones planteadas por quienes, como Hardison, rechazan una interpretación psicologista del personaje.

"El personaje no es un ser humano, sino que lo parece. No tiene una psique, personalidad, ideología, competencia para actuar, pero sí posee rasgos que posibilitan una descripción psicológica e ideológica" (Mieke Bal;1990:88).

Este punto es esencial, ya que el rasgo *homosexual* del personaje que nos proponemos estudiar es un rasgo perteneciente a su calificación psicológica, luego sería muy difícil hablar de la representación fílmica de la condición homosexual, obviando la representación de la dimensión psicológica en el personaje, dimensión que es, a juicio de Chatman, perfectamente identificable como tal representación:

"Si distinguimos entre un caso en la vida real y uno narrativo añadiendo 'narrativo' o 'ficticio' es ya suficiente para recordarnos que no estamos tratando de construcciones artísticas, pero que entendemos estas construcciones por medio de información psicológica extremadamente codificada que hemos recogido en la vida ordinaria, inclusive en nuestras experiencias con el arte". (Chatman, S.;1990:135).

Partiendo de la concepción del personaje como un paradigma, más o menos complejo, de rasgos (Chatman, S.;1990:135), se ha elaborado una propuesta de análisis que incluye una serie extensa ejes semánticos agrupados en diferentes categorías que dan cuenta, a su vez, de las caracterizaciones directa e indirecta (García Jiménez,J;1993:291)..

Caracterización directa, en el contexto de esta investigación, es aquella construida a partir de los rasgos que incorpora el propio personaje. Son los rasgos que interesan a su *ser* discursivo y que aquí se agrupan en las siguientes categorías:

apariciencia, perfil socioeconómico, relación con el entorno social y representación de su dimensión sexual.

Además de la caracterización directa se analiza también la caracterización indirecta que de él se hace. Se entiende por caracterización indirecta del personaje la que se elabora a través la cualificación de otros existentes del relato tales como el espacio, el tiempo o la acción diferencial.

Antes de seguir adelante es preciso hacer una aclaración respecto del uso que se hace de término *diferencial* en este estudio. El término *diferencial* no hace referencia aquí, como en Hamon (1977) a la cualidad de la calificación del personaje que le *diferencia* objetivamente del resto de los personajes del relato. Al hablar de calificación *diferencial* del personaje homosexual masculino, se está hablando de aquéllos rasgos que le identifican como homosexual, que le *diferencian* del resto de personajes no homosexuales.

Según lo indicado, se hablará en distintos momentos, a lo largo de las siguientes páginas, de rasgos diferenciales, los que, a tenor de lo representado en los discursos, sirven para identificarle como homosexual; de espacios diferenciales, los que sirven específicamente de escenario a actividades de naturaleza homosexual; y de acciones diferenciales, que serían las que realiza exclusivamente el personaje homosexual por el hecho de serlo y que, por tanto, también le identifican como tal.

En el estudio del espacio ha sido esencial la categorización de la calificación del espacio audiovisual elaborada por Jesús García Jiménez (1993), que ha servido de base a la hora de establecer los parámetros de partida en el análisis de la representación de los escenarios. En general su texto *Narrativa Audiovisual* ha sido de indudable valor a la hora de establecer un marco fiable a la hora de determinar qué vías y posibilidades de investigación se ofrecen desde la moderna narratología y

de llevar a la práctica una propuesta coherente de análisis narratológico del personaje.

Como indica García Jiménez (1993;287), el principal problema metodológico ha sido determinar qué ejes semánticos podían ser pertinentes en la cualificación del personaje homosexual, discernir cuáles eran las fuentes principales de caracterización y, dentro de ellas, cuáles eran los rasgos más eficaces y que mejor transmitían la información sobre el personaje que interesaba a esta investigación.

Se observó, haciendo un ensayo de aplicación sobre varios discursos, que la cualificación del personaje homosexual se organizaba principalmente sobre la base de grupos de rasgos relativos al *ser* y al *hacer* del personaje y, en mucho menor grado, al *decir* de él mismo o de otros personajes.

Ante la escasa representatividad que el *decir diferencial* tenía en la cualificación, y observando que en la mayor parte de los casos nos encontrábamos ante enunciados de carácter performativo (García Jiménez, J.;1993:310) en los que se establecía una identificación entre los planos del *decir* y del *hacer*, se optó por incorporar esta esfera a la de la propia acción bajo tres aspectos: la *acción declarativa*, que es aquella mediante la que el personaje se reconoce a sí mismo ante otro personaje como homosexual, el *uso lingüístico diferencial*, mediante el que se pretendían recoger las formas de hablar y otros aspectos relacionados con la expresión verbal de la homosexualidad, y un tercer aspecto que era el de la *agresión verbal*, realizada o padecida por el personaje en relación directa con su condición.

Hecha esta aclaración se impone, ahora sí, explicar cómo se ha procedido en el diseño de la parrilla de análisis. El personaje objeto de esta investigación ha sido estudiado considerando los rasgos relativos al *ser*, al *hacer*, al *decir* (como se ha

dicho incorporado a la acción) y también considerando otras formas indirectas de representación del personaje homosexual por asociación al espacio y al tiempo.

A la hora de determinar los rasgos relativos al *ser* del personaje homosexual fue esencial la aportación de estudios precedentes que habían abordado la cuestión, no en los discursos sino en la realidad, desde ámbitos tan diversos como la medicina, la psicología o la sociología. Observando los ítems que habían captado la atención de estos investigadores, se tomó la decisión de rastrear la representación de estos ítems en los relatos fílmicos. Trabajos de perfil sociológico como el de Antonio García Martín y Andrés López Fernández (1985) inspiraron la idea de estudiar la representación de la edad, de la apariencia, del perfil socioeconómico, del nivel cultural, de la composición del núcleo familiar de origen, así como de la actitud hacia la homosexualidad en los distintos ámbitos de relación social en los que era representado el personaje. En el campo de la psicología el conocidísimo *Informe Kinsey* de Kinsey, Pomeroy y Wardell (1948), recogido en infinidad de estudios sobre la homosexualidad, sugirió la idea de analizar el grado de exclusividad con el que el rasgo *homosexual* aparecía respecto de otras posibilidades de caracterización sexual. El estudio antropológico de Begoña Enguix (1996) dio la pista para incluir el estudio del rasgo relativo a la visibilidad del personaje homosexual y su evolución en el discurso fílmico. De la constatación, por la vía de la observación directa, de que la relación de los individuos homosexuales con su realidad sexual es muy diversa, se optó por incluir los rasgos relativos a la integración de la sexualidad por parte del personaje y al estatus de realización de la dimensión sexual en cada uno de ellos. Del debate mediático entre los que atribuyen un origen innato a la homosexualidad y los que postulan que es fruto del aprendizaje surgió la idea de analizar la posición de los discursos fílmicos, por lo que se incluyó en la parrilla , en el apartado dedicado a la representación de la sexualidad, el

estudio de los rasgos relativos a la emergencia y génesis de la homosexualidad aunque, como se verá, con escasos resultados.

En cuanto a los rasgos relativos al *hacer* del personaje, se partió de los propios relatos fílmicos, recogiendo en las fichas de análisis todas y cada una de las acciones diferenciales llevadas a cabo por, y sobre los personajes. Una vez completado el análisis las acciones se categorizaron, y se observó que podían ser organizadas en torno a cuatro grandes grupos: acciones sexuales, acciones de identificación, acciones de relación y agresiones.

Por lo que se refiere a las vías indirectas de cualificación de los personajes homosexuales fueron importantes los estudios previos de Oscar Guash de cuyo texto *La sociedad rosa* (Guash,O.;1991), en el que el autor elabora un exhaustivo análisis tipológico de la homosexualidad en nuestro país, se extrajo, además de la idea de analizar la tipología cinematográfica del personaje homosexual, la de investigar el par genérico/diferencial aplicado al espacio, en relación con la representación de los establecimientos llamados *de ambiente* (Enguix,B.;1996:111). Tomando como referencia una vez más del estudio realizado por Begoña Enguix (1996), se tomó la decisión de analizar la cualificación a través del espacio incluyéndose el estudio de rasgos relativos a la identificación, naturaleza, privacidad, etc. de los escenarios habitados por el personaje.

El tiempo fue considerado en dos de las dimensiones apuntada por Jesús García Jiménez: la de magnitud (García Jiménez, J.;1993:382) como, por ejemplo, la cantidad de tiempo que un personaje habitaba un determinado escenario, y la de condición planetaria (Jesús García Jiménez,J.;1993:387), en este último caso con el fin de detectar si existía alguna constante de representación que asociase la acción homosexual a un momento del día determinado.

Por último solo queda indicar que el estudio incorpora un análisis cuantitativo, que interesa tanto al cómputo de los rasgos como al del tiempo de representación, y un análisis cualitativo mediante el que se ha intentado por un lado interpretar las constantes cuantitativas ofrecidas por el anterior, y por otro detectar operaciones no cuantificables llevadas a cabo desde los discursos fílmicos, y que afectan a la representación del personaje homosexual.

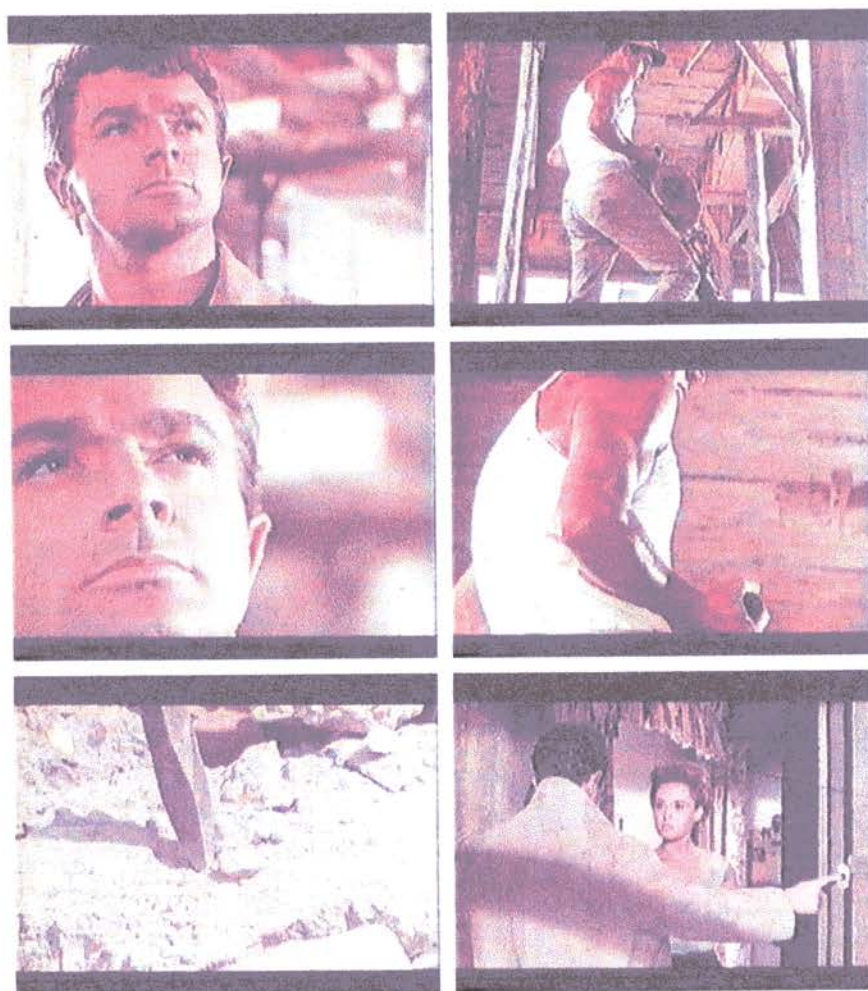


Ilustración 1 *Diferente* (1961). Primera representación fílmica del deseo homosexual: Alfredo mira al obrero. El crescendo rítmico del montaje y la articulación plano-contraplano, cada vez más cerrado sobre los ojos de Alfredo y el brazo del operario y cada vez más breve, sugiere atracción y obsesión. La llamada, a continuación, a la puerta de la mujer indica necesidad de resolver el conflicto.

2.

**REPRESENTACIÓN
DE LA HOMOSEXUALIDAD
EN EL CINE ESPAÑOL.**

2.1 LA REPRESENTACIÓN: EL PERSONAJE HOMOSEXUAL.

Según Hamon (1977) un personaje es, en esencia, un signo que a través de un significante nos pone en contacto con un significado. Una vez que la realidad, el personaje o colectivo homosexual, se ha convertido en existente del discurso, en terminología de Chatman (1990: 25), a través de la sedimentación de sus rasgos más característicos en un *personaje tipo* o en un grupo de personajes, lo que se obtiene es una *imagen* del personaje, entendida ésta como:

“Todo concepto que resume y adjetiva la identidad y el conjunto de acciones de personas, grupos e instituciones. La imagen por lo tanto es un concepto ‘construido’ en la mente de las personas y se resume y expresa en la propia ‘práctica discursiva’”. (Benavides, J. y Palacio, J.M., 1994:171).

En primer lugar, se abordará el diseño de un método de análisis cuantitativo de rasgos, tratando para ello de aislar los rasgos más productivos en la construcción diferencial del personaje homosexual. Se entiende por rasgos productivos todos aquellos que sean susceptibles de promover una valoración subjetiva por parte del espectador, permitiéndole emitir un juicio de valor a partir de la representación. No olvidemos que el objetivo final es hallar no sólo la imagen sino también el valor de la cualificación de esa imagen..

En segundo lugar, en el capítulo correspondiente a la aplicación sistemática del método diseñado, una vez obtenido el esquema de rasgos que mejor cumpla la labor de caracterización del personaje, se procederá a realizar la labor de cuantificación de esos rasgos en el relato. Así pues se analizarán, en la medida en la que estén representados, sin acudir a variables extratextuales, rasgos relativos al aspecto externo, al perfil psicológico, las características relacionadas con los

escenarios que el personaje habita, datos ambientales tales como representación del ámbito familiar y social, etc. También se trabajará la cualificación del personaje a través de la acción tomando como base exclusivamente las acciones diferenciales y su representación en el relato.

Por último, se estudiarán también los proyectos del personaje y el resultado, en términos de éxito o de fracaso, alcanzado por él en cada uno de ellos.

Terminado lo anterior será posible extraer los rasgos que caracterizan al personaje o personajes tipo. Se habrá obtenido entonces la imagen que el cine español ofrece del individuo homosexual y, acaso también del colectivo. Determinar quiénes son y cómo están caracterizados será la conclusión a esta tercera etapa.

Para acabar, será necesario determinar hacia qué lado se inclina, si es que lo hace, la balanza de la subjetividad en ese proceso de tipificación, dato que nos dará las pistas necesarias para saber qué postura ha adoptado el cine español ante la homosexualidad por medio de sus discursos.

2.2 MODALIDADES DE REPRESENTACIÓN FÍLMICA DE LA CUESTIÓN HOMOSEXUAL.

No hay noticia de que la homosexualidad haya sido representada de manera explícita en el cine español con anterioridad a 1961. Es más: al establecer 1961, fecha de estreno de la película *Diferente*, como la fecha correspondiente a la primera representación cinematográfica de la homosexualidad en este país, es necesario considerar algunos elementos ajenos al propio discurso, además de interpretar los escasos elementos ofrecidos en él, casi siempre solapadamente.

Desde ese momento, los discursos cinematográficos que han tratado el tema de la homosexualidad han vivido un proceso de evolución en dicho tratamiento, dando lugar a la articulación de miradas diferentes sobre este mismo objeto.

Desde esta investigación se postula la existencia, hasta la fecha, de tres formas de abordar la homosexualidad o, si se prefiere, tres modalidades de representación de la homosexualidad por parte del cine español: la *representación oculta*, la *representación reivindicativa* y la *representación desfocalizada*, cada una de las cuales aparece sorprendentemente delimitada en el tiempo, presentando una serie de características que vienen definidas por el peso específico que se concede a la cuestión homosexual en el desarrollo argumental de las películas, es decir si el tema homosexual constituye el eje argumental o si, por el contrario, se encuentra en su periferia, y por el grado de evidencia con el que dicha cuestión es abordada: si ésta es tratada de forma explícita o implícita.

Pérez Perucha y Ponce, con las debidas reservas a la hora de abordar un proceso histórico complejo como el que se ha dado en llamar “transición española”, y sus repercusiones o manifestaciones en la producción cinematográfica, ofrecen una propuesta de distribución cronológica compuesta por tres períodos: *El Postfranquismo* (1974-1876), *La Transición democrática* (1977-1982) y *La Democracia* (1983-1986)³. Su propuesta consiste en establecer una relación directa entre los acontecimientos que están teniendo lugar en el terreno de la configuración sociopolítica de país y el panorama cinematográfico que, a la par, se está produciendo (Pérez Perucha, J. y Ponce, V. 1985).

En lo tocante a este trabajo, es de destacar la correspondencia que se ha detectado entre los tres períodos propuestos por Perucha y Ponce y las tres modalidades de representación a las que se ha aludido, pudiéndose establecer, como

veremos, una vinculación bastante aproximada entre las formas de representación mencionadas con anterioridad y los períodos históricos propuestos por los citados autores.

2.2.1 Representaciones ocultas: primeros pasos en la representación de la homosexualidad.

Hasta el final del período denominado postfranquista, que Perucha y Ponce datan en 1976, se produjeron y estrenaron exclusivamente películas que representaban de forma elíptica la homosexualidad, debido sin duda al severo control de la censura al que se sumaba la mordaza, aún más eficaz si cabe, puesto que censuraba la propia conducta antes aún que cualquiera de sus manifestaciones, de la llamada *Ley de peligrosidad social* que perseguía y penaba, entre otros, cualquier acto de naturaleza homosexual.

No se puede olvidar que el marco legal que censuraba la homosexualidad formaba una tupida red fiscalizadora, que hacía que la expresión de lo gay pudiera ser atacado tanto en el terreno de lo privado, en virtud de lo dispuesto en la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (Ley de 4 de agosto de 1970) y de la Ley de Vagos y Maleantes (Ley de 4 de agosto de 1933) a partir de la reforma de sus artículos 2.2º y 6º, núm 20 (Ley de 15 de julio de 1954), como de lo público, desde el momento en que el Código Penal contemplaba la figura del “Escándalo Público”, vigente hasta su eliminación por medio de la Ley Orgánica de 9 de junio de 1988 (Pérez Cánovas, N. 1996; 18-25).

“En el período postfranquista los films de interés son escasos y un tanto homogeneizados y constreñidos, tanto por sus condiciones materiales y administrativas de partida, como por las exigencias reivindicativas que la sociedad española en general y el sector cinematográfico en particular plantea” (Pérez Perucha, J. y Ponce, V. 1985; 35).

Las representaciones de carácter oculto de la homosexualidad tienen su origen y su razón de ser en la represión ideológica y moral que caracterizó al régimen franquista, en el sentido de que dichas representaciones trataban de evitar su control, ejercido a través de la “censura previa de guiones”.

Las manifestaciones concretas de la “cinematografía oculta” ofrecen una dimensión más evidente en el plano teórico que por presencia real a efectos prácticos; de hecho tan sólo una película, *Diferente* (1961) de Luis María Delgado, pertenece a esta modalidad oculta de representación cuyos rasgos distintivos son:

- 1- Vaguedad, ambigüedad e indefinición absolutas en el tratamiento de la homosexualidad.
- 2- Empleo de referencias extradiscursivas para especificar con exactitud su objeto.

2.2.2 Representaciones reivindicativas: la homosexualidad en el foco del discurso.

El cine español proyecta por vez primera una mirada explícita sobre la homosexualidad en el contexto de los años que abarca la transición democrática española. Volviendo a las palabras de Pérez Perucha y Ponce:

“(…) los seis años de referencia conocen decenas de películas audaces, dominadas por la pasión de narrar historias originales o mostrar personajes implicados en la/su realidad, y rodadas con una cierta preocupación experimental cuando no con un estimulante espíritu de aventura y descubrimiento (...) y su variedad de proposiciones (...) convierten a este

período en algo cercano a una breve pero apasionante 'edad de oro' del cinema español" (Pérez Perucha, J. y Ponce, V. 1985; 35).

No es de extrañar que, tras una larga época de forzoso silencio, se produjese un efecto de descompresión expresiva que llevase a los realizadores a abordar todos los temas *prohibidos*, incluso a abordar varios de ellos dentro del mismo discurso; es más, de las ocho que se inscriben en este grupo, cinco películas ofrecen, junto al tratamiento de la homosexualidad, una mirada que abarca un proceso de revisión de las realidades política, social e histórica (si es que se pueden separar en este momento) inmediatas: la instrumentalización de la lucha política vasca en *La Muerte de Mikel*, el temor a las acciones de grupos ultraderechista durante los primeros momentos de la transición en *El Diputado* y, de manera más caricaturesca, en *Gay Club*, la explosión de los movimientos de reivindicación gay cuyo principal exponente lo constituyen las movilizaciones que tienen lugar en Barcelona, y que sirven de telón de fondo a algunos pasajes de *Ocaña, retrat intermitent* o *El vicario de Olot*; las referencias a los principios de la Guerra Civil presentes en *A un dios desconocido*; o la referencia a los grupos de oposición a la dictadura de Primo de Rivera en *Un hombre llamado Flor de Otoño*.

No obstante, aunque lo político va a ser una constante temática en el cine de este momento, hay quienes, como Monterde (1978), ponen en tela de juicio el verdadero *compromiso* político y social de estos filmes, achacando su interés a un exclusivo afán por conectar, a cualquier precio, con la sensibilidad de una audiencia caracterizada durante ese período, dada la magnitud y trascendencia de los acontecimientos, por una sensación de, podríamos llamar, *protagonismo histórico*.

"[El cine] pretende una mayor aproximación al español medio de las encuestas televisivas. Para ello se recurre a todos los recursos imaginables: el procurador en Cortes se transforma en abogado laboralista, aparecen los tacos en el vocabulario, las consignas políticas, las pintadas en primer plano, las referencias temporales marcadas por

acontecimientos políticos (...), pero siempre apoyando el reconocimiento, la identificación del espectador no sólo en los personajes sino también en las situaciones y ambientes". (Monterde, J.E. 1978;10).

Se hablaba hace un momento de la entrada de nuevas temáticas en el cine español, y lo que eso tiene de enriquecimiento, de expansión y de liberación; pero es conveniente no perder de vista que la prisa por contar, y el afán por contarlo todo en un mismo discurso, van a definir otra de las características de una gran parte del cine comercial de este momento: la superficialidad.

Varios son los autores que se quejan de esa falta de profundidad en el planteamiento temático. Una vez más Monterde llama la atención sobre este asunto en relación con la experiencia política:

"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, J.E. 1978;10).

Podríamos decir que parece evidente que las redacciones de los guiones no van precedidas de una verdadera reflexión sobre los problemas que abordan y el tratamiento de la homosexualidad no es, por supuesto, una excepción a esta regla. En el momento en el que se publica el texto que a continuación se reproduce se han estrenado ya cinco títulos que abordan abierta y explícitamente la homosexualidad: *Los placeres ocultos*, *A un dios desconocido*, *Un hombre llamado Flor de Otoño*, *Ocaña, retrat intermitent*, *El diputado* y *Él y Él*:

"Hasta aquí y hasta ahora nadie nos ha contado la vida del homosexual de verdad: del que va a bares gays, frecuentador de guetos: del 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. Nadie nos ha hablado de por qué es terrible amar a alguien de su propio sexo, de quién es el responsable de la imposibilidad del amor y del deseo en una sociedad que hace poco ha empezado a ser permisiva” (Haro Ibars, E. 1979;91).

Aunque ya habrá tiempo para analizar con exactitud el alcance real de esta afirmación, cabe decir que a pesar de su estilo, este texto encierra una gran dosis de verdad. Ni siquiera las películas más centradas en la temática homosexual, como son las que pertenecen a este período, profundizan realmente en las *realidades* homosexuales: el individuo homosexual, su tipología, su relación consigo mismo, con los otros homosexuales (la pareja, los amigos, el gueto, etc...) y con el resto de la sociedad (la familia, el entorno laboral y de relación no específicamente homosexual), la topografía del gueto, las formas de contacto (el SIDA aún era un perfecto desconocido), etc...

Sin embargo, como apunta Hopewell, dicha superficialidad probablemente tenga otra explicación, en el caso de la homosexualidad, en la taquilla. El público, que acude al cine a ver temas que, por su novedad, le resulten estimulantes y le procuren una sensación de vivir en una atmósfera de libertad recién estrenada. No es un público mayoritariamente homosexual, por lo que sería erróneo dirigir a este público mensajes de reflexión sobre detalles excesivamente particulares de la cuestión homosexual. La homosexualidad tiene, en sí misma, el valor de la transgresión en este momento, algo de lo que la audiencia cinematográfica española está muy necesitada en estos primeros años postdictatoriales, pero nada más. A partir de aquí el discurso cinematográfico tiene que marcar el acento en lo común frente a lo diferencial, en los rasgos de la experiencia vital homosexual que sean comprensibles y asimilables de forma inmediata por un público no necesariamente homosexual: la lucha por el derecho a la libertad, el dolor de la represión, el miedo

al futuro, etc... y dejar fuera, porque no hacen surgir una empatía tan inmediata por parte de espectadores no homosexuales, temas más específicos que pueden no sólo no agradar, sino incluso generar rechazo en una sensibilidad no habituada a determinadas facetas de la realidad humana, y mucho menos a su representación.

“Las limitaciones con que se centró la descripción de la homosexualidad en la transición no eran una cuestión de censura estatal, sino más bien de público. Dado que el número de espectadores aportado por los ambientes *gays* españoles no era suficiente, las películas que trataban esta cuestión tenían que atraer a un público más amplio, cuya simpatía para con la causa homosexual había de granjearse. Esta circunstancia unida al hecho de que la democracia fuese un tema de candente actualidad a mediados de los años 70, ha comportado que las películas presenten la homosexualidad de los protagonistas desde un punto de vista liberal y humanitario que hace de ella un derecho a la libertad individual. Los personajes *gays* se convierten así en víctimas sociales que, aparte de su sexualidad (...), son ‘como tú y como yo’ ”. (Hopewell, J. 1989;177-178)

En esta dirección apunta el hecho de que en este período aparezcan los títulos de las películas que cuentan con las cifras de espectadores más altas de todas las incluidas en el estudio:

TÍTULO	ESPECTADORES
<i>Los placeres ocultos</i> (1976)	1.170.700
<i>La muerte de Mikel</i> (1983)	1.169.376
<i>Un hombre llamado flor de Otoño</i> (1978)	1.097.687
<i>El diputado</i> (1978)	841.599

El cine, una vez libre de la amenaza censora, empieza a generar gran cantidad de discursos que tienen en el tratamiento de la homosexualidad su razón

primordial de ser, sobre todo si tenemos en cuenta que de todas las películas sobre la homosexualidad realizadas en los treinta y cinco años que transcurren entre la fecha de producción de la primera *Diferente* (1961) y la última *Amor de hombre* (1997), casi el 50% se producen en estos seis años (1977-1983).

Se ha denominado a este modo de representación *reivindicativa* porque ofrece una mirada que indaga en el propio individuo homosexual, en algunas facetas de su especificidad encarnadas por personajes de gran peso dramático, y porque encierran un mensaje de denuncia de las situaciones de indefensión, de vulnerabilidad, de frustración y de limitación de libertades personales que parecen afectar a la condición homosexual.

Las películas de esta época tienen, ya se ha dicho, como rasgos generales: buscar una evidente contextualización histórica y abordar temáticas inasequibles durante el ejercicio de la censura. Ahora bien: los títulos que hemos agrupado en el modo de *representación reivindicativa* de la homosexualidad presentan una serie de rasgos específicos:

- Presentar como objeto esencial en la organización de la trama la homosexualidad y la reflexión sobre algún aspecto de su naturaleza y sus circunstancias.
- Presentar al protagonista como necesaria e inequívocamente homosexual.
- Representar sistemáticamente el conflicto entre el homosexual y los otros, que parecen que constituyen la principal fuente de amenaza a su estabilidad.

Mostrar interdependencia entre la resolución de este conflicto y la resolución final de la trama.

La primera película de carácter reivindicativo es *Los placeres ocultos*(1976)

de Eloy de la Iglesia, que se encontraría en la bisagra cronológica que articula los periodos *postfranquista* y *de transición* democrática. El grupo de representaciones a las que da paso incluye títulos como *La tercera puerta* de Álvaro Forqué (1976), *Cambio de sexo* de Vicente Aranda (1977), *A un dios desconocido* de Jaime Chávarri (1977), *Un hombre llamado flor de Otoño* de Pedro Olea (1978), *Ocaña, retrat intermitent* de Ventura Pons (1978), *El diputado* de Eloy de la Iglesia (1978), *Él y él* de Eduardo Manzanos (1979), *Gay Club* de Ramón Fernández (1980) y *El vicario de Olot* (1981) de Ventura Pons. *La muerte de Mikel* de Imanol Uribe (1983) cierra este grupo de películas centradas en la reflexión en torno a la cuestión homosexual.

La excepción a esta regla es *Laberinto de pasiones* de Pedro Almodóvar (1982), que ya integra rasgos que anticipan un nuevo modo de abordar la homosexualidad en el cine.



Ilustración 2: *El diputado* (1978): ofrece el ejemplo más claro de afán de constextualización histórica, llegando a insertar imagen documental de la vida política española del momento. Roberto Orbea, el protagonista, comparte secuencia con Felipe González, Santiago Carrillo y Manuel Fraga

2.2.3 Modalidad desfocalizada de representación de la homosexualidad.

En este tercer grupo, que se inicia aproximadamente con las películas producidas en 1984 y que probablemente aún no se encuentre totalmente cerrado, la homosexualidad ya no constituye el objeto central en el desarrollo de la trama, sino que aparece en muchos casos como un complemento circunstancial, empleando un símil lingüístico, una excusa que en muchos casos sirve como desencadenante pero que en ningún momento llega a ocupar, en exclusiva, el núcleo de su desarrollo; de ahí que la haya denominado *desfocalizada*. a esta modalidad.

Las películas que corresponden a este grupo presentan las siguientes características comunes:

- Al menos uno de sus protagonistas es explícitamente homosexual.
- La homosexualidad no es, sin embargo, el tema central de su discurso y pasa a ser un elemento más en el desarrollo de la acción dramática.
- El comportamiento homosexual entra en la representación no con carácter exclusivo, sino en combinación/contraste con otros comportamientos sexuales, aprovechando la capacidad generadora de acción dramática que ofrecen los equívocos o los triángulos.

Se abre este período con *La ley del deseo* de Pedro Almodóvar (1986) a la que seguirán *Las cosas del querer* de Jaime Chávarri (1989), *Alegre ma non troppo* de Fernando Colomo (1994), *Las cosas del querer 2* de Jaime Chávarri (1995),

Hotel y domicilio de Ernesto del Río (1995), *Boca a boca* de Manuel Gómez Pereira (1995), *Más que amor frenesí* de Miguel Bardem, David Menkes y Alfonso Albacete (1996) y *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí* de Félix Sabroso y Dunia Ayaso (1996).



Ilustración 3: Las relaciones triangulares son una ocnstante en la modalidad desfocalizada de representación. En *Las cosas del querer* Pepa (Ángeła Molina) y Mario (Manuel Bandera), comparten sin un vértice afectivo: Juan (Ángel de Andrés).

UNIVERSAL FILMS ESPAÑOLA S.A.
PRESENTA



UN
FILM
DE

**ALFREDO
ALARIA**

EN
EASTMANCOLOR

CON
**MANUEL MONROY
SANDRA LE BROCCQ**

Diferente

MANUEL BARRIO - MARA LABO - JULIA BUTIERREZ CABA

DIRECCION GENERAL: LUIS M. DEL SADO - MONTAJE: ANTONIO MACASOLI - MÚSICA: ROBERTO GOTTSCHEW - ADAPTACION: ADRIANA FILIPE - JESUS SAIZ

© 1972 - UNIVERSAL FILMS



*Por què ser
homosexual
es ser*

Diferente!

UN FILM DE ALFREDO ALARIA
con Sandra Lebrocq

2.3 PELÍCULAS ESPAÑOLAS EXHIBIDAS EN CIRCUITO COMERCIAL EN LAS QUE APARECEN PERSONAJES HOMOSEXUALES COMO PROTAGONISTAS.

2.3.1 *Diferente* (Luis María Delgado, 1961).

El aparato censor del régimen franquista, a pesar del aparente relajamiento del que había hecho gala en los últimos años de la dictadura, hacía imposible abordar todavía determinados temas moral o políticamente sospechosos.

Lo que probablemente permite al guión de la película *Diferente* (1961), del director Luis María Delgado, pasar sin contratiempos bajo la mirada de la censura es la falta de alusiones verbalmente explícitas al tema en el interior del discurso, de hecho en su primer estreno las únicas referencias las constituyen una serie de “guiños” a la intertextualidad que se ofrecen al espectador *avisado* en la secuencia de créditos al inicio de la película. En ella se nos presenta una biblioteca, situada en lo que luego reconoceremos como la habitación del protagonista, que contiene algunos libros de los autores más reconocidos y que mayor repercusión han tenido en la formación de lo que podría denominarse, parafraseando a Boswell (1993: 232), la *subcultura gay* de este siglo: Federico García Lorca, Oscar Wilde y Sigmund Freud.

En esta misma secuencia aparece una pregunta manuscrita sobre un folio: “¿Por qué?” seguida de una serie de renglones, que puesto que están escritos a continuación pueden leerse como respuestas, enérgicamente tachados y sobre la chimenea el rostro de un figurín ensangrentado junto a una reproducción de la obra “Cristo hipercúbico” de Salvador Dalí, que podrían constituir referencias al

simbolismo religioso de “la pasión”, pero que pueden estar remitiendo también, tanto por su contenido como por el orden que ocupan en la secuencia, a la imposibilidad en definitiva de hallar una razón humana que responda a la pregunta. Pero ¿cuál es la pregunta?.



Ilustración 4: *Diferente* (1961): Primeros claves interdiscursivas que apuntan a la cuestión homosexual.

La pregunta se formularía de forma explícita diecisiete años después, en octubre de 1978, como frase promocional del reestreno de *Diferente*: “*Por qué ser homosexual es ser DIFERENTE*”, en un contexto social en el que la homosexualidad sería finalmente excluida de la nómina de “comportamientos peligrosos” en la reforma del Código Penal del 26 de diciembre de 1978. (Mirabet y Mullol, 1985:171).

La mirada de Alfredo, el protagonista al obrero que está trabajando en uno de los edificios en construcción de su padre, el primerísimo plano de sus ojos fijos en el plano detalle, primero del brazo y luego de la perforadora neumática del operario, son el plano y contraplano mediante los que se articula la primera mirada explícita del deseo homosexual en nuestra cinematografía, y lo que justifica la inclusión de este film en el corpus de análisis de este trabajo, considerado en su momento como un discurso explícito y abiertamente prohomófilo:

“Gracias al simbolismo y al tratamiento musical no realista, se va a poder exhibir públicamente la primera apología abierta de la homosexualidad en el cine español y una de las primeras en el cine mundial”. Gubern, R. (1986;20).

La coartada simbolista es explícita en el guión de la película, en el que el guionista, Alfredo Alaria identifica el martillo demoledor con la presión social sobre el protagonista.

La relajación del aparato censor, y su inminente abolición, motivan la redacción de la Circular 1/76 por parte de la Fiscalía del Tribunal Supremo. Esta circular desvincula las decisiones de las diferentes Juntas de Censura del juicio que, en cada caso, pueda expresar la Fiscalía del Tribunal Supremo, y hace recaer sobre el exhibidor la responsabilidad última sobre el material proyectado en cada sala:

“Ante la proliferación de espectáculos y publicaciones obscenas en progresión ciertamente geométrica, la invasión de un descarado comercio de la sexualidad, exhibiendo abundantes imágenes con desnudos integrales pornográficos, relatos y escenas procaces o anuncios que contienen ultrajes a las buenas costumbres(...).

“No deberá considerarse nunca como determinante de irresponsabilidad el hecho de que hayan sido autorizados por la Junta de Censura correspondiente, pues tal autorización no implica un derecho absoluto e incondicionado a la proyección, sino que, al quedar ésta al arbitrio de la voluntad del empresario, que tiene pleno discernimiento para valorar su contenido, deberá asumir también las presuntas responsabilidades penales que puedan derivarse de ella”.³

Avisadas las partes interesadas, a continuación inmediatamente de la publicación de esta circular -en concreto al día siguiente- se dicta la Orden Ministerial de 14 de febrero de 1976, que elimina la llamada “censura previa de guiones”.

Queda sin embargo aún la Junta de Clasificación y Apreciación de Películas pero no tardará en desaparecer también, y con ella todo lo que quedaba del aparato censor del régimen, con la reestructuración del Ministerio de Información y Turismo como Ministerio de Cultura en virtud del Decreto 2.258/77 de 27 de agosto (González Ballesteros, 1981:194-195).

Diferente va a ser recibida, a pesar de la vaguedad de sus planteamientos, con verdadero entusiasmo a partir del momento en el que se reestrenó bajo las premisas de una reformulación desde el filtro gay de su argumento. En España, lo gay era nombrado explícitamente en el medio cinematográfico desde una actitud que dejaba fuera la burla, la ridiculización, y la mirada socarronamente frívola, que parecían ir unidas por lazos de necesidad al personaje homosexual masculino, tratamiento que evidentemente no era exclusivo, al parecer, del cine español:

“En los cinemas tanto americano como europeo, el o la homosexual eran personajes inexistentes, o, si acaso, aparecían mostrados ridículamente como siluetas, encarnadas, en lo masculino, por modistos, peluqueros o bailarines; y, en lo femenino, por guardianas de prisión o prototipos similares”. Santos Fontenla, C. (1979; 89).

En realidad, lo exclusivo, en el caso de las producciones nacionales, es que las condiciones sociopolíticas no admitían ningún otro tratamiento y éste, además de políticamente correcto, era francamente rentable, como lo demuestra el hecho de que *No desearás al vecino del quinto* de Ramón Fernández (1970), sea una de las películas con mejor taquilla de la historia del cine español. Es ésta una comedia en la que un personaje heterosexual, encarnado por Alfredo Landa, abre un negocio de peluquería femenina en el que se hace pasar por homosexual para seducirlas, bajo un convincente aparato retórico compuesto por atuendos estrafalarios, bisutería fantástica, pelucas espectaculares, un perro minúsculo bajo el brazo, una ingente cantidad de ademanes de ojos, manos, cintura, muñecas y unas inflexiones vocales

tan aparatosas como inequívocas, todo ello destinado a dejar bien claro que un homosexual era claramente identificable a los ojos de cualquiera y, por supuesto, imposible de confundir con un heterosexual.

Esta película, gran éxito de público y crítica, es un buen ejemplo de la percepción histrionista que un determinado sector de la sociedad venía teniendo históricamente de la realidad homosexual.

La medida de la complacencia con la que dicho tratamiento contaba entre la audiencia cinematográfica española lo demuestran los más de cuatro millones de espectadores con los que contó (exactamente 4.371.624 según fuentes del Ministerio de Educación y Cultura).

No es de extrañar, por tanto, que *Diferente* fuese recibida como un acontecimiento por parte de una audiencia agradecida, acostumbrada a habitar con sensación de holgura los intersticios que los discursos heterosexuales abandonaban a su proyección, único lugar discursivo del que la audiencia gay podía disponer para, previa elaboración, reescribir su propia historia. Esto explicaría, al menos en parte (habría que contar además con actitudes personales y variables extradiscursivas e intertextuales), el proceso de mitificación al que han sido sometidos determinados actores o actrices, así como películas, libros, canciones, y otros productos culturales, por parte de un público gay que veía representados en ellos, retazos de su propia historia, de la que el caso más significativo en España tal vez sea el fenómeno encarnado por María Antonia Abad Fernández (Sara Montiel) y en el caso norteamericano: Judy Garland. Este tipo de conexión es explicada en función del sentido de la *teatralidad* que, a juicio de autores como Jack Babuscio (1983), es propio de una determinada sensibilidad o forma de ser gay que él denomina “camp”:

El 'camp' es individualista; gusta, como tal, de la singularidad y la fuerza de que la personalidad aparece imbuida. Y esta teatralización de la experiencia deriva tanto de la propia experiencia del disimulo (...) como de la agudizada sensibilidad con que captamos aspectos de la interpretación que otros parecen integrar por rutina o de manera inconsciente. Es esta consciencia del doble aspecto de la interpretación lo que permite explicar el que los homosexuales formen un espectro tan desproporcionadamente grande y entusiasta del público de determinadas estrellas como, por ejemplo, Judy Garland.

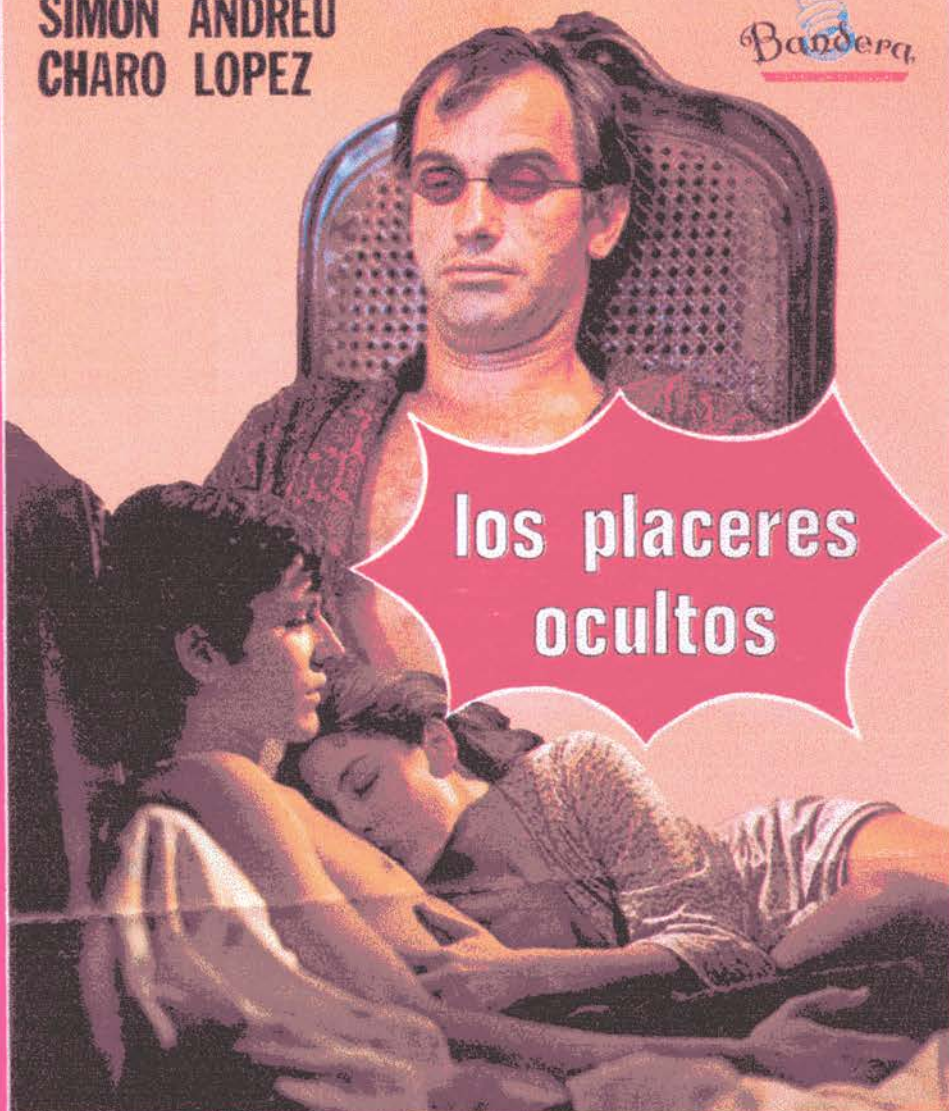
(...) Unido a ésto aparece el hecho de que muchos de nosotros parecemos ser capaces de establecer paralelos entre nuestro profundo sentimiento de opresión (...) y los sufrimientos, soledad, infortunios de la estrella, dentro y fuera dela pantalla" (Babuscio,J.;1986:107).

Sara encarnó habitualmente papeles dramáticos de mujer *involuntariamente* mala, de moral cuando menos dudosa y maltratada por el amor de los hombres y por la vida, exactamente lo mismo que podían pensar de sí una buena parte de los espectadores gays de sus películas, a la luz de una conciencia trabajada por la culpa, y de una experiencia vital que, dadas las represivas circunstancias, se presentaba poco gratificante y muy vulnerable en términos tanto sociales como afectivos. Un mecanismo de simple identificación que llenó de grandes héroes y heroínas dramáticos, de boleros, cupletistas, tonadilleras y demás testigos vicarios del drama de la experiencia humana, ese ámbito que podríamos denominar, parafraseando a Smith (1993:232), *subcultura gay* española.

La reinterpretación o reescritura gay de los discursos heterosexuales es, de hecho, materia de reflexión de numerosos estudios que abordan el ámbito de la recepción y, desgraciadamente, excede con mucho los límites de este estudio⁷.

SIMON ANDREU
CHARO LOPEZ

Bandera
CINEMATOGRAFICA



**los placeres
ocultos**

BEATRIZ
ROSSAT

GERMAN
COBOS

ANTONIO
CORENCIA

ANGEL
PARDO

COLABORACION ESPECIAL

JOSELE

CARMEN

PACO

ACTRIZ INVITADA

QUETA CLAVER

ROMAN

PLATERO

ESPAÑA

LA PRESENTACION CINEMATOGRAFICA
TONY FUENTES

DIRECTOR

ELOY DE LA IGLESIA

UNA PRODUCCION

ALBORADA P. C. (OSCAR GUARIDO)

2.3.2 *Los placeres ocultos* (Eloy de la Iglesia, 1976).

Inmediatamente tras la abolición de la *censura previa* se inicia la que será, esta vez sí, la primera producción española que aborde abierta y directamente la homosexualidad. La película es *Los placeres ocultos*, dirigida por Eloy de la Iglesia en 1976, y estrenada en Madrid un año más tarde, el 26 de mayo de 1977.

A través de *Los placeres ocultos*, Eloy de la Iglesia nos ofrece, con guión de Rafael Sánchez Campo y Gonzalo Goicoechea, la historia de una redención y de un chantaje: Eduardo, director de un banco y habitual seductor de adolescentes, se enamora y se convierte en benefactor de Miguel, joven de extracción humilde, y de su novia Carmen. El afecto, que se nos presenta como sincero, de Eduardo hacia Miguel, y después también hacia Carmen, da paso a una relación cuya fluidez se verá obstaculizada por los celos de Rosa, mujer madura que mantiene relaciones con Miguel, por el afecto que éste manifiesta hacia Eduardo. Los celos darán lugar al chantaje al que Eduardo, que opta por la integridad, decide no ceder. Cuando la amenaza se cumple, Eduardo es escarnecido públicamente en la misma sede del banco por el propio Miguel, sin embargo, el final de la película nos hace pensar que Eduardo supera la situación y que la amistad volverá a su cauce.

Una reinterpretación de la historia del héroe malvado, Eduardo, que por la mediación de la virtud y de la ingenuidad, encarnada en las figuras de Miguel y de su novia Carmen, es capaz de redimirse revelándose primero contra su propia naturaleza, el deseo sexual que en principio siente por Miguel, y superando después la prueba del escarnio público.

Con esta película Eloy de la Iglesia trata un tema, el del chantaje, que será habitual en las películas que abordan la homosexualidad. El chantaje, o al menos la

amenaza de su formulación, que enfrenta al personaje homosexual, desnudo en su verdad, a las miradas hostiles de *los otros*, se constituirá en el fantasma que sobrevuele gran parte de estos guiones, del mismo modo que la aceptación de esa amenaza, o de las consecuencias derivadas de su cumplimiento, será un recurso, cuando menos frecuente, para ensalzar al *héroe homosexual*. En muchos casos el héroe homosexual será tal, en la medida en la que sea capaz de integrar su diferencia, como en gran parte de los mitos clásicos: en la medida en la que sea capaz de nombrar y asumir su destino.

Este último punto marcará una de las características más peculiares y notables del personaje homosexual representado como héroe: a la hora de analizar el éxito o el fracaso de su proyecto, va a ser frecuente observar cómo el personaje homosexual ganará, en muchos casos, en la medida en la que pierda: al reconocer públicamente su condición, lo que en este contexto podríamos denominar como “la prueba de la visibilidad”, el personaje homosexual puede perder alguno de los atributos que le definían en el relato como ganador: la posesión de una determinada posición, la estima de otros personajes secundarios en el relato, etc... sin embargo esa misma pérdida es la cifra de su victoria, puesto que es la medida de su sacrificio como héroe en aras a alcanzar un objetivo superior: la consecución de la verdad/autenticidad a sus ojos y a los de los otros, la ruptura con una situación negativa como la *doble vida* y/o la opción por el amor del otro y por la libertad.

Una producción Elias Querejeta
A un dios desconocido

Hector Alterio
María Rosa Salgado
Javier Elorriaga
Rosa Valenti
Angela Molina
en
"Soledad joven"



Operador
Teo Escamilla
Música
Luis de Pablo
Director
Jaime Chavarrí
Color



2.3.3 *A un dios desconocido*. (Jaime Chávarri, 1977).

Si se sigue el orden cronológico, el siguiente título es *A un dios desconocido*, cinta de Jaime Chávarri estrenada en Madrid, en los cines Amaya, el 16 de septiembre de 1977, con la que obtuvo varios galardones en la XXV edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián de ese mismo año, entre ellos el de mejor actor a su protagonista Héctor Alterio. También en el 77 fue premiada por el Círculo de Escritores Cinematográficos: al mejor director, a los mejores actor y actriz de reparto (J. Elorriaga y M. Rosa Salgado respectivamente) y a la mejor música (L. de Pablo), y en el año siguiente consiguió un “Hugo de oro” en el Festival Internacional de Chicago y el “Prix l’Age d’Or”.

Lo que más destaca de *A un dios desconocido* es su tono marcadamente descriptivo; en ella apenas sucede nada relevante, salvo las secuencias iniciales relativas a la preadolescencia de su protagonista, José García, en la que mantiene relaciones frecuentes con Pedro, hijo de los señores dela casa, y amigo de un poeta adolescente que pronto será identificado como Federico García Lorca.

Vuelven a introducirse las variables interdiscursivas como el rastro de una subyacente cultura gay.

Eloy de la Iglesia no nos *cuenta*, más bien nos *describe* la vida de un José García adulto, caracterizada por la soledad: la única presencia que acompaña de manera constante al protagonista es su propia voz grabada en un magnetofón -voz sin presencia o monólogo interior cinematográfico- que suena en el espacio diegético recitando el poema, abiertamente gay, de Federico García Lorca: “Oda a Walt Whitman” de *Poeta en Nueva York*. José hace sonar sus versos cada vez que se desnuda -remarcados por el sonido del magnetofón el silencio y la soledad- para

meterse en la cama.

Tal vez se pueda afirmar que el juego que nos ofrece Eloy de la Iglesia en estas secuencias, en las que el protagonista se desnuda ante el espejo mientras escucha la “Oda al Walt Whitman”, es precisamente el de ofrecernos dos imágenes especulares simultáneas a través de dos miradas: la exterior, que recorre las huellas que el tiempo ha dejado en el cuerpo del personaje, y la interior, que se focaliza sobre otra imagen: la descrita por los versos de Lorca. Los otros rasgos que marcan la vida que se nos describe son la nostalgia de un pasado, imposible de recuperar, y la decadencia que define el presente.

Más que como circunstancia, la homosexualidad en José parece constituir un estado que bloquea toda puerta a la esperanza; de hecho, ninguna de las relaciones personales que la trama propone al protagonista en su desarrollo, parecen satisfacerle por un motivo u otro: Miguel, su amante ocasional, Adela, la vecina viuda que le propone un matrimonio de conveniencia para escapar de la soledad, o el joven Jorge, el hijo de Adela, ante cuyo intento de seducción José no acusa emoción alguna. Esto se pone de manifiesto con especial intensidad en la secuencia final de la película en la que Miguel espera a la puerta de la casa la llegada del protagonista; José llega, entra en casa con él y, sin dirigirle palabra y sin prestar atención a su presencia, conecta el magnetófono, se desnuda -como lo hiciera a solas- ante la mirada de Miguel y, tras apagar la luz y el magnetófono, afirma: “No queda nada”, frase contundente con la que se cierra la película.

Otro detalle importante a tener en cuenta es que en *A un dios desconocido* aparece la primera representación en campo de una acción de carácter sexual entre dos hombres: un beso entre José y Miguel, en la casa del primero. Ésta es la primera ocasión en la que la homosexualidad es representada, por el cine español,

de la expresión de un deseo o de una intención. La homosexualidad se convierte en acción diferencial y sexualmente explícita.



José. A un Dios desconocido 1977).



A un Dios desconocido. José recibe flores de un viejo amigo, una acción generalmente asociada a lo femenino.



una producción de JOSE FRADE

JOSE SACRISTAN
es

FLOR de OTOÑO

eastmancolor



Francisco Algora
Carmen Carbonell
Roberto Camardiel

Un film de PEDRO OLEA

2.3.4 *Un hombre llamado flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978).

En el XXVI Festival Internacional de Cine de San Sebastián, José Sacristán obtiene el premio al mejor actor por su interpretación del personaje de Lluís de Sarracant, protagonista de *Un hombre llamado flor de Otoño* (1978) del director Pedro Olea, estrenada en Barcelona, en el cine Aribau, el 2 de abril de 1978, y en Madrid, en el cine Capitol, el 25 de septiembre del mismo año.

Esta película aborda dos aspectos que van a aparecer relacionados sistemáticamente con la homosexualidad en distintas representaciones cinematográficas: el primero de ellos, la doble vida de un joven soltero de buena posición, ya había sido abordado explícitamente en *Los placeres ocultos*, el otro es el travestismo, que aunque apareció como gag humorístico en *Diferente* y en *Los placeres ocultos*, se aborda por vez primera de forma extensa en *Un hombre llamado Flor de Otoño*. El travestismo va a constituir una referencia recurrente por parte del cine español a la hora de representar la homosexualidad.

Lluís de Sarracant es el hijo de una familia de la alta burguesía catalana, que ejerce como abogado sindicalista y que, por la noche, actúa en el Bataclán, un local marginal dedicado al espectáculo del travestismo, dando vida a Flor de Otoño. La doble vida del protagonista va aún más allá entrando en el campo del activismo político como componente de un grupo de tendencia anarquista que organiza un atentado, que resultará fallido, contra el tren en el que viaja José Antonio Primo de Rivera.

Otro de los momentos que aparecen frecuentemente representados en muchas de las películas es, lo que podríamos llamar, el de “declaración”, en el que el personaje revela su homosexualidad a otro personaje del relato. En las películas a

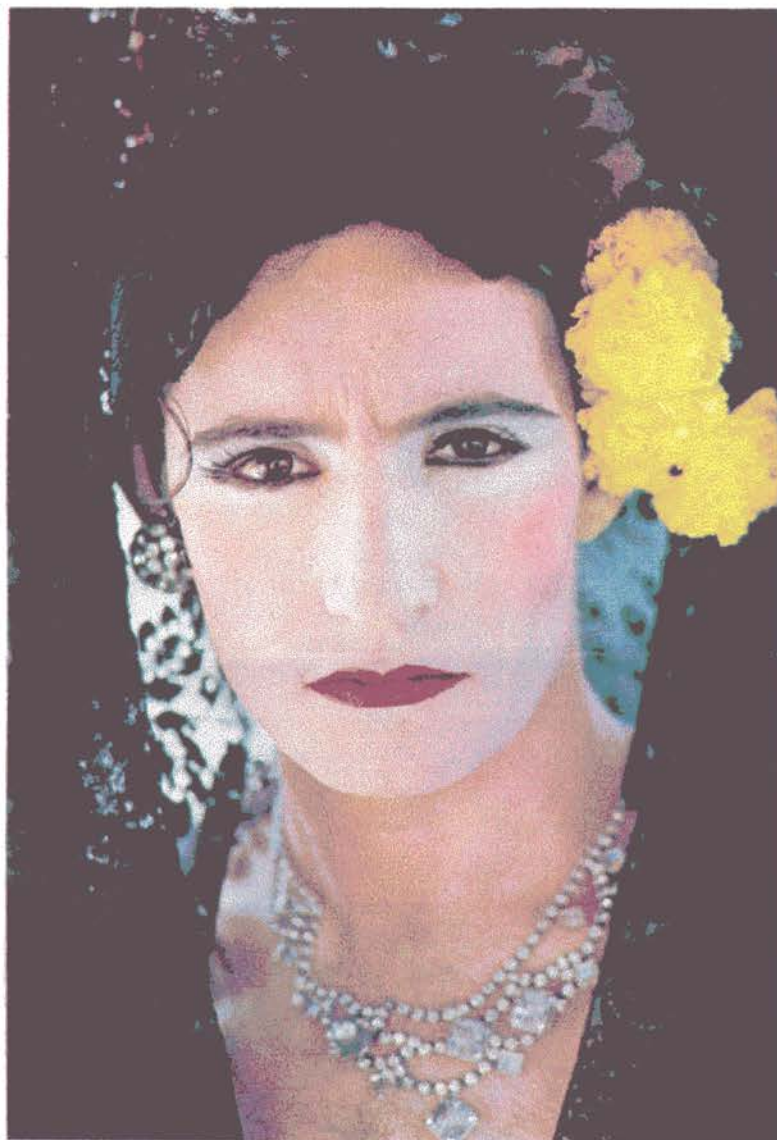
las que hemos identificado como pertenecientes a la modalidad *reivindicativa*, este momento suele presentarse cargado de gran tensión dramática.

El artificio dramático que Olea elabora en *Un hombre llamado flor de Otoño* se apoya en el hecho de que la madre de Lluís, tras la confesión de su hijo apareciendo ante su cama ataviado como Flor de Otoño y no como Lluís, parece borrar el hecho de su consciencia, actitud que se ve desmentida cuando, en la penúltima secuencia de la película, la madre aparece en la cárcel, en la que Lluís espera el momento de la ejecución por el intento de magnicidio, aparentemente enajenada (para ella Lluís parte con el fin de realizar un largo viaje) pero llevándole un espejo y un lápiz de labios y con ellos, a la postre y como una ventana a la lucidez en medio de la aparente enajenación, la evidencia de su serenidad ante el reconocimiento y la aceptación de la identidad de su hijo, no así de la proximidad de su muerte, dando paso a un silencioso gesto de reencuentro.



'Flor de otoño' y Lluís Sarracant, el abogado laboralista que canta en el Bataclán.

PRO **Z** ESA PRESENTA:



OCAÑA

RETRAT INTERMITENT

UN FILM DE VENTURA PONS

P.C. TEIDE/P. ZETA, S.A.

EASTMANCOLOR

2.3.5 *Ocaña, retrat intermitent* (Ventura Pons, 1978).

Junto a películas de ficción, se realizaron en aquel momento algunos films documentales como *Ocaña, retrat intermitent* (1978), en el que el director Ventura Pons ofrece a través de la mirada de su protagonista, Ocaña, uno de los emblemas de la transición barcelonesa y del resurgir del movimiento de reivindicación gay en Cataluña, una visión muy personal de la Barcelona de la época que constituye el fondo nítido sobre el que Ocaña despliega el relato de su vida y de su personal visión del mundo y del arte.

Ocaña es el personaje marginal por definición, en el que se mezclan a partes iguales sordidez e ingenuidad, un personaje obligado a abandonar su Cantillana natal por el rechazo de sus vecinos, afincado en la Barcelona marginal en cuyo escenario comparte espacio urbano con prostitutas y travestis.

Es el de Ventura Pons un documental que trata de aprehender la realidad desde una perspectiva de los espectacular, aprovechando el material que el propio personaje le aporta, dejando que se exprese directamente y en primera persona ante la cámara, en una estética en la que se alternan las secuencias a cámara fija, a lo *cinema vérité*, reforzando el carácter documental de la pieza, con las ilustraciones que dan paso a la vertiente espectacular del discurso en las que aparece el Ocaña travestido. Ventura Pons juega, en *Ocaña retrato intermitente*, a yuxtaponer intimismo y exhibicionismo, autenticidad y artificio, dando lugar a un discurso facetado, casi conceptualmente cubista, que consigue una representación de gran fidelidad por medio de la articulación de planos de significación que operan en contraste y superposición.

“Temáticamente me interesó crear un retrato intermitentemente roto, por lo que, si se me

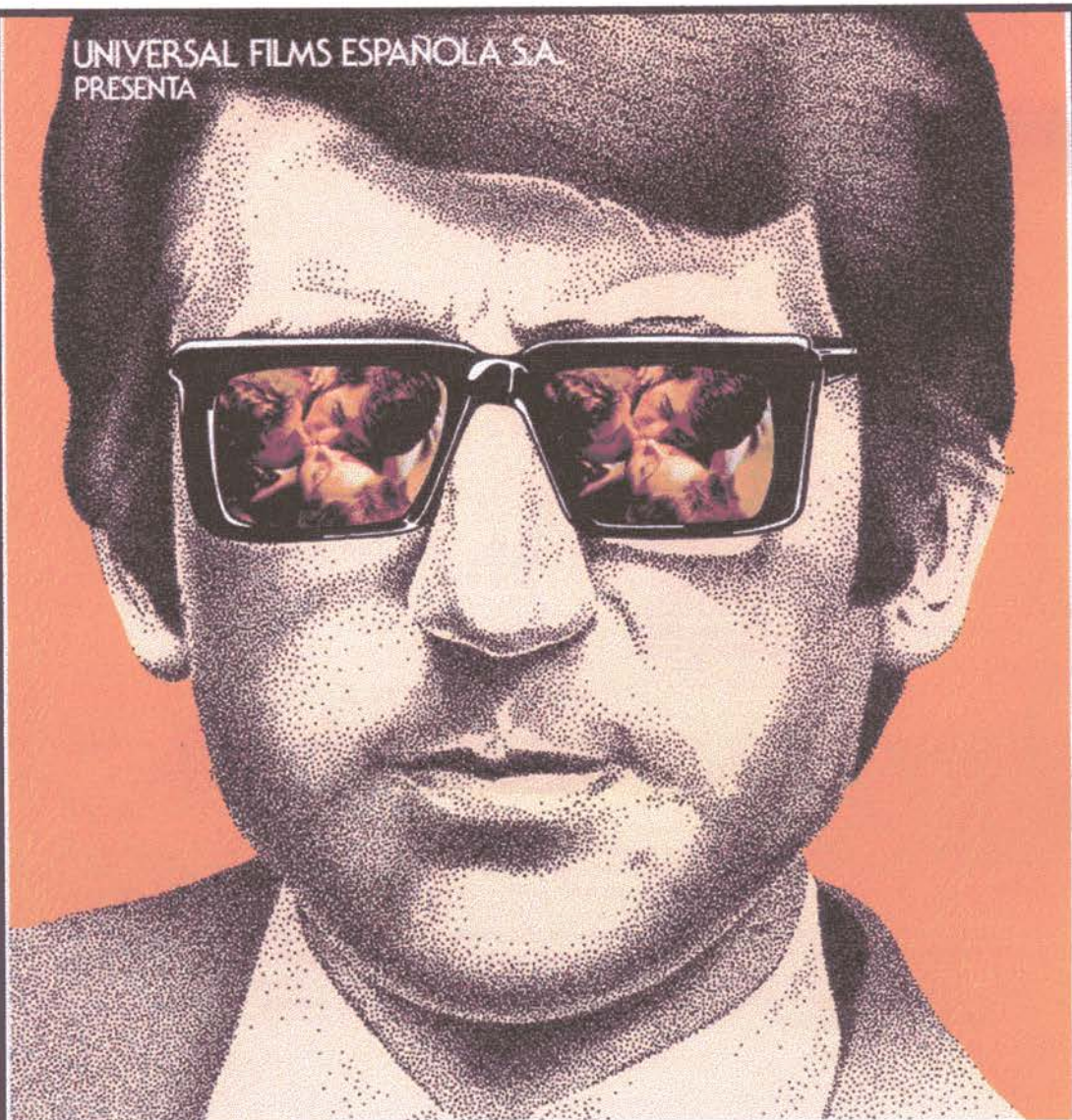
permite, llamaré 'la provocación del recuerdo'. Ocaña, en su casa, nos habla de su vida y a la vez, en intrmitencias, vemos el mundo que mana de su subconsciente.

(...) Por una parte me interesa crear un distanciamiento entre la narración y el 'recuerdo provocado' que vaya más allá del puro cambio de secuencia, hacer que de alguna forma el espectador sienta en sí mismo el proceso de la historia. En segundo lugar todo preciosismo estilístico aplicado al mundo marginal que aparece en el film hubiera sido una imposición abusiva de la estética del poder". (PONS, V., 1978).

En *Ocaña retrat intermittent* aparecen temáticas que hasta ese momento tan sólo habían sido sugeridas, como la narración de los pasajes explícitamente sexuales del protagonista, la descripción de los escenarios, el exhibicionismo y, algo aún más importante: no hay rastro en *Ocaña...* del sentimiento de culpa que caracteriza a sus predecesores. Es Ocaña un personaje desinhibido hasta la insurgencia, que desgrana el relato de su existencia con total naturalidad, sin disculparse por el hecho de ser homosexual, palabra a la que él mismo no concede ningún significado, y es el primer personaje que plantea el deseo gay como natural, por coherente con su propia naturaleza, sin acudir a fuentes de legitimación externas a sí mismo, y a su propio deseo de ser.

"No me considero pionero del travestismo barcelonés, porque siempre ha habido travestis, pero sí soy pionero del teatro en la calle. Cuando me disfrazo parezco una pintura negra de Goya. Es lo que intento, dar una imagen grotesca, distorsionada. Creo que la provocación gusta a todo el mundo, porque todos tenemos algo de exhibicionistas. Soy exhibicionista porque he estado mucho tiempo marginado. Pero en casa yo me maquillaba como los griegos y los romanos". (Ocaña, J.P., 1978)

UNIVERSAL FILMS ESPAÑOLA S.A.
PRESENTA



EL DIPUTADO

JOSE SACRISTAN

JOSE LUIS ALONSO
ENRIQUE VIVO
y la colaboración de
AGUSTIN GONZALEZ y
QUETA CLAVER

FIGARO FILMS S.A./P. ZETA S.A./UFESA

M^a LUISA SAN JOSE

DIRECCION: **ELOY DE LA IGLESIA**

PROD. EJECUTIVO: **J.A. PEREZ GINER**

FOTOGRAFIA: **ANTONIO CUEVAS**

2.3.6 *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978).

En el mismo año en el que se estrena *Un hombre llamado flor de Otoño* se estrena *El diputado* (1978), concretamente el día 10 de septiembre. En *El diputado* repiten Eloy de la Iglesia como director, Gonzalo Goicoechea como guionista y José Sacristán como actor protagonista.

Podría decirse también que el tema supone una revisión del conflicto del chantaje ofrecido ya por el director en *Los placeres ocultos*, pero recrudescido en su planteamiento y consecuencias, y con una marcada intención de contextualización política e histórica, hasta el punto de que son perfectamente reconocibles a ojos del espectador, formaciones y personajes políticos de la época, así como algunos de los escenarios físicos en los que se desarrollaron momentos importantes del proceso de transición democrática española.

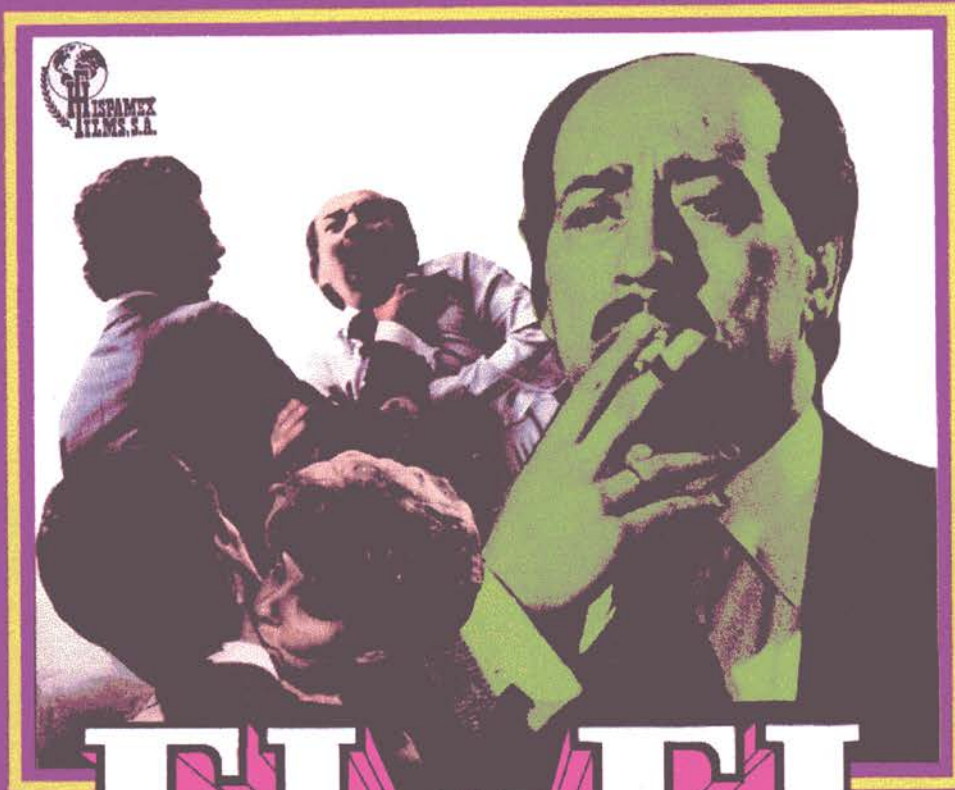
El esquema de *El diputado* es prácticamente el mismo que el que de la Iglesia esbozaba en “Los placeres”: varón adulto, de posición socioeconómica desahogada, asiduo visitante de lugares de contacto homosexual, establece con un joven de extracción humilde, una relación asimétrica, que no tarda en adoptar un esquema paternofilial, en la que el puro deseo sexual del inicio deviene en un sentimiento más profundo que arrastra a ambos por igual, llevándoles a enfrentarse al reconocimiento de su verdad, al joven ante sí mismo y ante Roberto, y a éste, además, ante el resto de la sociedad, acción que en este caso se ve reforzada por ser la última del relato, a pesar de que no llega a presentarse dentro de los límites discursivos, ya que la película acaba justo antes de que se presente ante sus compañeros de partido en el congreso que ha de elegirle como Secretario General.

Las diferencias con “Los placeres” son pocas pero importantes: la primera es que en ningún momento en *Los placeres ocultos* llega a plantearse la existencia de una relación de correspondencia en lo sexual entre ambos protagonistas, Eduardo y Miguel, cosa que sí sucede entre Roberto y Juanito. Otra no menos importante es el hecho de que el diputado Roberto, a diferencia de Eduardo, sea un hombre casado, lo que en términos de relato es tanto como afirmar que la homosexualidad no es necesariamente un comportamiento sexual excluyente de otras conductas. De hecho Juanito también es representado como sexualmente ambiguo en lo que a atracción sexual se refiere siendo necesaria su confesión verbal ante Roberto para que sea posible clausurar definitivamente el sexo *preferente* del objeto tanto de su deseo, como de su afecto.

Hay una diferencia argumental más importante, si cabe, que las anteriores: En *Los placeres ocultos* se cuenta una historia de deseo, del buen deseo reconvertido en amistad por la fuerza de la voluntad y del afecto y de cómo el héroe homosexual vence su propia pulsión, frente al mal deseo, representado por Rosa (Charo López), que al no poder superar su frustración, pone en peligro esa misma amistad que el héroe homosexual pretende cimentar. Por su parte, *El diputado* va un paso más allá y se introduce ámbito de un deseo que se realiza y se hace explícito de modo que el héroe homosexual ya no está marcado por el hecho de vencer a su deseo, sino por vencer las limitaciones que la naturaleza y dirección de su deseo le imponen: el miedo, la mentira y la conveniencia.

En *El diputado* Eloy de la Iglesia hace que el protagonista lo pierda todo: su mujer, su amante y su posición política, apuntando una vez más a la verdad, a la autenticidad, como única norma y como única, y en este caso última, esperanza de victoria para un héroe glorificado a través de su condición de mártir, lo que también sucedía, y de un modo muy similar, como resolución al conflicto planteado.

**JOSE LUIS
LOPEZ VAZQUEZ** **ANTONIO
ESCUDERO** **MONICA
RANDALL**
LOLA HERRERA



EL Y EL

SANCHO GRACIA / ALVARO DE LUNA / MARIA LUISA PONTE

Director: **EDUARDO MANZANOS** / Technicolor

Una mujer enigmática... Alcohol, tal vez Drogas...

Un desnudo... Un equívoco acto sexual...

2.3.7 *Él y él* (Eduardo Manzanos, 1979).

Dirigida por Eduardo Manzano, *Él y él* (1979) constituiría la excepción a la regla dentro de las películas que, hemos dicho, abordaban la homosexualidad de manera reivindicativa. En ella se presenta una historia que se apoya en el juego del ser/parecer. En principio Ramón -encarnado por el actor José Luis López Vázquez- escritor afamado de tendencia homosexual seduce, sirviéndose de una amiga supuestamente lesbiana, a un joven de buena familia quien parece ser, a su vez, el amante de una mujer madura y adinerada. Este joven, Jaime, al saberse engañado y seducido por el escritor, presa de la ira, acaba con su vida -o al menos eso se hace pensar- de un botellazo.

Lo cierto es que tras muchas peripecias, destinadas a ocultar todo rastro de su paso por la casa del escritor, se percata de que ha perdido allí precisamente su documentación.

El caso es que el relato se organiza para hacer creer al espectador: a) que el asesinado no ha sido asesinado; b) que la amiga lesbiana ni es tan amiga ni es tan lesbiana; c) que no hay tal idilio entre el protagonista y la mujer madura y adinerada y d) que, además, el joven protagonista es igualmente homosexual, con lo que queda por saber la razón real del asesinato a sus manos, al final de la película, del escritor; ya que a lo largo del relato, cuando el asesinato aún no lo era -pero lo parecía- estaba claro que se había debido a la imposibilidad de aceptar el hecho de haber sido seducido, mediante el engaño, por un homosexual.

En este juego de equívocos, no siempre justificado, persisten algunas de las ideas ya recurrentes en el cine sobre homosexuales: el seductor maduro, de profesión liberal y buena posición, en relación desigual frente al joven seducido; la

prostitución asociada a la homosexualidad, que ya había aparecido en *Los placeres ocultos* y en *El diputado*, y que en este caso aparece mediante la presentación del escritor en el acto de entregar dinero a un joven, que se esfuerza en dejar claro, explícitamente, que él no ha pedido nada. Por último, aunque de manera secundaria, aparece también el conflicto derivado del proceso de asumir la verdad.

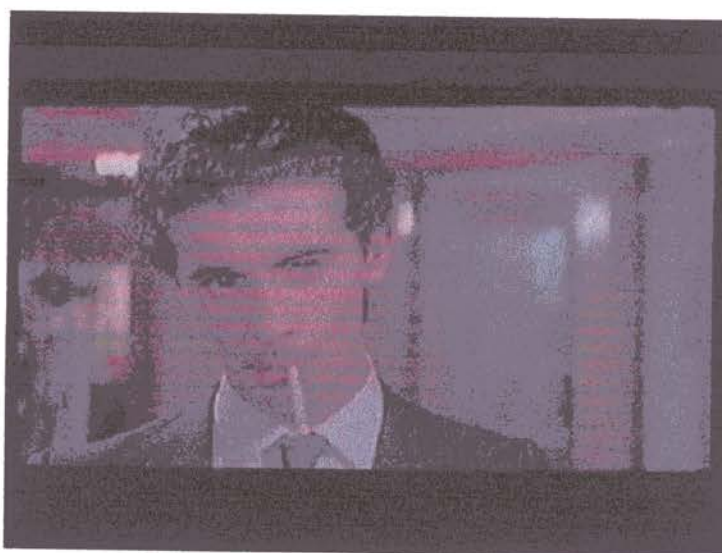


Ilustración 8: Jaime, el ambiguo protagonista de *Él y él*. (1979)



Ilustración 9: Ramón, de *Él y él*.



ARTURO GONZALEZ

¡¡¡ YA ESTA AQUI LA PELICULA
QUE LO ARROLLA TODO !!!



...situación financiera, decidió poner fin a su vida, rociándose de gálico y prendiéndose fuego a continuación.

UNA EXTRAORDINARIA PELICULA

Con el tema de los homosexuales y con un tratamiento progresista y divertido, Ramón Fernández ha dirigido, tras su éxito en «El cipote de Archidona», un film, que al decir de los que ya lo han visto en pases privados armará un gran escándalo. El tema de los «gays» se aborda sin tabúes ni complejos. Parece que los interesados han dado el visto bueno a su historia. En un principio las organizaciones «gays» vieron con desconfianza el intento. Uno de estos líderes ha declarado: «Es una extraordinaria película. Los malos son los machos y nosotros, que siempre salíamos con plumas como los indios, vamos de buenos.»

7 de noviembre de 1980

GAY CLUB

JOSELE ROMAN · FRANCISCO ALGORA
ANTONIO MEDINA · JOSE ALVAREZ
JOSE LIFANTE · ISABEL LUQUE

color

DIRECTOR RAMON FERNANDEZ

Una producción
ARTURO GONZALEZ, P.C. - S.A.

USTED REIRA COMO NUNCA, PERO...

2.3.8 *Gay Club* (Ramón Fernández, 1980).

Hasta el momento en el que se estrena *Gay Club*, a excepción de los documentales, todos los relatos cinematográficos centrados en la homosexualidad son, sin excepción, dramas. La experiencia homosexual es, a tenor de lo representado en el cine de esta época, una experiencia básica, profunda e inevitablemente dramática.

Gay Club romperá esta línea ofreciendo una imagen ingenua de la homosexualidad y del colectivo gay, a los que representa como individuos orgullosos de su condición, amanerados hasta el exhibicionismo, sistemáticamente felices y alegres, con gran dominio del chascarrillo, para quienes la amenaza de los otros es algo casi intrascendente a efectos reales, representado también de forma caricaturesca.

En *Gay Club* el homosexual es un individuo que tiene perfectamente asumida su condición -que manifiesta públicamente- y sobre la que además bromea. Con gran capacidad de iniciativa, aparece integrado en un grupo sólido de relación con otros personajes mayoritaria, que no exclusivamente, gays.

Tan sólo destaca, como dato chocante, frente a la manifiesta capacidad de iniciativa del personaje gay, su absoluta dependencia de sus *colaboradores* heterosexuales para llevar adelante los proyectos, siendo éstos los únicos que parecen estar verdaderamente capacitados para llevarlos a la realidad.

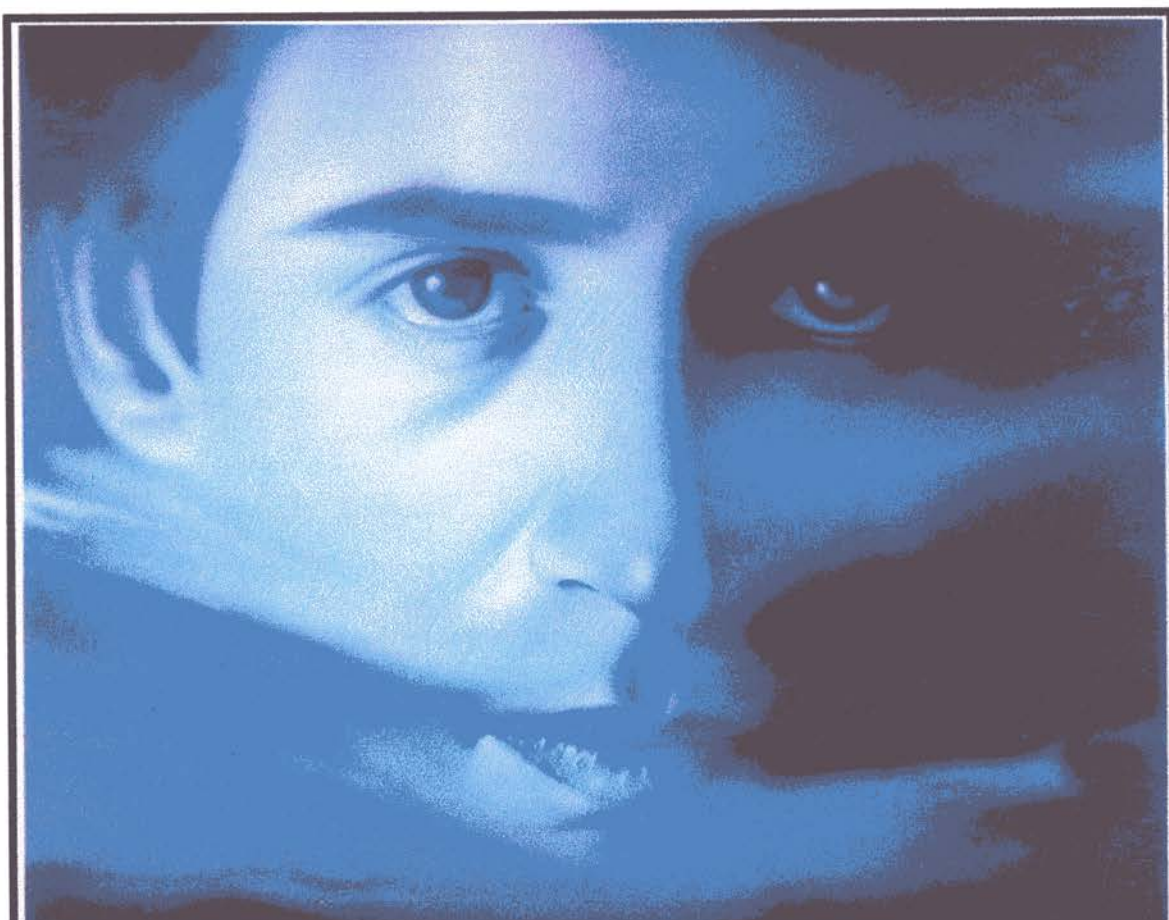
Si se deja de lado la caricatura que traza *Gay Club* del mundo gay y de una determinada interpretación de la cultura gay en su vertiente más folklórica y espectacular, esta película contiene dos propuestas interesantes e innovadoras: la

primera consiste en plantear que la experiencia homosexual no tiene que ir necesariamente ligada al drama y al final amargo, y la segunda consiste en ofrecer una imagen homogénea de un colectivo gay integrado

La oposición con la que se enfrenta el colectivo gay, verdadero protagonista de *Gay Club*, puede ser leída más como una articulación táctica en la construcción de la trama, que como una propuesta sólida en cuanto a verosimilitud. El juicio al que han de enfrentarse Toni y sus amigos responde a una estrategia de legitimación, ya que es aprovechado para elaborar un auténtico alegato en contra de la homofobia y a favor de la integración. El hecho de que el discurso se inserte en un espacio jurídico, presidido por la Ley y el Derecho, refuerza la naturaleza *legitimadora* del mensaje elaborado por el discurso y cuya esencia se concreta en la declaración del protagonista ante el Juez.



Toni en *Gay Club* (1980)



IMANOL ARIAS

MONTSERRAT SALVADOR · FAMA · AMAIA LASA
RAMON BAREA · MARTIN ADJEMIAN · JUAN MARIA SEGUES

• La colaboración especial de

XABIER FLORRIAGA y DANIEL DICENTA

en

La muerte de Mikel

dirigida por IMANOL URIBE

UNA PRODUCCION AHETE FILMS S.A.



JOSE ESTIBAN ALENDA S.A.

2.3.9 *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1983).

Bajo la dirección de Manuel Uribe, se rueda en Lekeitio (Vizcaya) durante 1983 una de las películas más emblemáticas del período correspondiente a la transición democrática, claro ejemplo además del modo de representación de la homosexualidad al que se ha denominado reivindicativa, y probablemente una de las miradas más honestas que el cine español haya elaborado sobre la cuestión homosexual, habida cuenta de las pocas concesiones que el argumento ofrece a la espectacularidad, a la síntesis caricaturesca o a los efectos, notables no obstante, de construcción dramática que sí aparecen en títulos precedentes.

La muerte de Mikel presenta un argumento que contextualiza claramente la trama en el complejo panorama político de Euskadi, elaborando una crítica contundente a la instrumentalización que algunas formaciones políticas realizan, en beneficio propio, a partir de acontecimientos que, en principio, poco o nada tienen que ver con la esfera de lo político como, por ejemplo, la propia muerte de Mikel, convertido en mártir por los mismos compañeros de partido que le habían rechazado cuando decidió no ocultar su homosexualidad. *La muerte de Mikel* puede ser leída además como una crítica general a la distancia que separa el anhelo de los ciudadanos, de las prioridades partidistas o, dicho de otro modo, una crítica a la falta de representatividad real de determinadas formaciones políticas respecto de la voluntad popular a la que, sin embargo, afirman representar.

El relato arranca con el planteamiento de una crisis entre Mikel y su mujer, Begoña. Esta crisis se hace insostenible tras una agresión de Mikel al volver borracho de una fiesta. Nada hace suponer que la crisis real de Mikel tiene su origen en una homosexualidad en estado latente hasta que se manifiesta cuando se enamora

de Fama, un travestí que trabaja en una sala de fiestas a la que Mikel acude de forma casual, llevado por un amigo. Ese encuentro casual marcará el principio de un nuevo planteamiento vital que Mikel, tras su enfrentamiento a las convenciones sociales representadas fundamentalmente por la conservadora figura de su madre, conseguirá hacer propio aceptándolo y tratando de obtener el reconocimiento de su entorno inmediato. Mikel sólo conseguirá de su mejor amigo la actitud del que prefiere no saber para evitar que se produzca un conflicto; de sus compañeros de partido, la condena; y, por último, la muerte en su propia casa a manos de su propia madre (o al menos eso se nos da a entender), que no acepta bajo ningún concepto la orientación sexual de su hijo.

Hay una gran cantidad de lecturas para este final, marcado por un profundo simbolismo, porque al final del relato la pregunta que queda abierta es: ¿quién mató a Mikel? La primera respuesta, como ya hemos dicho, es su propia madre; sin embargo la figura de la madre representa muchas más cosas que un simple parentesco, ofreciendo un denso contenido simbólico: la madre de Mikel es la incomprensión, es el fanatismo, es, en definitiva, la intolerancia. La lectura simbólica podría profundizar aún más en la crítica política a la que se ha apuntado un poco más arriba, porque Mikel es también un ciudadano vasco que, como muchos otros, muere por manifestar abiertamente su diferencia (y pensar aquí en la diferencia sexual sería reduccionista en exceso). Muere a manos de quienes no quieren asumir y respetar la divergencia, y ante el silencio, que se convierte en cómplice, de otros que prefieren no saber a entrar en el conflicto, y sin cuyo apoyo Mikel queda a merced de la intransigencia que reclama para sí la posesión de la verdad única y monolítica.

Volviendo al tema central de esta Tesis, *La muerte de Mikel* recrea una vez más el tipo de héroe homosexual de perfil dramático, convertido en víctima de la

intolerancia. Uno de los detalles que más llama la atención es que la única respuesta de apoyo que Mikel obtiene, aunque no la reciba él directamente sino a su madre, procedente de una institución social, viene de la Iglesia, lo que, dadas las profundas raíces que lo religioso posee en la identidad del pueblo vasco, es un dato muy significativo que centra el conflicto en una cuestión de intolerancia absoluta por parte de quien no está dispuesta a aceptar razón alguna; ni humana, ni divina.

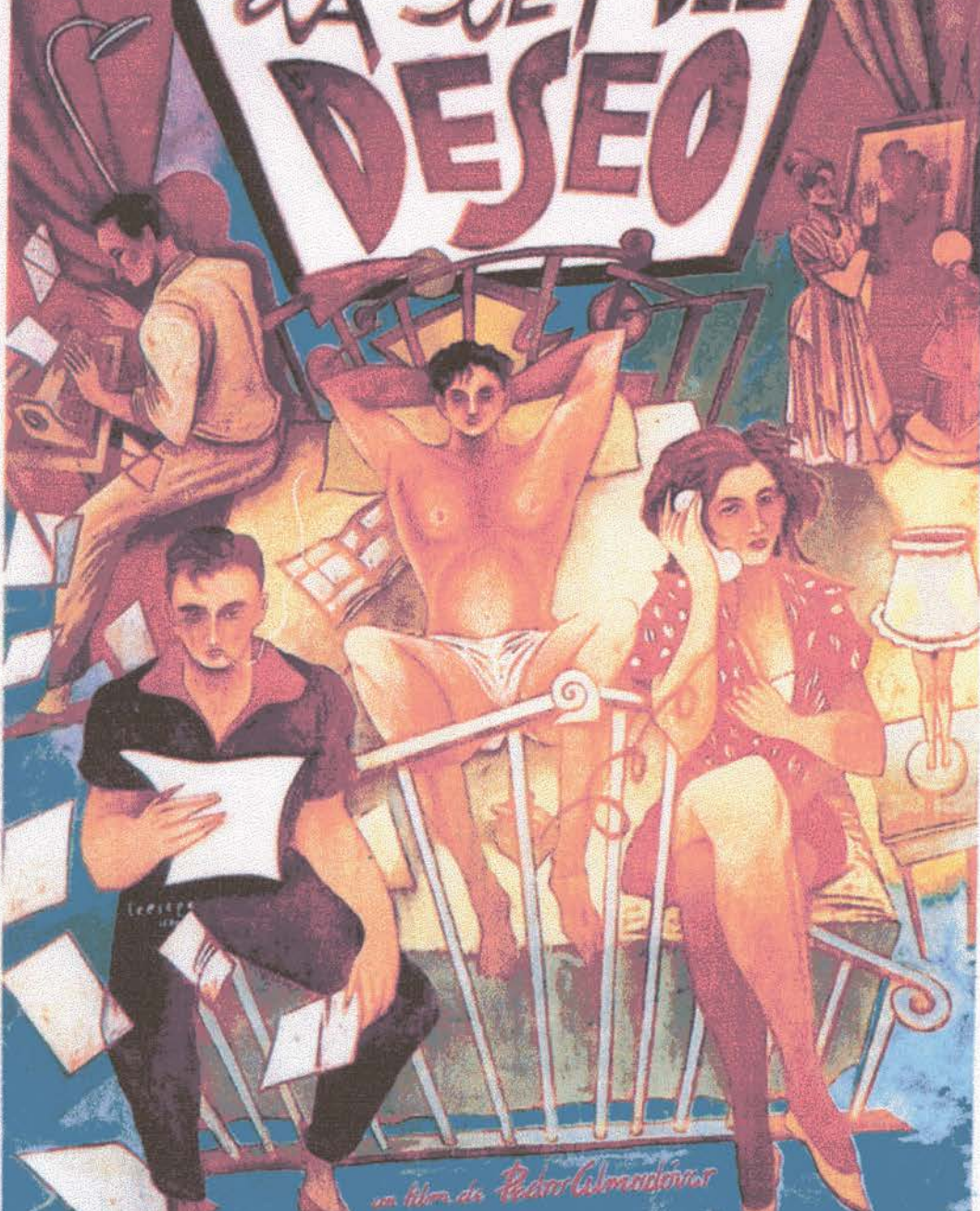
Con *La muerte de Mikel* se cierra un ciclo de representación de la homosexualidad en la cinematografía nacional. Será la última película española que aborde el tema del origen de la homosexualidad, que se centre en aquellos aspectos que la diferencian de otros comportamientos sexuales, que procure medir las aristas que amenazan al individuo homosexual. La homosexualidad pasará, a partir de ahora, de ser objeto de la acción dramática a ser complemento circunstancial de esa acción. La trama ya no se articulará partiendo de una realidad que daba lugar a chantajes, asesinatos, reflexiones más o menos existenciales, miradas folklóricas, introspecciones, críticas políticas o sociales, etc... sino que será, a partir de aquí, un rasgo más de algunos de sus personajes que, aunque importante en el desarrollo de la trama no constituirá, ni con mucho, el eje central de la misma.



Fama y Mikel. *La muerte de Mikel* (1983).

Una producción de
TE DISCO S.A. y
LAURENCE S.A.

LA LEY DEL DESEO



una obra de *Pedro Almodóvar*

EUSEBIO PONCELA • CARMEN MAURA • ANTONIO BANDERAS • con colaboración de
MIGUEL MOLINA • FERNANDO GUILLEN • MANUELA VELASCO • NACHO MARTÍNEZ • BIBI ANDERSEN
• Director artístico: JAVIER FERNÁNDEZ • Sonido: JAMES WILLIS • Vestuario: COSSIO • Fotografía: ANGELO LUIS
FERNÁNDEZ • Montaje: JOSÉ SALCEDO • Productor asociado: AGUSTÍN ALMODOVAR • Producción ejecutiva:
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ CAMPOS • Guión y dirección: PEDRO ALMODOVAR



2.3.10 *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1986).

En *La ley del deseo* Almodóvar consolida una tendencia, con respecto al tratamiento de la homosexualidad, que ya estaba presente en algunas de sus obras anteriores como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* o en *Laberinto de pasiones* que es lo que podría llamarse la *normalización* de la condición homosexual.

Pedro Almodóvar se ha manifestado constantemente, en declaraciones a distintos medios, en contra de la opinión vertida por una parte de la crítica que identifica *La ley del deseo* como una película profundamente gay en la línea de los relatos de Fassbinder (Smith, P.J.1992; 166).

Evidentemente, a Pedro Almodóvar no le falta razón al oponerse, pero tampoco debería sorprenderle tal consideración, debida sin duda a que, si bien *La ley del deseo* no es una película gay, entendida ésta como una película cuyo objeto sea dar cuenta de la especificidad de la experiencia gay, es posiblemente la película española que más se ha acercado a esta concepción cinematográfica, por la cantidad de detalles que ofrece sobre un determinado modelo gay de cotidianeidad. Es la primera vez que un relato cinematográfico español va más allá de la estampa folklórica del homosexual en bata de cola, y del cultivo del morbo visual apoyado en besos pretendidamente escandalosos, que a estas alturas resultan ingenuos y algo acartonados, como los protagonizados por Roberto y Juanito en *El diputado* o por Lluís Sarracant y Surroca en *Un hombre llamado flor de Otoño*.

En efecto, es muy probable que sea más gay *La muerte de Mikel* ya que Mikel sí es un homosexual en conflicto con su propia condición, y gran parte de la trama gira en torno a la resolución de este conflicto, sin embargo Almodóvar ofrece,

definitivamente en *La ley del deseo*, la peculiaridad de entrar en el ámbito de la vida privada de unos personajes protagonistas que, como rasgo complementario (casi se podría decir que circunstancial) son homosexuales:

“Los personajes de la película viven, como Almodóvar, en una atmósfera en la que lo homosexual se da tan por supuesto, que la opción entre hacer una película con protagonistas homo o heterosexuales acaba siendo una decisión puramente artística”.
(Leavitt, D. citado por Smith, P.J. 1992; 165)

Hasta este momento las relaciones entre homosexuales jamás habían sido descritas en el ámbito de la vida cotidiana. Pertenecían, por necesidad de rol dramático, a la esfera de lo episódico, de lo casual, de todo lo segregado de la vida cotidiana cuya estabilidad, en todo caso, amenazaban. Los homosexuales se encontraban en parajes desiertos, en lugares de ligue, en aparcamientos, en fiestas y saraos, en espectáculos de diversa índole, pero nunca en casa, arropados por el filtro de la cotidianidad. Sólo hay, de hecho, dos secuencias que contradigan esta afirmación: ambas pertenecen a *A un dios desconocido*, en la primera José y Miguel comen juntos en casa del segundo, sin embargo no pasa de ser un hecho aislado sin ninguna vocación de cotidianidad; en la segunda, la secuencia final, José se desnuda y se introduce en la cama ante la mirada de Miguel, y si algo destaca en ella es, precisamente, la patente exclusión de este último de la vida del protagonista.

Así llegamos a *La ley del deseo*, que nos muestra a homosexuales que viven juntos, duermen, se despiertan, discuten, hacen el amor, comen, se duchan, se preocupan del estado de la casa, todo ello en el ámbito de la más absoluta cotidianidad.

“Es gratificante en *La ley del deseo* el modo desinhibido con el que capta la cotidianidad doméstica de las comunidades gays raramente mostradas en la pantalla (...) llamando la atención sobre la vida diaria de estas *pseudofamilias* que no experimentan su posición como marginal”. (Smith, P.J. 1992;191-192).

No es de extrañar, pues, que algunos críticos no hayan dudado en hablar de *La ley del deseo* como una *película sobre homosexuales*, sin embargo se manifiesta aquí el error de confundir lo accesorio, seguramente por lo que tiene de peculiar, con lo esencial en términos de relato, ya que la homosexualidad de los personajes en nada afecta al desarrollo de los acontecimientos por ellos protagonizados. Tal vez Tina es el único personaje cuya circunstancia se pueda leer en términos de frustración sexual, sin embargo esta frustración no ha venido de la mano de la homosexualidad, sino de instituciones tan *normalizadoras* (en el sentido de que constituyen y construyen la norma) como son la educación católica y la familia.

“En el desarrollo narrativo (en una inversión típica de Almodóvar) es la familia heterosexual la que se revela como el lugar de la perversión”. (Smith, P.J. 1992;192).

Es el deseo, no la homosexualidad, el verdadero motor de la trama; ni siquiera es aprovechada como excusa o como punto de apoyo en su construcción, sino que permanece relegada, como ya se ha dicho, a la periferia de los rasgos circunstanciales. En las películas anteriores difícilmente se podía prescindir del hecho homosexual sin ver seriamente comprometida la estructura de la trama salvo, tal vez, *Ocaña, retrat intermitent* probablemente por la propia ausencia de trama en

formal, que sexual, y *Él* y *él* por la propia inconsistencia general de su guión.

Podríamos convertir el triángulo formado por Pablo, Antonio y Juan, en un triángulo heterosexual: la película perdería probablemente originalidad, pero los hechos que en ella se cuentan, así como la estructura de la trama, no tendrían por qué verse comprometidos.



Ilustración 12: Eusebio Poncela y Antonio Banderas encarnan a Pablo y Antonio en *La ley del deseo* (1986).



Ilustración 13: Antonio yace inerte en los brazos de Pablo ante un altar en llamas. Almodóvar releabora la iconografía de *la piedad*, símbolo de la pasión, en la última secuencia de *La ley del deseo*, constuyendo un plano de gran densidad simbólica.

Música
Javier Navarrete
Montaje
Raúl Román
Director Artístico
Cesc Candini
Director de Fotografía
Jaume Peracaula
Productor Ejecutivo
Teresa Enrich

Gunter Meisner
Marisa Paredes
David Sust
Gisela Echevarría
Un film de
Agustín Villaronga

TRAS EL CRISTAL



Distribuida en
España por



MIRAFLORES PELÍCULA SUBVENCIONADA POR EL MINISTERIO DE CULTURA

Producida por Teresa Enrich para
TEM Productores Asociados S.A.

AMÉRICA SÁNCHEZ

2.3.11 *Tras el cristal* (Agustín Villaronga, 1986).

En marzo de 1987, y tras un complicado rodaje lleno de vicisitudes⁹, se estrena en los cines Madrid *Tras el cristal*, tal vez la película que aborda de forma más siniestra la cuestión homosexual en nuestro país.

En esta película de Agustín Villaronga, la cuestión homosexual entra de lleno en el ámbito de la psicopatía. El personaje homosexual no es ya un asesino pasional como Antonio en *La ley del deseo*, sino que es un auténtico psicópata.

Se ofrecen en este sentido todo tipo de claves, desde la perversión y el abuso de menores, pasando por el sadismo, el exhibicionismo y la vejación sexual, hasta el asesinato.



Ilustración 14: Klaus besa a su víctima antes de asesinarla. Primera secuencia de *Tras el cristal* (1986).

Compone Villaronga un universo en el que irrumpe la figura de Ángel, universo en el que se compondrá el esquema del deseo hasta sus últimas

consecuencias. Ángelo irá haciendo desaparecer metódicamente, uno a uno, todos los obstáculos que le separan del objeto de su deseo: Klaus. Progresivamente su objeto es alcanzado, Ángelo asumirá hasta el extremo la personalidad de Klaus, primero haciendo para él -y ante su mirada- lo que él ya no puede hacer: asesinar, después, poco a poco, asumiendo distintas facetas de su personalidad y por último, satisfaciendo su deseo de posesión mediante el acto simbólico de imponerse sexualmente para, una vez alcanzado su objeto, destruirlo y ocupar su lugar.

Es *Tras el cristal* una película sin concesiones, que obtuvo varios galardones: Premio al mejor largometraje de ficción de la Semana Internacional del Cinema de Barcelona y Premio Especial Calidad del Ministerio de Cultura, sien embargo también encontró detractores: en su proyección en el Festival de Cine de Berlín un espectador trató de agredir al director, en el Festival de Cine de Montreal fue obligado a suprimir los planos de la sangre resbalando por el pecho del niño cuando éste es degollado por Ángelo, en Festival de cine de Figueira da Foz hubo enfrentamientos entre los propios espectadores, etc...

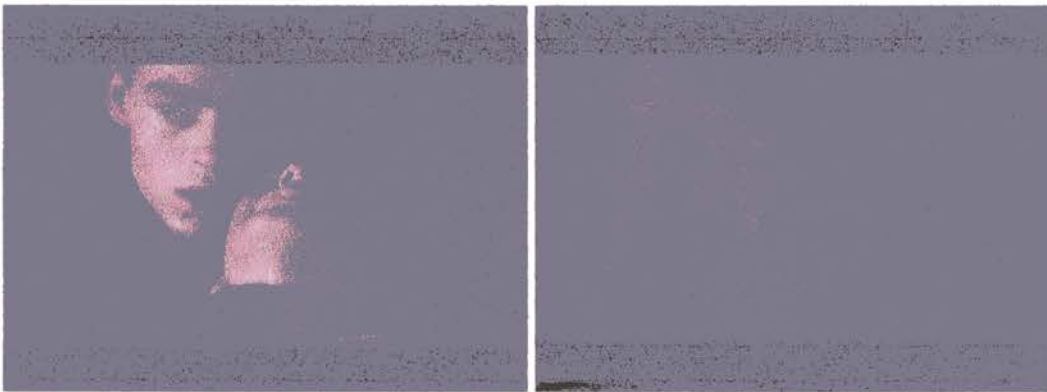


Ilustración 15: ángelo procede degüella a un niño en un acto de inmoliación ante Klaus.

De todas las películas estudiadas, *Tras el cristal* es sin duda la más descarnada, y la más negativa desde el momento en el que asocia la condición homosexual como elemento constitutivo, que no exclusivo, de un estado mental

patológico, que es mostrado sin ningún tipo de pudor, al contrario de lo que sucede con el tratamiento de otras acciones relacionadas con la homosexualidad en otras películas, e incluso en esta misma. Llama la atención, e invita a reflexionar, el hecho de que el cine sea prácticamente incapaz de representar acciones explícitamente sexuales más allá de los besos, y que represente, respondiendo a una lógica casi pornográfica abundante en el uso del plano detalle, actos relacionados con la violencia extrema encarnada por personajes homosexuales. En la propia *Tras el cristal*, Villaronga tan sólo sugiere en claroscuro las acciones de naturaleza explícitamente sexual, sin embargo representa la punción en el pecho que causará la muerte de la víctima.

Probablemente el mayor logro de *Tras el cristal* sea la articulación simbólica del espacio, un espacio abigarrado que se irá oscureciendo a medida que avanza el relato, paralelamente al oscurecimiento de los personajes que lo habitan, y que irá transformándose, a pesar de sus dimensiones, en un espacio asfixiante servirá de escenario a la propia asfixia de Klaus y que, una vez muerto éste, en el momento en que Ángelo asume la personalidad de Klaus, entra de lleno en el simbolismo.

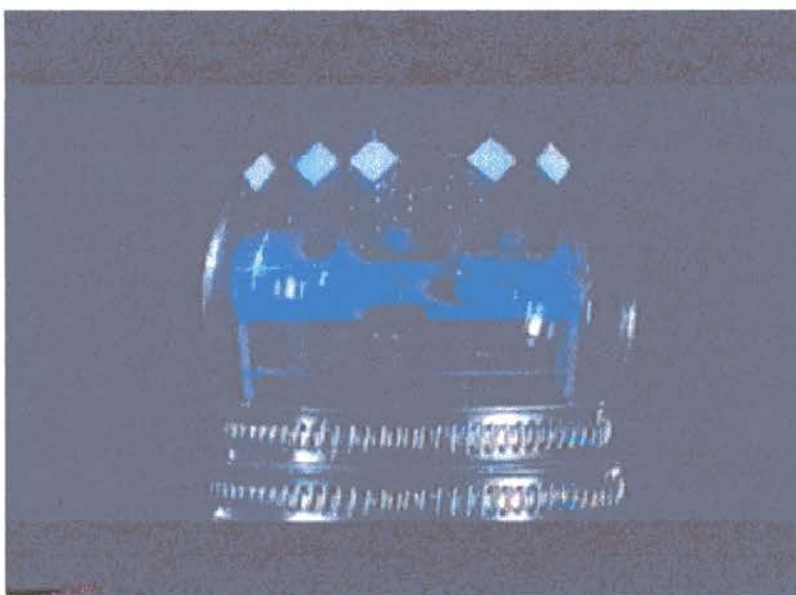
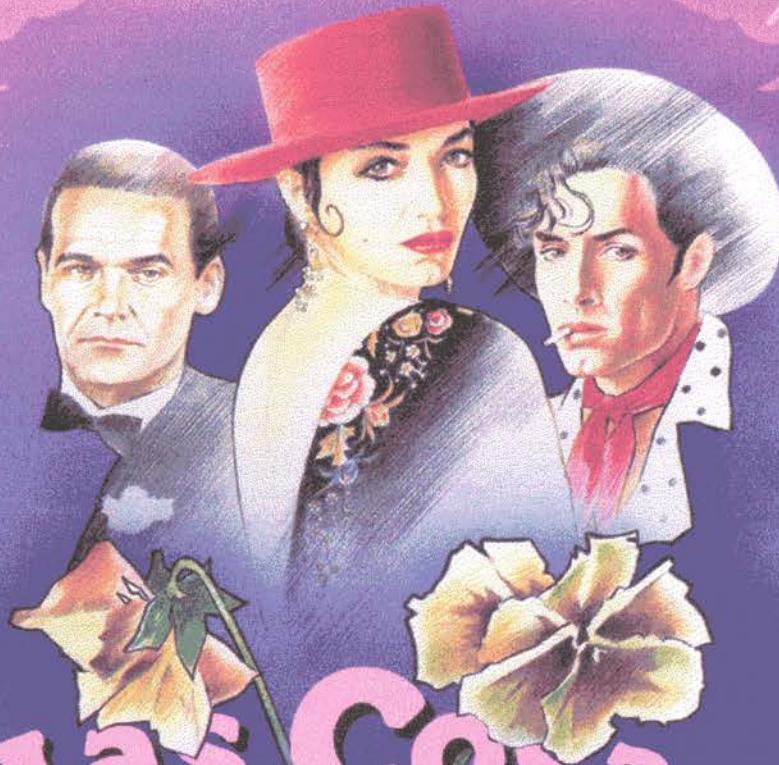


Ilustración 16:

En el último plano de *Tras el cristal*, que sirve de fondo a los títulos de crédito, el espacio es metáfora visual de aislamiento, de hermetismo.

LUIS SANZ
PRESENTA

ANGELA MOLINA • ANGEL DE ANDRES LOPEZ • MANUEL BANDERA



Las Cosas del Querer

ORIGINAL DE
JAIME CHAVARRI



MARIA BARRANCO • AMPARO BARO • MARI CARMEN RAMIREZ • JUAN GEA • EVA LEON • DIANA PEÑALVER

Y LA COLABORACION DE SANTIAGO RAMOS • MIGUEL MOLINA

... A. LARRETA • L. IRAZABAL ... L. IRAZABAL • F. COLOMO • J. CHAVARRI ... HANS BURMANN

... GREGORIO GARCIA SEGURA ... EDUARDO MONTERO ... PEDRO DEL REY ... LUIS SANZ • PACO BELINCHON

... LINCE FILMS, S. A. ... IBEROAMERICANA FILMS ... TVE, S. A. ... PRODUCTORA ANDALUZA DE PROGRAMAS, S. A. ... MINISTERIO DE CULTURA

2.3.12 *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri, 1989).

Como ya se dijo al hablar de las características de la modalidad *desfocalizada* de representación de la homosexualidad, ésta suele aparecer como una variable más de la compleja sexualidad humana, complejidad que es aprovechada por Chávarri a la hora de plantear el triángulo amoroso que forman los protagonistas de *Las cosas del querer* (1989): Mario (Manuel Bandera), Juan (Ángel de Andrés López) y Pepita (Ángela Molina).

Representante del género musical, *Las cosas del querer* es estrenada, en el cine Capitol, el día 3 de octubre de 1989 (un día más tarde en Barcelona), y en ella, de nuevo, el deseo homosexual es definido desde su imposibilidad, desde el desencuentro entre el deseo y su objeto y, una vez más, en relación con el mundo del espectáculo, en este caso en una España que se esfuerza por sobrevivir a la contienda del 36.

Se da a entender la existencia de una relación, cuya naturaleza al principio es bastante ambigua, entre Mario y Juan, que debió de tener lugar en tiempo de guerra durante su servicio en las filas del ejército republicano, relación que, al parecer, fue vivida con mayor intensidad por parte de Mario que por parte de Juan, como se desprende del diálogo que mantienen ambos en casa de Juan cuando Mario sale de la cárcel:

“MARIO: -Juan.

JUAN: -¿Qué?

MARIO: -Tú eres la persona que más me ha querido siempre.

JUAN: -Sí, pero a mi manera.

MARIO: -Claro... a tu manera”.

El tono casi rutinario con el que Juan contesta, a modo de defensa, a la confianza de Mario, y el que éste utiliza a su vez, entre cansino y desencantado, para subrayar las palabras de su amigo Juan, hacen pensar en la existencia de esa relación; relación que parece tener unas reglas precisas ya negociadas que Juan no está dispuesto a renegociar y que Mario asume, no sin cierta sombra de reproche: el de quien está dispuesto a conformarse con lo mínimo que le ofrecen, ante el temor a no recibir absolutamente nada.

La secuencia en la que Juan y Pepita hacen el amor frenéticamente, de forma instintiva, casi animal, sirve para reforzar la idea de *necesidad sexual* que puede servir de justificación a una conducta que adquiere, bajo este prisma, el matiz de una homosexualidad circunstancial. Este planteamiento justificaría por sí mismo varias cosas:

- El frenesí con el que Juan se entrega al encuentro sexual con Pepita, de forma compulsiva, sin atender a la ubicación, ni a la posibilidad de ser sorprendidos (como así son), ni al peligro de la situación acabando de producirse un bombardeo aéreo.

- La homosexualidad en alguien que no responde a ninguno de los rasgos que parecen definir al homosexual. Juan es un hombre corpulento, viril, sin la más mínima concesión al afeminamiento, que trabaja en el espectáculo pero no como *artista* sobre el escenario, en su sentido frívolo, sino como músico y como director de la orquesta.

Sin embargo, este planteamiento de una relación circunstancial no se sostiene por una sencilla razón: al desaparecer la causa, en este caso el aislamiento al que los protagonistas estaban sometidos por la guerra, lo lógico es que desapareciese con ella el efecto: la homosexualidad circunstancial; sin embargo ésta,

lejos de desaparecer, y a pesar de la separación de los dos amigos a causa del encarcelamiento de Mario por razones políticas, es retomada a iniciativa de Juan que va a buscar a Mario a la cárcel, le acoge en su casa y le consigue un trabajo en su propio campo profesional.

Este comportamiento por parte de Juan es, cuando menos, ambiguo, y esa ambigüedad va a dejarse ver en determinadas ocasiones a lo largo de la película, con una intensidad evidentemente mayor en Mario, personaje manifiestamente homosexual, que en Juan.

La lucha interior, a la que esta ambigüedad de sentimientos somete a Juan, se hará evidente en la secuencia de la playa: en ella terminan quedándose solos, tras una cena con la compañía, Pepita, Mario y Juan. Bajo los efectos del alcohol y de la cocaína, se inicia un juego a tres en el que las alusiones, como metáfora de realidad, se hacen patentes: Pepita y Mario intentan meter a Juan en el agua; Juan se escapa pero acaba siendo alcanzado y derribado sobre la arena por Mario. En un primer momento Juan, boca arriba rostro frente a rostro con Mario, ante la mirada expectante de Pepita, no hace nada por quitarse de encima a su amigo, creándose un clímax de ambigüedad que se rompe cuando Mario hace que la situación irrumpa en la esfera de lo explícito, al besar a Juan en los labios. Juan, que hasta ese momento permanecía voluntariamente inmóvil bajo el cuerpo de Mario¹⁰, se libera de él acusando los estragos de la contienda que acaba de librarse en su interior. Por si quedase alguna duda, la reacción de Juan no va dirigida sólo contra Juan, como cabría esperar, sino también, y con la misma intensidad, contra Pepita:

“JUAN: -¡Sois los dos iguales!

PEPITA: -¡Juan...!

JUAN: ¡No quiero volver a veros nunca más! [Juan huye]”.

De este modo, Mario y Pepita son confirmados explícitamente como los dos polos de un sistema simétrico que tiene a Juan como eje central. “¡Sois los dos iguales!” es la frase con la que Juan abre la puerta a la certeza, al caos y, tal vez, al reconocimiento (que no aceptación): “[Para mí bien como para mi mal, para mí en definitiva:] Sois los dos iguales” podría ser el verdadero sentido, a nivel profundo, de la frase del protagonista atormentado.

Por otro lado, Mario es acosado por un joven aristócrata al que rechaza abiertamente. Esto va a servir como excusa a la facción reaccionaria de la España de postguerra para tender una trampa a Mario que es acusado de pervertir a un menor, y que acabará por recibir una paliza a manos de unos matones y una *invitación* a abandonar el país bajo, la amenaza de nuevas represalias. Una vez más la extrema derecha se perfila como la amenaza siniestra de la condición homosexual, como sucediera en *El diputado* o en *Gay Club*.

Uno de los momentos de mayor intensidad dramática se produce durante uno de los ensayos que reúne en el escenario a ambos protagonistas. El ensayo es aprovechado como coartada por Mario para dirigir y dedicar a Juan la letra de la canción “Te juro”, interpretando una perfecta declaración de amor homófilo, entretejiéndose con maestría el recurso musical con la necesidad de la trama. La violencia que genera la propia situación de una declaración de amor no correspondido es resuelta con la introducción en escena del personaje del marqués, en quien el guionista se apoya para provocar el necesario anticlímax.

Es éste otro ejemplo de reescritura gay de determinados discursos, inicialmente heterosexuales, que por su contenido pueden ajustarse a una determinada experiencia vital. En el caso de *Te juro*, el personaje homosexual *juega* con los significados, y aprovecha el hilo argumental que le ofrece la canción para

expresar su propio sentir. A través de la letra de esta copla sabemos que la relación entre Mario y Juan existió, pero que ya ha concluido, del mismo modo que se nos da a conocer el diferente modo en el cada personaje encara su conclusión: en Juan, a juzgar por su actitud, persiste un cierto sentimiento de vergüenza, mientras que para Mario parece evidente que, lejos de extinguirse, la historia sigue alimentando sentimientos profundos.

En la secuencia final de la película, el momento en el que el tren de Mario va a emprender su marcha, es despedido por Juan y por Pepita, momento en el que Juan, tomando la iniciativa, y cerrando definitivamente con ello el juego de ambigüedad que durante toda la película ha planeado sobre la relación entre ambos hombres, besa en los labios a Mario antes de su partida, clausurando tanto el significado como los límites de su relación: Juan, con Pepita, se queda mientras que Mario, solo y humillado, debe marcharse.

En *Las cosas del querer*, el personaje homosexual es representado como perdedor al que no queda otro recurso que su propio orgullo, capaz, eso sí, de amar y de inmolarse en favor del ser al que ama, capaz de ceder al objeto de su amor y de su deseo si con ello consigue su felicidad. Tal vez pudiera hablarse en este sentido del *heroísmo emocional* que caracterizaba a algunos de los grandes héroes y heroínas del romanticismo, capaces de renunciar al ser amado precisamente por amor.

No hay duda, por otra parte, de que Mario no tiene problemas para acceder a la satisfacción de sus necesidades sexuales cuando, y con quien, le viene en gana: con un desconocido en los urinarios de un bar o con un maquinista del teatro. Establece sus contactos de manera directa, pero la película deja claro, al mismo tiempo, que en el personaje coexisten dos modos de sexualidad: una sexualidad

desimplicada, directa en su manifestación e inmediata en su satisfacción, carente de objeto definido, y una sexualidad, filtrada por el afecto, cuyo objeto es patente y que trasciende al propio deseo. De algún modo se plantea la existencia de manifestaciones paralelas de una sexualidad que se desenvuelve, indistintamente, tanto en el terreno de lo afectivo como en el ámbito de lo puramente lúdico, sin que parezcan existir lazos de necesidad entre ambos, y que no constituye, de hecho, fuente alguna de conflicto ni para el desarrollo de la trama ni para el personaje en sí, ya que éste puede articular ambas manifestaciones a voluntad, asumiendo las limitaciones de un deseo no correspondido (como es el caso de su relación con Juan) o rechazando, sin contemplaciones, las relaciones no deseadas (como sucede con el marqués).

Una vez más se perfila la figura del mal homosexual resentido, frustrado y por todo ello capaz de instigar, movido por su frustración, acciones encaminadas a destruir al buen homosexual; y también son en este caso los otros, un sector de los no homosexuales, los encargados de agredir física y psicológicamente al protagonista, aunque en este caso el hecho de que éstos sean instigados por otro homosexual, afín a su grupo social e ideológico, sirve para subrayar la arbitrariedad, la prepotencia y la ausencia total de razones objetivas en las motivaciones de los agresores al ejecutar su acción.



Ilustración 17: *Las cosas del querer*. Juan, por propia iniciativa, besa a Mario al despedirse de él en el tren que le conduce al exilio. La incógnita sobre la ambigüedad de la relación entre ambos hombres queda despejada en la última secuencia de la película.



*Le gustaba la música. Le gustaban los chicos.
Era un chico alegre... alegre pero no demasiado.*

FERNANDO COLOMO P.C.

Alegre MA NON TROPPO

UNA PELÍCULA DE FERNANDO COLOMO



PENÉLOPE
CRUZ



PERE
PONCE



OSCAR
LADOIRE



ROSA M.
SARDA



Guión: JOAQUÍN ORISTRELL, FERNANDO COLOMO
Dirigido por: JAVIER SALMONES Asesora Musical: EDMON COLOMER
Ayudante de Dirección: JULIO RECUERO Montaje: MIGUEL A. SANTAMARÍA
Diseño de Producción: FÉLIX RODRÍGUEZ Producción Ejecutiva: BEATRIZ DE LA GÁNDARA

BMG
VIDEO

2.3.13 Alegre ma non troppo. (Fernando Colomo, 1994).

Siguiendo la línea de los enredos eróticos a múltiples bandas, Fernando Colomo estrena en abril del 94 esta comedia a cuatro protagonizada por Pere Ponce (Pablo), Penélope Cruz (Salomé), Óscar Ladoire (Pablo padre) y Rosa María Sardá (Asun).

La película arranca con la ruptura de Pablo Fernández (como juego cómico de *identidades*, todos los protagonistas masculinos de la película se llaman Pablo) con su pareja, Pablo Mur, y el abandono de este último de la casa que ambos compartían, no sin antes mantener un tenso diálogo en el que queda claro que ambos tienen maneras diferentes de entender la pareja. Pablo Mur aboga por un modelo abierto de pareja, donde no tenga que dar explicaciones de ningún tipo, mientras que Pablo Fernández, el protagonista, pretende un modelo más próximo al matrimonio de la pareja heterosexual tradicional.

Es evidente que *Alegre ma non troppo* no pretende profundizar en absoluto en la realidad homosexual, sino aprovechar el potencial cómico de dicha realidad sin caer en la parodia ridiculizadora, tan habitual en un determinado tipo de personajes del cine español. Lo curioso es que uno de los mecanismos cómicos más eficaces que emplea el discurso, a juzgar por la reacción del público de la sala durante una proyección, consiste no en ridiculizar al propio homosexual, sino en llevar al extremo, hasta convertirlo en parodia, la naturalidad con la que la madre asume la condición de su hijo gay frente al resto de los personajes (su padre, Salomé, el psiquiatra) empeñados en convertirle en heterosexual.

“MADRE: -¡Este no es Pablo!.

PABLO: -Shh... no es Pablo...

MADRE: -¿Otro músico?. (...) ¿Lo sabe Pablo?

PABLO: -Mamá...

MADRE: -Bueno... ya sé que no tengo que meterme en tus cosas, pero a mí no me gustaría que mi compañero se acostase con otros.

PABLO: - Pablo y yo hemos roto.

MADRE: -¿Qué?.

PABLO: -Definitivamente.

MADRE: -¿Pero, qué estás diciendo... ?

PABLO: -Pues eso: que nos hemos separado.

MADRE: -¡Con lo que me gustaba ese chico para ti!

PABLO:- Pues ya ves...

MADRE: -¡A rey muerto rey puesto, verdad? ¡Qué poco os duran a los tíos las penas de amor!".

Lo que desautoriza la actitud de la madre es que la defensa de la condición de su hijo parece no nacer de una aceptación sincera y real, sino de la superprotección y del egoísmo de una madre empeñada en separar a su hijo del resto del mundo. Para la madre de Pablo la homosexualidad ofrece dos ventajas: desde su condición de madre absorbente, la homosexualidad mantiene a Pablo alejado de las otras mujeres y, desde su perspectiva de mujer frustrada, la homosexualidad, a su juicio, dota a su hijo de una sensibilidad especial que, al parecer, ella no ha encontrado en ningún otro hombre y que puede proporcionarle la posibilidad de convertirse en un músico de fama realizando así, a través de Pablo, uno de sus sueños.

El hecho de que la aceptación esté encarnada por un personaje desequilibrado emocionalmente y, tan cómicamente egoísta, hace que la cualidad de *seria* aplicada a *aceptación* se vea comprometida. A través de la madre de Pablo, Colomo parodia también una determinada manera de *comprender* la homosexualidad.

Lo más llamativo en cuanto a la interpretación de la homosexualidad por parte de *Alegre ma non troppo* es que apoya el desarrollo de su trama en el

cuestionamiento del propio deseo homosexual:

“PSICÓLOGO: Mira, tu problema es muy sencillo: Pablo, tú no eres homosexual. Ése es el problema.

PABLO: Perdona pero soy homosexual desde que era así [señala con los dedos].

PSICÓLOGO: Efectivamente, porque tú crees que lo eres.

PABLO: He vivido dos años con un pintor hiperrealista.

PSICÓLOGO: ¿Bueno... y qué... a ver... y qué?

PABLO: Pues que hasta la fecha me habré acostado con veinte personas y ninguna era chica.

PSICÓLOGO: Pero eso es anecdótico.

PABLO: Pero si sólo me excitan los hombres. He tenido fantasías sexuales incluso con Bill Clinton.

(...)

PSICÓLOGO: Mira, la mayoría de homosexuales niegan ser bisexuales porque en realidad les da pánico reconocer que son heterosexuales. ¿Comprendes?”.

A pesar de que en una de las últimas secuencias la figura de este psiquiatra sea completamente desautorizada, mostrando una página de una revista en la que aparece como estafador, culpable de haber intentado manipular la sexualidad de sus pacientes. Posiblemente lo que trasciende de manera más evidente es que la homosexualidad es, efectivamente, cuestionable; aunque al final quede confuso el resultado de dicho cuestionamiento, y sólo sea posible concluir que un homosexual puede, si lo desea, mantener relaciones sexuales con mujeres.

Colomo opta por dejar abierto el sentido final de esta acción, y procura (probablemente por razones comerciales) construir una conclusión que deje satisfecho por igual al público homosexual y al heterosexual: Pablo, al final de la película, es presentado como un individuo más sólido, más seguro (habla con seguridad y va vestido de etiqueta), que no duda en evaluar ante su ex-compañero los encantos de una de sus colegas femeninas pero que accede, al mismo tiempo, a comprometerse en una cita con él.

En el caso de Pablo es posible hablar de metamorfosis, y es curioso, bajo esta clave, pasar revista a los distintos momentos por los que atraviesa hasta llegar a este estadio final:

1- *Pablo homosexual*: el Pablo homosexual es definido como inseguro, titubea al hablar, se desmaya, usa gafas y ropa informal, y muestra cierta torpeza en su relación con los otros.

2- *Pablo pseudo-heterosexual*: en este caso Pablo ya no usa gafas (es más: curiosamente en ningún momento se hace la más mínima referencia a que las esté necesitando), bebe alcohol, fuma, su ropa es menos llamativa (llega a vestir de traje con la excusa del aniversario de sus abuelos), y hace gala de una mayor dosis de destreza social, a pesar de la inestabilidad que le producen las nuevas situaciones a las que le enfrenta la experimentación en el terreno heterosexual. Su reconocimiento y su éxito sociales también han aumentado, y se le presenta más seguro y con mayor capacidad de iniciativa.

3- *Pablo final*: representa el final del proceso, el triunfo del hombre sobre sus limitaciones (su miedo a las mujeres y la tiranía de su madre), completamente seguro de sí y con un dominio absoluto de las habilidades sociales: piropea, se hace rogar, gobierna en definitiva. Va vestido de etiqueta y aparece en un momento de absoluto triunfo social: su primer concierto como trompa de la JONDE¹¹, y controlando la situación frente a su ex-compañero, a quien había perdido precisamente por su inestabilidad emotiva.

En definitiva, *Alegre ma non troppo* no toma partido con claridad a favor de ninguna postura en concreto, aborda de manera superficial las relaciones homosexuales de las que sólo llega al espectador:

1- Que no son estables, como no lo es ninguna de las relaciones presentadas en el discurso.

2- Que en lo que se refiere a contactos esporádicos son, según la teoría que plantea Salomé, más directas y menos complejas que las heterosexuales, pero al mismo tiempo se muestra que existe un importante desfase entre la teoría tradicional y la práctica, ya que de hecho las relaciones heterosexuales ocasionales parecen establecerse, según los hechos que tiene lugar en la película, con la misma facilidad.

En conclusión, esta película apunta diferentes interpretaciones sin llegar a decidirse por una postura determinada, sin determinar en qué concluye el cuestionamiento al que ha sido sometida la orientación sexual del protagonista ni de qué modo van a afectar a ésta las experiencias de carácter heterosexual que ha mantenido.

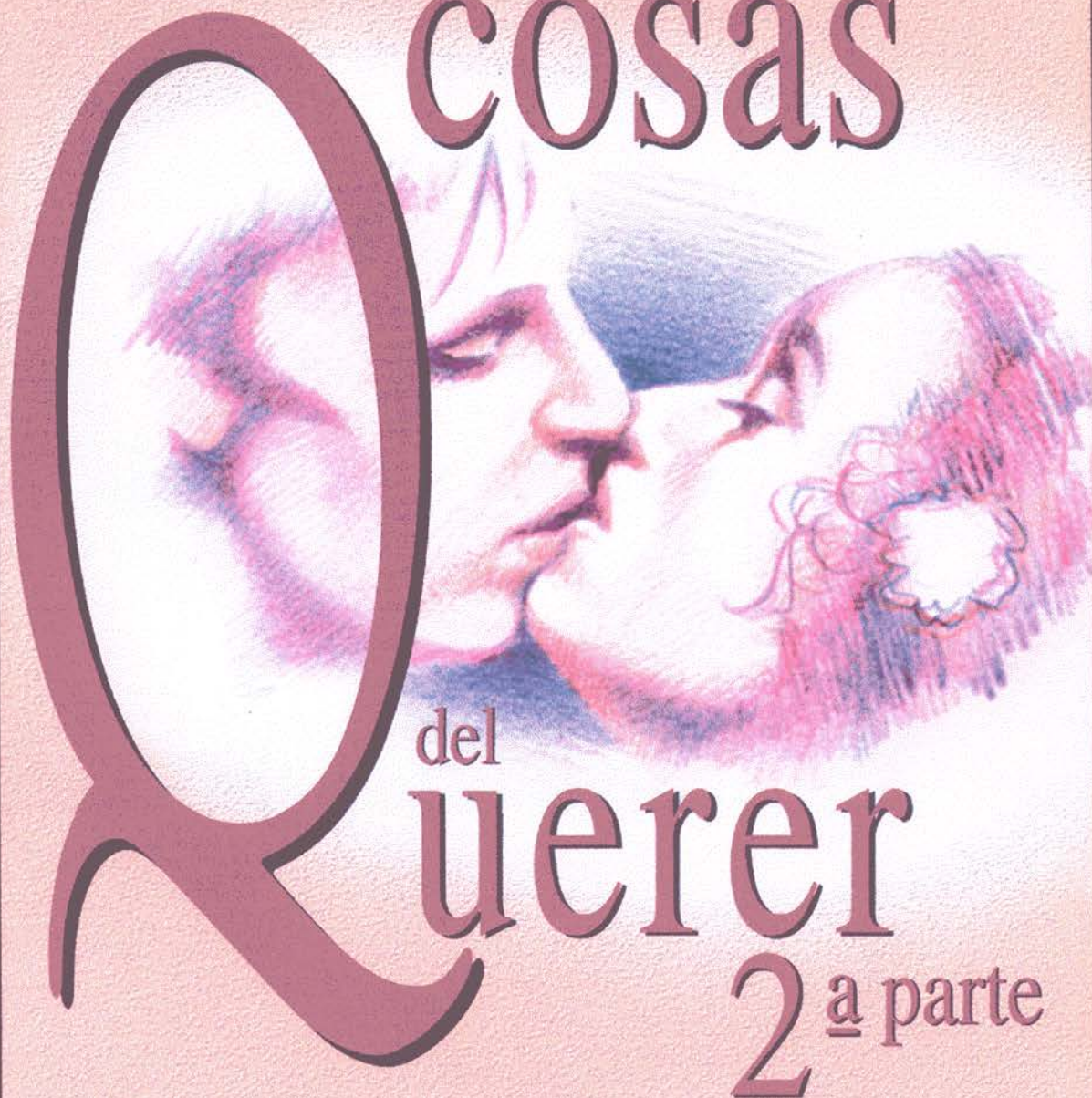
A través del guión de *Alegre ma non troppo*, Colomo y Oristell simplemente demuestran, una vez más, que jugar con la ambigüedad de los roles sexuales sigue siendo, desde el teatro del Siglo de Oro, un importante filón a la hora de construir situaciones cómicas. La homosexualidad es tratada con respeto, dentro de la lógica de la comedia, pero sin establecer compromiso alguno ni en orden a la verosimilitud ni, por supuesto, a la profundización.



Ilustración 18: Representación diferencial de Pablo Fernández como gay y como heterosexual.

LUIS SANZ / ENRIQUE CEREZO / LUIS A. SCALELLA PRESENTAN :

las
COSAS



del
querer
2^a parte

ANGELA MOLINA / MANUEL BANDERA / SUSU PECORARO / DARIO GRANDINETTI / ANTONIO VALERO

DIRECTOR: JAIME CHAVARRI

2.3.14 Las cosas del querer 2. (Jaime Chávarri, 1995).

En la segunda parte de *Las cosas del querer*, la cuestión de la homosexualidad queda mucho más definida. ya no se trata del juego de ambigüedad entre personajes, ni de una articulación a partir de sobreentendidos que sólo adquirirían grado de certeza al final de la película.

En *Las cosas del querer 2* la relación entre lo protagonistas masculinos de la trama se coloca inmediatamente en primer plano, junto a la relación más o menos convencional que se establece entre Pepita y Tullio.

Ambas relaciones están sometidos al azar, ambas relaciones se establecen sobre la base de la pasión.

En este caso la figura del personaje homosexual queda mucho más perfilada que en la primera entrega. Mario se representa como un personaje con control sobre su vida hasta que entra en juego la figura de Claudio.

Aparecen aquí tres representaciones muy diferentes del personaje homosexual, lo que representa una gran riqueza en el contexto de esta tesis:

Aparece el homosexual desinhibido en lo sexual, que vive una sexualidad desacomplejada y desculpabilizada en la que lo afectivo no es excluyente de lo lúdico. Mario, como ya se presentara en la primera parte, se muestra como un personaje autónomo que no duda en acceder a la dimensión menos implicada afectivamente de su sexualidad. Reaccionará ante Alberto, a pesar de haber manifestado algunas secuencias antes su intención de no interferir en una posible relación entre Alberto y Claudio, cuando Claudio le reta. No queda claro qué mueve a Mario a desafiar públicamente a Claudio, o al menos no está claro que sea el afecto

lo puramente sexual: Mario. Entre ambos se interpone Claudio, homosexual pasional e inmaduro, en conflicto con su condición, situación a la que viene a sumarse la evidencia de que su ex-pareja y el objeto de su deseo ama a otra persona.

De la suma de estos tres elementos el único resultado posible es la tragedia que se desencadena en el teatro. Tragedia de la que, inevitablemente, todos salen perdiendo. Una vez más queda frustrada en el cine español la vía hacia la representación de la estabilidad emocional de las relaciones homosexuales, aunque es innegable que se ofrece una mejor modulación en la representación de los personajes homosexuales.

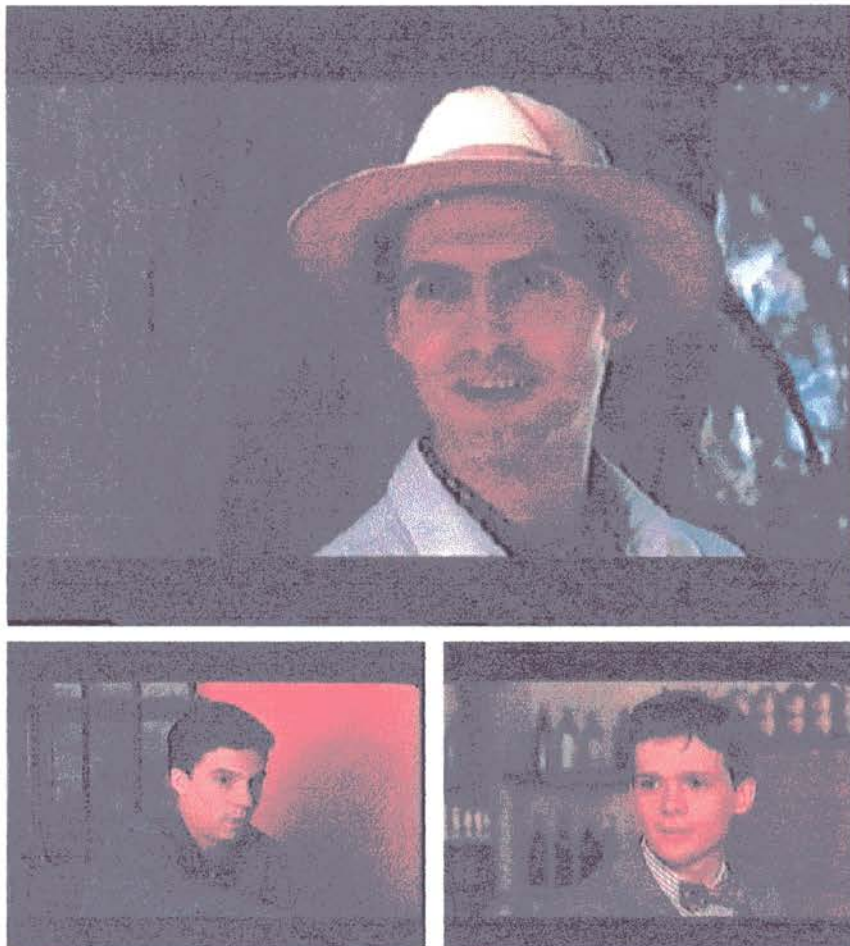


Ilustración 19:: Mario, Alberto y Claudio en *Las cosas del querer 2ª parte*.

JORGE SANZ

cesita Srtas. de 19 a 20 an., día o noche o fines semana. Clientes nivel alto. Tel. 47-20-74.

URGE CHICO atractivo y discreto para relax. T. 8-95-0.

BRUNO T. 1-51-7-71 hotel y domicilio.

SRTAS. buena presencia para relax. 30.000 día. T. 0-69-6.

CHICOS BISEX at. 2-50-4.

SAUNA MERY. C. BACARN 22 bajos. Precisa Srtas. de 18 a 30. Para fines de semana, altos precios. T. 5-20-1.

URGE SRTA. ESPA para relax turno día. T. 0-10-00.

SEÑORITA con mínimo 20.000 p.

CHICOS BISEX

JOVENCITAS esp. hor. flex.

COTTON C

tas. y ayu

nes. tur

T. 2-20-

60% C

SANTIAGO RAMOS

Comisiones intere- + vvda. T. 72/60- p-58.

DUPLENTA pre- 90-52.

LAX. De 20 a 53-25-97.

Precisa Srtas. 59-54.

para

Srtas

1 h. p

los pe

cios 5

MERY

a. co

grieg

3 SRT

24 h.

SUPE

3.000

cas. S

VERO

no. m

FRN

tro

HOTEL Y DOMICILIO

JORGE SANZ SANTIAGO RAMOS: HOTEL Y DOMICILIO. UNA PRODUCCION DE LAN ZINEMA Y SENDEJA FILMS. CON LA PARTICIPACION DE ENRIQUE MEDA, CON ENRIQUE SAN FRANCISCO, ANABAL MANSO, RAMON BAREA, JOSE BARRAL. CON LA COLABORACION ESPECIAL DE SATURNINO GARCIA, JOSE MANUEL CERVINO COMO GUILLERMO. Guión de LOUIS BOURBAIN, SANTIAGO GONZALEZ, ERNESTO DEL RIO. DIRECTOR DE FOTOGRAFIA GONZALO FERRAZ. MONTAJE JESUS ALONSO. EDICION MEXEL ARANBURUZABALA. MUSICA BINGEN MENDIZABAL. SONIDO IVAN MARRAS. NARRA JUAN ORTIGOSTE. DIRECCION DE PRODUCCION FERNANDO VICTORIA DE LECHE. PRODUCTORES JAMES REBOLEO, BENITO DEL RIO, INAKI GOIKOETXETA. PRODUCTOR EJECUTIVO JUAN CARLOS GONZALEZ. Dirigida por ERNESTO DEL RIO.

© 1995 LAN ZINEMA/SENDEJA FILMS, S.A. Todos los derechos reservados



Bruno. "Hotel y Domicilio".

2.3.15 Hotel y domicilio. (Ernesto del Río, 1885).

La sordidez de las áreas más marginales de la sociedad es reflejada con crudeza en esta película de Ernesto del Río protagonizada por Jorge Sanz (Bruno), Santiago Ramos (Ángel), Anabel Alonso (Mavi) y J. Manuel Cervino (Guillermo).

Bruno es un joven prostituto, de pasado turbio, que por medio de una agencia entra en contacto con Ángel, médico forense, de quien se enamora. Aparece en la historia Guillermo, antiguo proxeneta de Bruno, recién salido de la cárcel, que viene a tomar venganza sobre su antiguo "protegido". Al descubrir la preeminencia social del amante de Bruno, Guillermo decide chantajear al forense. Ángel, aprovechando la circunstancia de un accidente sufrido por Guillermo al caer tras un forcejeo con Bruno, será quien le termine asesinando, confiando en que Bruno sabrá mantener la boca cerrada mientras sea necesario. Cuando Ángel se da cuenta de que la tensión está haciendo que el joven Bruno pierda el control de la situación, ante el peligro de ser descubierto por su propio cómplice y aprovechando un nuevo accidente, fruto de otro forcejeo con Bruno en el que este último queda inconsciente, le asesinará cerrando con ello toda posibilidad de verse delatado. Sólo Mavi, prostituta, sabe la verdad, pero sabe que no tiene ninguna posibilidad de hacer nada contra Ángel salvo insultarle.

Hotel y domicilio es la película que con mayor sordidez refleja la cuestión homosexual en toda la historia del cine español, ya que, si bien en *Los placeres ocultos*, en *El diputado* o en *Un hombre llamado flor de Otoño* la homosexualidad era en ocasiones insertada en ámbitos caracterizados por la sordidez, en este caso lo sórdido es la propia historia, sus personajes y el modo en el que la trama evoluciona.

Ernesto del Río recoge básicamente el esquema trazado años antes por Eloy de la iglesia: el drama que parece surgir, necesariamente, cuando dos personajes pretenden hacer oídos sordos a su diferencia social, y la inevitable perdición del más débil por acción directa o indirecta (en este caso la primera) del más poderoso. La diferencia de esta película con sus predecesoras, en términos de trama, estriba en el desarraigo que impregna todo el relato y que está codificado por medio del espacio:

“En *Hotel y domicilio* las relaciones entre los personajes se materializan en lugares transitorios en los que la permanencia es imposible. Los principales escenarios son una suerte de *no lugares* que documentan la fugacidad de los sentimientos y su inestabilidad esencial (...). Estos *no lugares* conforman un laberinto del que Ángel y Bruno pugnan por salir al precio que sea. (“Hotel y domicilio. Memoria” en dossier de prensa, p. 2)

Efectivamente todos los espacios, a excepción de la casa de Mavi o del psiquiatra, están marcados por la transitoriedad y, salvo en algunos casos, también por la sordidez, hasta el punto de que la casa de Bruno, por poner un ejemplo, acaba convirtiéndose en su propia cárcel y al final en el escenario de su muerte.

Otra nota que apoya el tono siniestro que se mantiene a lo largo de toda la historia es la frialdad, casi científica, con la que es tratado el propio hecho de la muerte, probablemente porque su brazo principal, Ángel, es un médico forense que se entretiene en explicar a Bruno los detalles, no del asesinato, sino del procedimiento y de la causa última de la muerte en términos clínicos. Hay que añadir, además, el hecho de que aparezca repetidamente representada la sala de autopsias, representación que subraya la idea de una circunstancia que, a fuerza de repetirse, acaba formando parte de la propia atmósfera y perdiendo todo dramatismo, hasta convertirse en rutinario.

Esta síntesis, entre muerte y rutina, refuerza una especie de continuo dramático que, al igual sucede en determinadas composiciones musicales barrocas,

tiene más valor en la medida que opera como fondo, a través del desarrollo de toda la trama, en lugar de hacerlo aisladamente y en primer plano en determinados momentos de clímax dramático.

Un rasgo destacable en esta historia, es el hecho de que aquéllos que representan lo marginal son los únicos que manifiestan rasgos positivos como nobleza, sinceridad o altruismo, mientras que precisamente los personajes que pertenecen a grupos sociales integrados, y bien considerados, son los que protagonizan las conductas más nocivas. Así Bruno, el chapero, se enamora de Ángel; Mavi, la prostituta, sueña con encontrar una pareja y ahorrar lo suficiente para dejar su oficio. En el otro polo están Ángel, médico, capaz de cometer dos asesinatos con total frialdad; Guillermo, ex-policía nacional que ejercía como proxeneta, y que se convierte en chantajista de Ángel y que amenaza y golpea a Bruno; y por último el psiquiatra, al tanto de todo, que decide guardar silencio y mantenerse al margen.

Por lo que respecta a la homosexualidad, ésta es de nuevo un espacio para el desencuentro, para el amor imposible, actúa no como desencadenante, pero sí como agravante de la situación que se plantea.

Vuelve a trazarse aquí el esquema de relación asimétrica entre dos personajes de edad, extracción social y nivel cultural diferentes, cuyo único punto de conexión es la orientación sexual, y su represión por parte de la sociedad; represión que es la verdadera responsable de que el encuentro homosexual tenga lugar sistemáticamente en el ámbito de lo marginal y de lo transitorio, de hecho lo único que pretende Ángel al contactar con un joven a través de la agencia es garantizar la discreción tratando con ello de evitar el escándalo y sus consecuencias sociales.

Mantiene esta película, con respecto a las correspondientes a su periodo, la característica de representar al homosexual como un individuo que en nada se diferencia del resto, salvo en lo referente a sus preferencias sexuales. En ella es la marginalidad a la que la cuestión homosexual se ve empujada, el factor que aparece señalado *in extremis* como verdadera causa desencadenante de los hechos que se desarrollan en la trama, no la propia homosexualidad en sí misma.

Otro dato es que vuelven a aparecer en *Hotel y domicilio*, un elemento al que ya casi se puede calificar de recurrente: el hecho de que se represente al homosexual joven, que ha asumido perfectamente su condición, frente al homosexual maduro para quien la homosexualidad no ha dejado de ser fuente de conflicto.

Tampoco es *Hotel y domicilio* una película que profundice en los detalles de la realidad homosexual. En esta película lo homosexual aporta el perfil de lo marginal que los escenarios, los acontecimientos y una luz plomiza, cuando no la misma noche, se encargan de convertir en sórdido, pero no se puede decir que de su desarrollo se puedan extraer datos definidos sobre la realidad de la vida de los homosexuales en general.¹²



Ilustración 20: Ángel, Bruno y Guillermo. *Hotel y Domicilio* (1995).

ABRIR CAPÍTULO 3





ABRIR CAPÍTULO 2

3.
MÉTODOS

3.1 DEFINICIÓN DEL OBJETO.

El objeto de estudio de este trabajo es la imagen que el cine español ofrece del homosexual masculino occidental -y, por extensión, de la propia condición homosexual, de su expresión y de sus circunstancias- mediante su representación a través del personaje cinematográfico, tomando como referencia, exclusivamente, los casos en los que éste desempeña la función de protagonista del relato.

La razón por la que nos limitamos a la cinematografía española, además de la de limitar coherentemente el objeto, es la de evitar posibles errores derivados de la interpretación de gestos, actitudes, etc, que corresponden a patrones culturales específicos y que, aunque próximos en algunos casos, no admiten una transferencia cultural directa. Téngase en cuenta, en este sentido, que determinadas actitudes o acciones que pueden ser consideradas como expresiones de una conducta gay en un ámbito cultural determinado, pueden no serlo en otro, aun dentro del mismo modelo occidental.

Se ha optado por la representación de la homosexualidad masculina por entender que, a pesar de que comparta con la femenina el estatus de marginalidad, y una plataforma reivindicativa común, su desarrollo ha seguido históricamente tempos diferentes, tal y como habitualmente reconocen los propios gays y lesbianas. Esta diferencia ha sido atribuida habitualmente al diferente grado de visibilidad social de unos y de otras. La cultura hispana siempre ha visto con naturalidad que dos mujeres vivan juntas, si es preciso toda su vida, sin que el hecho levante la más mínima sospecha, cosa que no ocurre con la convivencia entre dos hombres, sobre todo a partir de una determinada edad.

La diferencia de manifestación social del lesbianismo y de la homosexualidad ha determinado la existencia de respuestas sociales diferentes hacia dos manifestaciones del mismo hecho: el afecto entre personas del mismo sexo.

Volviendo al objeto de estudio, al establecer el análisis sobre el personaje cinematográfico, ya se plantea que sólo se van a tener en cuenta elementos pertenecientes al propio discurso cinematográfico, dejando de lado otros factores externos de interpretación, más difícilmente aprehensibles, tales como factores de producción o consumo cinematográficos, composición de la audiencia, efectos sobre ésta y reacción de la misma, etc...

Por último cabe pensar que el personaje que aporta mayor número de rasgos en su configuración es aquel que soporta el peso de la trama, el protagonista, aunque a primera vista sea evidente que existe también una gran cantidad de personajes secundarios, incluso con presencias puramente anecdóticas, caracterizados como homosexuales; sin embargo, éstos, dada su reducida presencia, necesitarían un modelo de análisis distinto del que aquí se plantea.

3.2 OBJETIVOS.

El primer objetivo de este estudio es el de llegar a conocer si existe, de hecho, una representación de la homosexualidad coherente en el cine español, entendiendo como coherente si se produce un tratamiento uniforme, que de alguna manera caracterice la condición homosexual de forma genérica, o si por el contrario nos encontramos ante una cinematografía que simplemente contiene películas inconexas, sobre cuestiones homosexuales particulares, sin ninguna otra relación entre ellas, a efectos de contenido, tratamiento, etc, que la presencia más o menos anecdótica de un protagonista homosexual.

En la misma línea que el punto anterior, se plantea un segundo objetivo que consiste en saber qué cariz adquiere esta representación en términos de valoración subjetiva o, lo que es lo mismo, hasta qué punto la imagen que el cine español ofrece de la homosexualidad es una imagen positiva, constructiva, integradora, que inspire una aceptación social real; en qué medida la que construye es una imagen negativa, destructiva o desintegradora que mueva al rechazo o, lo que también es posible, si la imagen que el cine ofrece es una imagen neutral, expositiva, que por sí misma no induce en el espectador ni la opción por la aceptación ni por el rechazo del colectivo, o de los individuos a los que remite la representación.

Será interesante saber, también, qué razones exactamente ofrece el cine, si es que ofrece alguna, que justifiquen la aceptación y/o el rechazo del modelo homosexual de conducta, ya que razones pueden esgrimirse muchas, y muy diversas, en cada uno de los sentidos. Puede existir una propuesta de aceptación basada en la equiparación con otros modelos, o en la apelación a la compasión o a la inexistencia de una amenaza real, del mismo modo que se puede mover al rechazo desde el planteamiento de una amenaza probable o desde la parodia ridiculizadora, por poner tan sólo unos ejemplos de ambas posibilidades.

Objetivo es, también, el de analizar la posible evolución de la mirada cinematográfica sobre la homosexualidad, desde la primera película analizada (*Diferente*, 1961), hasta la última (*Hotel y domicilio*, 1996). Saber, en definitiva, en qué sentido y a qué ha afectado esta evolución en términos de representación de personajes, acciones, espacios y proyectos, etc.

Mediante esta Tesis se pretende llegar a saber, además, si en España existe, como en otros países, una representación cinematográfica específicamente homosexual -en la línea del *Queere cinema* anglosajón-, y en caso de que exista,

cuáles son los rasgos que caracterizan su discurso.

Finalmente, se tratará de saber y de argumentar si la homofobia existe o no, si encuentra apoyo o carece de él en los relatos que abordan el complejo tema de la homosexualidad.

3.3 HIPÓTESIS.

Con el fin de alcanzar los objetivos expuestos en el epígrafe anterior se plantean formulan las siguientes hipótesis:

1. El cine español ofrece una imagen reconocible de la homosexualidad, por lo que ha de ser posible observar constantes en el tratamiento de la cuestión homosexual en dos aspectos:
 - 1.1. Una elaboración representacional que se manifiesta en la existencia de modos internamente coherentes de representar la homosexualidad.
 - 1.2. Una elaboración tipológica que se hace evidente en virtud de la existencia, en el cine, de una tipología del personaje homosexual.
2. El cine español ofrece una visión esencialmente negativa y pesimista de la homosexualidad, lo que se traduce en las siguientes hipótesis vinculadas:

El personaje homosexual, según la cinematografía española:

- 2.1. Es fundamentalmente una víctima y es vulnerable por su propia condición.

- 2.2. Es un personaje caracterizado finalmente por la infelicidad fruto de la frustración a la que le lleva su condición
- 2.3. Es un personaje abocado a la soledad.
- 2.4. El conocimiento de su condición por parte de la sociedad no homosexual es un foco de conflicto.
- 2.5. Vive una experiencia constreñida dentro de los límites de lo marginal.
- 2.6. Es un personaje cuya existencia es sinónimo de tragedia.
3. El cine español ofrece argumentos que pueden inducir el rechazo de la homosexualidad.
4. Existen coincidencias entre la imagen fílmica y la imagen social de la homosexualidad.

3.4 DETERMINACIÓN DE CRITERIOS Y SELECCIÓN DE LA MUESTRA.

Para obtener la muestra que ha servido de base para este análisis, se han empleado los siguientes criterios selectivos:

CRITERIOS DE SELECCIÓN

- 1- Las películas deben ser largometrajes de producción exclusivamente española.
- 2- Su personaje, o personajes protagonistas deben ser presentados por el discurso como homosexuales de forma explícita.
- 3- La homosexualidad debe constituir, si no el propio objeto central, al menos factor esencial en la construcción de la trama.
- 4- Se considera 1996 como límite máximo en cuanto a año de producción.

Aplicados los criterios de selección, resultó una muestra compuesta por las películas que figuran, ordenadas cronológicamente, en el cuadro de la página siguiente.

Ilustración 21: *Los placeres ocultos* se presentó en primer lugar con el título *La acera de enfrente*. En la imagen Simón Andreu que encarna a Eduardo, el influyente banquero que protagoniza el relato



PELÍCULAS QUE COMPONEN LA MUESTRA.

PELÍCULA	DIRECTOR	AÑO
<i>Diferente.</i>	Luis María Delgado	1961
<i>Los placeres ocultos.</i>	Eloy de la Iglesia	1976
<i>A un dios desconocido.</i>	Jaime Chávarri	1977
<i>Un hombre llamado flor de Otoño.</i>	Pedro Olea	1978
<i>Ocaña retrato intermitente.</i>	Ventura Pons	1978
<i>El diputado.</i>	Eloy de la Iglesia	1978
<i>Él y él.</i>	Eduardo Manzanos	1979
<i>Gay Club.</i>	Ramón Fernández	1980
<i>La muerte de Mikel.</i>	Imanol Uribe	1983
<i>La ley del deseo.</i>	Pedro Almodóvar	1986
<i>Tras el cristal.</i>	Agustín Villaronga	1986
<i>Las cosas del querer.</i>	Jaime Chávarri	1989
<i>Alegre ma non troppo.</i>	Fernando Colomo	1994
<i>Las cosas del querer 2.</i>	Jaime Chávarri	1995
<i>Hotel y domicilio.</i>	Ernesto del Río	1995

Del análisis de estas películas resultó una muestra compuesta por 24 personajes que se ajustaban a los criterios anteriormente citados.

Se descartaron, sin excepción, todas las películas que no cumplieran rigurosamente estos criterios de selección.

3.5 MODELO DE ANÁLISIS.

Se ha optado por un modelo mixto, en cuyo planteamiento cooperen lo cuantitativo con lo cualitativo. La parte cuantitativa del método se ha centrado en el cómputo de la presencia de aquellos rasgos que, previsiblemente, pudieran ser empleados eficazmente en la representación de la diferencia, o en la construcción de arquetipos u otros esquemas estables de identificación.

La cuantificación se ha aplicado no sólo a los rasgos que presenta el personaje en sí mismo, sino también a los que afectan a otros factores del discurso como son el espacio y el tiempo y que, al menos indirectamente, pueden servir también para transmitir información complementaria sobre el personaje y sobre algunos de sus hábitos: escenarios que frecuenta, momento preferente en el que lo hace, etc.

El análisis cualitativo ha sido aplicado a otros aspectos cuya cuantificación es de dudosa eficacia o, simplemente, imposible de llevar a cabo. En estos casos se ha optado por el análisis directo, desde un plano más valorativo, de cuestiones tales como proyectos, actitudes, rasgos psicosociales, acciones diferenciales, aspectos relativos a la enunciación, etc.

La aplicación del modelo de análisis ha contado con la siguientes fases:

- 1. Análisis cuantitativo y cualitativo de los rasgos de caracterización directa del personaje.**
- 2. Análisis cuantitativo y cualitativo de la caracterización indirecta del personaje a través de:**
 - a) Análisis del Espacio.**
 - b) Análisis del Tiempo.**
 - c) Análisis de la Acción Diferencial.**
- 3. Síntesis valorativa de resultados.**

Dado que el objetivo del análisis es conocer la imagen que, desde el cine, se elabora del personaje homosexual masculino, se optó, en primer lugar, por definir qué aspectos podían caracterizarlo diferencialmente.

En una primera aproximación, se observó que la fuente más inmediata de rasgos de identificación era la representación de los caracteres físicos, psicológicos y sociológicos del personaje.

Una segunda fuente la constituían los rasgos relativos a acciones y hábitos del personaje: momento del día en el que se localizaba su actividad, acciones que le identificaban como homosexual y el modo en el que esas acciones eran representadas por medio del discurso.

Junto a las anteriores, se encontraba la fuente de cualificación a través de los espacios en los que aparecía representado el personaje homosexual, fuente no por indirecta menos relevante.

3.5.1 Datos generales.

En primer lugar, se han recogido los datos generales, entre los que se encuentra el título de la película, el nombre de los personajes y se ha contemplado la inclusión de un campo general de **observaciones**, destinado a reflejar todas aquellas consideraciones de interés que no puedan ser reflejadas mediante ninguno de los campos que componen la ficha de registro.

PELÍCULA: es un campo meramente funcional cuya misión es simplemente la de permitir discriminar en un momento dado los datos relativos a una sólo de las películas que componen la muestra y que incorpora la sigla correspondiente al título de la película que se está analizando en cada caso.

AÑO: hace referencia al año de producción del film.

PERSONAJE: en este campo aparecen consignados los nombres de los personajes que aparecen simultánea o consecutivamente en un escenario dado, de modo que podamos realizar cualquier tipo de búsqueda cruzando el nombre de un personaje con el de cualquiera de los ítems presentes en el diseño del registro. Constituye, por tanto, el campo de referencia base en la realización de esta sección del estudio.

MODALIDAD: hace referencia a la modalidad de representación a la que pertenece la película en cuestión. **O:** oculta, **R:** reivindicativa y **D:** desfocalizada.

PRESENCIA: presencia total del personaje en el relato, expresada en segundos, que incluye, además, la indicación del porcentaje equivalente sobre la duración total de la película.

3.5.2 Análisis de la caracterización directa del personaje.

En la construcción de todo personaje complejo, como diría Forster (1962): *esférico*¹³, existen rasgos que modelan, tanto directa como indirectamente, al personaje, como apuntan autores como Francisco García García (1991), Isidro Sánchez Moreno (1996) o Pablo del Río Pereda (1991).

Para estos datos cuya cuantificación es, en muchos casos, tan imposible como irrelevante, se ha construido esta segunda herramienta de análisis, en cuya composición lo más complejo ha sido decidir qué rasgos debían considerarse.

Para crear la plantilla de análisis, se intentó valorar qué aspectos podían ser susceptibles de modulación en la construcción diferencial de la representación de un homosexual, qué rasgos podían constituirse en definitiva en elementos de construcción de esa representación.

3.5.2.1 Rasgos relativos a la apariencia del personaje.

Los rasgos seleccionados son tres:

EDAD: como su propio nombre indica, registra la edad aproximada del personaje, entendiéndose que la edad es importante, no por su propia expresión numérica, sino por las implicaciones que pueda presentar el hecho de que un individuo pertenezca a un grupo de edad o a otro, sobre todo a la hora de analizar aspectos como el establecimiento de relaciones con otros personajes. Se ha pretendido, mediante los intervalos de edad definidos, separar la infancia, cuyo final se ha establecido en torno a los 12 años; la preadolescencia y la adolescencia, que se encontrarían entre los 13 años y la mayoría de edad legal: los 18 años; la juventud, que se ha situado entre los 19 y los 30 años y los diferentes niveles, dentro de la madurez, indicando

tres períodos que comprenden desde los 30 a los 40 años, desde los 41 a los 50 años y desde los 51 a los 64 años. Por último, tomando como referencia la edad de jubilación, y considerando las implicaciones de este hecho, se ha marcado un último período en el que se incluyen todas las edades a partir de ese acontecimiento vital: mayor de 65 años.

Se pretende saber si se establece algún tipo de constante de edad en la caracterización del personaje homosexual y, de darse, cómo se organiza y qué refleja.

ARREGLO PERSONAL: este campo se ha incluido ante la evidencia de que la representación del arreglo personal es una de las vías más simples de calificación/descalificación a la hora de construir modelos de representación.

Se entiende que se está hablando, no del aspecto circunstancial que pueda presentar el personaje en un momento dado del relato, sino del que presenta de manera general como rasgo constante durante el mismo. En este campo se contemplan las siguientes entradas:

Cuidado: el aspecto se revela como importante para el personaje, que le dedica una especial atención, lo que se pone de manifiesto mediante las acciones de seleccionar el vestuario, el peinado, las miradas valorativas al espejo o el comentario de otros personajes.

Descuidado: el aspecto del personaje presenta signos evidentes de absoluta despreocupación al respecto.

Indiferente: en este caso, tal vez el más difícil de diferenciar, el personaje puede presentar un aspecto cuidado, pero sin manifestar una atención especial por el mismo. No suelen aparecer acciones en relación con el

cuidado personal en materia de vestuario u otros elementos.

3.5.2.2 Rasgos relativos al perfil socioeconómico del personaje.

El siguiente grupo de rasgos se ha reunido bajo la denominación genérica de *Perfil Socioeconómico*, y con él se quiere dar cuenta del contexto en el que se desenvuelve el personaje homosexual. Los rasgos que se incluyen son: el nivel cultural, el nivel socioeconómico, el ámbito profesional u ocupacional en general, y el estado civil que presenta el personaje.

NIVEL CULTURAL: se ha preferido utilizar una nomenclatura general, en lugar de una más objetiva, a fin de conseguir mayor eficacia en la definición. Las entradas que se han incluido son:

Alto: implica un perfil cultivado, generalmente identificable con la posesión de estudios de alto nivel, estudios universitarios, ingenierías, estudios especializados, etc...

Medio: el nivel de conocimientos que muestra el personaje no es superior, ni tampoco inferior, al de una formación de tipo medio como, por ejemplo, la formación profesional o el bachillerato.

Bajo: el nivel cultural que presenta el personaje se encuentra por debajo de lo que podría considerarse el nivel más elemental de enseñanza, pudiendo alcanzar incluso el analfabetismo real o funcional.

Desconocido: no hay datos en el relato que permitan deducir, ni siquiera a través de su expresión verbal, el nivel cultural del personaje representado.

NIVEL SOCIOECONÓMICO: identifica al grupo al que pertenece el personaje y puede ser **alto, medio-alto, medio, medio-bajo y bajo.**

OCUPACIÓN: indica la actividad profesional del personaje.

ESTADO CIVIL: sus descriptores son **soltero, casado, separado/divorciado y viudo**, y con ellos se tratará de saber hasta qué punto la homosexualidad es un comportamiento que se perfila como excluyente o como coexistente junto a otros modos de relación, y las implicaciones que la coexistencia o la exclusión, en caso de producirse, conllevan.

3.5.2.3 Rasgos relativos a la RELACIÓN del personaje con su entorno.

Los rasgos de relación con el entorno están centrados en los núcleos de relación fundamentales: la familia, el trabajo y los amigos... En unos casos se ha perseguido el conocimiento de las características que definen al propio núcleo y en otros las de la relación entre el núcleo y el personaje.

REPRESENTACIÓN DEL NÚCLEO FAMILIAR: del núcleo familiar se ha analizado la composición, tomando como referencia la llamada familia tradicional en su composición más elemental, modelo que se compone exclusivamente por los progenitores y su hijos.

Según este modelo, el núcleo familiar puede ser representado bajo los siguientes aspectos:

Integrado: tomando como base el modelo familiar básico tradicional, se considera modelo integrado el que presenta el modelo completo con presencia de todos sus miembros.

Desintegrado: el núcleo familiar se representa como una entidad incompleta en la que, por alguna razón, sus miembros no conviven o cuyos

vínculos se han visto rotos voluntaria o involuntariamente.

Desconocido: no aparecen referencias al núcleo familiar y dicha omisión no está definida como importante o esencial para la comprensión de ningún aspecto del personaje, sencillamente la referencia familiar no es un rasgo que actúe en su representación.

ACTITUD DEL PERSONAJE HACIA SU NÚCLEO FAMILIAR: es un campo que pretende recoger parte de la información relativa al estado de la relación que el personaje mantiene con su familia.

Las posibilidades que se han contemplado a este respecto son: **favorable, neutral, hostil o no definida.**

GRADO DE VISIBILIDAD: este campo expresa el grado en el que el homosexual hace visible su condición ante el resto de los personajes que habitan su universo diegético; visibilidad que puede aparecer como:

Oculto: el personaje no ha comunicado a ninguna instancia del relato su condición sexual, siendo ésta conocida tan sólo por el espectador, o por personajes que la comparten.

Restringida: se considera visibilidad restringida cuando el conocimiento sólo es compartido por los personajes que constituyen el círculo de relaciones más próximo al personaje en cuestión, tales como amigos muy cercanos o familiares.

Pública: se considera que la orientación sexual del personaje es pública cuando, a través del discurso, se manifiesta que su conocimiento está al alcance de cualquier personaje del relato, independientemente del grado de

proximidad al protagonista.

Como se desprende del estudio de Begoña Enguix (Enguix, B. 1996; 74), no es posible determinar con exactitud qué lugar ocupa la familia en el proceso de *revelación* de un homosexual¹⁵. En el contexto de este estudio se ha optado por colocar el ámbito familiar en el último escalón de los ámbitos personales, pero inmediatamente antes del ámbito más amplio e impersonal de lo social en general.

VISIBILIDAD INICIAL / VISIBILIDAD FINAL: con el fin de poder establecer la existencia, o no, de un hipotético proceso de evolución en la visibilidad del personaje a lo largo del desarrollo del relato, se ha analizado la visibilidad atendiendo a su estado al comienzo y al final de la historia en cada caso.

EVOLUCIÓN DE LA VISIBILIDAD: una vez obtenida la información a la que se hacía referencia en el apartado anterior, se analizó también el sentido en el que evolucionaba la visibilidad, contemplándose las siguientes posibilidades: **hacia la ocultación, hacia la visibilidad o no evoluciona.**

CONSECUENCIAS DE LA EVOLUCIÓN : por último, dentro del aparato del análisis de la visibilidad y sus procesos parciales, se ha abordado el estudio de las consecuencias que comporta la evolución, sea cual sea su sentido y su estadio final. Estas consecuencias pueden ser **positivas, negativas, ninguna o no definidas.**

RELACIONES ENTORNO/PERSONAJE: Se ha dedicado un subcapítulo al análisis de la representación del nivel de aceptación de la homosexualidad del

protagonista, tomando como referencia distintos ámbitos que, del más reducido al más amplio, serían:

ÁMBITO INDIVIDUAL: comprende exclusivamente al personaje, tomado aisladamente como individuo.

ÁMBITO PERSONAL HOMOSEXUAL: lo componen los amigos y conocidos del personaje que comparten su orientación sexual.

ÁMBITO PERSONAL NO HOMOSEXUAL: lo componen los amigos y conocidos del personaje que no comparten con él el rasgo homosexual.

ÁMBITO FAMILIAR: es aquel compuesto por los personajes que representan los vínculos del personaje con los miembros de su familia directa: padres, hermanos, hijos, cónyuge, etc

ÁMBITO LABORAL: como su nombre indica, encuadra todas las que puedan darse en el ámbito laboral, independientemente del nivel: superiores, compañeros y subalternos.

ÁMBITO SOCIAL: entendido en su acepción más amplia, hace referencia a todo el colectivo social en el que se encuentra inscrito el personaje, es decir: la sociedad entendida como colectividad en su conjunto.

Las posibilidades que se ofrecen dentro de cada uno de los campos citados son:

Aceptada: en el ámbito citado, se acepta la condición sexual del personaje.

Rechazada: el ámbito de referencia rechaza la homosexualidad del protagonista.

Ambas: en el mismo relato se ofrecen situaciones tanto de aceptación como de rechazo dentro de un mismo ámbito.

No definida: en este campo la entrada *no definida* se refiere, tanto a los casos en los que el grupo de referencia no aparece representado, como aquéllos en los que tal grupo no posee información al respecto de la orientación sexual del personaje, razón por la que no siempre es posible conocer su postura al respecto.

3.5.2.4 Caracterización sexual del personaje.

Posiblemente, uno de los más específicos, en el ámbito de esta investigación, sea el espacio dedicado al análisis de la representación de la dimensión sexual del personaje, abordado en este caso a través de los siguientes campos:

ORIGEN: trata de dar cuenta de las razones por las que, según el discurso cinematográfico, el personaje es, o ha llegado a ser¹⁶, homosexual. La compleja cuestión del origen de la homosexualidad ha sido analizada, en los diferentes discursos, a partir de dos factores complementarios: **emergencia** y **génesis**.

EMERGENCIA: define el momento en el que emerge en el personaje la consciencia de una identidad homosexual, es decir, el momento a partir del cual el personaje se percibe a sí mismo como homosexual.

Según lo expuesto, la emergencia de la homosexualidad como rasgo de identidad puede ser **temprana** o **tardía** con respecto al establecimiento de dicha consciencia de sí mismo, o carecer de registro en dicha consciencia, con lo que se trataría de una emergencia **no consciente**.

Temprana: el personaje manifiesta ser consciente de su propia homosexualidad desde el primer momento del desarrollo de su consciencia, lo que implica que su perfil psicológico incorpora este rasgo desde el inicio de su configuración.

Tardía: el personaje se hace consciente de la presencia de su homosexualidad con posterioridad a la formación de su propia consciencia, lo que a su vez implica que este rasgo se ha de incorporar a una identidad ya construida sin su presencia.

No consciente: en el caso de la emergencia *no consciente*, no se ha producido aún el proceso por el que el personaje toma consciencia de la presencia del rasgo homosexual en su configuración, a pesar de que el discurso aporte evidencias de la existencia de tal rasgo. Estas evidencias no alcanzan, sin embargo y por diversas razones, a penetrar los límites de la consciencia del personaje.

No definida: el discurso no ofrece datos acerca del modo en el que la homosexualidad emerge en la configuración personaje.

GÉNESIS: a través de este campo, el segundo dedicado al análisis del origen, lo que se busca es poder dar cuenta de las causas que, según el discurso, han podido dar lugar a la emergencia de la homosexualidad en el personaje. Se contemplan tres posibilidades:

Espontánea: el rasgo homosexual aparece en el personaje sin la concurrencia de ningún factor desencadenante que explique dicha aparición.

Inducida: el discurso ofrece explicaciones a la génesis de una orientación sexual, aludiendo a factores externos a la propia configuración o desarrollo

psicológicos del personaje: económicos, sociales, de relación, de aprendizaje, etc... La homosexualidad aparecería en este caso como un rasgo de carácter exógeno en relación con el personaje.

No definida: no se ofrece información acerca del modo en que se presenta la homosexualidad del personaje.

INTEGRACIÓN: considerando probable, a priori, que uno de los motores dramáticos puede ser el conflicto entre el personaje y su orientación sexual, se ha creído necesario dar cuenta de dicha circunstancia. Este campo ofrece información sobre el modo en el que el personaje experimenta su condición sexual, contemplando estas tres posibilidades:

Integrada: la sexualidad del personaje no parece constituir motivo alguno de conflicto, apareciendo perfectamente integrada, y sin disonancias, tanto en su perfil psicológico, como en su actividad vital general.

Conflictiva: el personaje rechaza su homosexualidad y manifiesta temor y/o la necesidad de oponerse a sus efectos.

No definida: más por razones de exigencia teórica, que de eficacia práctica, se ha incluido esta opción que debe dar cuenta de los casos en los que la relación entre el personaje y su sexualidad no estuviese definida.

REALIZACIÓN: es evidente que la condición no tiene por qué ir necesariamente unida a la acción. Por ello, se ha decidido incluir un campo mediante el cual se pudiera expresar si la homosexualidad del personaje tiene un correlato en el ámbito de la acción, es decir si la sexualidad del personaje encuentra vías de *realización*, o si, por el contrario, se presenta una sexualidad sin expresión y, por tanto, *reprimida* en la acción.

Realizada: la sexualidad del personaje se expresa a través de relaciones sexuales específicas y, como mínimo, *autorizadas* por él mismo.

Reprimida: el discurso pone de manifiesto la oposición del personaje a la expresión de su sexualidad.

No definida: no se representa el estatus de realización de la sexualidad del personaje.

EXCLUSIVIDAD: indica el grado de exclusividad con el que el rasgo de homosexual aparece, entre otros rasgos relativos a conductas sexuales: heterosexualidad o bisexualidad.

Exclusiva: el rasgo *homosexual* excluye en el personaje cualquier rasgo relativo a otras conductas sexuales.

No exclusiva: puede aparecer tratado de dos maneras distintas: o bien la homosexualidad del personaje forma parte de un perfil que se muestra explícitamente como bisexual ante el resto de los personajes, o bien la homosexualidad forma parte de un perfil sexual bisexual, pero que no aparece integrado a la mirada del resto de los personajes, sino que para unos es exclusivamente heterosexual, mientras que para otros es exclusivamente homosexual. El personaje asume y desarrolla, en este caso, dos roles sexuales distintos que no se incorporan de manera simultánea, sino alternada.

3.5.3 Análisis cuantitativo y cualitativo de los rasgos de caracterización indirecta del personaje.

Como base para la construcción de esta sección del análisis, se tomaron en

cuenta fuentes indirectas de cualificación del personaje; fundamentalmente la cualificación a través del espacio y del tiempo, dentro de los cuales el personaje evoluciona y se desenvuelve. No obstante, el parámetro base para esta parte del análisis lo constituye el espacio, por considerar que revela por sí mismo información acerca de lo que en él se representa, que es fácilmente analizable en sus diferentes representaciones y que suele estar perfectamente delimitado.

Además de lo dicho, dado su carácter contenedor, es posible acceder a otros parámetros de análisis sin abandonar el espacio, lo que confiere al estudio una coherencia, una simplicidad y una unidad mayores que si empleásemos otro tipo de unidades más complejas como, por ejemplo, las más específicamente cinematográficas: secuencia y plano.

En esta primera fase de análisis, interesaba medir la presencia de los personajes en los distintos escenarios, qué características presentaban esos espacios, si se producían en ellos acciones de carácter diferencial (cuáles, cuántas y cómo eran mostradas) además del momento del día al que correspondía la representación.

A continuación se explicarán, uno a uno, los diferentes ítems que han configurado definitivamente esta sección del análisis, dando cuenta de variables de carácter espacial y temporal, incluyendo un registro relativo a las acciones que hemos dado en llamar, por razones que serán explicadas más adelante, *diferenciales*.

3.5.3.1 Análisis del espacio.

A la hora de abordar el espacio, se consideró, sobre todo, su enorme potencial para transferir su caracterización a los personajes que lo pueblan, de modo que cabría la posibilidad de buscar una correlación entre los rasgos que afectan al

espacio y los que afectan al personaje, llevando al plano de lo concreto la afirmación de Barthes: *“Una función del escenario normal y quizás principal es la de contribuir al tono de la narración”* (1990; 151), pudiendo considerarse que la caracterización del espacio interviene, simultáneamente, en la propia construcción del personaje.

En la medida en la que el espacio es, junto con la indumentaria y el aspecto en general, uno de los elementos más afectados por los procesos de codificación cultural¹⁷, permite, con sólo cambiar de escenario, introducir nuevas significaciones sobre el personaje, sin necesidad de recurrir a diálogos o a complejas perífrasis discursivas.

Tomando como base la influencia de esa codificación, nos encontramos, por ejemplo, con que existen espacios para la soledad, espacios para el encuentro, para la despedida... Existen, también, espacios para la miseria y espacios para la abundancia, espacios para el terror o para la serenidad, espacios para la virtud y para el pecado, para el placer, para la perversión, para el dolor, para el ocio o para el trabajo, espacios para la seguridad y espacios para la amenaza, etc. En definitiva: una buena parte de nuestra realidad espacial está codificada, y estos códigos son transferidos al relato sirviendo a un principio que pone en conexión economía y eficacia narrativas.

En otros casos, sobre todo en aquéllos en los que la carga es especialmente fuerte, no es lo primordial la caracterización de un espacio, sino que basta con la presencia de ese espacio, en la topografía por la que se mueve el personaje, para que se manifieste un rasgo. Es el caso de los prostíbulos (moral relajada), los cuarteles (disciplina), las cárceles (delincuencia), los grandes despachos (poder)... En cualquiera de estos casos, la fuerza de la codificación cultural prima en un primer momento sobre la caracterización coyuntural que presente el propio espacio, aunque

ésta termine por actuar de forma más o menos inmediata en función de lo que se aproxime o se aleje de la convención representativa.

En relación con los escenarios que habita el personaje homosexual, interesan fundamentalmente tres aspectos:

1.- Saber qué espacios habita mayoritariamente y qué rasgos son los que más se repiten en la caracterización espacial, tomando en cuenta cada uno de los personajes.

2.- Saber si frecuenta espacios diferencialmente homosexuales y, en caso afirmativo, cómo están caracterizados esos espacios.

3.- Saber cuáles son, y que características presentan, los espacios en los que se producen acciones diferenciales.

A la hora de estudiar los rasgos espaciales se han tenido en cuenta los siguientes aspectos:

Escenario: nombre que identifica al escenario que se toma como base para el registro en cada momento.

Calificación: bajo esta denominación se agrupan cuatro campos, mediante los que se ha pretendido dar cuenta de aspectos importantes en la construcción del espacio. Se analizan en este punto rasgos espaciales empleando los siguientes grupos de descriptores:

Público / privado / indefinido: determina la privacidad del espacio, tomando como base de referencia al propio personaje y al propio espacio, aunque eventualmente se deba considerar también el *uso* que se esté realizando del espacio en cuestión. Una vivienda, por ejemplo -cuyo carácter sería, en principio, privado-,

en la que se estuviese celebrando una fiesta multitudinaria tendría carácter de espacio público, puesto que, en este caso, el uso predomina en la definición sobre el carácter. Cualquier acontecimiento que se produjese en este ámbito sería, por tanto, público.

Pretendemos saber si la actividad homosexual es representada como pública o como privada, para lo cual este campo será cruzado en su momento con el destinado a dar cuenta de la acción diferencial.

Interior / exterior: nombra exclusivamente la localización del espacio y se pretende, poniéndolo en relación con las acciones diferenciales, saber si éstas se producen en espacios interiores o exteriores.

En la misma línea que el campo destinado a mediar la *privacidad*, se trata aquí de saber dónde se lleva a cabo la actividad específicamente homosexual.

Urbano / rural / natural / indeterminado¹⁸: Esta diferenciación permitirá saber el ámbito en el que se desenvuelven los personajes homosexuales y, por lo tanto, en el que predominantemente son representadas su actividad.

Diferencial / genérico: según su rasgo de diferencialidad, el modelo ha sido diseñado para dar cuenta de espacios **diferenciales**, que son los definidos específicamente, en el contexto de esta investigación, como espacios de uso, mayoritaria o exclusivamente, homosexual. A este grupo pertenecen, tanto los llamados espacios de *ambiente*¹⁹ tales como bares, discotecas, saunas,... exclusivamente gays, como los espacios genéricos cuyo uso es, en un momento dado, diferencial. Son aquellos que no están definidos, a priori, como espacios para la acción diferencial por su naturaleza, pero que constituyen escenarios de especial relevancia en determinadas facetas de la actividad específicamente gay: parques, aparcamientos... de modo que, aunque no son en sí diferenciales, se convierten en

diferenciales por el uso.

Por otro lado se encuentran los espacios **genéricos**, que son todos aquellos que no presentan ningún rasgo que los identifique como pertenecientes a una topografía gay, ni por su naturaleza ni por su uso.

3.5.3.2 *Análisis del tiempo.*

El análisis de factores temporales se ciñe en exclusiva al tiempo de lectura, como valor objetivo cuantificable, y a la determinación del momento del día en el que el personaje aparece representado.

Duración: indica la cuantificación objetiva, expresada en segundos, de la representación de un determinado espacio. Como ya se ha dicho, el valor será cero cuando se trate de espacios no representados pero actualizados mediante algún otro medio, como la referencia verbal, en el discurso.

Con este dato se podrá conocer la *cantidad* de tiempo asignada a la representación de un escenario, a la aplicación de un rasgo de cualificación, etc... constituyendo, pues, un importante referencia en la cuantificación de datos de este análisis²⁰.

El segundo factor de carácter temporal analizado ha sido el **momento del día**. Para su estudio se estableció, en primer lugar la diferenciación entre *mañana*, *tarde* y *noche*; sin embargo, en una primera aplicación, se percibió que la diferenciación mañana-tarde era, en muchos casos, difícil de determinar y, en definitiva, poco productiva a la hora de extraer conclusiones. Dado que, en realidad, se trataba de saber si el personaje era representado como noctámbulo o no, se optó por eliminar el descriptor *tarde*, con lo que, según este campo, el momento podía ser **día** o **noche**. Se incluyó, además, el descriptor

inidentificable para poder dar cuenta de los casos en los que no era posible determinar el momento ni por la representación directa, ni por inferencia sobre el resto del discurso, ni por el contexto definido a partir de las secuencias adyacentes.

3.5.3.3 Análisis de la acción diferencial.

Se incorporó el análisis de la acción, pero sólo de las acciones diferenciales, entendidas éstas como las que realiza el personaje homosexual y que, de algún modo, le diferencian como tal del resto de los personajes.

Pareció interesante, también, analizar qué acciones socialmente rechazadas podían realizar los personajes homosexuales, por entender que ésta también podía ser una importante fuente de cualificación.

En el diseño del registro de las acciones diferenciales se incluyeron los siguientes ítems:

ACCIÓN DIFERENCIAL: como ya se ha dicho, se entiende por acción diferencial aquella que realiza el personaje homosexual identificándole como tal y que le diferencia, por tanto, de los personajes no homosexuales. Mediante este campo se indica la existencia de la acción, en un cuadro de selección, procediendo seguidamente a su identificación.

Una vez localizada e identificada la acción diferencial, se ha contemplado la descripción del tratamiento que realiza el discurso en cuanto a su **representación**, por considerar que puede resultar interesante observar, tanto el modo en el que ésta se lleva a cabo, como la hipotética evolución en el tratamiento cinematográfico de esas acciones. Para ello se han incorporando los siguientes descriptores:

Representada: expresa que la acción diferencial es accesible para el espectador mediante su representación explícita (independientemente del grado de

detalle) en la pantalla.

Sugerida: las acciones sugeridas son aquéllas en las que el discurso se vale de algún medio para hacer saber al espectador, de forma indirecta, que la acción se ha producido, aunque ni se represente ni sea contada por instancia textual alguna. Esta sugerencia puede realizarse a partir de la sustitución de la acción diferencial por otra acción a la que se vea asociada, bien porque exista una relación causa/efecto entre ambas, bien porque se establezca dicha relación a nivel simbólico dentro del propio discurso.

Relatada: significa que la acción no es representada, pero que es actualizada en el plano discursivo por menciones o comentarios verbales de cualquiera de las instancias textuales.

Omitida: este descriptor hace referencia a aquellas casos en los que, por la lógica del relato o por variables contextuales, se puede entender que se ha producido una acción diferencial, sin que el discurso ofrezca elemento alguno, salvo la propia elipsis, que haga referencia directa a la acción.

ASOCIACIÓN A ACCIONES O CONDUCTAS VALORADAS SOCIALMENTE COMO POSITIVAS: exactamente igual que en el epígrafe anterior, aunque en sentido contrario, se han localizado los comportamientos o acciones que son llevados a cabo por el personaje homosexual, de los que es posible extraer una valoración positiva.

ASOCIACIÓN A ACCIONES O CONDUCTAS VALORADAS SOCIALMENTE COMO NEGATIVAS: en el campo OCSR²¹ se han indicado los casos en los que la homosexualidad aparecía asociada a otros comportamientos (prostitución, pederastia, promiscuidad, consumo/tráfico de drogas, asesinato,

suicidio, enfermedad, etc...) rechazados generalmente por la sociedad, entendida en su sentido más amplio. Este campo responde a la necesidad, planteada a partir de la formulación de una de las hipótesis, de encontrar los mecanismos mediante los que la homosexualidad puede ser caracterizada negativamente, de entre los que la asociación a otras acciones puede resultar uno de los más eficaces. Son precisos, en este caso también, tanto la localización del comportamiento como su descripción.

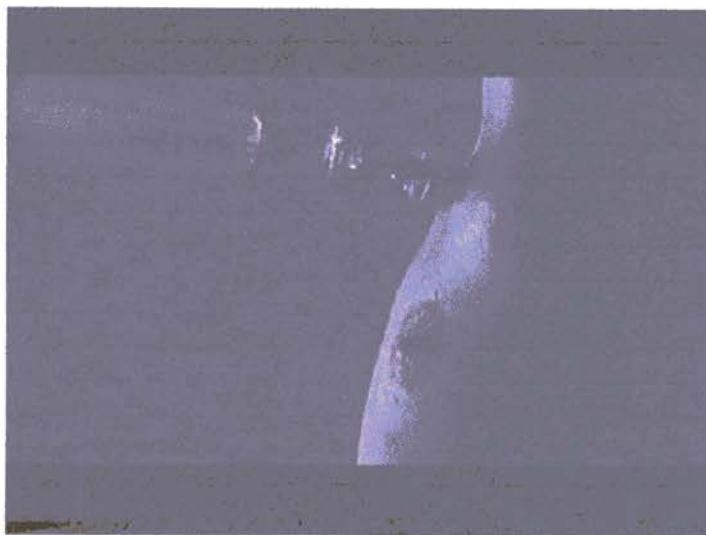


Ilustración 22: Asesinato en *Tras el cristal* y suicidio en *Las Cosas del querer 2..*

4.

**CARACTERIZACIÓN DIRECTA
DEL PERSONAJE**

4.1.1 Análisis de datos relativos a la APARIENCIA.

4.1.1.1 La edad.

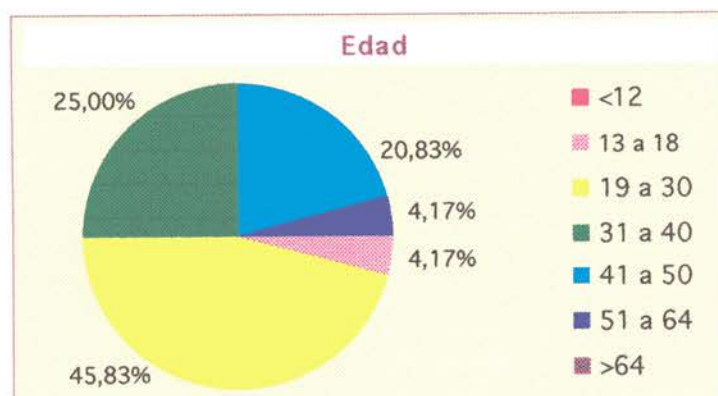


Gráfico 4-1: Edad.

Por lo que respecta a su edad aparente, los personajes aparecen distribuidos con mayor frecuencia en dos grupos: los que se localizan entre los 19 y los 30 años (45,8%) y los que se encuentran entre los 30 y los 40 años (25%), a los sigue un tercer grupo (20,8%) compuesto por personajes cuya edad aparente oscila entre los 40 y los 50 años. De forma aislada, aparecen un personaje menor de 18 años, Juanito de *El diputado*, y uno mayor de 50 años que es José de *A un dios desconocido*.

Según esto, la homosexualidad no es un rasgo presente ni en la infancia ni en la denominada 3ª edad, pero tal vez el hecho más curioso es que si tomamos los grupos de edad y los consideramos atendiendo a los tres modos de representación, mencionados en el capítulo anterior, a las que habíamos identificado como oculta, reivindicativa y desfocalizada, nos encontramos con que en las películas pertenecientes a la modalidad reivindicativa, realizadas entre 1973 y 1986, la mayoría de los personajes

(el 55%) tienen entre 30 y 40 años, siendo raro el personaje por debajo de esa edad, mientras que en el período situado entre 1986 y 1995, en el que hemos localizado la modalidad desfocalizada de representación de la homosexualidad, se encuentran la práctica totalidad de los personajes de entre 19 y 30 años, que constituyen el 70% de todos los personajes representados en esta modalidad.

Las razones que explican lo anterior habrá que buscarlas, probablemente, en la desdramatización de la condición homosexual como fruto de la progresiva aceptación social, lo que permite, en la última etapa, asociarla a capas más jóvenes de la población sin temor a un efecto adverso por parte de otra censura, la del público:

“Las limitaciones con que se centró la descripción de la homosexualidad en la transición no eran una cuestión de censura estatal, sino más bien de público. Dado que el número de espectadores aportado por los ambientes gays españoles no era suficiente, las películas que trataban esta cuestión tenían que atraer a un público más amplio, cuya simpatía para con la causa homosexual había que granjearse” (Hopewell, 1989;177).

Otra razón añadida puede ser en el rejuvenecimiento que, durante estos años, experimentó la cantera actoral española.

4.1.1.2 El aspecto externo.

En cuanto al cuidado que el personaje parece poner en su arreglo personal, es destacable también que sólo un personaje de los veinte analizados, Klaus en *Tras el cristal*, aparece con un aspecto descuidado, y en este caso tal aspecto no es fruto de su falta de voluntad sino de su incapacidad física sumada al abandono de su cuidador, Ángelo; deterioro que es símbolo, además, de la propia destrucción a la que Ángelo somete

progresivamente todo lo que ha constituido el entorno inmediato de Klaus, y que concluye con la propia destrucción de Klaus.

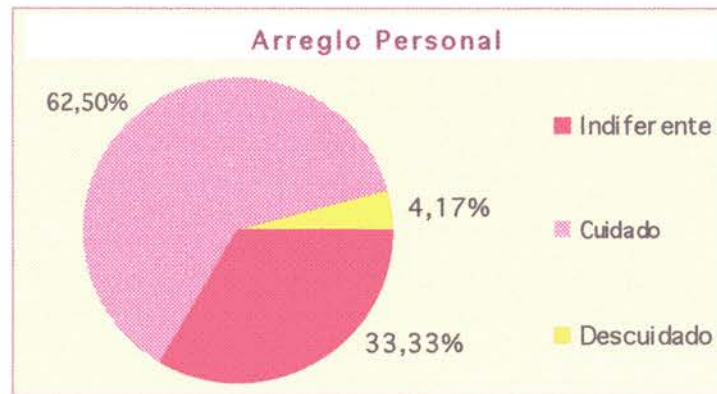


Gráfico 4-2: Aspecto Externo.

En el resto de los casos el rasgo más frecuente (65,5%) es el que define al personaje homosexual como especialmente atento al cuidado de su arreglo personal, cuidado que en la práctica totalidad de los casos se representa de forma explícita en algún momento del discurso, que nos muestra cómo el personaje pone especial interés al elegir su vestuario, contempla su aspecto en el espejo con detenimiento, cuida su forma física o su bronceado, viste ropas o complementos poco habituales que denotan claramente un ejercicio de elección por su parte (abanicos, sombreros, ropas poco comunes por su aspecto o calidad, etc...), presenta un vestuario variado o muestra un guardarropa visiblemente bien surtido.

El resto de los personajes (33,3%) se presentan como indiferentes hacia su arreglo personal, lo que en este caso sólo expresa que no es mostrada acción alguna por su parte relacionada con tal actividad, sin embargo ninguno de ellos aparece desaliñado y su aspecto puede ser tan cuidado, y de hecho en muchos casos lo es, como el de los que presentan este rasgo.



Ilustración 23: Eduardo se broncea en su apartamento en *Los placeres ocultos* (1976). el personaje homosexual suele preentar un aspecto cuidado o llevar a cabo acciones que identifican dicha preocupación por el cuidado de la imagen. Abajo, ocaña con abanico y sombrero en su casa en *Ocaña, retrato intermitente* (1978).

4.1.2 Análisis de datos relativos al Perfil socioeconómico.

4.1.2.1 Nivel cultural.

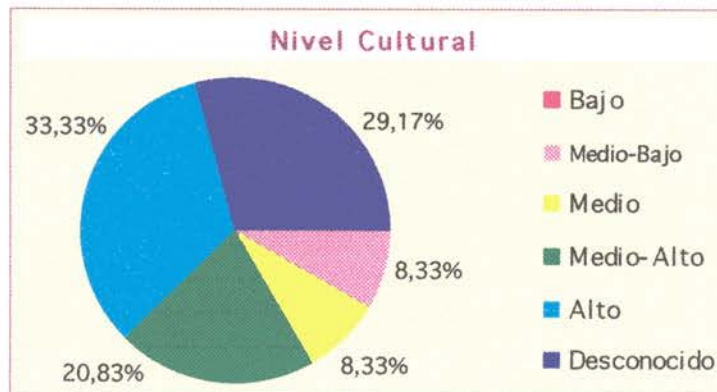


Gráfico 4-2: Nivel Cultural.

El análisis del nivel cultural atribuible a los personajes analizados demuestra que, para el cine español, la homosexualidad está estrechamente ligada a la posesión de un alto nivel cultural; de hecho, considerando tan sólo los personajes que se corresponden con dicho nivel, nos encontramos con que éstos constituyen por sí solos el 33,3% del total de la muestra. El alto nivel cultural se identifica, generalmente, a través de la ocupación profesional de los personajes, que en muchos de los casos requiere titulaciones superiores o que, en cualquier caso, lleva implícita la necesidad de estar en posesión de unos conocimientos que superan considerablemente la media. Los personajes que pertenecen a este grupo son: Eduardo (director de banco), Lluís (abogado), Roberto Orbea (diputado), Ramón (escritor), Mikel (farmacéutico), Pablo Quintero (director cinematográfico), Klaus (Médico) y Ángel (Médico forense).

Con un nivel cultural medio-alto (20,8%), nos encontramos a personajes en los que tal nivel no aparece tan patentemente especificado como en los anteriores, pero en cuya construcción figuran elementos que les elevan por encima de la media estricta, bien por los conocimientos objetivos que parecen poseer, bien a través de su expresión verbal; son Alfredo (DFTE), que posee una nutrida biblioteca en su propia habitación, José (ADD) quien escucha constantemente un fragmento de la “Oda a Walt Whitman” de Federico García Lorca, Pablo Fernández (AMNT) estudiante de música y Claudio (LCQ2) estudiante de una academia militar y asiduo, junto a su madre, de la platea del teatro.

El caso es que los personajes homosexuales representados en nivel medio, o medio alto, forman un grupo que supone más de un 54% del total.

Como representantes de un nivel medio-bajo (8,3%) aparecen Juanito (ED) y Ocaña (ORI), rasgo que se obtiene, una vez, más casi exclusivamente partir de la expresión lingüística, es decir: de la propia expresión verbal de ambos. En Juanito se manifiesta, además, en la primera secuencia del apartamento de Roberto, un patente desconocimiento de la realidad social e histórica, muy presente además en la cotidianeidad del período de transición democrática recogido por la película.

En un nivel medio (8,3%), y más por ausencia de rasgos que determinen el nivel en uno u otro sentido que por la presencia de los mismos, nos encontramos a Toni (GC) y a Antonio (LD). De su expresión verbal se puede deducir que su nivel cultural no es bajo, sin embargo tampoco existen datos objetivos que indiquen que tal nivel sea necesariamente alto: del primero se sabe que posee capacidad y creatividad

suficiente para plantear y organizar su propio negocio, y el nivel léxico y la argumentación empleados en su defensa/alegato, durante la secuencia del juicio, indican un nivel cultural no precisamente bajo. Del segundo sabemos que es estudiante, pero no hay datos objetivos, a nivel discursivo, que permitan suponer que su nivel cultural esté por encima de la media, razón por la que se ha decidido considerarle sólo en ese nivel.

El resto de los personajes (29,2%) carecen de representación en este aspecto y, a falta de elementos de juicio lo suficientemente inequívocos, aparecen con el rasgo de *desconocido* en cuanto a su nivel cultural.

Es evidente, pues, la asociación del rasgo homosexual con la posesión de un nivel cultural medio alto, o directamente alto, lo que indica que, al margen de cualquier otra consideración, el ser homosexual no pertenece, ni para bien ni para mal, al ámbito de lo común, correlato que se reproduce también en el siguiente rasgo.

4.1.2.2 Nivel socioeconómico.



Gráfico 4-3: Nivel Socioeconómico.

Tal y como se acaba de decir, en lo tocante al nivel socioeconómico se mantiene una tendencia similar, por no decir idéntica, a la presentada en el plano de lo cultural; tendencia que se concreta en el hecho de que el homosexual aparece representado, preferentemente, como individuo perteneciente a capas sociales favorecidas, como la clase alta o media-alta, niveles en los que se localiza el 62,5% de la muestra.

A una clase social alta (29,2%) pertenecen Alfredo (DFTE), Eduardo (LPO), Lluís Serracant (HFO), Jaime (EE), Mikel (LMM) Claudio (LCQ2) y, por asimilación a éste último, Alberto (LCQ2). Todos ellos habitan en grandes mansiones -que son símbolo, además, de un estatus familiar- con personal de servicio -generalmente uniformado- y manifiestan, en muchas ocasiones, tener contactos personales a alto nivel.

Una constante, cuando menos curiosa, a este respecto, es el hecho de que todos ellos, sin otra excepción que Mikel, posean un espacio propio e individual, *al margen* del espacio institucional habitado por la familia, un espacio directamente relacionado con la expresión de su verdadera identidad -frecuente, aunque no necesariamente vinculado a lo sexual-, inaccesible a los miembros de este grupo familiar; pero esta codificación de la *marginalidad homosexual* habrá de ser abordada más adelante en el tratamiento de los rasgos que afectan al espacio. En el caso de Alberto (LCQ2) el que no aparece representado es el espacio familiar ya que, a pesar de su juventud, aparece como un joven emancipado con apartamento propio, sin que se den a conocer en ningún momento sus fuentes económicas, apartamento que guarda los elementos que identifican su dimensión más auténtica (fotos, recuerdos personales...).

En la clase social media-alta aparecen representados José (ADD), Roberto Orbea (ED), Ramón (EE), Pablo Quintero (ED), Antonio (LD), Klaus (TEC), Mario (LCQ y LCQ2) y Ángel (HYD), todos ellos personajes que muestran un vivir desahogado, aunque sin alcanzar el estatus de los anteriores. Son por lo profesional liberales, altos cargos públicos (o hijos de altos cargos como Antonio) y artistas de éxito.

Localizados como personajes de clase media (12,5%) están Toni (GC) y Fama (LMM), adscritos a este nivel medio, al igual que en el caso del nivel cultural, más por descarte del resto de los niveles. Ambos viven de un trabajo del que no se puede deducir que esté remunerado por encima de un nivel medio y presentan, al mismo tiempo, elementos de juicio que les colocan al margen de niveles bajos: ambos tienen casa y coche propios que, sin embargo, en ningún caso remiten a un potencial económico inferior o superior a la media.

Tan sólo en un caso, Ángel de *Tras el cristal*, no ha sido posible determinar el rasgo correspondiente al nivel socioeconómico, ya que el discurso no ofrece dato alguno de la historia del personaje anterior al tiempo contemplado por el discurso, excepción hecha de la analepsis empleada para relatar su primer encuentro con Klaus en el acantilado, situación que tampoco ofrece elementos que permitan extraer conclusión alguna.

4.1.2.3 Estado civil.

El homosexual cinematográfico es, por definición, soltero (el 87,5% de los analizados), sólo en 2 casos es representado como casado (el 9,09%) y tan sólo uno de ellos es separado/divorciado.

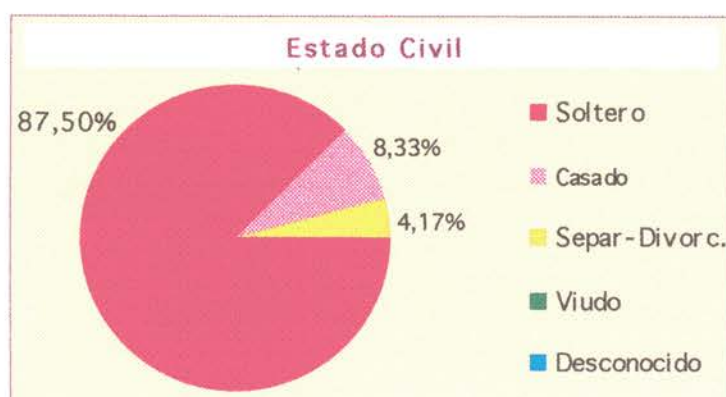


Gráfico 4-4: Estado Civil.

De los dos casados, sólo uno hace partícipe a su pareja de su condición: Roberto (ED).

El que se representa como separado es Mikel²² (LMM), caso éste en el que la homosexualidad constituye la causa directa de tal separación, aunque ya se abordarán más adelante la exclusividad con la que el rasgo de homosexualidad se manifiesta respecto de otras sexualidades y efectos.

4.1.2.4 Ocupación profesional.

Por lo que se refiere a la dedicación profesional se mantiene el tópico que relaciona la homosexualidad con el ámbito del arte y del espectáculo ya que 10 de los 22 personajes analizados (41,7%) aparecen profesionalmente relacionados, de manera directa o indirecta, con el mundo del espectáculo.

Estos personajes son cantantes, bailarines -en ocasiones ambas cosas- o músicos.



Gráfico 4-5: Ocupación Profesional.

En segundo lugar, con un porcentaje ligeramente superior al 20%, están los que se dedican a profesiones liberales: Eduardo (LPO), director de banca; Roberto Orbea (ED), político; Ramón (EE), escritor; o Mikel (LMM) que es farmacéutico y atiende su propio negocio.

Aunque probablemente se trate tan sólo de una coincidencia, es de destacar el hecho de que la profesión médica aparezca, en los dos casos en que lo hace, representada en su faceta más morbosa: Klaus (TEC) era un médico de los campos de concentración nazis y Ángel (HD) es un médico forense que emplea sus conocimientos para cometer un crimen perfecto. En ambos casos la medicina, lejos de aparecer como una de las ciencias de la salud, se muestra como una auténtica ciencia de la muerte.

En una proporción del 8,3%, el personaje homosexual se dedica a ejercer la prostitución. Es el caso de Juanito (ED) y de Bruno (HD), profesión que está asociada, por un lado, a la juventud y, por otro, a la necesidad económica derivada de su baja extracción social. Esta profesión

les pone en relación, al parecer de manera inevitable, con homosexuales más maduros pertenecientes a una clase social más alta, dedicados a profesiones liberales, que utilizan la prostitución como forma de garantizar un mayor grado de discreción, ya que en su aspecto físico nada parece indicar la necesidad de acceder a estos servicios para satisfacer sus necesidades sexuales.

Otras profesiones constituyen otro 4,2% de la muestra, y en el 8,3% de los casos no es posible conocer la dedicación profesional a partir del propio texto cinematográfico.

En cuanto a la autonomía laboral, 13 de los personajes son completamente independientes y no parecen estar obligados a obedecer a ningún superior en sus respectivos ámbitos profesionales, lo que equivale al 54,2%. Los que sí deben entenderse con un superior son el 37,5%. En el 8,3% restante no es posible determinar este aspecto concreto dentro del rasgo de la ocupación laboral.

4.2 ANÁLISIS DE DATOS RELATIVOS AL entorno.

4.2.1 Rasgos relativos a la representación de su núcleo familiar.

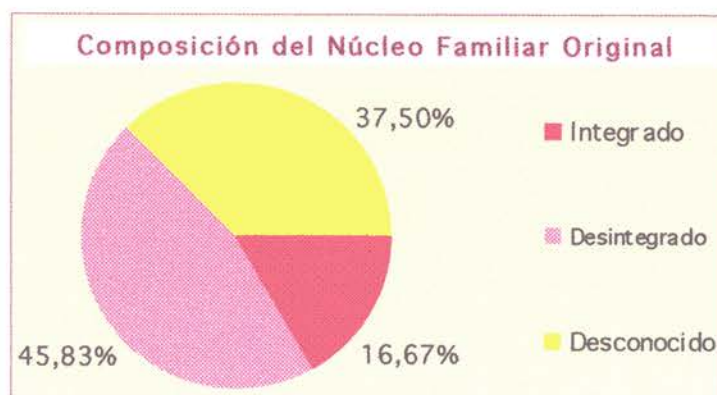


Gráfico 4-6: Composición del Núcleo Familiar Original.

Como se comentó, al tratar este epígrafe en el capítulo dedicado al desarrollo del método, se entiende por núcleo familiar el núcleo familiar de origen en el que haya podido crecer y desarrollarse el personaje homosexual. No consideramos pues aquí, por razones exclusivamente metodológicas, la familia de carácter conyugal, o si se prefiere de pareja, que él mismo puede constituir al margen de esta familia de origen, dado que será objeto de análisis independiente en un epígrafe posterior.

Una vez hecha esta salvedad, y como puede apreciarse en el cuadro correspondiente, en la mayoría de los casos (45,8%) el personaje es representado como perteneciente a un núcleo familiar desintegrado, desintegración que, generalmente, ha venido dada por la desaparición de uno de los progenitores. En este punto aparece otra de las constantes de representación que, sin responder aparentemente a razón de causa-efecto alguna, llama la atención por lo recurrente: es el hecho de que, de los nueve núcleos familiares que se representan como

desintegrados por la desaparición de uno de los progenitores, en ocho casos el ausente sea el padre.

Más adelante se analizará la relación del personaje homosexual con los personajes masculinos y femeninos que pueblan el universo diegético, sin embargo, y a la luz de la importancia que lo femenino parecía tener para el personaje objeto de análisis, se decidió seguir esta pista de investigación, obteniendo como resultado que más de la mitad de los personajes (el 54,54%) habían sido inscritos en universos regidos en lo afectivo por figuras femeninas, ya fueran éstas madres, hermanas o sencillamente amigas.

La consecuencia inmediata de este hecho es que la condición homosexual queda asociada, inmediatamente, al ámbito de lo femenino; asociación que parece establecerse como efecto, y no como causa, de la homosexualidad, aunque no se encuentre en el plano discursivo argumento alguno que explique las razones de tal efecto.

No aparecen reflejadas en el cine español las llamadas *pseudofamilias*³³ homosexuales (Smith, P.J., 1990; 192), o al menos no se representa de forma tan directa como se hace en otras cinematografías, fundamentalmente la norteamericana. En el cine español no son tan evidentes ni los vínculos que unen a sus miembros, ni la propia estructura de estos grupos, probablemente porque el cine español no parece estar interesado en la cotidianeidad homosexual, que es donde estos grupos adquieren su verdadera razón de ser: la de conformar un ámbito de refuerzo y apoyo recíproco en el seno de una sociedad vivida como hostil, y su auténtica dimensión: sustituir en algún caso, a la familia natural, en este ámbito de lo cotidiano o en todos ellos. Sólo en *Gay Club* aparece un reflejo de lo que podría ser una pseudofamilia; no totalmente fiel, sin embargo, porque la vinculación que se establece entre los

personajes es puramente casual: se unen para poner en marcha un proyecto profesional.

4.2.1.1 Actitud del personaje hacia su núcleo familiar.

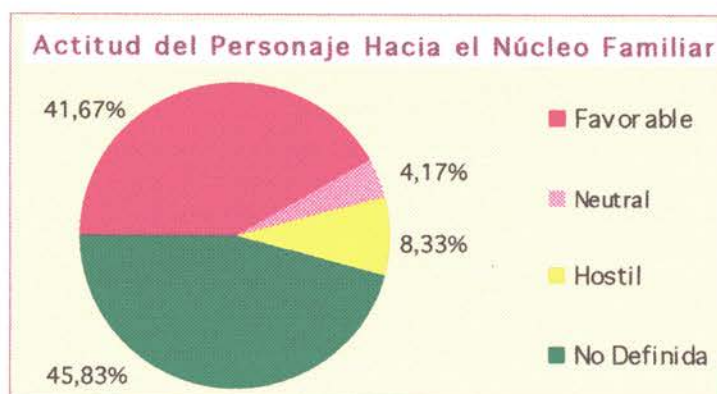


Gráfico 4-8: Actitud del Personaje hacia el Núcleo Familiar Original.

La actitud del personaje homosexual hacia su medio familiar de origen suele representarse, cuando lo hace, como favorable (41,7%). Tan sólo en dos de sus representaciones el personaje muestra una actitud hostil: Alfredo (DTE) -recuérdese la secuencia de la cena familiar en la que éste manifiesta, mediante un monólogo interior, lo que opina de cada uno de los presentes- y Antonio (LD) que, aunque no tan declaradamente hostil, manifiesta desconfianza hacia su madre y denuncia la posible falta de respeto de ésta hacia su intimidad, refiriéndose en concreto a la posibilidad de que le abran la correspondencia.

En el caso de Juanito (ED) no hay afecto hacia una madre que trabaja de cerillera en una *boite*, y con la que apenas comparte momentos aislados en su casa, y un padre al que afirma no haber conocido nunca, sin embargo tampoco hay resentimiento en sus palabras cuando le habla de su vida a Roberto, sino un cierto tono de seria resignación. Esta situación es, en definitiva, la excusa empleada por el discurso para redimirle, para justificar a ojos de su amante -y a los del espectador- la vida que hasta ese momento ha llevado, incluida la prostitución. De hecho, a partir

de esta confesión, Juanito no volverá a vestir de cuero, abandonará la imagen de macarra de barrio por la de joven de pro, cambiará la cazadora, la camiseta y la melena desaliñada, para aparecer -cabello bien peinado- vistiendo jerseys de punto, camisas claras y cazadora de pana. Sólo volverá a vestir su cazadora cuando vuelva a encontrarse con los conspiradores, ya no como uno de ellos, sino como un extraño -cazadora de cuero encima, no de una camiseta, sino de una camisa impecable- que quiere apearse de un proyecto en el que ya no tomará parte como verdugo, sino como víctima.

Volviendo al tema, el resto de los personajes mantienen una actitud favorable hacia sus respectivas familias, incluso en el caso de Mikel quien, a pesar del trato que recibe por parte de su madre, no manifiesta hacia ella la más mínima hostilidad.

4.2.2 Rasgos relativos a la visibilidad del personaje homosexual.

Posiblemente, el momento de mayor intensidad dramática en la representación de la relación entre un homosexual y el universo social que conforman el resto de personajes, sea aquel en que su condición pasa a ser del conocimiento de personajes no homosexuales.

Este hecho puede tener lugar bajo dos claves completamente diferentes, incluso divergentes, tanto en su sentido como en sus consecuencias: la declaración y la delación.

La *declaración* presupone que existe voluntad, y por lo tanto conformidad, por parte del personaje, para dar a conocer su circunstancia. Es él quien toma la decisión de informar a quien cree conveniente, acción con la que concluye el proceso de denominado en argot *gay salir del armario*²⁴.

Con otro matiz, pero en idéntico sentido, nos encontramos con otra acción a la que podríamos denominar *confesión*, que en esencia sería lo mismo que una declaración pero marcada por un cierto tinte de culpabilidad y de vergüenza por parte del personaje.

Ejemplos de declaración los tendríamos en Mikel, de *La muerte de Mikel*, quien pasa, de manifestar a Fama el temor a que su nueva identidad sea descubierta, a besarle públicamente, en pleno día y en plena calle, ante la mirada, expresamente marcada como *asombrada* por el discurso, de sus vecinos. Acto seguido, Mikel ratificará ante su madre, y en contra de la opinión de ésta, su voluntad de seguir adelante con su nuevo proyecto vital.

Como ejemplo de confesión, que comienza en realidad como delación, tenemos a Lluís Sarracant, de *Un hombre llamado flor de Otoño*, o a Roberto Orbea, de *El diputado*, ante su mujer.

Del proceso por el que un homosexual llega a *salir del armario* el único que se representa en la totalidad de sus estadios posibles es el de Mikel:

- a) Descubrimiento y consciencia de su homosexualidad.
- b) Crisis personal.
- c) Aceptación del hecho ante sí mismo y sus iguales.
- d) Declaración ante el entorno próximo no homosexual.
- e) Declaración ante la familia²⁵
- f) Declaración en el ámbito laboral.
- f) Adopción de una actitud reivindicativa ante la sociedad.

En el resto de personajes la representación del proceso es mucho más parcial, bien porque se detiene en un determinado punto, bien porque se omiten

estadios anteriores o bien por ambas razones a la vez.

Como ya se ha dicho, en cuanto a la información existe otra posibilidad y es la de que ésta llegue a terceros sin la concurrencia de la voluntad del personaje: la *delación*.

La *delación*, o los riesgos que conlleva una declaración fuera del control del personaje, se encuentran presentes, desde antiguo, como motor principal de la acción dramática en el cine que aborda la homosexualidad²⁶. Películas como *Anders als die Anderen* (1919) de Richar Oswald, destruida por los ejércitos nazis de la que sólo queda una copia de 30 minutos, mucho más corta que el original (Muray, R., 1995; 378); *These Three* (1936), y su segunda versión *The childrens hour* (1961), de William Wyler, traducida al español como *La calumnia; Advise and consent* (1961), que en español sería *Tempestad sobre Washington*, de Otto Preminger, entre otras, son ejemplos notables del tratamiento de esta cuestión particular, que adquiere una especial relevancia con la británica *Victim* (1961) de Basil Dearden, que aporta, como peculiaridad sobre otros tratamientos del chantaje, la circunstancia de que el héroe homosexual se enfrenta al chantajismo organizado denunciándolo, a pesar de que esto le coloca en una posición social y personalmente delicada. No se puede hablar de originalidad, ya que este planteamiento ya se había ofrecido en *Anders als die Anderen* en 1919; la diferencia es de alcance, ya que en aquella ocasión las autoridades alemanas decidieron restringir su proyección a audiencias especializadas de los ámbitos de la educación, las ciencias en general y en particular la medicina, prohibiéndola para el público general, así que, aunque no se pueda hablar de originalidad en sentido estricto, sí puede atribuírsele a *Victim* un alcance potencial sin precedentes, capaz de convulsionar la opinión de la crítica en EE.UU (Hadleigh,B., 1996; 41).

En nuestra cinematografía, tal y como apunta Hadleigh (1996;45), es posible seguir el rastro de la influencia de *Victim* diecisiete años más tarde en *El diputado* (1978), de Eloy de la Iglesia, aunque el mismo director ya hubiera introducido el tema del chantaje en *Los placeres ocultos* dos años antes; sin embargo, no existían tantos paralelismos con *Victim* como en *El diputado*: el hombre público homosexual, casado, colocado por las circunstancias a expensas del chantaje, que determina la muerte de su amante (suicidio en el caso inglés y asesinato en el español)²⁷.

La última ocasión, en el caso español, en que el chantaje aparece relacionado con la homosexualidad es en *Hotel y domicilio* (1995) donde un ex-policía, Guillermo, amenaza a Ángel, médico forense, con hacer pública su homosexualidad. En este caso, sin embargo, el chantaje no constituye en absoluto el motivo principal de la trama.

4.2.2.1 Visibilidad inicial.

Volviendo a retomar el objeto concreto de este epígrafe, el tratamiento de la visibilidad del personaje homosexual, es posible aislar alguna constante de interés.



Gráfico 4-7: Estado Inicial de la Visibilidad.

Como situación inicial en las distintas películas estudiadas, el rasgo más numeroso que afecta a la visibilidad de la condición sexual es el que la define como

oculta (50%), seguida de los casos en los que aparece como *restringida* (33,3%). Sólo en dos casos (8,3%) la homosexualidad del personaje es *pública* desde el primer momento: los de Ocaña (ORI) y Toni (GC).

4.2.2.2 *Visibilidad final.*

Si consideramos el factor de visibilidad atendiendo a la situación final del personaje, es posible observar cambios notables en su favor ya que, en la mayor parte de los casos, a lo largo del desarrollo de la trama los personajes han ganado visibilidad, siendo finalmente los estados de visibilidad más numerosos que los de ocultación, tanto para la visibilidad *restringida* (33,3%) como para la directamente *pública* (41,6%).

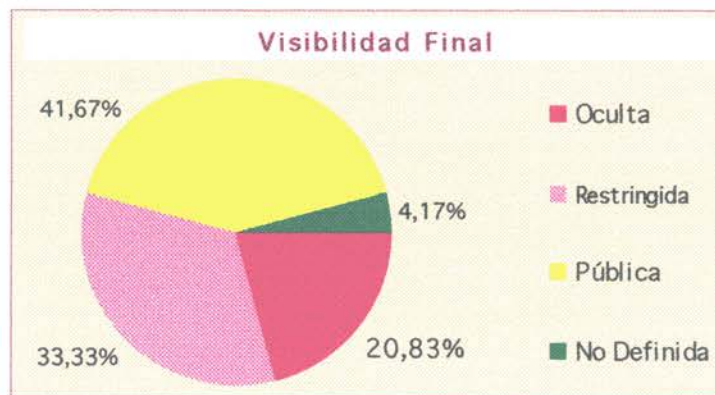


Gráfico 4-10: Estado Final de la Visibilidad.

En cualquier caso, a efectos de representación del personaje homosexual, es destacable el hecho de que en todos los casos en los que la visibilidad del personaje sufre modificación ésta implica el paso a un grado más alto de visibilidad, nunca al contrario, como podría suceder sencillamente cambiando al personaje del ámbito en el que es visible a otro en el que el resto de personajes carezca de información acerca de su “vida pasada”.

Tomando una vez más las películas en lugar de los personajes como base de la comparación, se observa que todos los argumentos en los que la visibilidad

constituye un elemento importante -por no decir esencial- de la trama, pertenecen al modo de representación reivindicativa, y es también en estas películas donde se concentran la práctica totalidad de los personajes que presentan modificaciones en su estatus de visibilidad, hecho que apoya la idea de la existencia de dos modos diferentes de abordar la homosexualidad: un modo de representación interesado por los factores inherentes a la propia condición homosexual, y otro sólo interesado en la capacidad de generar situaciones, aprovechables dramáticamente, que ésta ofrece.

4.2.2.3 Evolución y consecuencias de la visibilidad del personaje.

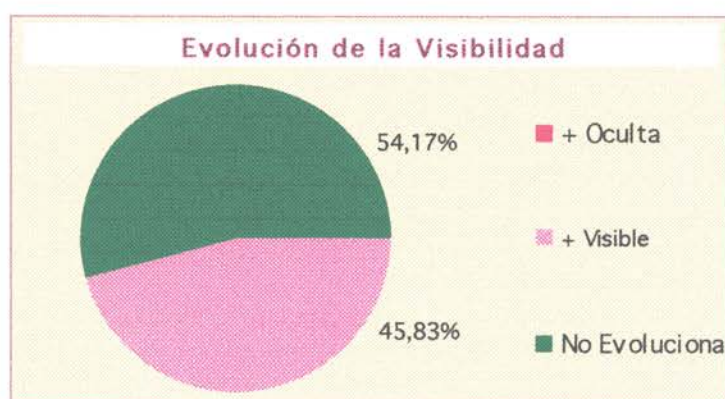


Gráfico 4-8: Evolución del Estatus de Visibilidad.

En el 45,8% de los casos existe evolución en el estatus de visibilidad del personaje, dándose la circunstancia de que en las películas pertenecientes a la *modalidad reivindicativa* de representación de la homosexualidad los personajes que evolucionan son mayoría frente a los que no lo hacen (7 frente a 5), mientras que en las que se encuadran en la *modalidad desfocalizada*, la relación se invierte manteniendo casi exactamente la misma proporción (8 frente a 4).

En todos los casos que evolucionan, el personaje alcanza un mayor grado, nunca al revés.

En cuanto a las consecuencias derivadas del cambio de grado en la visibilidad del personaje, los resultados son, según los discursos analizados, poco

alentadores, dado que en el 63,6% tales consecuencias son negativas.



Gráfico 4-9: Consecuencias de la Evolución hacia la Visibilidad.

Lluís Sarracant, "Flor de Otoño", no es fusilado por su condición homosexual sino por traición e intento de magnicidio contra la figura del dictador José Antonio Primo de Rivera, pero la repercusión de este hecho en su madre, unida a la noticia de su fusilamiento, es demoledora, sin que se pueda establecer con precisión qué parte de responsabilidad tiene cada uno de los hechos en el estado de enajenación que ésta presenta al final del relato. Es cierto que es ella misma la que lleva a Lluís la polvera y el pintalabios a la cárcel, dando lugar a un clímax de emotividad ante la evidente aceptación de la madre de la realidad del hijo -realidad que momentos antes, según palabras del propio Lluís, había decidido ignorar- sin embargo no es posible, como se ha dicho, disociar los efectos de esta asunción, de los de la noticia de la ejecución de su hijo.

Roberto Orbea (ED) también pagará su visibilidad con la frustración de su carrera política, debida a la forma en la que se va a producir: envuelta en el escándalo de un asesinato y de una relación con un menor. También Mikel (LMM) tendrá que pagar con su carrera pública el atrevimiento de su opción por la visibilidad, sin embargo en este caso será él quien muera.

Mario (LCQ y LCQ2) tendrá que abandonar por dos veces el país en el que se encuentra, cuando su condición homosexual se hace pública.

Por último Claudio (LCQ2) sufre también consecuencias negativas por el hecho de hacerse visible, sin embargo no es en este caso el mundo no homosexual el responsable de tales consecuencias, sino su propia incapacidad para asumir la dimensión de escándalo público que, por su propia mano, ha alcanzado la historia entre él, Alberto y Mario. No da tiempo a saber qué consecuencias se pueden atribuir, en este caso, al ámbito social, ya que se suicida antes de que pueda manifestarse alguna reacción sobre él.

De cualquier modo, y como se ha podido ver, las consecuencias negativas siempre tienen su base en el escándalo público, que en la mayor parte de los casos es fruto de la instrumentalización que otros personajes llevan a cabo -por despecho, celos, u obedeciendo a estrategias de todo tipo- de la susceptibilidad que la sociedad puede manifestar hacia la conducta homosexual.

Como contraste a tanta negatividad, aunque en menor cuantía (18,2%), existen relatos en los que las consecuencias de una mayor visibilidad tienen efectos positivos, efectos que generalmente no rebasan el ámbito de la satisfacción personal en un pequeño círculo de relaciones, como es el caso de Eduardo (LPO) que, en el último plano de la película muestra, una actitud que hace pensar en el regreso de Miguel tras el citado escándalo del banco, o el de Juanito (ED), que tras reconocer sus la auténtica dimensión de sus sentimientos hacia Roberto, inicia una nueva etapa, alejada del mundo marginal en el que había vivido.

Hay un caso, sin embargo, en el que estas consecuencias positivas alcanzan una verdadera dimensión pública, y aunque afectan a un personaje tienen una evidente significación colectiva: es el de Toni (GC) que ve cómo la justicia

dictamina a su favor en el juicio por presunto escándalo público.

4.2.3 Representación de la actitud hacia la homosexualidad en los diferentes ámbitos.

Otro de los temas que pueden revestir interés en el desarrollo de este trabajo es el que se refiere a la representación del estatus de su aceptación en los diferentes ámbitos en los que el personaje es representado: el que atañe exclusivamente a sí mismo, el que hace referencia a su relación con otros personajes cualificados con su mismo rasgo sexual, el que componen los personajes que forman su entorno próximo no familiar y que son representados como no homosexuales, el que constituyen los miembros de su familia, el ámbito que conforman sus colegas de profesión y por último el ámbito social en la más amplia de sus acepciones.

Veamos cómo se resuelve en cada caso esta dialéctica entre aceptación y rechazo, considerando siempre el estado de la cuestión al finalizar el discurso, ya que la situación en cuanto al conflicto que pudiera surgir ante un posible proceso de aceptación ya ha sido analizada en el epígrafe correspondiente a la *integración* de la sexualidad del personaje.

4.2.3.1 Actitud hacia la homosexualidad en el ámbito individual.

En el ámbito estrictamente individual, el personaje es representado en la totalidad de los casos en plena aceptación de su sexualidad, aunque, como ya se ha apuntado, hay unas cuantas diferencias en cuanto al estado en el punto de partida y en cuanto al proceso por el que el personaje llega a tal estatus de aceptación.

Desde el punto de partida del relato, nos encontramos con dos personajes que rechazan su homosexualidad: Juanito, de *El diputado*, y Mikel, de *La muerte de Mikel*, y dos más en los que se hace referencia a etapas de rechazo, aunque en el

tiempo abarcado por el relato ya hayan sido superadas: Fama, también de *La muerte de Mikel*, y Claudio, el celoso amante de Alberto en *Las cosas del querer 2*, que propone a éste su disposición para retomar su relación sin importarle la opinión de la gente.

Otros personajes presentan una actitud más ambigua: Alfredo, de *Diferente*, y Jaime de *Él y él*. En el caso de Alfredo la situación de rechazo, como ya se ha apuntado, se presenta cuando, a continuación de manifestar su deseo hacia el trabajador de la obra, acude a los brazos de la mujer cuyas proposiciones, de clara naturaleza sexual, había rechazado con anterioridad, mientras que de la conversación que mantiene con Sandra, en la secuencia del paseo en velero por el pantano, de su reacción cuando descubre el equívoco que ésta mantiene con respecto a sus sentimientos, del tono sarcástico de su risa, se desprende que la aceptación de su circunstancia es absoluta y su naturaleza, para él, incuestionable, sorprendiéndole que pueda ser ambigua para una mujer que se jacta de su frialdad y de su dominio.

No obstante, esta ambigüedad de Alfredo suena a juego de justificaciones discursivas entre el mostrar y el ocultar, entre el reconocer y el negar, que hace pensar de forma inmediata en el contexto histórico en el que la película se produce, y con ello en la posible necesidad de adoptar una actitud menos comprometida de cara al filtro censor, uno de cuyos miembros, Alberto Reig, a pesar de todo no dejó pasar la oportunidad de manifestar encontrarse *al tanto* del tema que, de fondo, daba razón de ser al título definitivo de la película, haciendo la siguiente anotación reproducida del expediente Nº 23.805 de la Junta de Clasificación y Censura:

“Como ballet es realmente espléndido, puesto que además el nexos o motivación está magistralmente concebido. Magnífica fotografía en color así como la realización en su conjunto y elementos puestos en juego. En cuanto a lo de ‘diferente’ eso es otro asunto!

Alberto Reig”.

El otro caso ambiguo es el de Jaime; pero en este caso la ambigüedad es producto del intento de sorprender al espectador, sin embargo, lo forzado que resulta el salto discursivo al final del relato y la cantidad de preguntas que tal salto plantea -y que quedan sin respuesta- atacan, desde la misma base, la verosimilitud de los personajes y del propio relato. Queda sin explicación, por ejemplo, cómo un personaje que se declara homosexual -homosexual sin fisuras, ya que tiene un amante al que besa en un club gay en el plano final de la película- dramatiza, hasta el asesinato, una experiencia sexual con otro hombre, por mucho que éste haya empleado argucias para llevar a cabo el avance. A qué responde, entonces, el ataque homofóbico hacia los transexuales que entran en la tienda de ropa que atiende junto con su hermana; a qué obedece el asesinato definitivo de Ramón, etc. Es como si el discurso pretendiera afirmar que muchos de los homófobos más radicales son homosexuales en potencia -en este caso en acto- pero haciéndolo de una manera tan forzada, tan artificial desde el punto de vista de la lógica de los acontecimientos que se desarrollan ante la mirada del espectador, que hacen que la historia sea completamente inverosímil.

Otro dato a tener en cuenta es que en la modalidad desfocalizada de representación no hay una sólo película que muestre personajes con problemas de aceptación en el ámbito individual, los pocos que presentan este rasgo se localizan en las dos modalidades anteriores.

4.2.3.2 Actitud hacia la homosexualidad en el ámbito homosexual

Lo destacable de la representación de la aceptación de la homosexualidad en el ámbito propiamente homosexual es que sólo aparece, cuando lo hace, en las películas correspondientes a la modalidad reivindicativa.

Por lo general, la actitud del resto de personajes homosexuales es la de aceptación (70,8%). Tan sólo en un caso, el de Ramón, de *Él y él*, el personaje homosexual es rechazado por otro personaje homosexual. Sin embargo, hay que hacer notar que en este caso no es la condición sexual el motivo del rechazo, sino su conducta en cuanto a los medios de *captación*, basados en el engaño y en el abuso, empleados por este personaje: Ramón narcotiza al joven Jaime, sirviéndose de Lina, para conseguir acostarse con él. Jaime protagonizará otra escena de rechazo, en este caso dirigido a dos travestis que entran en la tienda y que son expulsados sin ningún tipo de contemplación.

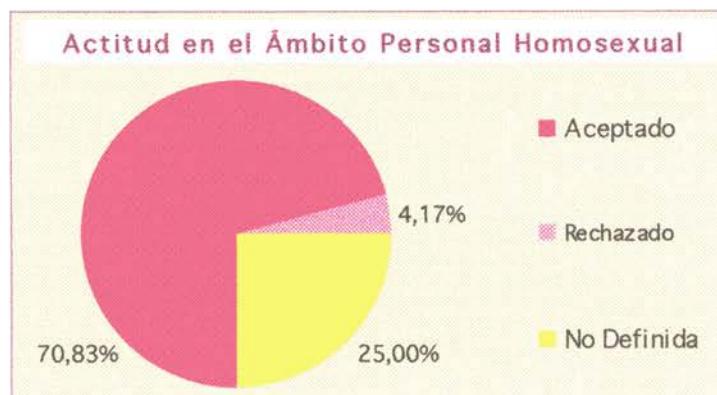


Gráfico 4-10: Actitud hacia la homosexualidad en el ámbito homosexual.

Otros casos en los que se presenta un primer momento de rechazo, que se revelará como transitorio, es el de Juanito hacia Roberto en *El diputado*, que da lugar a la citada pelea cuerpo a cuerpo entre los protagonistas, y el de Mikel hacia Fama, que incorpora también la agresión física y verbal, en *La muerte de Mikel*.

En estos dos casos el rechazo está relacionado directamente con una sexualidad conflictiva y con la incapacidad de estos personajes para asumir su condición. En ambos, tanto la presencia innegable del otro, como la evidencia incontestable de la naturaleza de la atracción que sienten, parecen provocar una necesidad elemental de atacar o, si se prefiere, defenderse de esa imagen de sí

mismos que se niegan a reconocer, en un intento de romper un espejo que les devuelve una imagen no grata de su condición y de su existencia.

4.2.3.3 Actitud hacia la homosexualidad en el ámbito personal.

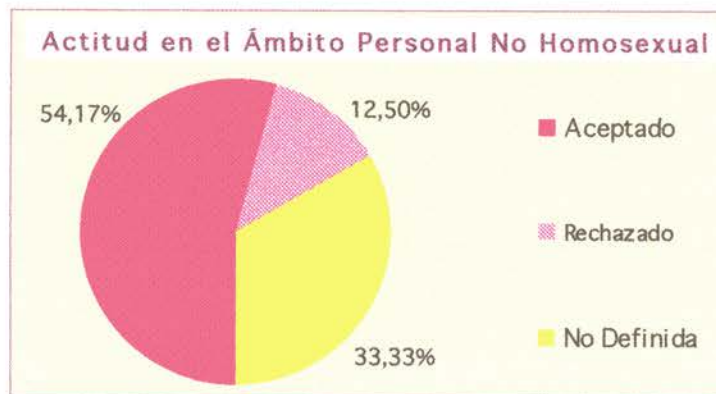


Gráfico 4-11: Actitud hacia la homosexualidad en el ámbito personal no homosexual..

En el ámbito personal siguen siendo mayoría las manifestaciones de aceptación (54,2%) frente a las de rechazo (12,5%).

Mikel y Eduardo son los personajes en los que el rechazo en el ámbito de lo personal se manifiesta con mayor contundencia.

Mikel recibe el aviso, en la conversación que mantiene con su amigo Martín, de que hay asuntos de los que es mejor no hablar ni siquiera con los amigos:

“MIKEL: -¿Y tú qué piensas de Begoña y de mí?

MARTÍN: -Mira Mikel, sabes que tengo mis propias teorías en lo que se refiere a las relaciones. En nuestro caso, por ejemplo, considero que somos buenos amigos porque compartimos una serie de vivencias que nos interesan a ambos, y no compartimos otras que, seguramente, acabarían con nuestra amistad ¿Me entiendes?

MIKEL: -Sí.

MARTÍN: -Pues entonces, Mikel, no me hagas más ese tipo de preguntas, por favor; porque lo más probable es que, tarde o temprano, se vuelvan contra mí, y yo quiero seguir siendo tu amigo”.

Por su parte Eduardo, en *Los placeres ocultos*, padece una muestra de rechazo mucho más contundente y significativa, en primer lugar porque procede de Miguel, el joven cuya confianza estaba intentando granjearse, en segundo lugar porque su manifestación va a tener lugar en un espacio, la oficina bancaria que dirige, en el que se unen como circunstancias agravantes el hecho de ser un espacio público y concurrido, el de constituir su propio espacio labora. En tercer lugar, hay que tener en cuenta que toda la operación es el ser resultado de un chantaje. Este acto de rechazo por parte de Miguel constituye, además, una declaración pública, en contra de su voluntad, de sus preferencias sexuales.

“EDUARDO: -Miguel ¿Qué haces aquí? ¿Quién te ha hecho eso?

MIGUEL: -Lo importante es que la he perdido a ella.

EDUARDO: -¿A Carmen?, Pero...

MIGUEL: -Su padre no me la dejará ver nunca más.

EDUARDO : -¿Qué ha ocurrido?

MIGUEL: -¿Que qué ha ocurrido? Si tú tienes la culpa de todo: tú me has sacado de mi mundo, de mi ambiente, para meterme en el tuyo.

EDUARDO: -¿Pero qué estás diciendo? Trata de razonar...

MIGUEL: -¿Razonar? Si yo no te hubiera conocido nunca, si no te hubiera tratado, ahora no pensarían de mí que soy un marica como tú.²⁸

Por otro lado están las manifestaciones de aceptación, de entre las que destaca la que corresponde al personaje de Toni en *Gay Club*, película que nos presenta un universo en el que ser abiertamente homosexual no es en ningún momento, en sí mismo, fuente de conflicto ni para el personaje ni para los personajes no homosexuales. A pesar del modo caricaturesco con el que este guión aborda la cuestión homosexual, su vocación integradora es evidente en secuencias como la que se desarrolla en el bar, espacio en el que aparecen integrados personajes gays y heterosexuales. La propia idea que subyace en *Gay Club*, a pesar de que pudiera ser acusada de superficial y de aprovechar tan sólo la

espectacularidad de una determinada tipología homosexual -apta para el consumo de un determinado tipo de heterosexual- es la de la integración a través de un espacio común. A pesar de la caricaturización, y de la abundancia en el tópico, hay que decir que ninguna otra película dedica tal extensión a mostrar esa convivencia entre personajes homo y heterosexuales, de hecho, es la ruptura de esa armonía convivencial lo que sirve de desencadenante de la acción de la trama. *Gay Club* a pesar de ser simple y tópica en la construcción del personaje homosexual, es un alegato a favor de la integración y de la tolerancia.

4.2.3.4 Actitud hacia la homosexualidad en el ámbito familiar.

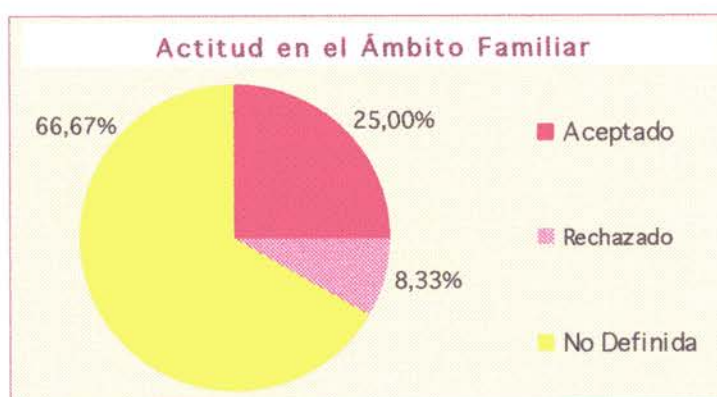


Gráfico 4-12: Actitud hacia la homosexualidad en el ámbito familiar.

La relación con el núcleo familiar no se encuentra definida en la mayor parte de los casos (66,7%) en términos de aceptación o de rechazo. En aquéllos en los que sí aparece representada, son más los que se representan en situaciones de aceptación (25%) que los que parecen sufrir rechazo (8,3%).

Son rechazados por el núcleo familiar Alfredo, de *Diferente*, y Mikel, de *La muerte de Mikel*. No se pueda decir que el rechazo sea ejercido, en ninguno de los dos casos, de manera unánime por todos los miembros del grupo, aunque sí por alguna de las figuras más representativas en cada caso. A Alfredo (DTE) el rechazo le llega de la mano de su hermano Manuel, un rechazo que no por evitar referirse

abiertamente a su objeto resulta menos contundente:

MANUEL: -¡Basta ya! Al fin y al cabo no has hecho más que esconderte en el teatro para tapar la basura que tienes dentro". (ALARIA, A.,1961:19).

En cuanto a Mikel (LMM), el rechazo en el ámbito familiar es encarnado por la figura de su madre que no está dispuesta a aceptar la circunstancia de su hijo, ni por imposición humana ni divina, rechazando el consejo de su confesor que trata, en vano, de convencerla abogando en favor de la propia libertad de Mikel, en una de las últimas secuencias de la película:

"MADRE: -(...) Hablar de ese tipo de cuestiones me repugna pero no tengo más remedio. Seguramente ya sabe de qué se trata.

SACERDOTE: -¿Y cómo puedo ayudarla?.

MADRE: -¡Hablándole! ¡Convenciéndole de que por lo menos debe guardar las apariencias! Lo que no se puede tolerar es que además haga alarde de ello en público.

SACERDOTE: -Eso es algo que ni quiero ni debo hacer. Mikel ha elegido libre y conscientemente un tipo de vida que aunque muchos no la comprendamos al menos debemos respetar. Creo sinceramente que lo que necesita es todo lo contrario.

MADRE: -¿Me está diciendo que debo animarle en ese camino?

(...)

MADRE: -¡Dios no está aquí con usted! ¡ No puede estarlo!"⁹

Por lo que se refiere a la aceptación es de destacar que, salvo en el caso que se acaba de exponer, ésta es representada generalmente por la madre del protagonista, lo que está relacionado directamente con el hecho de que el universo familiar del personaje homosexual, como ya se ha dicho al hablar de su composición, está sistemáticamente presidido por figuras femeninas, figuras de

quien suele obtener apoyo y comprensión, incluso en el caso de Mikel que, aun rechazado por su madre, encuentra apoyo en Begoña, su mujer. Otros personajes que cuentan con este tipo de *protectoras-cómplices* son Eduardo (LPO) que se apoya en Carmen para cultivar la confianza de Miguel; Roberto (ED) quien no sólo ve aceptada su relación con Juanito por parte de su mujer, sino que ésta se incorpora al juego sirviendo de cierre a un inesperado triángulo erótico-afectivo. Tanto Ramón como Jaime, de *Él y él*, tienen en Lina uno, y en su hermana el otro, sus respectivos apoyos. Toni, de *Gay Club*, cuenta con la complicidad de su prima Isabel y de la jefa de su prima, especial mención hecha de la intervención de la madre de uno de sus amigos en la secuencia del juicio; Pablo (LD) se ve protegido por la acción de su hermana Tina que, a pesar de transexual, es representación inequívoca de lo femenino; Mario (LCQ y LCQ2), a parte de Juan, vive en un universo capitalizado exclusivamente por mujeres: Pepita, Silvia y Balbina; Pablo Fernández (AMNT) va a tener que enfrentarse a una madre absorbente que, en su afán por proteger y promocionar a su hijo, va a convertirse casi en un obstáculo; y por último Bruno (HD) comparte sus sueños y sus proyectos de futuro con una compañera de profesión, la prostituta Mamen, la única que estará al tanto de la causa real de su muerte encarándose con Ángel, amante y asesino de su amigo, en la última secuencia de la película.

4.2.3.5 Actitud hacia la homosexualidad en el ámbito social.

Al igual que sucedía con el ámbito familiar, no parece que la representación de las relaciones de los personajes homosexuales en el ámbito laboral despierten el interés de los realizadores españoles, ya que la mayor parte no la abordan (58,3%).

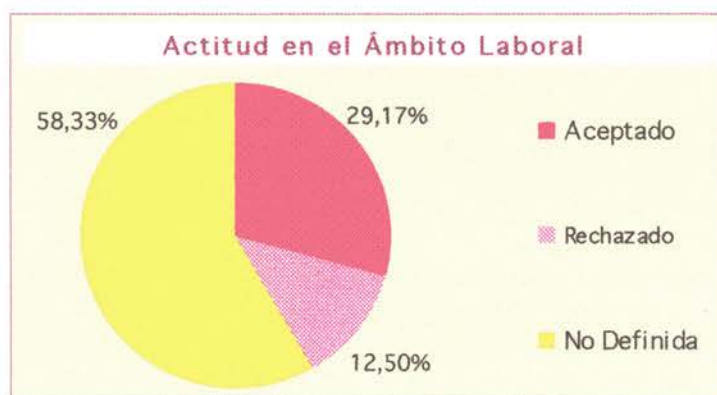


Gráfico 4-13: Actitud hacia la homosexualidad en el ámbito laboral.

En los que sí aparece recogida esta relación es posible observar una constante interesante: salvo Bruno, prostituto de profesión, todos los demás personajes que ven aceptada su condición en el ámbito laboral (29,2% de los representados) se dedican a profesiones que tienen relación con el mundo del espectáculo Toni (GC), Fama (LMM), Pablo Quintero (LD) y Mario (LCQ y LCQ2). Refleja así el cine el tópico que defiende la existencia de una *sensibilidad gay*, que le relaciona casi inevitablemente con el mundo de las artes y que identifica, a su vez, a éste como el ámbito idóneo para la libre expresión de lo gay. Recuérdense a este respecto las palabras de Manuel, el hermano de Alfredo (DTE), transcritas anteriormente.

En cuanto a los que son rechazados en sus ámbitos laborales, Mikel (LMM) y Roberto Orbea (ED), también se da una curiosa coincidencia: ambos se dedican a la política, aunque Mikel sea además farmacéutico, y ambos ven cómo su orientación sexual obstaculiza y frustra su carrera en este campo.

4.2.3.6 Actitud hacia la homosexualidad en el ámbito social.

A la vista de los datos que arroja el análisis es posible afirmar que el de lo social es el verdadero ámbito conflictivo para el personaje homosexual, y lo es por dos razones: la primera y más evidente porque es en el que aparecen el mayor

número de casos de representación de rechazo, y en segundo lugar, aunque parezca de perogrullo, porque es en el que se representan el menor número de actitudes de aceptación.

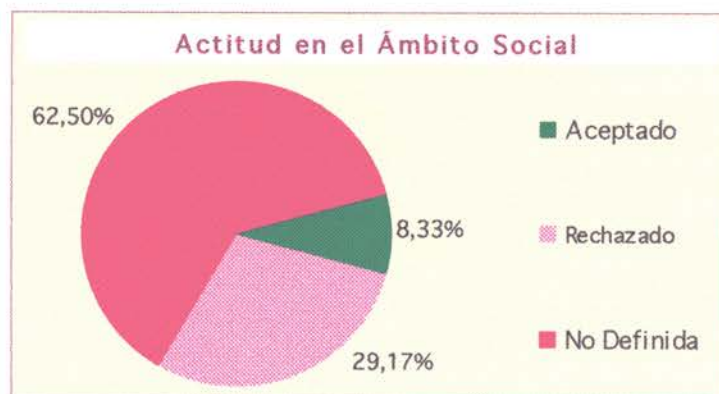


Gráfico 4-14: Actitud hacia la Homosexualidad en el Ámbito Social.

Es rechazado desde lo social Eduardo (LPO), aunque en este caso el rechazo se manifiesta en la negativa de los padres de Carmen, novia de Miguel, a su noviazgo debido a la sospecha de homosexualidad que sobre él arroja Rosa, amante madura y despechada, que obtiene su credibilidad de la relación de Miguel con un homosexual maduro, y de los evidentes beneficios que Miguel ha ido obteniendo de ésta.

Al rechazo se dispone a enfrentarse también, según se desprende de su monólogo interior, Roberto Orbea (ED) a raíz del escándalo que, sabe, surgirá tras el descubrimiento del cadáver de su joven amante, y que probablemente, además de hundirle humanamente, dará al traste con su carrera política.

Lluís Serracant, "Flor de Otoño", es reconvenido por el inspector de policía, amigo de la familia, quien le insta a abandonar la vida *poco honrosa* que implica, para su apellido, la condición de homosexual. En esta misma conversación, en la comisaría, Lluís se entera de que posee una ficha policial, con carácter al parecer

preventivo, debida simplemente a su relación con el club Bataclán. Dicho sea de paso que en la actualidad los colectivos gays españoles siguen reivindicando la destrucción de estas fichas, recabadas durante la dictadura franquista, y que aún se conservan en muchos archivos policiales.

Mikel (LMM) padece también el rechazo social que se manifiesta, no sólo en la actitud de sus correligionarios, sino también en las miradas de sus vecinos cuya intención es recogida, y transmitida a Mikel, por boca de su madre. La expresión más tajante del rechazo hacia Mikel es su propia muerte, aunque no se pueda decir, al menos el relato no cierra suficientemente su significado en este sentido, que muera a causa de su orientación sexual. No cabe duda, no obstante, de que esta orientación forma parte de los motivos que, en conjunto, podrían explicarla.

Mario (LCQ y LCQ2) es el personaje que sufre las consecuencias más patentes del rechazo social por razón de su opción, ya que en ambas la utilización, aunque ciertamente como excusa, de su vida sexual, va a provocar que sea expulsado tanto de España, en la primera parte, como de Argentina, en la segunda. Lo curioso en este caso es que el desencadenante de los acontecimientos que concluyen con su expulsión es, en ambas ocasiones, otro homosexual movido por los celos.

No hay películas en las que el personaje presente el rasgo de aceptación social únicamente, en todo caso existen algunos personajes que viven tanto situaciones de aceptación como de rechazo, como es el caso de Toni y sus amigos, de *Gay Club*, que encuentran el apoyo de una parte de la sociedad, la definida como progresista por el propio discurso, y la detracción de los sectores más conservadores. Queda claro, en este caso, que la intención de la película es la de marcar como positiva la actitud de aceptación, ridiculizando a los personajes que se

manifiestan como más intransigentes, y que provocan un juicio por escándalo público en el que sus argumentos son taxativamente, y por razón de ley, rechazados.

Otro personaje desde el que se nos muestran ambas posibilidades es Fama que, si bien en principio alude a la actitud abierta del médico a quien confesó su homosexualidad tras un intento de suicidio, es representado en el funeral de Mikel en una posición significativamente alejada respecto de la del resto de personajes que componían el ámbito de relaciones de su amante fallecido, marginación subrayada por la cámara mediante un plano que ofrece la imagen de Fama perdida en un plano general entre la multitud anónima, en un lateral de la nave de la iglesia, y seguidamente aislada en un plano más corto mediante un *travelling* óptico.



Ilustración 24: *La muerte de Mikel* (1983). Mientras la familia de Mikel sigue la ceremonia en primer término, Fama, su amante, permanece en un lateral de la iglesia semiculto por la gente.

4.3 ANÁLISIS DE DATOS RELATIVOS A LA CARACTERIZACIÓN SEXUAL.

4.3.1 Planteamientos con respecto al origen de la homosexualidad.

Como ya se ha dicho, el origen de la homosexualidad se ha analizado tomando en cuenta dos aspectos: el momento en que emerge en el personaje como rasgo diferenciado, y los factores que explican tal génesis.

4.3.1.1 Emergencia.

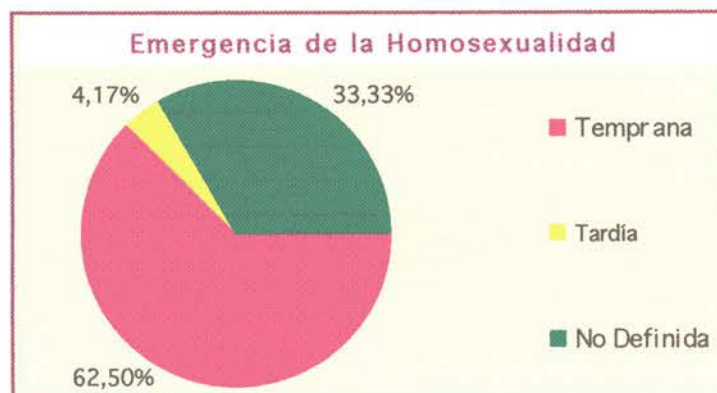


Gráfico 4-15: Emergencia Biográfica de la Homosexualidad.

Empezando por las referencias al momento de emergencia de la homosexualidad, se observa el siguiente resultado:

a) **Homosexualidad temprana:** (62,50%) el personaje homosexual manifiesta serlo desde que tiene uso de razón, sin que al parecer haya concurrido circunstancia externa alguna que pueda explicar el desarrollo de una orientación homosexual.

A este grupo pertenecen Ocaña (ORI), Roberto Orbea (ED), Fama (LMM) y

Pablo Fernández (AMNT) quien, de paso, contradice las explicaciones de fundamento pseudopsicoanalítico de un falso, y por lo tanto desautorizado por el propio discurso, psicólogo.

En cada uno de ellos, no obstante, se resuelve de manera diferente el conflicto entre la consciencia de su homosexualidad y el eco de su impacto en los otros: Roberto Orbea afirma haber descubierto a los quince años una situación que se estabilizará más tarde a través de una relación surgida durante el cumplimiento de su servicio militar, pero al conocer a Carmen, su mujer, opta por la transparencia. Fama admite, en una conversación/declaración que mantiene con un Mikel confuso ante su nueva realidad, que cuando informa a un médico sobre su condición, tras un intento de suicidio, éste manifiesta estar al tanto, lo que despierta en Fama un sentimiento de ridículo y la convicción acerca de la inutilidad de guardar un secreto que sólo lo es en apariencia. Ocaña vive una sexualidad a la que no otorga un nombre específico hasta que no llega a la ciudad, no obstante su experiencia con la hostilidad de sus convecinos ya le había puesto al tanto de su *diferencia*. Pablo es, de los tres personajes, el que mejor ha integrado su sexualidad de la que dice ser consciente desde “que era así (señala) de pequeñito”, poniendo al tanto de ella a sus padres.

b) Homosexualidad Tardía: (4,17%) es la que presentan personajes que de algún modo manifiestan no haber sentido impulsos de naturaleza homosexual hasta una etapa más o menos tardía de sus respectivas biografías. Para ellos, la homosexualidad es una circunstancia que irrumpe en sus vidas repentinamente, sin circunstancia previa que lo explique, obligándoles a ponerse manos a la obra en la construcción de una nueva identidad que, en todos los casos, les enfrenta a una profunda crisis; crisis que encuentra su razón de ser, no en las manifestaciones de la homosexualidad en sí, sino en el miedo al rechazo por parte de quienes hasta ese

momento componen su mundo.

El único ejemplo de homosexualidad tardía lo representa Mikel (LMM), hombre casado que descubre, de pronto, un nuevo objeto de deseo en la persona de Fama, un artista del travestismo, con quien inicia una relación que, aun con contradicciones, no tarda en consolidarse constituyendo el eje de su vida sexual y afectiva.

c) **Homosexualidad inconsciente:** no se da ningún caso en el que el personaje no sea absolutamente consciente de su orientación sexual, sea cual sea el grado de integración de la misma.

4.3.1.2 Génesis.

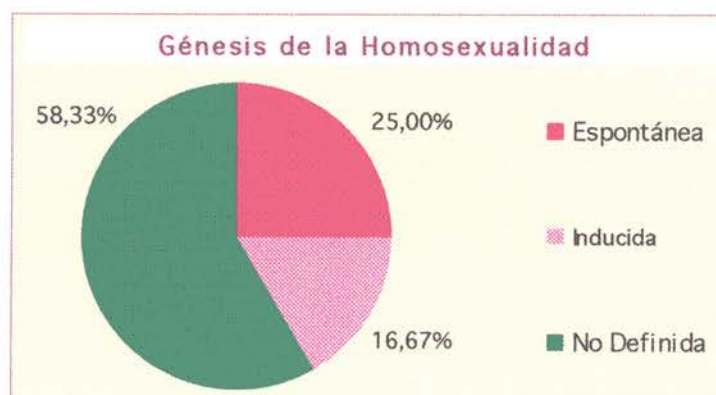


Gráfico 4-16: Génesis de la Homosexualidad.

Cuando el cine habla de génesis de la homosexualidad, lo que hace en menos de la mitad de las ocasiones, las razones posibles que apunta son dos: una génesis inducida o una génesis espontánea.

a) **Génesis homosexual inducida:** (16,7%) en estos casos el discurso cinematográfico representa alguna circunstancia como inductora de la orientación sexual del personaje.

Los casos en los que se podría percibir la acción de un tercero como explicación al despertar de un sentimiento homosexual son: José (ADD), iniciado en el sexo por un aristócrata adolescente que vivía en la casa atendida por sus padres; Juanito (ED), quien a los 13 años acepta las proposiciones de un cliente del hotel en el que trabajaba; Ángelo (TEC) quien era objeto de atenciones sexuales, cuando era niño, por parte de Klaus y, por último, Bruno (HD) introducido en el ámbito de la prostitución por Guillermo, un policia proxeneta.

En el caso de Juanito (ED) cabe sospechar, por lo que se desprende de una de sus conversaciones con Roberto Orbea, que preexistía al episodio del hotel una homosexualidad ya latente, pues hay elementos, tanto en la expresión como en el contenido de las palabras de Juanito, que permiten suponer que el móvil económico actúa en este caso como una simple autojustificación desde el momento en el que reconoce, a renglón seguido, haber alcanzado el orgasmo, de manera inmediata, con aquél primer cliente masculino.

En los casos de José y de Ángelo la inducción no implica violencia física o psicológica, sin embargo, las asociaciones a nivel connotativo que pueden establecerse en cada caso son por completo diferentes: en el caso de José, a la ausencia de violencia hay que añadir la total aquiescencia del inducido, ya que José acude a una cita que se establece previamente, además, la edad aparente de los personajes, inductor e inducido, es muy similar; de hecho el propio José manifiesta dudar sobre el hecho de quién sedujo a quien en realidad.

En el caso de Ángelo, en quien no se puede considerar que la voluntad fuese un factor concurrente, dada su corta edad y la abismal diferencia que a éste nivel presenta con respecto a su inductor, Klaus, a pesar de la ausencia de acciones físicamente violentas, el discurso establece una calificación claramente negativa del

personaje inductor.

En el polo opuesto al de José se encontraría Bruno (HD) de cuyo proxeneta sí cabe esperar, tal y como el discurso deja bien claro en la secuencia del encuentro entre ambos en el hotel, no sólo coacción sino también violencia.

Como resultado, la valoración que puede establecerse en cada caso sobre cada proceso de inducción, a partir de su representación cinematográfica, es también distinta. En el caso de José no es posible elaborar un juicio negativo a partir de los datos que el discurso ofrece sobre una acción que tiene lugar entre dos personajes afines, conscientes y en principio libres, ya que la diferencia de clase social, único factor aprovechable en este caso como indicador de una situación que podría interpretarse como de abuso de poder, a pesar de existir, no actúa como circunstancia coercitiva, luego se deja al espectador libertad para decidir en cuanto a la valoración que establece sobre los hechos que se le presentan. Sobre la lectura marxista de la desigualdad en las relaciones homosexuales representadas en el cine español es destacable la siguiente reflexión de J.E. Monterde:

“Distinto es el caso de algunos otros films que apuntan planteamientos políticos, con mayor o menor fortuna, en relación a problemas sociales importantes. De entre ellos tal vez sea la homosexualidad -otro tema tabú excepto para su ridiculización- el más relevante. Así *Los placeres ocultos* (1976) de Eloy de la Iglesia apunta ciertas referencias a la diferencia de clase en el seno de las relaciones homosexuales, siendo este mismo autor quien lleva el tema a derroteros más explícitamente políticos en *El diputado* (1978), sobre la aceptación de la condición homosexual por parte de los partidos de izquierda. No obstante, será en *A un Dios desconocido* (1977) donde Chávarri conseguirá el film más interesante, aunque sea el menos explícitamente político, gracias a su carácter abierto, pleno de sugerencias sobre el inmediato pasado y el real presente”. (MONTERDE, J.E.; 1978:14)

En los casos tanto de Ángelo (TEC) como de Bruno (HD), está claro que el discurso está ofreciendo una valoración a priori, apoyándose en tabúes culturales,

que rechazan de forma taxativa el avance sexual de un adulto sobre individuos menores (más aún si se trata de niños o niñas), en virtud de los cuales la inducción va a ser conceptualizada inmediatamente de forma negativa, identificándola como un proceso de perversión.

No obstante todo lo expuesto, y volviendo a lo ya dicho al inicio de este epígrafe, en la inmensa mayoría de los casos, concretamente en catorce de los veinticuatro personajes (58,3%), el tema de la génesis homosexual no es abordado por el discurso.

4.3.2 Representación del estado de integración de la homosexualidad por parte del personaje.



Gráfico 4-17: Integración de la Homosexualidad por parte del Personaje.

La reacción más habitual, cuando el individuo toma consciencia de su homosexualidad en el caso de los que la descubren de forma tardía, o de sus implicaciones sociales reales en el de los que son conscientes de su existencia desde que tienen uso de razón, es el rechazo del propio ser como resultado de la internalización del rechazo de los otros, la sociedad no homosexual, hacia la homosexualidad en general.

Antes de introducirse en unas prácticas que se consideran desviadas, el individuo atraviesa una larga etapa de reflexión, como confirmaron los informantes. No olvidemos (...) que los sujetos han internalizado las concepciones acerca de la homosexualidad durante su proceso de socialización primaria. Por ello se generan problemas de coherencia y sentimiento de culpa en la mayoría de los casos. (Enguix, B. 1996;178)

El individuo homosexual se encuentra con una completa falta de modelos sobre el *ser homosexual* a excepción de los que se le ofrecen a través de la cultura heterosexual dominante: un ser aislado, objeto de burla y humillación constantes.

Este rechazo del propio ser conduce inevitablemente, como afirma Enguix, a una profunda crisis de identidad personal que puede resolverse, o no, en etapas sucesivas y de diferentes maneras.

Pese a lo que podría pensarse en un principio, el conflicto de autoaceptación no acapara en exceso la atención del cine español a la hora de trazar el perfil de sus personajes, ya que éste sólo se manifiesta en el 25% de ellos, aunque este porcentaje podría verse incrementado si consideramos también a otros que, a pesar de mostrar un aceptación total de su condición, manifiestan haber sufrido el conflicto en un momento anterior al representado, como es el caso de Fama, de *La muerte de Mikel*, en la secuencia en la que, durante una sobremesa en un restaurante, ofrece a Mikel el relato de su aceptación como homosexual.

Lo más frecuente es que el personaje, como se ha apuntado, presente a la postre una actitud de absoluta aceptación ante su circunstancia, lo que indica que el conflicto de la condición homosexual no es presentado como un problema que tenga su origen en el propio personaje, sino que son *los otros* los que crean un problema a partir de su diferencia sexual.

Tampoco parece haber relación alguna entre conflicto o integración y otros factores analizados, tales como el nivel social, económico y cultural. La aceptación

o la conflictividad no parecen ser exclusivos de un grupo social determinado.

Los personajes que muestran una experiencia conflictiva de su sexualidad son Alfredo (DTE) quien, tras manifestar su deseo hacia el operario de la perforadora neumática, se arroja a los brazos de una mujer, lo que tal vez constituya una maniobra del guionista, Alfredo Alaria -también protagonista del film- para tener una coartada en el caso de que la censura *descubriese* la realidad de lo que el guión estaba tratando de contar bajo el disfraz del simbolismo:

“274. P. de Alfredo. Se ha quedado mirando. De repente separa la vista con un nuevo gesto de desagrado. Camina unos pasos El taladro se deja sentir de nuevo. Vuelve y mira casi contra su voluntad. Se separa enojado y vaga su vista por los demás obreros, por los andamios, hasta que llega a lo alto. Se queda mirando a don Manuel, mientras se deja oír , de nuevo, el taladro.

275. P.P. de Alfredo. Está enojado consigo mismo. Siente deseos de mirar pero no mira. hasta que no pudiendo más seguir, se pone de pie, como hipnotizado por el taladro, que gira. El taladro le tortura, el taladro significa el mundo que no soporta. Sigue como hipnotizado y habrá otro trasfocado hasta un P.P. de la punta del taladro.” (ALARIA, A.; 1961:56-57).

Otro personaje que manifiesta, en un primer momento, un fuerte conflicto interno en cuanto a la aceptación de su orientación es Juanito (ED), conflicto que en esta película aflora a la superficie en una de las secuencias que transcurren en el apartamento de Roberto Orbea, y en la que ambos acaban enzarzados en una pelea sobre la moqueta del salón. Al final Juanito, con el puño en alto, será incapaz de golpear a Orbea, momento de inflexión en la evolución del personaje que, por la vía de la catarsis del reconocimiento sincero de la miseria de su auténtica vida, y del estallido de violencia que no es sino la manifestación palpable de la auténtica batalla que se libra en su interior, pasará de ser el *chulo*, como él mismo se designa, del Diputado, a convertirse en el amante de Roberto Orbea, amor que le llevará a

intentar salvarle revelando los planes de quienes le han contratado, pagando su atrevimiento con la vida..

Jaime (EE) es un personaje, como ya se ha dicho en algún otro momento, que presenta una construcción en muchos casos incoherente, que le lleva a mostrar acciones y reacciones a menudo paradójicas: es capaz de asesinar al descubrirse en la cama con un hombre cuando él mismo, al final de la película, confiesa, no sólo ser homosexual, sino tener una pareja masculina con la que se besa, sin problemas, en un club gay. No obstante, el conflicto de Jaime, cuya naturaleza es silenciada por el relato hasta su conclusión, también aparece en este caso en forma de violencia expresada en los asesinatos de Ramón, un primer asesinato -luego se sabrá que fallido- que resulta poco verosímil y excesivo, y un segundo asesinato absolutamente injustificable, lógica y dramáticamente desde el mismo momento en que se produce y, mucho menos, cuando se conocen los apuros por los que Jaime ha pasado mientras se creía un asesino y, por último, cuando revela al espectador la dirección real de su deseo.

Por otro lado, en la secuencia de la boutique, siempre mediante interpretación a posteriori, la actitud de Jaime hacia los travestis que entran ella, y que son expulsados por su propia mano, es indicadora de su propio conflicto.

Mediante este juego de paradojas el mensaje final que Eduardo Manzanos, su director, parece querer transmitir, es el de que la homofobia puede no ser otra cosa que un mecanismo de distracción destinado a ocultar, a los ojos de los demás, una homosexualidad mal integrada. Lo que no encaja en la trama es que un homosexual que no ha asumido su condición, no sólo frecuente locales específicamente gays, sino que además tenga una pareja con la que no manifieste tener problema alguno para besarse en público.

No ha de hablarse aquí, empero, de verosimilitud sino de conflictividad, y otro de los personajes que resuelve su conflicto *in praesentiam*, es Mikel (LMM), sin duda el único momento en la historia del cine español en la que el espectador ha tenido ocasión de acceder a las representaciones de una de las rutas posibles que un sujeto puede recorrer, desde el estadio inicial de descubrimiento de su sexualidad, hasta el más avanzado que supone su total integración y su reconocimiento y expresión públicos. No obstante, el trayecto del personaje de Mikel entre ambos extremos pasa por una fase de profunda crisis personal que le llevará, para empezar, a agredir a su propia esposa y, para concluir, a intentar el suicidio conduciendo a gran velocidad en dirección contraria por una autovía, hecho que no llega a consumar, pero que marca el inicio del camino de reconciliación con su propio ser.

En un nivel menor de conflictividad se encuentra Antonio (LD), quien ya parece haber superado la fase de asunción en lo personal, y que sólo muestra preocupación ante la posibilidad de ser descubierto por su madre, razón por la que pide a Pablo Quintero que le escriba cartas con remite femenino “por si acaso”. Ese remite será Laura P. y constituirá un elemento de juego esencial en la construcción de la trama de *La ley del deseo*. A pesar de todo, el personaje de Antonio, aunque no con tanta violencia como los anteriores, aún presentará en los primeros momentos de relación con Pablo los sentimientos encontrados que delatan la existencia de un estado de conflictividad personal no totalmente resuelto, aunque se resolverá a lo largo del desarrollo de la trama por imperativo del deseo.

El último personaje en quien la orientación homosexual es disonante es Claudio (LCQ2), ex-pareja de Alberto que, a su vez se ha enamorado de Mario. Claudio, homosexual, va a casarse, pero en el último momento, cuando las invitaciones ya se han enviado, pide a su madre que detenga el proceso, aunque sin confesarle las razones que le mueven a tomar tal decisión, que no son otras que,

viendo que Alberto está a punto de embarcarse en una relación con Mario, descubre que sigue amándolo. Claudio le propone retomar la relación, y ante la negativa de Alberto surge la amenaza. Las tensiones en este triángulo de desencuentros y provocaciones acabarán en desgracia: Claudio intentará asesinar a Alberto en el teatro para, acto seguido, quitarse la vida de un tiro. Mario es obligado a abandonar el país hasta que se olvide el escándalo y Alberto queda solo y tullido. En este caso la resolución del conflicto personal de Claudio, que se advierte en la conversación que ambos mantienen en el apartamento de Alberto, con la disposición del primero para iniciar una vida en común con el segundo, haciendo oídos sordos a la habladurías, llega tarde. Los celos, la frustración y la incapacidad para superarla harán que se complete el drama.

4.3.3 Representación del grado de realización de la sexualidad del personaje.

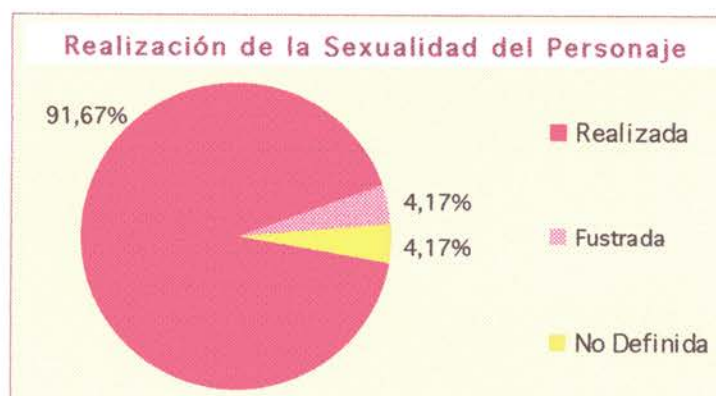


Gráfico 4-18: Estado de Realización de la Sexualidad del P.

Se podría decir que el mayor peso de la caracterización de los personajes homosexuales recae, fundamentalmente, en la acción que hemos identificado como *diferencial*, argumento que parece sostenerse de forma sólida sobre el hecho de que todos, salvo dos personajes (90,90%) de los veinticuatro analizados, presentan una sexualidad con manifestaciones inequívocas en el plano de la acción, concretamente

de la acción sexual y dentro de ésta del contacto sexual más íntimo con individuos de su propio sexo.

Sólo dos personajes, como se ha dicho, ven limitada su expresión sexual: Alfredo, de *Diferente*, no sólo no manifiesta haber tenido contacto sexual alguno sino, en todo caso, arrepentimiento ante lo imperativo de su deseo. En la secuencia antes mencionada, en la que Alfredo visita uno de los edificios en construcción de la empresa de su padre, queda fascinado ante la contemplación de uno de los operarios, fascinación subrayada mediante el uso de planos/contraplanos sucesivos del operario y de Alfredo que van cerrándose cada vez más hasta alcanzar el primerísimo plano, casi detalle, de los ojos de Alfredo y de la punta del martillo neumático del operario..

No es sorprendente encontrar esta omisión de acciones explícitamente homosexuales en una película que debía enfrentarse aún a la censura franquista, hay que tener en cuenta que *Diferente* no se presentaría como un discurso que tratara abiertamente la homosexualidad hasta 1978, empleando para ello los carteles de promoción y no el propio discurso.

El otro caso en que se evita actualizar en el discurso la expresión sexual del protagonista es el de Toni de *Gay Club*, en el que este rasgo no aparece definido.

En el caso de *Gay Club* hay que pensar que se trata de una película que, al parecer, pretende recabar la simpatía de una audiencia no específicamente homosexual, actitud que se desprende de su afán por respetar y no contradecir el tópico del homosexual afeminado, simpático y en absoluto agresivo, en perfecta armonía con los personajes heterosexuales (su prima y el novio de su prima) por los que se deja guiar y aconsejar a la hora de montar un bar/espectáculo de cabaret gay, para un público pretendidamente heterogéneo. En este contexto discursivo de talante

contemporizador⁴⁰, que parece buscar la comprensión para los homosexuales ofreciendo una imagen ingenua y tópica de su realidad, la relación sexual explícita, y por tanto potencialmente rechazable por parte de una audiencia no homosexual, carece de lugar.

En los otros 22 personajes (97,1%) la orientación sexual tiene expresión en términos de acción, es decir, se ha realizado, aunque en esto también hay grados, pero de ello no se hablará aquí, sino al abordar el análisis de la acción diferencial.

4.3.4 Representación del grado de exclusividad de la conducta homosexual respecto de otras opciones sexuales.

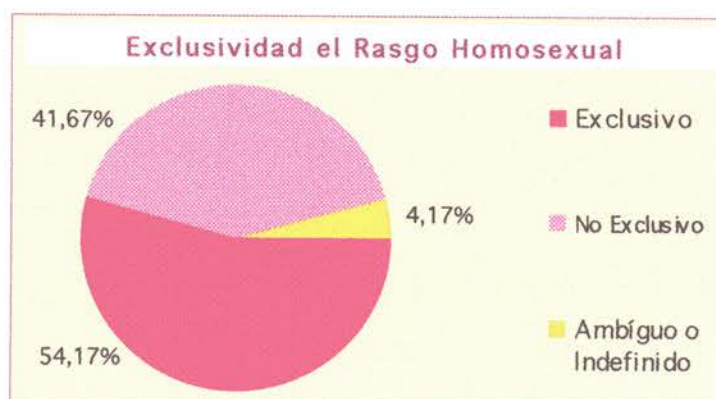


Gráfico 4-19: Exclusividad del Rasgo Homosexual.

Como puede apreciarse en el cuadro adyacente, en algo más de la mitad de los personajes representados (54,2%) la homosexualidad aparece como rasgo excluyente con respecto a otras opciones sexuales, y en una proporción ligeramente menor (41,7%) la atracción por sujetos del mismo sexo forma parte de un perfil permanente u ocasionalmente bisexual.

En cuanto a los personajes que son exclusivamente homosexuales poco hay, salvo lo dicho: que son la mayoría de los representados.

Junto a los exclusivamente homosexuales nos encontramos acciones que marcan a algunos de ellos como bisexuales, sin que estas acciones impliquen necesariamente una auténtica bisexualidad, sólo Roberto Orbea, de *El diputado*, y Klaus, de *Tras el cristal*, podrían considerarse como auténticamente bisexuales, ya que ambos han establecido una relación duradera y estable con sus respectivas mujeres, relación que coexiste junto a sus episodios homosexuales.

En el resto de los casos son varias las posibilidades, la primera de las cuales hace pensar en una heterosexualidad instrumental, sin implicaciones afectivas en su relación con lo femenino, como la de Juanito, de *El diputado*; la de Jaime, de *Él y él*, o la de Bruno, de *Hotel y domicilio*.

En el caso de Juanito, el placer sexual que le proporcionan las mujeres corre al margen del afecto, éste se manifiesta en el auténtico amor que profesa a Roberto. Una situación parecida se hace patente en Jaime (EE), al final de la película, cuando se muestra al joven que es el destinatario real de la afectuosa, y hasta ese momento anónima, conversación mantenida por teléfono en una de las secuencias de la película. Es evidente que su relación con Mimí y con Lina es un juego de utilización en el primer caso, para conseguir promocionarse como actor, y de confusión en el segundo. En Bruno la división es más clara: su relación sexual con mujeres está totalmente restringida al ámbito laboral de la prostitución, mientras que el objeto inequívoco de su deseo/afecto es Ángel.

En Alfredo, de *Diferente*, la relación sugerida a través del discurso obedece, como se ha dicho, a un intento de huida del deseo homosexual, pero el personaje que deja más clara la diferencia entre sexo y afecto, haciéndola absolutamente explícita, es Mario en *Las cosas del querer 2* cuando, tras mantener una relación sexual con Silvia, su amiga y mentora en Argentina, le confiesa lo siguiente:

“SILVIA: -Te quiero

JUAN: -Silvia... yo puedo hacerte el amor mil veces, pero no puedo engañarte: Amar sólo amé una vez... a ése [indicando con la mirada el retrato de Juan que tiene sobre la mesilla de noche]”.

Está claro que para el cine la homosexualidad no es sólo una cuestión en la que interviene el objeto de deseo sino también, y fundamentalmente, el objeto del afecto.

Rompe el cine de este modo con otro tópico relacionado con la homosexualidad: el que afirma que un homosexual no está capacitado para mantener relaciones sexuales con una mujer, modificándolo substancialmente al representar que lo que no puede hacer, en todo caso, es desear o amar a una mujer del mismo modo y con la misma intensidad con la que es capaz de amar a un hombre, pero nada más. El propio Mikel (LMM) ve en su proceso cómo el deseo por Fama supera y ocupa el lugar que hasta ese momento ocupaba su vida sexual y afectiva con Begoña, su esposa, hasta excluirla.

Tan sólo en Claudio esta situación se presenta de forma completamente ambigua, ya que, a pesar del hecho de que Claudio está a punto de casarse, no hay acción ni diálogo alguno en la película que permitan deducir que existe una relación, entre Claudio y su prometida, que se adentre en el ámbito de lo sexual.

ABRIR CAPÍTULO 5





ABRIR CAPÍTULO 4

5.

**CARACTERIZACIÓN INDIRECTA
DEL PERSONAJE:
ESPACIO, TIEMPO Y ACCIÓN**

5.1 LA CARACTERIZACIÓN MEDIANTE EL ESPACIO.

Para el análisis del espacio se han tomado en cuenta, en primer lugar, los escenarios en los que se representa al personaje homosexual, es decir el espacio en cuanto a su identificación concreta, lo que proporcionará un mapa de la distribución topográfica de los personajes, para pasar, a continuación, al análisis de las características que definen al espacio de representación, atendiendo a su naturaleza, a su calificación, y a su relación con el tiempo y con la acción, en este caso con la acción diferencial³¹.

5.1.1 Identificación de los escenarios.

Al estudiar los espacios que son representados de forma más habitual, tomando para ello como referencia el número de personajes distintos, del total de 24 que componen la muestra, que son representados en algún momento del relato en uno u otro escenario (Cuadro 5-2, pág. 203), se observa que no existe en los discursos una distribución espacial que pueda llamar la atención por su especificidad.

Los espacios más habitados, no por la extensión de su representación sino por lo recurrentes en los distintos personajes, son la casa -propia o de otro personaje -, que aparece en 22 de los 24 personajes analizados; la calle (22), los establecimientos públicos (19) y el vehículo privado.

En un segundo lugar estarían el espacio laboral (13), las salas de cine o de teatro (11) o espacios abiertos como el campo o el bosque (10).

Según esto no existe a priori, como ya se ha dicho, nada que llame la atención si tomamos en cuenta el dato simple de la recurrencia en la representación de los escenarios.

Si se analizan esos mismos escenarios en cuanto al tiempo total en que son ocupados por los personajes en su conjunto Cuadro 5-3, pág. 205), sigue siendo la casa el espacio más habitado con gran diferencia, con el 33,71% del tiempo total de representación, seguido por el espacio identificado con el espectáculo musical o el cabaret (8,03 %), la calle (6,53%) y el apartamento³² (6,25%). Apuntan en este otro caso dos diferencias que van a ser importantes en la caracterización del personaje: la existencia de espacios que, sin ser generalmente cotidianos, sí ocupan un tiempo importante en la representación del personaje homosexual. Son: el ámbito del espectáculo y el de la privacidad diferencial que, como se verá más adelante, constituye el apartamento.

5.1.2 Naturaleza de los escenarios.

5.1.2.1 Público / Privado.

Los escenarios han sido analizados atendiendo a su privacidad, a su calificación como espacios interiores o exteriores, a su naturaleza y a su diferencialidad.

En cuanto a la privacidad de los escenarios en los que se desenvuelve el personaje homosexual, éstos son privados en una proporción superior al 50% aunque, como puede verse, sin mucha diferencia en comparación con la ocupación de espacios públicos.

Por lo que respecta a la mayoría que se desenvuelve de manera más extensa en espacios privados poco hay que decir; sin embargo, sí es destacable, por lo que

se refiere a los personajes que ocupan fundamentalmente espacios públicos (37,5%,) que salvo dos excepciones, Mikel (LMM) y Alberto (LCQ 2), todos los demás (véase en pág. 204) son personajes relacionados profesionalmente con el mundo del espectáculo, de hecho incluso Alberto lo está, aunque sólo sea como espectador admirador de Mario 2 (LCQ2).

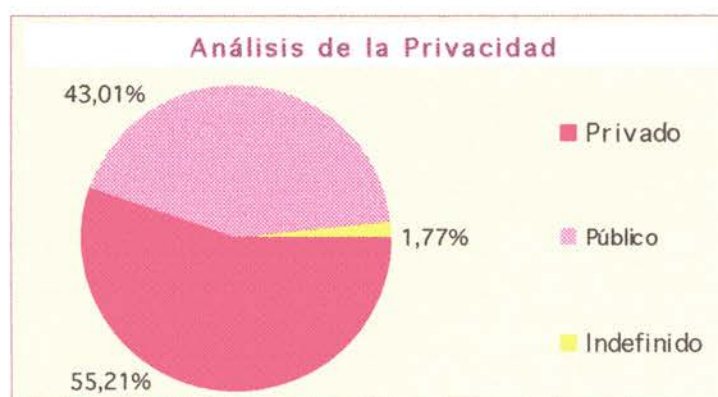


Gráfico 5-1: Espacio: Privado / Público.

El único personaje que habita espacios no definibles en cuanto a su privacidad es Alfredo (DFTE), quien, en muchas ocasiones a lo largo de la película, se desenvuelve en espacios escénicos que no se corresponden con teatros o locales similares y que sólo son proyecciones de la imaginación -no codificada en términos espaciales concretos- del personaje.

5.1.2.2 Interior / Exterior.

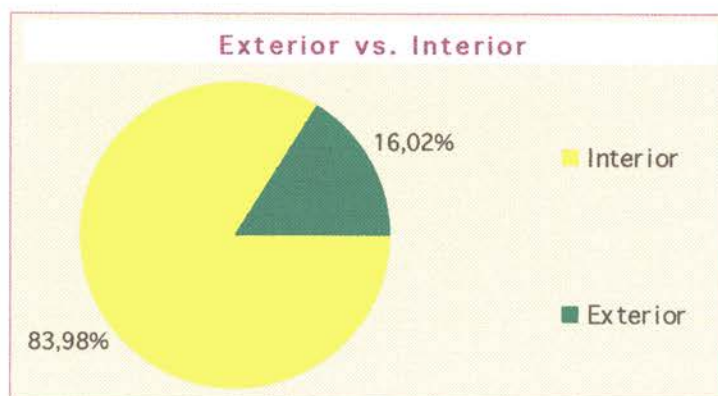


Gráfico 5-2: Espacio: Interior / Exterior.

En cuanto al carácter de los espacios atendiendo a su diferenciación en interiores o exteriores, en todos los personajes dominan los espacios interiores. Lo mismo sucede si tomamos la representación espacial en su conjunto (Gráfico 5-2, pág. 194) en la que también predomina la representación de interiores sobre la de exteriores, sin que a tal efecto existan diferencias según épocas o modos de representación. De todo ello podría empezar a deducirse que el cine español restringe al interior la actividad homosexual, sin embargo habrá que esperar a analizar la acción diferencial para, si se confirma, formular con rigor tal afirmación.

5.1.2.3 Urbano / Rural / Natural.

La naturaleza de los espacios representados, como se ve, se decanta por la ciudad: todos los personajes se mueven mayoritariamente en espacios de carácter urbano con dos únicas excepciones: Ángel y Klaus (TEC) que apenas se mueven de una casa enclavada en un entorno rural. Sin embargo, en este caso lo rural es símbolo de aislamiento, siendo la casa de Klaus el espacio verdaderamente significativo, escenario cuya degeneración es reflejo fiel de la progresiva degeneración que sufren la mente de Ángel y, por efecto de ésta, el propio Klaus,

y que acabará con la muerte de éste y su suplantación por parte de Ángelo. Ángelo ocupará el lugar de Klaus en el interior del pulmón de acero en un espacio absolutamente irreal, que remite a lo onírico por medio de una iluminación que parece emanar de las formas que lo pueblan, y que está dominada cromáticamente por el azul y el blanco.



Gráfico 5-3: Espacio: Urbano / Rural / Natural.

Como se ha dicho, salvo estos dos personajes, el resto ocupan mayoritariamente espacios urbanos.

En el Gráfico 5-3 puede verse la proporción que presenta la distribución espacial en cuanto a la naturaleza de los escenarios, y el predominio absoluto de los espacios urbanos sobre los naturales o los rurales.

De esta distribución se puede colegir que la realidad homosexual es, en general, por lo que se desprende de los textos cinematográficos, una cuestión exclusivamente urbana, ya que, como se ha dicho, lo rural tiene en *Tras el cristal* el valor de la huida, del aislamiento y de la ocultación³³. Esta posibilidad, no obstante, aún debe ser confirmada al analizar tanto el espacio como la acción diferenciales.

5.1.2.4 Genérico / Diferencial.

Los espacios diferenciales tienen una representación muy reducida en las películas españolas y tal representación es muy esquemática en relación con la realidad y la diversidad de los escenarios y establecimientos gays³⁴, que incluye bares, discotecas, comercios de toda índole, saunas, urinarios, parques y jardines, etc.



Gráfico 5-4: Espacio: Genérico / Diferencial.

Como ya se ha apuntado anteriormente hay que diferenciar entre los espacios diferenciales *per se* y los que adquieren el rasgo de diferenciales a partir del uso que los personajes hacen de ellos. Entre los primeros se encontrarían los bares, discotecas y saunas propiamente homosexuales, mientras que la nómina de los segundos puede ser verdaderamente extensa ya que depende en muchos casos tan sólo de que se den determinadas variables de tipo contextual. No obstante en este segundo grupo también hay diferentes grados de institucionalización en el propio uso: desde el máximo, representado por espacios como los urinarios públicos o los parques y jardines a determinadas horas, hasta el mínimo en el que casi cualquier espacio que reúna determinadas condiciones (discreción, seguridad, garantía de anonimato y posibilidad de desarrollo de contactos de carácter sexual) es susceptible de transformarse en un ámbito de uso diferencial. Aparecen así los grandes espacios

públicos como parques y jardines a cualquier hora del día, las estaciones, los aeropuertos, las playas, las piscinas, etc.

Dado que, en principio, basta con la mirada para que se pueda establecer el inicio del proceso reconocimiento, y con él el contacto, cualquier espacio que reúna las condiciones anteriormente citadas podrá, con el tiempo, institucionalizarse como espacio de uso diferencial.

A la luz de lo anterior, surge una segunda posibilidad de diferenciación que interesa especialmente en el desarrollo de este trabajo: se trata de la diferenciación entre espacios que, además de servir para el contacto, operan en la construcción de una hipotética identidad homosexual, y los que tienen peso exclusivamente desde el punto de vista funcional como espacios que facilitan, o al menos permiten, el contacto. Según ésta opción las posibilidades de distribución de los escenarios citados podría quedar como figura en el Cuadro 5-1 que se expone a continuación.

	DIFERENCIALES	GENÉRICOS DE USO DIFERENCIAL
IDENTIDAD	Establecimientos Comerciales aglutinadores del Gueto Asociaciones y Grupos de Apoyo	Calles, Barrios y otros emplazamientos urbanos que conforman el gueto homosexual
CONTACTO	Bares, Discotecas y Saunas Gays	Parques, Piscinas, Playas, Estaciones, Aeropuertos, Cárceles, C. Educativos, Cuarteles, etc....

Cuadro 5-1: Carácter vs. Función en los escenarios homosexuales.

Teniendo en cuenta los escenarios citados por Guash, unidos a esta última propuesta de clasificación atendiendo a su carácter y su función, cabría esperar una riqueza similar en cuanto a su representación en los textos fílmicos. Sin embargo, lo cierto es que tal representación suele ser, como se ha comentado, bastante parca en cuanto al número, y muy esquemática en cuanto a la caracterización, y esto cuando no se resuelve con una simple alusión verbal.

Puede ser interesante hacer un repaso a la representación de los escenarios diferenciales en aquellos pocos casos en los que ésta se produce.

5.1.3 Representación de los espacios diferenciales.

El primer espacio diferencial representado en el cine español es el club gay en el que Eduardo (LPO) se encuentra con algunos amigos, con los que acaba discutiendo debido a las alusiones maliciosas a su relación con Miguel. Este espacio se reconoce como diferencial por la presencia exclusiva de hombres, además de por las referencias verbales de los personajes y por la actitud de especial desinhibición que manifiestan en cuanto a su expresión. Es un espacio que se presenta como lugar para el contacto, y de hecho Eduardo es objeto de las proposiciones de un joven -probablemente prostituto-, proposiciones que rechaza y que acabarán irritándole. Salvo por la actitud de los allí presentes, este establecimiento gay en nada se diferencia de cualquier otro establecimiento de copas: está perfectamente iluminado y se muestra como un espacio que pretende ser acogedor.

Otro bar gay aparece en *Él y él*, concretamente en la última secuencia, que presenta características similares al anterior: es un espacio de encuentro, acogedor, que se identifica como diferencial fundamentalmente por el hecho de que el protagonista se besa con su pareja con absoluta tranquilidad, que contrasta con la

actitud mostrada por el personaje hasta ese momento.

En otro orden se encuentran los locales que albergan espectáculos de transformismo / travestismo³⁵, que vivieron su momento de esplendor en los años de la transición democrática y que, sin duda, despertaron gran curiosidad e interés en sectores muy diversos³⁶. Por lo que se refiere a su representación cinematográfica, llega a ser tan recurrente, que la conocida estrella del transformismo, Paco España, casi constituye un *leit motive* de las películas de este período, dada su reiterada aparición en muchas de ellas.

Los placeres ocultos vuelve a ser la primera película que recoge, aunque también de modo muy sucinto, este tipo de espectáculos, aunque sus posibilidades expresivas encontrarán una dimensión mucho mayor en el local llamado *El Bataclán* de *Un hombre llamado flor de Otoño*, o en el propio espacio que da título a la película *Gay Club*, sin despreciar tampoco su representación en *La muerte de Mikel*.

Todos ellos tienen en común, como ya de algún modo se ha dicho, el ser espacios para el espectáculo, para la exhibición y para el juego del equívoco de los géneros. No obstante, cada uno de ellos presenta una peculiaridad: Pedro Olea juega, en *Un hombre llamado flor de Otoño*, a construir un claroscuro de lentejuelas y miseria entre las luces del escenario y las sombras del universo de celos e intrigas que se esconde detrás, en los camerinos. Por su parte, el *Gay Club* de Eduardo Manzanos ofrece una visión también dual, pero en este caso entre la dimensión puramente lúdica -y no diferencial- del espectáculo al que asiste todo el pueblo, y lo que el *Gay Club* significa como símbolo de la lucha por el derecho a ser diferente y a expresar la diferencia, como espacio para la expresión del colectivo. La última ocasión en la que un espectáculo de travestismo es llevado a la pantalla lo hace de la mano de Imanol Uribe en *La muerte de Mikel*, y es el espacio de encuentro de sus

protagonistas, Fama y Mikel. Aprovecha Urbe, tanto la vis cómica del travestí forofa que canta el himno del Athletic de Bilbao maquillado, vestido con el uniforme del equipo y con un balón debajo del brazo, y la presencia algo menos cargada en lo caricaturesco de Fama, capaz de encandilar, y enamorar desde su femineidad, a Mikel, abriendo la expresión del travestismo al ámbito de la vida cotidiana y colocándolo, quizá a propósito de manera equívoca, en la frontera misma de la transexualidad, quizá buscando un cierto efecto perturbador al trazar un juego de transposición de géneros e identidades bajo cuya lógica es verosímil que un hombre como cualquier otro -Mikel y tal vez el espectador- pueda enamorarse de otro hombre, Fama, modelo éste de comprensión (recuérdense las secuencias de las conversaciones de Fama y Mikel en el coche y en el restaurante), entereza (reacción impasible de Fama frente a la agresión de Mikel o actitud en el funeral) y feminidad (obsérvense su atuendo y su aspecto general). El juego se establece, en este caso, entre lo que el filme dice que es Fama: un hombre, y el aspecto externo bajo el que Fama es presentado: el de una mujer.

Como conclusión, cabe decir que este tipo de escenarios se representan como un espacio al mismo tiempo genérico y diferencial: es diferencial hasta el límite del escenario, porque sobre él trabajan personajes definidos como homosexuales; abajo sin embargo, entre los espectadores, la diferenciación se disuelve en la ambigüedad y personajes homosexuales como Eduardo (LPO), Mikel (LMM) o el Sr. Marqués y su séquito en *Gay Club* forman parte, en último término, de un público heterogéneo que disfruta sin más del espectáculo y del equívoco.

En *La muerte de Mikel* aparecerá por última vez representado este tipo de espacio, e incluso de personaje, lo que viene a coincidir una vez más con el fin de uno de los modos de representación de la homosexualidad cuya existencia se

postula en esta trabajo: la modalidad reivindicativa.

El urinario público es otro de los escenarios citados por Guash (1991;116) que tienen representación en las películas españolas. Es, en el cine español, un espacio en el que se cierra inequívocamente el contacto iniciado, generalmente, en otro escenario.

Aparece por vez primera en *El diputado*, concretamente en la cárcel de Carabanchel en la que Roberto se encuentra como preso político. La acción del establecimiento de contacto comienza, en este caso, en una de las escaleras del penal, trasladándose a continuación, a iniciativa de Mané, a los urinarios, lugar en el que Roberto y Mané manifiestan inequívocamente sus preferencias, momento esencial en el planteamiento de la trama de *El diputado*, ya que Mané será la conexión de Roberto con Juanito y también, a la postre, con los asesinos de éste.

Más explícita si cabe, o cuando menos más extensa y detallada, es la secuencia que, en el mismo espacio, tiene lugar en la primera parte de *Las cosas del querer* de Jaime Chávarri. En ella Mario y un cliente del bar en el que se encuentra, con quien que ha cruzado significativas miradas, deciden dar un paso más. Para ello se dirigen a los urinarios, y allí hacen explícito ambos su deseo, acordando encontrarse a continuación en una pensión cercana.

La secuencia del contacto en el urinario vuelve a repetirse, aunque en clave completamente distinta, en *Alegre ma non troppo* de Fernando Colomo. En ella el contacto pasa de lo visual a lo auditivo, ya que Pablo Fernández establece contacto con, el en principio equívoco, Vicent mediante el uso de su instrumento: la trompa.

La interpretación del juego de implicaciones, sugerencias y equívocos, probablemente intencionados, puede llegar aquí muy lejos y dar mucho de sí. Las

razones que apuntan a la intencionalidad se basan en el hecho de que la trompa volverá a ser objeto de alusión a la potencia sexual y a la virilidad en varias ocasiones, entre las que destaca la secuencia de la primera audición al aire libre de la JONDE. Es más, Pablo Fernández hijo, el protagonista, es un desastre tocando la trompa, tal y como puede apreciarse en la secuencia de la audición en el conservatorio, y no logra tocar correctamente hasta que no decide plantearse su posible identidad heterosexual y asumir su nuevo rol, que irá acompañado de nueva imagen y nuevos gestos: *sustituyendo sus camisetas por el traje y la corbata, abandonando las gafas, fumando, bebiendo alcohol y mostrando un dominio mayor de las destrezas sociales.*

Más explícita se encuentra la relación entre lo musical y lo sexual, en esta película, en la expresión, repetida en varias ocasiones -incluso en algunos titulares de prensa de su fase promocional- que hace referencia a ‘el chunda-chunda y el ñaca-ñaca’³⁷.

Pero, volviendo al tema de este epígrafe, el urinario, como la propia situación entre los personajes, pierde en este caso la sordidez y la sensación de riesgo y de precariedad presentes en los dos casos anteriores, para convertirse en un espacio edulcorado, incluso acogedor, en el que el personaje no establece contacto sexual sino que primero se desmaya y luego, directamente, se enamora.

Otro espacio diferencial representado, aunque de manera casi meramente referencial, es la sala cinematográfica³⁸ a la que Eduardo (LPO) acude para satisfacer su deseo.

Como lugares apropiados para el contacto homosexual aparecen también los jardines públicos -en horario nocturno-, aunque también de manera muy exigua y asociados, casi necesariamente, al ejercicio de la prostitución. Tal es el caso de los

jardines de la madrileña Plaza de la Lealtad que aparecen representados en *Los placeres ocultos*, visitados en dos ocasiones por Eduardo para requerir los servicios de los jóvenes que allí se prostituyen o, también, para recabar entre ellos información sobre Miguel.

Escenarios hay, que tan sólo están presentes en forma de mención: el cuartel, los centros educativos, los transportes públicos... Roberto Orbea dedica dos parlamentos a hacer un recorrido verbal por ellos, el primero en el planteamiento de la película, cuando aborda la narración en forma de monólogo interior, de su historia homosexual y de la valoración de su evolución:

“ROBERTO: -Si he de serte sincero no puedo decirte que esté arrepentido. En todo caso sorprendido. Desde que nos casamos no había tenido relaciones homosexuales, ni apenas deseos. Pero allá en la cárcel volví a encontrar ese ambiente sórdido, marginado... y han vuelto de pronto los recuerdos de los retretes de mi época de estudiante, del patio del cuartel”.

La segunda, ante su esposa Carmen, en una de las últimas secuencias de *El diputado* cuando es requerido por Mané para acudir a su apartamento, donde los chantajistas han asesinado -él aún no lo sabe- a Juanito:

“En cuanto a mí, pues...puede ser que acabe siendo uno de esos viejos mariquitas que rondan por los urinarios públicos, que pintan los *grafitis* en las puertas de los retretes, que se sientan en las últimas filas de ciertos cines de sesión continua, que se pasan las tardes en los billares o esperando a la salida de las academias”.

Cuadro 5-2: Personajes representados en cada escenario.

PELICULA	PRESENCIA DE LOS PERSONAJES EN LOS ESPACIOS DIEGETICOS																									PELICULA																										
	DFTE	LPO	ADD	HFDO	ORI	ED		EE		GC	LMM		LD		TEC		LCQ	AMNT	LCQ 2				HYD				DURACION PELICULA																									
	5811	5706	6085	5661	4600	6191		4747		4680	4804		5629		6198		5647	5520	5765				5348				DURACION PELICULA																									
PRESENCIA Absoluta y Relativa		PRESENCIA Absoluta y Relativa		PRESENCIA Absoluta y Relativa		PRESENCIA Absoluta y Relativa		PRESENCIA Absoluta y Relativa		PRESENCIA Absoluta y Relativa		PRESENCIA Absoluta y Relativa		PRESENCIA Absoluta y Relativa		PRESENCIA Absoluta y Relativa		PRESENCIA Absoluta y Relativa		PRESENCIA Absoluta y Relativa		PRESENCIA Absoluta y Relativa		PRESENCIA Absoluta y Relativa		PRESENCIA Absoluta y Relativa		PRESENCIA Absoluta y Relativa																								
PERSONAJE	ALFREDO	EDUARDO	JOSÉ	LLUIS	OCAÑA	ROBERTO	JUANITO	JAIME	RAMÓN	TONI	MIKEL	FAMA	PABLO Q.	ANTONIO	ANGELO	KLAUS	MARIO	PABLO F.	MARIO 2	CLAUDIO	ALBERTO	ÁNGEL	BRUNO	GUILLERMO	PERSONAJE																											
ACANTILADO	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	132	5,75	51	0,93	51	1,51	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	273	6,83	28	1,06	0,00	ACANTILADO																					
APARCAMIENTO	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	91	1,91	51	1,72	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	APARCAMIENTO																					
APARTAMENTO	0,00	1348	38,89	0,00	744	13,90	0,00	1250	26,30	1167	39,33	320	7,89	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	106	3,41	80	7,72	186	20,97	0,00	0,00	0,00	0,00	APARTAMENTO																					
ASCENSOR / PORTAL	0,00	0,00	207	3,51	102	1,91	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	65	1,69	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	190	4,75	31	1,17	136	13,11	ASCENSOR / PORTAL																				
AUTOMÓVIL	77	1,46	105	3,03	411	6,97	201	3,76	0,00	437	9,20	179	6,03	118	2,91	0,00	139	4,17	181	4,37	44	4,07	74	1,92	0,00	0,00	197	3,90	151	4,86	74	7,14	0,00	150	3,75	140	5,31	0,00	AUTOMÓVIL													
BOSQUE / CAMPO	207	3,93	0,00	97	1,65	792	14,80	0,00	212	4,46	212	7,15	0,00	0,00	0,00	156	3,77	0,00	0,00	138	2,52	0,00	81	1,97	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	29	0,73	0	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	BOSQUE / CAMPO											
CALLE	115	2,18	281	8,11	372	6,31	223	4,17	581	12,79	108	2,27	47	1,58	706	17,40	0,00	324	9,71	504	12,18	82	7,58	409	10,63	149	6,49	169	3,09	0,00	326	7,93	228	4,52	151	4,86	9	0,87	130	14,66	378	9,45	75	2,84	61	5,88	CALLE					
CÁRCEL/E.POLICIAL	0,00	0,00	0,00	460	8,59	0,00	552	11,62	0,00	0,00	0,00	0	0,00	276	6,67	0,00	41	1,07	0,00	0,00	0,00	67	1,83	0,00	28	0,90	0,00	0,00	0,00	107	2,68	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	CÁRCEL							
CASA	705	13,39	447	12,90	2955	50,12	561	10,48	2584	56,89	1370	28,83	499	16,82	1915	47,19	1435	100	772	23,14	1166	28,18	234	21,63	1969	51,20	1534	66,81	4914	89,72	0,00	291	7,08	930	18,43	353	11,35	445	42,95	0,00	1508	37,70	1274	48,28	172	16,59	CASA					
CUARTEL	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	12	0,25	0,00	0,00	0,00	0	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	CUARTEL					
E. APOYO PSICO	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	122	2,95	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	111	2,20	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	75	1,88	218	8,26	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	E. APOYO PSICO				
E. EDUCATIVO	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	134	3,26	812	16,10	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	E. EDUCATIVO			
E. JUDICIAL	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	92	1,94	0,00	0,00	0,00	448	13,43	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	E. JUDICIAL				
E. LABORAL	590	11,20	368	10,62	0,00	418	7,81	0,00	0,00	238	5,86	0,00	109	3,27	172	4,16	54	4,99	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	66	1,61	107	2,12	60	1,93	0,00	0,00	693	17,33	280	10,61	438	42,24	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	E. LABORAL				
E. OCIO	0,00	67	1,93	0,00	0,00	0,00	0,00	63	2,12	0,00	0,00	0,00	108	2,61	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	590	14,35	455	9,02	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	E. OCIO			
E. POLÍTICO	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	554	11,66	154	5,19	0,00	0,00	0,00	241	5,82	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	E. POLÍTICO				
E. SEXUALES	0,00	155	4,47	0,00	139	2,60	0,00	0,00	276	9,30	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	E. PROSTITUCIÓN				
E. TORTURA Y EJECUCIÓN	0,00	0,00	0,00	507	9,47	0,00	0,00	175	5,90	0,00	0,00	0,00	141	3,41	0	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	205	3,74	237	7,01	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	E. TORTURA			
ESPECTÁCULO / CABARET	1558	29,58	104	3,00	456	7,73	853	15,94	705	15,52	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	439	40,57	0,00	0,00	0,00	0,00	1426	34,68	238	4,72	899	28,91	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	ESPECTÁCULO / CABARET	
ESTABLECIMIENTO PÚBLICO	1402	26,62	50	1,44	106	1,80	0,00	151	3,32	0,00	38	1,28	229	5,64	0,00	171	5,13	199	4,81	101	9,33	304	7,90	371	16,16	0,00	0,00	263	6,40	859	17,03	236	7,59	2	0,19	73	8,23	83	2,08	54	2,05	13	1,25	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	ESTABLECIMIENTO PÚBLICO
ESTACIÓN / AEROPUERTO	0,00	0,00	108	1,83	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	41	1,23	48	1,16	0	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	80	1,95	0,00	130	4,18	0,00	185	20,86	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	ESTACIÓN / AEROPUERTO	
HOSPITAL	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	720	18,72	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	HOSPITAL		
IGLESIA	0,00	0,00	78	1,32	108	2,02	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	IGLESIA			
JARDÍN/PARQUE	0,00	0,00	900	15,26	0,00	0	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	57	1,13	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	160	4,00	160	6,06	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	JARDÍN/PARQUE			
LOCAL GAY	0,00	96	2,77	0,00	0,00	0,00	0,00	34	0,84	0,00	1332	39,93	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	LOCAL GAY			
M. COMUNICACION	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	10	0,21	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	51	1,33	0,00	0,00	0,00	3	0,07	0,00	6	0,19	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	M. COMUNICACION		
PENSIÓN / HOTEL	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	146	3,55	735	14,57	210	6,75	0,00	69	7,78	91	2,28	217	8,22	217	20,93	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	PENSIÓN / HOTEL	
PLAYA/LAGO/RIO/PISCINA	268	5,09	261																																																	

Cuadro 5-3: Tiempo total de representación en cada escenario.

TIEMPO TOTAL DE REPRESENTACIÓN POR ESCENARIO			
(En segundos)	TOTAL	%	Gráfica Comparativa
ACANTILADO	535	0,64	
APARCAMIENTO	142	0,17	
APARTAMENTO	5201	6,25	
ASCENSOR / PORTAL	731	0,88	
AUTOMÓVIL	2678	3,22	
BOSQUE / CAMPO	1924	2,31	
CALLE	5428	6,53	
CÁRCEL/E.POLICIAL	1531	1,84	
CASA	28033	33,71	
CUARTEL	12	0,01	
E. APOYO PSICO	526	0,63	
E. EDUCATIVO	946	1,14	
E. JUDICIAL	540	0,65	
E. LABORAL	3593	4,32	
E. OCIO	1283	1,54	
E. POLÍTICO	949	1,14	
E. SEXUALES	815	0,98	
E. TORTURA Y EJECUCIÓN	1265	1,52	
ESPECTÁCULO / CABARET	6678	8,03	
ESTABLECIMIENTO PÚBLICO	4705	5,66	
ESTACIÓN / AEROPUERTO	592	0,71	
HOSPITAL	720	0,87	
IGLESIA	186	0,22	
JARDÍN/PARQUE	1277	1,54	
LOCAL GAY	1462	1,76	
M. COMUNICACION	70	0,08	
OTRO	1685	2,03	
PENSIÓN / HOTEL	1492	1,79	
PLAYA/LAGO/RIO/PISCINA	4681	5,63	
SALA CINE / TEATRO	628	0,76	
TRANSPORTE PÚBLICO.	351	0,42	
URINARIO	2496	3,00	

Cuadro 5-4: Personaje vs. Espacio: Privacidad.

		CUALIFICACIÓN DE LOS ESPACIOS POR PERSONAJE																																																	
PELICULA		DFTE	LPO	ADD	HFO	ORI	ED		EE		GC	LMM		LD		TEC		LCQ 1	AMNT	LCQ 2				HD				Personaje																							
Personaje		ALFREDO	EDUARDO	JOSÉ	LLUIS	OCAÑA	ROBERTO	JUANITO	JAIME	RAMÓN	TONI	MIKEL	FAMA	PABLO	ANTONIO	KLAUS	ANGELO	MARIO	PABLO F.	MARIO 2	CLAUDIO	ALBERTO	ÁNGEL	BRUNO	GUILLERMO	Personaje																									
PRESENCIA Absoluta y Relativa		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		PRESENCIA Absoluta y Relativa	FINAL EN %																						
		Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %																							
PRIVADO		1407	26,71	1900	54,82	3842	65,16	2283	42,66	2805	61,76	3321	69,89	2296	77,4	2550	62,84	1435	100	966	28,96	1450	35,04	394	36,41	2215	57,59	1534	66,81	5031	91,86	3328	98,49	862	20,96	1415	28,05	1129	36,30	848	81,85	255	28,75	2128	53,20	1909	72,34	610	58,82	PRIVADO	54,66
PÚBLICO		2474	46,97	1566	45,18	2054	34,84	3069	57,34	1737	38,24	1431	30,11	671	22,6	1508	37,16	0	0	2370	71,04	2688	64,96	688	63,59	1631	42,41	762	33,19	358	6,54	51	1,51	3251	79,04	3630	71,95	1981	63,70	188	18,15	632	71,25	1872	46,80	730	27,66	427	41,18	PÚBLICO	42,59
INDEFINIDO		1386	26,31	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	INDEFINIDO	1,75	
INTERIOR		4283	81,32	2768	79,86	4033	68,40	4337	81,04	3757	82,72	4449	93,62	2636	88,84	3379	83,27	1435	100	2960	88,73	2937	70,98	1000	92,42	3326	86,48	1933	84,19	5156	94,14	3278	97,01	3483	84,68	4309	85,41	2525	61,19	713	68,82	659	74,30	3128	78,20	2376	90,03	976	94,12	INTERIOR	83,15
EXTERIOR		984	18,68	698	20,14	1863	31,60	1015	18,96	785	17,28	303	6,38	331	11,16	679	16,73	0	0	376	11,27	1201	29,02	82	7,58	520	13,52	363	15,81	321	5,86	101	2,99	630	15,32	736	14,58	585	18,81	323	31,18	228	25,70	872	21,80	263	9,97	61	5,88	EXTERIOR	15,86
URBANO		3464	65,77	3205	92,47	5799	98,35	4560	85	4542	100	4540	95,54	2755	92,85	4058	100	1435	100	3336	100	3597	86,93	1082	100	3786	98,44	2164	94,25	0	0	0,00	3809	92,61	4687	92,90	2855	91,80	697	67,28	887	100	3666	91,65	2611	98,94	1037	100	URBANO	81,64	
RURAL		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	RURAL	10,40	
NATURAL		417	7,92	261	7,53	97	1,65	792	14,80	0	0	212	4,46	212	7,15	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	NATURAL	4,68
INDETERMINADO		1386	26	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	INDETERMINADO	2,29

		LOCALIZACIÓN CRONOLÓGICA DEL PERSONAJE																																																	
PELICULA		DFTE	LPO	ADD	HFO	ORI	ED		EE		GC	LMM		LD		TEC		LCQ 1	AMNT	LCQ 2				HD				Personaje																							
Personaje		ALFREDO	EDUARDO	JOSÉ	LLUIS	OCAÑA	ROBERTO	JUANITO	JAIME	RAMÓN	TONI	MIKEL	FAMA	PABLO	ANTONIO	KLAUS	ANGELO	MARIO	PABLO F.	MARIO 2	CLAUDIO	ALBERTO	ÁNGEL	BRUNO	GUILLERMO	Personaje																									
PRESENCIA Absoluta y Relativa		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		PRESENCIA Absoluta y Relativa	FINAL EN %																								
		Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %																									
DÍA		1329	25,23	1824	52,63	2664	45,18	2113	39,48	881	19,40	1376	29,04	747	25,18	1846	45,49	184	12,82	1313	39	2962	71,58	643	59	1783	46,36	805	35,06	2078	37,94	1709	50,58	492	11,96	3362	66,64	1524	49,00	639	61,68	646	72,83	2610	65,25	1290	48,88	464	44,74	DÍA	42,01
NOCHE		2998	56,92	1475	42,56	2846	48,27	3239	60,52	396	8,72	1888	39,73	1066	35,93	2212	54,51	1251	87,18	2023	60,64	841	20,32	439	40,57	1916	49,82	1346	58,62	3155	57,60	1670	49,42	3526	85,73	1424	28,23	1485	47,75	397	38,32	241	27,17	1295	32,38	1139	43,16	573	55,26	NOCHE	46,24
INIDENTIFICABLE		940	17,85	167	4,82	386	6,55	0	0,00	3265	71,88	1488	31,23	1154	38,89	0	0,00	0	0,00	0	0,00	335	8,10	0	0,00	147	3,82	145	6,32	244	4,45	0	0,00	95	2,31	259	5,13	101	3,25	0	0,00	0	0,00	95	2,38	210	7,96	0	0,00	INIDENTIFICABLE	10,75

		DISTRIBUCIÓN ENTRE EL ESPACIO GENÉRICO Y EL ESPACIO DIFERENCIAL DE LOS PERSONAJES																																																	
PELICULA		DFTE	LPO	ADD	HFO	ORI	ED		EE		GC	LMM		LD		TEC		LCQ 1	AMNT	LCQ 2				HD				PELICULA																							
Personaje		ALFREDO	EDUARDO	JOSÉ	LLUIS	OCAÑA	ROBERTO	JUANITO	JAIME	RAMÓN	TONI	MIKEL	FAMA	PABLO	ANTONIO	KLAUS	ANGELO	MARIO	PABLO F.	MARIO 2	CLAUDIO	ALBERTO	ÁNGEL	BRUNO	GUILLERMO	Personaje																									
PRESENCIA Absoluta y Relativa		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		Presencia Personaje		PRESENCIA Absoluta y Relativa	FINAL EN %																								
		Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %	Abs %																									
GENÉRICO		5267	100	2508	72,36	5896	100	4281	79,99	4542	100	4470	94,07	2896	97,61	3524	86,84	1435	100	2004	60,07	3699	89,39	643	59,43	3846	100	2296	100	5477	100	3379	100	4063	98,78	4844	96,02	3110	100	1036	100	887	100	4000	100	2639	100	1037	100	GENÉRICO	92,60
DIFERENCIAL		0	0,00	958	27,64	0	0,00	1071	18,16	0	0,00	282	5,93	71	2,39	534	13,16	0	0,00	1332	39,93	439	10,61	439	40,57	0	0	0	0	0	0,00	0	0,00	50	1,22	201	3,98	0	0,00	0	0,00	0	0,00	0	0,00	0	0,00	0	0,00	DIFERENCIAL	6,40

	DFTE	LPO	ADD	HFO	ORI	ED	EE	GC	LMM	LD	TEC	LCQ	AMNT	LCQ2	HYD	TOTAL
tiempo Actualizado (en sg.)	5811	5706	6085	5661	4600	6191	6191	4680	4804	5629	6198	5803	5520	5765	5348	83992

5.2 CARACTERIZACIÓN MEDIANTE EL TIEMPO.

Tan sólo una variable temporal, y además íntimamente ligada al espacio, se ha tenido en cuenta en el análisis de la caracterización indirecta, y es la que hace referencia al momento del día preferido por el cine español para la inserción en los diferentes escenarios del personaje objeto de este estudio.

Como puede apreciarse en el Gráfico 5-5x, predomina la noche sobre el día en la representación del personaje homosexual, aunque no con demasiada diferencia.

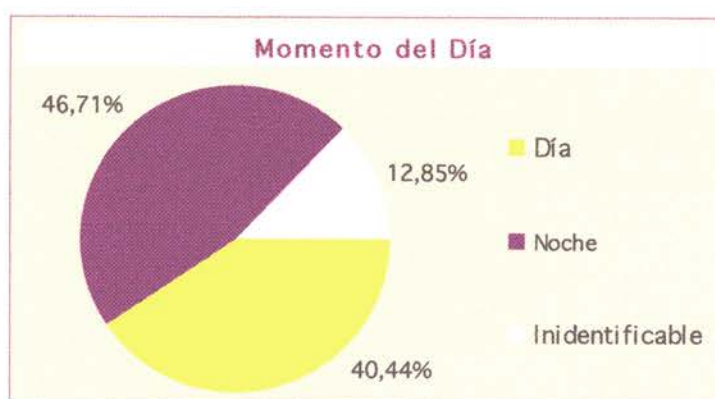


Gráfico 5-5: Distribución según el momento del día.

Tomando como referencia los personajes, el 46,7% se mueven predominantemente de noche: Alfredo (DFTE), José (ADD), Lluís (HFO), Roberto (ED), Jaime (EE), Ramón (EE), Toni (GC), Pablo Q. (LD), Antonio (LD), Klaus (TEC), Mario (LCQ) y Guillermo (HYD).

Se mueven de día el 40,4% de ellos: Mikel (LMM), Fama (LMM), Ángel (TEC), Pablo F. (AMNT), Mario 2 (LCQ2), Claudio (LCQ 2), Alberto (LCQ 2), Ángel (HYD) y Bruno (HYD).

Tanto en el caso de Ocaña (ORI) como en el de Juanito (ED), no es posible determinar si es de día o de noche en la mayor parte del tiempo que aparecen representados.

No es posible, dada la escasa diferencia, extraer de lo anterior una conclusión realmente sólida, será necesario contar con los resultados del análisis de la acción diferencial para saber si se da una constante de representación verdaderamente significativa, no obstante sí puede apreciarse, una vez más, una diferencia entre modalidades de representación: en las películas reivindicativas el homosexual es mayoritariamente noctámbulo, mientras que en las desfocalizadas los personajes habitan mayoritariamente el día, con todo lo que ello implica en cuanto a concepción de la realidad gay, de abandono de la clandestinidad, el ingreso en el universo de lo *visible*, el avance, desde lo fílmico, hacia la proyección social.

5.3 CARACTERIZACIÓN MEDIANTE LA ACCIÓN DIFERENCIAL.

Al analizar la acción diferencial se ha observado que todas ellas se distribuyen básicamente en torno a cuatro ejes de acción, que ordenados de mayor a menor, en función del número de acciones correspondientes a cada uno de ellos, serían:

1º) Acciones de carácter sexual.

2º) Acciones relacionadas con la construcción o el reconocimiento de la identidad, o acciones de identificación.

3º) Acciones destinadas a la relación con otros personajes, en situaciones en las que la homosexualidad es determinante.

4º) Agresiones. Se ha observado que, aunque en principio nada hacía suponerlo, las agresiones, tanto las sufridas como las ejecutadas por el personaje, constituyen un apartado importante en relación con los personajes homosexuales, hasta el punto de que es posible considerar la agresión como elemento relevante en la representación de la diferencia.

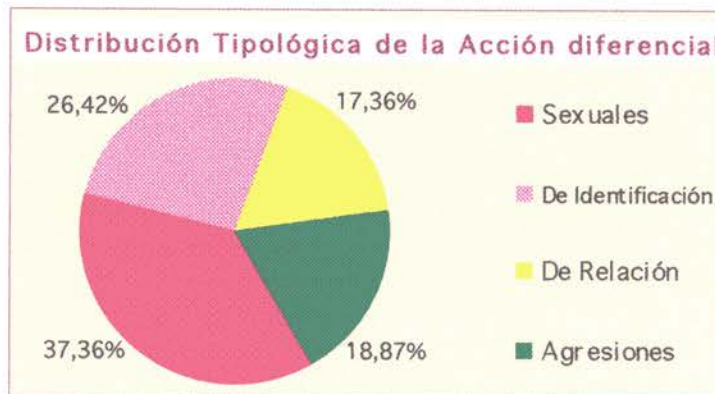


Gráfico 5-6: Distribución de las acciones diferenciales según subtipos.

5.3.1 La acción sexual.

Según lo dicho, y tal como ha podido verse en el Gráfico 5-6, el personaje homosexual se diferencia en primer lugar por el objeto hacia el que dirige su deseo. Más de una tercera parte de las acciones diferenciales llevadas a cabo por los personajes de este análisis en las películas españolas, son acciones directamente relacionadas con lo sexual, cuya naturaleza y distribución puede apreciarse en el Gráfico 5-7 (pág. 212).

La primera acción explícitamente sexual -cronológicamente hablando- que el cine español ofrece a los ojos de su audiencia es la, ya comentada, secuencia de la película *Diferente*, en la que Alfredo contempla al operario del perforador neumático, una metáfora, hoy evidente, tras la que entonces se escondía, o al menos pretendía esconderse, la expresión del deseo homófilo.

El cine español recogerá la sexualidad homosexual por vez primera de manera evidente en *Los placeres ocultos*, sin embargo Eloy de la Iglesia no osa atravesar la barrera de la sugerencia, salvo en la secuencia en la que Miguel es castamente acariciado por Eduardo, cuando se queda dormido en su cama tras acostarse con la prostituta, proporcionada por el propio Eduardo como parte de su estrategia para granjearse la simpatía y la confianza del muchacho.

Hasta aquí las dos expresiones del deseo homosexual son expresiones del deseo negado³⁹, la primera, la de Alfredo, porque evidenciará un profundo sentimiento de culpa que le empuja a los brazos de una mujer, que el relato ha cuidado presentar como *disponible*⁴⁰, y la segunda porque Eduardo, quien manifiesta un interés claramente erótico por Miguel al principio de la película, decide en un momento dado reconvertir su deseo en casto afecto, en una suerte de reformulación del esquema de la bella -el bello en este caso- y la bestia, en la que el candor del joven Miguel neutraliza su instinto seductor, certificado tanto por Raúl, una de sus primeras conquistas, como por sus amigos, que no dan crédito alguno a la declaración que Eduardo hace de sus nobles propósitos.

El personaje de Eduardo cambiará su rol de seductor por una actitud más paternalista, cuyo afán es el de merecer la confianza redentora de Miguel. Para lograrla, tendrá que pasar las pruebas del chantaje, del desprecio íntimo, personificado en la figura de Miguel, y de la descalificación pública; pruebas que superará ganando definitivamente la confianza Miguel, o al menos a eso apunta, aunque de forma abierta, el plano final de *Los placeres ocultos*.

Eduardo es la expresión del *buen homosexual*⁴¹, del gay que renuncia al ejercicio de su sexualidad (“no te preocupes, puedes estar tranquila, nunca ha pasado nada ni nunca pasará” le asegura Eduardo a Carmen en la secuencia del lago

en la que se sincera con ella) en aras de conseguir un bien de orden superior: el afecto sincero que le permita huir de la soledad y construir, con Miguel y su novia Carmen, una suerte de familia.

“EDUARDO: -(...) a mí me gustaría formar una especie de familia ¿comprendes?. Quiero cubrir ese vacío, librarme de esa soledad a la que estamos inevitablemente condenados los que somos así.

RAÚL: -Te veo muy sensibilero, Eduardo.

EDUARDO: -Es que con estos chicos lo puedo conseguir. Gracias a ellos puedo dejar de ser un solitario, un marginado.”⁴²

Por otro lado, en cuanto al deseo negado, el conato de caricia de Eduardo sobre el joven prostituto con el que se disponía mantener relaciones será inmediatamente abortado por la violencia, que irrumpe en su apartamento en forma de banda callejera.

Tras estos ejemplos, y siguiendo el orden cronológico de su realización, en *A un dios desconocido* (1977) Chávarri sí permite que el eros homosexual se exprese inequívocamente sexual ante la mirada del espectador. El día 16 de septiembre de 1977⁴³, en el madrileño cine Amaya, José y su ex amante Miguel - Héctor Alterio y Javier Elorriaga- se besan con inequívoco deseo ante los ojos de la audiencia, que asistía así a la primera representación explícita y directa de una acción de carácter sexual encarnada por dos actores del mismo sexo.



Gráfico 5-7: Distribución de las acciones de carácter sexual.

La acción sexual que mayor presencia tiene en las películas españolas es la propia relación sexual. Casi la mitad de las acciones sexuales corresponden directamente a actos sexuales, que generalmente no son representados de manera demasiado explícita, quedando a la imaginación del espectador la labor de completar los detalles de la acción. Además de la relación sexual genérica, el capítulo de actos de naturaleza sexual incluye acciones más específicas como la felación, la sodomía y también, aunque con menos especificidad, el ejercicio de la prostitución.

La primera relación sexual, aunque la acción como tal es omitida del plano del discurso, es aquella con la que da comienzo *Los placeres ocultos*, secuencia en la que la acción arranca con un joven secando su cuerpo desnudo al salir de la ducha, que se viste ante la mirada -entre atenta y divertida- de Eduardo, plano que es ofrecido de manera absolutamente forzada y que implica una imposición a la mirada del espectador que, como indica Smith (1992; 138) se ve así incitado a responder internamente, es un plano que, dado el contexto social en el que se produce, contiene una clara provocación⁴⁴. No obstante, la relación sexual, tal y como se ha dicho, ha sido omitida.

La primera acción sexual sugerida en el discurso es una felación realizada por Eduardo a un joven desconocido (la asimetría de edades constituye una

constante en el cine de este período) en la oscuridad de una sala cinematográfica, y forma parte de una secuencia centrada en destacar la sordidez del mundo homosexual, en una especie de descenso a los infiernos que lleva a cabo el protagonista, tras la decepción sufrida por la reacción de Miguel a su primera confesión, que coincide, además, con la muerte de su madre, quien en el lecho de muerte manifiesta a Eduardo conocer, y comprender, la orientación de su hijo. Esta doble pérdida empujará, según el relato, a un Eduardo desorientado (su aspecto es desaliñado, en contraste con el exquisito cuidado que hasta ese momento ha manifestado poner en el arreglo de su persona) a la promiscuidad y, con ella, a frecuentar determinados espacios: urinarios, espacios de prostitución, salas de cine... Eduardo sólo conseguirá escapar de esta espiral, y he aquí el mensaje, por la vía de la recuperación de la confianza y de la comprensión de aquéllos que componen su entorno afectivo: su hermano y Miguel.

En *A un dios desconocido* aparece también una relación sexual de la que el discurso no ofrece otra cosa que la imagen de ambos personajes manteniendo una conversación, absolutamente desapasionada, en la misma cama, acostados uno al lado del otro sin que entre ellos se establezca otro contacto físico que el que el espectador quiera suponer.

El discurso fílmico se ha mostrado siempre bastante cauteloso en la representación de las relaciones sexuales entre hombres, y a pesar del evidente interés que muestra por ellas, ya que como puede verse en el Cuadro 5-6, no hay acción tan numerosa en representaciones, nunca traspasa los límites de la sugerencia más o menos próxima a lo evidente. Esta regla tiene, cómo no, su excepción, aunque relativa, que se encuentra en una de las secuencias de *El diputado* (1978): en ella Juanito y Nes se encuentran participando en una fiesta homosexual privada, en cuyo contexto aparece la única relación sexual masculina representada, en sentido

estricto, del cine español. La excepción es relativa porque dicha acción aparece en segundo plano y no es llevada a cabo por ninguno de los protagonistas.

La acción citada se encuentra inscrita en un universo de relajación sexual en el que Juanito, y su amigo Nes, se mueven con soltura, quedando claro que no hacen más que lo que quieren hacer (Juanito rechaza, sin que ello le cree ningún problema, las proposiciones de uno de los presentes en ese mismo espacio); este universo sirve a Eloy de la Iglesia para marcar el contraste entre Juanito y Roberto, poniendo en cuestión el esquema que asigna al adulto la capacidad de pervertir y al joven el rol de ingenuo *pervertible*. En *El diputado*, la vileza que caracteriza a Juanito, prostituto y colaborador de los conspiradores, contrasta en su juventud con la ingenuidad y la nobleza de ideales que presenta Roberto en su madurez, y en este caso, al contrario de lo que sucedía en *Los placeres ocultos*, será el joven Juanito quien se cuestione la justificación de sus fines y de sus medios, y quien sufra la redención, con el clímax correspondiente, por la vía del amor a quien, en principio, era solamente cliente y víctima.

Entre tanta complejidad psicológica asociada a la experiencia sexual, llama la atención la frescura y la espontaneidad con las que se expresa Ocaña en el retrato intermitente que de él hiciera Ventura Pons. En boca de Ocaña, el sexo se desprende del drama y se transforma en una actividad humana y lúdica, libre de toda sombra de culpa, a pesar de que no evita referencias a espacios y actitudes que pueden resultar chocantes al espectador no iniciado, por lo desinhibido de su expresión que, a pesar de construirse exclusivamente mediante referencias verbales, ofrece detalles más que suficientes para reconstruir escenas completas, con más fidelidad, incluso, que si se tratase de cualquiera de las pocas sugerencias que pudieran ofrecerse, a través de la imagen, en las películas estrenadas hasta este momento sobre este tema:

OCAÑA: -Me acuerdo de un día que me fui a confesar y le dije al cura que había hecho el amor con los chavales, -¡Yo siempre lo hacía con los chavales, coño! ¡Si era lo que me gustaba, joder!- pues nada... eso no era normal, lo normal era ser macho. Pues a mí me parecía igual ser macho que ser homosexual, eso eran cuentos y rollos, porque yo nunca supe la palabra homosexual hasta que no llegué aquí (...).

OCAÑA: -Para mí eran juegos eróticos cuando hacíamos el amor en los pajares, desde luego para mí 'el más gusto', recuerdo, que estaba follando un día en una cochinería y la madre llamaba al hijo: ¡Manolo..., Manolo!, y yo: ¡Uyh!, y mientras más le llamaba la madre entonces es cuando me entraba el orgasmo. Era maravilloso orgasmar. ¡Ah, qué terrible aquel hombre, con aquel 'penen' tan grande, y aquellos labios gruesos y aquellas manos grandes! Recuerdo un día que yo, de celos, le puse un tizón del fuego medio apagado en las piernas, porque era tan erótico y a él le gustaba ¡Um! Es que eran juegos perversos, ¿sabes?.

OCAÑA: (...) Provocar a las mujeres que van con sus maridos, decirles que me encontré en un water a su marido, o en un jardín, porque yo soy passoliniano, me fascinan los retretes -una palabra muy castellana-, me fascinan los jardines y me fascinan las escaleras para... chupar penes. Me encanta".⁴⁵

Ocaña, retrat intermitent ofrece un retrato impresionista en el que, mediante un juego de superposiciones, se yuxtaponen procacidad e ingenuidad, autenticidad e interpretación, se nos ofrece un perfil, el del controvertido Ocaña, en un juego de claroscuros expresivos de gran riqueza en el que, sobre el fondo de un discurso profundamente humano irrumpen, con la violencia de la provocación, los pasajes que hablan de una sexualidad que no precisa, ni pretende, justificación alguna, que se manifiesta libre y descarnada en su propio ser. En Ocaña, lo importante no es lo que cuenta sino la intensidad vivencial hacia la que apunta, una intensidad a la que le parecía venirle estrecha incluso, a juzgar por lo que cuenta, la utopía libertaria ("libertataria" dirá él en algún momento) que alimentaba el espíritu de la sociedad española en la que venía a insertarse este film de vocación documental.

A pesar de la brecha abierta por la cinta de Ventura Pons, el cine español

sigue siendo cauto en la representación de las relaciones sexuales entre varones. Eloy dela Iglesia repite acciones en *El diputado* aunque, ciertamente, con mayor profusión y con un tratamiento algo más atrevido: además de la ya citada representación, muy sintética eso sí, de un acto de sodomía, vuelven a aparecer en esta película las acciones de felación, esta vez de forma más explícita y con la vuelta de tuerca del orgasmo incluido, aunque sin abandonar en ningún momento el ámbito de sugerencia.

Además de lo ya comentado a propósito de *El diputado*, aparece por primera vez la idea de la homosexualidad puede no excluir otras opciones sexuales, y así lo demuestran Roberto con Carmen, y Juanito con una participante en la fiesta orgiástica antes señalada, y que alcanzará el culmen con el trío sexual protagonizado, a la limón, por Juanito, Carmen y Roberto. De todos modos, si bien el sexo no es excluyente el afecto, al parecer, sí que lo es, y Roberto acabará viéndose en la necesidad de optar, y lo hará por Juanito, del mismo modo que Juanito había optado por él enfrentándose a una homosexualidad que se revelaba incuestionable a la luz del afecto que reconoce sentir hacia Roberto.

Las relaciones sexuales seguirán siendo sugeridas, mas nunca representadas, lo que lleva a considerar que el cine español sobre la homosexualidad no va dirigido esencialmente a una audiencia homosexual, sino a una audiencia fundamentalmente heterosexual. De no ser así, no tendría sentido no representar relaciones sexuales masculinas cuando incluso los propios protagonistas homosexuales son representados, algunos en repetidas ocasiones, manteniendo relaciones sexuales con mujeres, como es el caso de Juanito (ED), Mario 2 (LCQ2) o Bruno (HYD). Podríamos incluir en esta nómina también a Mikel, pero no se puede decir que la tremenda secuencia en la que ataca a Begoña pueda calificarse de relación sexual.

Resulta evidente el cuidado que los realizadores españoles ponen en evitar la representación de la expresión sexual más absoluta de la homosexualidad, incluso en el caso de Pedro Almodóvar, autor de culto entre la audiencia homosexual - sobre todo a partir de *La ley del deseo*⁶⁶-, que si bien juega en esta película en el mismo límite entre la representación y la sugerencia, con la inequívoca penetración de Antonio por parte de Pablo, lo cierto es que la acción queda relegada al espacio off, y la relación como tal es escamoteada a la vista del espectador.

Resulta curioso observar cómo la relación sexual, siendo la acción más frecuentemente presente en los textos fílmicos analizados, es también la única acción diferencial en la que la sugerencia prima sobre cualquier otra modalidad representacional (véase el Cuadro 5-10, p.267), y también, aunque en menor proporción, la que más se omite. Aunque por otra parte, ciertamente, este es un hecho que suele afectar en general al tratamiento de la acción sexual en el cine no estando claro que exista un tratamiento diferencial en esta cuestión.

En películas dirigidas principalmente a un público gay tales restricciones a la representación carecen de sentido y, de darse, sólo pueden ser explicadas desde la pretensión de evitar el rechazo de un público mucho menos familiarizado con determinadas manifestaciones de la sexualidad gay como es, en su mayor parte, el público heterosexual.

Además no hay que olvidar que el público gay español, aunque numeroso, a juzgar por el éxito de público con el que han contado los ciclos especializados que se celebrados en los últimos años, no es un colectivo que presumiblemente pueda sostener por sí sólo, desde la taquilla, una industria cinematográfica que genere discursos específicos, de modo que la única solución que le queda a quien desee hablar de la homosexualidad, si pretende ser comercialmente rentable, es hacerlo de

forma que su discurso pueda enganchar tanto a un público gay como a uno heterosexual, evitando en todo momento elementos discursivos que puedan implicar la exclusión o provocar el rechazo de estos últimos.

Aunque el cine siga evitando mostrar este tipo de relaciones en pantalla, lo cierto es que, al menos a nivel de contenido, la sexualidad se desculpabiliza y se desdramatiza con la entrada en escena del cineasta Pedro Almodóvar. Es enorme la distancia conceptual que separa la secuencia de *Los placeres ocultos* en la que Eduardo acariciaba castamente -es decir negándose a sí mismo y a su deseo- los labios de un Miguel durmiente, de la secuencia en la que Pablo Quintero comparte lecho con Juan (Miki Molina), en la que queda claro que si no pasa nada en el terreno de lo sexual es por libre elección de ambos, y no por imposiciones o por la presencia de trabas externas. En esta secuencia se ofrece, además, la primera mirada embellecida de una escena homosexual: el plano cenital de la cama que comparten Pablo y Juan, cuando la luz del amanecer urbano descubre sus cuerpos enlazados, en una composición de gran plasticidad que contrasta con la precariedad, y en ocasiones la sordidez, que hasta este momento caracterizaba la representación cinematográfica de estos encuentros.

Por orden de importancia, atendiendo al número de veces que es representada, tras los actos sexuales de diversa índole, la acción más emblemática es el beso.

La representación del beso homosexual viene a ser una autoafirmación expresada en términos cinematográficos, en la medida en la que es una acción que los discursos cinematográficos, a diferencia de lo que sucedía con los actos sexuales, no sólo se atreven a recoger representándola, sino que suelen hacerlo con cierto detenimiento.

El tratamiento que el cine lleva a cabo con los besos denota una vez más la atención a quienes puedan no estar familiarizados con la acción, y podría hablarse de la existencia de una *pauta de advertencia* al espectador.

Esta pauta viene definida por la presencia invariable de una pausa previa a la acción, cuya función es doble: por un lado incrementa la tensión dramática de la secuencia, propiciando el clímax, y por otro lado permite al espectador prepararse para lo que está a punto de presenciar.

En la pausa previa al beso los personajes:

1º- Guardan silencio.

2º- Se miran fijamente a los ojos.

3º- Toman con sus manos la cabeza del otro personaje.

4º- Se besan.

Lo que llama la atención de este protocolo es que se da de forma sistemática en la práctica totalidad de las representaciones de besos, hasta el punto de que tal acción jamás pillará desprevenido al espectador en su butaca, lo que obliga a pensar, una vez más, en la existencia de filtros de atenuación que tienen muy en cuenta la mirada del espectador no gay.

El beso filmico parece desempeñar, pese a lo dicho, una función autoafirmativa, ya que tiene el valor de una imposición visual. De alguna manera los realizadores españoles, si bien están dispuestos a atenuar la representación cinematográfica de la sexualidad homosexual, no renuncian a imponer unos mínimos, y dentro de ellos podríamos hablar de la *secuencia del beso* casi como de una regularidad de género, ya que dicha secuencia está presente en once de la quince películas analizadas. Las excepciones son *Diferente*, *Gay Club*, *Alegre ma non*

troppo y *Ocaña, retrat intermitent*.

Para entender esta representación como imposición visual, es preciso observar cómo los relatos, que habitualmente pasan de puntillas y sin detenerse sobre la representación de otros aspectos del comportamiento sexual, se explayan y no escatiman metros de película cuando se trata de representar besos entre hombres, dando lugar a secuencias -generalmente muy descriptivas- en las que el ritmo de montaje es mínimo, apenas sin cortes, o incluso en forma de plano secuencia, como en el caso de *El diputado*, con un lento movimiento de cámara en forma de *travelling* circular en torno a la acción de sus protagonistas.

La importancia del beso como representación en el cine de una determinada época estriba, con toda probabilidad, en el hecho de que para el discurso cinematográfico no es ideológicamente tan importante con quién mantiene relaciones sexuales el personaje como a quién ama el personaje. En definitiva, el mensaje último de esta cinematografía no es tanto reivindicar el derecho a una determinada expresión sexual como el derecho a sentir afecto, amor en definitiva, a través de esa misma sexualidad. Esto explicaría el detalle y el cuidado compositivos con el que se tratan las secuencias en las que los personajes se besan, frente al poco interés que parecen despertar otras acciones más abiertamente sexuales. Es necesario insistir, no obstante, que esta afirmación sólo es válida, en parte, para las películas de la modalidad intimista

Otra acción importante, en cuanto al número de representaciones, es la expresión del deseo sexual que suele realizarse, bien a través de la mirada, bien a través de la palabra o bien mediante ambas a la vez.

Otras acciones de carácter sexual llevadas a cabo por los protagonistas, que evidencian en ellos una orientación homosexual son, aunque en menor proporción

que las ya citadas, las caricias, los actos de seducción, la masturbación, los juegos sexuales adolescentes y los actos que tienen que ver con el exhibicionismo o el voyeurismo.

5.3.2 La acción de identificación.

Siete son los tipos de acciones relacionados con la identificación del personaje como homosexual: autodesignación, declaración, expresión de conflictos internos, referencias a la subcultura gay, reivindicación, transgenerización y usos lingüísticos específicos.

De todos ellos el que cuenta con mayor número de representaciones es el que hace referencia a la ejecución, por parte de personajes masculinos, de acciones o actitudes habitualmente asociadas al género femenino, procedimiento de caracterización que hemos dado en llamar *transgenerización*, por la razón de que los rasgos aplicados, más que hechos aislados, constituyen un proceso global cuyo resultado es una asociación género/personaje que, en el caso del personaje homosexual masculino, se va a traducir en muchos casos en afeminamiento.

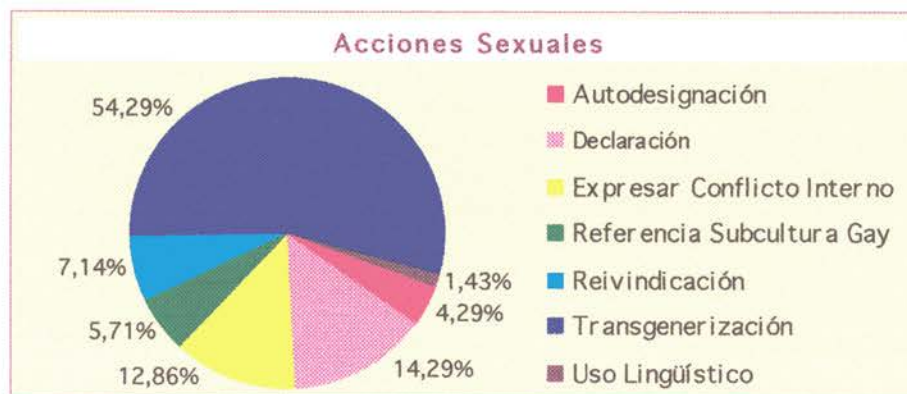


Gráfico 5-8: Distribución de las acciones de identificación.

Lo más destacable de las acciones que implican transgenerización es que

absolutamente todas ellas se encuentran en las películas pertenecientes a las dos primeras modalidades de representación.

La acción de transgenerización más común es el travestismo. Es sorprendente la frecuencia con la que, en el cine de la época reivindicativa, la homosexualidad se asocia al hecho de que el personaje vista ropas femeninas: de las 38 acciones de transgenerización 28 son actos relacionados con el travestismo.

El travestismo aparece como constate en los personajes de Lluís (HFO), Ocaña (ORI) y Fama (LMM), y de forma episódica en el de Alfredo (DFTE). En los primeros casos el rasgo de travestismo es esencial en la construcción del personaje ya que no forma parte sólo de un determinado ámbito como el espectáculo, como es el caso de Alfredo, sino que el travestismo en estos personajes forma parte, incluso, de su vida privada, siendo un rasgo constituyente tanto de su personalidad como de la forma en la que es percibido por los otros.

También es destacable el peso que el travestismo tiene en una película como *Gay Club* a la hora de caracterizar el universo homosexual, aunque éste no afecte directamente a Toni, su protagonista.

A la vista de lo anterior, y aunque con ello se excedan momentáneamente los límites del objeto de este trabajo, hay que destacar el hecho de que el travestismo, además de estar asociado a determinados personajes principales, es una constante que cuenta con una abultada nómina en casi todas las películas realizadas hasta *La muerte de Mikel* (1983), con las únicas excepciones de *A un dios desconocido*, *El diputado*, *Él y él*. Es decir, en dos terceras partes de las películas que hasta ese momento tratan la homosexualidad, de algún modo y en algún momento aparecen asociados travestismo y homosexualidad.

Esta tendencia se interrumpe de manera radical en las películas que se producen a partir de *La ley del deseo*, sin que exista aparentemente razón alguna que explique este fenómeno, salvo, tal vez, el hecho de que los años en los que el cine, tras la represión de la dictadura, pudo hablar de sexo hubieran servido para dibujar un espectro de la sexualidad y sus implicaciones mucho más complejo que el que pudiera tener hasta ese momento el espectador, obligando a los realizadores a buscar representaciones menos manidas de la homosexualidad.

También podría pensarse en la mayor presencia que el colectivo homosexual ha ido adquiriendo socialmente hasta ese momento en diferentes ámbitos, su definitiva reafirmación al abrigo del movimiento urbano que supuso la llamada *Movida Madrileña*, origen de realizadores como Pedro Almodóvar, lo que podía disuadir a otros realizadores de la posibilidad de ofender a un colectivo que ya empezaba a percibirse socialmente compacto, y que podía tener cierta capacidad de respuesta.

Sea como fuere, lo cierto es que el travestismo desaparece por completo y como por ensalmo de las pantallas cinematográficas salvo en el personaje de Tina, en *La ley del deseo*, en el que se deja bien claro que no se está hablando de homosexualidad sino de transexualismo, de hecho está interpretado por una actriz, Carmen Maura, lo que hace pensar en una mayor cultura sexual en la audiencia española que pocos años antes difícilmente distinguía entre homosexualidad, travestismo y transexualidad⁴⁷.

Un proceso similar se produce con el rasgo de afeminamiento presente en los personajes de la etapa reivindicativa, que desapareció por completo de los personajes en las películas correspondientes a la modalidad desfocalizada de representación.

Es también frecuente que los personajes que se travisten y que aparecen afeminados hablen en femenino y se nombren unos a otros, y a sí mismos, en idéntico género, lo que va a dar lugar a un personaje tipo al que frecuentemente aluden los textos que han analizado la composición del universo homosexual, como el ya citado *La sociedad rosa* de Carles Guash, como “la loca”. No obstante ya hablaremos más adelante de la tipología cinematográfica del personaje homosexual, al abordar el capítulo dedicado a conclusiones.

A pesar de todo, directores como Eloy de la Iglesia dejan clara su opción por un modo de representación que pretende desmarcar al personaje homosexual del tópico que le muestra como caricatura de lo femenino, postura que queda patente en algunos de los diálogos de sus películas como en el que mantienen Miguel y Raúl en *Los placeres ocultos*:

“MIGUEL: -¿Y qué se considera usted?

RAÚL: -Un hombre como tú, sólo que con diferentes gustos a la hora de ir a la cama.

MIGUEL: -¿Pues sabe lo que le digo? Que eso es lo que más me revienta: que tanto usted como Eduardo parecen dos tíos normales, sin que nadie pueda decir que son... como son.

RAÚL: Supongo que te hacen mucha más gracia los que van por ahí soltando plumas.

MIGUEL: -A esos, al menos, se les ve venir.

RAÚL: -Esto me recuerda a las campanillas que les ponían a los leprosos. Lo hacían para poder distinguirlos desde lejos, para poder apartarse a tiempo. Les daba mucho miedo el contagio ¿Y a ti, también te da miedo?”*

Otras acciones, aunque mucho menos numerosas, relacionadas con la asociación al género femenino son las que representan al personaje comprando flores para sí mismo, recibéndolas de otro hombre a modo de regalo o peinando a una mujer como hace José (ADD); maquillándose o peinando pelucas como Lluís Sarracant (HFO) o imitando a personajes femeninos como los travestis de *Gay Club*, de *Un hombre llamado Flor de Otoño* o de *La muerte de Mikel*.

El caso es que, como se ha dicho, esta tendencia a la identificación con lo femenino desaparece casi por completo a partir de *La ley del deseo* o, al menos, aparece muy atenuada, no pudiéndose hablar de afeminamiento sino de cierta modulación, en todo caso y en algunos personajes, de rasgos generalmente asociados a lo masculino: brusquedad en la palabra o en la acción, complicidad con personajes femeninos, cierta apariencia andrógina... Muy ilustrativo de este proceso es el personaje de Pablo Fernández en *Alegre ma non troppo*, en quien se aprecia una gran diferencia entre su *fase gay* y su *fase heterosexual*. Como personaje gay usa gafas, es lampiño, emocionalmente inestable, de carácter débil; su vestuario es informal y colorista, y profesionalmente es un fracaso; mientras que como heterosexual no usa ya las gafas, se deja barba de algunos días, aparece vestido de traje oscuro, bebe alcohol, se manifiesta seguro de sí, con gran dominio de las llamadas habilidades sociales, es capaz de enfrentarse a su absorbente madre y acortar distancias con respecto a su padre, emplea palabrotas, triunfa profesionalmente y mantiene, en la penúltima secuencia, una conversación con su ex-pareja con un planteamiento y con un tono absolutamente opuestos a los de la que mantenían ambos al principio de la película: si en el primer caso Pablo Fernández aparecía como una carga, como sujeto pasivo de la acción de su compañero, Pablo Mur, que le culpaba del fracaso de su relación, en este caso es él, Pablo F., quien domina la situación y marca el rumbo de la conversación en virtud de la seguridad que parece haberle otorgado una nueva condición sexualmente, al parecer, ambivalente.

A cierta distancia de las acciones de transgenerización del personaje se encuentran, por número, las declaraciones y las que evidencian la existencia de conflictos internos relacionados con la condición homosexual (14,2% y 12,8% respectivamente).

La segunda vía en importancia de información acerca de la condición del personaje viene dada por el propio personaje que es quien informa directamente, generalmente a otro personaje de especial relevancia, acerca de su situación.

Como ya se ha dicho en otro momento, la declaración constituye, tal como sucedía con el beso, una secuencia-tipo en las películas analizadas, y como el resto de las acciones de identificación se encuentra presente de forma mayoritaria en las películas de la modalidad reivindicativa.

Esta localización no debe extrañar si se considera que la función de la acción de declaración es, básicamente, la de revelar información acerca de las circunstancias que rodean al hecho de ser homosexual, que es precisamente una de las funciones prioritarias de cualquier discurso reivindicativo: la de informar acerca de los hechos o circunstancias que constituyen la base de la reivindicación, más aún cuando abordan realidades poco conocidas, como lo es la realidad gay en el momento en el que se producen estas películas.

La declaración constituye un clímax de gran intensidad dramática y es valorada positivamente, ya que es el momento en el que el personaje se somete a la prueba de la aceptación social, de la autenticidad, atravesando el espacio que separa su propio conocimiento de sí, del que tienen el resto de personajes que desconocen este rasgo de su personalidad. La valoración positiva de la acción viene dada por su identificación como acción voluntaria -nadie obliga al personaje a identificarse o a reconocer su identificación- asociada a rasgos como valentía -de no ser aceptado el personaje perdería la estabilidad en su entorno- y verdad/autenticidad -el personaje manifiesta la necesidad de romper la disonancia entre su auténtico yo y el que proyecta socialmente-. Todo ello hace que la declaración se convierta en una acción característica del héroe homosexual en su lucha por conseguir la aceptación.

No obstante existen diferencias en el planteamiento de la acción declarativa: en las películas reivindicativas la declaración revela un importante trasfondo de culpa, el personaje, al tiempo que se declara homosexual, parece solicitar el perdón tanto por su condición como por el hecho de haber *mentido* en cierto modo hasta ese momento. Son declaraciones que adoptan, en este sentido, la forma de una confesión:

a)- Revisión de conciencia: El personaje reflexiona, o manifiesta haber reflexionado, sobre la necesidad de acometer la acción.

b)- Confesión: por su actitud es fácil reconocer los signos del temor y de la culpa en el personaje al declarar su orientación.

c)- Solicitud de perdón: el personaje reclama la comprensión de aquél ante quien se ha declarado homosexual.

c)- Absolución: el personaje objeto de la declaración manifiesta aceptar la realidad que se le presenta y se produce una escena de reconciliación entre ambos.

Estos pasos pueden darse en una sola secuencia, como en el caso de Lluís Serracant (HFO), o insertarse a lo largo de toda la película hasta completar el proceso como sucede con Eduardo (LPO) o Roberto (ED).

La actitud de Toni (GC) podría resultar algo confusa en este sentido, ya que se muestra claramente orgulloso frente al letrado -que es su antagonista-, sin embargo lo importante en este caso no es sino la actitud que mantiene ante el Juez que instruye el caso, puesto que en *Gay Club* no se plantea la aceptación en términos individuales sino en términos colectivos, por lo que Toni, representante del colectivo gay en el discurso, declara y reclama comprensión por parte del Juez

que es quien representa , a su vez, a la colectividad más amplia. Podemos decir por ello que la acción se establece en los mismos términos que el resto de las declaraciones, aunque a diferente escala.

Si constituye, en cambio, una excepción la actitud de Mikel -una vez aceptada la realidad- ante su madre. Mikel, a quien Fama ofrece una lección de orgullo al no responder a la agresión de éste sino sosteniéndole la mirada desafiante, adopta la misma actitud, primero ante los vecinos besando públicamente a Fama y después ante su madre, dejando claro que no está dispuesto a hacerle concesiones en el planteamiento de su vida futura junto a Fama. Lejos de invocar el perdón, Mikel se rebela contra la incomprensión con una declaración desapasionada, meramente informativa, que deja clara su independencia con respecto a cualquier juicio exterior.

La actitud de Mikel es el antecedente de lo que será la actitud de los personajes homosexuales en las películas a partir de *La muerte de Mikel*. En estos discursos, los personajes no sentirán tan frecuentemente la necesidad de hablar acerca de su homosexualidad, simplemente actúan. Cuando los personajes de esta modalidad hacen declaraciones suele deberse a la concurrencia de presiones externas, procedentes de otros personajes, que les colocan ante la necesidad de clarificar situaciones equívocas. Sucede así, por ejemplo, con Pablo Fernández (AMNT) cuando intenta convencer a Salomé (Penélope Cruz), y al falso psiquiatra, de que su homosexualidad no es circunstancial. También ilustra perfectamente esta situación Mario 2 (LCQ2) cuando, ante la mirada ilusionada de Silvia tras hacer el amor con él, se ve en la obligación de establecer para ella la diferencia que a su juicio existe entre “acostarse con alguien” (ella) y “amar a alguien” (Juan).

En ninguno de los casos anteriores aparece el más mínimo rastro de culpa o

temor, el personaje declara su condición movido por circunstancias ajenas a él pero, en ningún caso pidiendo comprensión; sencillamente informa a quien parece precisarlo, acción que le coloca en una posición dominante frente al personaje objeto de la declaración, a diferencia de lo que sucedía en los casos antes citados. Hay aún otra diferencia notable entre estos dos grupos de personajes y es la ausencia de engaño u ocultación, en ambos casos -el de Pablo y el de Mario- el personaje destinatario de la declaración ya conocía la realidad del personaje, realidad que se resiste a aceptar de manera concluyente, siendo precisamente esta actitud la que obliga al protagonista a hacer una declaración explícita.

La diferencia en cuanto a la importancia de la declaración, en uno y otro modo de representación, se hace patente al observar que esta acción se da en 7 de los 11 personajes pertenecientes al grupo de películas reivindicativas (63,6%), frente a 2 de los 12 personajes (16,6%) correspondientes a películas de la modalidad desfocalizada.

Puede suceder, también, que la declaración no sea realizada por el propio personaje sino por un tercero, con lo que los efectos de tal acción escapan por completo a su control; nos encontramos en este caso ante una declaración que va a tener, cuando se produce, el valor de la delación, en la medida en la que dicha acción suele pretender recabar la antipatía, o la hostilidad, hacia el personaje homosexual.

Son víctimas de esta acción Eduardo (LPO), en una de las secuencias del banco, por la acción de Miguel -víctima a su vez de la operación de difamación emprendida por Rosa para alejarle de su novia Carmen y de Eduardo-, Roberto (ED), que se enfrenta a una situación similar como fruto del escándalo al que le conduce el asesinato de su amante -Juanito- por un grupo de extremistas, y Mario

(LCQ), que va a verse expulsado del país, en este caso por la acción indirecta de un aristócrata homosexual que no soporta la negativa del artista a responder a sus expectativas eróticas.

A continuación, siguiendo con las acciones características que tienen que ver con la identificación del personaje, aparecen las expresiones de conflictos internos resultantes de la dificultad para aceptar la propia homosexualidad.

Aparecen, como conflictivos en este sentido, Alfredo (DFTE) en la ya comentada secuencia en la que, tras mirar al obrero se refugia en brazos de una mujer; Juanito, (ED) cuya tensión interna acabará casi a puñetazos en el apartamento contra el objeto de su amor; Jaime (EE), aunque exista bastante incoherencia entre la naturalidad con la que al final de la película reconoce su situación y su actitud durante todo el relato hasta ese momento; Mikel (LMM), quien por causa de este mismo conflicto abofeteará a Fama y le reprochará el haberse presentado en el pueblo para verle; Antonio (LD), personaje en contradicción constante entre el amor hacia Pablo Quintero y los problemas para aceptar su condición; Klaus (TEC), quien llegará a intentar suicidarse arrojándose desde lo alto de un viejo caserón abandonado, acabando con su cuerpo en el pulmón de acero, y por último Claudio, (LCQ2) que acabará pegándose un tiro tras intentar asesinar a su ex-pareja -Alberto- durante un actuación de Mario.

En Roberto (ED), el conflicto no procede del hecho de no asumir su condición, sino de no actuar en consecuencia con su deseo y su afecto.

El caso es que las expresiones de un posible conflicto interno, con solución o sin ella, afecta a una tercera parte de los personajes estudiados, con lo que se convierte también en una de las acciones clave en la caracterización del personaje homosexual, fundamentalmente, una vez más, en los argumentos de las películas

anteriores a *La ley del deseo* (1986).

Otras acciones que se recogen en este grupo, aunque ya en una cuantía mucho menor, son las acciones de reivindicación, de entre las que destacan los alegatos realizados por Raúl (LPO), antiguo amante de Eduardo (LPO), personaje no analizado por tratarse de un secundario con escasa trascendencia en el desarrollo de la trama, pero cuya función es precisamente convertirse en portavoz discursivo de la reivindicación homosexual:

“RAÚL: -Por cierto... toma, me gustaría que leyese esto.

EDUARDO: -'Los homosexuales tienen que conquistar un puesto en la sociedad'. Bueno, muchos ya lo han conquistado, incluso salen retratados en las portadas de la revistas.

RAÚL: -Pero porque son famosos y a la sociedad le interesa encubrirlos. Lo importante es que encuentre su puesto el homosexual anónimo, el que anda por la vida a hurtadillas, completamente solo, en medio de un mundo que le desprecia. Léete eso y luego hablamos.

EDUARDO:- Venga, Raúl... ¿tú crees que a un corruptor como yo le van a servir de algo estas cosas?

RAÚL: -No siempre has sido un corruptor, Eduardo, al menos no lo fuiste conmigo. Lo que pasó entre nosotros fue porque yo lo deseé. Igual que tú”

Otro personaje abiertamente reivindicativo es Ocaña (ORI) quien reclama el derecho a la libre manifestación y expresión de su identidad, además de la repulsa hacia quienes no le entienden o no le respetan.

Toni es el primer protagonista que enarbola una reivindicación gay en favor de los derechos de los homosexuales que, en ese momento, se concretan en el derecho expresarse públicamente sin trabas de ningún tipo.

En *La muerte de Mikel*, además de la actitud de éste ante su madre y lo que

ella representa, nos encontramos, aunque en el ámbito de los personajes secundarios, con la intervención del sacerdote en defensa de la libertad de Mikel frente al temor al qué dirán expresado por la madre.

Aunque la acción de reivindicación, en la que un personaje hace explícitas las inquietudes y los deseos del colectivo gay, es una acción numéricamente escasa, hay que tener en cuenta que una gran parte del contenido de otras acciones, como sucede en muchos casos con la declaración, implica necesariamente una reivindicación más o menos explícita, por lo que no ha de extrañar que su número como acción particular sea tan reducido. La reivindicación se localiza, una vez más, exclusivamente en las películas de la modalidad reivindicativa de representación, no volviendo a aparecer una vez clausurada la misma con *La muerte de Mikel*.

El cine español, salvo excepciones, es poco dado a recurrir a referencias intertextuales que remitan a una hipotética cultura gay. La primera de ellas es la secuencia de títulos de la película *Diferente*, en la que aparecen algunas obras relacionadas con esta cultura gay, como son algunos textos de Federico García Lorca o de Oscar Wilde que ocupan los estantes de la biblioteca en la habitación del Alfredo. Una referencia más a la obra lorquiana aparece en *A un Dios desconocido*, primero con la presencia del propio poeta en el discurso -siempre en espacio off- y después, con constantes referencias al mismo en distintos momentos de la película y, sobre todo, a través de la reproducción, a modo de *leit motive*, de su *Oda a Walt Whitman*⁹⁹ en el magnetofón situado en la habitación de José.

Una tercera referencia a Lorca la encontramos en *Ocaña, retrat intermitent*, en la que el protagonista, ataviado de tonadillero, interpreta en el cementerio un fragmento del *Zorongo Gitano*¹⁰⁰

Más frecuente, y al hilo de lo anterior, es la asociación que se da en las películas analizadas entre determinados ámbitos de expresión gay y la copla española tradicional, habitualmente asociada al mundo del espectáculo, relación que se establece, de un modo u otro, en seis de ellas. Como intérpretes de coplas aparecen Lluís (HFO), Ocaña (ORI), Fama (LMM) y Mario -en ambas entregas de LCQ-, sin embargo, esta asociación puede perfectamente llevarse a cabo a través de los personajes secundarios, tal y como sucede en *Gay Club*.

El universo del espectáculo, ya se ha mencionado al hablar del espacio, aparece como el ámbito cultural por excelencia para la expresión gay española, concretamente el espectáculo musical, que ofrece las posibilidad de interpretar los dramas musicales de siempre, como *Lo juro*, *Ojos verdes* o *Tatuaje*, pero reescritos o, mejor dicho, reinterpretados, en clave gay. Amores que se perciben como imposibles, como los que cuentan sus letras, como los que encarnan los personajes que las cantan, y como, probablemente, son percibidos por muchos de los espectadores gays en una sociedad tradicionalmente homófoba⁵¹. Lo mismo sucede con otras canciones que, al no definir el género ni del emisor ni del receptor de la letra, permiten cualquier tipo de combinación, como sucede con *Lo dudo* de Los Panchos que sirve de fondo dramático a la secuencia previa al suicidio de Antonio en *La ley del deseo*.

Como puede apreciarse, a tenor de lo expuesto, a pesar de que las acciones específicas que remitan a una subcultura gay sean escasas en número (Cuadro 5-6 en la página 262), parece inequívoco que existe, en los discursos cinematográficos, una relación más que casual entre lo gay y determinada producción cultural de nuestro país como es la copla española, que podría hacer pensar en una identificación de determinados clichés temáticos e iconográficos como componentes, cuando menos parciales, de una subcultura gay específicamente

española.

Por su parte la presencia de la obra de escritores, tradicionalmente reconocidos como gays, de la talla de Federico García Lorca o Luis Cernuda, hacen pensar en el intento de atraer la mirada de la colectividad hacia aspectos, no sólo menos sórdidos, sino incluso bellos -además de universalmente reconocidos- de la realidad homosexual de nuestro país, en un afán por ahondar en una de las vías de legitimación³⁷ con el fin de rehabilitar la imagen social de la homosexualidad. La necesidad, incluso presente, sentida por el colectivo gay de abordar un proceso de este tipo queda claramente expresada en uno de los ensayos publicados más recientemente por la comunidad gay española:

“(...) la visibilidad de todos aquellos que por su fama (actores y deportistas), conocimientos (intelectuales y periodistas) o importancia social (políticos y empresarios) tienen un lugar destacado en la sociedad significaría un paso fundamental para el autoaprecio de un colectivo históricamente ultrajado y falto de estima personal”.
ALIAGA, J.V.y CORTÉS, J.M.G. (1997;121)..

Lo cierto es que la cultura gay queda reducida en lo cinematográfico, excepción hecha de la figura de Lorca, a su manifestación más folklórica y espectacular.

Por lo que respecta a la autodesignación del propio personaje homosexual en cuanto tal, es también poco frecuente, y cuando se produce suelen emplear con sentido positivo términos como “diferente” u “homosexual”, y en situaciones de baja autoestima “marica” o “maricón”, usos que sirven para reforzar el patetismo de determinadas escenas, como la despedida de Roberto Orbea de su mujer en una de las últimas secuencias de *El diputado*. Rara vez emplea el personaje el término “gay” para autodesignarse, aunque *Gay Club* constituye una extensa excepción.

Gay Club también es excepcional en lo relativo a usos lingüísticos, un recurso por lo general poco empleado para la representación diferencial, pero que en este caso alcanza una gran densidad. Los personajes gays de *Gay Club* hablan, refiriéndose los unos a los otros, en género femenino. Además, su discurso está constantemente presidido por la ironía -que puede llegar al sarcasmo- y demuestran poseer una gran agilidad verbal, dando lugar a auténticos combates verbales de intención manifiestamente humorística.

En cierto modo, según el cine, la lengua viene a sustituir al puño en un determinado tipo de personaje gay, como puede verse en algunas secuencias, no sólo de *Gay Club*, sino también de *Un hombre llamado flor de Otoño*. La ironía aparece como el arma que sirve al personaje homosexual, en muchos casos, para defenderse y salir airoso en un entorno hostil.

5.3.3 La acción de relación.

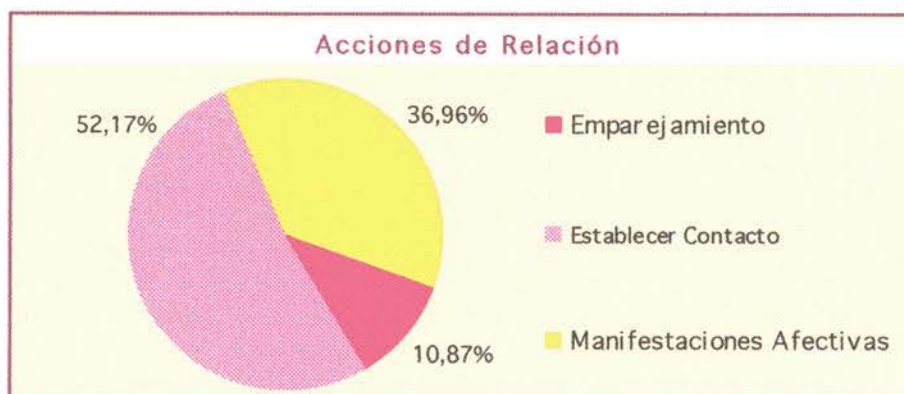


Gráfico 5-9: Distribución de las acciones de relación.

La acción más emblemática de las que tienen que ver con el planteamiento de relaciones interpersonales -a distinto nivel y en diferente ámbito- por parte del personaje homosexual es el establecimiento de contacto (51,1%), lo que resulta bastante lógico si se piensa que las acciones diferenciales más numerosamente

representadas son las sexuales.

El contacto se suele representar, exclusivamente, en escenarios urbanos (Cuadro 5-9; 265), fundamentalmente de noche (Cuadro 5-7; 263), en espacios públicos (Cuadro 5-8; 264), sin gran diferencia en cuanto a si son interiores o exteriores (Cuadro 5-10; 266).

Desde el punto de vista de los escenarios de la acción (Cuadro 5-5), según lo representado en los discursos fílmicos el establecimiento de contacto puede tener lugar indistintamente en cualquier escenario, no siendo precisa su circunscripción a los considerados diferenciales. Tampoco se producen equívocos cuando un personaje decide abordar a otro, sea cual sea el escenario, ni se muestra esta acción como un estado potencial de vulnerabilidad, ya que sólo los personajes implicados, o sus afines, parecen estar al tanto de una maniobra que se apoya, al menos en sus primeros movimientos, fundamentalmente en la mirada.

De este tipo de contacto es paradigmático el desarrollo de la acción en la secuencia del bar, en *Las cosas del querer*, en la que Mario acaba citándose con un joven en una pensión cercana, secuencia que vuelve a repetirse, al menos en su fase inicial de inequívoco contacto visual, en *Las cosas del querer 2* entre Mario y Alberto.

No obstante, el contacto también puede establecerse en espacios predefinidos para tal función, en cuyo caso la mirada pasa de ser identificadora a ser explícitamente incitadora, como ocurre en *Los placeres ocultos* cuando Eduardo acude a los jardines donde ofrecen sus servicios jóvenes que ejercen la prostitución. En este caso el espacio determina el modo en que se establecen las relaciones entre los personajes que lo ocupan, en él no hay lugar para otra negociación que no sea la del propio objeto de transacción, es decir el sexo.

ESPACIO	Nº de Acciones
Calle	5
Espacio Educativo	3
Espacio de Ocio	2
Establecimiento Público	2
Jardín / Parque	2
Pensión Hotel	2
Playa / Lago / Río / Piscina	2
Urinario	2
Aparcamiento	1
Casa	1
Cine/Teatro	1
Espacio laboral	1
Transporte Público	1

Cuadro 5-5: Contacto vs. Escenarios.

En los espacios no predefinidos, sin embargo, la mirada constituye una auténtica plataforma previa de negociación, que garantiza un margen suficiente de seguridad como para retroceder en caso de que tal negociación se vea frustrada en su fase previa, bien porque no haya interés por la otra parte o bien, y esto es seguramente lo más importante, porque se haya producido un error de interpretación y la otra parte no comparta la orientación del personaje en cuestión. Este último supuesto, como ya se ha dicho, no aparece reflejado en el cine español⁵³.

Del contacto se ofrecen dos posibilidades: el que responde a un plan o proyecto, como son los que entablan, en principio, Eduardo con Miguel (LPO), Roberto con Juanito (ED) o Ángel con Bruno (HYD), y el que se produce de forma

fortuita, como los mencionados encuentros de Mario (LCQ y LCQ2), el que tiene lugar entre Roberto y Nes (ED) en la cárcel o el infructuoso, al menos en términos de contacto homosexual -e intencionalmente cómico- encuentro que protagonizan Pablo Fernández y Vicente (AMNT) en los urinarios del conservatorio.

Además de las acciones sexuales de las que se ha dado cuenta en el gráfico 5.3.1 (p.209) existen otras acciones que, paralelamente o al margen de lo sexual, forman parte también de la representación de la afectividad homosexual y, como tales, del grupo de acciones implicadas en la relación entre los distintos personajes; es éste el caso de lo que se hemos dado en llamar manifestaciones afectivas.

Las manifestaciones afectivas, una vez excluidas las específica o fundamentalmente sexuales, constituyen el 38% de las acciones de relación, siendo, por tanto, las más numerosas después de los contactos. Se agrupan éstas básicamente en torno a dos ejes de acción: la manifestación del enamoramiento y la expresión, más o menos trascendente en términos de influencia sobre el desarrollo de la trama, de los celos.

El enamoramiento puede ser una actitud expresada de forma explícita por el personaje mediante una declaración, por otros personajes que se encuentren al tanto de la situación, o puede ser mostrada implícitamente a través de otras acciones por el discurso.

El primero en enamorarse de otro hombre en el cine español es Eduardo (LPO), enamoramiento que va a seguir la vía de la reformulación en términos de amistad.

Eduardo conoce a Miguel y decide seducirle, acción que corresponde a la secuencia de la salida de la academia ante el escaparate de motocicletas. Para tal fin,

Eduardo elabora una estrategia: primero aproxima a Miguel hacia su entorno haciendo que Raúl -uno de sus antiguos amantes- le contrate en su empresa, y después promueve la admiración de Miguel hacia su persona mostrándose ante él como un hombre poderoso, y como una constante fuente de placer, por cuya mediación se puede obtener prácticamente todo: asisten a espectáculos, van juntos a cenar, contrata para Miguel a una prostituta (y otra para él ocultando su verdadera orientación), consigue la ansiada moto que podrá comprarse gracias al trabajo proporcionado, etc...

El problema es que en este transcurso tendrán lugar dos hechos esenciales para entender el complejo personaje de Eduardo y su no menos compleja relación con Miguel: Eduardo comprenderá que Miguel no es accesible para él en términos sexuales, y también que se ha enamorado de él. Estos dos hechos incompatibles pueden suponer para Eduardo perder definitivamente a Miguel, temor que llega a manifestar explícitamente:

“EDUARDO: El día que te abordé en el escaparate de las motos no era la primera vez que te veía, llevaba varios días observándote... ¿Comprendes?.

MIGUEL: No

EDUARDO: Al principio era sólo una simple atracción física, pero se fue convirtiendo en algo más importante. Por las noches pensaba: ‘mañana se lo diré’, pero cuando llegabas, cuando te sentía cerca me entraba un infinito miedo a perderte y me contenía, esperando... deseando que llegase el momento de poder decir...

MIGUEL: ¡Venga, calla! ¡Cállate!.

EDUARDO: Tengo que decirte toda la verdad, necesito que la sepas.

MIGUEL: Pero yo no, ¿no te das cuenta? ¡No necesito saber tu verdad! ¡Nunca he querido saberla!.

EDUARDO: Miguel... [cogiendo entre sus manos la cabeza de Miguel]

MIGUEL: [Zafándose] ¡Quita, marica, suéltame!. No te creas que yo soy un imbécil, me he criado en un barrio, sé todo lo que hay que saber, desde los doce años he conocido tipos como tú que te siguen por la calle o se te arriman en el metro, pero confié en ti porque... ¡porque en alguien hay que confiar coño!

EDUARDO: Escúchame, por favor...

MIGUEL: Ya te he escuchado bastante ¿Además para qué tanto juego? habérmelo propuesto el día que me hablaste en el escaparate, te hubiera dicho que no y ya está”.

Este diálogo, además de lo anterior, es ilustrativo de otro hecho importante, que acaso constituye uno de los mensajes esenciales de *Los placeres ocultos* y que es la mencionada reformulación del deseo homófilo, y lo que ello puede significar en una lectura más profunda: históricamente la homosexualidad ha sido considerada, antes y además de como patología, como vicio, y por tanto como pulsión no siempre sumisa a la voluntad de quien lo “padece”. Eloy de la Iglesia ofrece en *Los placeres ocultos* una versión totalmente novedosa y subversiva del eros homosexual, capaz no sólo de contemplar el amor, sino de someter el deseo a la voluntad de quien lo siente.

Sin embargo, el mensaje no acaba en lo anterior: se puede decir que *Los placeres ocultos*, mediante la secuencia antes citada y las inmediatamente sucesivas, construye una metáfora de las relaciones entre el universo homosexual y el heterosexual avisando acerca de alguna de las paradojas de esta relación.

De la Iglesia, que no ha dudado en mostrar al principio del relato alguno de los perfiles menos favorecedoras de un determinado tipo de homosexualidad como la prostitución, el aprovechamiento de las diferencias sociales, el empleo de artes de dudosa legitimidad en la seducción..., nos ofrece la figura de un homosexual - Eduardo- capaz de ejercer un control absoluto sobre su deseo (recuérdese la secuencia del dormitorio en la que Eduardo contempla a Miguel), capaz de enamorarse y capaz, por ese mismo amor, de sacrificar su deseo y de enfrentarse desarmado (su única arma es la ocultación y decide tirarla y optar por la transparencia) a la crueldad de un Miguel que no duda en insultar y darse por

ofendido cuando, según se desprende del diálogo anterior, si no sabía, al menos intuía con bastante claridad los deseos de Eduardo hacia su persona.

He aquí la paradoja: la promiscuidad, el deseo entendido como desorden, la inestabilidad emocional del protagonista homosexual, se presentan como el efecto inmediato del vacío interior (fallece la madre de Eduardo), de su enfrentamiento a la incompreensión, a la ignorancia como opción más cómoda (“¡No necesito saber tu verdad!, ¡Nunca he querido saberla!”) del personaje heterosexual. Ante el rechazo abierto de Miguel, incapaz de valorar en un primer momento la grandeza de su gesto, Eduardo es lanzado al vacío.

¿Quién entonces es realmente egoísta o cruel? ¿Quién injusto? ¿Quién co-responsable? ¿Quién traiciona la confianza de quién?. Éstas parecen ser las nuevas reflexiones a las que ha de enfrentarse el espectador de *Los placeres ocultos*.

Para Ocaña, el enamoramiento es una experiencia única y remota cuyo recuerdo llega a emocionarle realmente, y también en este caso se establece - Ocaña establece- una diferencia tajante entre ese sentimiento no ajeno al deseo, pero sí distanciado de la experiencia meramente sexual.

“OCAÑA: De quien verdaderamente estuve *enamorado* era de un tío que le llamaban “loco” (...). Yo estaba muy nervioso porque me gustaba mucho. Nunca le toqué, pero nada más verle en bañador me parecía como muy grande para mí porque tenía tantas, tantas ganas de tocarle, era tan bello. No es como ahora, por ejemplo, que para mí veo un cuerpo, ahora, pues no sé... me gusta... pero es como... es como beber aguardiente o beber café con leche. Aquello era diferente, era muy emocionante... (...).

OCAÑA: -Pues después sí, no se si he amado, no sé... llámale amor o llámale como quieras (...) Verdaderamente estaba enamorado de él”.

El enamoramiento esta presente en muchos de los relatos sucesivos, aunque tardará algún tiempo en volver a ser verbalmente explícito como en los casos anteriores. Es evidente que existe enamoramiento entre Roberto y Juanito en *El diputado*, pero en este caso se pondrá de manifiesto a través de otras acciones, entre ellas la negación de su existencia, como sucede cuando Juanito, tras sincerarse con Roberto en el apartamento, decide negar una realidad que se hace mucho más evidente desde lo inverosímil de su propia negación:

“JUANITO: Imagínate que se enteran de que estás pagando a un chulo como yo.

ROBERTO: Tienes un concepto demasiado bajo de ti, Juanito

JUANITO: No es demasiado bajo: es la verdad. ¿No querías la verdad? Pues es así. Soy un chulo, no te hagas ilusiones, y si estoy contigo es porque ... pues porque me sueltas la pasta, o qué te habías creído ¡so gilipollas!”.

Precisamente en la actitud de Juanito se evidencia una lucha interna en contra de lo que está sintiendo, que aflora precisamente en el instante de duda que precede a la exposición del elemento “pasta” como única causa para su permanencia junto a Roberto. Otras dos acciones vienen a apoyar esta argumentación: la primera es la forma en la que Juanito pide a Roberto que le bese:

“JUANITO: Mira que hemos hecho guarradas y todavía no me has pedido una cosa que es lo primero que intentan todos.

ROBERTO: ¿El qué?

JUANITO: Nunca me has pedido que te dé un beso.

ROBERTO: Ya lo ves... debe ser que estoy acostumbrado a besar a mi mujer y... no sé, cuando estoy con chicos, pues... se me ocurren otras cosas.

JUANITO: ¡No, oye, si no tengo ningún interés! Lo decía porque me choca que no me lo hayas pedido nunca.

En este diálogo hay una evidencia notoria, que es el ingenuo juego de ocultación mediante la transferencia del propio deseo formulado como deseo del otro, y una evidencia más sutil que es el hecho de que Juanito afirme que es “lo primero que piden todos” cuando, dado el contexto, lo lógico es que dijera “pedís todos”, diferencia gramatical que lejos de ser baladí delata que el propio Juanito ya establece a priori una diferencia, cuando menos formal, entre su relación con Roberto y las que hasta entonces ha mantenido con *los otros*.

La otra acción es el hecho de que Juanito confiese que mentía cuando dijo que sólo estaba con él por dinero y, aún más, que forma parte de una conspiración de la extrema derecha contra su persona, cambio de actitud que es percibido perfectamente por los conspiradores y que pagará con la vida.

Enamorarse se enamorará también Pablo Quintero en *La ley del deseo*, y tampoco esta vez se verá correspondido resignándose a sufrir el juego de ambigüedad al que Juan le somete:

“PABLO: Yo no tengo la culpa de haberme enamorado de ti, y tú no tienes la culpa de no haberte enamorado de mí”.

Pero el enamoramiento explícito más relevante del cine de los últimos años es el que protagoniza Mario en *Las cosas del querer*, y que da lugar a la intensa escena en que Mario, acompañado al piano por Juan, aprovecha el pretexto de un ensayo para declarar abiertamente su amor por medio de la canción *Lo juro*, de los maestros León y Quiroga. Este sentimiento, cuya intensidad adquiere en esta escena dimensiones de auténtico drama en el rostro de Mario, va a mantenerse como una constante a lo largo, no sólo de esta película, sino también en la siguiente entrega *Las cosas del querer 2*, incluso más allá de la muerte de Juan a manos de una amante despechada.

Uno de los aspectos que más llama la atención en el análisis del enamoramiento entre personajes homosexuales, es que en todos los casos los personajes establecen de manera explícita una diferencia tajante entre sexo y afecto en sus relaciones. La capacidad de enamorarse y el empeño por delimitar ante los ojos del espectador el territorio de un deseo homosexual para, a continuación, trazar el perfil de un amor homosexual buscando en el espectador la compasión, en sentido estricto, desde la universalidad de un sentimiento como el amor, es probablemente una de las aportaciones más importantes del cine al discurso legitimador de la homosexualidad.

El homosexual, desde su caracterización como personaje enamorado, no sólo no aparece como un ser enfermo o atrapado por el “vicio nefando”, sino que es un ser que reclama el derecho a expresar su amor, dejando claro que no hay confusión posible en el uso de los términos.

Sin embargo el amor homosexual es, por definición según el cine, un proyecto para el desencuentro, una misión imposible por distintas razones: por la falta de correspondencia como ocurre con el amor de Eduardo hacia Miguel, de Pablo Quintero (LD) y de Mario (LCQ) hacia sus respectivos Juanes, y de Claudio hacia Alberto (LCQ2); por la interposición de terceras partes en discordia como Mikel y Fama (LMM) o Roberto Orbea y Juanito (ED) o Alberto con Mario (LCQ2); aunque también hay ocasiones en que no se ofrecen tantas explicaciones, simplemente no se consolida, como Ocaña con su emotivamente recordado Manolo (ORI).

Y por esta vía llegaríamos a la situación de emparejamiento, sin embargo hay que analizar antes otro tipo de manifestaciones afectivas que cuentan con representación en los discursos fílmicos analizados, como son las expresiones de

celos que están protagonizadas por Antonio en *La ley del deseo*, por Bruno en *Hotel y domicilio* y por Claudio en *Las cosas del querer*, y que en todos los casos van llevar implícita la ejecución de acciones desesperadas. Antonio asesinará a Juan y acabará quitándose la vida, Ángel acabará asesinando a Bruno y Claudio intentará lo propio con Alberto, sin llegar a conseguirlo. En los tres casos los celos, los de Antonio, los de Bruno y los de Claudio, son mostrados como fruto de una inseguridad esencial y su representación fílmica es escasa. El personaje homosexual suele ser ofrecido más frecuentemente como un ser flexible, que no vive problemáticamente el hecho de compartir sus afectos. Así se presenta la estupenda relación que se establece entre Eduardo (LPO) y la novia de Miguel o entre Juanito (ED) y Carmen, la mujer de Eduardo. También es fluida la relación entre Pablo Quintero (LD) y Juan, a pesar de la ambigüedad y los devaneos de este último, y qué decir de la perfecta relación que Mario (LCQ) mantiene con Pepita, compañera de Juan, quienes comparten incluso los recuerdos y la fotografía de su amor fallecido (LCQ2).

Sin embargo, esta disponibilidad afectiva al enamoramiento y la flexibilidad a la hora de vivir las relaciones no parecen favorecer el hecho de que dos hombres lleguen a formar una pareja.

Pocos son los personajes que inician una relación de pareja y, de los pocos que emprenden tal acción, ninguna consigue sobrevivir lo suficiente como para dar paso a la representación de una cotidianeidad homosexual. Tal cotidianeidad carece por completo de representación en nuestro cine.

La pareja homosexual no entra en juego en el cine español hasta la modalidad desfocalizada de representación, y lo hace de manera poco afortunada puesto que de ellas sólo se ofrece en algunos casos su simple recuerdo, como la que

formaban José y Miguel en *A un dios desconocido*, Ángel y Ramón en *Hotel y domicilio* -cuya ruptura dará pie a Ángel a buscar los servicios de Bruno- y Claudio con Alberto en *Las cosas de querer 2*. En otros presenta el momento mismo de la ruptura, que es el punto de partida de *Alegre ma non troppo* entre Pablo, el protagonista, y su amante Pablo⁴⁴, y en otros apenas hay tiempo para plantear su inicio, como la que empezaban a protagonizar Mikel y Fama en *La muerte de Mikel*.

Junto a estas parejas, existen otras relaciones que, aun no alcanzando el mismo grado ni el estatuto de convivencia, implican la existencia de cierto proyecto común que se prolonga durante un período de tiempo. Estamos hablando, por ejemplo, de la relación que Roberto Orbea (ED) reconoce haber mantenido con un compañero durante el cumplimiento del servicio militar o la que se establece entre Ángel y Bruno (HYD).

Se podría haber considerado, también, la posible relación entre Mario y Juan hacia la que apunta en algunos momentos la acción de *Las cosas del querer*, pero sería necesario realizar un ejercicio de inferencia excesivo para determinar el significado cabal de tal relación, ya que el propio discurso ofrece muy pocos datos aparte de la confirmación de que la relación entre ambos personajes pudo, en algún momento durante su participación en la contienda, desbordar los límites de la estricta amistad.

La frustración ante la imposibilidad de encontrar o establecer una relación de pareja late en el fondo de gran parte de los dramas homosexuales. Muchos de los personajes habitan una soledad no elegida, aunque se hayan resignado o acostumbrado a ella, como Pablo Quintero (LD) o Mario (LCQ). Otros no renuncian a conseguir su proyecto común: Roberto y Juanito (ED), Mikel y Fama (LMM) o Mario y Alberto (LCQ2). Otros están dispuestos a convertir su relación en lo que

haga falta con tal de huir del fantasma de la soledad, como es el caso de Eduardo con respecto a Miguel (LPO).

La pareja homosexual que se rompe lo hace, según lo representado, por razones internas de la propia pareja. Así ocurre con José y Miguel (ADD), Pablo Fernández y Pablo Mur (AMNT), Ángel y Ramón (HYD) y Alberto y Claudio (LCQ2), sin embargo, las razones son múltiples cuando se buscan las causas por las que las parejas no llegan a consolidarse: la interposición de factores externos son la causa más frecuentemente considerada en el fracaso de las relaciones entre los personajes estudiados. Ocurre de este modo en la relación entre Roberto y Juanito (ED), cuya relación se ve frustrada por el asesinato del segundo, que es lo mismo que ocurre con Mikel y Fama (LMM); la posibilidad de una relación entre Mario y Alberto (LCQ2) desaparece al desatarse el escándalo por el intento de asesinato de Alberto por parte de Claudio, y Pablo Quintero y Juan (LD) corren una suerte muy similar a manos de Antonio, incluso entre Ángel y Bruno todo marcha bien hasta que reaparece Guillermo. No deja de ser sorprendente que estos factores externos supongan, sistemáticamente, la muerte de uno de los miembros, pero de ello se tratará en el siguiente epígrafe. En otros casos, como el de José (ADD) u Ocaña (ORI), todo parece indicar que su estado no es sino el resultado de una opción personal:

“OCAÑA: Yo no soy hombre de amores largos porque las relaciones de dependencia (...) dicen, son muy enajenantes, y es verdad. A mí me gusta estar más libre”.

5.3.4 La agresión.

Las agresiones, de naturaleza física o psicológica, constituyen un capítulo importante dentro de las acciones diferenciales. Las agresiones pueden ser

padecidas por los personajes protagonistas, pero también realizadas por ellos sobre otros.

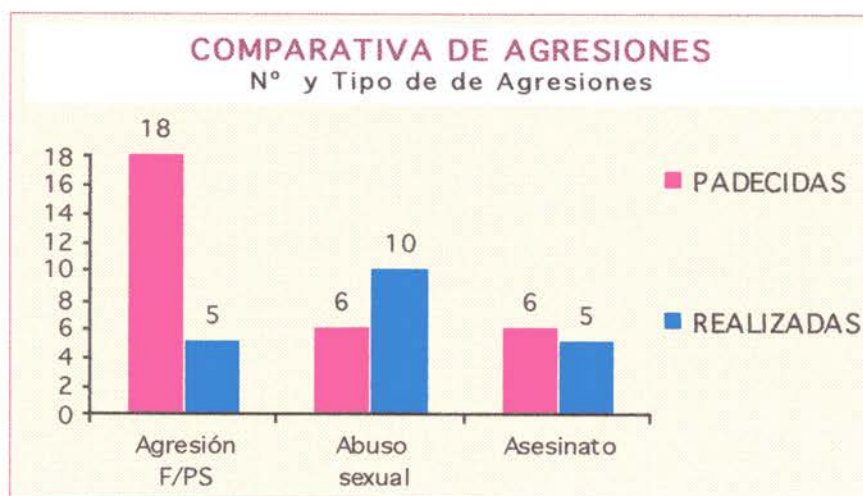


Gráfico 5-10: Agresiones padecidas vs. realizadas.

Según puede apreciarse en el Gráfico 5-10, el personaje homosexual suele aparecer más como víctima (66%) que como agresor (33%).

Como víctima las agresiones más frecuentes sufridas por los protagonistas homosexuales son las agresiones físicas o verbales (60%) con gran diferencia sobre otras agresiones como los abusos sexuales (20%) o el asesinato (20%).

Como agresor, y según muestra el mismo gráfico, el cine muestra al personaje homosexual con mayor tendencia a cometer abusos sexuales sobre otros personajes (50% de las agresiones) que a llevar a cabo otro tipo de agresión.

La agresión sobre un personaje homosexual aparece por vez primera en *Los placeres ocultos*, donde Eduardo recibe tanto los insultos -en privado y en público- de Miguel, como la paliza de un grupo de chaperos pagados por Rosa. Este mismo tipo de agresiones serán sufridas también por Flor de Otoño, aunque en este caso destaca la humillación de la que es víctima al ser abandonado patéticamente, tras la

paliza, travestido ante la puerta de la casa en la que vive con su madre. En Ocaña estas agresiones parecen ser el motivo de su traslado del pueblo a la ciudad, y aún parecen perturbar su memoria:

“OCAÑA: Por la noche empiezo a recordar todas las cosas del pueblo, cuando me atascaba en el barro, cuando la gente me maltrataba con sus miradas, con sus lenguas, todas las humillaciones sufridas por allí”.

En el caso de Roberto Orbea, la agresión no se produce directamente por el hecho de ser homosexual, sin embargo, los efectos de la opinión pública hacia su orientación sexual sí son tomados en cuenta por sus enemigos a la hora de plantear su macabra estrategia. Con ello, Eloy de la Iglesia llama la atención sobre la vulnerabilidad del homosexual en un entorno social hostil. Esta misma vulnerabilidad aparece reflejada en *Las cosas del querer* cuyo protagonista, Mario, será víctima de los caprichos de un joven aristócrata cuya madre, a la vista de la arrogancia del artista, no dudará en lanzar sobre él a las fuerzas represoras que operarán al margen de cualquier legalidad y amparándose en el anonimato, tendiéndole una trampa que acabará con el escándalo, con su linchamiento y con la *sugerencia* de que abandone el país. Similar suerte correrá en la segunda entrega *Las cosas del querer 2*, aunque sin linchamiento físico: en este caso la conspiración la trama otro joven aristócrata, Claudio, frustrado ante su incapacidad para recuperar el amor de Alberto y celoso al darse cuenta de que éste se ha enamorado del protagonista. La conspiración acabará con el insulto público y con el intento de asesinato de su ex-amante Alberto, receptor de la parte física de la agresión, ante el desafío de Mario cuando le dedica la canción *Ojos verdes*. Las últimas agresiones físicas y psicológicas padecidas por los personajes homosexuales vuelven a estar relacionadas con los celos y están protagonizadas por Bruno y por Ángel -a manos de Guillermo- en *Hotel y domicilio*. Una vez más el chantaje, apelando al posible

escándalo, hace mella en el personaje homosexual: Guillermo castigará física y verbalmente a Ángel y le amenazará además con el escándalo si no abandona a Bruno. Bruno, por su parte, también se verá golpeado y humillado por Guillermo y, finalmente, será asesinado por Ángel.

Hay una diferencia importante en cuanto a ámbito de procedencia de las agresiones, según sea homo u heterosexual y según en qué modalidad de representación nos encontremos:

En las películas reivindicativas, las agresiones provienen mayoritariamente (más del 66%) de agentes heterosexuales, y tan sólo en dos películas la agresión proviene de otro homosexual (el otro 33%) que son *Un hombre llamado flor de Otoño* y *Él y él*. Sin embargo, si nos vamos a observar qué ocurre en las películas correspondientes al modo desfocalizado, nos encontramos con que los personajes homosexuales son víctimas de sus propias agresiones, sin que aparezca un sólo caso en el que un homosexual sea víctima de agresión por parte de un personaje heterosexual, sea ésta del tipo que sea. Aun en los casos en los que pueda parecer lo contrario, es evidente que la génesis misma de la agresión, su propia concepción, parte en mayor o menor medida de un personaje homosexual cuya iniciativa es tomada por otros como excusa para desencadenar su violencia. Ocurre de este modo, por ejemplo, con las agresiones padecidas por Mario en ambas entregas de *Las cosas del querer*. Sólo Pablo Fernández, al pelearse con Vicente en *Alegre ma non troppo*, podría entenderse como una excepción, pero sería un error considerarlo como tal, ya que la discusión y la posterior agresión nada tienen que ver, en este caso, con la sexualidad de los personajes.



Gráfico 5-11: Origen de la Agresión vs. Modalidad de Representación.

Cabría preguntarse si tal repliegue de la agresión hacia el terreno exclusivamente homosexual no responderá a un mecanismo autolimitador del propio cine, similar a la llamada “censura del público” a la que nos hemos referido al hablar del cine de la transición. Es evidente el peso creciente que la reivindicación del colectivo gay ha ido adquiriendo en la opinión pública, y la capacidad, cada vez mayor, que el colectivo presenta para responder a posibles acciones susceptibles que pueda considerar “negativas” o contrarias a sus intereses.

¿Tendrán estos factores alguna responsabilidad sobre un fenómeno como el anterior?. Ciertamente el efecto es demasiado generalizado como para considerarlo una simple coincidencia, sin embargo excede a los límites de este estudio afirmar o negar nada de forma categórica al respecto, considerando que debe limitarse a levantar acta de la existencia del fenómeno para, en otro momento, estudiar su evolución e implicaciones y sacar las conclusiones oportunas. Considerar que el cine eluda representar un posible conflicto entre los universos homo y heterosexual, por el temor a la respuesta del colectivo hacia representaciones negativas de su circunstancia, no concuerda con otro hecho no menos llamativo que es la aparición del homosexual agresivo, cuya presencia es algo más que anecdótica en las películas

de la última modalidad estudiada.

En los discursos fílmicos reivindicativos el homosexual rara vez era un personaje presentado como agresivo, más bien se limitaba a soportar con estoicismo las pullas de diversa consideración que iba recibiendo de un entorno fundamentalmente hostil. Así ocurría con Eduardo (LPO), con Ocaña (ORI), con Roberto y Juanito (ED), con Mikel y Fama (LMM). Escasos eran los personajes que tomaban la iniciativa a la hora de ejecutar acciones que pudieran interpretarse como agresiones como Ramón (EE) al abusar de Jaime, o Jaime (EE) al asesinar de un botellazo de *Agua de Solares* a Ramón por su osadía, o también Mikel al abofetear a Fama por plantar ante sus ojos la insoportable evidencia de su frustrada homosexualidad, y en ningún caso el personaje homosexual agredido respondía al ataque, Eduardo (LPO) vuelve a su apartamento y a su lámpara de infrarrojos tras ser puesto en evidencia públicamente por Miguel, Ocaña abandona el pueblo, Roberto asume su destino y acude al Congreso de su Partido, Juanito no tiene opción, Ramón se deja matar y Fama asiste en silencio al funeral por su amante muerto que tampoco parece haber podido evitar su suerte, a pesar de mostrarse absolutamente dispuesto a combatir con tal de llevar adelante su nuevo proyecto vital.

Con la llegada de *La ley del deseo*, y con ella de una nueva modalidad de representación, el personaje homosexual es capaz de responder a la agresión: sucede así con Pablo Quintero (LD) frente a Antonio o, más efectista aún, como su hermana Tina, un transexual, que es capaz de tumbar de un sólo puñetazo al ayudante del inspector de policía. También responderá Pablo Fernández (AMNT) a la actitud chulesca del heterosexual Vicente, aunque la hazaña le costará las gafas; Mario (LCQ) mantendrá una actitud beligerante desde su arrogancia contra quienes pretenden imponerle una voluntad que le es ajena: se negará a cantar el *Cara al sol* e

irá a la cárcel; se negará a ceder a los caprichos del conde y tendrá que abandonar el país; se negará a apartarse de Alberto y responderá públicamente al desafío de Claudio, aun a costa de provocar un final trágico.

Sin embargo, en términos de agresión, la novedad no acaba en la representación de un personaje capaz de responder, de un modo u otro, a las agresiones arbitrarias de su entorno, sino que aparecerá, y esto sí que será una novedad absoluta, un tipo de homosexual agresivo que puede llegar a ser un auténtico psicópata. Su paso por las pantallas españolas será breve pero intenso, estamos hablando de Antonio en *La ley del deseo*, de Klaus o de Ángel en *Tras el cristal* y de Guillermo y de Ángel en *Hotel y domicilio*, seres demasiado cegados por la pasión -o simplemente carentes de escrúpulos- por defender sus intereses, afectos al asesinato, al chantaje y a la tortura como medio más directo para conseguir fines o evitar males mayores.

Si Roberto Orbea (ED) se replegaba en la autocompasión y en la resignación ante el destino incierto que le aguarda, Ángel no duda en aprovechar la ocasión que pone la vida de Guillermo en sus manos, inconsciente tras una caída, para borrar de un mazazo en la nuca la amenaza del chantaje; como tampoco dudará en asfixiar a Bruno si con ello ataja el peligro que suponía para su seguridad el estado de nervios que embargaba a su joven amante.

Con el asesinato sucede algo similar: la segunda acción en importancia numérica dentro de este grupo de acciones, acaba con la vida de seis personajes: Juanito (ED), Ramón (EE), Mikel (LMM), Klaus (TEC) Bruno y Guillermo (HYD), aunque habría tal vez que tomar en consideración, además, el intento de asesinato del que es víctima Alberto, y que le dejará seriamente lisiado También en estos casos se produce el mismo fenómeno: a los personajes homosexuales los

asesinan fundamentalmente personajes heterosexuales en las películas reivindicativas, y solamente homosexuales en las posteriores.

Cinco son los asesinatos cometidos por personajes homosexuales, y diversas las causas que les llevan a cometerlos. El personaje homosexual mata, o al menos lo intenta, por amor, como Antonio en *La ley del deseo* o Claudio en *Las cosas del querer 2*; por miedo, como hace Ángel en *Hotel y domicilio*; por despecho, como Jaime en *Él y él* o por psicopatía, como sucede en los casos de Ángel y Klaus en *Tras el cristal*. El asesinato puede ser cometido por personajes con una estabilidad emocional muy precaria, como aparenta ser la de Antonio, Claudio o Jaime, o llevarse a cabo con absoluta frialdad como los que ejecutan Klaus, Ángel y Ángel.

Como en cierto modo ya se ha apuntado, todos los asesinos homosexuales, a excepción de Jaime, son producto del cine desfocalizado, sin que exista razón aparente que explique un fenómeno que se dispara, aunque sea en clave de comedia, en películas más recientes como *Perdona bonita pero Lucas me quería a mí* no incluida en este estudio.

En cuanto al tercer tipo de acciones, el abuso sexual, obviamente se lleva a cabo sólo por personajes homosexuales, aunque los destinatarios de los abusos pueden ser tanto homosexuales como heterosexuales, tratándose de niños en el segundo caso.

Llevan a cabo abusos o vejaciones sexuales cinco de los veinticuatro personajes analizados, algunos en repetidas ocasiones. Ramón (EE) en complicidad con Lina, que suministra un narcótico a Jaime acostándole después desnudo en su cama; Antonio (LD) al abalanzarse sin previo aviso sobre Juan en la secuencia del acantilado y Klaus (TEC) sobre un niño al principio de la película, aunque después

se referirán otras acciones similares llevadas a cabo por el personaje en los campos de exterminio nazis, sin olvidar la secuencia en la que induce a Ángel, todavía niño, a que realizarle una felación. Ángel abusará a su vez de Klaus, culminando así el proceso de destrucción total de su objeto de deseo, en una dura escena en la que sacará a Klaus del pulmón de acero para dejarle morir por asfixia tras eyacular en su boca. También protagonizará una escena de abuso sexual Ángel, en *Hotel y domicilio*, cuando es requerido, como médico forense, para que examine en las dependencias policiales a un presunto delincuente que afirma haber sido golpeado durante el interrogatorio, siendo evidente, tanto por la actitud del protagonista como por la reacción de su víctima, que el examen físico excede sospechosamente el ámbito de lo estrictamente profesional. En la misma película se sugieren también abusos sexuales por parte de Guillermo sobre Bruno, uno cuando éste era menor de edad, y otro en la secuencia de la fábrica momentos antes de que tenga lugar el forcejeo que acabará finalmente, y por la acción definitiva de Ángel, con su vida.

5.3.5 Agresión en relación con el Espacio y con el Tiempo.

Pasemos a ver ahora la relación entre las acciones diferenciales y la cualificación espacio temporal de los escenarios en los que se llevan a cabo (Cuadro 5-7;:263, Cuadro 5-8;264, Cuadro 5-9;265 y Cuadro 5-10;266).

En cuanto a las agresiones realizadas por el personaje, la agresión común, física o psicológica, suele llevarse a cabo de noche, fundamentalmente en espacios públicos, únicamente urbanos y exclusivamente interiores (espacios de tortura, apartamentos, salas de espectáculos, locales gays y también en comercios).

Desde el punto de vista de la recepción de agresiones, éstas tienen lugar con escasa diferencia en cuanto al día o la noche y, aunque se producen

mayoritariamente en espacios urbanos e interiores, aparecen mencionadas también agresiones en espacios rurales, como en el caso de Ocaña, y naturales, como las palizas que reciben Flor de Otoño y Mario. En cuanto a los escenarios se incorporan entre otros, además de los anterior, el espacio judicial y el laboral.

Los abusos sexuales, padecidos o ejecutados, se producen sobre todo de noche, en espacios urbanos, aunque también se recoge alguno natural, como el de Klaus sobre Ángelo, y también casi siempre en interiores .

Por último los asesinatos, igualmente padecidos o ejecutados, se producen de noche y en espacios urbanos, y en casi todos los casos tiene lugar en la propia casa del protagonista, a excepción del asesinato de Guillermo, que se produce mientras estaba de servicio como vigilante en una fábrica, y el intento de asesinato de Alberto en el teatro. Ello implica que los escenarios van a ser en su mayor parte interiores y privados.

5.4 EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA ACCIÓN DIFERENCIAL.

Tal y como puede observarse tanto en el Cuadro 5-14 (p.270) como, en su representación gráfica -a continuación en esta misma página-, el cine opta mayoritariamente por representar la acción a la hora de integrarla en el discurso, prefiere mostrar antes que decir, sugerir u omitir, sin embargo esto es cierto sólo si tomamos la totalidad de las acciones en la totalidad de los discursos.

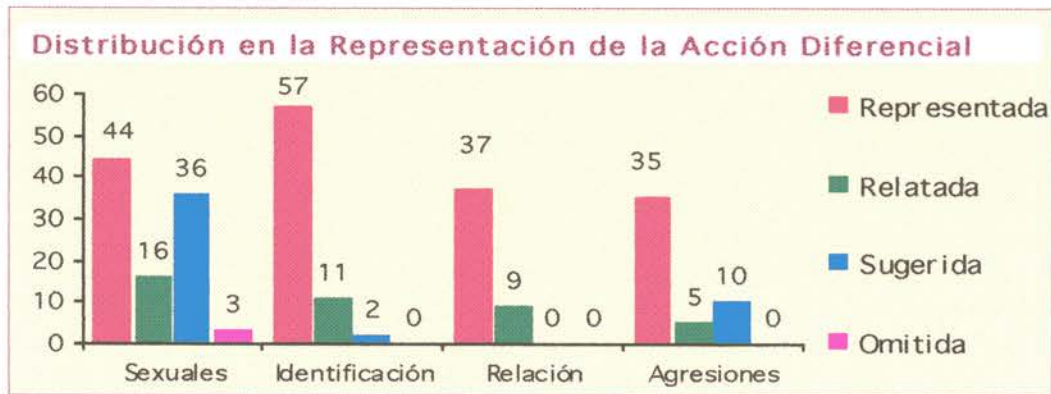


Gráfico 5-12: Representación de la Acción Diferencial

Como ya se ha dicho, al observar la representación de la homosexualidad en el cine español, se percibe claramente la existencia de un proceso evolutivo que va incorporando modificaciones según el modo en el que el cine se enfrenta a la cuestión homosexual, evolución que cristaliza finalmente en las tres modalidades representacionales a las que repetidamente se ha aludido a lo largo de este estudio, y que son, hasta el momento, la modalidad oculta, la modalidad reivindicativa y la modalidad desfocalizada.

Ya se indicaron sus características en cuanto a diferencias de contenido y de tratamiento desde el punto de vista temático, se habló en su momento de los diferentes puntos de vista adoptados por la enunciación a la hora de entrar en materia e incluso, simplemente, a la hora de plantear el discurso. Pues bien: resulta que esta diferenciación de tratamiento, en función de las modalidades de representación, se mantiene también a la hora de optar por la forma en la que las acciones diferenciales son llevadas (o no) a la pantalla.

Si detallamos el Cuadro 5-14 haciendo que dé cuenta, no sólo de las distintas opciones, sino también de las diferentes modalidades de representación, obtendremos el Cuadro 5-15, presentado en la página 271.

En dicho cuadro, en el que se han reflejado las modalidades de representación como (A) para la oculta, (B) para la reivindicativa y (C) para la desfocalizada, quedan al descubierto sutiles pero importantes diferencias entre una modalidad y otra de representación. Estas diferencias van a afectar al tipo de acciones más representadas y al modo en el que lo son, lo que a su vez ofrece importantes claves para determinar el interés del discurso en cada momento.

A simple vista, es posible determinar el restringidísimo espectro de acciones diferenciales que incorporan los discursos de la modalidad oculta, que en este caso se reducen a tres acciones correspondientes a la película *Diferente*. De ellas tan sólo una, la de la mirada en la secuencia de la visita a la construcción, puede merecer la consideración de explícita para cualquier espectador.

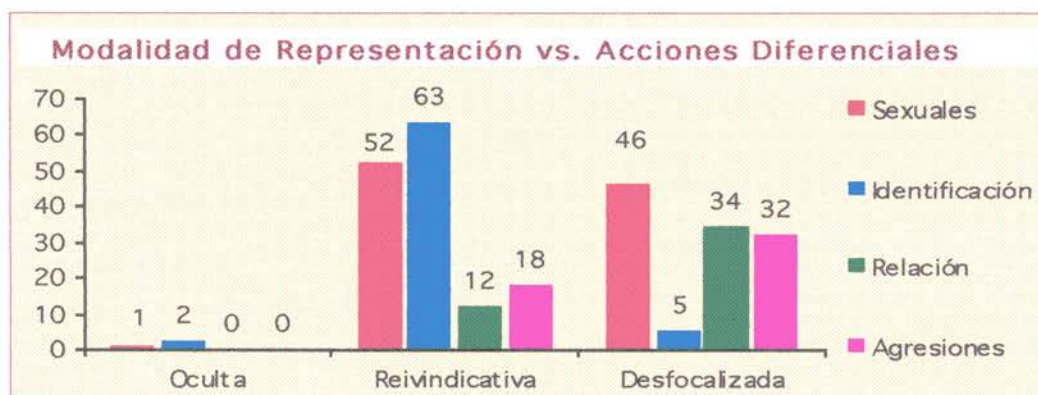


Gráfico 5-13: Modalidad de Representación vs. Acciones Diferenciales.

Las películas reivindicativas y las desfocalizadas parecen manifestar (Gráfico 5-13) el mismo interés por las acciones de carácter sexual, si bien es cierto que en las primeras prima la sugerencia y el relato de la acción sobre su representación directa, mientras que en las segundas sucede lo contrario: hay un interés mucho mayor por mostrar abiertamente la acción, superior al que presenta cualquier otra opción.

Es evidente, a la vista de lo anterior, que el cine ha evolucionado hacia la representación explícita de la acción sexual, aunque esta afirmación admite precisiones: no se representan, por ejemplo, más actos sexuales en las desfocalizadas que en las reivindicativas, sigue optando el cine en este caso por la sugerencia sobre la representación, y tan sólo en el caso de los besos, más del doble en las desfocalizadas que en las reivindicativas, se aprecia un claro avance hacia la cantidad y la explicitación.

Se podría decir, a modo de resumen de lo anterior, que en lo sexual, el cine reivindicativo sugiere más de lo que representa y que el cine desfocalizado representa más de lo que sugiere. Y esto siempre y cuando lo refiramos sólo a la cantidad, ya que en la variedad, el cine desfocalizado no añade nada nuevo sobre el reivindicativo.

Las diferencias notables entre cine reivindicativo y cine desfocalizado, los únicos que por la cantidad de acciones incluidas son comparables, las encontramos en los siguientes grupos de acciones: identificación, relación y agresión.

El cine reivindicativo se vuelca mucho más en incluir acciones relacionadas con la identificación, tales como la declaración, las acciones de transgenerización como el travestismo, etc., mientras que el desfocalizado apuesta de forma más decidida por las acciones que tienen que ver con la relación entre personajes como el establecimiento de contacto o de relaciones de pareja.

Algo como lo anterior permitiría seguir una evolución lógica entre una modalidad de representación y la siguiente: el cine oculto no podía permitirse más que furtivas miradas (y en este caso la expresión puede ser tomada como literal) a la condición homosexual. Este cine, una vez desaparecidas las trabas que por un lado identificaban como delito el deseo homosexual, y por otro impedían la libre

expresión, dejará paso a una cinematografía autoafirmativa -posiblemente por reacción- e identificadora, que necesita ofrecer modelos posibles. Pero no hay que olvidar tampoco la dimensión espectacular del cine, por lo que no es de extrañar que estas películas, en pos de la espectacularidad, junto a los más *indiferenciados* ofrezcan una gran galería de modelos espectaculares, lo que explicaría que la mayor parte de las acciones de identificación tengan lugar con la transgenerización, que se concreta, en la mayor parte de los casos, en travestismo.

Dentro de la identificación, y al margen del travestismo, adquieren gran importancia todas las acciones que sirven para explicar la condición homosexual: declaraciones, expresiones de conflictos internos, autodesignaciones... acciones que van a desaparecer casi por completo con la llegada de las películas desfocalizadas, pasando de 63 a un total de 5 las acciones de identificación recogidas en ellas.

La cinematografía desfocalizada, mucho más interesada ya en el juego dramático que en el discurso reivindicativo, fijará su atención en todo aquello que ofrezca posibilidades en este sentido, siendo un cine más apegado al verbo que al adjetivo, buscando el espectáculo, ya no en lo que el homosexual es, sino en lo que el homosexual hace. Esto podría explicar el hecho de que en el cine desfocalizado se mantenga el nivel en las acciones de carácter sexual, que desaparezcan casi por completo las acciones de identificación y que en su lugar crezca el interés por otras acciones que, aparte de las sexuales, se establecen entre los personajes, como son el establecimiento de relaciones o las agresiones, en estas últimas indistintamente tanto las que padece el personaje como las llevadas a cabo por él.

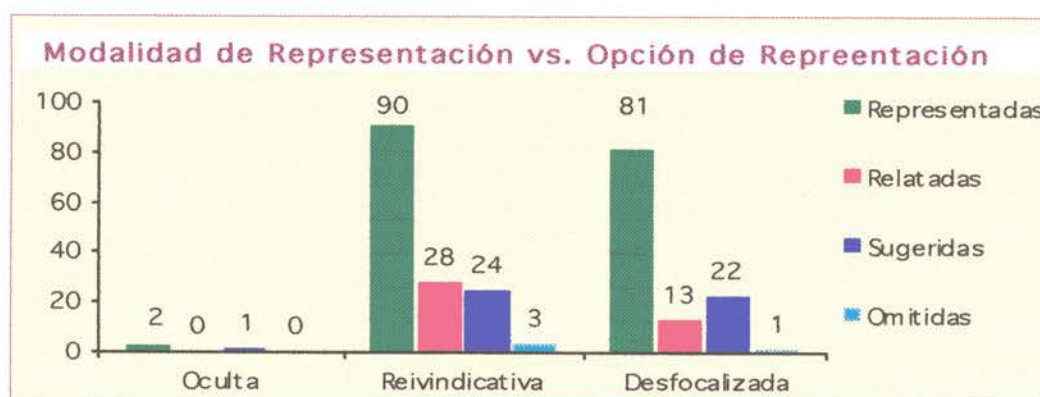


Gráfico 5-14: Modalidad de Representación vs. Opciones de Representación

Desaparecen, con el cine desfocalizado, los largos parlamentos del personaje homosexual dando explicaciones, entre emocionadas y heroicas, acerca de su existencia y de su *peculiar* modo de sentir. Entre la doliente expresión de Eduardo al declarar su homosexualidad al ambiguo Miguel, en *Los placeres ocultos*, y la decidida expresión de Mario ante la ilusionada Silvia en *Las cosas del querer 2*, media la distancia que separa una confesión de una advertencia, la vergüenza del orgullo, el temor de la decisión.

Eduardo confiesa a Miguel, con temor, porque siente culpa y vergüenza, y su inseguridad le mueve a buscar comprensión, y la comprensión es una de las claves que demanda el cine reivindicativo. Mario no siente vergüenza, se enorgullece de haber amado a Juan y advierte a Silvia que su corazón va a seguir ocupado, no hay por tanto temor en su actitud.

Al cine desfocalizado parece importarle poco la comprensión que pueda recabar de su audiencia (le basta con no desairarla y para ello respeta el máximo establecido del beso), lo que en realidad le interesa es el juego de combinaciones posibles que se pueda establecer, en el plano dramático, entre personajes que pueden articularse en la construcción de la trama con cualquier otro, dedicándose a experimentar en esta línea.

CÓMPUTO DE ACCIONES DIFERENCIALES		
Cuadro 5-6: Cómputo General de las Acciones Diferenciales.		
ACCIONES	Nº	%
SEXUALES	99	38,08
Acariciar	9	9,18
Besar	16	16,33
Expresar deseo	10	10,20
Juegos sexuales adolescentes	2	2,04
Masturbarse	4	4,08
Acto sexual	48	48,98
Seducir	6	6,12
Voyeurismo / Exhibicionismo	4	4,08
DE IDENTIFICACIÓN	70	26,92
Autodesignación	3	4,29
Declaración	10	14,29
Expresar conflicto interno	9	12,86
Referencias a subcultura gay	4	5,71
Reivindicar	5	7,14
Transgenerización	38	54,29
Uso lingüístico	1	1,43
DE RELACION	46	17,69
Emparejamiento	5	10,00
Establecer contacto	24	48,00
Manifestaciones afectivas	17	34,00
AGRESIONES	50	19,23
Agredir física, verbal o psic.	5	11,90
Abusar sexualmente	10	23,81
Asesinar	5	11,90
Sufrir agresión física, verbal, psic	18	42,86
Sufrir abuso sexual	6	14,29
Ser víctima de asesinato	6	14,29
TOTAL DE ACC. DIFERENCIALES	265	

Cuadro 5.7: Acción Diferencial vs. Tiempo.

ACCIÓN DIFERENCIAL vs. TIEMPO				
		RASGO TEMPORAL		
ACCIONES	Nº	Día	Noche	No identific.
SEXUALES	99	43	39	17
Acariciar	9	5	2	2
Besar	16	8	8	0
Expresar deseo	10	9	1	0
Juegos sexuales adolescentes	2	1	1	0
Masturbarse	4	0	2	2
Acto sexual	48	16	20	12
Seducir	6	2	4	0
Voyeurismo / Exhibicionismo	4	2	1	1
DE IDENTIFICACIÓN	70	31	30	9
Autodesignación	3	3	0	0
Declaración	10	6	2	2
Expresar conflicto interno	9	8	1	0
Referencias a subcultura gay	4	1	2	1
Reivindicar	5	2	1	2
Transgenerización	38	10	24	4
Uso lingüístico	1	1	0	0
DE RELACIÓN	46	22	21	3
Emparejamiento	5	3	1	1
Establecer contacto	24	9	13	2
Manifestaciones afectivas	17	10	7	0
AGRESIONES	50	15	30	5
Agredir física, psíquica o psic.	5	1	4	0
Abusar sexualmente	10	3	5	2
Asesinar	5	1	3	1
Sufrir agresión física, verbal, psic.	18	8	9	1
Sufrir abuso sexual	6	1	4	1
Ser víctima de asesinato	6	1	5	0
TOTAL AA. DIFERENCIALES	265	111	120	34

Cuadro 5.8: Acción Diferencial vs. Espacio (I)

ACCIÓN DIFERENCIAL vs. ESPACIO (I)				
		RASGO ESPACIAL		
ACCIÓN	Nº	Público	Privado	Indefinido
SEXUALES	99	37	61	1
Acariciar	9	1	8	0
Besar	16	9	7	0
Expresar deseo	10	6	4	0
Juegos sexuales adolescentes	2	1	1	0
Masturbarse	4	2	1	1
Acto sexual	48	12	36	0
Seducir	6	3	3	0
Voyeurismo / Exhibicionismo	4	3	1	0
DE IDENTIFICACION	70	40	30	0
Autodesignación	3	2	1	0
Declaración	10	3	7	0
Expresar conflicto interno	9	5	4	0
Referencias a subcultura gay	4	0	4	0
Reivindicar	5	2	3	0
Transgenerización	38	27	11	0
Uso lingüístico	1	1	0	0
DE RELACION	46	30	16	0
Emparejamiento	5	2	3	0
Establecer contacto	24	20	4	0
Manifestaciones afectivas	17	8	9	0
AGRESIONES	50	23	24	3
Agredir física, verbal o psic.	5	4	1	0
Abusar sexualmente	10	4	5	1
Asesinar	5	0	4	1
Sufrir agresión física, verbal, psic.	18	14	4	0
Sufrir abuso sexual	6	1	4	1
Ser víctima de asesinato	6	0	6	0
TOTAL DE ACCIONES DIFERENCIALES	265	130	131	4

Cuadro 5-9: acción Diferencial vs. Espacio (II)

ACCIÓN DIFERENCIAL vs. ESPACIO (II)					
		RASGO ESPACIAL			
ACCIONES	Nº	Urbano	Rural	Natural	Indeterm.
SEXUALES	99	90	5	3	1
Acariciar	9	9	0	0	0
Besar	16	15	1	0	0
Expresar deseo	10	10	0	0	0
Juegos sexuales adolescentes	2	1	1	0	0
Masturbarse	4	2	1	0	1
Acto sexual	48	45	2	1	0
Seducir	6	5	0	1	0
Voyeurismo / Exhibicionismo	4	3	0	1	0
DE IDENTIFICACION	70	67	1	1	1
Autodesignación	3	3	0	0	0
Declaración	10	9	1	0	0
Expresar conflicto interno	9	7	0	1	1
Referencias a subcultura gay	4	4	0	0	0
Reivindicar	5	5	0	0	0
Transgenerización	38	38	0	0	0
Uso lingüístico	1	1	0	0	0
DE RELACION	46	45	1	0	0
Emparejamiento	5	5	0	0	0
Establecer contacto	24	24	0	0	0
Manifestaciones afectivas	17	16	1	0	0
AGRESIONES	50	39	4	6	1
Agredir física, psíquica o psic.	5	5	0	0	0
Abusar sexualmente	10	8	0	2	0
Asesinar	5	2	2	0	1
Sufrir agresión física, verbal, psic	18	13	2	3	0
Sufrir abuso sexual	6	5	0	1	0
Ser víctima de asesinato	6	6	0	0	0
TOTAL ACC. DIFERENCIALES	265	241	11	10	3

ACCIÓN DIFERENCIAL vs. ESPACIO (III)			
		RASGO ESPACIAL	
ACCIONES	Nº	Interior	Exterior
SEXUALES	99	86	13
Acariciar	9	9	0
Besar	16	13	3
Expresar deseo	10	8	2
Juegos sexuales adolescentes	2	0	2
Masturbarse	4	4	0
Acto sexual	48	44	4
Seducir	6	5	1
Voyeurismo / Exhibicionismo	4	3	1
DE IDENTIFICACIÓN	70	56	14
Autodesignación	3	1	2
Declaración	10	8	2
Expresar conflicto interno	9	8	1
Referencias a subcultura gay	4	4	0
Reivindicar	5	3	2
Transgenerización	38	31	7
Uso lingüístico	1	1	0
DE RELACIÓN	46	34	12
Emparejamiento	5	5	0
Establecer contacto	24	14	10
Manifestaciones afectivas	17	15	2
AGRESIONES	50	42	8
Agredir física, psíquica o psic.	5	5	0
Abusar sexualmente	10	8	2
Asesinar	5	5	0
Sufrir agresión física, verbal, psic	18	13	5
Sufrir abuso sexual	6	5	1
Ser víctima de asesinato	6	6	0
TOTAL AA. DIFERENCIALES	265	218	47

Cuadro 5-11: Evolución en la representación de las acciones diferenciales.

EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LAS ACCIONES DIFERENCIALES													
ETAPA		A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C
Representación de Acciones	Nº	Representada			Relatada			Sugerida			Omitida		
SEXUALES	99	1	17	26	0	11	5	0	22	14	0	2	1
Acariciar	9		4	4		1							
Besar	16		5	11									
Expresar deseo	10	1	2	7									
Juegos sexuales adolescentes	2					1			1				
Masturbarse	4			2			1			1			
Acto sexual	48		1			7	4		20	13		2	1
Seducir	6		2	2		1			1				
Voyeurismo / Exhibicionismo	4		3			1							
DE IDENTIFICACIÓN	70	1	53	3	0	10	1	1	0	1	0	0	0
Autodesignación	3		3										
Declaración	10		7			2		1					
Expresar conflicto interno	9		3	2		2	1			1			
Referencias a subcultura gay	4	1	2			1							
Reivindicar	5		2	1		2							
Transgenerización	38		35			3							
Uso lingüístico	1		1										
DE RELACIÓN	46	0	8	29	0	4	5	0	0	0	0	0	0
Emparejamiento	5			1		1	3						
Establecer contacto	24		7	14		2	1						
Manifestaciones afectivas	17		1	14		1	1						
AGRESIONES	50	0	12	23	0	3	2	0	2	7	0	1	0
Agredir física, verbal o psic.	5		4	1									
Abusar sexualmente	10			5			1		1	3			
Asesinar	5		1	3			1						
Sufrir agresión física, verb., psic.	18		5	10		3							
Sufrir abuso sexual	6			1					1	4			
Ser víctima de asesinato	6		2	3								1	
TOTALES	265	2	90	81	0	28	13	1	24	22	0	3	1

Cuadro 5-12: Análisis de las agresiones.

CÓMPUTO DE ACCIONES DIFERENCIALES

AGRESIONES REALIZADAS

Destinatario de la acción:	Homosexual.	Heterosexual.	Subtotal
Agredir física, psíquica o psic.	4	1	5
Abusar sexualmente	7	3	10
Asesinar	4	1	5
TOTAL DE ACCIONES REALIZADAS			20

AGRESIONES PADECIDAS

Origen de la acción:	Homosexual.	Heterosexual.	Subtotal
Sufrir agresión física, verbal, psic	2	16	18
Sufrir abuso sexual	6	0	6
Ser víctima de asesinato	4	2	6
TOTAL DE ACCIONES PADECIDAS			30

Cuadro 5-13: Análisis de la consecución de proyectos.

ANÁLISIS DE CONSECUCIÓN DE PROYECTOS										
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	PROYECTOS AMB. PERSONAL				PROYECTOS AMB. SOCIAL			
			Trifo.	Frcso.	Amb.	No Def.	Trifo.	Frcso.	Amb.	No Def.
1961	DFTE	ALFREDO		1				1		
1976	LPO	EDUARDO	1				1			
1977	ADD	JOSÉ		1						1
1978	HFDO	LLUIS	1					1		
1978	ORI	OCAÑA	1						1	
1978	ED	ROBERTO	1					1		
1978	ED	JUANITO		1				1		
1979	EE	JAIME	1							1
1979	EE	RAMÓN		1						1
1980	GC	TONI	1				1			
1983	LMM	MIKEL	1					1		
1983	LMM	FAMA		1			1			
1986	LD	PABLO Q.		1			1			
1986	LD	ANTONIO		1						1
1986	TEC	ANGELO	1							1
1986	TEC	KLAUS		1						1
1989	LCQ	MARIO		1				1		
1994	AMNT	PABLO F.	1				1			
1995	LCQ2	MARIO 2		1				1		
1995	LCQ2	CLAUDIO		1				1		
1995	LCQ2	ALBERTO		1						1
1995	HYD	ÁNGEL		1			1			
1995	HYD	BRUNO		1						1
1995	HYD	GUILLERMO		1						1

RASGO:		CONSECUCIÓN DE PROYECTOS				CONSECUCIÓN DE PROYECTOS			
		Trifo.	Frcso.	Amb.	No Def.	Trifo.	Frcso.	Amb.	No Def.
CANTIDAD		9	15	0	0	6	8	1	9
% DEL TOTAL		37,5	62,5	0	0	25,0	33,3	4,2	37,5

Cuadro 5-14: Modo de Representación de las Acciones Diferenciales

CÓMPUTO DE ACCIONES DIFERENCIALES									
ACCIONES	Nº	Represent		Relatadas		Sugeridas		Omitidas	
SEXUALES	99	44	44,90	16	16,33	36	36,73	3	3,06
Acariciar	9	8	8,16	1	1,02	0	0	0	0
Besar	16	16	16,33	0	0	0	0	0	0
Expresar deseo	10	10	10,20	0	0	0	0	0	0
Juegos sexuales adolescentes	2	0	0	1	1,02	1	1,02	0	0
Masturbarse	4	2	2,04	1	1,02	1	1,02	0	0
Acto sexual	48	1	1,02	11	11,22	33	33,67	3	3,06
Seducir	6	4	4,08	1	1,02	1	1,02	0	0
Voyeurismo / Exhibicionismo	4	3	3,06	1	1,02	0	0	0	0
DE IDENTIFICACIÓN	70	57	81,43	11	15,71	2	2,86	0	0
Autodesignación	3	3	4,29	0	0	0	0	0	0
Declaración	10	8	11,43	1	1,43	1	1	0	0
Expresar conflicto interno	9	5	7,14	3	4,29	1	1,43	0	0
Referencias a subcultura gay	4	2	2,86	2	2,86	0	0	0	0
Reivindicar	5	3	4,29	2	2,86	0	0	0	0
Transgenerización	38	35	50,00	3	4,29	0	0	0	0
Uso lingüístico	1	1	1,43	0	0	0	0	0	0
DE RELACION	46	37	72,55	9	17,65	0	0	0	0
Emparejamiento	5	1	1,96	4	7,84	0	0	0	0
Establecer contacto	24	21	41,18	3	5,88	0	0	0	0
Manifestaciones afectivas	17	15	29,41	2	3,92	0	0	0	0
AGRESIONES	50	35	83,33	5	11,90	10	23,81	0	0
Agredir física, verbal o psic.	5	5	11,90	0	0	0	0	0	0
Abusar sexualmente	10	5	11,90	1	2,38	4	9,52	0	0
Asesinar	5	4	9,52	1	2,38	0	0,00	0	0
Sufrir agresión física, verb., psic.	18	15	35,71	3	7,14	0	0	0	0
Sufrir abuso sexual	6	1	2,38	0	0	5	11,90	0	0
Ser víctima de asesinato	6	5	11,90	0	0	1	2,38	0	0
TOTALES	265	173	66,54	41	15,77	48	18,46	3	1,15

CÓMPUTO DE

DISTRIBUCIÓN DE LAS ACCIONES DIFERENCIALES SEGÚN ESCENARIOS

Cuadro 5-15: Representación de la acción diferencial por escenarios.

ACCIONES \ ESCENARIOS	Acantillado	Aparcamiento	Apartamento	Ascensor/Portal	Automóvil	Bosque/Campo	Calle	Cárcel/E. Policial	Casa	Cine/Teatro	Cuartel	A. Apoyo Psic.	E. Educativo	E. Judicial	E. Laboral	E. Político	E. Pornográfico	E. Sexual	E. Tortura y Ejecución	Espectáculo/Cabaret	Estab. Público	Estación/Aeropuerto	Hospital	Iglesia	Jardín/Parque	Local Gay	M: Comunicación	Pensión/Hotel	Playa/Lago/Piscina	Transporte Púb.	Urinario	Otro		
	SEXUALES	0	0	4	0	4	2	2	2	5	2	1	0	0	0	3	0	2	2	2	1	2	1	0	0	3	1	0	3	3	1	3	1	
Acariciar			1		1				1						1																			
Besar			1				1		1										1			1			1	1		1		1	1			
Expresar deseo			1		1		1	1	1	1					1				1		1							1	1					
Juegos sexuales adolescentes						1																			1									
Masturbarse																	1															1		
Acto sexual			1		1	1			1	1	1							1							1			1			1	1		
Seducir					1				1						1						1									1				
Voyeurismo / Exhibicionismo								1									1	1		1										1				
DE IDENTIFICACIÓN	0	0	3	0	2	0	2	0	6	0	0	3	0	3	0	0	0	2	2	6	5	1	0	0	0	4	0	0	2	0	0	1		
Autodesignación									1			1	1							1	1				1									
Declaración			1						1			1	1							1	1									1				
Expresar conflicto interno			1		1				1			1							1		1									1				
Referencias a subcultura gay									1											1														
Reivindicar							1		1				1								1					1								
Transgenerización			1		1		1		1									1	1	1	1	1				1							1	
Uso lingüístico																		1		1	1					1								
DE RELACIÓN	0	1	1	1	1	0	1	1	2	0	3	0	1	0	2	0	0	1	0	1	2	2	0	0	0	1	0	2	2	1	2	0		
Emparejamiento									1		1										1													
Establecer contacto		1			1		1	1			1		1		1						1	1				1		1	1	1	1	1		
Manifestaciones afectivas			1	1					1		1				1					1		1							1	1		1		
AGRESIONES	3	0	0	1	0	1	1	2	6	2	0	0	0	1	4	1	0	1	6	1	0	1	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	2	
Agredir física, psíquica o psic.									1	1					1				1							1								
Abusar sexualmente	1							1	1											1														
Asesinar	1								1						1					1														
Sufrir agresión física, verbal, psic.				1		1	1	1	1	1				1	1	1			1	1	1		1			1								
Sufrir abuso sexual	1								1											1													1	
Ser víctima de asesinato									1						1					1													1	
TOTAL EN CADA ESCENARIO	3	1	8	2	7	3	6	5	19	4	4	3	1	4	9	1	2	6	10	9	9	5	0	0	3	8	0	5	7	2	5	4		

5.5 ASOCIACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD A ACCIONES AISLADAS O CONDUCTAS, VALORADAS SOCIALMENTE COMO POSITIVAS.

El protagonista homosexual va a desempeñar en muchas ocasiones un rol que le identifica como héroe en el relato. Sus acciones van a ejercer gran influencia en el resto de los personajes y en el propio desarrollo de la trama, tendrá que enfrentarse a duras pruebas, etc. Como tal héroe, será portador de determinados valores positivos que serán esenciales para enfrentarse a sus pruebas, valores o actitudes que forman en muchos casos el soporte, o que constituyen, incluso, la motivación por la que el personaje decide emprender o abordar dichas pruebas.

AUTENTICIDAD Y SINCERIDAD: La necesidad de romper la disonancia que surge entre el yo íntimo y el yo público suele ser el desencadenante de una buena parte de los relatos que hemos estudiado, sobre todo de los reivindicativos.

La opción por la transparencia se presenta siempre como una actitud que nace de la voluntad del personaje en cuestión, que la ofrece generalmente como acto de amor o de respeto hacia otro personaje que suele ser, además, el principal destinatario de su afecto.

Es esa necesidad de autenticidad la que mueve a Eduardo (LPO) a sincerarse, primero con su hermano y después con Miguel; a Lluís (HFO) a hacer lo propio con su madre; a Ocaña (ORI) con su hermana; a Roberto (ED) con su esposa Carmen y a Juanito, a su vez, con Roberto; a Toni (GC) y sus amigos con sus conciudadanos y a Mikel (LMM) con su madre y sus amigos.

Se suele identificar así al personaje homosexual como un ser que permanece

oculto, no por propio deseo, sino por temor a las reacciones hostiles de su entorno. Sin embargo, en ocasiones, este temor no es suficiente para disuadirle de su objetivo y aparece otro de los rasgos positivos que adornan al héroe homosexual: la valentía.

VALENTÍA: La valentía aparece en muchos de los personajes como rasgo esencial a la hora de emprender la prueba de dar a conocer, más o menos públicamente, su condición, ya que muchos de ellos manifiestan en algún momento un gran temor al rechazo, a pesar de ello no dudan en afrontarlo y seguir adelante con la acción.

FUERZA MORAL: Una vez que el personaje, en virtud de sus deseos de autenticidad y de sincerarse a pesar del riesgo de perder su relativa estabilidad, se muestra valiente afrontando el reto que supone hacerse visible desde su peculiaridad, aparece en los discursos investido de una gran fuerza moral que le coloca por encima de sus detractores, que a partir de este reparto de fuerzas aparecerán necesariamente como personajes de valor y capacidades inferiores, a los del protagonista homosexual, seres limitados o confundidos, incapaces de estar a la altura de la gesta del héroe, que requerirán de su fuerza y de su guía para encontrar la certeza como Miguel, o seres viles y prepotentes que ocultan ante los otros (no a ojos del espectador) innobles intenciones, como Rosa en *Los placeres ocultos*, las facciones extremistas en *El diputado* o en *Gay Club* o la madre y los activistas políticos en *La muerte de Mikel*.

ENAMORAMIENTO: otro de los rasgos positivos, en este caso mucho más general que los anteriores, que interesaban casi exclusivamente a las películas reivindicativas, es la capacidad de enamoramiento.

El gay-enamorado se opone por definición al homosexual-vicioso enarbolado por la tradición más homófoba, y le acerca al ámbito mucho más asequible, en términos de comprensión, de los sentimientos llamados *universales*. Frente a los discursos que trataban a la homosexualidad de desviación y al homosexual de enfermo, desviado o delincuente, el cine construye la opción del enamorado, de un enamoramiento capaz de los mismo sacrificios, renunciaciones, desvelos, actos apasionados, y en definitiva de las mismas glorias y de las mismas miserias que los enamoramientos que han alimentado miles de páginas de relatos amorosos heterosexuales. Amores que se encontrarán, como tantos, en frente de la incompreensión, de la ignorancia y, en algunos casos, de la barbarie. Ya se ha dicho que en la base del drama homosexual se articula sobre el binomio deseo/imposibilidad, entre el deseo interno de ser y la imposición exterior que impide que ese deseo se realice, surge entonces entre ambos polos una fuerza de gran potencial dramático en constante tensión, que va a servir en muchos casos de desencadenante de la acción del relato.

Como ya se ha comentado, en el fondo de muchos de los dramas homosexuales late el genérico anhelo del encuentro con el otro, del afecto solitario que busca correspondencia en sus mismos términos, términos que no se diferencian en nada de su expresión heterosexual, como parece querer afirmar en última instancia la secuencia final de *Las cosas del querer 2*, en la que Tullio, amante de Pepita, identifica su sentimiento con el de Alberto, amante de Mario, y trata de consolarle, y de consolarse, en tanto quedan a la espera de una continuación de sus relaciones, interrumpidas por el escándalo y el exilio forzoso, con sus respectivos amantes Pepita y Mario.

“TULLIO: ¿Duele, no? Nos van a llamar, te lo aseguro. Y si no, los llamamos nosotros. Y si no vienen, los vamos a buscar ¿Cómo no nos van a querer?”.

Sin embargo es preciso anotar en el caso anterior una diferencia sustancial en cuanto al tratamiento de las dos relaciones: mientras que Pepita y Tullio se despiden efusivamente en el aeropuerto antes de la partida, no se produce un encuentro equivalente entre Mario y Alberto, y no hay constancia siquiera de que Mario sea consciente de la presencia de Alberto en el aeropuerto, por lo que el espectador carece de datos para saber cuál es la situación final de la incipiente relación entre Alberto y Mario, después de los hechos que tienen lugar en el teatro. Una vez más el amor gay aparece como una auténtica misión imposible.

5.6 ASOCIACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD A ACCIONES AISLADAS O CONDUCTAS, VALORADAS SOCIALMENTE COMO NEGATIVAS.

Se observó que en determinadas ocasiones el personaje homosexual era representado llevando a cabo acciones no diferenciales, pero que llamaban la atención por su frecuencia y por tratarse de actos que generalmente cuentan con la reprobación social. De ellas la más habitual es el consumo de estupefacientes.

CONSUMO DE DROGA: la relación del consumo de drogas con determinados ámbitos del universo gay aparece por vez primera en *El diputado*, cuando Juanito ofrece un porro a un Roberto sorprendido y también cuando, en una de las fiestas, el anfitrión, otro homosexual, le sugiere a Juanito que use cocaína con fines eróticos. Vuelve a estar presente en varias ocasiones en *La ley del deseo*, en la secuencia de la playa de *Las cosas del querer* y una vez más en *Las cosas del querer 2*.

Cabe decir que en todos los casos se trata de *consumos sociales*, ya que el porro era un signo de progresía en los tiempos de la transición en los que se inscribe

El diputado, y la cocaína una señal de estatus y de modernidad en según que ámbitos de los negocios o del espectáculo. En ningún caso de los analizados se trata de drogas de las llamadas *duras*, como ocurre, por ejemplo, con uno de los protagonistas de *El pico*. El personaje homosexual nunca es representado como adicto a los estupefacientes, a pesar de que el 20% de ellos (Juanito, Roberto, Pablo, Juan y Mario) aparecen en algún momento consumiéndolos.

PROSTITUCIÓN: La siguiente acción más comúnmente asociada a la homosexualidad, y socialmente rechazada, es la prostitución, ya se presente al personaje como proxeneta, prostituto o cliente. La prostitución está presente en el 33% de los personajes analizados. Un tercio de los personajes protagonistas tienen algún tipo de relación con la prostitución, bien sea como proxenetas, como es el caso de Guillermo (HYD), clientes, como ocurre con Eduardo (LPO), Roberto (ED), Ramón (EE), Mikel (LMM), al menos hasta que Fama deshace el engaño, y Ángel (HYD) o prostitutas como Juanito (ED) y Bruno (HYD).

PROMISCUIDAD SEXUAL: Otra de las conductas desaprobadas socialmente, sobre todo a raíz de su identificación como factor de riesgo en las campañas de prevención del SIDA, relacionadas tradicionalmente con la homosexualidad es la promiscuidad sexual, que en el caso de la cinematografía está presente, de forma más o menos explícita, también en el 33% de los personajes analizados como Eduardo, (LPO) al que se muestra frecuentando diferentes escenarios en busca de contactos; Lluís (HFO), que es presentado por el discurso como usuario habitual, al menos sobradamente conocido, de las habitaciones de un prostíbulo; Ocaña (ORI), que hace gala en varias ocasiones su opción por una vida sexual tan intensa como variada; Roberto (ED), mostrado en su automóvil en compañía sucesiva de numerosos jóvenes proporcionados por Nes; Juanito, que, antes de conocer a Roberto y como él mismo reconoce, frecuenta diferentes

escenarios en los que tienen lugar encuentros de carácter orgiástico; Ramón (EE), que es representado por la mañana en compañía de un joven chaperero y por la noche en compañía de Jaime; Pablo Quintero, que no duda en establecer contacto y llevarse a su casa a un joven al que se encuentra a la salida de una discoteca, que a su vez no duda en acompañarle a pesar de que no le conoce; y por último Mario que, tanto en la primera como en la segunda parte de *Las cosas del querer*, hace gala de poseer una gran capacidad de seducción y de aprovechar toda ocasión que se pone a su alcance, aunque en el caso de Mario, como en el de Pablo Quintero hasta que Antonio invade su vida, se le presenta como un personaje que ejerce pleno control sobre su vida sexual aceptando o rechazando opciones según las circunstancias, criterio que le llevará a rechazar al conde en *Las cosas del querer* y a Alberto en *Las cosas del querer 2*, cuando descubre que es el ex-amante de Claudio, el hijo de Silvia, su anfitriona y mentora.

MUERTE: La homosexualidad aparece con harta frecuencia asociada a la muerte: ocho de los catorce discursos analizados presentan un final trágico que implica la muerte de uno o de varios de sus protagonistas. En unos casos esta muerte está directamente relacionada con el hecho de que el personaje sea homosexual, como es el caso de Ramón (EE), Mikel (LMM), Klaus (TEC), Claudio (LCQ2), Bruno y Guillermo (HYD), en otros la condición sexual del personaje es una simple excusa para la acción de terceros como Juanito (ED), y en otras no hay conexión causa-efecto entre muerte y homosexualidad como ocurre con el suicidio de Antonio (LD).

El caso que menos se presta a una determinación clara de la relación entre muerte y homosexualidad es el de Klaus (TEC), se ha decidido contar con dicha relación, pues la muerte es la culminación de un proceso de identificación del asesino, Ángelo, con su víctima, vinculación que, a decir del relato, se inicia con el

acto de pederastia llevado a cabo por Klaus sobre Ángel cuando éste era aún un niño. De todos modos, y pesar de las posibilidades de interpretación, la lectura del asesinato de Klaus en clave de psicopatología, en la que la homosexualidad no obrase como desencadenante, no podría obviar que el primer vínculo que se establece entre víctima y asesino es el acto perverso de Klaus, acto homosexual además de paidófilo, ni el juego de deseo/identificación que se establece entre los protagonistas, y cuya acción última es la completa destrucción del objeto de deseo y su total asimilación por parte de Ángel que acaba asumiendo la identidad de Klaus.

SOLEDAD: desde que Eduardo plantease, en *Los placeres ocultos*, su atroz miedo a la soledad futura, su necesidad de construir una familia con Miguel y con su novia con la que conjurar ese temor, el atávico miedo a la soledad aparece expresado en bastantes ocasiones y de distintas formas en nuestro cine: llena la atmósfera en la que se desenvuelve José en *A un dios desconocido*, forma parte del miedo de Ocaña (ORI) a la noche, está presente en el parlamento final de Roberto (ED) y también en Mikel (LMM), no es ajeno a Pablo Quintero (LD) quien pretende el amor de Juan, a pesar de valorar su autonomía, y que al final se quedará sin Juan y también sin Antonio, forma parte en clave de comedia de la vida de Pablo Fernández (AMNT) que, nada más romper su relación con su amante, se enamora de Vicente, un colega músico como él.

El desasosiego ante la soledad también habrá hecho mella en Mario poniéndose de manifiesto en varias ocasiones en *Las cosas del querer 2* y, con mayor dramatismo, el deseo de protección y la necesidad de compartir proyectos e ilusiones parece ser la causa que lleva al ingenuo Bruno a los brazos de Ángel en *Hotel y domicilio*.

Lo más llamativo, es que la soledad rara vez es una opción voluntaria del

personaje, sino que parece como consecuencia *non grata* de las circunstancias que le rodean. Ni siquiera en personajes que defienden esa soledad como algo propio, como son Ocaña (ORI) o Pablo Quintero (LD), la soledad aparece desprovista de los tintes pesimistas habituales en el resto de las películas en las que se recoge esta temática.

5.7 EL TRIUNFO Y EL FRACASO EN LOS PROTAGONISTAS HOMOSEXUALES.

En el personaje homosexual se da en muchos casos una situación de duplicidad, en cuanto a la estimación del éxito o del fracaso que obtiene en cada relato, duplicidad que se deriva de la circunstancia de que en muchos de estos personajes se establecen al menos dos proyectos principales. Lo que hace posible que se produzca esta situación es el hecho de que en gran parte de estos personajes cobra gran importancia la dialéctica que se establece entre lo privado y lo público, entre los ámbitos personal y social del personaje. Así se ha observado que algunos de ellos presentan un proyecto en el ámbito personal y otro en el social.

No es posible eludir esta situación a la hora de establecer un análisis del grado de éxito que el personaje alcanza a la hora de abordar sus proyectos, y será interesante además observar qué relación se establece entre los dos ámbitos a los que se ha aludido.

Lo primero que destaca a la vista del Cuadro 5-13 (p.268) es que la mayor parte de los proyectos que aparecen definidos se circunscriben en el ámbito personal.

La naturaleza de estos objetivos, curiosamente, va a presentar cambios en

función de la modalidad de representación en la que nos encontremos. Así, los proyectos de los personajes pertenecientes a las películas reivindicativas tienen relación, mayoritariamente, con la búsqueda de la comprensión, y en último término, de la aceptación por parte de otros personajes del entorno. Esa búsqueda autoafirmativa está presente en los objetivos personales de Eduardo (LPO), en Lluís (HFO), Ocaña (ORI), en Roberto (ED), por supuesto de Toni (GC) y también de Mikel, y suele estar coronada con el éxito, de modo que el personaje consigue ganarse la comprensión de aquellos personajes que pueblan su ámbito personal.

En general, los proyectos que el personaje aborda dentro del ámbito personal en las películas reivindicativas, no sólo los que buscan la autoafirmación, acaban con éxito. No ocurre lo mismo, ni en cuanto a la naturaleza ni en cuanto al resultado, con los proyectos personales en las películas de la modalidad desfocalizada.

Los proyectos que presentan los personajes a partir de *La ley del deseo*, tienen que ver, en su mayor parte, con la necesidad de encontrar una pareja. Esta motivación, presente ya de algún modo en *La muerte de Mikel*, adquiere mayor consistencia en las películas sucesivas, y parece ser el verdadero motor dramático para personajes como Pablo y Antonio en la citada *La ley del deseo*, Mario en *Las cosas del querer*, Mario, una vez más, junto a Alberto y también junto a Claudio en *Las cosas del querer 2*, y también como Bruno, y el mismo Ángel en un primer momento, en *Hotel y domicilio*. Incluso el proyecto de Ángel (TEC), cuyo propósito no es otro que el de adueñarse completamente de Klaus, debe ser interpretado desde esta clave, aunque sea a la luz de lo siniestro.

La búsqueda de una pareja va a obtener un resultado bastante diferente al de la búsqueda de autoafirmación, de hecho, el protagonista fracasará en todos los

casos en los que lo intenta, en todos menos en el de Ángelo, aunque, si bien la lectura estaba clara en el caso del deseo, es imposible considerar el resultado como un éxito partiendo de la premisa de encontrar compañero.

La modalidad desfocalizada elabora la crónica del fracaso sentimental de los protagonistas, del mismo modo que la reivindicativa construía un himno victorioso desde la lucha del personaje por abandonar la marginación, a la que parecía verse sometido por mor de su condición.

Tomados los proyectos del ámbito personal en su conjunto, el resultado es poco halagüeño para el personaje homosexual, ya que la victoria autoafirmativa se ve superada por los fracasos en la búsqueda del otro. El resultado final es que el 62,5% del total de los proyectos personales acaban en fracaso.

Como ya se ha dicho, son menos los personajes que presentan proyectos definidos en el ámbito de lo social (un 37,5 % menos), y no hay una constante temática tan clara como la presentada por los proyectos de ámbito personal, simplemente hay proyectos que consiguen prosperar y proyectos que acabarán frustrados.

Entre los proyectos de ámbito social que consiguen prosperar en la modalidad reivindicativa, vuelven a aparecer los de talante autoafirmativo como ocurre con Eduardo (LPO) que, según se desprende de la secuencia final, ve la puerta abierta a su proyecto de futuro junto a Miguel, proyecto que, no lo olvidemos, incluía también a la novia de éste, Carmen, en la construcción de una familia propia; además, la actitud relajada en la que se nos presenta a Eduardo al final de *Los placeres ocultos*, que remite a la situación de estabilidad de la primera secuencia de la película, hace pensar que en nada ha influido el escándalo protagonizado por Miguel en la sucursal bancaria.

Otro proyecto reivindicativo que prospera en lo social, es la lucha emprendida por Toni y sus amigos contra la prepotencia y las argucias de los intolerantes, argucias que acabarán en un juicio cuyo escenario será aprovechado por el protagonista para lanzar un alegato pro-gay, y en el que conseguirá la garantía, aunque sea por imperativo legal, del respeto a la diferencia. Nótese que, en cualquier caso, los protagonistas comparecen en el juicio como acusados, a pesar de ser, paradójicamente, las víctimas de quien detenta la acusación. Los verdaderos culpables no aparecen, al menos como tales, en el juicio.

Fama también ha conseguido su autoafirmación a nivel social, aunque por otra vía: la del travestismo, que aparece irónicamente representada en este protagonista, como en muchos secundarios, como una opción de integración social. A este respecto recuérdese *Gay Club*, *Un hombre llamado flor de Otoño* o incluso la intervención de Paco España en *Los placeres ocultos*.

Junto a los éxitos reivindicativos aparecen otros carácter profesional como el de Pablo Quintero en *La ley del deseo*, que es presentado como un afamado autor y director de cine y de teatro, o el de Pablo Fernández en *Alegre ma non troppo*, quien conseguirá ponerse a la altura musical de la JONDE y debutar en un concierto en el Auditorio Nacional.

Otro éxito en lo social, aunque menos plausible, es el de Ángel (HYD) que, apoyándose en sus conocimientos de médico forense, conseguirá cometer un doble crimen perfecto que le permitirá mantener a buen recaudo su prestigio social. Tan sólo Mabel, la prostituta compañera de Bruno, un personaje sin credibilidad social, manifestará conocer la realidad de los hechos criminales que se ocultan tras la aparente rectitud del trajeado forense, ante quien escupirá su indignación y su rabia impotente: “-¡Yo no te perdono!”.

Los fracasos en lo social tienen que ver en su mayor parte, y esto sí es una constante, con la condición sexual del personaje. Cinco de los ocho proyectos que acaban en fracaso presentan esta circunstancia como explicación directa o indirecta -siempre próxima- de tal conclusión.

Roberto (ED), Mikel (LMM), Mario (LCQ y LCQ2) y Claudio (LCQ2) ven cómo sus proyectos sociales, sus brillantes carreras profesionales levantadas con el esfuerzo de años, se hunden bajo el peso del escándalo que es, como ya se ha dicho en otra parte, la bestia negra del personaje homosexual.

Un caso ambiguo es el de Ocaña (ORI), probablemente porque es un personaje con referente real inmediato y, como tal, poblado de contradicciones que son las que, sin duda, le confieren la riqueza que le hizo acreedor a convertirse en protagonista de esta cinta documental. Ocaña declara haber encontrado su espacio en Barcelona, tras huir de la incompreensión de los vecinos de su pueblo, pero también suena en sus palabras el desengaño, la amarga ironía, por ello es difícil determinar, y acaso fuese un error intentarlo siquiera, encasillar a un personaje como Ocaña en términos de éxito o de fracaso. Evidentemente ha conseguido entregarse a su arte aunque no viva de él (sigue pintando paredes) ¿pero es eso éxito? Y al mismo tiempo manifiesta sentirse insatisfecho, incluso triste ¿pero es eso fracaso? Ocaña había conseguido sobrevivir hasta ese momento a la humillación, a la negación, a la exclusión y, probablemente, ese era su único mensaje, inaprehensible en términos objetivos de éxito o de fracaso.

6.
IMAGEN CINEMATOGRAFICA
vs.
IMAGEN SOCIAL

Muchos son los autores que han estudiado el peso que los discursos mediáticos tienen en la construcción de la realidad cognitiva del individuo. A través de los medios de comunicación de masas los sujetos obtienen informaciones diversas acerca del mundo que les rodea, informaciones que serán más o menos determinantes en la construcción de esa imagen del mundo, en función de que existan o no canales de información alternativos como, por ejemplo, la experiencia directa.

En el caso de la homosexualidad, dado que suele ser una experiencia que los sujetos tratan de ocultar debido al temor al rechazo social, la información vertida por los discursos mediáticos adquiere un peso considerablemente mayor.

En siguiente capítulo, tomando como referencia un interesante estudio realizado por los sociólogos Antonio García Martín y Andrés López Fernández, en colaboración con las empresas Intercampo S.A. y Sistemas Informáticos de Cálculo y Control S.A. (GARCÍA, A. Y LÓPEZ, A.; 1985), sobre la imagen social de la homosexualidad en nuestro país, se intentarán localizar -si es que existen- los puntos de confluencia entre la imagen social y la imagen fílmica del colectivo homosexual.

¿Se reconoce a los homosexuales por signos externos?⁵⁵.

	Homosexual masculino		Homosexual femenino	
	%	(N)	%	(N)
Siempre	12	174	4	66
Frecuentemente	54	807	17	259
Raramente	23	348	51	775
Jamás	6	93	19	285
N/S/N/C	6	86	8	122

Cuadro 16: ¿Se reconoce a los homosexuales por signos externos?

Para empezar los encuestados de este estudio, al igual que los realizadores y guionistas del cine español, diferencian a los homosexuales básicamente en dos grupos: los que responden a un modelo viril y los que responden a un modelo afeminado. A partir de aquí imagen social e imagen fílmica siguen caminos paralelos.

El imaginario social considera , y el cinematográfico representa, como visibles a los personajes que pertenecen al tipo de homosexual afeminado. Los que no son tales, permanecen siempre invisibles socialmente, hasta que ellos mismos, u otros personajes del relato, deciden introducir cambios en el estatus de visibilidad del personaje.

Ocaña (ORI), Toni (GC) y Fama (LMM) son personajes que se representan como visibles desde el primer momento en el discurso, mientras que ninguno de los personajes correspondientes al tipo viril son visibles a priori en ninguno de los relatos.

El cine, por tanto, sigue esa convención y presenta como visibles tan sólo a personajes que, a su vez, representa como afeminados, nunca a los que aparecen como viriles.

Tipos de hábitat donde hay más homosexuales

Hábitat	%	N
Grandes ciudades	86	1302
Medio rural	1	10
Pequeñas ciudades	1	16
En todos por igual	9	134
N/S/N/C	3	46

Esta es otra de las ideas preconcebidas que el cine español incorpora en sus discursos: Como se ha visto, en el epígrafe dedicado a la caracterización espacial, casi todos los personajes homosexuales pertenecen a grandes núcleos urbanos. No se representa la homosexualidad, por ejemplo, en el ámbito rural, excepción hecha de las alusiones verbales de Ocaña a su infancia y adolescencia en el pueblo. A pesar de ellas, Ocaña es representado ya como una criatura de ciudad, absolutamente inmersa en la vida urbana barcelonesa. Otra excepción la constituyen los personajes de *Tras el cristal*, pero si algo destaca en esta película, es la abolición de los espacio referenciales y su transformación en espacios simbólicos, por lo que poco importa otro espacio que no sea el propio interior de la mansión.

A parte de estas relativas excepciones, es evidente, en las películas estudiadas, la adscripción del personaje gay a espacios urbanos.

A pesar de que el siguiente cuadro delata un alto grado de prejuicio, propiciada tal vez por la propia metodología empleada en la elaboración de ésta parte de la muestra, término que no se ha podido contrastar debido a que en la publicación no figura información a cerca de cómo fueron formuladas las cuestiones de las que se extrajo la información para elaborar la tabla, ni qué opciones se dieron en el proceso. A pesar de ello, y con la debida reserva, se ha optado por considerarlo.

Autonomías donde hay más homosexuales

Andalucía	23,91	Madrid	23,46
Aragón	0,00	Murcia	0,11
Asturias	0,23	Navarra	0,00
Baleares	0,11	País Valenciano	3,43
Canarias	0,92	País Vasco	4,58
Cataluña	31,58	Castilla-León	0,46
Extremadura	0,46	Castilla-La Mancha	0,23
Galicia	0,23	Zonas Costeras	3,66
La Rioja	0,00	Ciudades Desarrolladas	6,64

He aquí otra de las conexiones entre imagen fílmica e imagen social: como se ve en el cuadro superior, son mayoría las personas que piensan que los homosexuales son más abundantes en Cataluña, Madrid o Andalucía, seguidos a larga distancia por los que opinan que son más abundantes en el País Vasco. Estas son las comunidades que, independientemente de la diferencia entre las tres primeras y la cuarta, ocupan los cuatro primeros lugares. Pues bien: los protagonistas estudiados no pertenecen a ninguna otra comunidad autónoma salvo a estas cuatro.

En Madrid se localizan *Diferente*, *A un Dios desconocido*, *Los placeres ocultos*, *El diputado*, *Él y él*, *Gay Club*, *La ley del deseo*, *Las cosas del querer*, *Alegre ma non troppo* y *Las cosas del querer 2*. En Barcelona lo hacen *Un hombre llamado Flor de Otoño*, *Ocaña*, *retrat intermitent* y *Tras el cristal* (aunque esto es una licencia a elementos extradiscursivos, ya que el discurso borra toda identidad de localización). Referencias al origen andaluz de los protagonistas aparecen en *Ocaña*, *retera intermitent* y en *Las cosas del querer 2*, y no es difícil localizar el acento de muchos de los personajes de *Gay Club*. En Euskadi se localiza la acción de *La muerte de Miel* y de *Hotel y domicilio*, aunque en este último caso una voz en off,

justo al principio de la película, afirma que la acción puede tener lugar en cualquier capital española.

En resumen: coinciden exactamente, y en proporciones similares, las comunidades que aparecen recogidas en las películas españolas, y aquéllas a las que aluden los encuestados como preferentes en la localización de personas homosexuales.

Clases sociales donde hay más homosexuales.

	%
En todas por igual	40
Alta	25
Media	15
Baja	7
N/S/N/C	14

En este caso la coincidencia es relativa, ya que la mayor parte de los encuestados en el estudio creen que la probabilidad de encontrar personas homosexuales es igual en todas las clases sociales. No obstante, si tomamos a los que no opinan de este modo, su distribución coincide una vez más con la representación cinematográfica. Según el análisis fílmico, el personaje homosexual pertenecía en un alto porcentaje a las clases sociales alta o media-alta, en menor proporción a la clase media o media-baja y en menos casos aún a la clase baja.

Profesiones en que hay más homosexuales

	%
Artistas	26
Peluquería	22
En todas las profesiones	18
Moda	14
Hostelería	7
Intelectuales y profesionales	5
Comercio y oficinas	3
Otras profesiones	1

En cuanto a las profesiones en las que, según los encuestados, se concentra mayor número de homosexuales la coincidencia con la representación fílmica es, también, importante, ya que la mayor parte de los encuestados localiza a los homosexuales preferentemente en el mundo artístico, lo mismo que en los relatos cinematográficos en los que los profesionales relacionados con este ámbito también ocupan, con diferencia, el primer lugar.

Por otro lado, y como dato curioso, a pesar de que los encuestados adjudican a la peluquería el segundo lugar en los ámbitos profesionales del individuo homosexual, entre los protagonistas no hay ni un sólo personaje que responda a este perfil. Sí aparecen en cambio los intelectuales y profesionales liberales, aunque en lo cinematográfico ocupan el segundo lugar.

No estarían dispuestos a tener amigos homosexuales

	%
Más de 60 años	62
Católicos muy practicantes	53
Estudios inferiores a primarios	56
Labradores	59
Rf. menor a 30.000 Pts	59
Extrema derecha	54
Hábitat menor a 2000 h.	55

En cuanto a los sectores homófobos localizados en el estudio de Antonio García y Andrés López, también hay correspondencias importantes. el estudio dice que los que más rechazan la homosexualidad, hasta el punto de no estar siquiera dispuestos a tener amigos homosexuales, se encuentran las personas de más de 60 años y los católicos muy practicantes, y la madre de Mikel (LMM) cumple ambos requisitos. También aparecen en la relación los sujetos con estudios inferiores a primarios y con rentas bajas, condiciones ambas que cumple, por ejemplo, el padre de Carmen, la novia de Miguel (LPO) que se opone ante la sospecha lanzada por Rosa, a que su hija siga viendo al hipotético amante de un homosexual. También aparecen los labradores y los habitantes de municipios pequeños, lo que nos remite al pueblo de Ocaña y a sus enfrentamientos con los campesinos del lugar, y también al pueblo de Mikel en el que sufre el rechazo más abierto. También es una localidad pequeña la que protagoniza los incidentes de *Gay Club*.

Por último, aparece en el cuadro recogida la extrema derecha que es, según los relatos fílmicos, la auténtica bestia negra de los personajes gays. Lo que sucede es que en éstos se ofrecen diferentes representaciones que abarcan desde los sectores simplemente reaccionarios que aparecen, por poner tan sólo algunos

ejemplos, en *Gay Club* o en *Las cosas del querer*, hasta la extrema derecha, propiamente dicha, cuya representación más definida forma parte esencial de la trama de *El diputado*.

Así pues el cine parece atinar bastante a la hora de representar a los grupos sociales que rechazan la condición homosexual. No hay apenas coincidencia, sin embargo, en lo tocante a los grupos sociales menos homófobos, representados por quienes reconocen tener, o estarían dispuestos a tener, amigos homosexuales.

Tolerancia en función de la apariencia

	%
Tolero al homosexual que lo aparenta	43
Tolero al homosexual que no lo aparenta	19
Tolero a ambos por igual	23
No tolero a ninguno de los dos	8
N/S/N/C	8

Antes de concluir con este capítulo, hay un elemento en el estudio citado que puede ayudar a valorar una parte de la intencionalidad comunicativa de los discursos cinematográficos españoles sobre la homosexualidad.

En el estudio se recoge cuál es el grado de disposición a la tolerancia en función del grado de *visibilidad* del individuo homosexual, y según los resultados, los encuestados aceptan preferentemente al homosexual *visible*, frente al que no puede ser diferenciado a simple vista. Partiendo de la certeza de este dato, nos encontramos con que el cine español está ofreciendo precisamente, de forma mayoritaria y como héroe de sus discursos, al modelo de homosexual más rechazado socialmente: el homosexual que, como decía ? “es como tú o como yo”.

Probablemente sea esa una de las bazas más importantes, desde el punto de vista de la reivindicación, de nuestro cine: el hecho de que subvierta y contradiga el imaginario colectivo, ofreciendo, de manera más o menos constante, una galería de personajes en los que la norma es la ausencia de diferenciación externa -lo que implica la ruptura de uno de los estereotipos más consolidados-, al tiempo que responsabiliza a la intolerancia y a la hipocresía sociales de la mala fortuna del héroe homosexual, un héroe cuya prueba consiste, precisamente, en abordar el doble combate que le enfrenta a sí mismo y al mundo. Ese es el modo por el que el personaje homosexual, y su circunstancia, se hace *comprensible* para el espectador: las películas españolas, por lo general, en lugar de trabajar los elementos de diferenciación, lo que hacen es apelar a los referentes comunes: el miedo a la opresión, el deseo de libertad, la vulnerabilidad frente a la injusticia, frente a la violencia gratuita, de modo que lo que construye es, empleando para ello al personaje homosexual como simple excusa, un doloroso canto a la libertad y a la voluntad de superación de las trabas impuestas, que es asequible, simplemente, en términos de experiencia vital individual.

Esa sería la razón, o al menos una de las razones por las que no aparece la cotidianidad gay en las películas españolas: la cotidianidad gay es necesariamente diferencial, y el cine que en España habla de homosexualidad está pensado para alcanzar a la mayor parte de la audiencia, de una audiencia que, presumiblemente, es mayoritariamente heterosexual, y a la que, si bien le puede costar algún esfuerzo asimilar la diferencialidad gay por ser ajena a su propio universo, es probable que no tenga ningún problema para entender el combate por la libertad -un sentimiento común- sea quien sea el que lo libre, o sea cual sea el personaje que lo represente ante sus ojos.

7.

CONCLUSIONES

Perfil general del protagonista-homosexual en el cine español.

Desde la perspectiva de la caracterización directa, y en lo que atañe a los rasgos personales, el perfil del protagonista homosexual español es el de un sujeto soltero, de entre 19 y 30 años, atento al cuidado de su aspecto, y cuya apariencia general en nada recuerda al cliché del homosexual amanerado, mostrando una actitud y una apariencia perfectamente acordes con el modelo masculino tradicional.

Como perfil sociológico y profesional se le representa, en la mayor parte de los casos, como perteneciente a un nivel socialmente situado entre el alto o el medio-alto y también con un elevado nivel cultural. Profesionalmente aparece comúnmente asociado al mundo del espectáculo, en particular al musical.

Desde el punto de vista de su entorno familiar, es un sujeto perteneciente a núcleos familiares desintegrados -de los que suele faltar casi siempre la figura paterna- con los que mantiene un estatus de relación favorable.

La evolución de la visibilidad no suele representarse, pero cuando lo hace siempre es hacia más visible, nunca hacia menos, y las consecuencias suelen ser negativas.

La actitud en los diferentes ámbitos puede variar: la aceptación por parte del propio personaje de su condición es total, independientemente del camino por el que haya llegado a ella (a la aceptación). A medida que se aleja del ámbito estrictamente individual, la actitud hacia la homosexualidad tiende a desaparecer de las representaciones, convirtiéndose en un rasgo mayoritariamente "no definido". A pesar de todo, considerando tan sólo los casos en los que aparece recogido, el rechazo sólo supera a la aceptación en el ámbito social más amplio.

Sobre el origen de la homosexualidad los discursos cinematográficos se decantan por una emergencia temprana y, aunque en más de la mitad de los casos no hacen referencias a la génesis o posibles causas, cuando ofrecen algún dato éste apunta más hacia la génesis espontánea que hacia la inducida. La del personaje es una sexualidad realizada -a efectos prácticos de acción sexual- y generalmente exclusiva. Llama la atención, sin embargo, el abultado número de casos en los que se representa la posibilidad de encuentros de naturaleza heterosexual llevados a cabo por personajes homosexuales.

Se dijo antes que la aceptación de la propia condición se daba en todos los personajes estudiados y, aunque no en todos los casos la aceptación conlleva la integración, ésta es el rasgo dominante. Es decir: el personaje no sólo acepta la situación percibiéndose a sí mismo como homosexual, sino que tal percepción concluye con una actitud positiva del personaje hacia una condición, que acaba viviendo como un rasgo más de una personalidad y para la que busca vías de expresión y de desarrollo.

Desde el punto de vista de la caracterización indirecta a través del espacio, el homosexual es un personaje urbano, que reparte el tiempo de representación mayoritariamente entre el domicilio habitual privado (propio o de otros personajes), el espectáculo musical, la calle y el apartamento, espacio también cotidiano, también privado pero que en su duplicidad con respecto a la casa, delata la existencia de una duplicidad vital, al convertirse en muchas ocasiones en escenario de encuentros sexuales clandestinos que participan, con el apartamento, de la misma duplicidad (en relación con la vida pública del personaje), de la misma precariedad (en relación con el domicilio habitual del personaje), de la misma vulnerabilidad (en relación con la propia vida afectiva del personaje).

El personaje habita, en lo espacial, los ámbitos de lo privado, de lo interior, de lo urbano, y de lo genérico, y en lo temporal, de lo nocturno.

La mayor fuente de caracterización del protagonista homosexual dominante en el cine español llega por la vía de la acción. El personaje no es homosexual, en la mayor parte de las ocasiones, ni por su apariencia, ni por la naturaleza o caracterización de los espacios que habita, sino por lo que hace y con quién lo hace.

Es el ámbito de la acción el que caracteriza diferencial y definitivamente al personaje homosexual. El personaje homosexual es definido como tal, según lo analizado en el cine español, por la naturaleza inequívocamente masculina de su objeto sexual, y esto, aunque obvio, encierra una peculiaridad del cine español. La homosexualidad pertenece exclusivamente al ámbito del deseo y del encuentro sexual más o menos casual, siempre precario, en ocasiones sórdido, y nunca al de la cotidianidad, al de la convivencia constante, al de la relación afectiva más o menos duradera.

Parece existir a priori, a la vista de los datos, una contradicción importante en los discursos cinematográficos españoles entre la caracterización directa del personaje, y lo que esos mismos discursos representan desde la acción: se ha dicho, al principio de este epígrafe, que el personaje homosexual dominante es un personaje de aspecto viril que en nada difería del modelo masculino tradicional, sin embargo es abrumadora la presencia de acciones que parecen contradecir esta primera afirmación. Tras el acto sexual (homosexual) propiamente dicho, las acciones más numerosas llevadas a cabo por personajes gays son las que remiten al equívoco de los géneros masculino/femenino (travestismo, afeminamiento, etc...). La aparente contradicción viene dada por el hecho de que a la hora de analizar la caracterización directa, se ha partido del estudio global de la caracterización de cada

personaje, mientras que el estudio de la acción diferencial ha tenido en cuenta todas y cada una de las acciones diferenciales, independientemente de cuántas y cuáles ha realizado cada uno de ellos.

Si preguntamos al análisis qué acción es la que prima en la caracterización de cada personaje, la contradicción desaparece, ya que el personaje dominante se caracteriza principalmente, y como se ha dicho, desde la acción diferencial sexual. Sólo unos pocos personajes tienen en la transgenerización su fuente principal de caracterización.

Por lo que se refiere a los proyectos abordados por el personaje, y el nivel de éxito o fracaso que obtiene en general, se puede afirmar que el personaje homosexual fracasa en los proyectos que pertenecen a su ámbito personal, mostrando una situación menos definida, y en todo caso simétricamente repartida entre el éxito y el fracaso, en los proyectos que alcanzan el ámbito de lo social.



Ilustración 25: *La ley del deseo* (1986). Almodóvar elabora la primera puesta en escena intencionalmente bella, desde el punto de vista plástico, de un encuentro homosexual.

Las conclusiones a las hipótesis planteadas como punto de partida de esta investigación son las siguientes:

Hipótesis N^o 1: *“El cine español ofrece una imagen reconocible de la homosexualidad, por lo que ha de ser posible observar constantes en el tratamiento de la cuestión homosexual en dos aspectos”*.

Hipótesis 1.1.: *Existe una elaboración representacional que se manifiesta en la existencia de modos internamente coherentes de representar la homosexualidad.*

Conclusión a la hipótesis N^o 1.1:

Efectivamente se han encontrado, en el plano representacional, constantes discursivas en el tratamiento cinematográfico de la homosexualidad que dan lugar a modalidades diferenciadas y estables de representación. Se ha observado que existen dos alternativas de tratamiento de la homosexualidad en el cine español:

Tratamiento implícito: el discurso aborda la homosexualidad, pero lo hace de forma ambigua y sin llegar en ningún momento a definir cabalmente el tema objeto del discurso. En estos casos las acciones de los personajes se justifican por medio de una *motivación alternativa* que pueda explicarlas.

El tratamiento implícito de la homosexualidad da lugar a las llamadas *Representaciones Elípticas*, que son aquellas en la que la representación de la homosexualidad ha sido omitida, ofreciéndose de ella tan sólo el efecto, las actitudes de los personajes y una serie de claves de interpretación o *guiños* que informan al espectador avisado.

La elipsis admite diversos grados: puede ser total, para cuya interpretación es imprescindible recurrir a elementos extradiscursivos explícitos tales como referencias a textos originales, carteles, entrevistas, declaraciones,... o parcial, en cuyo caso, además de las referencias citadas, el propio discurso ofrece alguna pista o dato que posibilita una lectura en clave gay aunque, eso sí, sin llegar a nombrar explícitamente su objeto en ningún momento. Del primer caso no se han encontrado ejemplos en el cine español, aunque sí existen en otras cinematografías. La película norteamericana *Cat on a hot tin roof* (*La gata sobre el tejado de zinc caliente*), para cuya interpretación en términos inequívocos de drama homófilo, es preciso estar al tanto del contenido del texto dramático original de Tennessee Williams -llevado al cine por Richard Brooks en 1958³⁶-, puede ser ilustrativa de este tipo de elipsis total. En España el único ejemplo encontrado de representación elíptica -elipsis de tipo parcial- lo constituye *Diferente* (1961) de Luis María Delgado.

Tratamiento explícito: la cuestión homosexual se hace explícita en el discurso por medio de referencias, habitualmente verbales, directas e inequívocas.

El tratamiento explícito de la homosexualidad ha dado lugar, en el caso español, a dos modalidades de representación: las llamadas representaciones reivindicativas y las representaciones desfocalizadas.

Estas modalidades se corresponden, en cierta medida, con algunas de las etapas de la historia reciente de nuestro país propuestas por Perucha y Ponce (1985;34-45), de tal manera que la mayor parte de las *representaciones reivindicativas* se producen entre 1976 y 1983, durante la etapa llamada de *Transición democrática* que los autores citados localizan entre 1977 y 1982; la última de ellas, *La muerte de Mikel*, se produce en 1983, precisamente el año en el que los autores dan por cerrada la etapa anterior y localizan el inicio de *La*

democracia, de modo que se puede afirmar que todas las *representaciones desfocalizadas* de la homosexualidad se producen durante el período democrático.

Habría que considerar, junto a las etapas contempladas por Perucha y Ponce, la del último franquismo, en cuyo contexto se produce la película *Diferente* que aborda la homosexualidad de manera elíptica, utilizando la excusa de un ejemplarizante conflicto edípico entre un padre bondadoso y un hijo excéntrico, a cuya excentricidad atribuirá el relato la responsabilidad indirecta de la muerte del padre en un accidente de tráfico.

Hipótesis 1.2.: *Existe una elaboración tipológica que se hace evidente en virtud de la existencia, en el cine, de una tipología del personaje homosexual.*

Conclusión a la hipótesis N^o 1.2:

Efectivamente, se cumple esta hipótesis ya que, además de las regularidades que afectan a la representación desde el punto de vista discursivo, existe otra regularidad destacable, que es la presencia de varios personajes-tipo.

Entre los protagonistas de las películas analizadas es posible encontrar dos tipificaciones básicas del personaje homosexual: el homosexual viril y el homosexual afeminado, dentro de las cuales se pueden distinguir algunos subtipos más definidos como son el homosexual viril maduro y el homosexual viril joven o adolescente en el primer caso, y el homosexual sutil, el travestido y la loca en el segundo (Cuadro 17, p.303)⁵⁷. La diferencia principal entre el personaje viril y el afeminado es su diferente estatus de visibilidad: mientras que el primero no es visible y necesita de la explicitación verbal de su condición para ser reconocido, el homosexual afeminado es visible -si bien la visibilidad fluctúa entre la ambigüedad y la evidencia- en función del estereotipo social que asocia lo homosexual con lo

femenino, de tal manera que cuanto más próximo se encuentre el personaje a la feminidad, más *reconocible* será para quienes le rodean.

Empezando por el homosexual viril adulto, es el más común entre los protagonistas. Es éste un personaje subversivo en la medida en que se opone al cliché cultural del homosexual *reconocible* a simple vista, por su asimilación al modelo femenino.

Este tipo tiene su primera representación en Eduardo de *Los placeres ocultos* (1976), y es la primera aportación de los discursos reivindicativos: el homosexual se declara en ellos indistinto, actitudes y apariencia, de sus compañeros heterosexuales, reivindicación que es recogida explícitamente en un diálogo entre dos de los protagonistas de la película de Eloy de la Iglesia:

“MIGUEL: -¿Y qué se considera usted?

RAÚL: -Un hombre como tú, sólo que con diferentes gustos a la hora de ir a la cama.

MIGUEL: -¿Pues sabe lo que le digo? Que eso es lo que más me revienta: que tanto usted como Eduardo parecen dos tíos normales, sin que nadie pueda decir que son... como son”.

El homosexual viril adulto está presente en las películas españolas desde entonces; traspasó los límites de los discursos reivindicativos, manteniéndose también en los desfocalizados, hasta nuestros días. A esta categoría pertenecen el ya mencionado Eduardo (LPO), Lluís Sarracant -cuando no es Flor de Otoño- en *Un hombre llamado Flor de Otoño*, Roberto de *El diputado*, Ramón de *Él y él*, Mikel de *La muerte de Mikel*, Pablo Quintero de *La ley del deseo*, Klaus de *Tras el cristal*, el Pablo Fernández con el que concluye *Alegre ma non troppo* y también Ángel y Guillermo de *Hotel y domicilio*.

TIPOLOGÍA CINEMATOGRÁFICA DEL PROTAGONISTA HOMOSEXUAL		
TIPO	SUBTIPOS	PERSONAJES
VIRIL	ADULTO	EDUARDO (LPO) LLUIS SARRACANT (HFO) ROBERTO (ED) RAMÓN (EE) MIKEL (LMM) PABLO QUINTERO (LD) KLAUS (TEC) ÁNGEL (HYD) GUILLERMO (HYD)
	JOVEN-ADOLESCENTE	JUANITO (ED) JAIME (EE) ANTONIO (LD) ÁNGELO (TEC) PABLO FERNÁNDEZ (Final AMNT) CLAUDIO (LCQ2) ALBERTO (LCQ2) BRUNO (HYD)
AFEMINADO	SUTIL	ALFREDO (DFTE) JOSÉ (ADD) MARIO (LCQ) MARIO (LCQ2) PABLO FERNÁNDEZ (Inicio AMNT)
	LOCA	OCAÑA (ORI) TONI (GC)
	TRAVESTIDO	FLOR DE OTOÑO (HFO) FAMA (LMM)

Cuadro 17: Tipología cinematográfica del protagonista homosexual.

El homosexual viril adulto comparte los atributos que se adjudican habitualmente a la condición masculina: son individuos generalmente seguros, carismáticos, con control sobre sus vidas, que toman decisiones trascendentes en el desarrollo de la trama, profesionales independientes con frecuencia asociados al mando, hombres individualistas, aún jóvenes pero ya en la antesala de la madurez, en pleno proceso de proyección personal y profesional.

Como subgrupo, junto al homosexual viril adulto, aparece el homosexual viril joven o adolescente. Tampoco existen en él rasgos externos constitutivos de una hipotética *apariencia* homosexual. Establecen en muchos casos con el adulto una relación asimétrica, en la que se mezclan dependencia y admiración.

Son, en las películas españolas, Juanito en *El diputado*, Jaime en *Él y él*, Antonio en *La ley del deseo*, Ángel en *Tras el cristal*, el Pablo Fernández del final de *Alegre ma non troppo*, Claudio y Alberto de *Las cosas del querer 2* y Bruno de *Hotel y domicilio*.

El homosexual viril adolescente es vulnerable, a pesar de la tiranía que, en muchos casos, su juventud ejerce sobre sus amantes mayores, y rara vez establecen relaciones entre sí, aunque también en esto hay diferencias en función de la modalidad de representación: las relaciones relativamente duraderas entre gays jóvenes pertenecen, exclusivamente, al ámbito de las representaciones desfocalizadas (Alberto con Claudio -en pasado- en *Las cosas del querer 2* y Pablo Fernández con su ex, Pablo Mur -también en pasado-, en *Alegre ma non troppo*), no dándose nunca en las reivindicativas, en las que los jóvenes sólo se relacionan con adultos.

El estatuto asociado con más frecuencia al joven adolescente en los discursos

cinematográficos españoles es el de hermosa víctima, el de redentor de los pecados ajenos, en definitiva: el de *chivo expiatorio*. A pesar de su fuerza, de su juventud, el homosexual joven es carne de drama, el personaje que más a menudo muere -o casi muere- en las películas españolas: Juanito, Antonio, Claudio, Bruno y Alberto son buena muestra de ello. Rara vez el joven gay acaba triunfando como Pablo Fernández al final de *Alegre ma non troppo*, y aunque acaben consiguiendo su objetivo, como Ángelo al asesinar a Klaus en *Tras el cristal*, es difícil obviar que en él coexisten el perfil del verdugo-psicópata junto al perfil de víctima de los despropósitos cometidos, en su infancia, por Klaus. Jaime de *Él y él* sería el más indefinido dentro de esta categoría, sin duda por la ambigüedad y por la incoherencia de su función en el relato, aunque comparte, al menos parcialmente, con Ángelo la categoría de verdugo-víctima, aunque no tan sólidamente construida.

En contraste con este tipo, parece en el cine español el gay afeminado, afeminamiento que contempla diversos grados dando lugar a tres subgrupos: el homosexual afeminado sutil, el travestido y, por emplear el término ofrecido por Óscar Guash, la loca.

La primera diferencia esencial respecto del tipo viril es, como ya se ha apuntado, la concurrencia de la visibilidad, visibilidad que como el afeminamiento, y en relación directamente proporcional con éste, admite grados.

Otra constante curiosa es el hecho de que el homosexual afeminado, sin que haya razón alguna que lo explique o lo justifique, nunca es adolescente, ni tampoco excesivamente joven -como mucho equiparable en edad a los más jóvenes de los homosexuales viriles adultos- y se localizan mayoritariamente en las representaciones reivindicativas, tan sólo 2 de los 9 personajes pertenecen a relatos desfocalizados y, aún éstos, pertenecen exclusivamente al subgrupo del afeminado

sutil.

Se podría afirmar que con el paso de los años, desde la primeras representaciones hasta la actualidad, el personaje gay ha perdido años, ha rejuvenecido y se ha alejado considerablemente del modelo femenino, aproximándose progresivamente al modelo viril aunque, lógicamente, con mayor incidencia en su versión más jovial que en la adulta.

Volviendo al tema de la gradación del afeminamiento, ésta contempla desde un grado *sutil*, que apoya su caracterización en pinceladas (determinados ademanes, una apariencia en ocasiones marcadamente andrógina,...) casi siempre difíciles de determinar con precisión a partir de hechos concretos, hasta el grado máximo representado por el travestido.

El primer subgrupo lo constituye el afeminado sutil, levemente diferenciado en ocasiones por su aspecto fisonómico, como el andrógino Alfredo de *Diferente*, otras por la actitud que adoptan ante otros personajes masculinos, ante quienes asumen actitudes habitualmente asociadas a lo femenino en los relatos de ficción como son la emotividad o la pasividad, como sucede con Mario, cuando llora desconsoladamente ante la falta de correspondencia afectiva de Juan, en *Las cosas del querer*, o con Pablo Fernández, al principio de *alegre ma non troppo*, cuando discute con su, desde ese momento, ex-amante que le acusa de comportarse con él como “una maruja”. Otras veces el afeminamiento es más evidente, ya que viene dado por la ejecución, por parte del personaje, de determinadas acciones igualmente asociadas al rol femenino como cuando José, en *A un Dios desconocido*, compra flores para su casa o las acepta de un viejo amigo, y tal vez pretendiente.

El travestido es el siguiente subgrupo dentro de los personajes afeminados, y en este caso la percepción del afeminamiento no precisa de agudeza visual ni

interpretativa, ya que es transmitido por medio de elementos explícitos e inequívocos. El travestido tiene poca representación cuantitativa en el cine español, sin embargo su peso cualitativo es elevado, ya que constituye elemento esencial en la estructura de la trama de uno de los relatos, *Un hombre llamado Flor de Otoño*, y parte importante también en la identidad visual de otro, *La muerte de Mikel*, aunque también quede recogido de forma menos marcada en *Ocaña retrato intermitente*, todas pertenecientes a la modalidad reivindicativa de representación.

El travestismo forma parte, según las películas de Olea y de Uribe, el mundo del espectáculo, que es donde encuentra su expresión más definida y, curiosamente, se asocia a la homosexualidad sin ningún género de dudas. *Curiosamente* porque el travestismo no sólo es una manifestación del deseo de acceder a una determinada identidad sexual, sino que la mayor parte de las veces constituye una vertiente del fetichismo sexual heterosexual, es decir que es llevado a cabo por individuos heterosexuales que obtienen placer sexual (sin duda heterosexual) del hecho de vestir prendas femeninas que, aún más, en muchos casos pertenecen a sus propias compañeras. Hecha esta precisión, lo cierto es que el travestismo que se recoge en las películas españolas es, ciertamente, un travestismo que remite al espectador al deseo, por parte del personaje, de asumir una identidad femenina, identidad que se expresa en lo formal en la adopción de una apariencia femenina, y en lo sexual y afectivo en la atracción de carácter homosexual.

“La adopción por parte del travestí de una imagen reconocible, y su pretensión de desempeñar en lo posible roles femeninos, hacen que este tipo sea el que menos problemas presenta en las relaciones que establece con su contexto heterosexual. Su ubicación, en un sistema de categorías elaborado mediante el uso de valores sexualmente cargados, no ofrece dificultad. El travestismo se acepta mejor que el afeminamiento en el varón o la homosexualidad viril porque ‘el travestí es plena y directamente reconocible’ [Cardín, 1994:60]. A partir de este reconocimiento, el travestí se convierte para los

heterosexuales en casi-una-mujer. En tanto que persona con apariencia de mujer que desarrolla roles femeninos (sobre todo a nivel sexual), el travestí no suele ser objeto de deseo en el mundo homosexual". (Guash, 1991;103).

El travestismo puede cumplir una función cómica, como el forofó del Athletic de Bilbao que canta en *La muerte de Mikel* o las *folklóricas* de *Gay Club*. También puede servir como enfatizador del clímax dramático en determinadas secuencias, como ocurre con Flor de Otoño en la secuencia en la que es abandonado vestido de mujer, tras ser apaleado, a la puerta de su casa; o en la de la confesión a su madre o, más aún, en la secuencia previa a la ejecución en la que se pinta los labios para acudir ante el pelotón de fusilamiento. En Fama, a la dimensión espectacular, se une una vertiente más *naturalizada*, en la medida en la que no pretende ser una caricatura de lo femenino: Fama, fuera del escenario, en la calle y en privado, adopta una apariencia y una gestualidad absolutamente femeninas -sin caer en lo estrambótico- dando lugar a un tipo que se encuentra a mitad de camino entre el travestí convencional y el transexual, ya que, a pesar de lo verosímil de su apariencia, Fama no manifiesta en ningún momento deseo alguno de dejar de ser un hombre, en el sentido estrictamente biológico.

El último subtipo, dentro del grupo de personajes afeminados, lo constituye la loca que, a decir de Óscar Guash:

"Los modos llamativos y sonoros de la loca, la afectación de la que hace gala, y la imagen que representa, la convierten en el tipo más reconocible del universo homosexual". (Guash, 1991;93).

La loca es, junto con el travestí, uno de los tipos homosexuales más visibles, posiblemente por la fijación del estereotipo en el consciente colectivo. Probablemente debido a su visibilidad, es el que más atención ha merecido por parte de la cultura heterosexual, generalmente con fines cómicos sin embargo, su

presencia entre los protagonistas es muy escasa, a pesar de la extensa excepción que supone la película de Ramón Fernández: *Gay Club*.

Toni, junto con sus amigos, constituye la expresión más neta, en términos de protagonista cinematográfico, de la loca convencional: es alegre, desenfadado, ocurrente, lenguaraz, tremendamente afectado tanto en la inflexión vocal como en los ademanes. No sólo no se oculta, sino que se exhibe, en este caso inaugura un Club Gay en su pequeña localidad. Lo que hay de novedoso, casi de subversivo, en el film dirigido por Ramón Fernández es que, sin abandonar el cliché de la loca cómica que tan buenos resultados suele dar en el cine español²⁸, elabora un discurso en el que la loca, habitualmente estoica ante las pullas del entorno, adopta una actitud reivindicativa y retadora venciendo, además, sobre sus detractores más acérrimos.

Caso distinto es el de Ocaña, para quien la reacción de sus paisanos ante su visibilidad ha sido la razón que le ha obligado a cambiar el pueblo por la ciudad. Ocaña es también afeminado, tan ágil con el abanico como con la lengua, también -a su modo- insurgente. Sin embargo, la representación que elabora Ventura Pons parte de una experiencia vital real, que siempre suele estar compuesta por luces y por sombras, y por esta razón los momentos de comicidad conviven en *Ocaña, retrat intermitent*, con los momentos de sentimiento patético de la vida, de un patetismo sobrio que induce a la comprensión al permitir al espectador observar el rostro, fieramente humano que diría, que apenas se oculta tras la máscara.

Hipótesis N° 2: *“El cine español ofrece una visión esencialmente negativa y pesimista de la homosexualidad, lo que se traduce en las siguientes hipótesis secundariss”:*

Hipótesis N° 2.1: *“El personaje homosexual, según la cinematografía española, es fundamentalmente una víctima y es vulnerable por su propia condición”.*

Conclusión a la hipótesis N° 2.1: Efectivamente, se cumple esta hipótesis: se puede afirmar que en la mayor parte de los casos, la condición sexual del personaje le convierte en una víctima social.

Esta vulnerabilidad viene dada, a tenor de lo representado en los discursos, por la potencialidad que ofrece la condición homosexual de cara a su instrumentalización, a modo de arma arrojadiza, frente a una sociedad que, se supone, a fiscaliza esta condición y los comportamientos y sujetos con ella relacionados.

Más de la mitad de los personajes analizados se presentan como víctimas, directas o indirectas, de la incompreensión social o, lo que viene a ser lo mismo, de los efectos derivados de la misma. Eduardo (LPO) es el primero de ellos, víctima del chantaje de Rosa, como también lo es Ocaña (ORI) que se ve obligado a abandonar el pueblo donde -cuenta- sufría el acoso, e incluso la agresión física, de sus vecinos.

Juanito y Roberto (ED), aunque en distinta medida, son también objeto de acoso y ven frustrado su proyecto vital por el hecho, en último término, de ser gays.

Toni (GC) será la primera víctima que conseguirá dar la vuelta a su situación denunciando el complot del que es objeto tanto él como sus compañeros de empresa.

Mikel (LMM) constituye una nueva víctima y también, indirectamente, su amante Fama que no sólo pierde a Mikel, sino que se ve relegado al margen social, despojado del lugar que, por lógica, debía corresponderle.

No se puede decir que Pablo Quintero sean víctimas sociales por razón de su sexualidad; en todo caso, Antonio es víctima de sí mismo y Pablo Quintero, a su vez, de Antonio.

Otro personaje que sufre los efectos del rechazo social es Mario que, tanto en la primera como en la segunda parte de *Las cosas del querer*, se ve obligado a abandonar el país acosado por el escándalo al hacerse pública, por diferentes razones, su identidad.

Claudio (LCQ2) también debe ser considerado en esta punto ya que , a pesar de que ser él mismo quien se quita la vida, es evidente que su incapacidad para superar el temor social, tras revelar por su intento de asesinato sobre Alberto el objeto real de su deseo, es la motivación que le lleva directamente al suicidio.

Alberto (LCQ2) es, como fama, otra víctima indirecta de la presión social que obliga a Mario a abandonar Buenos Aires, llevándose el principio de una relación que tiene, por tanto, un futuro incierto.

Las últimas víctimas del cine español, al menos hasta donde llega este trabajo, son Ángel y Bruno: Bruno morirá a manos de Ángel, convertido en asesino en un asesino por miedo a que su vida se vea desmantelada, trayecto que sin duda se ve facilitado por su familiaridad profesional con la muerte. No hay que olvidar

que Ángel es amenazado, mediante chantaje, por Guillermo, y que es en ese chantaje donde se encuentra el origen a partir del cual se desarrollarán los acontecimientos que van a culminar con la muerte de Bruno a manos de Ángel.

Así pues, un total de trece de los veinticuatro personajes son, según los discursos fílmicos, víctimas directas de la presión social, presión que, eso sí, puede manifestarse de diferente forma y llegar hasta el personaje por distinta vía, desde la institucional, como cuando el compañero de partido de Mikel le informa de que su orientación es incompatible con la función de representante político, hasta la marginal, representada por sujetos sin escrúpulos dispuestos a aprovechar esa vulnerabilidad en su favor, como los asesinos de Juanito -Chantajistas de el diputado-. La diferencia general, como ya se apuntó en el análisis particular dedicado a las agresiones, estriba en el hecho de que desde que empezaron las representaciones desfocalizadas, el que se encarga de poner al personaje en contacto con la hipotética presión social es, siempre, otro personaje homosexual ¿Qué pensar de ello?

Se ha hablado en este apartado de forma constante de presión social pero ¿cómo se manifiesta esta presión en los relatos fílmicos? lo sorprendente es que, salvo excepciones, la presión social es el ogro al que se menta más de lo que se representa: Eduardo (LPO) parece recuperar a Miguel a pesar del escándalo del banco, y nada parece haber alterado su ritmo de vida, él sigue, como al principio, bronceándose con la lámpara de infrarrojos en el apartamento, como si nada hubiera pasado. No llegamos a saber qué pasa en realidad con Roberto Orbea, ni qué va a ser definitivo en caso de que se cumpla el futuro fatal que él mismo augura: si su orientación sexual o el asesinato de Juanito ¿hubiera sido igual de fatal si Juanito no hubiera muerto? ¿Qué hubiera pasado realmente con Claudio si no hubiera intentado asesinar a Alberto? ¿Hubiera sido igualmente rechazada su sexualidad por una

madre, por ejemplo, que ya comprendía a Mario? En el caso de Ángel (HYD) tampoco queda claro qué habría sucedido de llegar a cumplirse el chantaje de Guillermo. De modo que tan sólo en los casos de Mikel, Fama y Mario la amenaza del rechazo social se cumple abiertamente.

De modo que la amenaza del rechazo social se queda, al menos a efectos de representación, como variable fenomenológica cuyo rostro real, al igual que en algunas películas de terror, sólo puede ser imaginado a partir de las reacciones de pánico de los personajes amenazados ante su sólo mención.

Posiblemente a lo que, en último término, tratan de apuntar las películas que hacen referencia al rechazo social no es a la denuncia de su existencia real, sino precisamente a lo productiva que resulta su simple existencia hipotética a quienes quieran aprovecharse de ella, y al estado de gratuita vulnerabilidad en el que colocó a quienes son susceptibles de sufrirla. Esta vulnerabilidad paradójicamente, lejos de implicar una ordenación de un comportamiento que la sociedad considera inmoral mediante la constricción que supone la presión, lo que en realidad hace es, precisamente, colocar a la homosexualidad en los límites de la marginalidad social, abriendo con ello la puerta a todo tipo de atropellos y comportamientos de dudosa talla moral, que campan libre e impunemente en esa tierra de nadie donde el control social ya no tiene efecto.

Hipótesis N° 2.2: *“El personaje homosexual, según la cinematografía española, es un individuo caracterizado finalmente por la infelicidad fruto de la frustración a la que le lleva su condición”.*

Conclusión a la hipótesis N° 2.1: Efectivamente, se cumple esta hipótesis: el personaje homosexual rara vez alcanza sus objetivos, sean éstos cuales sean. 17 personajes en total (70,3%) acaban frustrados por una u otra razón.

El primero es Alfredo (DFTE), incapaz de adaptarse al universo masculino que forman su padre y su hermano del que, con la muerte del padre, será definitivamente expulsado.

José (ADD), será presa del vacío interior que ha pretendido llenar a base de recuerdos reconstruidos para la ocasión, pero que no llegan a dar rumbo a su triste existencia.

Lluís llegará a conseguir que su madre acepte su situación, sin embargo será fusilado por el intento de magnicidio contra Primo de Rivera.

Roberto y Juanito (ED) tampoco conseguirán realizar su proyecto en común, a pesar de la comprensión que obtienen de Carmen, la mujer del diputado.

Ramón (EE) será asesinado, definitivamente al final de la película, por Jaime, aunque es el caso menos claro puesto que no presenta ningún proyecto claramente definido.

Mikel y Fama (LMM), ya se ha dicho, también ven frustrado su proyecto en común, además de la vida en el caso del primero.

Pablo Quintero (LD) no conseguirá enamorar a Juan, y perderá toda

oportunidad cuando éste es asesinado por Antonio, a quien también perderá, de modo que ni él ni Antonio consiguen nada de lo que pretenden.

Klaus (TEC) fallará en su tentativa de suicidio y también fallará al oponerse a Ángel en lo único que puede hacer: intentar sobrevivir en el pulmón de acero. Al final morirá humillado a manos de Ángel.

Mario (LCQ) no conseguirá recuperar su relación con Juan en *Las cosas del querer*, ni tampoco logrará, ni establecer una relación con Alberto, ni evitar el conflicto con Claudio en *Las cosas del querer 2*. Además, en ambos casos se verá enfrentado al desarraigo del exilio forzoso, aunque éste se vea suavizado, en la segunda parte, por la compañía de sus, ya inseparables, Pepita y Balbina.

Claudio (LCQ2), por su parte, no podrá recuperar el amor perdido de Alberto, y lo único que conseguirá es dejarle lisiado. Tampoco logrará guardar las apariencias, y el escándalo será inevitable tras los acontecimientos que tienen lugar en el teatro en el que actúa Mario. Alberto, por su parte, acabará, además de lisiado, y sin la presencia de Mario y sin datos concluyentes acerca del estado de la relación tras el suceso.

Por último Bruno (HYD) no sólo no conseguirá salvarse del acoso criminal de Guillermo en los brazos de Ángel, sino que, lejos de obtener protección, acabará encontrando la muerte en ellos.

Hipótesis Nº 2.3: *“El homosexual, según la cinematografía española, es un personaje abocado a la soledad”.*

Conclusión a la hipótesis Nº 2.1: Efectivamente, se cumple esta hipótesis: La preocupación por encontrar un compañero, o al menos un apoyo afectivo con vistas al futuro, está presente desde el principio en las películas que tratan de este tema.

Ya Eduardo (LPO) plantea el miedo al vacío de la soledad y, aunque no como pareja, mira a Miguel como un seguro de vejez con el que poder enfrentarse a ese fantasma.

José (ADD) también se enfrenta a esa situación, e intenta refugiarse en el pasado sin conseguirlo completamente. Al final, el vacío se apoderará de él.

En Ocaña (ORI), a pesar de la frivolidad con la que pretende tratar el tema, también aparece esta inquietud cuando, a pesar de afirmar que él es un hombre de amores breves, que valora su independencia, sí cree en ese sentimiento y siente temor cuando la noche le sorprende en soledad.

En la misma dirección avanza, hasta que es interrumpida, la relación que llegan a establecer Roberto y Juanito (ED), relación que, a pesar de nacer en el ámbito de lo esporádico, de lo furtivo, acaba por instalarse ocupando el universo cotidiano de los protagonistas. Al final, una vez más, es la soledad, a parte del escándalo, lo que espera a Roberto tras la desaparición de su amante.

Similar destino siguen Mikel y Fama, cuya relación se ve frustrada por la muerte del primero, sin que hayan logrado establecerse realmente como pareja a pesar de sus evidentes deseos al respecto.

Pablo Quintero y Antonio (LD) no llegarán a formar una auténtica pareja, a pesar de ambos muestran interés por encontrar a la persona adecuada. En este caso será el desencuentro entre los protagonistas, y no las circunstancias externas, lo que les impida conseguir su propósito. Sencillamente Antonio ama a Pablo, pero Pablo ama a Juan que, a su vez, no corresponde a Pablo en la medida en la que éste quisiera.

Mario (LCQ y LCQ2) tampoco alcanzará mejor suerte y tendrá que marcharse al exilio solo, de España en la primera parte de *Las cosas del querer*, y de Argentina en la segunda, dejando, en éste último caso, a Alberto también solo. Claudio morirá, en definitiva, como resultado de no haber podido recuperar su antigua relación con Alberto, y por su incapacidad para asumir que éste acabase en brazos de Mario.

Ángel también se planteará, tras su ruptura con Ramón, la conveniencia de iniciar una nueva vida, pero será Bruno quien más hondamente exprese la necesidad de huir de la soledad, de pertenecer a alguien, de hacer proyectos en común. Lamentablemente para los protagonistas, los acontecimientos que se irán sucediendo en *Hotel y domicilio* tampoco van a permitir que el proyecto prospere.

Hipótesis N^o 2.4: “*El conocimiento de su condición, por parte de la sociedad no homosexual, se representa como generador de conflictos*”.

Conclusión a la hipótesis N^o 2.4: Efectivamente, se cumple esta hipótesis: cuando se produce un proceso por el que el personaje pasa de la invisibilidad a la visibilidad social (hecho que tiene lugar exactamente en el 54,6% de los personajes analizados), lo más frecuente es que el personaje se enfrente a un conflicto que no podrá resolver favorablemente.

El primer personaje en el que se plantea el conflicto del conocimiento público es Ocaña, que abandona el pueblo ante la presión a la que le somete el entorno social. Sin embargo es el mismo Ocaña que paseará travestido e insurgente por las calles de Barcelona sin que, al parecer, se produzca ningún conflicto.

En *Un hombre llamado Flor de Otoño* también aparece, aunque indirectamente, una referencia a la conflictividad social derivada del hecho de ser visiblemente gay, y se produce en la comisaría cuando se conoce, por el inspector de policía, que todos los habituales de Bataclán están ya fichados, a pesar de que no se habla para nada de delito.

Se enfrentan a este tipo de situación Roberto y Juanito (ED), sin que en *El diputado* llegue a contarse en qué dirección se resolverá finalmente el conflicto ante el conocimiento social más amplio, aunque cabe presumir, de lo que se desprende del monólogo interior de Roberto, que la resolución no será positiva.

También Toni (GC) tendrá que vérselas con la facción más reaccionaria de su comunidad, aunque en este caso, como en el de Eduardo, se recojan en el discurso tanto situaciones de conflicto como de integración social, como la festiva secuencia en la que Toni y sus amigos van a tomar el aperitivo al bar.

Mikel es uno de los casos más evidentes de conflicto directamente asociado al momento en el que su condición se hace visible: justo a continuación de despedirse de Fama en el pueblo, se producen las primeras reacciones y Mikel es retirado de la vida política y puesto en cuestión por sus propios amigos. Fama comparte, aunque sólo sea indirectamente, la suerte de Mikel y asiste a su funeral en un marcado segundo plano.

Otro de los ejemplos más notorios de conflictividad social es el que vive Mario (LCQ y LCQ2), e indirectamente también Alberto que se queda solo cuando Mario parte al exilio, aunque en este caso vuelve a aparecer una situación personal de aceptación por parte de Tullio, el amante de Pepita, en la última secuencia del aeropuerto en *Las cosas del querer 2*. En dicha secuencia Tullio equipara la relación que existe entre Pepita y él con el que, sabe, siente Alberto hacia Mario, solidarizándose con él y dándole esperanzas, no se sabe si fundadas o no -el discurso no ofrece ningún dato al respecto-, ante el reencuentro futuro de ambas parejas.

Tan sólo Pablo Fernández, en *Alegre ma non troppo*, parece no haber tenido que enfrentarse a conflicto social alguno por el hecho de reconocerse homosexual. Es más: tiene una madre que le valora más por el hecho de serlo, y encuentra una amiga, Salomé, con la que puede compartir sus sentimientos y experiencias.

En el resto de los personajes: Alfredo (DFTE), José (ADD), Jaime y Ramón (EE), Pablo Quintero y Antonio (LD), Ángelo y Klaus (TEC) y Ángel, Bruno y Guillermo (HYD) no se producen cambios reales en la visibilidad del personaje, por lo que no es posible conocer, a partir del propio discurso, el grado de conflicto que supondría en realidad para ellos el ser reconocidos socialmente como gays.

Lo que sí es absolutamente cierto es que sólo en un caso la visibilidad es exclusivamente motivo de satisfacción, el ya comentado de *Alegre ma non troppo*, que existen casos -concretamente 4- en los que el personaje puede vivir tanto situaciones de satisfacción como de conflicto como resultado de su visibilidad: Eduardo (LPO), Ocaña (ORI), Toni (GC) y Alberto (LCQ2) y que, por último, son mayoría -un total de 7- los que son representados en situaciones exclusivas de conflicto: Lluís (HFO), Roberto y Juanito (ED), Mikel y Fama (LMM y Mario (LCQ y LCQ2).



Ilustración 27: Representación del rechazo social en *La muerte de Mikel* (1983). Mikel besa a Fama al despedirse, y acto seguido es excluido de la lista electoral de su partido debido, explícitamente, a sus preferencias en materia sexual.

Hipótesis Nº 2.5: *“El personaje homosexual, según la cinematografía española, vive una experiencia constreñida dentro de los límites de lo marginal”*.

Conclusión a la hipótesis Nº 2.5: Efectivamente, se cumple esta hipótesis: casi todos los personajes muestran una doble vida, paralela a la pública y cuidadosamente separada de ella, en la que desarrollan su sexualidad que, por esta razón, siempre es marginada de la esfera de lo social.

Alfredo calla su deseo y lo niega a sí mismo acostándose con la mujer de uno de sus empleados en *Diferente*. Para su familia es implemente algo excéntrico, pero en su seno tampoco se aborda en ningún momento abiertamente el asunto.

Algo similar sucede con Eduardo al reconvertir la atracción que siente por Miguel. Él posee un apartamento en el que da rienda suelta a su deseo, y aunque en varios momentos del relato se da a entender que en su familia, tanto su hermano como su madre, están al tanto de su opción, en ningún momento su vida como homosexual y su vida social llegan a compartir cuadro. Todo se mantiene cuidadosamente al margen.

Algo similar ocurre con José: su hermana sabe de la condición sexual de su hermano, sin embargo nada en el relato indica que existan conexiones entre su vida homosexual y el resto, ni siquiera cuando, como en la fiesta a la que asiste en la vieja casa de Granada, los personajes comparten el mismo espacio. El encuentro, que acabará en sexual, entre José y un viejo amigo comienza y termina en el jardín, fuera de la casa, al margen, una vez más, de la fiesta que está teniendo lugar en el interior.

En el caso de Ocaña (ORI) la situación es más ambigua y que aunque se le muestra socialmente visible, y aparentemente integrado, lo cierto es que él mismo

marca una diferencia al trazar una línea entre el barrio de arriba y el lugar en el que él vive en la parte baja de la rambla barcelonesa, y él mismo se asocia a otros tipos considerados socialmente marginados como su amiga la prostituta que se emborracha. De todos modos, y a pesar de los paseos de Ocaña entre la multitud, no es difícil observar, en algunas de estas secuencias, las expresiones de mofa de los viandantes.

Roberto Orbea (ED) sigue, al principio, el mismo esquema de Eduardo (LPO). Él vive con su mujer y se acuesta con sus jóvenes amantes en espacios transitorios: al principio su automóvil y después el apartamento que, por pertenecer a los tiempos de la clandestinidad, añade diferentes connotaciones a la relación que en su seno se establece. Sin embargo, Roberto Orbea va a ser el primer personaje en el que la homosexualidad abandona realmente la marginalidad, compartiendo espacios, acciones y personajes con la vida estable y cotidiana del protagonista: la relación de Roberto y Juanito abandonará el apartamento para ocupar el piso conyugal, compartir su presencia en escenarios públicos de diversa índole (mítines, museos, etc.), en definitiva: para ocupar el mismo espacio, incluso filmico, fuera de la marginalidad.

En el caso de Ramón (EE) no hay datos suficientes, debido a que no aparece representado su universo público, por lo que no es posible determinar si es diferente o si es el mismo que el ocupado por su vida como gay. Muy distinta es, sin embargo, la de Jaime, en el que los universos cotidiano y homosexual aparecen tan sumamente separados que no sabemos nada acerca de su existencia hasta la última secuencia de la película.

Toni (GC) es el primer personaje en el cine español, cuya homosexualidad aparece perfectamente integrada en su universo cotidiano, y aunque existe un

espacio, el Club Gay, que a priori podría ser conceptualizado como diferencial, lo cierto es que es un espacio de integración en el que se pretende el establecimiento de contacto entre la sociedad no homosexual y la cara más festiva y lúdica de una determinada experiencia gay.

Mikel (LMM) también es un personaje a través del cual se llega a representar abolición de la línea divisoria entre su dimensión gay y su dimensión pública, aunque ésta aparezca perfectamente establecida al principio de la película. *La muerte de Mikel*, como de otro modo hiciera *El diputado*, habla de las consecuencias de dicha abolición que en este caso, como en aquél, son presentadas como letales.

En *Tras el cristal* el planteamiento de este aspecto da una vuelta de tuerca más, al sumarse a la marginalidad, la vertiente psicopatológica de sus protagonistas. La homosexualidad en esta película no sólo pertenece al ámbito de lo marginal, físicamente aislado de lo social por el escenario -que alcanza cotas de asfixiante- de la casa, sino que da un paso más en dirección a lo siniestro por la puerta de la patología. Evidentemente en *Tras el cristal* no existe conexión entre el universo habitado por lo homosexual y el universo social, por la sencilla razón de que este último no existe, ha sido anulado haciendo desaparecer, además, a sus representantes en la casa: la esposa de Klaus es asesinada y la asistenta despedida. La niña forma, para entonces, parte integrada del imaginario de Ángel. Desde ese momento la mansión es un universo cerrado que, poco a poco, se convierte en espejo físico de la locura de sus protagonistas hasta que, en último término, es también visualmente arrancada de la propia realidad.

Mario también vive una homosexualidad marginal, a pesar de que Juan conoce -y en algún momento ha compartido- la situación y de que Pepita parece aceptarla sin problemas. Sin embargo, una vez más, los encuentros con sus amantes

tienen lugar *soto voce*, en la absoluta marginalidad del retrete de un bar, en la relativa marginalidad de los bastidores del escenario, en el espacio anónimo de la habitación de un hotel, o en la oscuridad de una habitación, lejos de la juerga que se desarrolla en el salón de la casa entre el resto de los invitados.

Este planteamiento cambia ligeramente en *Las cosas del querer 2*, aunque aquí, tanto la relación que se establece entre Pepita y Tullio, como la que se establece entre Mario y Alberto, se mantienen al margen, por voluntad de pepita y de Mario, de los espacios cotidianos. No obstante no se borra completamente el discurso de lo diferencialmente marginal: si bien es cierto que tanto una relación como la otra se inscriben en espacios alternativos al cotidiano (el hotel en el caso de Pepita y también el apartamento de Alberto en el caso de Mario), lo cierto es que en la secuencia final, en la despedida del aeropuerto, Tullio despide a Pepita efusiva y públicamente, mientras que Alberto debe conformarse, no se sabe si por el cariz que han tomado los acontecimientos, con ver desde la azotea del mismo aeropuerto como Mario se aleja hacia el avión sin ni siquiera despedirse con una mirada. Añádase a este hecho el que la relación que se establece entre Alberto y Claudio es constantemente negada por el segundo que, además, se va a casar y está en pleno proceso de preparación de su boda, sin que nadie, salvo Alberto y Mario, tenga noticia de sus verdaderos deseos.

Pablo Fernández, como ya se ha dado a entender o se desprende de lo dicho en algún otro momento, también constituye una excepción a la cuestión de la marginalidad: Pablo no oculta su condición, ni siquiera el hecho de tener escarceos ocasionales. Su vida, más o menos afortunada, aparece como un todo integrado y su vida gay no es representada de manera marginal respecto de su vida pública, simplemente decide, debido a diversas circunstancias, cuestionarse su orientación sexual; pero lo hace desde la integración, no desde la marginalidad.

Por último, en *Hotel y domicilio*, vuelve a darse el esquema de la doble vida en la figura de Ángel, cuyo afán es mantener a toda costa el tabique que separa su yo público y su yo privado y públicamente desconocido, por esta misma razón, marginal. En este caso la homosexualidad vuelve a estar asociada a la prostitución, al universo del chantaje y de lo sórdido, aunque sea para elaborar una feroz crítica a lo políticamente correcto como la que se elabora en *Hotel y domicilio*. La diferencia es que, para Ernesto del Río los personajes marginales contrastan, por su nobleza y su ternura, con la villanía que caracteriza a los que representan el poder establecido y que gozan de la estima social: el ex-policía (Guillermo) y el respetable forense (Ángel). Sin embargo, en lo que interesa a este trabajo, lo cierto es que, buena o mala, noble o vil, la homosexualidad vuelve a considerarse en el ámbito de la marginalidad social.

Así pues, aunque de una manera no siempre tan evidente como la que corresponde a los discursos que pretenden establecer una denuncia de tal situación, lo cierto es que la homosexualidad es representada como ámbito socialmente marginal en 12 de las quince películas analizadas, afectando a 19 de los 24 personajes que componen la muestra (79,1%). Tan sólo los personajes de *Gay Club*, *La ley del deseo* y *Alegre ma non troppo* constituyen claras excepciones a esta afirmación.

Hipótesis N^o 2.6: “El personaje homosexual, según la cinematografía española, es un sujeto cuya experiencia vital está generalmente ligada al drama”.

Conclusión a la hipótesis N^o 2.6: Efectivamente, se cumple esta hipótesis: de las 15 películas analizadas, 13 abordan la cuestión homosexual desde la perspectiva del drama, ofreciendo historias en las que el personaje homosexual se enfrenta a situaciones vitales que podrían merecer la consideración de situaciones límite. Tan sólo *Gay Club* y *Alegre ma non troppo* ofrecen una mirada cómica de la cuestión.

Hay, no obstante, incluso dentro del drama, ciertas cuestiones de matiz que sería bueno considerar: los dramas sobre la homosexualidad suavizaron los tintes más cruentos con la llegada de *La ley del deseo*, película que sacó la cuestión homosexual del ámbito de la sordidez que había caracterizado a sus personajes hasta ese momento, de modo que cabe decir que, si bien el tratamiento dramático de la cuestión homosexual se mantiene hasta *Hotel y domicilio*, existe en algunas de las películas de la modalidad desfocalizada una tendencia a la atenuación de los planteamientos dramáticos. Por decirlo de una manera más gráfica, la mayor parte de las películas se afincan en el drama pero, mientras que las películas anteriores a *La ley del deseo* dirigen su mirada hacia la sordidez y hacia el patetismo, enfatizando los aspectos dramáticos de la trama, a partir de *La ley del deseo* hay películas que incorporan el glamur y los recursos propios de la comedia, ofreciendo una mirada que, sin dejar de ser básicamente dramática, humaniza y hace más asequible -y compatible- la experiencia homosexual. No obstante, *Hotel y domicilio* es una contundente excepción dentro de las películas del segundo grupo, ya que vuelve a colocar la cuestión homosexual en el ámbito del drama más sórdido y acerado, que era propio de las películas reivindicativas.

Conclusión general a la hipótesis N° 2: Efectivamente, se cumple esta hipótesis: como se ha podido observar en el resultado de las conclusiones a las hipótesis 2.1 a 2.6, la visión que se ofrece de la homosexualidad es claramente pesimista y obviamente desalentadora para quien, pongamos por caso, busque en los discursos cinematográficos la expresión de un modelo de vida gay.

Los films españoles presentan al personaje homosexual como protagonista de una experiencia vital negativa, si bien no adjudican a la propia condición la responsabilidad sobre tal resultado, sino que en la mayor parte de los casos la responsabilidad recae sobre ese ente abstracto al que hemos denominado *presión social*, que sólo en unos pocos casos adopta una personalidad definida en los discursos: es el padre de Carmen, la novia de Miguel, en *Los placeres ocultos*, son los vecinos del pueblo de Ocaña en *Ocaña, retrat intermitent*, los políticos conspiradores de *Gay Club*, la madre o los compañeros de partido de Mikel en *La muerte de Mikel*, el cacique amigo del marqués en *Las cosas del querer* y la propia Evita Perón en *Las cosas del querer 2*.

La denuncia de muchos de los relatos fílmicos estudiados es precisamente la de la hipocresía social, que condena a la marginalidad a personajes cuyos sentimientos, vidas, experiencias... no se diferencian en nada de las de cualquier otro ciudadano, por la mediación de personajes -algunos también homosexuales para abundar en la ironía- que saben aprovechar en su beneficio esa deformación de la sensibilidad social hacia la homofobia.

No obstante, y sea quien sea el titular último de la responsabilidad, lo cierto es que en las películas estudiadas la imagen que se ofrece de la experiencia vital del personaje homosexual es bastante lúgubre, ya sea por activa o por pasiva: por pasiva sufre, como se ha dicho, las consecuencias de la falta de escrúpulos de unos,

o la falta de sensibilidad de otros, como les sucede a Eduardo (ED), Lluís (HFO), Ocaña (ORI), Roberto y Juanito (ED), Toni (GC), Mikel y Fama (LMM), Mario y Alberto (LCQ y LCQ2) y Ángel y Bruno (HYD); por activa se les presenta, por circunstancias que en muchos casos -hay que aclarar- se escapan a su control, incapaces de estabilizar su vida afectiva, como sucede con José (ADD), Ocaña (ORI), Roberto y Juanito (ED), Mikel y Fama (LMM), Pablo Quintero y Antonio (LD), Mario (LCQ y 2), Alberto y Claudio (LCQ2) y Bruno y Ángel (HYD); o capaces de causar muertes -directas o indirectas- como Alfredo (DFTE), Jaime (EE), Antonio (LD), Klaus y Ángel (TEC), Claudio (LCQ2) y Ángel (HYD).

Así pues, el abandono, la soledad y la muerte son los ingredientes básicos de los discursos que, en clave casi siempre dramática, abordan la cuestión homosexual en nuestro país. No se abordan en ningún momento, salvo leves pinceladas en *La ley del deseo*, otras visiones positivas de la homosexualidad como podría ser la posible cotidianeidad de este tipo de relaciones que sí alimenta los argumentos de películas de otras nacionalidades, como la comedia norteamericana *Partners* (en español: *Algo más que colegas*, de James Burrows, 1982) o incluso en convivencia con el drama, como *Longtime Companion* (en español: *Compañeros inseparables* de Norman René, 1990) un canto, entre otras cosas a la solidaridad gay, y *Torch song Trilogy* (en español: *Compañeros inseparables* de Paul Bogart, 1988) en el que incluso se plantean cuestiones tan actualmente en debate como la capacidad de las relaciones entre hombres para la adopción -en determinadas circunstancias-, por poner tan sólo algunos ejemplos.

En España aún no se ha abandonado la idea de la homosexualidad como conducta marginal, no ofrece nuestro cine modelos reales de integración salvo, tal vez, *La ley del deseo*. Sería un error considerar como tal a *Gay Club*, ya que en ella el entronque, entre la realidad homosexual y la sociedad en general, tiene lugar en el

espacio del Club Gay, en el que los gays permanecen en todo momento *al margen* de los que no lo son: en una mesa aparte como el marqués y su séquito, detrás de la barra, en el escenario o tras los bastidores: hay en todo caso interacción directa, pero no integración real. Se podría decir que la prima de Toni y el novio y la jefa de ésta constituyen un ejemplo de integración y, en cierto modo lo son, sin embargo actúan siempre como *tutores* protegiendo y lo que es más sintomático: *representando*, haciendo de mediadores, entre el grupo de gays y los representantes de la sociedad más amplia. Les representan ante la entidad bancaria, ante las instituciones públicas, ante la prensa y también, a pesar del alegato de Toni en el juicio, ante la institución jurídica por la vía del abogado defensor que es, a su vez, amigo del novio de su prima, lo que ya supone un alarde de mediación.

A la vista, en conjunto, de los relatos analizados, un homosexual adolescente, por poner un ejemplo, que busque pistas sobre alternativas del ser homosexual, o un familiar de éste, pongamos por caso sus padres, no podrán acceder más que a una imagen negativa y pesimista de lo que el futuro puede deparar a un individuo gay, por mucho que sea relevado en muchos -la mayor parte- de los casos -y esto los discursos también lo dejan claro- de la responsabilidad directa sobre este hecho, representándole como una víctima social.

Hipótesis N^o 3: *El cine español ofrece argumentos que pueden inducir el rechazo de la homosexualidad*”.

Conclusión a la hipótesis N^o 3: Efectivamente, se cumple esta hipótesis: derivada de lo anterior, un modelo de experiencia humana a la que no es fácil acceder de manera directa, dado que se caracteriza por su ocultación social, está mucho más determinado por la experiencia vicaria que ofrecen los discursos mediáticos, en este caso el discurso cinematográfico.

Dado que, como se ha demostrado en el epígrafe anterior, no se ofrecen en el cine modelos positivos de experiencia homosexual, la homofobia sigue encontrando en ellos argumentos, aunque sean irracionales -recordemos que una fobia es un proceso psicológico de naturaleza irracional-, para mantenerse.

Muchos, una tercera parte, de los personajes analizados son promiscuos: Eduardo (LPO), José (ADD), Lluís (ORI), Roberto (ED), Juanito (ED), Ramón (EE), Pablo Quintero (LD), Mario (LCQ).

Casi todos demuestran ser, por una u otra causa, emocionalmente inestables: Alfredo (DFTE), José (ADD), Lluís (HFO), Ocaña (ORI), Roberto (ED), Juanito (ED), Jaime (EE), Mikel (LMM), Antonio (LD), Ángelo (TEC), Mario (LCQ y LCQ2), Claudio (LCQ2) y Bruno (HYD).

Algunos, otra tercera parte, realizan, o reconocen haber realizado, acciones suicidas o desarrollan comportamientos psicológicamente nocivos: Jaime (EE) mata a Ramón, Fama cuanta un intento de suicidio (LMM), Antonio se suicida y previamente ha matado a Juan (LD), Klaus (TEC) reconoce en su diario haber asesinado a varios niños en los campos de concentración y mantiene contactos pederásticos con Ángelo, Ángelo (TEC) presenta graves problemas de identidad,

asesina a varios niños y finalmente a Klaus, Claudio intenta matar por celos a Alberto (LCQ2), Ángel asesina a Guillermo y a Bruno (HYD) y Guillermo (HYD) es un individuo agresivo que no duda en golpear, chantajear o humillar para alcanzar su objetivo.

Otros muchos, casi la mitad, simplemente están directamente relacionados con comportamientos socialmente rechazados como la prostitución, la pederastia o el consumo de droga: Eduardo (LPO), Lluís (HFO), Roberto (ED), Juanito (ED), Ramón (EE), Pablo Quintero (LD), Klaus (TEC), Ángel (TEC), Mario (LCQ), Ángel (HYD) Bruno (HYD) y Guillermo (HYD).

El caso es que, resumiendo, las películas españolas no contienen discursos homófobos en sí mismos, pero en ellos se asocian abundantemente a la condición homosexual, determinados comportamientos o actitudes que, de no existir en el espectador una experiencia contrastada al respecto, podrían inducir actitudes de rechazo.



Ilustración 28: *El y él* (1979). La prostitución es una acción frecuentemente asociada, en lo cinematográfico, a la homosexualidad. Ramón paga sus servicios a un joven prostituto.

Hipótesis N^o 4: *“Existen coincidencias entre la imagen fílmica y la imagen social de la homosexualidad”*.

Conclusión a la hipótesis N^o 4: Efectivamente, se cumple esta hipótesis: existen coincidencias entre determinados aspectos de la imagen social de la homosexualidad, presentes en estudios de campo elaborados a este respecto, y su representación en los discursos fílmicos.

Los ítems que aparecen tanto en el estudio que se ha tomado como base como en el presente análisis, y entre los que existen correspondencias evidentes hacen referencia a:

a)- Grado del reconocimiento/visibilidad del sujeto/personaje homosexual, de modo que lo que parece visible en la realidad, se representa como visible en el universo fílmico.

b)- Tipos de hábitat con mayor presencia de homosexuales, de manera que en los discurso fílmicos los personajes se representan mayoritariamente en los hábitat en los que su imagen social los localiza: el hábitat urbano.

c)- Autonomías con mayor presencia de homosexuales: el cine representa exactamente las mismas cuatro autonomías en las que, mayoritariamente, la imagen social espera encontrarlos. Andalucía, Cataluña, Madrid y País Vasco.

d)- Clases sociales en las que es más frecuente la presencia homosexual: aunque la mayor parte de los encuestados piensan que pueden existir en cualquier clase social, entre los que no piensan de este modo se mantiene la misma tendencia que la que se refleja en las películas, que, de mayor a menor, los localiza entre clase alta, media, y baja.

e) Profesiones con más presencia homosexual: la imagen fílmica, así como la imagen social, localizan la presencia homosexual más elevada entre los profesionales del mundo de las artes y el espectáculo.

f) Detractores de la condición homosexual: imagen fílmica e imagen social coinciden a la hora de representar una, y localizar la otra, a los grupos sociales menos favorables a la condición homosexual, de modo que estos grupos sociales aparecen todos representados, en algún momento de las películas analizadas, como abiertamente hostiles hacia los protagonistas homosexuales.

NOTAS

¹ Para un estudio histórico de la homosexualidad en occidente, a parte de la obra citada de Boswell ver García Valdés, A. - Historia y presente de la homosexualidad. - Akal Universitaria - Madrid, 1981. Para una historia más reciente de la homosexualidad: Mirabet y Mullo, A. - Homosexualidad hot - Hecrer - Barcelona, 1985. Más centrados en la evolución de la realidad homosexual española: Guash, O. - La sociedad rosa - Anagrama - Barcelona, 1991.

² *Slogan* : nombre dado por los antiguos pueblos irlandeses al grito de guerra.

³ Los autores localizan el período "*postfranquista*" como aquél que va desde el año anterior a la muerte del dictador hasta la promulgación del indulto de 1975, la reforma de Arias Navarro y la promulgación de la Ley de Asociaciones Políticas. La etapa de "*Transición democrática*" se inicia con el expediente de legalización de los partidos políticos e incluiría los siguientes acontecimientos: la disolución de la Secretaría General del Movimiento, la legalización del Partido Comunista de España, las elecciones del 77, la declaración de amnistía definitiva, la elaboración de la Carta Magna y su aprobación en referendun en diciembre del 78 y la aprobación de la Ley del Divorcio en el 81. Esta etapa concluiría con la victoria del PSOE en las elecciones de 1982. La etapa propiamente "*democrática*" sería la que va desde 1983 hasta nuestros días.

⁴ Un concepto similar aunque formulado como *cultura homosexual* es empleado por Toda, M.A., Sánchez-Palencia, C. e Hidalgo, J.C. en "*Monográfico sobre cultura homosexual*". *Stylística*. Nº 4, 1995-96.

⁵ Circular de 13 de febrero de 1976, Nº 1/76. Fiscalía del Tribunal Supremo. Pornografía. Normas sobre publicaciones y espectáculos contrarios a la moral. Citada por González Ballesteros, T. (1981: 471 a 479).

⁶ Según Babuscio (1996:96): "El término '*camp*' designa aquellos elementos que, en una persona, situación o actividad, se expresan o son creados por una sensibilidad homosexual. No hay ninguna persona, o cosa que sea '*camp*' *per se*: se trata más bien de una relación que se establece entre determinadas actividades, individuos o situaciones y la homosexualidad".

⁷ Véase: Friedman, L.D. "Unespeakable images. Ethnicity and the american cinema". University of Illinois Press. Chicago, 1991 y Mayne, J. "Cinema and spectatorship". Routledge. Londres, 1993.

⁸ Este momento se corresponde con lo que en el argot del colectivo se denomina *salir del armario*, traducción del *coming out* inglés, que hace referencia al momento en el que el individuo hace pública su condición fuera del ámbito exclusivamente homosexual.

⁹ La película inició su rodaje en una casa de campo en la se sucedieron los desastres, hasta tal punto que parte de ella se desmoronó causando heridas en los ojos de David Sust (Ángelo), lo que oblogó a paralizar el rodaje en varias ocasiones. Finalmente, y con un considerable aumento sobre el presupuesto inicial, fue necesario reproducir a toda prisa, en decorados, la parte de la casa en la que debía terminarse el rodaje.

¹⁰ La *voluntariedad* de la situación se pone de manifiesto cuando se aprecia el poco esfuerzo que Juan realiza para zafarse de Mario, instantes después cuando la coartada de la ambigüedad es ya insostenible.

¹¹ Joven Orquesta Nacional de España, prestigiosa institución cantera de la Orquesta Nacional de España.

¹² Forster, E.M. (1962; 75) citado por Chatman, S. (1990; 141).

¹⁴ Son muchos los autores que tratan en sus estudios el factor *visibilidad* y sus implicaciones en los mecanismos de aceptación o de rechazo de la condición homosexual. Todos emplean, con escasas diferencias, el término *visible* para designar la homosexualidad no oculta cuyo conocimiento es accesible para la sociedad no homosexual. Se pueden consultar en este sentido, entre otros, los trabajos de Begoña Enguix (1995; 70) y Richard Dyer (1983; 2-19).

¹⁵ En su estudio Begoña Enguix (1996; 74) ofrece una interesante estadística de las respuestas a una de las cuestiones planteadas en su investigación: "¿Quién conoce su homosexualidad?" que arroja el siguiente resultado: Amigos: 72,0%, Compañeros de trabajo: 45,3%, Familia: 36,0%, Conocidos: 24,0%, Todos: 22,7%, Sólo otros homosexuales: 4,0% y Nadie: 1,3%. Desgraciadamente no indica el orden de la secuencia en la que se desarrolla este proceso informativo.

¹⁶ Al hablar de origen no se pretende entrar en el debate abierto entre quienes defienden un origen biológico, concretamente de carácter genético, de la homosexualidad y a los que se decantan por definir su origen como fruto de un proceso de aprendizaje (Enguix, B. 1996; 194). La intención es sencillamente la de conocer en qué momento, según el discurso cinematográfico, se manifiesta el rasgo homosexual en el personaje y si ofrece razones que intenten explicar dicha aparición.

¹⁷ En este contexto el término codificación cultural se pone en conexión con el de tipificación de Berger, P.L. y Luckman T. (1995; 49) "*La realidad de la vida cotidiana contiene esquemas tipificadores en cuyos términos los otros son aprehendidos y "tratados" en encuentros cara a cara*".

¹⁸ Utópico se refiere en este contexto a los espacios que carecen de un referente espacial identificable, como puede suceder en las representaciones de imágenes oníricas, en las que el espacio no tiene por qué presentar una dimensión física concreta.

¹⁹ Véase, para todo lo relativo al uso de espacios diferenciales o uso diferencial de espacios genéricos, el capítulo "instituciones y escenarios" en Guasch, O. (1991; 109).

²⁰ Para realizar el cómputo se han empleado copias videográficas de las distintas películas empleando un vídeoeditor Panasonic NV-HS 1000 con control manual sobre la velocidad de arrastre de la cinta (Jogg/Shuttle), y dotado de contador de tiempo hh:mm:ss, permitiendo una gran precisión cronométrica.

²¹ Otra Conducta Socialmente Rechazada.

²² En el caso de Mikel, aunque su estado inicial es el de casado se ha preferido considerar la situación de separado, puesto que tal separación se produce en un momento muy temprano del discurso sin que Mikel vuelva a aparecer como casado.

²³ "*Pretended families*" en el original, parece hacer referencia a los grupos compuestos mayoritariamente por homosexuales entre cuyos miembros se establecen vínculos de amistad y apoyo mutuo que, a pesar de no ser consanguíneos, se revelan sorprendentemente fuertes y estables a lo largo del tiempo, y que acaban constituyéndose en muchos casos en el auténtico soporte emocional y práctico en cualquier circunstancia. En el argot gay norteamericano la palabra *family*

posee esta acepción, designar a alguien como *family* indica que pertenece al entorno homosexual próximo. En español el registro más parecido es el de *hermana*, palabra con la que un homosexual puede referirse a otro, vínculo que excluye por completo cualquier componente sexual.

Ejemplos de estos grupos pueden verse en películas como “Long time companions” (1990) de Norman René o en “Philadelphia” (1993) de Jonathan Demme, por citar dos de las más recientes.

²⁴ El término *salir del armario* es una traducción de la expresión americana *coming-out the closet*, con la que se hace referencia al proceso completo en virtud del cual el individuo homosexual termina por abandonar el anonimato (el armario o *closet*) y hacerse *visible* convirtiendo en pública su condición más allá de los ámbitos exclusivamente homosexuales: la familia, el trabajo y la sociedad en su sentido más amplio.

²⁵ No está claro que la declaración ante el entorno no homosexual sea anterior a la declaración ante la propia familia, por lo que los puntos 4 y 5 de este desarrollo son intercambiables. Hay que considerar a este respecto que no es lo mismo el caso del homosexual joven o adolescente consciente de que depende al 100% del soporte económico y afectivo que le proporciona la familia y de las consecuencias que puede acarrear su pérdida, que el del homosexual económica y afectivamente emancipado para quien las consecuencias de tal pérdida, en caso de producirse, sin ser menos sensibles no son al menos tan determinantes. Parece en cambio lógico pensar que si, como se desprende de la investigación de Begoña Enguix, “el miedo ancestral al rechazo” es el factor que coarta de manera más determinante la declaración de la propia homosexualidad (Enguix, B, 1996:73), esta decisión, de ser espontánea, se irá produciendo en los diferentes ámbitos en función por un lado del control que el individuo pueda tener sobre las consecuencias de tal declaración para su propia estabilidad, y por otro del alcance potencial de tales consecuencias. La propuesta se ha organizado, en definitiva, tomando en cuenta estos dos factores aunque su orden es meramente indicativo ya que lo que se pretende es más ofrecer una nómina de posibilidades que una propuesta cerrada en cuanto al orden en el que éstas puedan tener lugar.

²⁶ Algunos textos sobre cinematografía gay dedican capítulos centrados de manera específica en el tema del chantaje como es el caso de la guía elaborada por Boze Hadleigh (Hadleigh, B.1996: 40-45).

²⁷ Otra referencia a "Victim", con extractos significativos de los diálogos del film, puede verse en Murray, R. (1995;167-168).

²⁸ Diálogos extraídos de la película.

²⁹ Diálogos extraídos de la película.

³⁰ Hay que tener en cuenta que *Gay Club* no se molesta en contradecir ninguno de los tópicos heterosexuales sobre la homosexualidad, hasta tal punto que un término que podría resultar ofensivo para el colectivo, como es el de *mariquita*, es empleado constantemente por los propios personajes homosexuales para designarse entre ellos mismos y es aplicado por Florinda Chico, que hace el papel de la orgullosa madre de uno de ellos, a su propio hijo y a Toni.

³¹ Categorías de Calificación espacial propuestas por García Jiménez, J.

³² Se ha decidido diferenciar el espacio *apartamento* de la *casa*: el primero hace referencia a un espacio estrictamente privado, bajo absoluto control del personaje, pero diferente al cotidiano, representado por la *casa*, en cuanto a la frecuencia y la función con y para las que es habitado. Interesaba saber, en relación con la acción diferencial, si ésta se producía en ámbitos cotidianos o no, dato que no hubiera sido posible aislar de no emplear esta diferenciación terminológica.

³³ Hay que recordar que Klaus era, como se desprende de sus diarios leídos por Ángelo, médico de los campos nazis de exterminio. El peso del aislamiento es acusado principalmente por su esposa, quien da muestras en distintos momentos de encontrarse al límite de su aguante de la situación.

³⁴ Una extensa nómina, así como una detallada descripción de su tipología y usos, es recogida por Oscar Guash (1991; 109-135).

³⁵ La diferencia entre transformismo y travestismo, a pesar de su proximidad, es clara: en el espectáculo de transformismo el interés reside en mostrar el proceso por el que un hombre pasa, ante la mirada del público, a ser una mujer o por el que una aparente mujer acaba mostrando, bajo su disfraz, el cuerpo de un hombre. Para el espectáculo de travestismo, sin embargo, lo importante no es en sí el proceso, que no suele ser mostrado, sino el resultado final y la pericia, traducida ésta en efecto cómico o grado de verosimilitud, con la que el actor travestido es capaz de encarnar los

rasgos, gestos, y roles de su personaje o personajes.

³⁶ A tal efecto véase Alcalde, J. y Barceló. R.J. (1976).

³⁷ Ferrando, C. (1993), "Colomo rueda *Alegre ma non troppo*, un filme con "chunda, chunda y ñaca, ñaca"". *Diario 16*. 24 octubre.

³⁸El diario El País se hacía eco, en su edición madrileña del 6 de agosto de 1995, del cierre del Cine Carretas, con dos artículos en los que queda bien patente la importancia de este recinto en el universo gay madrileño, e incluso español (TORREBLANCA, N, 1995) y (ALBERT, A. 1995).

³⁹ P.J. Smith lo definirá como "mirada homosexual des-erotizada" (Smith, P.J. 1992;142).

⁴⁰ Pocas secuencias antes esa misma mujer había sido rechazada cortésmente por Alfredo, con evidentes muestras de sentimiento de liberación por su parte al abandonar la casa.

⁴¹ La expresión "el buen homosexual", empleada por P.J. Smith (1992; 144) , que remite a la parábola del "buen samaritano", es bastante precisa en la medida en la que señala al mismo tiempo hacia el prejuicio que identifica la homosexualidad, y a los que la practican, de manera negativa y hacia perfiles que, sin embargo, contradicen esta concepción manifestando actitudes consideradas socialmente positivas: generosidad, capacidad de renuncia y de sacrificio, autodominio, etc...

⁴² Diálogos extraídos de la película.

⁴³El anuncio de estreno se reproduce a toda página en El País de ese mismo día (p. 36) y en él aparece la elocuente frase "La historia soterrada e íntima de una voluntad de resurrección".

⁴⁴ El plano ofrecido por la cámara del muchacho vistiéndose es absolutamente frontal, no coincidiendo con el que correspondería a la mirada de Eduardo, único personaje presente en la habitación.

⁴⁵ Diálogos extraídos de la película.

⁴⁶ Un buen documento sobre la recepción de *La ley del deseo* y su valoración por parte del colectivo homosexual es la reflexión que a este respecto elaboran J.V.Aliaga y J.M.G. Cortés en su

texto "Identidad y diferencia" (1997,182).

⁴⁷ Una vez más he de referirme a textos ya citados como "Celtiberia Gay", en la que se mezclan indiscriminadamente, casi como si fueran sinónimos, estos tres conceptos.

⁴⁸ Diálogos extraídos de la película *Los placeres ocultos*.

⁴⁹ García Lorca, F. (1976; 84-90).

⁵⁰ García Lorca, F. (1981; 166).

⁵¹ La Sección de Español del Instituto de idiomas de la Universidad de Sevilla ha iniciado el proceso para que pedir a la Real Academia Española la inclusión en su diccionario de los términos "homofobia" y "homófobo" u "hoomfóbico", apoyándose en el hecho de su aceptación por las Academias de otros países y justificando tal necesidad además mediante argumentos de carácter socio-lingüístico (MARTÍN GAEBLER, C., 1995-96;43-47).

⁵² Varias han sido las vías por las que el colectivo gay ha buscado su legitimación, vías que podrían resumirse del siguiente modo: Vía Científica, una de las primeras, que supuso un acercamiento a la realidad homosexual desde la medicina primero y desde la psicología después, que concluyó, tras no pocos avatares, con la consideración de la homosexualidad como desviación normativa y después simplemente como *diferencia* comportamental en lugar de hacerlo como aberración. Otra sería la Vía Histórica que desde finales del XIX buscó en épocas pasadas los rastros de un modelo gay socialmente integrado, con referencias constantes a las culturas helenística y romana. Una tercera es la Vía Antropológica, que ha buscado en otros modelos sociales y culturales la integración de las conductas homoeróticas. Una de las vías de legitimación más recientes y más directas es la Vía Reivindicativa en la que el colectivo gay, consciente ya de su peso y dimensión reales, inicia acciones directamente encaminadas a modificar su relación con la mayoría, para ello incrementa su presencia en lo social (manifestaciones individuales y colectivas, asociaciones, etc...) interviene en el campo legislativo promoviendo la modificación de leyes y la promulgación de nuevas normas que garanticen derechos esenciales, y exigiendo o recomendando la *visibilidad* a aquellos que, teniendo especial peso en, la opinión pública, se ocultan. Este último proceso, calificado como *outing*, tiene una doble dirección con implicaciones muy distintas: la primera es el *outing* que podríamos denominar *histórico*, consistente en reivindicar como parte del colectivo a las grandes

figuras de la cultura universal de todos los tiempos (Alejandro Magno, Miguel Ángel Buonarroti, Kavafis, Lorca, etc...), y un segundo *outing* que, con ironía pero también con precisión, podríamos denominar como *terrorista*, iniciado por los colectivos gays norteamericanos, y que significa amenazar con hacer públicos listados con los nombres de personajes relevantes pertenecientes a todos los ámbitos de la vida pública (con especial predilección por la esfera política y económica) con el fin, por un lado, de que éstos (aterrorizados ante las posibles consecuencias de tal acción) fueren desde sus posiciones privilegiadas el avance en cuanto a mejoras sociales para el colectivo y, por otro, de acelerar la expansión, en términos de presencia pública, del universo gay.

⁵³ La secuencia previa del contacto visual se encuentra perfectamente recreada, casi se podría decir que sistematizada, en la novela de Lluís M^a Todó "El juego del mentiroso" (TODÓ, LL.M.1995;106-107).

⁵⁴ En esta película casi todos los personajes masculinos se llaman Pablo: el protagonista, su ex-compañero y su padre.

⁵⁵ Todos los cuadros incorporados en este epígrafe han sido tomados de Antonio García Martín y Andrés López Fernández (1985) *Imagen social de la homosexualidad*. Asociación pro derechos humanos. Madrid.

⁵⁶ Un interesante estudio de este fenómeno en la cinematografía norteamericana, específicamente la hollywoodiense, lo constituye el ensayo de Vito Russo *The celluloid closet* recogido en la bibliografía de este trabajo.

⁵⁷ Ante la imposibilidad de trasladar, punto por punto, la tipificación propuesta por Oscar Guasch (1991) al universo fílmico, se ha optado por adaptarla generando los elementos necesarios. No obstante la única diferencia esencial entre ambas estriba en el hecho de que el universo fílmico es, por necesidad, mucho más sintético que la realidad que le sirve de referente, lo que hace que en los discursos de ficción algunos tipos aparezcan asimilados en un solo personaje. Esta propuesta, por tanto, matiza, pero en nada contradice en esencia, a la ofrecida por Guasch.

⁵⁸ Piénsese que una de las películas más taquilleras del cine español es una coproducción hispano-italiana que tiene a uno de estos personajes (o al menos a un remedo de estos personajes) como protagonista: *No desearás al vecino del quinto*.

⁵⁹ Par quienes no conozcan el argumento, los protagonistas tienen bajo su custodia a un preadolescente que ha sido rechazado y expulsado de su casa por su propio padre debido a su homosexualidad. La adopción, se explica en la película, forma parte de un plan de integración social destinado a la juventud.

8.
BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA.

- ALARIA, Alfredo (1961) *Diferente*. Guión original. Biblioteca Nacional. Madrid.
- ALARIO BATALLER, Salvador. (1992). *Aproximaciones teóricas en la investigación de la homosexualidad*. Promolibro. Valencia.
- ALCALDE, Jesús y BARCELÓ, Ricardo J. (1976). *Celtiberia Gay*. Editorial Personas. Barcelona.
- ALIAGA, Juan Vicente y CORTÉS, José Miguel G. (1997). *Identidad y diferencia. Sobre la cultura gay en España*. Editorial Gay y Lesbiana. Barcelona.
- ÁLVAREZ CASADO, Ana Isabel. (1989).“La imagen de la mujer”. En *Poder y Libertad*. Nº11, pp.68-71.
- AMO, Álvaro del. (1975). *Comedia cinematográfica española*. Cuadernos para el Diálogo. Madrid.
- ANDANY, Encarnación. (1979). “En defensa de ‘El Diputado’”. En *La Calle*. 13-19 de febrero.
- ANGULO, Jesús, HERRERO, Carlos F. y REBORDINOS, José Luis. (1993). *Un cineasta llamado Pedro Olea*. Filmoteca Vasca y Fundación Caja Vital. San Sebastián.
- ANÓNIMO (1962). “ ‘Diferente’, hoy, en el Palacio de la Música” en *YA*, (1 de febrero), p.30.
- ARCOS, Carmelo. (1997). “Ponga un gay en su tele. Las claves de la televisibilidad”. En *Over the Rainbow*. Nº 3. Noviembre-1997.

BAL, Mieke. (1990). *teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Cátedra. Madrid.

BABUSCIO, Jack (1986). "Lo 'camp' y la sensibilidad homosexual" en DYER, Richard. *Cine y homosexualidad*. Laertes. Barcelona.

BADINTER, E. (1993). *XY. la identidad masculina*. Alianza. Madrid.

BAL, Mieke (1990). *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Cátedra. Madrid.

BARBERÍA, José Luis. (1983). "La nueva película de imanol uribe pretende reflejar la actual realidad interna de Euskadi". En *El País*. 15 de noviembre.

BARBERÍA, José Luis. (1984). "La repercusión en Euskadi". En *el País*. 18 de febrero.

BARCIN, Laurence. ((1986). *Análisis de contenido*. Akal Universitaria. Madrid.

BARTHES, Roland. (1977). *Poétique du récit*. Éditions du Seuil. París.

BECKER. Raymond de. (1986). "Notas sobre el cine homófilo". En *Cine y homosexualidad*. Laertes. Barcelona.

BELL, allan y WEINBERG, M.S. (1978). *Homosexualities: A study of diversity among men and women*. Nueva York.

BENAVIDES, J. y PALACIO, J.M. (1994). "La imagen del Congreso de los Diputados en la televisión. Primeras conclusiones de un estudio prospectivo". en HUERTAS, F. (Coord.), *Televisión y política*. Editorial Complutense. Madrid.

- BERGER, P.L. y LUCKMANN, T. (1995) *La construcción social de la realidad*. Amorrortu Editores. Buenos Aires.
- BERMEJO, Alberto. (1994). "Huyo de la comedia". En *El Mundo*. 16 de abril.
- BOSWELL, John (1986). "Hacia un enfoque amplio. Revoluciones universales y categorías relativas a la sexualidad *Homosexualidad literatura y política*. Alianza Editorial. Madrid.
- BOSWELL, John. (1993). *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad*. Muchnik Editores. Barcelona.
- BOSWELL, John. (1996). *Las bodas de la semejanza. Uniones entre personas del mismo sexo en la Europa premoderna*. Muchnik Editores S.A..Madrid.
- CAPARRÓS, J.M. (1992). *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al cambio socialista (1975-1989)*. Anthropos. Barcelona.
- CARRASCO, Rafael. (1985). *Inquisición y represión sexual en Valencia. Historia de los sodomitas valencianos (1565-1785)*. Laertes. Barcelona.
- CERVEZA, Tita. (1989). "Las cosas del querer". En *Entiendes...?*. Nº 11, diciembre, enero, febrero. Pp. 22-23.
- CHARTIER, Roger. 1995). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*.. Gedisa. Barcelona.
- CHATMAN, Seymour. (1990) *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus. Madrid.

- CIRBIÁN, Therra. (1987). "Almodóvar: 'La ley del deseo es mi película más madura'. En *el Periódico*. 19 de febrero.
- CLARK, Danae. (1989). "The question of masculinity". En RUPPERT, Jeanne. *Gender: Literary and cinematic representation..* University Press of Florida. Gainesville.
- CLEMINSON, Richard. (1995) *Anarquismo y homosexualidad*. Huerga y Fierro Editores. Madrid.
- CONTEL, Raúl. (1979). "Cine de homosexuales" en *Cinema 2002*, Nº 56, (Octubre), pp. 54-56.
- CRAIG, Steve. (1992). "Considering Men and the Media". En CRAIG, Steve (Ed.) *Men, masculinity, and the media*. Sage Publications. Newbury Park, Londres y Nueva Delhi.
- CRISTOFARO LONGO, G. (1986). *Immagine di donna. Modelli di donna emergenti nei mezzi di comunicazione di massa..* Direzione Generale delle Informazioni, delle Editorie della Proprietà Letteraria, Artística e Scientifica. Roma.
- DAVIDSON, Craig J. (1991). "Can we end media bias against gays?". En *USA Today*. Vol. 230, noviembre, pp.72-76
- DÍAZ LÓPEZ, Marina. (1993). "La escuela del Dr. Berger: La figura del psiquiatra en el cine norteamericano de los ochenta". En *Arbor*. Vol 145, Nº 569, pp. 113-132.

- DOTY, Alexander. (1993). "Whose text is it anyway?: Queer cultures, queer auteurs, and queer autorship". En *Quar. Rev. of Film & Video*. Vol. 15, Nº1, pp.41-54.
- DRIVER, Carl. (1983). "Deputy-poserful and erotic!". En *California Voice Weekly*. Diciembre. pp. 13.
- DUNCAN, David, F. (1988). "Effects on homophobia of viewing a gay-themed film". En *Psychological Reports*. Agosto. Vol 63, Nº1, p. 46.
- DYER, Richard. (1983). "Seen to be believed: some problems in the representation of gay people as typical" en *Studies in visual communications*. Vol.9. Nº 2, pp.2-19.
- DYER, Richard et Al. (1986). "Estereotipos". En *Cine y homosexualidad*. Laertes. Barcelona.
- ENGUIX GRAU, Begoña (1995). *Poder y deseo. La homosexualidad masculina en Valencia*. Edicions Alfons el Magnanim-INVEI. Valencia.
- ESPIN MARTIN, Manuel. (1986). "La falsa imagen de los jóvenes en los medios de comunicación social: un factor de marginación. En *Revista de estudios de la juventud*. Vol. 21, Nº 3, pp. 57-65.
- FEJES, Fred J. (1992). "Masculinity as fact: a review of empirical mass communication research on masculinity. En CRAIG, Steve (Ed.) *Men, masculinity, and the media*. Sage Publications. Newbury Park, Londres y Nueva Delhi.
- FERRANDO, Carlos. (1984). "'La muerte de Mikel', juego de homosexualidad y militancia". En *Diario 16*. 19 de febrero.

- FERRNADO, Carlos. (1994). "Comolo rueda 'Alegre ma non troppo'", un filme con 'chunda, chunda y ñaca, ñaca'". En *Diario 16*. 24 de octubre.
- FREUD, S. (1967). *Obras completas*. Biblioteca Nueva. Madrid.
- FRIEDMAN, Lester D (1991). "Unespeakable images. Ethnicity and the american cinema". University of Illinois Press. Chicago.
- GAFO, Javier. (Ed.) (1997). *La homosexualidad: Un debate abierto..* Editorial Desclée de Brower, S.A.. Bilbao.
- GALÁN, Diego. (1984). "'La muerte de mikel'. Hermosa y arriegada denuncia". En *el País*. 18 de febrero.
- GALLEGO, Juana. (1986). "Feminista o Superwoman: La nueva imagen de la muejr en los medios de comunicación". En *Mujeres* Nº 15, pp.18-21.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco. (1991). "El guión en los medios audiovisuales". En BENITO, Ángel. *Diccionario de ciencias y técnicas de la comunicación*. Ediciones Paulinas. Madrid.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1993). *Narrativa audiovisual*. Cátedra. Madrid.
- GARCÍA LORCA, Federico. (1976). *Poeta en Nueva York*. Editorial Lumen. Barcelona.
- GARCÍA LORCA, Federico. (1981). *Primeras canciones. Seis poemas galegos. Poemas sueltos. Canciones populares*. Alizanza Editorial. Madrid.
- GARCÍA MARTÍN, Antonio y LÓPEZ FERNÁNDEZ, Andrés (1985). *La imagen social de la homosexualidad*. Asociación Pro Derechos humanos. Madrid.

GARCÍA RAYO, Antonio (1980). "La década de los setenta en el cinematógrafo español" en *Cinema 2002*. Nº61-62. Año VI. (Marzo-abril). pp. 24-27.

GARCÍA VALDÉS, Alberto. (1981). *Historia y presente de la homosexualidad*. Akal. Madrid.

GAUDREAULT, André y JOST, François. (1995). *el relato cinematográfico*. Paidós Comunicación. Barcelona.

GAUTHIER, Guy. (1986). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Cátedra. Madrid.

GÓMEZ ALAFARO, Antonio. (1980). "Los gitanos vistos por la prensa". En *Documentación social*. Vol.41, Nº 10-12. pp. 307-314.

GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro (1981). *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España. con especial referencia al período 1936-1977*. Editorial de la Universidad Complutense. Madrid.

GOODMAN, Walter. (1985). "Screen: De la Iglesia's 'El Diputado?'" En *The New York Times*. 1 de noviembre.

GUASH, Óscar (1991). *La sociedad rosa*. Anagrama. Barcelona.

GUIDDENS, Anthony. (1995). *La constitución de la sociedad*. Amorrortu Editores. Buenos Aires.

GUBERN, Román. (1984). "Estereotipos femeninos en la cultura de la imagen contemporánea". En *Analisi*. Nº 9, pp. 33-40.

- GUBERN, Román (1986). "Cinema i homosexualitat" en *Lambda*. Nº 100, Año III. (Abril). pp. 20-21.
- GUBERN, Román. (1989). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Akal. Madrid.
- GUTHMANN, Edward. (1983). "Coming out of Franco's closet". en *guardia After Dark*. Vol.18, Nº7, 30 Noviembre-7 Diciembre.
- HADLEIGH, Boze (1996). *Las películas de gays y de lesbianas. Estrellas, directores, personajes y críticos*. Odín Ediciones. Barcelona.
- HAMON Philippe. (1977). "Pour un un statut sémiologique du personnage". En VV.AA. *Poétique du récit..* Éditions du Seuil. París.
- HANKE, Robert. (1992). "Redesigning men: Hegemonic masculinity in transition". En CRAIG, Steve (Ed.) *Men, masculinity, and the media*. Sage Publications. Newbury Park, Londres y Nueva Delhi.
- HARO IBARS, Eduardo (1979) "La homosexualidad como problema socio-político en el cine español del postfranquismo" en *Tiempo de Historia*, Nº 52 (marzo), pp. 88-91.
- HERNÁNDEZ LES, Juan. (1979). "El diputado". En *Mundo obrero*. 2 de febrero.
- HOPEWELL, John. (1989). *El cine español después de Franco*. Ediciones El Arquero. Madrid.
- IBAIBARRIAGA, Mercedes. (1994). "Jaime Chávarri, junto a Ángela Molina y Manuel Bandera, sigue invetigando 'Las cosas del querer'". En *Diario 16*. 9 de septiembre.

IGLESIA, Eloy de la. (1981). "Galopa y corta el viento (fragmento de guión)" en *Contracampo* . Nº 25-26. Año III. (Noviembre-diciembre). pp. 37-41.

JIMÉNEZ LOSANTOS, Federico. (1978). "Literatura y cultura gay". en *El viejo topo*. Vol.16, Nº1, pp. 13-16.

KINSEY, Alfred; WARDELL POMEROY y CLIDE, E, Martin (1949). *Conducta sexual del varón*. Interamericana. México.

KRIPPENDORF, Kalus. (1990). *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Paidós Comunicación. Barcelona.

LLINÁS, Francesc [?] (1979). "'El diputado' de Eloy de la iglesia. A por los 300 millones". En *La Calle*. 30 de enero.

LLINÁS, Francesc y TÉLLEZ, José Luis (1981) "El primer plano y el aceite de colza. entrevista con Eloy de la Iglesia" en *Contracampo* . Nº 25-26. Año III. (Noviembre-diciembre). pp. 27-36.

LLOP, José. (1977). "Reflexiones críticas sobre el combate homosexual". En *Negaciones*. Vol 4, pp. 6-18.

MARÍN, Ana. (1995). "El cine español se está abriendo a temas que hasta ahora eran tabú". En *Ya*. 27 de octubre.

MARMOR, J. (1965). *Sexual inversion: the multiple roots of homosexuality*. Basic Books. Nueva York.

MAROTTA, Toby. (1981). *The politics of homosexuality*. Houghton Mifflin. Boston.

MARTIALAY, Félix. (1978). "Un hombre llamado flor de Otoño, de Pedro Olea".

En *Alcázar*. 5 de octubre.

MARTIALAY, Félix. (1984) "Continúa la campaña contra el Benemérito Insituto.

'La muerte de Mikel' otro ataque contra la Guardia Civil". En *El Alcázar*. 22 de febrero.

MARTÍN GAEBLER, Carlos (1995-96). "Homofobia en el diccionario" en

Stylistica. Nº4.

MAYNE, Judith (1993). *Cinema and spectatorship*. Routledge. Londres.

MÉNDEZ LEITE, Fernando (1965). *Historia del cine español*. Ediciones Rialp.

Madrid.

MELLECCAMP, Patricia. (1989). "The unfashionable male subject". En RUPPERT.

Jeanne. Gender: Literary and cinematic representation.. University Press of Florida. Gainesville.

MÉNDEZ LEITE, Fernando (1977). "Último veto de la censura: 'Los placeres ocultos'" en *Diario 16*, (26 de enero), p. 22.

MIELI, Mario (1979). *Elementos de crítica homosexual*. Editorial Anagrama.

Barcelona.

MIRABET I MULLOL, Antoni (1985). *Homosexualidad hoy*. Herder, Barcelona.

MONTERDE, José Luis. (1978) "Crónicas de la transición. Cine político español

1973-1978)" en *Dirigido Por*. (Octubre). pp. 8-14.

- MUÑOZ, Diego. (1984). "Con 'La muerte de Mikel', Imanol Uribe quiere tratar sobre la intolerancia en la sociedad vasca". En *La Vanguardia de Barcelona*. 19 de febrero.
- MURRAY, Raymond. (1995). "*Images in the dark. An encyclopedia of gay and lesbian film and video*". TLA Publications. Filadelfia.
- NASCIMENTO MORENO, Antônio do. (1995) "A Personagem homossexual no cinema brasileiro". *Tese de mestrado defendida en el Instituto de Artes de UNICAMP*. Rio de Janeiro.
- NELSON, J. (1985). "Homosexuality in Hollywood films. A contemporary parados". En *Critical Studies in aMass Communication*. Vol.2,Nº1,pp.54-66.
- NORTON, Rictor. (1997). *The myth of the modern homosexual. Queer history and the search for cultural unity*. Cassell. Londres y Washington.
- NOYA, Bru. (1994). "Estrena de 'La muerte de Mikel', un film sobre la intolerància". En *Avui*. 25 de febrero.
- OCAÑA, J.P. (1978). Dossier de prensa de *Ocaña, retrat intermitent*.
- PEARSON, Judy C., TURNER, Lynn H. y TODD-MANCILLAS, W. (1993). *Comunicación y género*. Paidós Comunicación. Barcelona.
- ORAISON, Marc.(1975) *La cuestion honosexualle*. Editions du Seuil. París. Edición en español. (1976) *El problema homosexual*. Taurus. Madrid.

PÉREZ ABELLÁN. (1984). “‘La muerte de Mikel’, elegida mejor película del festival”. En *Diario 16*. 3 de junio.

PÉREZ CÁNOVAS, Nicolás. (1996). *Homosexualidad, homosexuales y uniones homosexuales en el Derecho español*. Editorial Comares. Granada.

PÉREZ PERUCHA, Julio y PONCE, Vicente (1985). “*Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español*”. en *El cine y la transición política española*. Filmoteca Valenciana y Consellería de Cultura, Educació y Ciència de la Generalitat Valenciana. Valencia. pp 34 a 45.

PETIT, Jordi. (1983). “El movimiento gay y la cuestión homosexual en España”. En *A Priori*. Nº 7-8, pp. 57-66.

PIÑA, Begoña. (1994). “Fernando Colomo: ‘Esta es la historia de un chico homosexual que decide probar lo otro también’”. En *Diario 16*. 12 de abril.

PONGA, Paula. (1994). “‘Alegre ma non troppo’. Los virtuosos de Colomo”. En *Fotogramas*. Febrero.

PONS, V. (1978). Dossier de prensa de *Ocaña, retrat intermitent..*

PROPP, Vladimir. (1981). *Morfología del cuento*. Editorial Fundamentos. Madrid.

RUBIO, Andrés F. (1995). “‘Las cosas del querer llega a la madurez’”. En *El País*. 2 de marzo.

RUPPERT, Jeanne. (1989). "Introduction: Gender and representation" En RUPPERT, J. *Gender: Literary and cinematic representation..* University Press of Florida. Gainesville.

RUSSO, Vito (1987). *The celluloid closet. Homosexuality in the movies.* Harper & Row Publishers. Nueva York.

SACO, Diana. (1992). "Masculinity as signs: poststructuralist feminist approaches to the study of gender". En CRAIG, Steve (Ed.) *Men, masculinity, and the media.* Sage Publications. Newbury Park, Londres y Nueva Delhi.

SALVAT, Ricard. (1985). "Personaje y tipo social". En GARCÍA LORENZO, Luciano (Coord.) *El personaje dramático. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español.* Taurus Ediciones. Madrid.

SÁNCHEZ MORENO, Isidro. (1996). *La convergencia interactiva de medios: hacia la narración hipermedia.* Tesis Doctoral. Director: Francisco García García. Dpto. Comunicación Audiovisual y Publicidad II. Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid.

SANTOS FONTENLA, César (1979). "Tras muchos años de tabú. La homosexualidad en la pantalla" en *Jano*. Nº 371. (Abril-mayo). pp. 89-98.

SANTOS ZUNZUNEGUI, José. "Estilo y poética visual: el caso de 'Pim, pam, pum...¡Fuego!'". En ANGULO, Jesús, HEREDERO, Carlos F., REBORDINOS, José Luis. *Un cineasta llamado Pedro Olea.* Filmoteca Vasca y Fundación Caja Vital. San Sebastián.

- SENDON, M^a Victoria. (1986). "La imagen de la mujer en la cultura contemporánea". En *Mujeres*. Vol. 15, N^o 12, pp. 27-34.
- SIMPSON, Mark. (1994). "Finishing straight". En *The Independent* 2. 27 de octubre, pp. 32.
- SMITH, Paul J. (1992). *Laws of desire. questions of homosexuality in Spanish criting and film. 1969-1990*. Oxford University Press. Oxford.
- SMITH, Paul J. (1994). *Desire unlimited. The cinema of Pedro Almodóvar*. Verso. Londres-Nueva york.
- STANISLAVSKY, C. (1985). *La construcción del personaje*. Alianza Editorial. Madrid.
- STEWART, Steve (1993). *"Gay Hollywood film & video guide"*. Companion Publications. California.
- TASKER, Yvonne. (1993). *Spectacular Bodyes. Gender, genre and the action cinema*. Routledge. Londres-Nueva York.
- TÉLLEZ, José Luis (1979). "El diputado, Eloy de la Iglesia (España, 1978)" en *Contracampo*, 1, año I, (abril), pp. 51-52.
- TODA, M.A., SÁNCHEZ-PALENCIA, C. e HIDALGO, J.C. (1995-96) "Introducción al monográfico sobre cultura homosexual", en *Stylistica*, N^o 4.
- TODÓ, Lluís M^a (1995). *El juego del mentiroso*. Anagrama. Barcelona.
- TORRES, Augusto M. (1989) Coord. *Cine español (1896-1988)*. Ministerio de Cultura. Madrid.

- TRECHERA, José Luis. (1997). "Los homosexuales vistos por sí mismos: Datos y conclusiones de una muestra española". En GAFO, Javier. (Ed.). *La homosexualidad: Un debate abierto..* Editorial Desclée de Brower, S.A.. Bilbao.
- TRUEBA, Fernando. (1978). "La alegre marginación". En *El País*. 14 de junio.
- TRUEBA, Fernando (1979). "Sexo y política, un cóctel que vende". En *El País*. 27 de enero.
- UMBRAL, Francisco. (1978). "Lo canalla ('Ocaña')". En *El País*. 10 de junio.
- URIBE, Imanol. (1984). "El sexo del diablo". En *Diario 16*. 19 de febrero.
- VEGA, Javier. (1981). "El aparato (ideológico) de Eloy de la Iglesia" en *Contracampo*. Nº 25-26. Año III. (Noviembre-diciembre). pp. 22-26.
- VIDAL, Nuria. (1988). *el cine de Pedro Almodóvar*. Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura. Madrid.
- VIDAL ESTÉVEZ, M. (1979) "Gay Club, de Ramón Fernández (España 1981)". En *Contracampo*, 21, año III, (abril-mayo), p. 69.
- VV.AA. (1995). "Preestreno 'Hotel y domicilio' Crímenes de amor". En *Fotogramas*. Noviembre.
- VV.AA. (1995). "Hotel y domicilio". Un duropapel de marginado para Jorge Sanz". En *Imágenes*. Noviembre.
- VV.AA. (1990). *El cine de pedro Almodóvar y su mundo*. Universidad Complutense de Madrid-cursos de Verano El Escorial, 1989. Madrid.

- WALTERS, Andrew W. (1994). "Using visual media to reduce homophobia: a classroom demostratios". En *Journal of Sex Eduacion & Therapy*. Vol.20, N°2, pp. 92-100.
- WEBSTER, Donald. (1963). *Homosexuality: a cross cultural approach*. Julian Press. Nueva York.
- WELLS, Joel W. (1989). "Teaching about gay and lesbian sexual and affectional orientation using explicit films to reduce homophobia". En *Journal of humanistica Eduacation and Development*. Septiembre.Vol. 28, N° 1, pp.18-34.
- WHITE, Edmund. (1995). *The burning library essays*. Editado por BERGMAN,David. Vintage International. Nueva york.

ABRIR CAPÍTULO 9





ABRIR CAPÍTULO 8

9.
ANEXO I
GRÁFICOS

Cuadro 9-1: Edad.

APARIENCIA DEL PERSONAJE									
RASGO			EDAD						
AÑO	PELÍC.	PERSONAJE	<12	13 a 18	19 a 30	31 a 40	41 a 50	51 a 65	>65
1961	DFTE	ALFREDO			1				
1976	LPO	EDUARDO					1		
1977	ADD	JOSÉ						1	
1978	HFDO	LLUIS				1			
1978	ORI	OCAÑA			1				
1978	ED	ROBERTO				1			
1978	ED	JUANITO		1					
1979	EE	JAIME			1				
1979	EE	RAMÓN					1		
1980	GC	TONI				1			
1983	LMM	MIKEL				1			
1983	LMM	FAMA				1			
1986	LD	PABLO Q.				1			
1986	LD	ANTONIO			1				
1986	TEC	ANGELO			1				
1986	TEC	KLAUS					1		
1989	LCQ	MARIO			1				
1994	AMNT	PABLO F.			1				
1995	LCQ2	MARIO 2			1				
1995	LCQ2	CLAUDIO			1				
1995	LCQ2	ALBERTO			1				
1995	HYD	ÁNGEL					1		
1995	HYD	BRUNO			1				
1995	HYD	GUILLERMO					1		

RASGO: EDAD	<12	13 a 18	19 a 30	31 a 40	41 a 50	51 a 65	>65
CANTIDAD	0	1	11	6	5	1	0
% DEL TOTAL	0,0	4,2	45,8	25,0	20,8	4,2	0,0

Cuadro 9-2: Aspecto Externo.

APARIENCIA DEL PERSONAJE					
RASGO			ASPECTO EXTERNO		
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	Indiferente	Cuidado	Descuidado
1961	DFTE	ALFREDO		1	
1976	LPO	EDUARDO		1	
1977	ADD	JOSÉ		1	
1978	HFDO	LLUIS		1	
1978	ORI	OCAÑA		1	
1978	ED	ROBERTO	1		
1978	ED	JUANITO	1		
1979	EE	JAIME		1	
1979	EE	RAMÓN		1	
1980	GC	TONI	1		
1983	LMM	MIKEL	1		
1983	LMM	FAMA		1	
1986	LD	PABLO Q.		1	
1986	LD	ANTONIO		1	
1986	TEC	ANGELO		1	
1986	TEC	KLAUS			1
1989	LCQ	MARIO		1	
1994	AMNT	PABLO F.	1		
1995	LCQ2	MARIO 2		1	
1995	LCQ2	CLAUDIO		1	
1995	LCQ2	ALBERTO	1		
1995	HYD	ÁNGEL		1	
1995	HYD	BRUNO	1		
1995	HYD	GUILLERMO	1		

RASGO: ASPECTO EXTERNO	Indiferente	Cuidado	Descuidado
CANTIDAD	8	15	1
% DEL TOTAL	33,3	62,5	4,2

Cuadro 9-3: Estado Civil.

APARIENCIA DEL PERSONAJE							
RASGO			ESTADO CIVIL				
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	Desconoc.	Soltero	Casado	Separado o Divorciado	Viudo
1961	DFTE	ALFREDO		1			
1976	LPO	EDUARDO		1			
1977	ADD	JOSÉ		1			
1978	HFDO	LLUIS		1			
1978	ORI	OCAÑA		1			
1978	ED	ROBERTO			1		
1978	ED	JUANITO		1			
1979	EE	JAIME		1			
1979	EE	RAMÓN		1			
1980	GC	TONI		1			
1983	LMM	MIKEL				1	
1983	LMM	FAMA		1			
1986	LD	PABLO Q.		1			
1986	LD	ANTONIO		1			
1986	TEC	ANGELO		1			
1986	TEC	KLAUS			1		
1989	LCQ	MARIO		1			
1994	AMNT	PABLO F.		1			
1995	LCQ2	MARIO 2		1			
1995	LCQ2	CLAUDIO		1			
1995	LCQ2	ALBERTO		1			
1995	HYD	ÁNGEL		1			
1995	HYD	BRUNO		1			
1995	HYD	GUILLERMO		1			

RASGO: ESTADO CIVIL	Dexsconoc.	Soltero	Casado	Separado o Divorciado	Viudo
CANTIDAD	0	21	2	1	0
% DEL TOTAL	0,0	87,5	8,3	4,2	0,0

Cuadro 9-4: Nivel Cultural.

REPRESENTACIÓN DEL PERFIL SOCIOECONÓMICO							
RASGO			NIVEL CULTURAL				
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	Desc.	Bajo	Medio Bajo	Medio Alto	Alto
1961	DFTE	ALFREDO				1	
1976	LPO	EDUARDO					1
1977	ADD	JOSÉ				1	
1978	HFDO	LLUIS					1
1978	ORI	OCAÑA			1		
1978	ED	ROBERTO					1
1978	ED	JUANITO			1		
1979	EE	JAIME				1	
1979	EE	RAMÓN					1
1980	GC	TONI				1	
1983	LMM	MIKEL					1
1983	LMM	FAMA	1				
1986	LD	PABLO Q.					1
1986	LD	ANTONIO				1	
1986	TEC	ANGELO	1				
1986	TEC	KLAUS					1
1989	LCQ	MARIO	1				
1994	AMNT	PABLO F.				1	
1995	LCQ2	MARIO 2	1				
1995	LCQ2	CLAUDIO				1	
1995	LCQ2	ALBERTO	1				
1995	HYD	ÁNGEL					1
1995	HYD	BRUNO	1				
1995	HYD	GUILLERMO	1				

RASGO: NIVEL CULTURAL	Desc.	Bajo	Medio Bajo	Medio	Mdio Alto	Alto
CANTIDAD	7	0	2	2	5	8
% DEL TOTAL	29,2	0,0	8,3	8,3	20,8	33,3

Cuadro 9-5: Nivel Socioeconómico.

REPRESENTACIÓN DEL PERFIL SOCIOECONÓMICO								
RASGO			NIVEL SOCIOECONÓMICO					
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	Desc.	Bajo	Medio Bajo	Medio	Mdio Alto	Alto
1961	DFTE	ALFREDO						1
1976	LPO	EDUARDO						1
1977	ADD	JOSÉ					1	
1978	HFDO	LLUIS						1
1978	ORI	OCAÑA			1			
1978	ED	ROBERTO					1	
1978	ED	JUANITO		1				
1979	EE	JAIME						1
1979	EE	RAMÓN					1	
1980	GC	TONI				1		
1983	LMM	MIKEL						1
1983	LMM	FAMA				1		
1986	LD	PABLO Q.					1	
1986	LD	ANTONIO					1	
1986	TEC	ANGELO	1					
1986	TEC	KLAUS					1	
1989	LCQ	MARIO		1				
1994	AMNT	PABLO F.				1		
1995	LCQ2	MARIO 2					1	
1995	LCQ2	CLAUDIO						1
1995	LCQ2	ALBERTO						1
1995	HYD	ÁNGEL					1	
1995	HYD	BRUNO			1			
1995	HYD	GUILLERMO			1			

RASGO: NIVEL SOCIOECONÓMICO	Desconoc	Bajo	Medio Bajo	Medio	Mdio Alto	Alto
CANTIDAD	1	2	3	3	8	7
% DEL TOTAL	4,2	8,3	12,5	12,5	33,3	29,2

Cuadro 9-6: Ocupación Profesional..

REPRESENTACIÓN DEL PERFIL SOCIOECONÓMICO									
RASGO			OCUPACIÓN PROFESIONAL						
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	Desconoc. o Inactivo	Arte y Espectác.	Estudiante	FF.AA. FF.SS.EE	P. Liberal	Prostitu- ción	Otra
1961	DFTE	ALFREDO		1					
1976	LPO	EDUARDO					1		
1977	ADD	JOSÉ		1					
1978	HFDO	LLUIS		1					
1978	ORI	OCAÑA		1					
1978	ED	ROBERTO					1		
1978	ED	JUANITO						1	
1979	EE	JAIME		1					
1979	EE	RAMÓN					1		
1980	GC	TONI							1
1983	LMM	MIKEL					1		
1983	LMM	FAMA		1					
1986	LD	PABLO Q.		1					
1986	LD	ANTONIO			1				
1986	TEC	ANGELO	1						
1986	TEC	KLAUS					1		
1989	LCQ	MARIO		1					
1994	AMNT	PABLO F.		1					
1995	LCQ2	MARIO 2		1					
1995	LCQ2	CLAUDIO				1			
1995	LCQ2	ALBERTO	1						
1995	HYD	ÁNGEL				1			
1995	HYD	BRUNO						1	
1995	HYD	GUILLERMO				1			

RASGO: OCUPACIÓN PROFESIONAL	Desconoc. o Inactivo	Arte y Espectác.	Estudiante	FF.AA. FF.SS.EE.	P. Liberal	Prostitu- ción	Otra
CANTIDAD	2	10	1	3	5	2	1
% DEL TOTAL	8,3	41,7	4,2	12,5	20,8	8,3	4,2

Cuadro 9-7: Composición del Núcleo Familiar.

RELACION PERSONAJE - ENTORNO					
RASGO			COMPOSICIÓN DEL NÚCLEO FAMILIAR ORIGINAL		
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	Desocnoc.	Integrado	Desintegrado
1961	DFTE	ALFREDO			1
1976	LPO	EDUARDO			1
1977	ADD	JOSÉ			1
1978	HFDO	LLUIS			1
1978	ORI	OCAÑA		1	
1978	ED	ROBERTO	1		
1978	ED	JUANITO			1
1979	EE	JAIME			1
1979	EE	RAMÓN	1		
1980	GC	TONI			1
1983	LMM	MIKEL			1
1983	LMM	FAMA			1
1986	LD	PABLO Q.		1	
1986	LD	ANTONIO		1	
1986	TEC	ANGELO	1		
1986	TEC	KLAUS	1		
1989	LCQ	MARIO	1		
1994	AMNT	PABLO F.			1
1995	LCQ2	MARIO 2		1	
1995	LCQ2	CLAUDIO			1
1995	LCQ2	ALBERTO	1		
1995	HYD	ÁNGEL	1		
1995	HYD	BRUNO	1		
1995	HYD	GUILLERMO	1		

RASGO: COMPOSICIÓN NÚCLEO FAMILIAR	Desconoc.	Integrado	Desintegrado
CANTIDAD	9	4	11
% DEL TOTAL	37,5	16,7	45,8

Cuadro 9-8: Actitud del personaje hacia el Núcleo Familiar.

RELACIÓN PERSONAJE - ENTORNO (II)						
RASGO			ACTITUD DEL PERSONAJE HACIA EL NÚCLEO FAMILIAR ORIGINAL			
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	No definida	Favorable	Neutral	Hostil
1961	DFTE	ALFREDO				1
1976	LPO	EDUARDO		1		
1977	ADD	JOSÉ	1			
1978	HFDO	LLUIS		1		
1978	ORI	OCAÑA		1		
1978	ED	ROBERTO	1			
1978	ED	JUANITO			1	
1979	EE	JAIME	1			
1979	EE	RAMÓN	1			
1980	GC	TONI		1		
1983	LMM	MIKEL		1		
1983	LMM	FAMA		1		
1986	LD	PABLO Q.		1		
1986	LD	ANTONIO				1
1986	TEC	ANGELO	1			
1986	TEC	KLAUS	1			
1989	LCQ	MARIO	1			
1994	AMNT	PABLO F.		1		
1995	LCQ2	MARIO 2		1		
1995	LCQ2	CLAUDIO		1		
1995	LCQ2	ALBERTO	1			
1995	HYD	ÁNGEL	1			
1995	HYD	BRUNO	1			
1995	HYD	GUILLERMO	1			

RASGO: ACTITUD DEL P. HACIA EL N.F.O.	No Definida.	Favorable	Neutral	Hostil
CANTIDAD	11	10	1	2
% DEL TOTAL	45,8	41,7	4,2	8,3

Cuadro 9-9: Visibilidad Inicial de la Condición Sexual del Personaje.

RELACION PERSONAJE - ENTORNO (III)						
RASGO			VISIBILIDAD INICIAL DE LA CONDICIÓN SEXUAL DEL PERSONAJE			
AÑO	PELIC.	PERSONA IE	No definida	Oculto	Restringida	Pública
1961	DFTE	ALFREDO		1		
1976	LPO	EDUARDO		1		
1977	ADD	JOSÉ			1	
1978	HFDO	LLUIS			1	
1978	ORI	OCAÑA				1
1978	ED	ROBERTO		1		
1978	ED	JUANITO		1		
1979	EE	JAIME		1		
1979	EE	RAMÓN			1	
1980	GC	TONI				1
1983	LMM	MIKEL		1		
1983	LMM	FAMA		1		
1986	LD	PABLO Q.			1	
1986	LD	ANTONIO		1		
1986	TEC	ANGELO	1			
1986	TEC	KLAUS		1		
1989	LCQ	MARIO			1	
1994	AMNT	PABLO F.			1	
1995	LCQ2	MARIO 2			1	
1995	LCQ2	CLAUDIO		1		
1995	LCQ2	ALBERTO	1			
1995	HYD	ÁNGEL		1		
1995	HYD	BRUNO			1	
1995	HYD	GUILLERMO		1		

RASGO: VISIBILIDAD INICIAL	No Definida	Oculto	Restringida	Pública
CANTIDAD	2	12	8	2
% DEL TOTAL	8,3	50,0	33,3	8,3

Cuadro 9-10: Visibilidad Final de la Condición Sexual del Personaje.

RELACIÓN PERSONAJE - ENTORNO (IV)						
RASGO			VISIBILIDAD FINAL DE LA CONDICIÓN SEXUAL DEL PERSONAJE			
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	No definida	Oculto	Restringida	Pública
1961	DFTE	ALFREDO		1		
1976	LPO	EDUARDO				1
1977	ADD	JOSÉ			1	
1978	HFDO	LLUIS			1	
1978	ORI	OCAÑA				1
1978	ED	ROBERTO				1
1978	ED	JUANITO			1	
1979	EE	JAIME			1	
1979	EE	RAMÓN			1	
1980	GC	TONI				1
1983	LMM	MIKEL				1
1983	LMM	FAMA				1
1986	LD	PABLO Q.			1	
1986	LD	ANTONIO		1		
1986	TEC	ANGELO	1			
1986	TEC	KLAUS		1		
1989	LCQ	MARIO				1
1994	AMNT	PABLO F.			1	
1995	LCQ2	MARIO 2				1
1995	LCQ2	CLAUDIO				1
1995	LCQ2	ALBERTO				1
1995	HYD	ÁNGEL		1		
1995	HYD	BRUNO			1	
1995	HYD	GUILLERMO		1		

RASGO: VISIBILIDAD FINAL	No Definida	Oculto	Restringida	Pública
CANTIDAD	1	5	8	10
% DEL TOTAL	4,2	20,8	33,3	41,7

Cuadro 9-11: Evolución y Consecuencias de la Visibilidad de la Condición Sexual del Personaje.

RELACIÓN PERSONAJE - ENTORNO (V)								
RASGO			EVOLUCIÓN DE LA VISIBILIDAD			CONSECUENCIAS DE LA EVOLUCIÓN		
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	Hacia la Ocultación	No Evoluciona	Hacia la Visibilidad	Positivas	Ninguna o No Defin.	Negativas
1961	DFTE	ALFREDO		1				
1976	LPO	EDUARDO			1	1		
1977	ADD	JOSÉ		1				
1978	HFDO	LLUIS			1			1
1978	ORI	OCAÑA		1				
1978	ED	ROBERTO			1			1
1978	ED	JUANITO			1	1		
1979	EE	JAIME			1		1	
1979	EE	RAMÓN		1				
1980	GC	TONI			1	1		
1983	LMM	MIKEL			1			1
1983	LMM	FAMA		1				
1986	LD	PABLO Q.		1				
1986	LD	ANTONIO		1				
1986	TEC	ANGELO		1				
1986	TEC	KLAUS		1				
1989	LCQ	MARIO			1			1
1994	AMNT	PABLO F.		1				
1995	LCQ2	MARIO 2			1			1
1995	LCQ2	CLAUDIO			1			1
1995	LCQ2	ALBERTO			1		1	
1995	HYD	ÁNGEL		1				
1995	HYD	BRUNO		1				
1995	HYD	GUILLERMO		1				

RASGO: EVOLUCIÓN DE LA VISIBILIDAD	Hacia la Ocultación	No Evoluciona	Hacia la Visibilidad	Positivas	Ninguna o No Defin.	Negativas
CANTIDAD	0	13	11	3	2	6
% DEL TOTAL	0,0	54,2	45,8	27,3	18,2	54,6

Cuadro 9-12: Autoaceptación en el Personaje Homosexual.

RELACIÓN PERSONAJE - ENTORNO (VI)					
RASGO			AUTOACEPTACIÓN EN EL PERSONAJE HOMOSEXUAL		
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	No Definida.	Aceptación	Rechazo
1961	DFTE	ALFREDO		1	
1976	LPO	EDUARDO		1	
1977	ADD	JOSÉ		1	
1978	HFDO	LLUIS		1	
1978	ORI	OCAÑA		1	
1978	ED	ROBERTO		1	
1978	ED	JUANITO		1	
1979	EE	JAIME		1	
1979	EE	RAMÓN		1	
1980	GC	TONI		1	
1983	LMM	MIKEL		1	
1983	LMM	FAMA		1	
1986	LD	PABLO Q.		1	
1986	LD	ANTONIO		1	
1986	TEC	ANGELO		1	
1986	TEC	KLAUS		1	
1989	LCQ	MARIO		1	
1994	AMNT	PABLO F.		1	
1995	LCQ2	MARIO 2		1	
1995	LCQ2	CLAUDIO		1	
1995	LCQ2	ALBERTO		1	
1995	HYD	ÁNGEL		1	
1995	HYD	BRUNO		1	
1995	HYD	GUILLERMO		1	

RASGO: AUTOACEPTACIÓN EN EL P.H.	No definida	Aceptación	Rechazo
CANTIDAD	0	24	0
% DEL TOTAL	0,0	100,0	0,0

Cuadro 9-13: Aceptación en el Ámbito Personal Homosexual.

RELACIÓN PERSONAJE - ENTORNO (VII)					
RASGO			ACEPTACIÓN DEL PERSONAJE POR PERSONAJES HOMOSEXUALES		
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	No definida	Aceptado	Rechazado
1961	DFTE	ALFREDO	1		
1976	LPO	EDUARDO		1	
1977	ADD	JOSÉ		1	
1978	HFDO	LLUIS		1	
1978	ORI	OCAÑA		1	
1978	ED	ROBERTO	1		
1978	ED	JUANITO		1	
1979	EE	JAIME		1	
1979	EE	RAMÓN			1
1980	GC	TONI		1	
1983	LMM	MIKEL		1	
1983	LMM	FAMA		1	
1986	LD	PABLO Q.	1		
1986	LD	ANTONIO		1	
1986	TEC	ANGELO	1		
1986	TEC	KLAUS	1		
1989	LCQ	MARIO		1	
1994	AMNT	PABLO F.		1	
1995	LCQ2	MARIO 2		1	
1995	LCQ2	CLAUDIO		1	
1995	LCQ2	ALBERTO		1	
1995	HYD	ÁNGEL		1	
1995	HYD	BRUNO		1	
1995	HYD	GUILLERMO	1		

RASGO: ACEPTACIÓN POR OTROS P. H.	No Definida	Aceptado	Rechazado
CANTIDAD	6	17	1
% DEL TOTAL	25,0	70,8	4,2

Cuadro 9-14: Aceptación en el Ámbito Personal No Homosexual.

RELACIÓN PERSONAJE - ENTORNO (VIII)					
RASGO			ACEPTACIÓN DEL PERSONAJE EN ÁMBITO PERSONAL NO HOMO.		
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	No definida	Aceptado	Rechazado
1961	DFTE	ALFREDO	1		
1976	LPO	EDUARDO			1
1977	ADD	JOSÉ		1	
1978	HFDO	LLUIS		1	
1978	ORI	OCAÑA		1	
1978	ED	ROBERTO		1	
1978	ED	JUANITO		1	
1979	EE	JAIME	1		
1979	EE	RAMÓN		1	
1980	GC	TONI		1	
1983	LMM	MIKEL			1
1983	LMM	FAMA		1	
1986	LD	PABLO Q.		1	
1986	LD	ANTONIO	1		
1986	TEC	ANGELO	1		
1986	TEC	KLAUS	1		
1989	LCQ	MARIO		1	
1994	AMNT	PABLO F.		1	
1995	LCQ2	MARIO 2		1	
1995	LCQ2	CLAUDIO			1
1995	LCQ2	ALBERTO	1		
1995	HYD	ÁNGEL	1		
1995	HYD	BRUNO		1	
1995	HYD	GUILLERMO	1		

RASGO:	No Definida	Aceptado	Rechazado
ACEPTACION PERSONAL NO H.			
CANTIDAD	8	13	3
% DEL TOTAL	33,3	54,2	12,5

Cuadro 9-15: Aceptación en el Ámbito Familiar

RELACIÓN PERSONAJE - ENTORNO (IX)					
RASGO			ACEPTACIÓN DEL PERSONAJE EN SU FAMILIA ORIGINAL		
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	No definida	Aceptado	Rechazado
1961	DFTE	ALFREDO			1
1976	LPO	EDUARDO		1	
1977	ADD	JOSÉ	1		
1978	HFDO	LLUIS		1	
1978	ORI	OCAÑA		1	
1978	ED	ROBERTO	1		
1978	ED	JUANITO	1		
1979	EE	JAIME	1		
1979	EE	RAMÓN	1		
1980	GC	TONI		1	
1983	LMM	MIKEL			1
1983	LMM	FAMA		1	
1986	LD	PABLO Q.	1		
1986	LD	ANTONIO	1		
1986	TEC	ANGELO	1		
1986	TEC	KLAUS	1		
1989	LCQ	MARIO	1		
1994	AMNT	PABLO F.		1	
1995	LCQ2	MARIO 2	1		
1995	LCQ2	CLAUDIO	1		
1995	LCQ2	ALBERTO	1		
1995	HYD	ÁNGEL	1		
1995	HYD	BRUNO	1		
1995	HYD	GUILLERMO	1		

RASGO: ACEPTACIÓN POR FAMILIA O.	No Definida	Aceptado	Rechazado
CANTIDAD	16	6	2
% DEL TOTAL	66,7	25,0	8,3

Cuadro 9-16: Aceptación en el Ámbito Laboral.

RELACIÓN PERSONAJE - ENTORNO (X)					
RASGO			ACEPTACIÓN DEL PERSONAJE EN SU ÁMBITO LABORAL		
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	No definida	Aceptado	Rechazado
1961	DFTE	ALFREDO	1		
1976	LPO	EDUARDO	1		
1977	ADD	JOSÉ	1		
1978	HFDO	LLUIS		1	
1978	ORI	OCAÑA	1		
1978	ED	ROBERTO			1
1978	ED	JUANITO			1
1979	EE	JAIME	1		
1979	EE	RAMÓN	1		
1980	GC	TONI		1	
1983	LMM	MIKEL			1
1983	LMM	FAMA		1	
1986	LD	PABLO Q.	1		
1986	LD	ANTONIO	1		
1986	TEC	ANGELO	1		
1986	TEC	KLAUS		1	
1989	LCQ	MARIO		1	
1994	AMNT	PABLO F.	1		
1995	LCQ2	MARIO 2		1	
1995	LCQ2	CLAUDIO	1		
1995	LCQ2	ALBERTO	1		
1995	HYD	ÁNGEL	1		
1995	HYD	BRUNO		1	
1995	HYD	GUILLERMO	1		

RASGO: ACEPTACIÓN ÁMBITO LABORAL	No Definida	Aceptado	Rechazado
CANTIDAD	14	7	3
% DEL TOTAL	58,3	29,2	12,5

Cuadro 9-17: Aceptación en el Ámbito Social.

RELACIÓN PERSONAJE - ENTORNO (XI)					
RASGO			ACEPTACIÓN SOCIAL DEL PERSONAJE HOMOSEXUAL		
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	No definida	Aceptado	Rechazado
1961	DFTE	ALFREDO	1		
1976	LPO	EDUARDO			1
1977	ADD	JOSÉ	1		
1978	HFDO	LLUIS			1
1978	ORI	OCAÑA		1	
1978	ED	ROBERTO			1
1978	ED	JUANITO	1		
1979	EE	JAIME	1		
1979	EE	RAMÓN	1		
1980	GC	TONI		1	
1983	LMM	MIKEL			1
1983	LMM	FAMA			1
1986	LD	PABLO Q.	1		
1986	LD	ANTONIO	1		
1986	TEC	ANGELO	1		
1986	TEC	KLAUS	1		
1989	LCQ	MARIO			1
1994	AMNT	PABLO F.	1		
1995	LCQ2	MARIO 2			1
1995	LCQ2	CLAUDIO	1		
1995	LCQ2	ALBERTO	1		
1995	HYD	ÁNGEL	1		
1995	HYD	BRUNO	1		
1995	HYD	GUILLERMO	1		

RASGO: ACEPTACIÓN SOCIAL DEL P.H.	No Definida	Aceptado	Rechazado
CANTIDAD	15	2	7
% DEL TOTAL	62,5	8,3	29,2

Cuadro 9-18: Exclusividad del rasgo *Homosexual* en el personaje.

REPRESENTACIÓN DE LA SEXUALIDAD (I)					
RASGO			EXCLUSIVIDAD DEL RASGO HOMOSEXUAL		
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	Ambigua	Exclusiva	No Exclusiva
1961	DFTE	ALFREDO			1
1976	LPO	EDUARDO		1	
1977	ADD	JOSÉ		1	
1978	HFDO	LLUIS		1	
1978	ORI	OCAÑA		1	
1978	ED	ROBERTO			1
1978	ED	JUANITO			1
1979	EE	JAIME			1
1979	EE	RAMÓN		1	
1980	GC	TONI		1	
1983	LMM	MIKEL			1
1983	LMM	FAMA		1	
1986	LD	PABLO Q.		1	
1986	LD	ANTONIO			1
1986	TEC	ANGELO		1	
1986	TEC	KLAUS			1
1989	LCQ	MARIO		1	
1994	AMNT	PABLO F.			1
1995	LCQ2	MARIO 2			1
1995	LCQ2	CLAUDIO	1		
1995	LCQ2	ALBERTO		1	
1995	HYD	ÁNGEL		1	
1995	HYD	BRUNO			1
1995	HYD	GUILLERMO		1	

RASGO: EXCLUSIVIDAD DEL RASGO H.	Ambigua	Exclusiva	No Exclusiva
CANTIDAD	1	13	10
% DEL TOTAL	4,2	54,2	41,7

Cuadro 9-19: Integración de la condición sexual del personaje.

REPRESENTACIÓN DE LA SEXUALIDAD (II)					
RASGO			INTEGRACIÓN EN EL P. DE LA HOMOSEXUALIDAD		
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	No Definida	Integrada	Conflictiva
1961	DFTE	ALFREDO			1
1976	LPO	EDUARDO		1	
1977	ADD	JOSÉ		1	
1978	HFDO	LLUIS		1	
1978	ORI	OCAÑA		1	
1978	ED	ROBERTO		1	
1978	ED	JUANITO			1
1979	EE	JAIME			1
1979	EE	RAMÓN		1	
1980	GC	TONI		1	
1983	LMM	MIKEL			1
1983	LMM	FAMA		1	
1986	LD	PABLO Q.		1	
1986	LD	ANTONIO			1
1986	TEC	ANGELO		1	
1986	TEC	KLAUS		1	
1989	LCQ	MARIO		1	
1994	AMNT	PABLO F.		1	
1995	LCQ2	MARIO 2		1	
1995	LCQ2	CLAUDIO			1
1995	LCQ2	ALBERTO		1	
1995	HYD	ÁNGEL		1	
1995	HYD	BRUNO		1	
1995	HYD	GUILLERMO		1	

RASGO: INTEGRACIÓN DE LA SEXUALI.	No Definida	Integrada	Conflictiva
CANTIDAD	0	18	6
% DEL TOTAL	0	75,0	25,0

Cuadro 9-20: Estatus de realización de la sexualidad del personaje.

REPRESENTACIÓN DE LA SEXUALIDAD (III)					
RASGO			REALIZACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD DEL P.		
ANO	PELIC.	PERSONAJE	No Definida	Realizada	Reprimida
1961	DFTE	ALFREDO			1
1976	LPO	EDUARDO		1	
1977	ADD	JOSÉ		1	
1978	HFDO	LLUIS		1	
1978	ORI	OCAÑA		1	
1978	ED	ROBERTO		1	
1978	ED	JUANITO		1	
1979	EE	JAIME		1	
1979	EE	RAMÓN		1	
1980	GC	TONI	1		
1983	LMM	MIKEL		1	
1983	LMM	FAMA		1	
1986	LD	PABLO Q.		1	
1986	LD	ANTONIO		1	
1986	TEC	ANGELO		1	
1986	TEC	KLAUS		1	
1989	LCQ	MARIO		1	
1994	AMNT	PABLO F.		1	
1995	LCQ2	MARIO 2		1	
1995	LCQ2	CLAUDIO		1	
1995	LCQ2	ALBERTO		1	
1995	HYD	ÁNGEL		1	
1995	HYD	BRUNO		1	
1995	HYD	GUILLERMO		1	

RASGO: REALIZ. DE HOMOSEXUALIDAD	No Definida	Realizada	Reprimida
CANTIDAD	1	22	1
% DEL TOTAL	4,2	91,7	4,2

Cuadro 9-21: Emergencia, en el personaje, del rasgo homosexual.

REPRESENTACIÓN DE LA SEXUALIDAD (IV)					
RASGO			EMERGENCIA EN EL PERS. DEL RASGO HOMOSEXUAL		
AÑO	PELÍC.	PERSONAJE	No Definida	Temprana	Tardía
1961	DFTE	ALFREDO		1	
1976	LPO	EDUARDO		1	
1977	ADD	JOSÉ		1	
1978	HFDO	LLUIS		1	
1978	ORI	OCAÑA		1	
1978	ED	ROBERTO		1	
1978	ED	JUANITO		1	
1979	EE	JAIME	1		
1979	EE	RAMÓN	1		
1980	GC	TONI		1	
1983	LMM	MIKEL			1
1983	LMM	FAMA		1	
1986	LD	PABLO Q.	1		
1986	LD	ANTONIO		1	
1986	TEC	ANGELO		1	
1986	TEC	KLAUS	1		
1989	LCQ	MARIO	1		
1994	AMNT	PABLO F.		1	
1995	LCQ2	MARIO 2	1		
1995	LCQ2	CLAUDIO		1	
1995	LCQ2	ALBERTO		1	
1995	HYD	ÁNGEL	1		
1995	HYD	BRUNO		1	
1995	HYD	GUILLERMO	1		

RASGO: EMERGENCIA DE LA H.	No Definida	Temprana	Tardía
CANTIDAD	8	15	1
% DEL TOTAL	33,3	62,5	4,2

Cuadro 9-22: Génesis, en el personaje, del rasgo homosexual.

REPRESENTACIÓN DE LA SEXUALIDAD (V)					
RASGO			GÉNESIS DEL HOMOSEXUAL		
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	No Definida	Espontánea	Inducida
1961	DFTE	ALFREDO	1		
1976	LPO	EDUARDO	1		
1977	ADD	JOSÉ			1
1978	HFDO	LLUIS	1		
1978	ORI	OCAÑA		1	
1978	ED	ROBERTO		1	
1978	ED	JUANITO			1
1979	EE	JAIME	1		
1979	EE	RAMÓN	1		
1980	GC	TONI		1	
1983	LMM	MIKEL		1	
1983	LMM	FAMA		1	
1986	LD	PABLO Q.	1		
1986	LD	ANTONIO	1		
1986	TEC	ANGELO			1
1986	TEC	KLAUS	1		
1989	LCQ	MARIO	1		
1994	AMNT	PABLO F.		1	
1995	LCQ2	MARIO 2	1		
1995	LCQ2	CLAUDIO	1		
1995	LCQ2	ALBERTO	1		
1995	HYD	ÁNGEL	1		
1995	HYD	BRUNO			1
1995	HYD	GUILLERMO	1		

RASGO: GÉNESIS DEL HOMOSEXUAL	No Definida	Espontanea	Inducida
CANTIDAD	14	6	4
% DEL TOTAL	58,3	25,0	16,7

ABRIR CAPÍTULO 10





ABRIR CAPÍTULO 9

10.

ANEXO II

FICHAS TÉCNICAS

Diferente.

(1961)

102'

DIRECTOR:	Luis María Delgado
PRODUCTORAS	Águila Films
ARGUMENTO	Alfredo Alaria
GUIÓN	Alfredo Alaria, Luis María Delgado, Jesús Sáiz, Jorge Griñán.
FOTOGRAFÍA	Antonio Macasoli.-Eastman color /Normal Panorámica
MÚSICA	Adolfo Waitzman.
MONTAJE	Pablo G. del Amo.
PRODUCTOR	Jesús Sáiz.
PRODUCTOR ASOC.	José Gandía., Francisco Grau.
DECORADOS	José Algueró.
INTÉRPRETES	Alfredo Alaria, Manuel Monroy, Sandra Le Brocq, Manuel Barrio, Julia Gutiérrez Caba, Mara Laso, Gracita Morales, Olvido Rodríguez, Marta Reves, Cándida Losada, Jesús Puente, Agustín González, Pilar Clemens, Pedro Bletrán, Queti Ariel, Agustín Besco, Luis Rico, Victoria Ramblas, Enrique Sanfrancisco (niño), Pat Bedoye, Edmun Christmas, Edward Christmas.
RODAJE:	Madrid.
DISTRIBUCIÓN	A.C.P: Cinemat S.A. Universal Films Española
ESTRENO:	Madrid: Palacio de la música. 1-2-1962.
PREMIOS:	Círculo de Escritores Cinematográficos, 1962 a la mejor música.
RECAUDACIÓN	2.772.007 ESPECTADORES 52.852

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

Los placeres ocultos.

(1976)

97'

DIRECTOR:	Eloy de la Iglesia
PRODUCTORAS	Alborada P.C.
ARGUMENTO Y GUIÓN	Rafael Sánchez Campoy Gonzalo goicoechea
FOTOGRAFÍA	Carlos Suárez Color Panorámica
MÚSICA	Carmelo A. Bernaola.
MONTAJE	José Luis Matesanz.
PRODUCTOR	Angel Huete Cantarero.
AYTE. PRODUCC.	Manuel Muñoz Pombo.
DECORADOS	Justo Pastor.
INTÉRPRETES	Simón Andreu, Tony Fuentes, Charo López, Beatriz Rossat, Germán Cobos, Antonio Corencia, Ángel Pardo, Josele Román, Carmen Platero, Paco España, Queta Claver.
RODAJE:	Madrid
DISTRIBUCIÓN	Film Bandera.
ESTRENO:	Madrid: Cine Postas. 14/4/1997
PREMIOS:	
RECAUDACIÓN	104.392.183 ESPECTADORES 1.170.700

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

A un Dios desconocido.

(1977)

114'

DIRECTOR:	Jaime Chávarri.
PRODUCTORAS:	Elías Querejeta P.C.
ARGUMENTO Y GUIÓN:	Elías Querejeta. Jaime Chávarri.
FOTOGRAFÍA:	Teo Escamilla.
MÚSICA:	Luis de Pablo.
MONTAJE:	Pablo G. del Amo.
PRODUCTOR:	Primitivo Álvaro.
AYTE. PRODUC.::	Víctor Albarrán.
DECORADOS:	Rafael Palmero
INTÉRPRETES:	Héctor Alterio, Javier Elorriaga, María Rosa Salgado, Rosa Valenty, Ángela Molina, Margarita Mas, Mercedes San Pietro, José Joaquín Boza, Emilio Siegrist, Mirta Miller, Jose Pagan, Marisa Porcel, Antonio Bermejo, Yelena Samarina, Antonio Chinarro.
RODAJE:	Madrid - Granada.
DISTRIBUCIÓN:	Emiliano Piedra.
ESTRENO:	Madrid: Cine Amaya. 16/9/1977
PREMIOS:	San Sebastián 1977: Mejor Actor (Héctor Alterio). Perla del Cantábrico Mejor Película de Habla Hispana. Premio de la OCIC. Premio de la FIPRESCI. Círculo de Escritores Cinematográficos 1977 al Mejor Director, Mejor Actor de Reparto (J. Elorriaga), Mejor Actriz de Reparto (M.Rosa Salgado) y Mejor Música. Festival de Chicago 1978: "Hugo de Oro". Prix L'Age D'Or, 1978.
RECAUDACIÓN:	29.421.039 ESPECTADORES 270.943

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

Un hombre llamado Flor de Otoño.

(1978)

106'

DIRECTOR:	Pedro Olea
PRODUCTORAS:	José Frade P.C.
ARGUMENTO:	Basado en la obra original de J.M ^a . Rodríguez Méndez: <i>Flor de Otoño</i> .
GUIÓN:	Rafael Azcona y Pedro Olea.
FOTOGRAFÍA:	Fernando Arribas (Eastmancolor-Panorámica).
MÚSICA:	Carmelo Bernaola.
MONTAJE:	José Antonio Rojo.
PRODUCTOR:	Enrique Bellot.
DECORADOS:	Antonio Cortés.
INTÉRPRETES:	José Sacristán, Francisco Algora, Carmen Carbonell, Roberto Camardiel, Carlos Piñeiro, José Franco, Antonio Corencia, Antonio Gamero, Félix Defauce, Carlos Lucena, María de las Rivas, María Elena flores, Mimi Muñoz, Marisa Porcel, Víctor Israel, Enrique Vivó, Fernando Sánchez polack, Jarque Zurbano, Sonsoles Benedicto, Ángel Menéndez, Alfredo Luchetti, Mario Alez, Manuel Pereiro, Lluís Ciges, María Álvarez, Javier Lozano, Alfonso Castizo, Paco España, Iván, Patrick, Nicolás y Pedro Almodóvar.
RODAJE:	Barceonla y Madrid.
DISTRIBUCIÓN:	J.F. Films di José Frade PRO.CI.SA.
ESTRENO:	Barcelona: Aribau. 2/4/1978. Madrid: Capitol. 25/9/1978.
RECAUDACIÓN:	131.225.105 ESPECTADORES 1.097.687

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

Ocaña, retrat intermitent

(1978)

85'

DIRECTOR:	Ventura Pons.
PRODUCTORAS:	Teide P.C., PROZESA (Pro.Zeta S.A.)
ARGUMENTO Y GUIÓN:	Ventura Pons.
FOTOGRAFÍA:	Lucio Poirot.
MÚSICA:	Aureli Villa.
MONTAJE:	Emilio Rodríguez y Valeria Sarmiento.
AMBIENTADOR Y VETUARIO:	Miquel Sanchis.
INTÉRPRETES:	José Pérez Ocaña, Guillermo Camilo, Nazario y Paco de Alcoy.
RODAJE:	Barcelona.
DISTRIBUCIÓN:	PROZESA.
ESTRENO:	Madrid: Alphaville 1. 1-6-1978.
RECAUDACIÓN:	13.377.728 ESPECTADORES 97.226

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

El diputado.

(1978)

116'

DIRECTOR:	Eloy de la Iglesia.
PRODUCTORAS:	Fígaro Films S.A., Produc. Zeta S.A., UFESA.
ARGUMENTO Y GUIÓN:	Gonzalo Goicoechea.
FOTOGRAFÍA:	Antonio Cuevas.
MÚSICA:	Víctor Manuel, Manuel Gerena-Vivaldi.
MONTAJE:	Julio Peña.
PRODUCTOR:	J.A. Pérez Giner.
Dtor Gral Producción	Carlos Orengo.
DECORADOS:	Gumer.
INTÉRPRETES:	José Sacristán, M ^a Luisa San José, José L. Alonso, Ángel Pardo, Agustín González, Juan A. Bardem, Queta Claver, Enrique Vivo, Fabián conde.
RODAJE:	Madrid.
DISTRIBUCIÓN:	Univdersal Films PROZESA.
ESTRENO:	20/10/1978.
RECAUDACIÓN:	105.002.245 ESPECTADORES 841.599

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

Él y él.

(1979)

88'

DIRECTOR:	Eduardo Manzanos.
PRODUCTORAS:	Aldebarán Films, Plata Films.
ARGUMENTO Y GUIÓN:	Fernando González Doria.
FOTOGRAFÍA:	Manuel Merino. (Technicolor-Panorámica).
MÚSICA:	Alfonso Santiesteban.
MONTAJE:	Renta Merino.
DIR. PRODUCC.:	Gregorio Manzanos.
INTÉRPRETES:	Antonio Escudero, José Luis López Vázquez, Mónica Randall, Lola Herrera, Álvaro de Luna, Sancho Gracia, María Luisa Ponte, Carmen Utrilla, Aparicio Rivero, Alejandro Urquía, Montserrat Calvo, Fernando Huesca, Joaquín Solano, Teresa Mur.
RODAJE:	Madrid.
DISTRIBUCIÓN:	Hispanmex films.
ESTRENO:	Madrid: Palacio de la Prensa, Velázquez y Windsor A. 9/6/1980.
RECAUDACIÓN:	7.048.504 ESPECTADORES 44.469

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

Gay Club.

(1980)

85'

DIRECTOR:	Ramón Fernández.
PRODUCTORAS:	Arturo González P.C.
ARGUMENTO Y GUIÓN:	Manuel Vidal.
FOTOGRAFÍA:	Fernando Arrigas. (Eastmancolor-Panorámica).
MÚSICA:	Alfonso Agulló, Eddy Guerin, C.Villa.
MONTAJE:	José Antonio Rojo.
PRODUCTOR:	Jesús G. Gárgoles.
COREOGRAFIA:	Jorge Aguer.
DECORADOS:	Ramiro Gómez.
FIGURINISTA:	Toni Puco.
INTÉRPRETES:	Josele Román, Francisco Algora, Isabel Luque, Antonio Medina, José Álvarez, José Ruiz Lifante, Manuel Alexandre, Antonio Gamero, José María guillén, Carlos Larrañaga, Florinda Chico, Paco España, Elianne, Juan Gall o, José María Caffarell, María Amparo Soto, José Manuel Cervino, Carmen Martínez Sierra, Joaquín Pamplona, Julián Navarro, Franciso Valdivia, Fernando Chinarro, Salvador Vives, Félix de Utrera, Chenny, Marcelo González, Rafael Conesa, Sergio Mendizábal, Fernando Calonje, Luis Cignes, Pedro Beltrán, Marciano Buendía, Katia Lieman, Amel Amor, José Luis Chinchilla, Juan Majan, Julio González, Antonio González: Bailarines: Watussi, Manchini, Ricardo, Jorge Aguer.
RODAJE:	Madrid y Alcalá de Henares (Madrid)
DISTRIBUCIÓN:	REGIA FILMS - Arturo González.
ESTRENO:	Madrid: Fuencarral. 12-3-1981
RECAUDACIÓN:	31.399.387 ESPECTADORES 205.382

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

La muerte de Mikel.***Mikelen Eriotza.***

(1983)

88'

DIRECTOR:	Imanol Urtibe.
PRODUCTORAS:	Aiete Films, Cobra Films, JoséEsteban Alenda.
ARGUMENTO Y GUION:	José Ángel Rebolledo Imanol Uribe.
FOTOGRAFÍA:	Javier Aguirresarobe. (Eastmancolor-Panorámica).
MÚSICA:	Alberto Iglesias, Valerio y León y Quiroga, Amaia Zubiría, Vicente Raga y Enrique Cleringue.
MONTAJE:	José Luis Peláez.
PRODUCTOR:	Imanol Uribe, Javier Aguirresarobe.
DECORADOS:	Eugenio Urdambide.
INTÉRPRETES:	Imanol Arias, Salvador Montserrat, Fama (Fernando Tellechea), Amaia Lasa, Ramón Barea, Martín Adjemian, Jesús María Segues, Xabier Elorriaga, Manuel Dicenta, Alicia Sánchez, Javier Vilalva, Carmen Chocarro, Iñaki Merino, Nati Ortiz, Francisco Sagarzazu, Jaime Villalva, Esther Esperanza, Manuel Bronchud, Benito Ansola, Mar Iladuaia, Iñigo Eiguren.
RODAJE:	Lekeitio (Vizcaya).
DISTRIBUCIÓN:	J.Esteban Alenda S.A.
ESTRENO:	Madrid: Bulevar, Palace. 17-2-84. Barcelona: Nuevo, Publi 2, Diamante. 24-2-84
RECAUDACIÓN:	283.240.645 ESPECTADORES 1.169.376

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

La ley del deseo.

(1986)

102'

DIRECTOR:	Pedro Almodóvar.
PRODUCTORAS:	El Deseo, Lauren Films.
ARGUMENTO Y GUIÓN:	Pedro Almodóvar.
FOTOGRAFÍA:	Ángel Luis Fernández. (Eastmancolor-Panorámica).
MÚSICA:	Shostakovich, Bernardo Bonezzi, Jacques Brel, Stravinsky, G. Malgoni, Navarro.
MONTAJE:	José Salcedo.
JEFA PRODUCC.	Ester García.
PRODUCTOR EJ:	Miguel A. Pérez Campos
PRODUCTOR AS.	Asgustín Almodóvar.
DECORADOS:	Javier Fernández.
INTÉRPRETES:	Eusebio Poncela, Carmen Maura, Antonio Banderas, Miguel Molina, Manuel Velasco, Bibí andersen, Fernando Guillén, Nacho Martínez, Helga Liné, Fernando G. Cuervo, Germán Cobos, Maruchi León, Marta Fernández Muro, Alfonso Vallejo, Tinín Almodóvar, Lupe Barrado, Roxy Von Donna, José Manuel Bello, Angie Gray, José Ramón Fernández, José R. Pardo, Juan A. Granja, Pepe Patatín, Héctor Saurit.
RODAJE:	Cádiz, Madrid.
DISTRIBUCIÓN:	Laurenfilm S.A. Madrid: Poryecciones, Madrid, La Vaguada. 7-2-87. Barcelona: Cataluña, Waldorf 2, Fontana.
ESTRENO:	
RECAUDACIÓN:	240.365.240 ESPECTADORES 779.649

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

Tras el cristal.

(1986)

110'

DIRECTOR:	Agustín Villaronga.
PRODUCTORAS:	TEM Productores Asociados.
ARGUMENTO Y GUIÓN:	Agustín Villaronga.
FOTOGRAFÍA:	Jaume Peracula. (Fuji color- Normal).
MÚSICA:	Javier Navarrete.
MONTAJE:	Raúl Román.
PROD. EJECUTIVO	Teresa Enrich
DTOR. PRODUCC.	Paco Poch.
DTOR. ARTÍSTICO:	Cesc Candini.
INTÉRPRETES:	Gunter meisner, Marisa Paredes, David Sust, Gisela Echevarría, Inma Colomer, Josue Guasch, Alberto Manzano, Ricart Carcelero, David Cuspinera.
RODAJE:	Valldoreix.
DISTRIBUCIÓN:	Lauren Films.
ESTRENO:	Madrid: Madrid. 3-3-1987. Barcelona. Capsa. 17-3-1987.
PREMIOS:	Semana Internacional de Cine de Barcelona. Mejor Película. Festival de Murcia q986. Mejor Película. Selección Oficial: Festival de Berlín, Chicago, Montreal y San Sebastián, 1986.
RECAUDACIÓN:	31.500.802 ESPECTADORES 100.942

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

Las cosas del querer.

(1989)

103'

DIRECTOR:	Jaime Chávarri.
PRODUCTORAS:	Lince Films, Iberoamericana de TV, TVE, Productora Andaluza de Programas.
ARGUMENTO:	Antonio Larreta y Lázaro Irazábal.
GUIÓN:	Lázaro Irazábal, Fernando Colomo y Jaime Chávarri.
FOTOGRAFÍA:	Hans Burmann. (Estamancolor-Panorámica).
MÚSICA:	Gregorio García Segura y VV.AA.
MONTAJE:	Pedro del Rey.
PROD. EJECUTIVO	Luis Sanz y Francisco Belinchón.
DTOR. PRODUCC.	José Luis Escolar.
DIR. ARTÍSTICO:	Luis Sanz.
DECORADOS:	Gloria Martí
INTÉRPRETES:	Ángela Molina, Ángel de Andrés, Manuel Bandera, Mar'cia Barranco, Ampar Baró, M ^a Carmen Ramírez, Diana Peñalver, Juan Gea, Eva León, Santiago Ramos, Miguel Molina, Rafael Alonso, Ana Sainz, M ^a Paz Ballesteros, María Rus, Manuel Gallardo, Paco Clavel, Ricardo Palacios, Anastasio Campoy, Abel Viton, Francisco Cambres, Juan Calot, Cándida Galán, Luis Barbero, Toni Canal, José Cerro, Santiago Álvarez, M ^a Elena flores, Félix Navarro, José Silva, Francisco Lorenzo, Amado Cruz, Andrés Bayonas, Maruja REcio.
RODAJE:	Madrid, úbeda (Jaén), Teatro Ideal Cinema (Almería), Teatro Maestro Guerrero (Aranjuez), Alcalá de Henares.
DISTRIBUCIÓN:	Ibero Films Int. S.A.
ESTRENO:	Madrid: Capitol Minicines, Carlton, La Vaguada. 3-10-1989. Barcelona:comedia 3, Balmes. 4-10-1989.
RECAUDACIÓN:	128.330.989 ESPECTADORES 348.643

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

Alegre ma non troppo.

(1994)

100'

DIRECTOR:	Fernando Colomo.
PRODUCTORAS:	Fernando Colomo P.C., Antena 3 Televisión.
ARGUMENTO Y GUIÓN:	Joaquín Oristell Fernando Colomo.
FOTOGRAFÍA:	Javier G. Salmones. (Eastmancolor-Panavisión).
DUR. MUSICAL:	Edmon Colomer.
MONTAJE:	Miguel ángel Santamaría.
PROD. DELEGADO	Beatriz dela Gándara.
DIR. PRODUCC.:	Félix Rodríguez.
DECORADOS:	Miguel Chinarro.
INTÉRPRETES:	PenélopeCruz, Pere Ponce, Oscar Ladoire, Rosa María Sardá, Jordi Mollá, Andoni García, Daniel Schopfer, Nathalie Seseña, Boriana Borisova, Jordi Milán, Edmon Colomer, Luis Ciges, Lola Lemos, Ramón Lillo, Itziar Álvarez, Roberto Cairo, Ana Sáez, Javier Cámara, Jaime Tijeras, Javier Ibias, Joven Orquesta Nacional de España.
RODAJE:	Madrid, Santander, Toledo.
DISTRIBUCIÓN:	Columbia Tri-Star Films.
ESTRENO:	Madrid. Palacio de la Prensa, La Vaguada, Ideal, Princesa, Albufera. 15-4-1994.
RECAUDACIÓN:	103.904.769 ESPECTADORES 210.766

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

Las cosas del querer (2ª Parte).

(1995)

DIRECTOR:	Jaime Chávarri.
PRODUCTORAS:	Lince Films S.A., Atrium Productions S.A., Argentina sonofilm S.A.C.I. con participación de TVE.
ARGUMENTO Y GUIÓN:	Luis Sanz y Antonio Larreta.
FOTOGRAFÍA:	Hans Burmann.
DTOR. MUSICAL:	Gregorio García Segura.
MONTAJE:	Carmen Frías.
PRODUCTOR:	Luis Sanz. Enrique Cerezo y Luis Alberto Scaella.
DIR. PRODUCC.:	Juan Carlos Caro.
DECORADOS:	Aldo guglielmole, Luis Ramírez.
INTÉRPRETES:	Ángela Molina, Manuel Bandera, Susu Pecoraro, Darío Gandinetti, Antonio Valero, amparo Baró, Mari Carmen Ramírez, Anabel Alonso, Federico Olivera, Gustavo Ferri.
DISTRIBUCIÓN:	Xolumbia Tri-Star films de España S.A.
ESTRENO:	3-3-1995
RECAUDACIÓN:	59.732.192 ESPECTADORES 121.329

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

Hotel y domicilio.

(1995)

DIRECTOR:	Ernesto del Río.
PRODUCTORAS:	Lan-Zinema, Sendeja Films S.A.
ARGUMENTO Y GUIÓN:	Luis Eguiraun, Santiago González y Ernesto del Río.
FOTOGRAFÍA:	Gonzalo Fernández-Berridi.
MÚSICA:	Bingen Mendizábal.
MONTAJE:	Juan Ortuoste.
DIR. PRODUCC.:	Fernando Victoria de Lecea.
DIR. ARTÍSTICO:	Mikel Aramburuzabala..
INTÉRPRETES:	Jorge Sanz, Santiago Ramos, Enrique San Francisco, Anabel Alonso, Ramón Barez, Joseba Apaolaza, Saturnino García, Manuel Cervino.
RODAJE:	
DISTRIBUCIÓN:	Lauren film S.A.
ESTRENO:	
RECAUDACIÓN:	33.786.967 ESPECTADORES 71.356

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

FE DE ERRATAS.

En las páginas 6, 42, 79, 82, 115, 231 y 298

donde dice: *La ley del deseo (1986)*

debe decir: *La ley del deseo (1987)*.