

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I**



**IMAGEN FÍLMICA DEL LESBIANISMO A
TRAVÉS DE LOS PERSONAJES PROTAGONISTAS
EN EL CINE ESPAÑOL.**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Irene Pelayo García

Bajo la dirección del doctor

Juan Carlos Alfeo Álvarez

Madrid, 2011

ISBN: 978-84-694-2459-9

© Irene Pelayo García, 2009

Tesis Doctoral:

IMAGEN FÍLMICA DEL LESBIANISMO A TRAVÉS DE LOS PERSONAJES PROTAGONISTAS EN EL CINE ESPAÑOL

Por: D^a Irene Pelayo García

**Director: Dr. D. Juan Carlos Alfeo Álvarez
Departamento CAVP1**

**Universidad Complutense de Madrid
2009**



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

**FACULTAD DE C.C. DE LA INFORMACIÓN
Departamento Comunicación Audiovisual y Publicidad I
(CAPV 1)**



IMAGEN FÍLMICA DEL LESBIANISMO A TRAVÉS DE LOS PERSONAJES PROTAGONISTAS EN EL CINE ESPAÑOL

TESIS DOCTORAL A CARGO DE:

Dña. Irene Pelayo García

DIRECTOR:

Dr. D. Juan Carlos Alfeo Álvarez

Madrid, 2009

AGRADECIMIENTOS

Quiero dar las gracias a Mar Marcos Molano por transmitirme la belleza del cine a través de sus clases y por hacerme desear, en definitiva, dedicarme a esto; probablemente sin ella, nunca habría empezado un doctorado. En Juan Carlos Alfeo Álvarez, mi director de tesis, he encontrado no sólo un experto en la materia a la que yo me asomo como aprendiz, sino también un ejemplo a seguir y el apoyo moral (y ortográfico) que todo doctorando necesita. Además, su humor y sencillez han hecho que me sintiera cerca a pesar de los 3.000 km que nos han separado.

A Miguel, impagable fuente de cariño, tranquilidad y optimismo en los momentos más difíciles de este proceso. A mis padres, por apoyarme en todo momento y hacer todos los esfuerzos para que yo tenga la oportunidad de dedicarme a lo que he elegido. A mis hermanos: Juan y Adolfo, cómplices e imprescindibles, sin cuyo empujoncito de “hermanos mayores” todo habría sido mucho más difícil. Gracias también a mis amigos, simplemente el poder pensar en ellos me ha sacado de momentos grises. Gracias a todos vosotros y en especial a María Lorenzo, Rocío Rubio, Gonzalo Guzmán, Flor Mateo, Alejandra Cantero, Tomislav Ivancic, Kim Moberger, Lena von Sperber y Martin Ugander.

A Fernando Flores, por su confianza y complicidad, estimulándome siempre con nuevos proyectos y dándome la libertad necesaria para llevarlos a cabo. A él le debo el desarrollo de mi labor en la Universidad de Lund.

Gracias también a Trinidad del Río de la Filmoteca Española, a la Biblioteca del Ministerio de Cultura, la Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina, el Archivo General de la Administración y la Librería Berkana.

ABREVIATURAS EMPLEADAS

Título	Abreviatura
<i>La noche del terror ciego</i>	LNTC
<i>Las vampiras</i>	LV
<i>Me siento extraña</i>	MSE
<i>Carne apaleada</i>	CA
<i>Emmanuelle y Carol</i>	EMM
<i>Silvia ama a Raquel</i>	SAR
<i>La caliente niña Julietta</i>	LCNJ
<i>La frígida y la viciosa</i>	FYV
<i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón</i>	PLB
<i>Mi conejo es el mejor</i>	MCNJ
<i>Entre tinieblas</i>	ET
<i>Extramuros</i>	EXT
<i>Calé</i>	CL
<i>Sauna</i>	SAUN
<i>El pájaro de la felicidad</i>	EPJR
<i>Costa Brava (Family Album)</i>	CB
<i>Pasajes</i>	PSJ
<i>Todo me pasa a mí</i>	TMP
<i>A mi madre le gustan las mujeres</i>	AMM
<i>En la ciudad</i>	ELC
<i>Seigné (Júlia Berkowitz)</i>	SVGN
<i>Los 2 lados de la cama</i>	L2L

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	3
ABREVIATURAS EMPLEADAS	5
1. INTRODUCCIÓN	11
1.1..... EVOLUCIÓN DE LOS DISCURSOS EN TORNO AL LESBIANISMO	15
1.1.1 APUNTES HISTÓRICOS Y TERMINOLÓGICOS SOBRE EL LESBIANISMO.....	15
1.2..... ESTADO DE LA CUESTIÓN.	21
1.3..... MARCO DE ESTUDIO.	24
2. MÉTODO.....	29
2.1..... DEFINICIÓN DEL OBJETO.	29
2.2..... OBJETIVOS.	30
2.3..... HIPÓTESIS.	30
2.4..... DETERMINACIÓN DE CRITERIOS Y SELECCIÓN DE LA MUESTRA.	31
3 REPRESENTACIÓN DEL LESBIANISMO EN EL CINE ESPAÑOL	35
3.1..... LA REPRESENTACIÓN: EL PERSONAJE LÉSBICO.	35
3.2..... MODALIDADES DE REPRESENTACIÓN FÍLMICA DE LA CUESTIÓN LÉSBICA.	37
3.2.1. MODALIDAD ERÓTICA.....	37
3.2.2. MODALIDAD REIVINDICATIVA	43
3.2.3. MODALIDAD DESFOCALIZADA.....	47
3.2.4. MODALIDAD INTEGRADA.....	49
3.3..... PELÍCULAS ESPAÑOLAS EXHIBIDAS EN CIRCUITO COMERCIAL EN LAS QUE APARECEN PERSONAJES LÉSBICOS COMO PROTAGONISTAS.	51
3.3.1 LA NOCHE DEL TERROR CIEGO (Armando de Ossorio, 1972).....	51
3.3.2 LAS VAMPIRAS. (Jesús Franco, 1973).....	54
3.3.3 ME SIENTO EXTRAÑA. (Enrique Martí Maqueda, 1977).....	59
3.3.4 CARNE APALEADA. (Javier Aguirre, 1978).....	64
3.3.5 EMMANUELLE Y CAROL (Ignacio F. Iquino, 1978)	67
3.3.6 SILVIA AMA A RAQUEL (Diego Santillán, 1979)	71
3.3.7 LA CALIENTE NIÑA JULIETTA. (Ignacio F. Iquino, 1980)	75
3.3.8 PEPI, LUCI, BOM Y OTRAS CHICAS DEL MONTÓN (Pedro Almodóvar, 1980).....	78
3.3.9 LA FRÍGIDA Y LA VICIOSA. (Carlos Aured, 1981)	82
3.3.10 MI CONEJO ES EL MEJOR (Ricardo Palacios, 1982).....	85
3.3.11 ENTRE TINIEBLAS. (Pedro Almodóvar, 1983).....	88
3.3.12 EXTRAMUROS. (Miguel Picazo, 1985).....	94
3.3.13 CALÉ. (Carlos Serrano, 1986)	99
3.3.14 SAUNA. (Andreu Martín, 1990).....	102
3.3.15 EL PÁJARO DE LA FELICIDAD. (Pilar Miró, 1993).....	105
3.3.16 COSTA BRAVA (FAMILY ALBUM). (Marta Balletbò-Coll, 1995).....	108

3.3.17	<i>PASAJES. (Daniel Calparsoro, 1996)</i>	111
3.3.18	<i>A MI MADRE LE GUSTAN LAS MUJERES. (Daniela Fejerman e Inés París, 2002)</i>	117
3.3.19	<i>EN LA CIUDAD. (Cesc Gay, 2003)</i>	121
3.3.20	<i>SÉVIGNÉ (JÚLIA BERKOWITZ). (MARTA BALLETBÓ-COLL, 2004)</i>	124
3.3.21	<i>LOS 2 LADOS DE LA CAMA. (Emilio Martínez-Lázaro, 2005)</i>	128
3.4	MODELO DE ANÁLISIS.	131
3.4.1	<i>DATOS GENERALES.</i>	132
3.4.2	<i>ANÁLISIS DE LA CARACTERIZACIÓN DIRECTA DEL PERSONAJE.</i>	133
3.4.3	<i>ANÁLISIS CUANTITATIVO Y CUALITATIVO DE LOS RASGOS DE CARACTERIZACIÓN INDIRECTA DEL PERSONAJE.</i>	143
4	CARACTERIZACIÓN DIRECTA DEL PERSONAJE.	149
4.1	ANÁLISIS DE DATOS RELATIVOS A LA APARIENCIA.	149
4.1.1	<i>LA EDAD.</i>	149
4.1.2	<i>EL ASPECTO EXTERNO.</i>	150
4.2	ANÁLISIS DE DATOS RELATIVOS AL PERFIL SOCIOECONÓMICO.	155
4.2.1	<i>NIVEL CULTURAL.</i>	155
4.2.2	<i>NIVEL SOCIOECONÓMICO.</i>	156
4.2.3	<i>ESTADO CIVIL.</i>	158
4.2.4	<i>OCUPACIÓN PROFESIONAL.</i>	159
4.3	ANÁLISIS DE DATOS RELATIVOS AL ENTORNO.	161
4.3.1	<i>RASGOS RELATIVOS A LA REPRESENTACIÓN DE SU NÚCLEO FAMILIAR.</i>	161
4.3.2	<i>RASGOS RELATIVOS A LA VISIBILIDAD DEL PERSONAJE HOMOSEXUAL.</i>	165
4.4	ANÁLISIS DE DATOS RELATIVOS A LA CARACTERIZACIÓN SEXUAL	188
4.4.1	<i>PLANTEAMIENTOS CON RESPECTO AL ORIGEN DEL LESBIANISMO.</i>	188
4.4.2	<i>REPRESENTACIÓN DEL ESTADO DE INTEGRACIÓN DEL LESBIANISMO POR PARTE DEL PERSONAJE.</i>	194
4.4.3	<i>REPRESENTACIÓN DEL GRADO DE REALIZACIÓN DE LA SEXUALIDAD DEL PERSONAJE.</i>	198
4.4.4	<i>REPRESENTACIÓN DEL GRADO DE EXCLUSIVIDAD DE LA CONDUCTA LÉSBICA RESPECTO DE OTRAS OPCIONES SEXUALES.</i>	200
5	CARACTERIZACIÓN INDIRECTA DEL PERSONAJE: ESPACIO, TIEMPO Y ACCIÓN	205
5.1	LA CARACTERIZACIÓN MEDIANTE EL ESPACIO.	205
5.1.1	<i>IDENTIFICACIÓN DE LOS ESCENARIOS.</i>	205
5.1.2	<i>NATURALEZA DE LOS ESCENARIOS.</i>	206
5.1.3	<i>REPRESENTACIÓN DE LOS ESPACIOS DIFERENCIALES</i>	211
5.2	CARACTERIZACIÓN MEDIANTE EL TIEMPO.	216
5.3	CARACTERIZACIÓN MEDIANTE LA ACCIÓN	217
5.3.1	<i>LA ACCIÓN SEXUAL.</i>	218
5.3.2	<i>LA ACCIÓN DE IDENTIFICACIÓN</i>	231
5.3.3	<i>LA ACCIÓN DE RELACIÓN</i>	238
5.3.4	<i>LA AGRESIÓN</i>	247
5.3.5	<i>LA 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 DEL LESBIANISMO A ACCIONES AISLADAS O CONDUCTAS VALORADAS SOCIALMENTE COMO POSITIVAS.	261
5.6..... ASOCIACIÓN DEL LESBIANISMO A ACCIONES AISLADAS O CONDUCTAS VALORADAS SOCIALMENTE COMO NEGATIVAS.	264
5.7..... EL TRIUNFO Y EL FRACASO EN LOS PROTAGONISTAS LÉSBICOS.	270
6 ESTEREOTIPOS REPRESENTATIVOS DEL CINE DE TEMÁTICA LÉSBICA.....	273
6.1..... LESBIANISMO EN EL INTERNADO.	273
6.2..... EL LESBIANISMO EN EL CONVENTO.	276
6.3..... EL LESBIANISMO EN LA PRISIÓN	279
6.4..... EL CINE DE VAMPIROS	281
7 EL TRIUNFO Y EL FRACASO EN LOS PROTAGONISTAS LÉSBICOS.	293
8 CONCLUSIONES	297
9 BIBLIOGRAFÍA	311
10 ANEXO I. DATOS PARA EL ANÁLISIS DE LA CARACTERIZACIÓN DIRECTA DEL PERSONAJE.....	325
11 ANEXO II. DATOS PARA EL ANÁLISIS DE LA CARACTERIZACIÓN INDIRECTA DEL PERSONAJE.....	347
12 ANEXO III. FICHAS TÉCNICAS.	357

1. INTRODUCCIÓN

Este es un trabajo de investigación acerca de la representación del lesbianismo en el cine realizado en España, basada en el análisis de los personajes que protagonizan las diferentes películas.

Aunque el cine nació como mero medio de entretenimiento, hoy día supone una gran influencia en la labor del proceso de construcción cognitiva de la realidad, aunque en la actualidad su influencia dependa en muchos casos de su emisión a través de otros medios mucho más extendidos como el televisivo. Este hecho, aplicado al caso concreto del lesbianismo, adquiere aún más importancia si el espectador no posee más vías de información acerca de este hecho o colectivo que los medios de comunicación y en este caso el cine.

Así, la representación del lesbianismo en el cine goza de gran importancia por una razón es especial: su invisibilidad. Por motivos históricos, morales o sociales, o simplemente por temor al castigo, el lesbianismo ha permanecido oculto durante siglos, hecho que ha beneficiado a corto plazo a las componentes del colectivo pero que también les ha perjudicado enormemente a largo plazo. Este gran desconocimiento e invisibilidad sobre el lesbianismo provoca que la información que llega al individuo como espectador esté “inevitablemente filtrada por los estereotipos y por las representaciones mediáticas.”(Alfeo;1997:11)¹. Así, en la medida en la que el individuo no posea otras vías de información en torno a este tema, su único conocimiento de la realidad lésbica será indirecto y mediado a través de todo tipo de discursos de la cultura popular entre los que cabe destacar las imágenes generadas por el cine, la televisión y, en general, por los medios de comunicación de masas.

El lesbianismo ha tenido una evolución en muchos casos paralela a la homosexualidad masculina pero entre ambos colectivos existe una gran diferencia:

“Las lesbianas, en tanto que mujeres, carecen de tradición o de discurso acerca de su pasado reciente. Si la mujer no se había pensado como sujeto de la historia hasta la aparición del

¹ Tal y como se especifica en la bibliografía, la investigación de Juan Carlos Alfeo fue publicada en el 2003.

primer movimiento feminista (1880-1914), con las lesbianas ocurre algo similar.”(Viñuales, 1999:52).

Las lesbianas sufren un rechazo doble porque aparte de ser rechazadas por su orientación sexual, sobre ellas pesa el condicionante de ser mujeres, así que, dada la primera alternativa, es muy comprensible que muchas mujeres hayan enfatizado la feminidad frente a la orientación sexual a lo largo de los siglos.

La intención final de esta investigación no es otra que llegar a conocer cuál es la imagen que un sujeto puede llegar a tener del lesbianismo a través de su representación en los diferentes discursos filmicos que muestra el cine realizado en España. Ante este objetivo se plantea la cuestión: ¿Existe realmente un cine lésbico español? Y en el caso de existir, ¿Cómo se ha representado el lesbianismo a través de los discursos cinematográficos españoles?

Richard Dyer, uno de los pioneros en los estudios de cine y homosexualidad, expresa su opción en esta cita acerca de la gran importancia de la representación filmica en la sociedad a la hora de crear un imaginario colectivo:

“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 debe ser.”
(Dyer, 1977:17)

Así que, en el caso de que exista un cine específicamente lésbico español, es importante analizar cómo se ha representado esta realidad social a través del cine así como cuál es la percepción que el propio colectivo lésbico tiene acerca de estas películas.

Caroline Sheldon ya en la década de los 80 realizaba una gran crítica al modo en que se trataba el lesbianismo en el cine europeo y estadounidense:

“Las “películas de lesbianas” están claramente hechas para el gran público y sirven para reforzar la imagen del lesbianismo –pocas lesbianas, como tales, encuentran nada con qué

identificarse en dichas películas, cuyo propósito es el de seguir sustentando el *status quo*. Dichos filmes realizan los deseos *voyeuristas* del público al tiempo que advierten a las mujeres que permanezcan a salvo en el marco de su domesticidad heterosexual, a pesar de la clara inadecuación de ésta a su propia competencia sexual.” (Sheldon, 1982:64)

Esta imagen del lesbianismo de la que habla Sheldon no es más que una imagen construida por los propios medios y que está dirigida casi de forma exclusiva a la cultura heterosexual dominante sin hacer esfuerzos por reflejar las características de la identidad lésbica, sus problemas, deseos o anhelos, pudiendo mostrar así una imagen con la que el propio colectivo o el público en general se sintiese más identificado.

Los medios de comunicación de masas permiten que se produzca una difusión casi inmediata de las fuentes de información, sean éstas positivas o no, gozando de un gran poder para crear y modificar actitudes en torno a una determinada idea o concepto en un corto plazo, influenciando de forma muy significativa el concepto que el espectador pueda tener acerca del lesbianismo. Se ha escogido el cine entre el resto de medios de comunicación porque “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.” (Alfeo, 1997:13).

En directa relación con ello se encuentra el artículo realizado en 1989 por Joel W. Wells bajo el título “Teaching about Gay and Lesbian Sexual and Affectional Orientation Using Explicit Films to Reduce Homophobia.” en la que se explican sus diferentes experimentos sociológicos realizados con universitarios estadounidenses, con el objetivo de lograr reducir la homofobia hacia los colectivos gay y lésbico a través del visionado de películas explícitas y otras actividades como mesas redondas o conferencias. Los resultados muestran cómo tras haber visionado las películas, los alumnos tienen un concepto mucho más positivo de la homosexualidad y lesbianismo que antes de haber visto dichas películas, y que el lesbianismo está significativamente más aceptado que la homosexualidad. Sin duda la preponderancia estadística de la heterosexualidad como patrón sexual ha hecho que se institucionalice como paradigma sexual dominante; la cuestión es que ésto ha

supuesto el desplazamiento al ámbito de lo marginal de otras formas de sexualidad que han sido, en muchos casos, estigmatizadas, construyendo un panorama en el que la heterosexualidad parecía constituir, ya no el paradigma más extenso, sino el único paradigma sexual admisible o incluso posible. Por esta razón, y a efectos de economía discursiva, nos referiremos en adelante al modelo heterosexual también como “sexualidad dominante” o “modelo hegemónico”.

Siguiendo el método empleado por Juan Carlos Alfeo en su trabajo *El personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española* (1997)², a lo largo de esta investigación se va a realizar un estudio detallado de la representación del personaje lésbico en el cine español. En primer lugar se estudiarán las características y evolución de cada una de las modalidades de representación que se han dado en este cine desde sus inicios hasta la actualidad, analizando estos rasgos en cada película elegida. Después, ya en el campo metodológico, se expondrán el objeto de estudio, los objetivos y la hipótesis de este trabajo para pasar a localizar los rasgos de la caracterización del personaje, en dos fases: el análisis de la *caracterización directa* en la que se analizarán rasgos del personaje relativos a su apariencia, perfil socioeconómico, entorno y caracterización sexual y el análisis de la *caracterización indirecta*, se hará también una *caracterización indirecta* que afecta a aspectos externos al personaje tales como el espacio, tiempo y la acción. Parámetros que de forma externa pueden aportar mucha información acerca del personaje, las acciones que realiza, así como en qué lugares y momentos las lleva a cabo.

Un capítulo abordará los estereotipos y reiteraciones más frecuentes en la representación fílmica del lesbianismo en España, analizándose también los posibles orígenes de esos estereotipos.

En el capítulo de las conclusiones se ofrecerán las claves del personaje-tipo lésbico que ofrece el cine español para tratar de detectar si el cine español construye, sostiene o contradice los estereotipos y modelos culturales en torno al lesbianismo en España, a la vez que será posible comparar las convergencias y divergencias de las

² Pese a que este trabajo fue publicado en el 2001, la investigación objeto de esta tesis doctoral data de 1997.

dos realidades homosexuales, gay y lésbica, en el cine español así como dilucidar, en la medida de lo posible, el origen de esas diferencias.

1.1. EVOLUCIÓN DE LOS DISCURSOS EN TORNO AL LESBIANISMO

El lesbianismo, entendido como la relación personal, sexual o erótica entre dos mujeres no ha contado con numerosos discursos a lo largo de la historia, bien sea porque las protagonistas de estos discursos son mujeres, o por la invisibilidad que ha acompañado a este colectivo durante toda su existencia.

En la evolución de los discursos en torno al lesbianismo hemos de hacer una diferenciación entre la homosexualidad masculina y la femenina, ya que, aunque en muchos momentos de su historia han estado unidas por correr una suerte común como grupo social, la evolución y características de ambos grupos han sido muy diversas con el paso de los años. El que estos dos colectivos estuviesen unidos, ha propiciado la visibilidad de la homosexualidad masculina a la vez que crecía la ocultación del lesbianismo y con ello, la ausencia de modelos propios con los que sentirse identificados. Olga Viñuales refleja esta problemática en su libro *Identidades Lésbicas*:

“La falta de modelos en el lesbianismo es debida a la no visibilidad y aceptación de una identidad lésbica y a la debilidad organizativa que el mundo gay ya resolvió en los años setenta (...) Las lesbianas no tienen modelos propios y han de coger los gays para encontrar una identidad.” (Viñuales, 1999:100)

1.1.1 APUNTES HISTÓRICOS Y TERMINOLÓGICOS SOBRE EL LESBIANISMO.

La fusión en la lucha política de estos colectivos, así como la desvinculación intelectual del lesbianismo respecto del feminismo a finales de los ochenta y en la década de los noventa, acabarán por convertir al lesbianismo en un grupo casi invisible socialmente y con grandes problemas identitarios que tardarán muchos años en superar, excepción hecha de las “lesbianas mediáticas”, activistas que se encargarán de poner rostro al lesbianismo, desde un compromiso casi puramente

personal, en todo programa televisivo que se preciase de abordar el tema³, paliando de manera esforzada la escasa visibilidad lésbica en el ámbito de la cotidianidad social⁴.

Aún sabiendo que el desarrollo histórico de este grupo no es nuestro objeto de estudio y ante el desconocimiento general que rodea la cuestión lésbica nos limitaremos a exponer, aunque sea brevemente, los acontecimientos más destacados de la evolución del lesbianismo.

Como hemos dicho anteriormente, si el lesbianismo ha tenido un rasgo común a lo largo de su historia, éste ha sido su invisibilidad. Por ello, no podemos saber de forma exacta si la información que ha llegado a nuestros días muestra de forma real cómo se vivía y se consideraba el lesbianismo en cada lugar y cultura; pero lo cierto es que el colectivo lésbico se ha ceñido a la ley del péndulo oscilando entre momentos de gran visibilidad, como en Grecia donde “Tan bien considerado estaba el amor entre ellos (los espartanos) que hasta las mujeres distinguidas y respetables amaban a las muchachas según Plutarco” (Gimeno,2005:58). Esta gran libertad sexual de la que gozó la sociedad griega, especialmente las mujeres espartanas, así como otros momentos de gran visibilidad como en la Francia de los siglos XVI⁵ y comienzos del XIX⁶, se contraponen a la invisibilidad que poco a poco fue inundando la cultura griega o a épocas históricas de gran ocultación, donde las lesbianas han sido perseguidas jurídicamente y escarnecidas. Esto ocurrió en la Europa Medieval y Renacentista, donde el gran desconocimiento acerca de este tema

³ Este es el caso de las activistas Mili Hernandez o Boti Rodríguez, rostros omnipresentes en todo tipo de debates, reportajes, noticias, etc. de la pequeña pantalla entre los 80 y los 90.

⁴ Baste decir que, pese a todo el avance jurídico y supuestamente social en este tema, el lema de la edición de 2008 del acto de reivindicación social conocido como “día del orgullo” en Madrid fue “Por la visibilidad lésbica”, lo que pone de manifiesto las carencias del proceso.

⁵ En el siglo XVI (...) las relaciones sexuales entre mujeres, así, siempre que no conduzcan a la confusión de sexos, no sólo no conllevan sanción penal, sino que comienzan a ser contempladas con cierta complacencia. Es más, estas relaciones se hacen tan habituales en determinados ambientes que en el siglo XVI algunos comentaristas cortesanos afirman que en Francia las relaciones sexuales entre mujeres se han convertido en una práctica común y en un entretenimiento al que se entregan las jóvenes” (Gimeno,2005:90-91)

⁶ A principios del siglo XIX las relaciones lésbicas en Francia se caracterizan por “un período prolongado de aceptación, casi institucionalización, de los llamados “matrimonios bostonianos”(Gimeno,2005:113) expresión que fue acuñada por Henry James en su novela *Las bostonianas* de 1885 y que fue empleada a partir de entonces y retrospectivamente para describir las relaciones monógamas y de larga duración entre dos mujeres solteras del siglo XIX que viven juntas y comparten todo como si se tratara de una matrimonio heterosexual.

les llevó a tomar medidas realmente duras contra estas mujeres, como la extirpación del clítoris en la Edad Media: ya que, el hecho de que algunas mujeres tuvieran un clítoris excesivamente grande se consideraba como indecente por su posibilidad de llegar a tener erecciones o a mantener relaciones sexuales como si de hombres se tratara, tal y como refleja la siguiente cita:

“Pablo de Engina, en el siglo VII, constata el hecho de que algunas mujeres tienen un clítoris excesivamente grande, lo que es de por sí una indecencia pues pueden llegar incluso a tener erecciones y a mantener relaciones sexuales como hombres.” (Gimeno,B:2005:73)

El siglo XIX llega cargado de nuevos cambios para las mujeres de Occidente: las mujeres se sienten respaldadas no sólo por el feminismo que se está germinando sino por las nuevas oportunidades laborales con que cuentan. Ésto hace que se sientan ciudadanas acreedoras a los mismos derechos que los hombres y que comiencen a decidir por sí mismas acerca de su futuro. Este hecho marca la existencia de las lesbianas en cuanto que mujeres y se ve respaldado por un acontecimiento que es considerado por muchos como el punto de inflexión de la realidad lésbica:

“(…) En 1869 el húngaro Benkert acuñó el término “homosexual” para clasificar las prácticas sexuales entre personas el mismo sexo como una conducta patológica hasta el año 1973, momento en que la Asociación Nacional de Psiquiatría Norteamericana la elimina de su lista de enfermedades.” (Viñuales, 1999:36)

Este hecho servía, no sólo para acuñar el término “homosexual” sino que también daba una nueva visión de este colectivo. Si bien el término señala en esencia la conducta homosexual como desviación patológica, no es menos cierto que también la hace visible y la convierte en objeto de debate y estudio ya no de la moral sino de la ciencia. A partir de ese momento, la antropología ha estudiado esta práctica mediante dos teorías: el esencialismo, donde la homosexualidad se asume como una categoría universal, siendo Boswell (1983) una de las figuras más importantes, y el construccionismo, teoría defendida por D.M. Halperin (1990) que argumenta que las

interpretaciones de la homosexualidad están determinadas por los contextos históricos y culturales.⁷

En esta investigación emplearemos los términos “homosexual” y “gay” para referirnos a hombres y los términos “lesbianismo” y “lesbiana” para referirnos exclusivamente a mujeres, pudiendo referirnos también a ambos colectivos como “homosexualidad masculina” y “homosexualidad femenina” respectivamente. Debido a la variedad de términos existentes en castellano para designar el lesbianismo, es preciso hacer un repaso semántico de los diferentes términos y sus diferencias de significado:

“Tríbadas o Tribadismo”: palabra que se emplea desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, derivada de la griega *Tribo*, *Tribain*, que significa “frotar, frotarse”. Aunque la palabra “lesbiana” ya aparece en la obra de Brantome en el siglo XVI, será la palabra “Tribadismo” la única empleada hasta el siglo XIX.

“Durante tres siglos, *Tribada* será la única palabra de uso corriente para designar a la lesbiana. Un término que, según la época tiene distintos significados. Pero fue la literatura francesa de finales del XIX la que cambió la representación social del lesbianismo y facilitó la emergencia de la palabra “lesbiana” con un nuevo significado. Tras un período de recuperación literaria de la escritora Safo de Lesbos, Baudelaire divulga la palabra lesbiana al anunciar, en 1846, que su compilación de poemas se editaría en un volumen titulado “Las lesbianas”. (Viñuales, 1999:52).

Beatriz Gimeno hace en la siguiente cita un repaso de la evolución del término “tríbada” y de sus cambios semánticos:

“En el Diccionario Universal de la Lengua Castellana de Serrano, de 1878, citado por Martos Montiel, tríbada significa: “mujer cuyo clítoris está muy desarrollado y que abusa de su sexo.” En la Espasa, la voz tribadismo, escrita a finales de los años 20, define éste como: “inversión genital de la mujer” y el largo artículo acaba con la siguiente frase: “cuando existen complicaciones graves no queda otro recurso que la reclusión manicomial”. (Gimeno, B.;1995:74)

⁷ Ver Herrero Brasas (2000 y 2001) quien desde la postura esencialista hace una versión de la homosexualidad como un rasgo inmutable en el tiempo. Para una respuesta a las formulaciones de Herrero Brasas desde una postura construccionista ver Llamas y Vidarte (2001:237 y siguientes). (Córdoba,D., Sáez,J. y Vidarte,P., 2007:33)

Lo curioso es que, aunque durante tres siglos *Tribadismo* fuera el único término empleado para referirse al lesbianismo, según explica Bonnet “los griegos conocían el verbo *lesbiazein*, que significa a la vez “lamer” y “hacer el amor a la manera de las damas de Lesbos”, palabra que Aristófanes utiliza en el sentido de “hacer la lesbiana”. (Bonnet, 1995:54)

Aunque en la actualidad el término “tríbada” ha dejado paso a otros más relacionados con el aspecto físico de estas mujeres que con su condición homosexual, tales como “virago”, “bollera” o “tortillera”, sigue siendo “lesbiana” el más empleado para designar la homosexualidad femenina, razón por la cual emplearemos siempre este término a lo largo de la investigación. En el Diccionario de la Real Academia Española, definen el término “lesbiana” simplemente como: “Mujer homosexual”.

Otros dos términos de importancia internacional en lo que al lesbianismo se refiere son los conceptos de *Butch* y *Femme*, ambos muy empleados en la cultura lésbica y gay para describir la transformación queer de los roles de género tradicionales de la masculinidad y la feminidad, especialmente entre mujeres lesbianas. Los estereotipos y definiciones de *butch* y *femme* varían mucho, incluso dentro del ámbito gay y lésbico. La palabra *Butch* tiende a denotar la masculinidad mostrada por una mujer, traducándose literalmente al castellano como “marimacho” o “camionera”; por su parte, la *Femme*, término francés de “mujer”, sirve para designar a las lesbianas cuya aspecto externo es muy femenino:

“En principio, la lesbiana *butch*, por su apariencia y comportamiento, no suele encontrar trabajo remunerado, al menos en los casos más extremos, con lo cual es la *femme* la que tiene que ganarse el pan. Entre las características de la *butch*, especialmente en los cincuenta, a menudo se encontraba el pelo corto, los tatuajes, los pantalones, la voluminosidad, la caballerosidad y el gusto por la cerveza; en el cortejo, la *butch* siempre daba el primer paso. Estas características la hacían fácilmente reconocible y por tanto vulnerable.” (Mira, A.2002:141)

Aunque a veces se ha asociado el rol sexual de las *butch* y *femme* al activismo/pasivismo de los hombres gays, también hay otros que opinan que *butch* y *femme* intentan reproducir los roles heterosexuales, pero no puede decirse que estos

modelos de lesbianismo sean meras imitaciones de las identidades masculina y femenina, ya que en ningún momento se hace el esfuerzo por tratar de ocultar que las protagonistas de esta relación lésbica son dos mujeres y no un hombre y una mujer. Lo que más caracteriza esta relación lésbica es la importancia de los roles que juegan los dos miembros de la pareja: la *femme*, lejos de ser una mujer débil, necesitaba fuerza y agresividad para abrirse paso sin la necesidad de un hombre, mientras que la *butch* necesitaba humildad para poder aceptar la ayuda de su amante.

En España a las *butch* se las denomina como *camioneras* y al menos estéticamente, no están de moda como en Estados Unidos e incluso las mujeres a las que se tilda de camioneras se sienten ofendidas porque es un término patriarcal, machista e inventado por los heterosexuales como una ofensa lesbófila. Este rechazo a determinados modelos sexuales (*camionera*, *barby*, *bollicao*) y a determinados nombres para referirse a las lesbianas (*bollera*, *lesbiana*, *tortillera*) ha provocado un gusto por la ambivalencia que se manifiesta en el uso de nuevas expresiones tales como “tener pluma”, que aunque tiene un gran uso, sigue siendo un término relativo y equívoco, cuyo significado varía. “Tener pluma” es una expresión empleada para determinar la real o hipotética ambigüedad sexual y homosexualidad tanto en un hombre como en una mujer, así, en el caso de la mujer, el calificativo de *tener pluma* suele ir acompañado de una determinada estética: pelo cortos, uñas cortas y sin pintar, calzado sin tacón o ausencia total de maquillaje y de ornamentación; pero ninguno de estos rasgos por sí sólo puede ser sinónimo del lesbianismo en una mujer, sino que combinados, pueden ser la base que genere una identidad lésbica. “Las diferencias entre el modelo *camionera* y el *tener pluma* se propone como una gradación: mientras unas son ostentiblemente negadoras de un determinado estilo femenino, las otras se hallan situadas en una franja intermedia, lo suficientemente ambigua como para que se pueda suponer que es lesbiana.” (Viñuales,O.;1999:83)

Ante lo expuesto anteriormente, en esta investigación se denominará “personaje lésbico” a todo aquel que de forma explícita presente rasgos que evidencien sus deseos y/o relaciones sexuales con personajes del mismo sexo, independientemente del grado de conciencia y aceptación de tales acciones.

Partiendo de la base de que ya existen estudios en torno al análisis de la representación del personaje gay en España y no del lésbico, nos ceñimos al estudio exclusivo de los personajes lésbicos cinematográficos, aunque debido a la escasez de estudios cuantitativos y cualitativos que se han realizado entorno a la construcción social del lesbianismo en España, será necesario en muchas ocasiones tener que recurrir a fuentes dedicadas casi íntegramente a la homosexualidad masculina y en las que el lesbianismo está apenas presente. Tomando como punto de referencia la citada investigación realizada por J.C. Alfeo en el 1997, nos será posible elaborar un análisis más completo en el que se reflejen los puntos de convergencia y divergencia ante ambos discursos, así como su evolución histórica y los rasgos específicos que se manifiestan en ambas realidades.

1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Debido a que esta investigación se ocupa del lesbianismo y de su imagen filmica, nos encontramos pues, ante dos ámbitos de referencia: uno, el de los estudios referentes a la identidad lésbica, y el otro, el relacionado con los medios de comunicación y su relación con la realidad social, centrándonos específicamente en el medio cinematográfico.

Ya que gran parte de los estudios históricos, psicológicos y sociológicos en torno al lesbianismo tienen su origen en las teorías feministas, movimiento junto al cual se crearon, consideramos preciso el abordar el estado de la cuestión del lesbianismo y del feminismo como dos ámbitos parejos, los cuales han sido estudiados en ámbitos muy diversos, tales como la Psicología (McNay, L.;1992), la Psiquiatría, donde E. Hooker (1954), movida por las grandes lagunas existentes en el ámbito de la etnografía, realizó grandes aportaciones a la psiquiatría a raíz de la búsqueda de casos de homosexualidad y ambigüedad de género en otras sociedades. En el ámbito de la Sexología hallamos a Freud (1967), que aporta una nueva visión de la sexualidad bajo una posición naturalizadora de la misma, y M. Foucault (1989) un teórico del discurso que, marcado por el psicoanálisis y por el marxismo, expone su teoría acerca del “poder” a la vez que mantiene que la sexualidad es una construcción social. Por su parte, E. Lewin, (1993) y M. Di Leonardo (1987)

realizan un gran cambio de perspectiva al mostrar su interés en conceptos relacionados con el género y la sexualidad lésbica en lugar de interesarse por la visibilidad.

En el terreno de la Antropología la mayoría de las investigaciones se centran en las grandes diferencias existentes entre la visibilidad de la homosexualidad masculina y la femenina. En este campo, E. Blackwood (1986) busca razones históricas a la hora de justificar la menor visibilidad de las mujeres⁸. En el caso concreto de España, mientras que B. Enguix (1995) basaba sus estudios en la homosexualidad masculina en Valencia, O. Viñuales con su obra *Identidades lésbicas* (1999), supone un punto de referencia en los estudios acerca del lesbianismo a través de un extenso trabajo de campo.

En el terreno histórico, las lagunas que existían entorno a la historia del lesbianismo, específicamente en España, se han cubierto con los recientes estudios sobre este tema: mientras que F. Olmeda (2004) y A. Arnalte (2003) hacen un gran recorrido histórico acerca del lesbianismo y la homosexualidad en la España del siglo XX, A. Mira (2002 y 2004) y B. Gimeno (2005) relatan la historia de la homosexualidad y el lesbianismo, respectivamente, a través del paso de los siglos.

El feminismo recibe grandes aportaciones de manos de M. Wittig (1981), J. Butler (2004) y T. De Lauretis (1999). Mientras que para Wittig, “la heterosexualidad es el régimen político que asegura la reproducción de esta estructura de explotación y dominación de las mujeres”⁹, para Butler las identidades gay y lésbica no son totalmente ajenas al régimen heterosexual y sus teorías, que si bien comparten el marco teórico de Wittig, darán un giro a los estudios feministas y serán la base de la conceptualización *queer* del género y de la llamada Teoría

⁸ Bonnet nos recuerda que a finales del siglo XIX un prestigioso sexólogo como Ellis afirmó: “ El carácter principal de una mujer invertida sexualmente es un cierto grado de masculinidad (...) los movimientos bruscos y enérgicos, la actitud, el andar, la mirada directa, las inflexiones de voz, la sinceridad en la aceptación del honor masculino y, sobre todo, la manera de estar con un hombre, sin timidez ni audacia, son signos para un observador prevenido de que aquí existe una anormalidad psíquica subyacente”. (Ellis, *Estudios de psicología sexual*, tomo II: “La inversión sexual”, pp.213-220, en Bonnet, 1955,p.290).

⁹ Córdoba,D., Sáez, J. y Vidarte, P. (2007:38).

Queer¹⁰, cuyas bases se encuentran en la politización y desnaturalización de la sexualidad por un lado, y del sexo y del género por el otro. La Teoría Queer ha sido estudiada por autores como: M. Wittig (2005), M.H. Kirsch (2000), L. Edelman (1995) y J. Sáez (2004). Por último, el lesbianismo y el feminismo aplicados a la Sociología han sido estudiados por A. Kinsey (1967), O. Guash (1991), C. Kitzinger (1987) y S. Tubert (2003).

En relación con los estudios de la imagen mediática se han realizado investigaciones dentro de ámbitos muy diferentes como la Narrativa (García Jiménez, J.;2003); el Sistema de Representación Fílmica (Smith, P.J.;1992) y los Estudios Culturales (Llamas, R.;1997), (Kaplan, E.A.;1983), (McNair,B.;1996).

En el ámbito del cine y la homosexualidad, haciendo referencias al lesbianismo, se dan dos vertientes: la primera es la encargada de estudiar la representación de la homosexualidad y el lesbianismo, analizando cuestiones diversas como: la codificación de los Discursos Fílmicos (Russo, V.;1987), los Arquetipos (Dyer, R.;1977) y (Sheldon, C.;1982); o el propio Discurso (Smith, P.J.;1992).

En el ámbito español encontramos diversos estudios centrados fundamentalmente en el Cine Gay, (Smith, P.J.;1992), (Gubern, R.;1996) y (Alfeo, J.C.;1997), aunque este último ha incorporado esta línea de investigación sobre el cine de temática lésbica en su trabajo¹¹. La segunda vertiente es la encargada de estudiar el lesbianismo en relación con el cine, donde hallamos estudios que tratan la aparición de la identidad homosexual tanto masculina como femenina en el cine, ejemplos de ello son J. Hopewell (1989), que realiza una revisión del cine de la transición; M. Lechón Álvarez (2001), que cataloga sin profundizar demasiado las películas de temática gay y lésbica de habla hispana; Luis Miguel Carmona (2007), que hace una catalogación internacional del cine lésbico y M. Allinson (2001) que, desde el Reino Unido y tomando como referencia la filmografía de Pedro

¹⁰ El término queer fue empleado por primera vez por la crítica feminista lesbiana B.Ruby Rich en 1992 en su artículo "New queer cinema".

¹¹ ALFEO J.C. (2008); *Convergencias y divergencias discursivas en la representación de los valores asociados a la experiencia gay y lésbica a través de las películas españolas*. Conferencia dictada por encargo de la Fundación Isonomía-Universidad Jaime I en el curso "Interculturalidad género y coeducación". Castellón, 15 de julio de 2007.

Almodóvar, dedica uno de sus capítulos a la “Sexualidad” y es ahí donde se incluye un análisis de la realidad gay y lésbica en el cine de este autor. Por último, la enciclopedia sobre cultura homosexual realizada por A. Mira (2002) incluye capítulos específicos acerca del cine lésbico y sus orígenes.

Mención especial merecen dos trabajos: *Identidades lésbicas* (Olga Viñuales, 1999) en la que se hace un estudio de campo del lesbianismo en Barcelona, construyendo una imagen del colectivo lésbico a través de los testimonios de las mujeres lesbianas entrevistadas. Otra mención la merece la enciclopedia *Para Entendernos* (Alberto Mira, 2002) en la que se recopilan numerosos datos curiosos, personajes históricos, cine y literatura relacionada con los colectivos gays y lésbicos a lo largo de los siglos. Su obra más reciente *De Sodoma a Chueca* (2004) está centrada en la historia gay, aunque un capítulo queda íntegramente dedicado a la historia lésbica.

1.3. MARCO DE ESTUDIO.

Debido a que nuestro objeto de estudio son las narraciones cinematográficas, para poder extraer información útil de esas narraciones, nos es necesario establecer constantemente relaciones directas de semejanza entre lo que definiremos como *representaciones* (narración cinematográfica) y como *referentes* (mundo real).

Para formalizar nuestro trabajo necesitamos definir dos conceptos fundamentales en el estudio de las narraciones cinematográficas: el concepto de *retrato filmico* y el concepto de *rasgo narrativo*:

- **Retrato filmico:** “Definimos *retrato filmico* 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.” (Do Nascimento, A.;1995:5).
- **Rasgo narrativo:** “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, que a su vez se define como una cualidad personal, 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)

El personaje que nos proponemos analizar será siempre concebido como un paradigma, más o menos complejo de rasgos, y el rasgo lésbico del personaje analizado será siempre un rasgo perteneciente a su calificación psicológica. La propuesta de análisis de este marco de estudio sería, por tanto, elaborar y analizar una serie extensa de ejes semánticos de rasgos agrupados en diferentes categorías. Para ello, utilizaremos dos caracterizaciones que, siguiendo la clasificación realizada por J. García Jiménez (2003:291), se han denominado caracterizaciones directa e indirecta.

La *caracterización directa* de un personaje es aquella construida a partir de los rasgos que incorpora el propio personaje. Estos rasgos se refieren al *ser* discursivo del personaje (se han obtenido a partir de la información aportada por el propio personaje) y son entre otros: la representación de la apariencia, perfil socioeconómico, relación con el entorno social, representación de su dimensión sexual, etcétera.

La *caracterización indirecta* de un personaje es aquella construida a partir de otros *rasgos* existentes en el relato, que agrupamos en las siguientes categorías: espacio, tiempo y acción. Estas tres categorías pueden ser a su vez, genéricas o diferenciales. El término *diferencial* no hace aquí referencia a la cualidad de la calificación del personaje que le diferencia objetivamente del resto de los personajes del relato (Hamon, 1977), sino a aquellos rasgos que identifican al personaje lésbico como lesbiana y que le *diferencian* del resto de personajes no lésbicos. Es decir, se está haciendo una calificación *diferencial* de la representación de la dimensión sexual del personaje.

En lo que se refiere a la caracterización indirecta del personaje lésbico, estudios como el de *La sociedad rosa* (Guash, O.;1991) o el ya citado *Identidades lésbicas* (Viñuales, O;1999) en los que se realiza un exhaustivo análisis tipológico de la homosexualidad y el lesbianismo en nuestro país, sirvieron para remarcar la

importancia de los llamados espacios “de ambiente”¹², así como para investigar la relación entre el personaje lésbico y los espacios diferenciales/genéricos en los que éste desarrolla su acción.

Así, podremos encontrar *rasgos* diferenciales, que identificarán al personaje como lésbico, *espacios* diferenciales, donde tendrán lugar actividades de naturaleza lésbica y *acciones* diferenciales, que identificarán al personaje como lésbico a través las acciones que éste realizará por el mero hecho de ser lesbiana.

Pero ante esta clasificación surge un problema: ¿Cómo elegir las categorías (ejes semánticos) para esta cualificación diferencial del personaje lésbico? ¿Cuáles son los rasgos, espacios y acciones genéricos más eficaces? es decir ¿Cuáles son los rasgos, espacios y acciones que transmiten de forma más efectiva la información sobre el personaje del cual se ocupa esta investigación?

Categorías de Espacio: Para la creación de las diferentes categorías de *espacios* hemos tomado como parámetros de partida la “categorización de la calificación del espacio audiovisual” creada por J. García Jiménez (2003). Parámetros que hemos depurado por la naturaleza propia de nuestro estudio. Además, tomando como referencia los estudios de Begoña Enguix (1996) y Olga Viñuales (1999) hemos analizado la cualificación a través del espacio incluyendo el estudio de rasgos relativos a la identificación, naturaleza, privacidad, etc., de los escenarios habitados por el personaje.

Categorías de tiempo: Hemos utilizado la consideración del tiempo en las dos dimensiones apuntadas por García Jiménez (2003):

- Tiempo como magnitud: es la cantidad de tiempo que un personaje habita un determinado escenario calculado en segundos. (2003:382)

¹² Se conoce como lugares, zonas o locales “de ambiente” los que se identifican como ámbitos específicos de contacto o interrelación de gays y/o de lesbianas en los que la orientación sexual se da por entendida. Podrían considerarse “zona franca” para la libre manifestación de la orientación sexual a todos los efectos.

- Tiempo como “condición planetaria”: es la asociación de luz y tiempo en un relato cinematográfico, es decir, el momento del día en que un personaje realiza una determinada acción. (2003:387)

Categorías de Acción: (La dimensión del *hacer y el decir*) Para la creación de las diferentes categorías de acciones hemos tenido en cuenta las acciones referentes al *hacer* y al *decir* del personaje. En referencia a las acciones diferenciales relativas al decir del personaje y siguiendo la clasificación empleada por J.C. Alfeo (1997:23), dividiremos la esfera de las acciones diferenciales referentes al *decir* en tres partes: acciones declarativas, usos lingüísticos diferenciales y agresiones verbales:

- **Acciones declarativas:** son aquellas acciones mediante las que el personaje se reconoce a sí mismo o ante otro personaje como lesbiana.

- **Usos lingüísticos diferenciales:** Formas de hablar y otros aspectos relacionados con la expresión verbal del lesbianismo.

- **Agresiones verbales:** Agresiones verbales realizadas o padecidas por el personaje en relación directa con su condición lésbica. Nótese que aunque se podría interpretar como una acción relacionada con el “decir” del personaje, estas agresiones son más relevantes por su cualidad de “agresión” que por su cualidad de “acción”.

En cuanto a las acciones diferenciales relativas al *hacer* del personaje, las acciones se han dividido en cuatro grandes grupos: acciones de carácter sexual, de identificación, de relación y agresiones.

Categorías de Rasgos: (la dimensión del *ser*). Esta dimensión del *ser*, junto a las del *decir* y del *hacer*, nos permitirán estudiar los rasgos relativos a la acción del personaje. Entre estas categorías de rasgos encontramos parámetros como: edad, apariencia, perfil socioeconómico, nivel cultural, composición del núcleo familiar de origen, actitud hacia la homosexualidad en los distintos ámbitos de relación social en los que es representado el personaje, emergencia, etc.

A la hora de abordar los rasgos relativos al ser del personaje lésbico fue esencial la investigación de perfil sociológico realizada por Olga Viñuales (1999) acerca de las identidades lésbicas, que inspiraron y ayudaron a comprender la practicidad e importancia de datos tales como: la representación de la edad, la apariencia, el nivel cultural, las relaciones con el núcleo familiar, el perfil socioeconómico, las redes sociales o la actitud hacia el lesbianismo por parte del propio personaje y de los demás personajes. Investigadores de muy diversos ámbitos como la sociología con O. Viñuales (1999); la psicología con Kinsey, Pomeroy y Wardell, con el conocidísimo *Informe Kinsey*¹³ (1948); o la antropología con B. Enguix (1996); optaron en su momento por la vía de la observación directa, para poder llegar con ello a descubrir el *ser*. La siguiente cita de Olga Viñuales (1999) resume este concepto:

“Entre identidad personal e identidad social se establece una relación dialéctica, de forma que lo que un individuo “es” se refiere no sólo a la posesión de unos rasgos o “soportes de identidad” característicos, como pueden ser su aspecto físico y un estilo que lo distinguen de los demás, sino que también es resultado de los sucesivos papeles que desempeña en su vida diaria y aborda desde una determinada actitud individual. Toda identidad individual se expresa en términos colectivos: catalana, andaluz, estudiante, hombre, etc., son categorías sociales que demuestran la naturaleza cultural de nuestro “yo” más profundo.” (Viñuales, O. 1999:47)

Con los datos recogidos en las anteriores categorías se realizará un análisis cuantitativo y, posteriormente, un análisis cualitativo que nos permitirán dilucidar el retrato filmico de los personajes protagonistas. El análisis cuantitativo consiste en el cómputo de rasgos y de tiempos de representación, mientras que para el análisis cualitativo se va a hacer una interpretación de las constantes cuantitativas mediante una detección de operaciones no cuantificables llevadas a cabo desde los discursos filmicos y que afectan a la representación del personaje lésbico en el cine.

¹³ Ver Kinsey, A. Wardell, P. y Clide E. (1949) *Conducta sexual del varón* y Kinsey, A. (1967) *Conducta sexual de la mujer*.

2. MÉTODO.

2.1 DEFINICIÓN DEL OBJETO.

El objeto de estudio de este trabajo es la imagen que el cine español ofrece del lesbianismo a través de los personajes protagonistas lésbicos.

Se ha optado por la representación del lesbianismo y no de la homosexualidad en general, como ya de ha comentado, por el hecho de que históricamente la homosexualidad masculina y la femenina han tenido evoluciones muy distintas, aunque bien es cierto que comparten importantes elementos comunes. Una de las mayores diferencias entre gays y lesbianas parte de la gran invisibilidad que han sufrido y que siguen sufriendo las lesbianas en la actualidad. Este hecho, que en momentos históricos donde la ocultación era más fácil que la lucha puede haber sido ventajoso para las lesbianas, supone en la actualidad un gran obstáculo que han de superar.

Por otro lado, al dedicarnos en exclusiva al lesbianismo, construimos un análisis paralelo al que previamente se ha hecho sobre los personajes homosexuales protagonistas en el cine español (Alfeo, J.C., 1997). Intencionadamente, hemos dotado a nuestro estudio de la estructura del anterior, aunque ciertos cambios han sido inevitables dada la idiosincrasia propia de nuestro objeto. Pensamos que este paralelismo metodológico facilitará posibles estudios comparativos posteriores.

Así pues, siguiendo las pautas del estudio de Alfeo, nos limitamos exclusivamente a la cinematografía española, por un lado para limitar el objeto de estudio y por otro para evitar posibles errores de interpretación a la hora de analizar expresiones, gestos o actitudes específicas que pueden asociarse a la homosexualidad en una determinada cultura pero no en la nuestra, lo cual podría llevar a confusión.

En cuanto al análisis del personaje, nos limitaremos exclusivamente al análisis filmico los personajes lésbicos protagonistas, ya que son éstos, y no los secundarios o anecdóticos que podamos encontrar, los que aportarán un mayor

número de rasgos en su configuración. En este análisis sobre el personaje cinematográfico, dejaremos de lado rasgos externos pertenecientes al ámbito de la interpretación para centrarnos exclusivamente en los elementos que pertenecen al discurso cinematográfico.

2.2 OBJETIVOS.

1. Estudiar si existe una representación coherente del lesbianismo en el cine español. Con *coherente* nos referimos a si se produce un tratamiento uniforme que caracterice a la condición lesbiana de forma genérica en el que se pueda detectar algún tipo de lógica representacional.

2. Analizar qué valoración se hace del lesbianismo a través de su retrato filmico.

3. Analizar, si es posible, la evolución de la representación cinematográfica del lesbianismo desde la primera película analizada (*La noche del terror ciego*, 1972) hasta la última (*Los 2 lados de la cama*, 2005). Evolución en términos de representación de los personajes, espacios, proyectos, etc.

4. Estudiar si existe en España, al igual que en otros países, una representación cinematográfica específicamente lésbica.

2.3 HIPÓTESIS.

A la vista de la lectura de las conclusiones del trabajo de investigación previa sobre la homosexualidad en el cine español, (Alfeo, J.C, 1997), se pueden plantear las siguientes hipótesis análogas:

1. El cine español ofrece un retrato filmico reconocible del lesbianismo, por lo que ha de ser posible observar constantes en el tratamiento de la cuestión lésbica en lo referente a dos aspectos:

1.1. Se puede observar una elaboración representacional que se manifiesta en la existencia de modos internamente coherentes de representar el

lesbianismo análogos a los localizados en la representación de la homosexualidad masculina.

- 1.2. Se puede observar una elaboración tipológica que se manifiesta en la existencia de estereotipos de representación del personaje lésbico en el cine.

2. El cine ofrece una imagen esencialmente negativa del lesbianismo, lo que se traduce en que el personaje lésbico, según la cinematografía española:

- 2.1. Es un personaje caracterizado por la frustración y vulnerabilidad, fruto de su propia condición.
- 2.2. Es un personaje abocado a la soledad.
- 2.3. El conocimiento de su condición por parte del entorno social no lésbico es un foco de conflicto.

3. La cinematografía española ofrece argumentos que pueden inducir al rechazo del lesbianismo.

Siguiendo la línea de dicho estudio, podíamos ir más allá y plantear una última:

4. A la vista de las convergencias y divergencias entre las realidades homosexual y lésbica en términos de socialización, debería ser posible rastrear esas diferencias en sus respectivas representaciones fílmicas.

- 4.1. Diferencias en las modalidades de representación.
- 4.2. Diferencias en cuanto a la tipología de personajes.

2.4 DETERMINACIÓN DE CRITERIOS Y SELECCIÓN DE LA MUESTRA.

El universo total de la muestra en la que se basa esta investigación tiene su origen en el trabajo de investigación titulado “Búsqueda y propuesta de catalogación

de largometrajes de temática lésbica en el cine comercial español”¹⁴ donde, ante la ausencia de una base de datos específica y respaldada por una entidad académicamente solvente que catalogase todo el cine español que se había hecho en nuestro país hasta ese momento; se realizó una base de datos propia que cumplió dos fases: una primera de hallazgo e identificación de las posibles películas que trataran el tema, y una segunda de corroboración y visionado en la que se pudo comprobar que la película era en efecto española o coproducida y que contaba con la presencia de personajes lésbicos.

El resultado final de esta intensa labor de búsqueda fue la creación de un inventario formado por 111 títulos producidos entre 1963 y 2005, que componen el universo total del que se extrae la muestra actual. Algunas de estas películas fueron descartadas debido al mal estado de las copias o porque se encontraban perdidas. Se tuvo acceso a 80 títulos de los que se realizaron fichas filmográficas completas y sinopsis argumentales de cada una de ellas. Por último, y para lograr reducir el universo total a una muestra manejable en términos de análisis, se realizó un somero análisis de la función del personaje en el relato así como una clasificación de los personajes lésbicos que aparecían en el filme.

Todo este trabajo previo permitió la catalogación de los largometrajes con temática lésbica hallados en el cine comercial español así como la clasificación de los personajes en tres grupos: protagonistas, secundarios y anecdóticos. El objetivo de esta clasificación y la elección de los personajes protagonistas como objeto de estudio, por ser éstos los que más información nos aportan en la película, ha sido acotar el universo total de la muestra para la realización de la presente investigación.

Tanto esta clasificación de personajes como los criterios de selección que se exponen a continuación han servido de base para obtener la muestra de películas que se incluyen en este análisis.

¹⁴ Este trabajo de investigación fue presentado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid en el año 2006.

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

CRITERIOS DE SELECCIÓN:

1. Las películas han de ser largometrajes de producción exclusivamente española.
2. El lesbianismo ha de ser, si no el objeto principal de la trama, un elemento esencial en el desarrollo de ésta.
3. Su personaje o personajes protagonistas han de estar presentados por el discurso como lesbianas de forma explícita.
4. El año 2006 se considera como límite máximo en cuanto a año de producción.
5. Si dos o más películas con un mismo año de producción cumplen los criterios anteriores, se seleccionará siempre aquella que tenga un mayor número de espectadores.

Aplicados dichos criterios de selección se obtuvo la siguiente muestra de películas que se presenta a continuación.

PELÍCULAS QUE COMPONEN LA MUESTRA:

TÍTULO	DIRECTOR	AÑO
<i>La noche del terror ciego</i>	Armando de Ossorio	1972
<i>Las vampiras</i>	Jesús Franco	1973
<i>Me siento extraña</i>	Enrique Martí Maqueda	1977
<i>Carne apaleada</i>	Javier Aguirre	1978
<i>Emmanuelle y Carol</i>	Ignacio F. Iquino	1978

TÍTULO	DIRECTOR	AÑO
<i>Silvia ama a Raquel</i>	Diego Santillán	1979
<i>La caliente niña Julietta</i>	Ignacio F.Iquino	1980
<i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón</i>	Pedro Almodóvar	1980
<i>La frígida y la viciosa</i>	Carlos Aured	1981
<i>Mi conejo es el mejor</i>	Ricardo Palacios	1982
<i>Entre tinieblas</i>	Pedro Almodóvar	1983
<i>Extramuros</i>	Miguel Picazo	1985
<i>Calé</i>	Carlos Serrano	1986
<i>Sauna</i>	Andreu Martín	1990
<i>El pájaro de la felicidad</i>	Pilar Miró	1993
<i>Costa Brava (Family Album)</i>	Marta Balletbò-Coll	1995
<i>Pasajes</i>	Daniel Calparsoro	1996
<i>Todo me pasa a mí</i>	Miguel García Borda	2000
<i>A mi madre le gustan las mujeres</i>	Daniela Fejerman, Inés París	2002
<i>En la ciudad</i>	Cesc Gay	2003
<i>Sévigne (Julia Berkowitz)</i>	Marta Balletbò-Coll	2004
<i>Los 2 lados de la cama</i>	Emilio Martínez-Lázaro	2005

Estas películas están ordenadas cronológicamente y de su análisis se obtuvo una muestra compuesta por 28 personajes que se ajustaban correctamente a los criterios expuestos anteriormente. Todas aquellas películas que no cumplieran rigurosamente todos estos criterios, se descartaron sin excepción.

3 REPRESENTACIÓN DEL LESBIANISMO EN EL CINE ESPAÑOL.

3.1 LA REPRESENTACIÓN: EL PERSONAJE LÉSBICO.

Siguiendo el modelo de análisis propuesto en el epígrafe 1.3 basado en el análisis de variables cuantitativas y cualitativas y la correspondiente aplicación sistemática del método diseñado, se podrán analizar las múltiples variables relativas al personaje que nos aporten aportarán la información necesaria para extraer los rasgos que caracterizan al personaje o a los personajes-tipolésbicos.

Junto a los rasgos, se estudiarán también los proyectos del personaje y el resultado, en términos de éxito o fracaso, alcanzado por él en cada uno de ellos. Todo ello será determinante para obtener la imagen que el cine español ofrece de la mujer lesbiana e incluso del colectivolésbico y determinar con qué grado de subjetividad se ha abordado el tema del lesbianismo por parte de los realizadores de la cinematografía española.

A la hora de abordar el tema del personaje, es fundamental tener en cuenta la gran importancia que toma el espectador en la labor de recepción de los rasgos del personaje, como mediador entre el espectador y las “realidades invisibles” que se nos muestran en el filme. En palabras de García Jiménez el “personaje”:

“Es tanto una construcción del texto como una re-construcción del lector / oyente / espectador.” (García Jiménez, J.;2003: 283)

Ya en el trabajo de J.C. Alfeo (1997:31) se presentaba al personaje homosexual como signo, ya que, “según Hamon (1977) el personaje es, en esencia, un signo que a través de un significante nos pone en contacto con un significado.” Una vez que personajelésbico se ha convertido en existente del discurso a través de la sedimentación de sus rasgos más característicos en un *personaje tipo* o en un

grupo de personajes,¹⁵ lo que se obtiene de ello 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).

El cine, al igual que la narrativa o las revistas que versan sobre los deseos, anhelos, aspiraciones o pesares del individuo en sí, son grandes puntos de referencia que componen lo que Plummer ha denominado “comunidades emocionales” (1995:22), es decir, un mundo que a medida que capacita al lector o espectador para reconocerse en él, proporciona sentido de identidad y de pertenencia grupal.” (Viñuales, O.; 1999:59).

En muchas sociedades occidentales, la comunidad emocional lésbica ya disfrutaba de este grado de madurez en 1982:

“Echando una mirada a los medios de comunicación de masas, tres, no uno, son los estereotipos lésbicos que aparecen:

-La lesbiana-virago (fuerte tipo bollera/forzada, generalmente obrera y dominante en sus relaciones con otras mujeres).

-La lesbiana sofisticada (generalmente una mujer mayor, que es rica y ha triunfado en el mundo de los hombres).

-La lesbiana neurótica (mujer-mujer, generalmente, o lesbiana oculta).

Generalmente, estos tres tipos aparecen combinados formando un carácter lésbico único.”
(Sheldon, C.; 1982: 41)

Sin embargo, las tardías representaciones de estos personajes-tipo en la cinematografía española, la escasez de representaciones y la ausencia informativa y educativa en torno a la sexualidad femenina que se mantuvo como constante hasta la década de los 70, produjeron una gran ausencia de modelos lésbicos en la sociedad española con lo cual en ese mismo año, 1977, nos encontrábamos que esa comunidad emocional era prácticamente inexistente:

¹⁵ Siguiendo la terminología de Chatman (1990:25).

“No había modelos lésbicos en la sociedad española. No fueron educadas en libertad ni disponían de información sobre la sexualidad que no fuera meramente reproductiva.” (Olmeda, F.;2004:161) (En lo referente al periodo 1954-1970)

En la actualidad ya se puede decir que empieza a formarse una comunidad emocional lésbica en España, la cual, dada nuestra particular evolución histórica, tiene ciertas características propias:

“Aquí, a diferencia del área anglosajona, existe un rechazo generalizado hacia determinadas expresiones o términos como bollera, tortillera o camionera” (Viñuales,O.;1999:60)

3.2 MODALIDADES DE REPRESENTACIÓN FÍLMICA DE LA CUESTIÓN LÉSBICA.

Hasta el momento no se han encontrado representaciones fílmicas del lesbianismo, ni implícitas ni explícitas, anteriores a 1964. Ese año se estrena la película hispano-italiana *La maldición de los Karnstein (Camillo Mastrocinque)*, cuya relación con el lesbianismo deriva del hecho de estar basada en la novela *Carmilla* de Sheridan Le Fanu (1859) referencia que, por otro lado, no se hace explícita en ningún momento. A partir de ese momento, se vive en España un lento pero continuo proceso de evolución y cambio en la creación de una imagen lésbica en su cinematografía, así como en la forma de representar a este tipo de personajes.

En la representación fílmica de la cuestión lésbica en España se dan cuatro vertientes muy diferenciadas: una modalidad erótica, una modalidad reivindicativa, una modalidad desfocalizada y una modalidad integrada.

3.2.1. MODALIDAD ERÓTICA.

El período cronológico que abarca las películas incluidas en esta modalidad es muy concreto: son los años en que estuvo vigente la ley de clasificación “S” para películas españolas con alto grado de violencia o erotismo. Esta ley entró en vigencia en 1977 hasta 1982.

El cine y la literatura han construido con el paso de los años una imagen de lesbianismo que, lejos de servir como un referente para las mujeres lesbianas, se ha convertido en un lugar común del imaginario erótico heterosexual masculino. A la hora de compilar la filmografía que compone la muestra, ha sido difícil decidir si habían de incluirse o no las películas eróticas (que durante esos años reciben el nombre de Clasificadas “S”, como veremos a continuación), pero el gran número de producciones de este tipo, así como su éxito en taquilla, han hecho que su inclusión en la muestra fuera indudable. La gran dosis de erotismo presente en estas películas, es el elemento que le da nombre a esta modalidad.

En Francia, Italia y Norteamérica, en los años 70, comenzó a desarrollarse el género “X”, corriente que causó gran curiosidad en muchos otros países, que siguieron su ejemplo. Mientras tanto, en España, tras el fin del franquismo, el Ministerio de Cultura, a través de la Dirección General del Cine, anunciaba la inminente abolición de la censura, y eso trajo consigo una gran discusión que les llevó a diferenciar qué era erotismo y qué pornografía. Esto produjo asimismo la necesidad de aparición de un nuevo cine: el clasificado con el anagrama “S”. No está claro el por qué se eligió la letra “S” para la clasificación de estas películas, pero lo cierto es que esta denominación causó una gran expectación entre el público español. Al comienzo de cada película “S” se leía el siguiente mensaje: “SE ADVIERTE AL PÚBLICO QUE ESTE FILM, POR SU TEMÁTICA O CONTENIDO, PUEDE HERIR LA SENSIBILIDAD DEL ESPECTADOR” incluyendo los enfoques sexuales, políticos y violentos dentro de esta temática.

La inicial temática político-social de *Carne apaleada* o *Silvia ama a Raquel*, evoluciona con el paso de los años hacia un porno suavísimo con una gran dosis de conservadurismo¹⁶, presente en títulos tan exitosos y sugerentes como *La caliente niña Julietta*, *La frígida y la viciosa* o *Esas chicas tan pu...*, cuyo público no pedía calidad fílmica sino el mayor erotismo posible.

Las peculiaridades de esta nueva clasificación fílmica, así como el alto contenido erótico de las películas, se reflejaron en una ley que tardó 7 años en

¹⁶ (Hopewell, J.;1989:288)

aplicarse y con numerosas indecisiones tanto para los directores como para las salas que habían de exhibir estos filmes.

“Aunque el gobierno de UCD autorizó en teoría las películas de porno duro, nunca se ocupó de la organización de las salas especiales en que el decreto de 1977 estipulaban que se debía exhibir. Tal legalización no se plasmó en hechos hasta marzo de 1984. Hasta entonces, los cines trataron de hacer pasar por porno duro las películas no tan “fuertes” de que disponían mediante llamativas campañas publicitarias. (...) “El porcentaje relativamente bajo de películas clasificadas como “porno blando” –el 16 por 100 de la producción nacional del periodo comprendido entre 1978 y mediados de 1983- se debió en gran medida al conservadurismo de los directores españoles.” (Hopewell, J.;1989:287 - 288)

Algunos ciudadanos criticaron y rechazaron por completo este tipo de cine, aunque los datos demuestran que muchas de estas películas eran éxito de taquilla. Pero no fue fácil convencer a los exhibidores de que no había nada malo en la exhibición de estas películas. Algunos títulos no fueron exhibidos en salas convencionales, y sólo se exhibían en las llamadas “salas especiales” que se fueron configurando en las ciudades españolas más importantes con el paso del tiempo. La situación legal en España tampoco fue de gran ayuda para la normalización del estreno de estas películas, ya que tan sólo “un año después de la gran revuelta de Stonewall en Nueva York, se sustituye la existente Ley de Vagos y Maleantes por una nueva ley que pretendía ser más eficaz y que mostraba hasta qué punto la realidad de las lesbianas y gays estaba alejada de los procesos que estaban cohesionando los movimientos de liberación en otros lugares. La Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (LPRS) fue aprobada el 4 de agosto de 1970.” (Llamas, R. y Vila, F.; 1997:193)

Mediante esta nueva ley se incorporaba la figura de “Escándalo Público”, que estaría vigente hasta el 9 de junio de 1988. Las grandes repercusiones que estas dos leyes tuvieron para los homosexuales a lo largo de estos años, no tienen comparación alguna con las escasas aplicaciones de esta ley a mujeres lesbianas, porque, aunque los jueces eran conscientes de la existencia del lesbianismo, no lo consideraban como un problema de gran importancia ya que siempre había permanecido en la clandestinidad. Sin embargo, esta clandestinidad y la escasa aplicación de la ley a nivel real, se contraponen totalmente con la imagen que la cinematografía española

muestra del lesbianismo durante ese mismo período. Esta categoría se creó en la ley de noviembre de 1977 y desapareció en la primavera de 1983.¹⁷

Durante esta etapa se producen un gran número de películas de temática lésbica, cuyos personajes no aportan apenas nada a la construcción de una identidad lésbica propia, muchas activistas del movimiento LGBT piensan que más bien perjudicaron al lesbianismo como colectivo, aunque obtuvieron, salvo alguna excepción, las cifras de espectadores más altas de todas las películas incluidas en el estudio.

Dentro de este cine clasificado “S” encontramos los ejemplos más evidentes de las películas que componen esta modalidad aunque, como se ha dicho, hay otras películas que muestran un erotismo combinado con otras temáticas más sociales, como en los casos de *Silvia ama a Raquel* o *Carne apaleada*. Es importante destacar también que no todas las películas clasificadas con anagrama “S” quedan incluidas en la modalidad erótica, pero sí su mayoría.

En esta modalidad la mujer se convierte sin opción en el objeto sexual del hombre, que siente amenazada su virilidad ante la presencia de una mujer lesbiana a la que ve como una figura amenazadora y castradora. A ojos del espectador heterosexual masculino, la sexualidad lésbica queda dotada de una doble carga simbólica sexual, ya que independientemente de sus prácticas sexuales, una lesbiana, como mujer que es, *debería* estar disponible para un hombre. Ésto hace que la cinematografía española haya mostrado en muchas ocasiones a mujeres bisexuales que aún enamoradas de otras mujeres, mantienen relaciones heterosexuales, hecho que transmite aún idea de que la mujer lesbiana, como mujer, es débil y al fin y al cabo necesita la figura de un hombre protector y si renuncia a ello, tendrá que ser castigada. Debido a este posible castigo, el final de las películas de esta modalidad puede suponer: una expiación de los pecados de la protagonista (siempre que ésta haya decidido entregarse a los brazos de un hombre después de su etapa lésbica), o bien un castigo a sus pecados (con el que la protagonista pagará por su lesbianismo

¹⁷ Resulta curioso ver la revisión que se ha hecho del género “S” en la película titulada “S”. *Los años desnudos* (Dunia Ayaso y Félix Sabroso, 2008), un homenaje al cine de la época.

con un final trágico). Pero no es mera casualidad el que aún tratándose de películas de temática lésbica sea la figura masculina la que triunfe sobre la femenina. Esta imagen del lesbianismo al servicio de la heterosexualidad así como el triunfo de la masculinidad sobre el lesbianismo, aparece como característica común en todos los filmes de esta modalidad. El espectador, que experimenta la sexualidad lésbica bajo su papel de *voyeurista*, se siente tranquilizado cuando al final del filme, la mujer lesbiana es, o bien castigada por su condición lésbica, o bien reconducida al paradigma heterosexual.

“El tema del lesbianismo queda mucho más a salvo aún cuando en un determinado momento de la acción entra en escena el hombre que “satisface de verdad” a las mujeres, permitiendo así una plena identificación del espectador, y poniendo así la sexualidad, al principio exclusivamente homosexual, al servicio de la heterosexualidad: el mito familiar de que “las lesbianas lo que necesitan es un buen polvo” –y el que lo dice es precisamente la persona más adecuada. La despersonalización de este lenguaje queda perfectamente reflejada en la trama de las películas porno.” (Sheldon;1982: 34-35)

Este mito familiar que describe C. Sheldon ha perjudicado el proceso de normalización social del lesbianismo y tiene su reflejo en lo que a su representación cinematográfica se refiere. Aunque esta frase no se llegue a decir en ninguno de los filmes, la actitud de los personajes masculinos hacia las protagonistas lesbianas viene acompañado en muchas ocasiones de comentarios lesbófobos que alegan la ofensa del hombre ante su derrota sexual, ya que no conciben el hecho de que dos mujeres puedan ser felices prescindiendo absolutamente de su presencia.

CARACTERÍSTICAS

- El filme presenta numerosas secuencias de desnudez y erotismo, no siempre justificadas argumentalmente, sobre todo en el caso de los desnudos.
- La puesta en escena parece estar dirigida a la satisfacción de la mirada heterosexual masculina y en ningún momento intenta crear una mirada lésbica propia en la que las mujeres lesbianas

CARACTERÍSTICAS

- El filme presenta numerosas secuencias de desnudez y erotismo, no siempre justificadas argumentalmente, sobre todo en el caso de los desnudos.
- La puesta en escena parece estar dirigida a la satisfacción de la mirada heterosexual masculina y en ningún momento intenta crear una mirada lésbica propia en la que las mujeres lesbianas puedan encontrar una referencia, pues el discurso identitario está ausente del argumento.
- Las protagonistas son mayoritariamente mujeres jóvenes y atractivas, inactivas laboralmente pero que gozan de un nivel económico medio-alto gracias al apoyo de sus parejas.
- La condición lésbica no es un rasgo exclusivo, sino que se combina con otros comportamientos sexuales.
- El lesbianismo conduce a la mujer hacia dos vías: será castigada por su condición sexual o será reconducida hacia un heterosexismo que habrá de aceptar forzosamente.
- El hombre representa una instancia de poder hegemónico sobre la mujer al final de la trama.

PELÍCULA - ESPECTADORES

- *Las vampiras* (1973) - 236.615
- *Emmanuelle y Carol* (1978) - 510.674
- *Silvia ama a Raquel* (1979) - 235.965
- *La caliente niña Julietta* (1980) - 578.320
- *La frígida y la viciosa* (1981) - 292.906
- *Mi conejo es el mejor* (1982) - 212.228

3.2.2. MODALIDAD REIVINDICATIVA

Tan sólo 20 días después de que se aboliera la censura por Real decreto en España, se estrena en Madrid el 1 de diciembre de 1977 la polémica *Me siento extraña* que sería un éxito en taquilla y marcaría un antes y un después en el cine lésbico español. Por primera vez, los espectadores españoles podían ver una relación amorosa entre dos mujeres en las salas. Pero esta relación amorosa no llega sola, sino acompañada de un sinfín de revisiones sociales y políticas de la España de ese momento. A diferencia del cine homosexual de este período, en el que lo político fue una gran constante (Alfeo, J.C.; 1997:36), en lo relativo al cine lésbico tan sólo en esta película y en *Carne apaleada* (realizadas consecutivamente en 1977 y 1978) se tratan temáticas político-sociales. Pero tal y como ocurriera con el cine homosexual de la misma época, el cine lésbico tiene prisa por contar todo lo que hasta entonces había estado censurado y cae en la superficialidad:

“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 contar todo en un mismo discurso, van a definir otra de las características de una gran parte del cine comercial de este momento: la superficialidad.” (Alfeo, J.C.;1997:37)

No existe una línea cronológica que sitúe a las películas de esta modalidad en un determinado período temporal, sino que se han venido produciendo de forma inestable y esporádica a lo largo de los años. A diferencia de en la modalidad erótica, esta modalidad ya no tiene como objetivo el saciar la mirada heterosexual masculina, sino el proyectar una mirada explícita sobre el lesbianismo, su naturaleza y sus circunstancias. Las protagonistas son también en este período inequívocamente lesbianas, y las películas se centran de lleno en la realidad lésbica, sus características y sus problemas: la lesbiana, los estereotipos, los lugares de encuentro y contacto, las relaciones interpersonales, la autoaceptación, la visibilidad, etc. Sin deseos de alejarse del erotismo de la etapa anterior, aparecen ahora nuevas temáticas que enriquecerán el cine lésbico y a sus personajes, que son mucho más variados que en la modalidad erótica y buscan ser más cercanos a la realidad del espectador. Así, su vida social-laboral puede parecerse a la de cualquier mujer: son estudiantes, amas de casa, actrices, monjas, diseñadoras, restauradoras, cantantes, guías turísticos, ingenieras, ladronas, etc. es decir: son personas con empleo, vida y problemas comunes a las de cualquier mujer, pero con un determinante común: todas ellas son lesbianas.

Este período recibe el nombre de modalidad *reivindicativa* porque ofrece una mirada que indaga en el propio individuo y porque encierra un mensaje de denuncia de las situaciones de indefensión, de vulnerabilidad, de frustración y de limitación de las libertades personales que afectan al personaje por su condición lésbica. (Alfeo, J.C.; 1997:40)

Las películas de esta modalidad presentan una serie de rasgos específicos que se muestran a continuación:

CARACTERÍSTICAS

- La condición lésbica deja de estar articulada para satisfacer la mirada heterosexual masculina. Como rasgo, se convierte en una elección propia de sus protagonistas.
- El lesbianismo de la protagonista se presenta como un objeto esencial en la organización de la trama, así como la posible reflexión sobre su naturaleza y circunstancias.
- La protagonista se presenta como inequívocamente lesbiana, independientemente de que mantenga o no relaciones heterosexuales.
- El lesbianismo surge y se compagina, en muchos casos, con la etapa final de una relación heterosexual fallida.
- El filme apela a la construcción de una identidad lésbica colectiva.

PELÍCULA - ESPECTADORES

- *Me siento extraña* (1977) - 974.970
- *Carne apaleada* (1978) - 739.965
- *Entre Tinieblas* (1983) - 453.280
- *Extramuros* (1985) - 156.158
- *A mi madre le gustan las mujeres* (2002) - 431.092
- *Seigné (Júlia Berkowitz)* (2004) - 7.358

En este grupo de películas incluidas en esta modalidad, *Me siento extraña* se encuentra a caballo de las dos modalidades: por un lado, es la primera película que se estrena tras la abolición de la censura por Real Decreto en 1977 y eso hace que el

deseo por contar y tratar todos aquellos temas que hasta entonces no se habían podido tratar la conviertan en un filme cargado de superficialidad, donde se intentan abarcar muchos campos temáticos pero ninguno en profundidad; por otro, el excesivo lucimiento de Bárbara Rey, que por aquel entonces era la conocida presentadora del programa televisivo *Palmarés*¹⁸, aportan un lado erótico a este filme a la vez que atraen al espectador heterosexual masculino. Por ello, *Me siento extraña* se encuentra en la bisagra cronológica que articula los periodos erótico y reivindicativo, aunque por la gran presencia de su temática socio-política queda incluida en el segundo período. Parece como si los dos personajes protagonistas representaran cada una de las dos modalidades, es decir, Laura se muestra frecuentemente tímida y reservada, correspondiéndose su actitud con la modalidad reivindicativa, mientras que Marta formaría parte de una modalidad erótica, mostrando siempre una actitud erótica y seductora hacia los hombres que le rodean y con una atrevida vestimenta.

Aunque dentro de esta modalidad no hay más películas con tal predominio de temática social debido a la transición política española, si encontramos un gran número de filmes incluidos en esta modalidad que, partiendo de las problemáticas surgidas en los personajes debido a su condición lésbica, supondrán la reivindicación de la libertad de una determinada manera de ser.

Esta modalidad nos habla de la lesbiana que sufre porque ama a otra mujer o a la que no le es fácil realizarse como lesbiana, bien por el lugar donde vive, o bien por los personajes que le rodean. Pero ni siquiera las películas de este período que están más centradas en la temática lésbica, profundizan realmente en las realidades lésbicas: la lesbiana como individuo, su tipología, sus problemas de visibilidad, las formas de contacto, la relación consigo misma y con el resto de la sociedad (familia, amigos, otras lesbianas, etc.).

Esta ausencia de profundidad a la hora de abordar la temática lésbica está muy presente en todas las películas incluidas en esta modalidad, y la explicación a

¹⁸ Enrique Martí Maqueda fue el creador del exitoso *Palmarés*, el programa televisivo a través del cual se produjo el salto a la fama de Bárbara Rey. Director y actriz iniciarían entonces un sonado romance y trabajarían juntos en *Me siento extraña*.

ello se encuentra en la taquilla. Se entiende de antemano que el público de estas películas no será mayoritariamente lésbico, con lo cual parece erróneo presentar detalles excesivamente específicos de la cuestión lésbica en la trama de estos filmes, porque ello podría desagradar al público que acude al cine como espectador. Por ello, el discurso cinematográfico destaca lo común frente a lo diferencial en los rasgos de la experiencia vital lésbica que puedan ser asociados y asimilados rápidamente por un público no necesariamente lésbico: la autoaceptación, el sentimiento de culpa, la invisibilidad social, la lucha interna, el miedo al enfrentarse al no heterosexismo dominante, etc.. Buscando el éxito en taquilla o la posible aceptación de estos personajes por parte del público en general, se eligen personajes muy poco estereotipados como lésbicos, con un físico femenino y atractivo que en casi ningún caso se corresponde con los modelos físicos lésbicos existentes en la modalidad erótica.

3.2.3. MODALIDAD DESFOCALIZADA.

La tercera modalidad recibe el nombre de *desfocalizada*, porque el lesbianismo nunca llega a ocupar, en exclusiva, el núcleo del desarrollo de la trama. Como ocurría con la modalidad reivindicativa, tampoco existe aquí una línea cronológica que sitúe a este grupo de películas en un determinado período temporal, sino que se han venido produciendo de forma inestable y esporádica a lo largo de los años.

En estas películas, el lesbianismo está presente en al menos una de las protagonistas y supone un complemento circunstancial o un desencadenante de la acción, pero en ningún caso es el eje central de la película.

La modalidad desfocalizada presenta las siguientes características a lo largo de sus películas:

CARACTERÍSTICAS

- El lesbianismo es siempre una elección propia de sus protagonistas.
- El lesbianismo de la protagonista no se presenta en ningún caso como un objeto esencial en la trama sino que pasa a ser un elemento más en el desarrollo de la acción dramática.
- La exclusividad del lesbianismo se sigue alternando con comportamientos sexuales heterosexuales.

Las siguientes películas se incluyen en esta modalidad desfocalizada:

PELÍCULA - ESPECTADORES

- *La noche del terror ciego* (1972) - 784.579
- *Pepi, Luci, Bom* (1980) - 216.154
- *Calé* (1985) - 83.310
- *Sauna* (1990) - 72.972
- *Costa Brava (Family album)* (1995) - 19.502
- *Pasajes* (1996) - 49.067
- *El pájaro de la felicidad* (1993) - 122.927

3.2.4. MODALIDAD INTEGRADA.

La cuarta modalidad recibe el nombre de integrada, porque en los personajes de esta modalidad los rasgos de identidad coexisten y reciben el mismo tratamiento narrativo que los del resto de los personajes, podríamos decir, se encuentran *integrados*.

“Sea como fuere, el caso es que se abre la vía para la llegada de esa cuarta modalidad de representación: la modalidad integrada. ¿Qué características tendría que reunir esta modalidad frente a las tres anteriores? La respuesta parece obvia: debe mostrar a los personajes homosexuales totalmente integrados en un universo polimórfico en el que el rasgo “homosexual” no se convierta en elemento de disociación ni de distorsión. Dicho rasgo debe de coexistir e interactuar sin focalizar sobre sí la construcción ni las referencias del discurso global en el que se encuentre insertado. (Alfeo,J.C;2000:144)¹⁹

Aunque las representaciones no son muy numerosas y esta modalidad ha tardado en llegar al cine comercial español de temática lésbica, suele tratarse de películas corales en la que el personaje lésbico comparte pantalla con otros personajes en los que lo relevante no son los conflictos derivados de su identidad (sexual, de género, etc.) sino de los avatares de su experiencia humana.

La *modalidad integrada* presenta las siguientes características a lo largo de sus películas:

¹⁹ En las películas analizadas en la investigación de Alfeo de 1997 no había ningún título que respondiese a esta modalidad, por lo que dicha modalidad no fue incluida hasta este estudio posterior. Juan Carlos Alfeo (2002); “Evolución de la temática en torno a la homosexualidad en los largometrajes españoles” en Dossiers Feministes. Masculinitats, mites de/construccions i mascarades; N° 6; Seminari d’investigació feminista. Universitat Jaume I; Castellón.

CARACTERÍSTICAS

- El tratamiento de la identidad lésbica no presenta diferencias ni en la construcción de la trama ni en la del propio personaje con respecto a otras identidades con las que coexiste.
- El lesbianismo de la protagonista se encuentra, por tanto, amalgamado con el resto de las variantes de sexualidad humana, dándose una integración discursiva de unas y otras.
- El lesbianismo se presenta sin sentimiento de culpa, sin estereotipos específicos y sin conflicto de identidad.

Las siguientes películas se incluyen en esta modalidad integrada:

PELÍCULA – ESPECTADORES

- *Todo me pasa a mí* (2000) - 14.947
- *En la ciudad* (2003) - 196.961
- *Los 2 lados de la cama* (2005) - 1.537.910

Entre los filmes que componen la modalidad *integrada*, es destacable *Todo me pasa a mí* (Óscar García Borda, 2000) ya que es la única película de la muestra donde una protagonista evoluciona desde el lesbianismo hasta la heterosexualidad, y no a la inversa, como ocurre en la mayoría de los casos en la cinematografía lésbica española.

3.3 PELÍCULAS ESPAÑOLAS EXHIBIDAS EN CIRCUITO COMERCIAL EN LAS QUE APARECEN PERSONAJES LÉSBICOS COMO PROTAGONISTAS.

3.3.1 *LA NOCHE DEL TERROR CIEGO (Armando de Ossorio, 1972)*²⁰

Esta película de Armando de Ossorio es la primera de la trilogía compuesta por *La noche del terror ciego* (1972), *El ataque de los muertos sin ojos* (1973) y *El buque maldito* (1974).

Entre los veinte filmes que componen la muestra, éste se encuentra entre los tres que obtuvieron más espectadores en taquilla. Ossorio buscó obtener con esta película una gran proyección internacional, razón por la cual recurrió en su argumento a una leyenda original de la Bretaña francesa inspirada en la secta de los caballeros templarios, una orden creada en Jerusalén en el siglo XII cuyo principal objetivo era defender a la ciudad del ataque de los musulmanes. Estos caballeros fueron condenados a la horca por la Inquisición por sus prácticas satánicas y sacrificios humanos, razón por la cual, ellos se vengan de sus propias muertes resucitando cada noche y yendo en busca de sangre humana.

Ossorio se toma la libertad de recrear esta historia francesa en España, en una localización rural e indeterminada. Por lo que al lesbianismo respecta, este tema no supone el centro de la historia sino un elemento más en la relación de los tres protagonistas de la película: Betty, (Lone Fleming) Virginia (Helen Harp) y Roger (César Burner)

El filme empieza con la presentación de un triángulo amoroso con cierto toque lésbico. Dos amigas, Betty y Virginia, que estuvieron juntas durante sus años en el internado, se reencuentran por casualidad en una piscina en Portugal. Betty le presenta a Virginia a su actual novio, Roger, el cual propone hacer una excursión juntos al campo a la mañana siguiente.

²⁰ La fuente tomada como referencia para la datación de las películas son sus correspondientes expedientes depositados en el ICAA.

Durante el viaje en tren hacia el lugar donde los tres amigos pasarán el día, se nos presentan, a través de un *flashback*, los momentos de amor vividos entre Virginia y Betty en el internado. La timidez y el sentimiento de culpa que atormentaban a Virginia en la adolescencia se reviven al reencontrarse con Betty. Estos sentimientos, unidos a los celos que le produce el trato de Roger a Betty, hacen que salte del tren en marcha. Este hecho no hace más que incrementar las diferencias entre ambas jóvenes: mientras que Betty es madura y resuelta, Virginia es inmadura y celosa.



Imagen 1. *La noche del terror ciego* (1972).

Desorientada y confusa, Virginia pasará la noche en Berzano, el pueblo en ruinas donde habitan los caballeros templarios desde hace siglos, hecho que ella por supuesto desconoce. Virginia se da cuenta demasiado tarde del gran error que ha cometido ya que durante la noche que pasa allí es perseguida y devorada ferozmente por los caballeros de Berzano.

A partir de aquí, la trama se centra en la labor de investigación de Betty y Roger para descubrir el paradero de su amiga, ya que tan sólo los espectadores saben lo que le ha ocurrido a Virginia. Cuando, días más tarde, la policía encuentra el cadáver de la joven y sugiere que ha sido atacada por algún animal salvaje de la zona, ellos, que han pasado los últimos días investigando el por qué todo el mundo oculta información sobre Berzano, se niegan a creer esa versión y acuden allí a

descubrir la verdad sobre la oscura leyenda. No acuden solos, sino acompañados de otra pareja, pero al caer la noche salen los caballeros templarios a la caza y la única que consigue escapar es Betty, que tras una dificultosa huída se sube a un tren en marcha. Pero, para sorpresa de Betty, los caballeros templarios no dan la presa por perdida y se suben al mismo tren, donde devorarán a todos los pasajeros. La única que se salva, escondiéndose, es de nuevo Betty. Cuando el tren llega a su destino, los caballeros desaparecen y Betty sale desconcertada de su escondite: ella es la única superviviente de la masacre.

A pesar de la poca relevancia que tiene el lesbianismo a lo largo de toda la trama, el éxito en taquilla del filme, así como el género del terror al que pertenece, la convierten en una película totalmente diferente a las otras películas incluidas en la muestra, en la que se combinan las dos visiones tan distintas de las jóvenes ante la historia de amor lésbica que vivieron en su adolescencia, así como el posterior arrepentimiento y vergüenza por parte de Virginia, cuya actitud incómoda y distante hacia Betty da a entender que siente que lo ocurrido en el pasado fue un error de adolescencia enmascarado de amistad. El sentimiento de culpa es tal, que Virginia es incapaz de mantener una relación adulta con Betty tras su reencuentro y esta inmadurez, unida a los celos que siente por Roger y el cúmulo de sentimientos enfrentados, hacen que decidiera saltar del tren en marcha buscando, no una liberación, sino su propia muerte.

3.3.2 *LAS VAMPIRAS. (Jesús Franco, 1973)*²¹

El signo del Vampiro era el título original de esta película, que tres años después de haber sido rodada cambió su nombre por el de *Las vampiras*, nombre por el cual se la conoce actualmente en España. Aunque fue rodada en 1970, *Las Vampiras* se estrenó en España el 27 de mayo de 1974. En el retraso para su estreno debieron influir los numerosos desnudos que aparecían a lo largo de la película. Así, la copia comercializada en España duraba unos 15 minutos menos que en la versión internacional de la cinta y suprimía absolutamente todas aquellas imágenes que eran excesivamente violentas así como cualquier atisbo de vello púbico, pechos desnudos y traseros.

Pero tras la muerte del dictador la película no se pudo estrenar por motivos burocráticos. Las coproducciones con España se consideran españolas y la versión estrenada de *Las Vampiras* era la película española, cualquier otra versión se consideraba producción extranjera. Finalmente, el productor español Arturo Marcos recuperó para nuestro país la versión íntegra de *Las Vampiras* cuyo estreno tuvo lugar en TVE el año 2003. Pero parece que los numerosos problemas burocráticos con que contó la cinta desde sus inicios, especialmente debidos a su colaboración con Alemania en el rodaje, no han impedido que esta película se haya convertido en la actualidad en un auténtico objeto de culto en la cultura occidental en lo que al tema del vampirismo femenino respecta.

La versión de la cinta que hemos utilizado para la realización de este trabajo es la versión íntegra de la película que fue estrenada, como se ha dicho, en el año 2003.

Al comienzo de la película, Alice (Eva Strömberg) y su novio Omar (Víctor Feldman) acuden a un *nightclub* como espectadores de un espectáculo erótico donde dos chicas bailan y actúan sensualmente. Alice queda impresionada ante lo que ve y reconoce en la bailarina del escenario a la joven que llega apareciendo en sus sueños eróticos durante las últimas semanas.

²¹ La fuente tomada como referencia para la datación de las películas son sus correspondientes expedientes depositados en el ICAA.

Por motivos de trabajo, Alice es enviada a Anatolia a tratar asuntos de la herencia de la Condesa Nadia (Soledad Miranda) y al encontrarse con ella, descubre atónita que la Condesa es la joven que actuaba en el *nightclub*, la mujer que aparece en sus sueños. Durante la conversación de trabajo que mantienen acerca de una herencia, Nadia envenena a Alice con un licor. Una vez dormida, la Condesa desnuda a Alice y le muerde en el cuello. Cuando Alice despierta, desnuda y sin recuerdos de lo ocurrido, intenta huir de allí, pero en su huída halla a una joven flotando en la piscina y eso le provoca un desmayo.

Cuando recobra la conciencia, Alice se encuentra ya ingresada en la clínica psiquiátrica del Doctor Seward. A partir de ese momento, Alice sufre varios ataques de locura y sus comportamientos y estados de ánimo están de alguna manera dirigidos por las necesidades vitales de la condesa. Cuando la condesa necesita de la sangre de Alice, ésta acude voluntariamente al castillo y ambas se entregan a ritos vampíricos. Es así como se inicia una relación lésbica entre Alice y Nadia, con encuentros apasionados en los que el mordisco, como signo vampírico, está siempre muy presente. Alice es consciente de que, tras haber sido mordida la primera vez, ha entrado a formar parte de la condición vampírica, con las ventajas e inconvenientes que eso le pueda otorgar, pero sabe desde el primer momento que ella no quiere ser una mujer vampira; por eso, tras decirle a Nadia: “No te quiero pertenecer”, Alice muerde a la condesa y le clava un pincho en el ojo, matándola y liberándose a sí misma del hechizo.

La historia de Nadia y Alice está ambientada en una de las playas de Anatolia, con ello parece que Jesús Franco ha querido seguir la tradición de los escritores decadentes del siglo XIX para los que:

“La lesbiana se convierte en una imagen fabricada para epatar al lector pero para permitirle, al mismo tiempo, controlar su miedo a las mujeres. Situar estas historias en un lugar lejano e irreal como hacen muchas de estas novelas, en escenarios exóticos y lejanos, permite conjurar el peligro de que sean nuestras mujeres las que han caído en semejantes vicios; mujeres que los autores franceses dibujan con una fuerte sexualidad, una sexualidad fuertemente explícita y genital.” (Gimeno, B.; 2005:127)

Jesús Franco sitúa la historia en un lugar lejano pero inusual para tratarse de una historia de vampiros. Aunque él mismo haya declarado en alguna ocasión que su película *Las Vampiras* está inspirada argumentalmente en el *Drácula* de Bram Stoker, lo cierto es que los puntos en común entre ambos, son más bien escasos. La originalidad de esta película radica en que su estilo no se corresponde con ninguna de las anteriores propuestas filmicas sobre la novela de Stocker, o con el cine de vampiros en general, aunque presente coincidencias, como el lesbianismo y el vampiro femenino, con la coetánea *The Vampire Lovers* (Roy Ward Baker, 1970). Jesús Franco se aleja del terror convencional basado en la oscuridad, las sombras y la fealdad de los monstruos para centrarse en el horror diurno. Franco ha cambiado Transylvania por una tranquila playa del Mediterráneo, el castillo gótico y abandonado es ahora una casa acogedora a orillas del mar, su vampiro es ahora una mujer y lejos de tener afilados colmillos, capa negra y rostro pálido, tiene tez morena, escasea en vestimenta y se dedica a bailar desnuda en un *nightclub* en el que además, se refleja en los espejos. Tal y como cuenta el narrador al inicio de la película, la Condesa Nadia, que fue vampirizada años atrás por el Conde, vivía rodeada de un gran séquito de jóvenes vírgenes, las jóvenes más bellas de Turquía, que poco a poco iban perdiendo su belleza hasta morir, y estas muertes continuas supusieron durante mucho tiempo un gran enigma para los médicos de la zona. Esta leyenda sirve para describir a la Condesa desde el comienzo del filme como una mujer vampira y lesbiana, por si al espectador no le fuese a quedar claro durante los siguientes 10 minutos de película.

El que el objeto de deseo del vampiro sea una mujer no parece una mera casualidad. Desde comienzos de los años 60 hasta 1970, momento en que se filmó esta película, la idea de vampira lesbiana ya se había convertido en un clásico. Jesús Franco, sin llegar a hablar de lesbianismo en ningún momento del filme, muestra numerosas imágenes cargadas de erotismo y sexualidad en las que no hace falta diálogo alguno para explicar lo que allí está sucediendo. El terror, inexistente en la cinta, ha sido sustituido por pausadas escenas de amor lésbico inmersas en puros rituales vampíricos, en las que no falta la sangre, los mordiscos en el cuello, ni una banda sonora que fue creada específicamente para la película y que marca con gusto

y estructura el ritmo de cada escena lésbica. Las mujeres vuelven a necesitar de nuevo la mirada *voyeur* de los hombres para llevar a cabo sus deseos, por eso, las acciones de Nadia son casi siempre observadas por el público en el *nightclub* o por su ayudante Morpho en su vida diaria. Este “ser observado” se intensifica aún más si apreciamos que cada vez que Nadia actúa en el *nightclub*, siempre es ella quien actúa mientras que la otra mujer permanece inmóvil en el escenario a expensas de lo que Nadia quiera hacer con ella; es un mero maniquí para el disfrute de los otros, ya sea física o visualmente.



Imagen 2. *Las vampiras* (1973). La película comienza con esta escena en la que la Condesa actúa en un *nightclub* definiendo desde el principio el nuevo concepto de vampiro que presenta Jesús Franco: se refleja en los espejos, su piel no es blanquecina sino que presenta un color rosado y saludable y no oculta su cuerpo, sino que ensalza su figura con sugerente lencería negra.

Resulta curioso el observar cómo Jesús Franco se adelanta a los tiempos con este filme y rueda en 1970 imágenes que podríamos haber visto en cualquier película “Clasificada S” del final de la década de los 70. Lo que diferencia a esta película de otras películas “S” es la relación existente entre el colectivo heterosexual masculino y el lésbico. Jesús Franco nos muestra aquí un lesbianismo en el que, lejos de estar al servicio del hombre, está protagonizado por mujeres fuertes que están por encima de los hombres, que se muestran sumisos y frágiles y esperan a que las mujeres de su entorno decidan actuar. Esta destacada fuerza de la mujer sobre el hombre estará presente también en otras películas de la muestra como en *Me siento extraña*

(Enrique Martí Maqueda, 1977), donde el personaje de Marta rompe con los convencionalismos de la época para llevar una vida independiente. Otro ejemplo de esta independencia es Carmen en *El pájaro de la felicidad* (Pilar Miró, 1993), que decide comenzar su vida desde cero alejada de la figura masculina y de la civilización. El triunfo de la mujer sobre el hombre que representan estos tres personajes se basa siempre en una gran independencia, que si bien a veces roza la soledad, otras veces les aporta una gran madurez, fruto del esfuerzo de haber sobrevivido como mujeres solas en un mundo machista.

3.3.3 *ME SIENTO EXTRAÑA. (Enrique Martí Maqueda, 1977)*²²

Tan sólo 20 días después de la abolición de la censura en España por Real decreto, se estrena el 1 de diciembre de 1977 en Madrid la película *Me siento extraña* dirigida por Enrique Martí Maqueda. El filme, protagonizado por Bárbara Rey y Rocío Dúrcal, fue un éxito en taquilla, pero parece que a los espectadores de la época no les gustó ver como Rocío Dúrcal pasó, en cuestión de meses, de ser una niña prodigio a la compañera de cama de Bárbara Rey en la gran pantalla.

Tal y como señala John Hopewell: “Muy pocos directores han sido capaces de, por ejemplo, volver completamente la espalda a la transición” (Hopewell, J.;1989:17) y eso es algo que tampoco supo hacer Enrique Martí Maqueda, que llevado por la atracción del pasado de España y las necesidades inmediatas de expresar todo aquello que había estado reprimido durante décadas, crea un filme en el que las protagonistas están tan atentas a otros problemas del momento, que apenas tienen tiempo para la relación lésbica que nace entre ellas.

Laura (Rocío Dúrcal) es una joven pianista que abandonó su carrera musical al casarse con Sergio. Debido a las presiones continuas que sufren por parte de su suegro, el matrimonio de Laura lleva mucho tiempo en crisis y un buen día ella decide refugiarse en un pueblo en la sierra donde vive Marta (Bárbara Rey), una amiga de una amiga, para así tener tiempo para pensar y alejarse de las continuas presiones de su familia política haciendo más sencilla su separación. Laura y Marta tienen una buena amiga en común pero ellas apenas se conocen: entre ellas existe un abismo. Mientras que la primera ha vivido en un ambiente de lo más conservador y reprimido, la segunda es bailarina en un club de la capital y vive sola en un pequeño pueblo sin hacer caso al qué dirán de sus vecinos, en un momento en el que ni es habitual que una mujer viva sola ni está bien visto.

Me siento extraña muestra, entre otras muchas cosas, cómo esta relación de amistad entre las jóvenes va creciendo lentamente hasta llegar a un punto en el que Marta siente algo más por Laura y siente el deseo de expresarlo. La más dura crítica

²² La fuente tomada como referencia para la datación de las películas son sus correspondientes expedientes depositados en el ICAA.

social hacia el caciquismo en España queda representada a través del personaje interpretado por Francisco Algora (Lucio), un joven retrasado e inocente al que Marta trata con mucho cariño y que se deja manejar por los otros caciques del pueblo. Es él quien inicia los rumores de esa relación lésbica antes de que nada hubiera ocurrido, ya que paradójicamente, ese lesbianismo parece ser más evidente entre los caciques del pueblo que entre ellas mismas.

El siguiente diálogo refleja la conversación en la cual Marta intenta expresar sus sentimientos a su amiga:

“LAURA: Aún no me has dicho que celebramos.

MARTA: No seas impaciente, primero hay que abrir la botella...

LAURA: Alegría, ¿por qué brindamos?

MARTA: No se, por el trabajo, por nosotras.

LAURA: ¡Por nosotras! (beben y se miran fijamente)²³

LAURA: ¿Te pasa algo?

MARTA: No, nada, (con mirada triste)

LAURA: ¿Es tu trabajo?

MARTA; No, ¿quién se acuerda de eso? No se. No sé qué me ocurre, me siento extraña.”²⁴

Laura vive a caballo entre la vida que llevaba de casada y la nueva vida que ahora empieza. Inmersa en la música y en sus quehaceres diarios no es capaz de entender las palabras de su amiga cuando ésta, durante una cena íntima le dice “me siento extraña”. Esta frase, que da título a la película, no sólo justifica las implicaciones de “sentirse extraño” debido a los nuevos sentimientos lésbicos dentro del personaje, sino que además supone en sí un guiño al espectador, un anuncio de lo que va a venir después. Esta conversación es muy significativa porque Marta no desvela sus sentimientos a los personajes de su entorno, sino a la persona con la que comparte su vida y su trabajo. Es a partir de este momento cuando se produce un punto de inflexión tanto en la trama como en los personajes: Marta cambia su rol de mujer fría, independiente y segura de sí misma por el de una mujer más cercana e indecisa, mientras que Laura toma la suficiente confianza en sí misma como para luchar por lo que realmente quiere. El espectador, que sabe de la temática lésbica de

²³ Las acotaciones del guión son mías.

²⁴ Diálogos extraídos de la película.

la trama por el revelador cartel de la película, es a partir de este momento cuando empieza a ser partícipe de esta historia de amor. La aceptación por parte de Laura del lesbianismo de Marta no supone sólo una aceptación a nivel amistoso, sino que implica también un decir sí o no a lo que Marta le está queriendo decir entre líneas, pero Laura no entenderá el significado de esa cena hasta el día siguiente. El clímax de esta conversación vendrá escenas después cuando la “extrañeza” que Marta siente por Laura se convierta en beso y en relación sexual, escena que cierra la película. Sólo la escena en cámara lenta en la que Marta le sopla el ojo de Laura para quitarle una mota de polvo, hace sospechar al espectador que lo que nos muestra puede ser algo más que una simple amistad entre iguales.

En el epígrafe 3.2.2. decíamos que este filme se encuentra de algún modo a caballo entre la modalidad erótica y la reivindicativa por las diferencias entre las dos protagonistas, asociando a Marta con modalidad erótica y a Laura con la reivindicativa. Sin embargo, hay varios elementos que hacen que este filme sólo pueda ser reivindicativo: la presencia de problemas político-sociales, la tardía aparición de la cuestión lésbica en el filme o el no triunfo del varón sobre la mujer al final del filme. Sin olvidar tampoco la evolución psicológica que presentan ambas protagonistas a lo largo de la trama, elemento poco común en la modalidad erótica. En esta evolución, Marta combina su rol de mujer guapa y atractiva con una actitud maternalista hacia Lucio, hecho que produce la admiración y sospecha de los vecinos. Ese rol de mujer seductora irá dejando paso a su actitud protectora y maternalista, y las atenciones y cuidados que hasta entonces había ofrecido a Lucio, se los ofrecerá también a Laura. Laura, por su parte, pasa de ser el ama de casa que no goza de opinión alguna, a la mujer jovial que retoma su carrera profesional y ve el futuro con esperanza.

La novedad de *Me siento extraña* radica en que ésta es la primera película película que hemos encontrado hasta el momento en la que aparece una representación en campo de un acto de carácter sexual entre dos mujeres: los besos entre Marta y Laura y la relación sexual entre ellas. Porque no olvidemos que, aunque cuatro años antes se estrenara la película *Las Vampiras* (Jesús Franco, 1972), la censura eliminó todo aquello que podía inducir al lesbianismo y no al vampirismo.

A pesar de esta representación explícita del lesbianismo, la película está cargada de una gran moraleja que, en palabras de Caroline Sheldon y poniendo como ejemplo películas europeas como *Las corzas* (*Les biches*, Claude Chabrol, 1968) , *La zorra* (*The fox*, Mark Rydel, 1967) o *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant* (*Die Bitteren Tränen der Petra von Kant*, Rainer Weiner Fassbinder, 1972) se refiere a la elección de la sexualidad por la que han optado las protagonistas de estos filmes:

“El mensaje de todos estos filmes sigue siendo que la libre elección de la sexualidad por parte de mujeres que deciden no casarse es algo que la sociedad castiga.” (Sheldon;1982:46)



Imagen 3. *Me siento extraña* (1977). Los cerrados plano-contraplano de esta escena y el primer contacto físico que se produce entre las actrices, sirven para advertir al espectador del posible carácter lésbico de la amistad entre las dos protagonistas.



Imagen 4. Rocío Dúrcal y Bárbara Rey interpretan a Laura y Marta respectivamente.

Me siento extraña introduce de lleno la temática del lesbianismo en el cine español pero también otras muchas: aparte de la representación del caciquismo en los pueblos españoles, la gran inseguridad política y los grandes deseos de cambio que se vivían en esos momentos, también quedan reflejados. El tratamiento de todos estos temas hace que ésta y otras muchas películas de este período cayeran en la superficialidad, debido a la gran prisa por contar todo dentro de un mismo discurso, hecho que J. Hopewell define a continuación como un “acto de equilibrio”:

“(…) No obstante, el cine posfranquista es un acto de equilibrio. La fuerza centrífuga que ejercen la diversidad de influencias y la absorción radical en uno mismo queda contrarrestada, contenida, incluso frustrada, por la urgencia de las necesidades inmediatas y la atracción del pasado (...) (Hopewell, J.1989:17)

Pese a esta superficialidad presente en la película, una característica importante de las protagonistas de esta película es que ambas obtienen éxito en la realización de sus proyectos: Laura ha dejado atrás a una familia política a la que se sentía obligada a pertenecer, a un marido al que rechazaba y del que deseaba alejarse y ha retomado su carrera profesional. Marta sufre lo que se podría denominar en este contexto como “prueba de visibilidad”, es decir, el personaje lésbico puede perder alguno de los atributos que le definían en el relato como ganador:

“La posesión de una determinada posición, la estigma de otros personajes secundarios en el relato...sin embargo es pérdida es la cifra de su victoria, puesto que es la medida de su sacrificio como héroe en aras de 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.” (Alfeo,J.C.;1997:54)

3.3.4 *CARNE APALEADA. (Javier Aguirre, 1978)*²⁵

Poco tiempo después de haber sido estrenado el diagrama “S”, se estrena esta película de Javier Aguirre en enero de 1978 en el madrileño Cine Gran Vía. El argumento inspirado en la novela homónima de Inés Palou²⁶, narra la dura historia real de esta escritora, una ladronzuela con gran corazón que vio su vida truncada al enamorarse de una asesina en la cárcel.

Lo que más destacada en *Carne apaleada* es su tono marcadamente realista a la hora de reflejar la dura vida carcelera en la España de la década de los 70. La película se desarrolla casi íntegramente en varias cárceles de mujeres, reflejando los numerosos años de vida que Berta (Esperanza Roy) pasó en prisión. Las duras normas internas, la soledad, así como la única presencia de mujeres, convirtieron a las cárceles en lugares propicios para las relaciones entre personas de un mismo sexo, independientemente de que fueran cárceles de hombres o de mujeres. El periodista Fernando Olmeda describe en su reciente libro *El látigo y la pluma* cómo la homosexualidad masculina y femenina se presentan como una práctica habitual y generalmente aceptada en el ámbito carcelario:

“Muchos individuos sólo realizarán prácticas homosexuales en la prisión. (...) Lo mismo ocurría con la mayoría de las mujeres que mantenían relaciones homosexuales, que no eran lesbianas antes de entrar, y probablemente no lo serían al salir. Será un modo de adaptación basado en el deseo de crear una comunidad de relaciones estables y predecibles, buscando afecto frente a la dureza del mundo carcelario.” (Olmeda, F.;2004:198-199)

Pero esta asociación del lesbianismo a la prisión 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 Fontela, C.1979:89)

²⁵ La fuente tomada como referencia para la datación de las películas son sus correspondientes expedientes depositados en el ICAA.

²⁶ PALOU, Inés. (1976) *Carne apaleada*, Círculo de Lectores, Barcelona.

También las coproducciones *99 mujeres* (Jesús Franco, 1969) y *El infierno de las mujeres* (Edoardo Mulargia, 1980), clasificadas S, situaron sus historias en cárceles de mujeres, en este caso tratadas con mucho más erotismo que *Carne apaleada*.

El esquema de la película es sencillo: mujer adulta con malos antecedentes ingresa en una cárcel de mujeres y allí conoce a una joven reconocidamente lesbiana y asesina. Establecen una relación asimétrica en la que Berta (Esperanza Roy) sale perjudicada en todo momento frente a Senta (Bárbara Rey): una mujer fría y calculadora que se aprovechará del amor y del buen corazón de Berta para salir de la cárcel cuanto antes.

La dureza con que Aguirre presenta el día a día en la cárcel, se complementa con la dureza con que Senta trata a Berta, quien consigue truncar su propio destino a base de cometer continuos errores. Su amor ciego hacia Senta no ha hecho más que perjudicarla directa o indirectamente acelerando un proceso de degradación del personaje que le conducirá hacia su propia destrucción. Los siguientes sucesos son los que llevan a Berta a esa degradación:

1. Su mal comportamiento y su conducta lésbica hacen que sea condenada a más años de cárcel.
2. Tras el conocimiento a la ampliación de la condena, el padre de Berta, desesperanzado, opta por el suicidio.
3. Tras la puesta en libertad de Senta, Berta deja de recibir noticias de ella.
4. Cuando Berta es puesta en libertad, emplea varios meses en buscar a Senta, cuando la encuentra, ésta la rechaza y la chantajea emocionalmente hasta conseguir todo el dinero que Berta había ahorrado.
5. El robo y abandono de Senta conducen a Berta al suicidio.

El lesbianismo de Berta, más que como circunstancia, se presenta en el filme como un estado que elimina toda clase de esperanza para la liberación de la protagonista. De hecho, lo que para ojos del espectador es una relación amorosa sincera y cargada de inocencia por parte de Berta, se convierte en la trama en el principio de su fin. En diversas ocasiones se pone de manifiesto que Berta podría haber sido liberada muchos años antes si no hubiera roto las reglas de la prisión y se hubiera empeñado en mantener una relación con la asesina Senta. El proyecto de Berta siempre tiene como base el conseguir la liberación de Senta o el ayudarla en la medida de lo posible, pero todas las acciones que realiza para la consecución de su proyecto no son sino que obstáculos que la dirigen hacia un inevitable fracaso del que le será imposible salir. Así, Berta se convierte en una heroína trágica que actúa de acuerdo a sus creencias aún sabiendo en todo momento que va a obtener consecuencias negativas de sus actos. Este final trágico de la protagonista, va a estar también presente en un filme realizado tan sólo un año después: *Silvia ama a Raquel* (Diego Santillán, 1979) donde una de las protagonistas es asesinada como castigo social por haber elegido el lesbianismo como condición sexual, película que analizaremos a continuación.

Javier Aguirre es otra víctima de su tiempo y el deseo por contar todo lo posible dentro de una sola trama hace que *Carne apaleada* se convierta en una víctima más de la superficialidad. Tras esta larga y problemática historia de amor no correspondido entre las presas, la película sirvió además para denunciar numerosas situaciones de injusticia en el ámbito carcelario. Se tratan otros muchos temas como el del consumo de drogas, las continuas agresiones sexuales en la cárcel (ya sea de hombres o de mujeres), la situación de los presos de ETA o la incertidumbre general que se vivió en el país y, en este caso concreto, en la cárcel, el día en que murió Franco.

3.3.5 *EMMANUELLE Y CAROL (Ignacio F. Iquino, 1978)*²⁷

Emmanuelle y Carol se estrena el 18 de octubre de 1978 en Madrid. Este filme de Ignacio F. Iquino está protagonizado por Raquel Evans, actriz muy presente en el cine “S” español que protagoniza otras películas que este mismo director realizó durante 1978 y 1979.

Aunque muchas de las otras películas protagonizadas por esta actriz quedan catalogadas con el anagrama “S”, el ICAA (Instituto de Cinematografía y Artes Audiovisuales) no incluye este filme entre el grupo de películas “S”, aunque la gran presencia de desnudos y escenas cargadas de erotismo justifican que se incluya dentro de la modalidad erótica.

Emmanuelle y Carol presenta la historia de dos jóvenes entre las que existe una gran amistad desde antaño. La problemática en Carol (Linda Lay) surge cuando se enamora de Emmanuelle (Raquel Evans), pero ésta, que está muy enamorada de su marido Mario, no capta las indirectas de su amiga de la infancia ni tan siquiera se da cuenta del sufrimiento que le produce este amor en silencio. Como sucede en otras películas del cine español en las que las protagonistas son dos jóvenes lesbianas, la amistad entre ellas surge durante los años en el internado. En ningún momento se alude aquí a que pudiera haber habido alguna relación íntima durante aquellos años, tan sólo se habla con nostalgia de aquellos años de felicidad y despreocupación en los que aun compartiendo habitación y contando, por ello, con dos camas, dormían siempre en la misma cama, como buenas amigas que eran.

Los problemas de Emmanuelle surgen en el momento en que encuentra a su marido Mario en la cama con otro hombre, tras lo cual queda totalmente asombrada y sumida en la mayor de las tristezas.

Ante este suceso, Carol le ofrece alojarse en su casa durante el tiempo que necesite a la vez que comienza a enamorarse más y más de su amiga. A pesar de las evidentes insinuaciones y comentarios de Carol hacia Emmanuelle, ésta se muestra

²⁷ La fuente tomada como referencia para la datación de las películas son sus correspondientes expedientes depositados en el ICAA.

tan ingenua que piensa que su amiga bromea continuamente y decide olvidar a su marido buscando un sustituto lo antes posible.

A partir de ese momento, Emmanuelle y Carol evolucionarán por caminos muy diferentes: el objetivo de Emmanuelle será salir con chicos diferentes para superar su tristeza, mientras que el de Carol es conseguir la atención y el amor de su amiga. El objetivo de Emmanuelle se cumple sin ningún tipo de problemas, con lo que los celos y la desesperación de Carol aumentan con el paso de los días al ver que Emmanuelle nunca se fijará en ella. Esta obsesión le hace recurrir a una hechicera que conseguirá que Emmanuelle se fije en su amiga y puedan estar juntas. Y así sucede. Pero tras una aventura lésbica, Emmanuelle decide volver a casa con su marido, pedirle perdón por haberle traicionado y aceptar a vivir con él y con el amante de éste diciendo con gran felicidad: “Desde hoy todo lo haremos juntos, los tres”.

Iquino nos habla de temas diversos a través de esta película: por un lado Carol encarna el amor lésbico no correspondido, que produce su sufrimiento no sólo por no ser correspondida, sino porque al haber una amistad de por medio, Carol está condenada a tener que ver a Emmanuelle de una forma frecuente, lo cual hace aún más difícil su situación.

Por otro lado, Emmanuelle se muestra como la fiel y buena esposa, que, a pesar de la infidelidad de su marido, regresa a casa sin ningún tipo de rencor ni recelo; tan sólo se disculpa por haberle sido infiel durante ese tiempo y acepta a compartir su vida con su marido y con el amante de éste. La protagonista mantiene varias relaciones heterosexuales y lésbicas (a modo de prueba o diversión durante un período de tiempo) para después regresar a su hogar, a la seguridad que le ofrece su marido. Este final es sólo otra muestra más del triunfo del varón sobre la mujer que está presente en toda la modalidad erótica. Mario es quien sale beneficiado de la situación: su infidelidad le es perdonada y Emmanuelle admite a Miguel, el amante de Mario, dentro del matrimonio.

El final de esta película guarda algún paralelismo con *La frígida y la viciosa* (Carlos Aured, 1981) en la que se plantea otro triángulo amoroso, en este caso con dos mujeres, en el que el hombre es el absoluto beneficiado de la situación. Es curiosa la presencia de este triángulo amoroso de dos hombres y una mujer, en una modalidad en la que, los otros triángulos amorosos que se producen, son siempre con un hombre y dos mujeres. Mientras que en el imaginario heterosexual masculino la relación sexual entre un hombre y dos mujeres es un paradigma; la relación entre una mujer y dos hombres, que es exactamente la que se muestra aquí, se convierte en una aberración. La película, en vez de mostrar a Emmanuelle como una mujer ejemplar por aceptar la homosexualidad de su marido y querer compartir su vida con estos dos hombres, queda relegada a un papel secundario, precisamente al contrario de lo que ocurriría si fuera un personaje masculino quien aceptase vivir con dos mujeres.

Iquino emplea para Raquel Evans el nombre de Emmanuelle, claramente asociado al lesbianismo de forma internacional²⁸, a lo que se suma el nombre de Carol en el título, con lo que el espectador sabe de antemano que se encuentra ante un filme lésbico. Pero parece que el filme de Iquino no guarda mucha relación con la *Emmanuelle* de Just Jaeckin (1973), ya que si en esta película era Bee quien abandonaba a Emmanuelle “a su sino, sin preocuparse poco o mucho por su futuro” (Sheldon;1982:50), es en este caso Emmanuelle quien abandona a Carol para volver a su antigua vida de mujer casada. Sin embargo, no parece en ningún momento que Emmanuelle estuviera buscando una relación lésbica como venganza a la infidelidad de su marido, sino que a través de las drogas y el alcohol proporcionado por Doris fue incitada a ello, pero siempre se deja claro al espectador que Emmanuelle sigue deseando a Mario ya que tiene continuos sueños eróticos con él. Debido a estos sueños eróticos y a la total aceptación de la infidelidad de su marido, Emmanuelle se convierte en la imagen de la esposa ejemplar que todo hombre querría tener: no sólo guapa y atractiva, sino siempre fiel y servicial a pesar de la infidelidad. Sin embargo, el personaje de Emmanuelle supone tan sólo un ejemplo más del machismo con el que se trataban las relaciones de pareja durante los años del cine clasificado “S”, y aunque esta película no posea dicho anagrama, mantiene muchos puntos en común

²⁸ La película francesa *Emmanuelle* (Just Jaeckin,1974) así como *Emmanuelle II* (Francis Giacobetti, 1975) se convirtieron en un referente lésbico internacional en la década de los 70.

en cuanto al tratamiento de la infidelidad y la ridiculización de la figura de la mujer con otras películas “S” de la muestra como *La frígida y la viciosa* o *Mi conejo es el mejor*.

3.3.6 *SILVIA AMA A RAQUEL (Diego Santillán, 1979)*²⁹

En el año 1979 se estrena *Silvia ama a Raquel*, película con anagrama “S” dirigida por Diego Santillán que se volvería a estrenar el 14 de abril de 1980, en pleno éxtasis del cine “S” y bajo el título *Lenguas Calientes*. Aunque el filme es el mismo, se hace una publicidad muy distinta en cada uno de los estrenos: las frases que se presentan a continuación forman parte de las frases publicitarias del primer estreno, otorgando así a la película un toque pretenciosamente poético:

“Dos adolescentes con una piel que se eriza con facilidad descubriendo sensaciones...cuerpos sensibles de zonas no exploradas. Y que tienen en común una extraña percepción de esa naturaleza que sintetiza la fuerza universal... el amor... Dios... por consecuencia... la vida. El amor entre ellas es natural, espontáneo, salvaje... El contacto íntimo fogoso, total, envolviéndose en mil formas intermitentes...un amor sin restricciones físicas ni psíquicas... Una entrega total que recuerda los versos de Baudelaire: “Quien, tratándose de amor, puede pensar en el infierno””. (Carmona, L.M; 2007:210)

El segundo estreno, sin embargo, contaba con un título mucho más agresivo, *Lenguas calientes*, con una publicidad que cambiaba los versos a Baudelaire por frases mucho más contundentes y carentes de ese toque poético que caracterizaba el primer estreno.

La película nos traslada a un pequeño pueblo del norte de España donde la adolescente Raquel (Violeta Cela) vive en un caserón de campo con su madre y la criada, anhelando un pasado feliz en el que su padre aún vivía y a la espera de que “algo” ocurra en esa pequeña aldea. La vida de Raquel cambia por completo al recibir una visita inesperada: su prima Silvia (Paola Morra) vendrá a pasar el verano al pueblo. Silvia es la antítesis de Raquel, viene de la ciudad, viste pantalones, lleva el pelo suelto y tiene una mente abierta, lo cual atrae enormemente a Raquel, que siempre ha vivido en ese pequeño pueblo y enseguida convierte a su prima en su mayor ejemplo de vida.

²⁹ La fuente tomada como referencia para la datación de las películas son sus correspondientes expedientes depositados en el ICAA.

Diego Santillán centra el argumento de la película en la historia de amor entre las jóvenes así como en el rechazo social del lesbianismo en ese lugar y en ese momento de la historia de España. El resto de los personajes de su entorno son meros complementos de la trama que componen un conjunto coral de campesinos que están en contra de todo aquello que sale de la norma. La relación entre las jóvenes, tratada en muchos momentos con gran ñoñería, se centra en mostrar cuerpos femeninos durante el mayor espacio de tiempo posible: las jóvenes no tienen mayor ocupación que cambiarse de ropa, bañarse juntas o peinarse:

“El destape de 1975 fue alucinógeno porque era higiénico. Los personajes femeninos de entre dieciséis y cuarenta años estaban eternamente enjabonándose en la ducha o cambiándose las prendas interiores en la habitación.” (Hopewell, J.;1989:90)

La trama nos presenta una historia sencilla: chica de ciudad (Silvia) y chica de campo (Raquel) llevan dos vidas totalmente diferentes pero están unidas por el parentesco familiar. A través de la convivencia se hacen amigas inseparables y Silvia, mucho más despierta y experimentada que su prima, induce a la inocente Raquel al lesbianismo. Este comportamiento lésbico produce confusión, rechazo y sentimiento de culpa en Raquel, quien poco a poco irá tomando confianza en sí misma hasta lograr desinhibirse y disfrutar de su sexualidad.

Cuando Paco, el granjero que trabaja para la familia de Raquel, espía a las jóvenes y descubre su “secreto”, intentará violarlas y humillarlas ante los vecinos y familiares, provocando finalmente la trágica muerte de Silvia. A excepción de Raquel, nadie siente dolor por esta muerte, porque todo el pueblo da por hecho que ese era el destino que le esperaba a una joven con una condición sexual lésbica: Silvia había actuado mal y tenía que pagar un castigo por ello. Hopewell describe este hecho como un mero acto de conservadurismo:

“Incluso los realizadores de películas “S” (Categoría creada en la ley de noviembre de 1977 para “aquellas películas que podrían herir la sensibilidad del espectador”, pero normalmente reservada para las de porno suavísimo) mostraron una gran dosis de conservadurismo. *Silvia ama a Raquel* (Diego Santillán, 1979), supuesto “canto al amor libre”, se transforma en una advertencia contra las desviaciones sexuales cuando las juguetonas lesbianas son descubiertas

al final por dos rudos gañanes que están un poco hartos de tirarse cabras. Raquel, que es española, sólo es violada: a la francesa Silvia la matan. (Hopewell, J.; 1989:288)

En *Silvia ama a Raquel* el director trata temáticas nuevas en la cinematografía española: por primera vez se presenta el amor entre chicas adolescentes, y se hace mucho hincapié en el sentimiento de culpa y en la importancia del qué dirán como obstáculo a la propia aceptación de la condición lésbica. Además, la crítica social viene marcada por el conservadurismo del pueblo donde vive, desde su propia madre, una mujer hipocondríaca que no sale de casa por lo que le pueda ocurrir, al resto del entorno. Paco, al descubrir la relación lésbica entre las primas, pierde el respeto hacia ellas y cansado, como comenta anteriormente Hopewell de “tirarse a las cabras”, se siente con el derecho de poseerlas él también. Aquí, como sucediera dos años antes en *Me siento extraña* (Enrique Martí Maqueda, 1977), los caciques no son capaces de aceptar el hecho de que dos mujeres mantengan relaciones entre ellas sin necesitarles, sin olvidar que entre los dos filmes hay 27 años de diferencia en la ambientación de la trama.

“España estaba a años luz de Europa y en este país mayoritariamente rural no era fácil que, por ejemplo, una campesina percibiese, de pronto, que cierta afinidad con otra mujer podía ser “otra cosa”. (Olmeda, Fernando; 2004:160)

El cine español refleja de nuevo la idea de que el hecho de que una mujer haga una elección libre de su sexualidad, ha de ser castigado por la sociedad. Una sociedad en la que vuelve a triunfar al varón sobre la mujer, ya que nadie considera a Paco y a sus amigos como los asesinos de Silvia, sino a ella como merecedora de ese castigo. Esta idea del “castigo” a la homosexualidad, ya sea masculina o femenina, nos recuerda el obituario que aparece en el libro de Vito Russo *The celluloid closet, Homosexuality in the movies* (1987) donde se hace una lista de todos los personajes gays del cine de Hollywood cuya sexualidad les ha conducido a la muerte como condena por su perversión. En este obituario se podrían incluir personajes del cine español como Juanito en *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978), Lluís Serracant en *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978), Mikel de *La muerte de Mikel*, (Imanol Uribe, 1983), Klaus en *Tras el cristal* (Agustín Villaronga, 1986), Antonio de *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987), Bruno en *Hotel y Domicilio* (Ernesto del Río, 1995), Berta en *Carne apaleda* (Javier Aguirre, 1978) o Silvia de

Silvia ama a Raquel. Todo esto sin contar los casos de amenazas, extorsión, violencia física, etc, que, sin llegar a la muerte, malogran la existencia a muchos otros personajes gays y lésbicos de la cinematografía española. Es destacable también el caso del filme *Electroshock* (Juan Carlos Claver, 2006), que, si bien no ha sido incluido en la muestra por no haberse estrenado en salas cinematográficas, constituye un claro ejemplo de la dureza física y psicológica con que son tratados algunos personajes debido a su condición sexual.

3.3.7 *LA CALIENTE NIÑA JULIETTA. (Ignacio F. Iquino, 1980)*³⁰

El 20 de marzo de 1981 se estrenaba en los cines Galileo y Minicine de Madrid la exitosa película “S” *La caliente niña Julietta* de Ignacio F. Iquino. Con esta película se inicia una saga de películas, dirigidas por Iquino o por Alfonso Balcázar, conocido también como “Albagrán”, con la actriz catalana Andrea Albani actuando en el papel protagonista de Julietta. Luis Miguel Carmona destaca la importancia de Iquino en la cita a continuación:

“Desde 1978 su afán erótico proporcionaría al espectador una visión – hasta ese momento inédita en el cine español – sobre el lesbianismo. *La caliente niña Julietta* constituyó un inesperado éxito de taquilla (casi cien millones de recaudación), gracias a la habilidad de su director por encontrar el punto exacto entre el atrevido erotismo y una comicidad algo estrafalaria. (Carmona, L.M.2007:75)

La película, clasificada como “S”, tiene múltiples personajes y un esquema de comedia de enredo que hace que todos mantengan relaciones prácticamente con todos. El personaje de Julietta supone una innovación en lo que a la representación del lesbianismo se refiere: es una joven reconocidamente bisexual que descubrió su sexualidad en el internado femenino en el que estudió y que, lejos de tener sentimiento de culpa, vive su sexualidad con auténtica normalidad. Está casada con el millonario Pierre (Antonio Maroño), al que no quiere pero que, sin embargo, puede pagarle todos sus caprichos y vivir sin apuros económicos. Julietta rompe el tedio de su vida matrimonial con las continuas visitas de Rita (Vicky Palma), su compañera de internado, que es reconocidamente lesbiana y no aceptaría el estar con hombres sólo por su dinero. La situación de enredo se produce entre Julietta y su marido y Mario y Silvia, entre los cuales hacen intercambios de pareja, pero el verdadero objetivo de la inteligente protagonista es conquistar a Silvia. Tras continuos cambios de pareja entre los personajes del filme, Rita y Julietta logran seducir a la inocente Silvia y acostarse con ella, quien, a partir de ese momento, rechazará su condición heterosexual decantándose sólo por la lesbica. Los protagonistas masculinos, por su parte, al ver que sus respectivas mujeres son

³⁰ La fuente tomada como referencia para la datación de las películas son sus correspondientes expedientes depositados en el ICAA.

lesbianas, no tienen más remedio que “hacerse mariquitas”, idea que se contrasta con la de Hopewell, que sugiere esta misma idea pero con otro matiz:

“*La caliente niña Julietta* (Iquino, 1980) da a entender que las mujeres son lo que son porque los hombres son mariquitas.” (Hopewell, J.;1989: 288)



Imagen 5. Julietta (Andrea Albani) protagoniza *La caliente niña Julietta* (1980).



Imagen 6. Las escenas de sexo heterosexual y lésbico son reiteradas a lo largo del filme.

Iquino presenta en esta película un nuevo concepto de mujer: una fémina que se siente atraída por otras mujeres pero acepta a tener relaciones con hombres siempre y cuando haya intereses económicos de por medio. Los hombres son víctimas de una evolución inversamente proporcional a la de ellas: mientras ellas deciden cada vez más, ellos no tienen más remedio que dejarse llevar y ante la ausencia de sexo heterosexual, recurrirán, sin más remedio, a las relaciones homosexuales. Pero es el personaje de Julietta el punto clave en todas estas evoluciones y cambios: es una mujer que sabe lo que quiere y que con su mirada de

deseo conseguirá todo lo que se proponga hasta lograr su principal objetivo, acostarse con Silvia y con Rita a la vez. Iquino rueda las escenas de sexo entre mujeres “con contenida elegancia, y sus protagonistas participan activamente en lujuriosos tocamientos y tórridos besos”. (Carmona, L.M.2007:75)

Por último decir que esta película pone claramente el lesbianismo al servicio de la mirada heterosexual masculina. Ellas son jóvenes y guapas, liberadas y bisexuales. El sentimiento de culpa y la no aceptación del lesbianismo han desaparecido por completo, pero eso tiene un precio: ellos ya no tendrán poder de decisión y tendrán que aceptar irremediabilmente que ellas prefieran el sexo lésbico al heterosexual. En esta película se da la paradoja poco frecuente de que la actitud dominante de las mujeres desplaza la orientación sexual de los varones que, además, devienen en homosexuales. Resultan obvias las connotaciones freudianas en relación con la castración que se derivan de este modo de representación. Este triunfo de la mujer sobre el hombre ya se daba en *Las vampiras*, donde la mujer elegía su camino y era el hombre quien se adaptaba a esta nueva situación.

3.3.8 PEPI, LUCI, BOM Y OTRAS CHICAS DEL MONTÓN (Pedro Almodóvar, 1980)³¹

En 1980 Pedro Almodóvar estrena su primer largometraje *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* que ha pasado a la historia del cine español como uno de los testimonios visuales de la llamada “movida madrileña”, movimiento socio-cultural que tuvo lugar a comienzos de la década de los ochenta en Madrid. Aunque esta película sea la obra técnicamente más imperfecta en la filmografía de Almodóvar también es, en sus propias palabras “la que mejor demuestra mi vocación de cineasta”. (Allinson, M.; 2003:21) y supuso, sin duda, un halo de frescor e innovación en el panorama lésbico español. Incluida en la modalidad desfocalizada, muestra a unas mujeres lesbianas que, lejos de sentirse culpables o de estar al servicio de la mirada heterosexual masculina, son hijas del cambio, de una nueva democracia en la que ya no les importa el qué dirán, sino sus propias inquietudes. En la siguiente cita M. Allison describe una de las escenas más divertidas e irónicas del filme:

“Almodóvar eligió llamar a su primera película *Erecciones Generales* como un gesto paródico hacia las nuevas obsesiones políticas, aunque el título pasó a ser *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Una fila de jóvenes toma parte en un concurso que ofrece un premio al hombre con la mejor erección. Almodóvar recoge la excitación del flamante proceso democrático en España y, con una irreverencia típica de la movida, convierte al juego de la política en una sátira de la vida pública, una cultura alternativa a la extravagancia de la nueva democracia española, un espectáculo paralelo en la capital del país.” (Allison, M; 2003:51)

Este filme de Almodóvar supone una amalgama de géneros y temáticas de lo más variado pero con la característica común de que las protagonistas son jóvenes: el mundo se mueve a través del cristal de los ojos de los jóvenes, con sus ocupaciones, problemas e intereses. El director lleva a la realidad auténticos personajes que parecen salidos de un cómic: Pepi (Carmen Maura) es una niña rica a la que un día sus padres dejan de pasarle dinero y se tiene que buscar la vida; Luci (Eva Sira) es una sadomasoquista que se casó con un policía a la espera de maltratos pero recibe un trato correcto por su parte y eso le hace infeliz; y Bom (Alaska-Olvido Gara), la mejor amiga de Pepi, es una chica lesbiana que canta en una banda punk. La estética

³¹ La fuente tomada como referencia para la datación de las películas son sus correspondientes expedientes depositados en el ICAA.

de cómic, tanto en las tres protagonistas como en la película en sí, es muy considerable. Almodóvar anticipa en esta película la importancia que la publicidad y la televisión tendrán a lo largo de su carrera cinematográfica a través de la inserción de: parodias como la citada “Erecciones Generales”, títulos explicativos de las acciones representadas e incluso de anuncios (el cómico spot de Bragas Ponte).

Pero esta relación sexual entre ellas es totalmente transgresora: al lenguaje sexualmente explícito y a veces de mal gusto que caracteriza a Bom (como en su interpretación de la canción “Murciana marrana” dedicada a Luci) se anteponen la educación y timidez inicial de Luci, que a raíz de su relación con Bom, se irá fusionando y convirtiendo en un lenguaje lleno de insultos y comentarios totalmente impensables en la Luci del comienzo del filme. En un momento de la película la tímida Luci le dice a su marido: “Este decreto me lo paso yo por la brinca del coño”, marcando el abismo existente entre el ama de casa que era antes y la mujer que es ahora.

El lesbianismo de Bom se muestra abiertamente desde el comienzo del filme, mientras que de Luci sólo conocemos su masoquismo: ella busca a una persona que la maltrate, independientemente de si es hombre o mujer. Mark Allinson se refiere a esta relación lésbica en la siguiente cita:

“Pepi, Luci, Bom socava los roles femeninos tradicionales de dos maneras. Primero, en la película no hay madres, aún cuando Luci está parcialmente construida como una ama de casa pasiva (pero sin hijos). Segundo, la relación lesbiana entre Luci y Bom elimina el poder masculino de construir a la mujer tanto como madre o prostituta. Aunque Luci regresa con su marido, no es por la autoridad patriarcal sino por su perverso deleite en el masoquismo, y le dice a Bom que no la ha tratado lo suficientemente mal. Pero, tanto el deseo masoquista de Luci como la respuesta de sus parejas (el marido policía y la amante lesbiana) llegan a ser una caricatura del masoquismo.” (Allinson, M;2003:97-98)

La película comienza con la violación de Pepi por parte del marido de Luci, un policía machista y reaccionario. El resto de la película supone el intento de venganza de Pepi hacia el policía, no por haberla violado, sino porque ella había planeado vender su virginidad por 60.000 pesetas y él le ha arruinado el plan. A pesar de la violación de Pepi, el maltrato físico de Luci y el desamor de Bom, lo

innovador del filme radica en que las tres protagonistas son mujeres totalmente autosuficientes, que no dependen de los hombres para alcanzar su felicidad y que se han construido a sí mismas a fuerza de luchar por lo que realmente les gustaba en la vida. Aunque las ganas de venganza de Pepi hacia el policía y la historia de amor entre Luci y Bom son claves en la trama, no se puede olvidar que la amistad entre Pepi y Bom está por encima de todo (incluso por encima de la relación sexual entre Luci y Bom). Luci tiene una relación íntima con ellas pero nunca llega a tener ese nivel de amistad con ninguna de las dos, ya que es la herramienta para la venganza de Pepi y la amante de Bom.



Imagen 7. Esta escena supone el inicio de la liberación de Luci: a través de sus clases de punto, conoce a Pepi y a su grupo de amigos. La fuerza de esa amistad y su relación con Bom le harán renunciar a su vida matrimonial. Las diferencias estéticas entre Pepi (izquierda) y Luci (derecha) son muy evidentes.



Imagen 8. Esta escena casi al final del filme está cargada de simbolismo. La imagen queda dividida en dos partes: a la izquierda, y con un crucifijo sobre su cabeza, se encuentra Luci convaleciente tras el último maltrato de su marido mientras le anuncia a su amante Bom y a su amiga Pepi que decide volver a la vida conservadora que le ofrece su marido rechazando la excentricidad e innovación que representan Pepi y Bom a la derecha de la imagen.

Al final del filme, Luci da la espalda a esa amistad, cuando estando en el hospital informa a sus amigas de que vuelve con su marido sádico aceptando un rol sumiso. “La escena en la cama del hospital representa su regreso a la ley del franquismo (su marido fascista), sancionada por la ley de la Iglesia (el crucifijo arriba de su cama).” (Allinson,M.;2003:97). Bom, sorprendida y desolada ante la decisión de Luci, se refugia en su amistad con Pepi, quien le invita a cenar a casa y a mudarse a vivir allí. La escena en que Pepi le prepara la cena a Bom supone un momento de confesiones entre las dos amigas: Bom reconoce estar más enganchada en la relación con Luci de lo que ella creía antes de la ruptura y Pepi ayuda a Bom a ver el futuro con más esperanza.

Sin embargo, el guión original de la película presenta algunas escenas muy diferentes que habrían enfocado la historia hacia otro ámbito muy distinto: “En el guión de *Pepi*, la pareja lesbiana Luci y Bom recibe un niño que acaba de salir de un manicomio como regalo de bodas, quitando del medio la figura del padre.” (Allinson, M.;2003:290)

La relación de las mujeres con los hombres se muestra de una forma especial en el filme. Lejos de mostrarse un lesbianismo dirigido a la mirada heterosexual masculina, se muestra un lesbianismo que prescinde de los hombres. En *Pepi, Luci, Bom...* no sólo los hombres son *voyeur*, sino también las mujeres, ya que, aunque el policía lee revistas porno, Luci se declara devota del placer sádico y disfruta leyendo el cómic de sadomasoquismo lesbiano que le regala Pepi; Bom tiene fotos de mujeres desnudas y en el concurso de “Erecciones generales” el hombre es ahora un objeto sexual pasivo que se ha convertido en un espectáculo admirado por las mujeres con expectación, cual parodia de concurso de belleza. Las mujeres, sean lesbianas o no, adquieren en este filme todo el derecho que hasta entonces estaba concebido a los hombres: ellas pueden ver y disfrutar de las imágenes de otros hombres y, por supuesto, de otras mujeres también. Con todas estas características, el elemento más destacable de las películas clasificadas “S” de la muestra queda totalmente invertido y la mujer se convierte por primera vez en el personaje que tiene derecho a mirar y a disfrutar sin tapujos del objeto de su deseo: otras mujeres.

3.3.9 *LA FRÍGIDA Y LA VICIOSA. (Carlos Aured, 1981)*³²

El 9 de febrero de 1981 se estrenaba en el cine Postas de Madrid esta película “S” bajo el título *La frígida y la viciosa*, dirigida por Carlos Aured.

El evidente título de este filme deja poco que adivinar al espectador, pero Paula (Andrea Guzón), la frígida, y Celia (Sara Mora), la viciosa, no están solas, sino que es Fernando (Alfredo Calles), el marido de Paula, quien completa este triángulo erótico-amoroso.

Aured muestra con este filme una historia erótica en la cual el espectador se puede sentir identificado: Fernando es un hombre de negocios que está casado con Paula, una joven celosa, insegura y sin experiencia en la cama, que carece de empleo y vive mantenida económicamente por su marido. La infelicidad sexual de este matrimonio cambia repentinamente cuando Celia entra en la vida de Paula, se hacen amigas íntimas y pronto inician una relación lésbica propiciada por Celia. Paula y Fernando le alquilan una habitación a Celia y conviven los tres juntos en la casa sin problema aparente. Para sorpresa de Paula, y del propio espectador, Celia es la amante de Fernando y este triángulo ha sido una artimaña ideada por ellos para conseguir ignorar, degradar y convertir a Paula, a través del continuo maltrato físico y psicológico, en un ser sin voluntad y finalmente, en un desecho humano.

El lesbianismo se muestra aquí como elemento amenazador para el matrimonio de Paula, que se ve inducida por Celia para mantener relaciones lésbicas, y aunque se siente atraída por ella, no puede ignorar el sentimiento de culpa que le atormenta continuamente. Este sentimiento, que si bien no está presente en todas las películas de este período, se da en los personajes que han sido inducidos al lesbianismo, porque con ello ven roto su esquema de valores.

³² La fuente tomada como referencia para la datación de las películas son sus correspondientes expedientes depositados en el ICAA.

Mediante este diálogo queda claro para el espectador el principal objetivo de Celia: seducir a Paula para después presentarse como la amante de su marido y al convertirse en la amante de ambos, Paula no podrá oponerse:

“CELIA: Eres perfecta. Si yo fuera hombre me enamoraría de tí.

PAULA: Si fueras hombre andarías detrás de cualquier cosa que llevara faldas.

CELIA: Por eso es mejor que tengan una amante fija, así no andan detrás de cualquiera.”³³

Tal vez para abaratar el film, o bien para intensificar la trama, la película se desarrolla casi íntegramente dentro de la casa de Paula y Fernando, hecho que hace que *La frígida y la viciosa* guarde grandes similitudes con la obra *La Huella* de Anthony Shaffer³⁴, en la que una gran mansión es el escenario cómplice de las mentiras y maniobras que traman unos personajes contra otros. El empleo de la casa como escenario dominante en el filme hace posible que se desarrollen numerosas acciones simultáneas en una casa en la que el “mirar sin ser visto”, en este caso también por parte de las mujeres, tiene un papel muy importante. Paula y Celia, a diferencia de otras protagonistas lésbicas de este período, rechazan el lesbianismo como opción sexual para entregarse a Fernando, aunque eso suponga el que las dos mujeres inviertan los papeles que tenían al principio y que la amante se convierta ahora en la mujer con privilegios, mientras que la verdadera esposa es humillada y atada como un perro para satisfacer los deseos sadomasoquistas de Celia y Fernando. Pero es sin duda el personaje de Fernando el que más sorprende al espectador, ya que, aunque en un principio él parece ser la víctima de una conspiración urdida entre las dos mujeres, acaba revelándose a medida que avanza la trama como el único cerebro de un plan maquiavélico contra su mujer, a la que termina destruyendo psicológicamente.

Este triángulo amoroso formado por Paula, Celia y Fernando nos recuerda el formado por Emmanuelle, Mario y Miguel en *Emmanuelle y Carol*, ya que en ambos triángulos es el marido de las protagonistas quien incluye a su amante en esa relación y parece obvio que tanto Paula como Emmanuelle aceptan esa nueva situación porque son conscientes de que ellas han sido infieles a sus parejas y tras la

³³ Diálogos extraídos de la película.

³⁴ *La Huella* fue llevada al cine por Joseph L. Mankiewicz en 1972.

infidelidad se han sentido culpables. Es este sentimiento de culpa el que hace que, sin duda, ambas mujeres acepten incluir en su relación matrimonial a una tercera persona, sea ésta una mujer en el caso de *La frígida y la viciosa* o un hombre, como en el caso de *Emmanuelle y Carol*, sin oponerse a ello.

Este es uno de los casos más evidentes en los que el lesbianismo se muestra como algo destinado a satisfacer la mirada heterosexual masculina, en este caso la del propio Fernando y la de los espectadores. Tanto la relación matrimonial como la frigidez de Paula se muestran en el filme con grandes dosis de superficialidad, convirtiendo a Paula en todo momento en la culpable de los problemas existentes entre ellos. Esta es una de las mayores representaciones del triunfo de lo masculino sobre lo femenino en el cine lésbico español, un estereotipo aparentemente caduco que, sin embargo, está aún vigente y condiciona profundamente las relaciones entre personas de distinto género, tal y como se explica en *La cárcel de las palabras* (De Miguel, Moyer, 1988). Oscar Guash describe estas diferencias entre lo masculino y lo femenino tan relevantes en *La frígida y la viciosa* en la siguiente cita:

“Al varón le están asociados rasgos tales como el valor, la fuerza, iniciativa, el ser sujeto activo en la relación sexual, etc.; mientras que en la mujer se espera delicadeza, ternura, ingenio, sutilidad, y que ejerza de sujeto pasivo en la relación sexual.” (Guash, O.; 1991:49)

Paula es representada al final del filme como una perdedora a la que no le queda otro recurso que su propio orgullo, pero que es capaz de aceptar los deseos de las dos personas a las que ama con el objetivo de que ellos alcancen la felicidad.

3.3.10 MI CONEJO ES EL MEJOR (Ricardo Palacios, 1982)³⁵

Ricardo Palacios estrena en octubre de 1982 su ópera prima: *Mi conejo es el mejor*, cuyo explícito título debió ser la causa que atrajo a más de doscientos mil espectadores a las salas. Aunque el título no guarda una relación directa con la trama de la película, se trata de una película “S”, que como era de esperar, cuenta con numerosos desnudos y escenas de sexo.

Elisa (Lina Romay) es una adolescente huérfana que vive en un duro internado, donde mantiene una apasionada relación de amor con Carmen (María Eugenia Muñoz), en la cual confía plenamente. Cuando Elisa descubre que su novia mantiene un romance con una de las jefas del internado y que gracias a ello consigue un trato preferente, se escapa del internado desolada y en busca de una vida mejor. Así es como Carlos (Emilio Linder) la encuentra, sola en la ciudad, de noche y con un pequeño bolso con sus escasas pertenencias. Carlos le ofrece un trabajo como criada en su casa, a cambio de alojamiento y comida, pero Elisa tendrá que obedecer sus órdenes en todo momento. Elisa acepta el trato sin saber realmente dónde se está metiendo.

Carlos resulta ser un sadomasoquista que vive en una gran mansión con su criada Gloria, con la cual mantiene una relación sado. *Mi conejo es el mejor* muestra el sadomasoquismo desde un punto de vista totalmente diferente al que mostrara Almodóvar en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* dos años antes.³⁶ Las diferencias existentes entre Elisa y Carlos son tan grandes que sólo sirven para acentuar la relación de desigualdad que se establece entre ellos: Elisa no entiende los códigos de la relación entre ella y Carlos, y lejos de considerarlo como el señor de la casa o como un sadomasoquista que la ha contratado por intereses sexuales, se enamora de él poco a poco y rompe a llorar cuando le descubre haciendo el amor con

³⁵ La fuente tomada como referencia para la datación de las películas son sus correspondientes expedientes depositados en el ICAA.

³⁶ El sadomasoquismo y su presencia en la cinematografía lésbica española se analizará de forma más específica en el epígrafe 5.6. estableciendo diferencias entre el sadomasoquismo heterosexual que se muestra en *Mi conejo es el mejor* y el lésbico que se da en clave de humor en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*.

Gloria. Tal y como hiciera al descubrir la infidelidad de su novia Carmen, decide huir de la casa en busca de un cambio, pero su pobreza e inmadurez le hacen regresar tras unas horas a la mansión de Carlos.

La clara orientación sexual lésbica que muestra Elisa al comienzo del filme se transforma en cuestión de días en una orientación heterosexual, quizás por razones de propia supervivencia en casa de su amo. El lesbianismo aparece de nuevo cuando Gloria y Elisa se quedan solas en la casa y aún luchando con las cadenas con las que Carlos las había atado, logran acercarse mutuamente y besándose aparentemente con más amor que pasión. La reacción de Elisa al reencontrarse al final de la película con Carmen, sirve para mostrar sus verdaderos sentimientos lésbicos, y a pesar de la infidelidad de Carmen, Elisa parece haberla perdonado y está feliz por reencontrarse con la única persona a la que ha querido.

Mi conejo es el mejor es un filme cuya trama, al igual que en *La frígida y la viciosa*, se desarrolla casi íntegramente en una casa asociada más a un espacio cerrado o a una prisión que a un hogar. Ante el lesbianismo de Elisa o ante su propia voluntad como persona, la película muestra una relación de poder muy marcada dentro de una estructura social un tanto peculiar: por un lado, la vida laboral de Carlos no se corresponde con su vida personal, donde es un hombre sádico que tiene a su servicio a dos jóvenes a cambio de hogar y alimentos. La desesperación de Elisa le hacen aceptar por un lado, el rechazar su condición lésbica, y por otro, el ser física y psíquicamente maltratada en una prisión que ella misma ha elegido y de la que tras haber huido ella misma ha decidido regresar por su propio pie. Este trato de Carlos hacia Elisa y la actitud de la joven ante la situación que está viviendo, nos llevan a hablar del “Síndrome de la Mujer Maltratada.” Este término acuñado por la psicóloga clínica Lenore Walker en 1979³⁷ es un concepto que se caracterizó en un principio como una manifestación del síndrome de indefensión aprendida que trataba de explicar la incapacidad de las víctimas para protegerse a sí mismas frente a la violencia doméstica y se caracterizaba por sentimientos de baja autoestima, inhibición, fatalismo, depresión, aislamiento y sensación de desamparo e impotencia.

³⁷ *The battered woman* (Lenore E. Walker, 1979). Hablaremos de nuevo de este síndrome en el epígrafe 5.3.4.2.

Así, vemos como *Mi conejo es el mejor* muestra la evolución psicológica de Elisa a lo largo de todo el filme: desde su inicial felicidad por la huida, pasando por el estado de enamoramiento hasta alcanzar una fase de desesperación interna, tristeza e impotencia. El caso de Elisa viene a ser una mezcla entre violencia doméstica y sadomasoquismo, un estado en el que la protagonista ha entrado por su propia voluntad y del que no sabe cómo escapar.

Es llamativo el hecho de que, en un momento histórico donde la violencia doméstica goza de gran importancia en el ámbito social, y siendo mujeres las protagonistas del presente análisis, tan sólo en este filme de la muestra se trata esta temática y no se hace de una forma profunda.

3.3.11 ENTRE TINIEBLAS. (Pedro Almodóvar, 1983)³⁸

El 3 de octubre de 1983 se estrenaba en el Cine Proyecciones de Madrid el tercer largometraje dirigido por Pedro Almodóvar: *Entre Tinieblas*. Ese mismo año, en Madrid, no sólo se organizan las primeras jornadas de lesbianas sobre sexualidad, sino que además el prolífero Cine Clasificado “S” se extingue.

Y del cine “S”, a un convento en la capital, donde las Madres Redentoras Humilladas viven en la absoluta pobreza. Reciben este nombre porque la comunidad se fundó para redimir a jóvenes delincuentes y para autohumillarse porque creen que el ser humano no se salvará hasta que no comprenda que es el ser más despreciable de la creación. Esta congregación acogía en el pasado a jóvenes prostitutas o drogadictas, pero en la actualidad ya nadie acude a ellas en busca de ayuda. Ninguna de las chicas a las que las monjas llaman “redimidas” está redimida en realidad: Lola es traficante de drogas, mientras que Merche y Yolanda están perseguidas por la policía. Sin embargo, la Superiora (Julieta Serrano), una monja lesbiana y drogadicta, hará lo posible para que Yolanda Bell (Cristina Sánchez Pascual), una cantante de cabaret heroinómana de la que ella es admiradora, se pueda refugiar en el convento durante un tiempo indeterminado y así escapar de la policía.

Entre tinieblas supone una historia de amor lésbico no correspondido. La Superiora declara su amor a Yolanda en repetidas ocasiones, pero ésta siempre la rechaza. Para sorpresa del espectador, la devoción de la Superiora por las mujeres más que por Dios, es un hecho que las otras monjas del convento, tratan con absoluta normalidad. Almodóvar carga el filme de escenas muy simbólicas en las que una mirada o un guiño en el diálogo sirven para expresar todo el amor/deseo que la Superiora siente por Yolanda. Este diálogo se produce justo después de que Yolanda y la Superiora se canten un bolero mutuamente a modo de diálogo, escena que supone una auténtica declaración de amor:

³⁸ La fuente tomada como referencia para la datación de las películas son sus correspondientes expedientes depositados en el ICAA.

“YOLANDA: “Adoro toda la música que habla de los sentimientos, tangos, merengues, salsa, rancheras...”

SUPERIORA: “Es que es la música que habla y dice la verdad de la vida, porque quien más o quien menos, siempre ha tenido algún amor o desengaño.”³⁹

Almodóvar abre con esta película una nueva forma de presentar el lesbianismo en el cine español. Los sentimientos de culpa, la mirada heterosexual masculina y el lesbianismo como la temática sobre la que centrar la trama, han desaparecido por completo. Desde que Diderot publicara en 1796 la obra *La religiosa* (Mira, A.2002:530-531) el tema del lesbianismo en los conventos ha venido siendo recurrente tanto en la literatura como en el cine occidental. *Entre Tinieblas* trata este tema con grandes dosis de ironía y crítica social en clave de humor. Así, Hopewell destaca en esta cita el secreto de los personajes de Almodóvar, sea cual sea su condición:

“En una sociedad cada vez más homogeneizada Almodóvar cuestiona y ataca los estereotipos. Y en un mundo cada vez más mecanizado les otorga a sus personajes el derecho más hermoso, el de desear.” (Hopewell, J.;1989:455)

La Madre Superiora también tiene el derecho de desear, y eso es un concepto totalmente nuevo para las protagonistas lesbianas de la cinematografía española: su clase social y empleo pierden importancia para dar preferencia a otros aspectos: son mujeres y pueden desear (en este caso a otras mujeres). El personaje interpretado por Julieta Serrano como la Madre Superiora está totalmente estereotipado; con ello Almodóvar parece querer burlarse de los clichés culturales que los españoles han ido arrastrando durante décadas. Esta monja es heroinómana y lesbiana y dice tener devoción por las mujeres pecadoras de esta tierra, por eso, ha sustituido las imágenes religiosas de la pared de su despacho por numerosas imágenes de las mujeres pecadoras del siglo XX de las que admite que: “de tanto admirarlas, me he convertido en una de ellas”. Esta admiración por la figura de la mujer pecadora se complementa a la perfección con su trabajo de caridad en el convento, acogiendo a jóvenes pecadoras con las que luego podrá mantener relaciones sexuales.

³⁹ Diálogos extraídos de la película.

Su enamoramiento hacia la cantante Yolanda Bell le hace sacrificar lo poco que tiene para entregárselo a ella. A Yolanda le ofrece la mejor habitación del convento, la mejor comida, las mejores ropas y las mejores drogas; aunque eso suponga que el resto de las monjas, incluida ella misma, apenas tengan dinero para la comida del resto del mes. La Superiora hace lo posible por conseguir el amor de Yolanda pero la joven, que conoce las intenciones de la monja, no se deja manejar por ella sino que se aprovecha de su estancia en el convento. En la siguiente escena Yolanda le deja claro a la Superiora que conoce sus intenciones lésbicas, intentando retenerla allí y agasajándola con los mejores regalos y las mejores drogas:

“YOLANDA: ¿Qué hace ahí?

SUPERIORA: Te estoy mirando.

YOLANDA: (*Enfadada*) Pues no me mire que me pone nerviosa.

SUPERIORA: Me alegro de que no fueras al rastro, así estamos solas.

YOLANDA: Yo siempre estoy sola.

SUPERIORA: (*Con voz dulce*) No digas eso, me tienes a mí.

YOLANDA: ¿A usted?

SUPERIORA: Sí. Hoy te has levantado de mal humor.

YOLANDA: No crea que me engaña Madre, conozco su juego de sobra.

SUPERIORA: No sé de qué me hablas.

YOLANDA: Lo sabe perfectamente.

(...)

SUPERIORA: Te crees muy valiente, pero sólo eres una drogadicta que está desesperada y tiene miedo.

YOLANDA: ¿Y qué es usted?

SUPERIORA: Yo no tengo miedo,

SUPERIORA: (*Con dulzura de nuevo*) Te he traído un regalo, pensé que estarías cansada de llevar ropa vieja. Estaré en la capilla, búscame allí si me necesitas.

YOLANDA: No la necesito, entérese bien, ¿pero qué se ha creído? ¡Usted sólo es un instrumento que yo estoy utilizando!

SUPERIORA: Ya lo sé.

YOLANDA: Por eso, a veces la odio.”⁴⁰

La Superiora sabe perfectamente que Yolanda la utiliza, pero es feliz con tal de tenerla cerca y poder verla cada día mientras se drogan juntas. La Superiora no tiene sentimientos de culpa, desea a Yolanda con la mirada, le dice piropos y llora de

⁴⁰ Diálogos extraídos de la película.

dolor al saber que se ha marchado. Almodóvar muestra un amor irracional, sin futuro, un sentimiento capaz de mover montañas, ambiguo y nada edificante, que proporciona al que lo padece una fuerza gigantesca, una ausencia total de prejuicios y escrúpulos. El amor de la Superiora por Yolanda es tan grande, que por ese amor es capaz de hacer cualquier cosa, desde lo más sublime hasta lo más despreciable.

Pero ese amor inmenso se convierte en llanto y dolor cuando la monja descubre que Yolanda se ha marchado sin despedirse, hecho que no había de sorprenderle, puesto que en la declaración de amor que la monja le hizo a la joven a través del bolero de Lucho Gatica *Encadenados* la joven cantó aquello de “Por eso no habrá nunca despedida, ni paz nunca habrá que consolar” cuando la monja le acababa de decir que “Mi suerte necesita de tu suerte y tú me necesitas mucho más...” Esta escena supone sin duda el momento de mayor romanticismo y expresividad amorosa de todo el filme. A través de la letra de este bolero Almodóvar anticipa en esta escena, en el minuto 30 de la película, cómo será la relación de dependencia entre ellas a lo largo de todo el filme y el trágico final que las separe, pero Yolanda no parece ser consciente de toda la verdad que hay escondida tras la mirada de ternura e hipnotización que presenta la Superiora al cantar. El recurso al bolero y a otras canciones sentimentales como forma de expresión es un rasgo muy habitual en la filmografía de Pedro Almodóvar, ya que, a través de dramas musicales de siempre, como *Lo juro*, *La bien pagá*⁴¹ o *Puro Teatro*⁴², el personaje gay o lésbico juega con los significados y aprovecha el hilo argumental que le ofrece la canción para expresar sentimientos que no es capaz de expresar a través del diálogo. Estas canciones hablan de 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 homófoba. 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

⁴¹ En la película *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Almodóvar, 1984) la canción *La bien pagá* de Miguel de Molina ofrece un comentario irónico sobre la vida de Gloria.

⁴² *Puro teatro*, interpretada por La Lupe, es la canción final de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Almodóvar, P.1988) y sirve para ofrecer una caracterización de Iván, el macho mentiroso por excelencia.

dramático a la secuencia previa al suicidio de Antonio en *La ley del deseo*.” (Alfeo, J.C.;1997:233).



Imagen 9. Esta imagen refleja las diferencias existentes entre la Superiora y Yolanda, no sólo en lo relativo al aspecto externo, sino también en la copiosa cena que recibe la joven frente a la humilde sopa de la monja.

Este recurso será empleado años más tarde por Jaime Chávarri en *Las cosas del querer*, película en la que los protagonistas Mario y Juan se declararán su amor gay con la canción *Lo Juro* en una escena de gran intensidad que J.C.Alfeo describe a continuación:

“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*.”(Alfeo, J.C.;1997:243)

La Superiora la necesita cerca porque está enamorada, pero Yolanda, que no siente ese amor necesita esconderse de la policía y consumir heroína, y la Superiora es la única que se lo puede facilitar. El espectador sabe también que no habrá despedida, y Yolanda se marcha del convento sin despedirse y cuando la monja entra

a su cuarto y descubre que la joven se ha ido, da un grito cargado de dolor totalmente conmovedor. “Su grito al final, cuando descubre el cuarto vacío de Yolanda, marca la desolación de un amor perdido.”(Allinson, M; 2003:139) El grito se convierte en llanto y Sor Estiércol acude a ella a consolarla mientras se abre el plano y entran en pantalla los títulos de crédito mientras el bolero de *Encadenados* suena de nuevo, ahora ya sin Yolanda.

En el ámbito sexual, la relación lésbica entre la monja y Yolanda nunca llega a consumarse, pero hay una escena que indica de forma clara una relación sexual entre la Superiora y Merche: cuando Merche acude al convento en busca de ayuda y la monja se muestra fría con ella, la ex-redimida dice en tono meloso: “¿Ya no le gusto ni un poquito?” a lo que la monja le responde seriamente: “Fuiste muy clara en su momento, ahora no tienes nada que explicarme”⁴³. Este corto diálogo informa al espectador de la relación que hubo entre ellas en el pasado y confirma una vez más el trato celoso y posesivo de la Superiora hacia las jóvenes que acoge.

⁴³ Diálogos extraídos de la película.

3.3.12 EXTRAMUROS. (Miguel Picazo, 1985)⁴⁴

“Extramuros”: Del latín *extra muros*, fuera de las murallas, hace referencia a un territorio de indefensión, amenaza constante y fragilidad, es decir, aquella zona de la ciudad que no se encontraba al abrigo de las murallas defensivas. Esta película dirigida por Miguel Picazo en 1985 y con argumento basado en la novela homónima de Jesús Fernández Santos (1978) obtuvo un gran número de premios, entre ellos el Fotogramas de Plata y el del Festival de Cine de San Sebastián a Mercedes Sampietro como mejor actriz. Fernández Santos escribió un guión cinematográfico bajo el título de *Entremuros* que nunca llegó a ser cine porque a los productores cinematográficos les pareció carente de interés. Fernández Santos decidió convertir el guión en novela y titularla *Extramuros*.

Carmen Maura encarna a Sor Ana, una hermana cuyos problemas vienen determinados por el fuerte amor y deseo que siente por la hermana con la que comparte celda: sor Ángela (Mercedes Sampietro). Esta historia de amor lésbico se enfrenta a muchas dificultades producidas en gran medida por el momento histórico en el que se desarrolla la historia: la decadencia del reinado de Felipe II, en una región en la que el ambiente enrarecido por la ignorancia, el hambre, la sequía y la enfermedad, marcan la vida de este convento.⁴⁵

Un año después del estreno de *Entre Tinieblas*, Miguel Picazo vuelve a presentar nuevamente el tema del lesbianismo en el entorno conventual. Parece, según describe Alberto Mira en la siguiente cita, que los muros de un convento funcionan en muchos casos como un arma de protección ante la sociedad homófoba:

“Hay sin embargo, otra perspectiva en la representación de estas comunidades de mujeres que se opone a la apuntada: el monasterio puede considerarse, en una comunidad misógina y homófoba, como un *espacio protegido* para mujeres, donde éstas pueden establecer entre sí fuertes relaciones y conseguir cierta independencia (aunque sea entre los muros del convento).” (Mira, A.2002:530 -531)

⁴⁴ La fuente tomada como referencia para la datación de las películas son sus correspondientes expedientes depositados en el ICAA.

⁴⁵ El lesbianismo en el ámbito conventual será tratado de forma específica en el epígrafe 6.3.

Sor Ana y Sor Ángela establecen una relación de incesto entre ellas; ya que, si bien no están unidas por la sangre, están unidas por la familia espiritual a la que pertenecen y por unos votos eclesiásticos que han de cumplir. El amor mutuo entre las dos hermanas se va transformando negativamente cuando Sor Ángela (la hermana amada) tiene otros intereses alejados de esa relación, tal y como expone Gonzalo Navajas:

“La consecución de los fines de la hermana amada (la fama de santidad; su ascensión al puesto de priora) constituye una amenaza para el amor de las dos mujeres. Las tensiones producidas por la fama y la dirección del convento interfieren en el desarrollo habitual de la relación.” (Navajas, G.;1985:248)

Sor Ana llega a hacer cosas en las que no cree: el amor que siente por la otra hermana es tan grande, que le conduce a una subordinación total ante los deseos y actos de su amada. Por amor, Sor Ana apoyará de forma incondicional a sor Ángela en sus ansias por la consecución de la fama de santidad, obrando de una forma que no comparte moralmente y autoculpándose por ello durante todo el filme. El amor y placer del que gozaban antes de que sor Ángela quisiera alcanzar sus nuevos objetivos, suponía algo prohibido pero gozoso al mismo tiempo que ahora han perdido para siempre.

“La mayor parte de las veces el amor va unido al sufrimiento físico o emotivo. Es una de las dos hermanas la que produce el dolor en la otra y desde ese mismo momento queda iniciada así una relación de verdugo víctima.”(Navajas, G.;1985:246)

Así, aunque todo el sufrimiento de Sor Ana viene determinado por la ambición y repetidas imprudencias de su amada, ella no dejará nunca de amarla. En la siguiente cita de Beatriz Gimeno se explican las numerosas dificultades que sufrían las mujeres religiosas que gozaban de cierta extraordinariedad dentro de la orden. Sor Ángela es rechazada por “extraordinaria” dentro del convento y por lesbiana:

“La Iglesia mantenía una actitud en principio de desconfianza hacia cualquier manifestación femenina de religiosidad extraordinaria en tanto no se producía una investigación oficial. En muchas ocasiones se comenzaba de mística y se terminaba de hereje; la línea que separaba la

gloria del castigo era muy fina para las mujeres que, una vez caídas en desgracia, apenas tenían medios para defenderse, y el castigo que les esperaba solía ser terrible porque tenía que servir de ejemplo a las demás.” (Gimeno, B.;2005:94)

El lesbianismo se representa en este filme en forma de relación desigual en el esquema de amo-esclavo, donde se aprecia claramente la necesidad vital que supone esta relación de amor para la protagonista frente al interés y ansias de poder en los que se apoya Sor Ángela. Esta relación física y afectiva supone para sor Ana el centro la energía que da sentido a su vida en un momento de desolación en el que todo es negativo, salvo su amor. Pero la sentencia llega finalmente y sólo trae consigo malas noticias: la comunidad queda disuelta y las monjas deberán repartirse entre los diferentes conventos. Sor Ana y Sor Ángela deciden quedarse en el convento hasta que lo derriben, pero una noche Sor Ana la encuentra muerta, sentada ante el espejo y vestida con uno de los trajes que la Duquesa había abandonado, escena que supone la desesperación en Sor Ana y el final de la historia.

La muerte de Sor Ángela supone, no sólo el fin forzoso de esta relación de amor, sino también el punto de inflexión para la vida de Sor Ana. La víctima, muerto ya el verdugo, verá la realidad con otros ojos y alcanzará una libertad de la que nunca ha gozado anteriormente. Los dos elementos que impedían su libertad, Sor Ángela y el convento, ya han desaparecido y a partir de ese momento se siente paralizada y llora por la muerte de su amada, sin saber aún que en ese instante comienza su propia vida. Tras el dolor sufrido por los últimos acontecimientos de su vida, contempla a la hermana muerta en la cama y exclama llorando:

“SOR ANA: Aquí, a mis pies está toda mi vida, mis sentidos, mi placer, mi orgullo, mi compañera y madre...es mi vida la que defiendo en ella, mi salvación la que yace entre sus manos, mi destino y razón lo que en ella nace y muere (...)”⁴⁶

La película muestra así una intensa relación amorosa marcada por los rasgos externos que rodean a las hermanas y en la cual se vuelve a mostrar el sentimiento de culpa ante el acto homosexual y el deseo de confesión de Sor Ana para poder expiar

⁴⁶ Diálogos extraídos de la película.

sus pecados. Luis Miguel Fernández se refiere en la cita a continuación al intimismo de la película:

“(...) se vuelca hacia lo cotidiano, hacia el tiempo de lo habitual y no de los grandes acontecimientos; tiempo en el que lo más importante es el robo de un cuchillo, una discusión entre mujeres o la creencia en sucesos extraordinarios que no ocurren fuera de la imaginación de unas monjas fantasiosas. De ahí que el primer acierto del guión sea el contraste entre lo verdaderamente importante, que nunca se ve en las imágenes pero incide sobre lo que permanece visible, y la vida rutinaria de un convento como otros muchos que está siempre en actitud de espera: la espera del médico, del Provincial, de las noticias acerca de la disolución de la comunidad o del juicio de la monja llagada, del Duque o de la hija del Duque, de las resoluciones del tribunal de la Inquisición...; en fin, de la espera del poder de una autoridad ejercida sobre esa comunidad de monjas que, aunque no siempre presente en el relato, condiciona su existencia y desarrollo. (Fernández,L.M: 1995:150)



Imagen 10. Sor Ángela (Mercedes Sampietro) cae derrumbada sobre los brazos de Sor Ana (Carmen Maura) en un momento avanzado de su enfermedad.

Aunque *Entre Tinieblas* y *Extramuros* se desarrollan en momentos históricos totalmente distintos, existen ciertas coincidencias entre ambas:

1. La protagonista es una monja enamorada que sufre por las acciones de la persona amada, que en el caso de *Extramuros*, no es una cantante sino otra hermana del convento.

2. Ambas películas terminan con el cierre del convento y con la soledad y el dolor que les produce el abandono de la mujer a la que amaban, que en el caso de ET se marcha de allí y en EXT fallece.
3. El final trágico supone un punto de inflexión en la vida de ambas protagonistas, que han de iniciar una nueva vida completamente solas y desde cero.

3.3.13 CALÉ. (Carlos Serrano, 1986)⁴⁷

En marzo de 1987 se estrena la película *Calé* dirigida por Carlos Serrano, en la que ya el propio cartel de cine advierte que “Nunca una gitana y una paya se atrevieron a tanto...”

El lesbianismo en el mundo gitano ha sido un tema muy poco tratado en el ámbito cultural español, aunque esta película sirve para acercar esta realidad al espectador. En *Calé*, el director recurre al esquema de triángulo amoroso: Cristina (Mónica Randall), una mujer madura y estrella del teatro vive su mejor momento amoroso con Luis, cuando conoce a la joven Estrella (Rosario Flores), una gitana a la que contrata para ayudarla a preparar su próximo papel en el teatro en la recreación de la obra de *Pígalión*⁴⁸ que están preparando.

La curiosidad que el mundo gitano produce en Cristina y el gran apoyo casi maternal que ésta le proporciona a Estrella, harán que surja una intensa relación amistosa entre ellas. Esta relación, totalmente asimétrica en lo que a edad y clase social se refiere, se convertirá en amor con el paso del tiempo. La película guarda paralelismos con *Mi querida Señorita* (Jaime de Armiñán, 1971), donde se muestra el proceso de educación de una jovencita de la calle hasta su integración. Aquí, Cristina acoge en su casa a Estrella y la trata como a una hija, educándola y ayudándola económicamente. El siguiente diálogo extraído de la película relata este proceso de educación por parte de Cristina a la vez que refleja la manera de hablar y los sentimientos de Estrella:

“ESTRELLA: Al principio todo iba bien, pero luego dale con la murga de que si tenía que comer así, comportarme así, que si tenía que aprender a leer y a escribir y a hablar finamente. Y total pa luego echarme. Pero a mí no hay quien me la dé. (...) Pero luego pasó lo que pasó.

⁴⁷ La fuente tomada como referencia para la datación de las películas son sus correspondientes expedientes depositados en el ICAA.

⁴⁸ La obra de teatro *Pígalión* fue publicada en 1916 por George Bernard Shaw y está basada en el relato de la historia mitológica de Pígalión, un escultor que se enamora de la estatua que él mismo ha creado.

Ella volvió mu cabreá y yo tenía miedo y...Dios mío...cuando me abrazó...Yo no se hablar pero no me hubiera importado morirme cuando me abrazó”.⁴⁹

Estrella, atemorizada ante las sospechas de que Cristina quiere echarla de su casa, decide vengarse y desvalijarle la casa huyendo de allí. El odio inicial ante lo sucedido se transforma poco a poco en añoranza ante la ausencia de una persona que ha sido tan cercana durante meses. El reencuentro casual entre ellas es una mezcla de amor y odio concentrados en ese abrazo descrito por Estrella. A raíz de ese instante la vida de ambas cambiará radicalmente, especialmente la de Cristina, que ante la ausencia de Estrella había retomado con más fuerza la relación con Luis:

“CRISTINA: Cuando ya estaba segura de que en mi vida no iba a pasar nada que no pudiese controlar... apareció Estrella. Una gitanilla pobre, analfabeta y salvaje.”⁵⁰

El tratamiento que se hace del lesbianismo en esta película presenta una estructura materno/filial innovadora hasta este instante y que aparecerá en películas de años posteriores como un nuevo modelo de amor lésbico. Se establece una relación asimétrica entre estas dos mujeres con edad, raza y nivel cultural diferentes, cuyo único punto de unión es su orientación sexual. El lesbianismo se da aquí en una mujer madura y heterosexual que en un determinado momento de su vida descubre el lesbianismo como alternativa sexual. Luis, el novio actual de Cristina no logra asimilar el hecho de que Cristina se haya fijado en Estrella: no sólo podría ser su hija, sino que además es una mujer analfabeta, pobre, ladrona y de clase gitana. Cuando el amor surge entre ellas, se inicia en el filme un triángulo amoroso en el que tanto Luis como Estrella lucharán por conseguir el amor de Cristina. Aunque Cristina permanece en su casa con Luis, ve a Estrella a escondidas y no logra olvidarse de ella.

Aunque inicialmente el lesbianismo se presenta en la película como un hecho circunstancial, progresivamente esta relación materno-filial se convertirá en una relación amorosa de cierta profundidad. Cristina lucha interiormente contra sus sentimientos y decide continuar su relación con Luis y olvidar a Estrella, pero no es

⁴⁹ Diálogos extraídos de la película.

⁵⁰ Diálogos extraídos de la película.

capaz de ello. Cristina decide que continuará su vida junto a Estrella tras una reunión familiar. Contentas con su decisión, las mujeres verán truncada su felicidad tras el ataque que sufre Estrella horas después en su propia casa. Tras el ingreso de Estrella en el hospital, Luis tendrá la ocasión de demostrarle a Cristina que no le guarda ningún rencor a pesar de lo sucedido. Este triángulo sentimental que parecía ya cerrado, vuelve a abrirse en la escena final del filme, proponiendo un final abierto en el que todo es posible.



Imagen 11. Rosario Flores y Mónica Randall en *Calé* (1986).

Calé muestra una de las relaciones más asimétricas de la muestra. Las razas, clases sociales y edades tan dispares convierten a Estrella y Cristina en un tipo de pareja que ya había sido representada de alguna manera por Luci y Bom en *Pepi, Luci, Bom...* y que será un ejemplo recurrente en la cinematografía de temática lésbica española: Carmen y Nani en *El pájaro de la felicidad*, Carmina y Gabi en *Pasajes* o Sofía y Eliska en *A mi madre le gustan las mujeres*, siendo todas ellas, a excepción de esta última, películas pertenecientes a la modalidad que hemos llamado desfocalizada. Estas diferencias evidentes entre las protagonistas, así como la importancia de las relaciones heterosexuales en estas relaciones, serán analizadas con más detalle en los epígrafes 4.1.1 y 4.2.3, referentes a la edad y al estado civil respectivamente.

3.3.14 SAUNA. (Andreu Martín, 1990)⁵¹

Sauna es la adaptación de la novela homónima de la escritora catalana María Jaén. Con ella, nos encontramos ante la única película dirigida por el director de origen catalán Andreu Martín.

Sauna reproduce los problemas de las relaciones sexuales a través de un triángulo amoroso formado por Pol, Eva y Laura. Pol (Patxi Bisquert) es un hombre posesivo, celoso y entregado a su madre que está casado con Eva (Núria Hosta), a la que no ama pero desea dominar en todo momento. Eva, por su parte no sabe qué es el amor ni el sexo y en busca de una relación que le aporte el cariño que necesita, entrega su cuerpo a distintos hombres con los que mantiene relaciones sexuales de las cuales no obtiene ningún placer. Su vida parece un agujero sin salida: su trabajo, su marido y sus relaciones sociales le desagradan y está metida en un círculo vicioso de relaciones sexuales sin placer del que no sabe cómo salir.

La relación con Pol parece tan cargada de problemas e incomunicación que no es extraño que Eva pronto se sienta atraída por Laura (Cristina Poch), una conocida cantante con quien coincide en la sauna. Pero es en esta ocasión Johnny, el novio de Laura, y no Pol, quien no ve con buenos ojos esta amistad entre ellas. Sin embargo, la relación con Laura parece lo más humano que sucede en la vida de Eva: Laura se convierte en su objeto de deseo, pero parece que la propia vida y las figuras masculinas de su entorno se interponen en los objetivos de Eva:

“La vida se encarga de impedir la posesión plena del objeto deseado: entre Eva y Laura se interpone la figura brutal de Johnny, la de Pol —su propio marido— e incluso la de Joan, su amante ocasional. (Carrero Eras,P.;1988:5)

Laura habla abiertamente con Eva de los sentimientos lésbicos que siente, pero Eva, nerviosa, niega tener tales sentimientos y finge mantener una espléndida relación con su marido. La actitud cerrada de Eva irá evolucionando poco a poco positivamente hasta el momento de la aceptación. Con Laura, Eva descubre no sólo

⁵¹ La fuente tomada como referencia para la datación de las películas son sus correspondientes expedientes depositados en el ICAA.

las relaciones lésbicas sino un mundo de sentimientos, placer y ternura totalmente desconocido para ella. Por primera vez Eva es tratada como persona y no como un mero objeto sexual.

El carácter introvertido de Eva queda sin duda definido por el carácter posesivo de Pol, que aviva sus intenciones asesinas y vengativas gracias al continuo apoyo de su madre, a la cual adora sobremanera. Pol representa la inmadurez, el odio y los celos, ante los cuales no ve mejor solución que intentar asesinar sin éxito a Eva. La siguiente cita describe la fascinación de Pol por su madre y sus deseos asesinos:

“Su vinculación a la madre —quien, naturalmente, detesta a Eva— y las morbosas fotografías que le hace a aquélla una vez muerta se inscriben en el más rancio freudianismo. Pol representa también el odio —por celos, o por una especie de celos— que tiene como objetivo a Joan,(...). (Carrero Eras, P.;1988:5)

Estos celos de Pol serán el factor clave que imposibilite a lo largo de todo el filme que Eva sea feliz y disfrute de su nueva relación con Laura. Ellas no pueden alejarse de Pol hasta el momento en que le proponen un trío sexual para después poder demostrarle abiertamente su falta de interés hacia él. Ellas hacen el amor apasionadamente delante de él, que queda totalmente paralizado ante lo que ve y su papel se ve reducido al de un hombre objeto que ha perdido su poder de decisión.

Así, de nuevo el lesbianismo se convierte en una vía de escape ante una relación heterosexual fallida: Eva parece encontrar a través de las relaciones lésbicas la plenitud de su vida sexual. *Sauna* no profundiza sobre la cuestión lésbica, como tampoco intenta mostrar nada nuevo sobre los problemas de pareja, sino que se centra en presentarnos la vida infeliz de tres personajes y sus herramientas para salir de la rutina y alcanzar sus objetos de deseo: sean éstos el cometer un asesinato, disfrutar sexualmente o el conseguir el amor de una mujer.

La sauna, lugar de encuentro característico para la homosexualidad masculina, se convierte aquí en el lugar de encuentro entre Eva y Laura. Es allí donde se encuentran y comienzan una amistad; es el lugar de escape donde, lejos de sus celosas parejas, pueden sentirse ellas mismas. Aunque Eva no acude a la sauna

en busca de relaciones lésbicas, es allí donde se encuentra con Laura y donde descubre sus mayores deseos sexuales. Los vapores de la sauna le liberan la mente llevándole a vivir grandes momentos de placer mental. No disfruta con su cuerpo, sino con su mente. *Sauna* se convierte así en una película donde hallamos un espacio diferencial generalmente asociado a la homosexualidad masculina pero vinculado en este caso al lesbianismo. La siguiente cita de Carrero Eras habla de la temática de la novela homónima de María Jaén:

“El sexo guía el desarrollo argumental y es el fundamento temático de *Sauna*. Todo lo demás —odio, amor, soledad, deseo de venganza, muerte, vida cotidiana, entorno, rutina— gira alrededor de este motivo cardinal. (...) La pasión amorosa —despojada de cualquier elemento sentimental tradicional—, el deseo posesivo, los celos y otros impulsos, tienen su vehículo de expresión casi exclusivo en el contacto de los cuerpos.”(Carrero Eras,P.;1988:4)

Por último, decir que esta película habría tenido una lectura muy diferente en la actualidad en el momento en que fue estrenada por tratarse en ella el tema de la violencia doméstica contra las mujeres enmascarado ésto con grandes dosis de celos e inseguridad. Otro tal podría decirse de *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980) que, de estrenarse en la actualidad, seguramente abriría un encarnizado debate social tal y como comentaremos en el epígrafe 5.3.1.

3.3.15 *EL PÁJARO DE LA FELICIDAD. (Pilar Miró, 1993)*⁵²

El pájaro de la felicidad se estrena en mayo de 1993 en Madrid, contando con un gran reparto de actores veteranos como José Sacristán o Mercedes Sampietro y con un guionista como Mario Camus.

Mercedes Sampietro interpreta aquí a Carmen, una restauradora en torno a los cincuenta que se encuentra en un punto amargo de su vida. No tiene relación con su hijo desde hace años, está separada y su actual pareja no la comprende. Tras sufrir una violenta violación, se da cuenta de que no ha sido capaz de defenderse de una agresión así y de que se siente tremendamente sola. Estando en plena crisis personal, decide mirar atrás y volver a sus orígenes para poder entender mejor su actual estado de ánimo. En este viaje a su interior, regresa a la casa de sus padres, visita a su hijo, conoce a su nieto y a su nuera, y alquila una casa al lado del mar donde poder refugiarse. Esta duda e incertidumbre se apodera de Carmen y la conduce hacia una lucha consigo misma para lograr encontrar la razón de su vida y la de las personas de su entorno, quienes, al mismo tiempo, dependen en gran parte de ella.

Carmen irá adaptándose poco a poco a su nueva vida hasta que en la nueva casa recibe la inesperada visita de su nuera y su nieto. Su nuera es Nani (Aitana Sánchez-Gijón), una joven con la que apenas ha hablado, que se presenta allí porque ha discutido con su novio y no sabía donde acudir. La convivencia entre ellas está marcada por grandes silencios, distancias e incomprensiones: hasta que una noche, mientras observan el cuadro de Murillo que Carmen se encuentra restaurando: *la Virgen y Santa Isabel*, la complicidad entre ellas se hace evidente. La Virgen y Santa Isabel, que son primas, están inmóviles y cogidas de la mano mostrando una gran complicidad a través de la mirada, como instantes después lo harán Carmen y Nani, suegra y nuera, que se acarician las manos lentamente hasta besarse. Este paralelismo visual supone un punto clave en la relación de estas dos mujeres, que unidas por el parentesco y por el beso, no se vuelven a dar muestras de cariño o a ni siquiera aludir verbalmente a ese amor. Al espectador tan sólo se le muestra la convivencia en

⁵² La fuente tomada como referencia para la datación de las películas son sus correspondientes expedientes depositados en el ICAA.

armonía de estas dos mujeres, una armonía que se interrumpe cuando Nani se marcha de allí con otro hombre. Hay varios elementos que podrían dificultar esta relación: les une el vínculo familiar, la diferencia vital entre ellas es grande y Carmen acaba de salir de un intento fallido de relación con Artemio, su casero. Carmen tiene un trabajo y una vida recorrida y Nani es muy joven, tiene un bebé, una vida por delante y la oportunidad de rehacer su vida junto a algún hombre que la quiera. Nani es la mujer abandonada que se refugia en Carmen y que antes de volver a marcharse le deja el elemento de unión entre ellas: su nieto.



Imagen 12. Mercedes Sampietro y Aitana Sánchez-Gijón encarnan a Carmen y Nani, respectivamente. La sexualidad sublimada de las protagonistas queda representada en esta escena.

En palabras de la propia Pilar Miró: “*El pájaro de la felicidad* es una reflexión sobre un modo de vivir que se puede llegar a cuestionar una persona a golpes de impulso cuando llega a la conclusión de que, en su madurez, no tiene nada de lo que ha buscado a lo largo de los años difíciles.”⁵³

El título de la película desvela de alguna manera el carácter intimista de la misma: Carmen mira al pasado con cierta nostalgia, porque allí perdió algo que ahora

⁵³ MIRÓ, Pilar (1993) “El pájaro de la felicidad, una película dirigida por Pilar Miró” (Afiche de distribución de Central de Producciones Audiovisuales).

añora desde el presente. Así, gran parte del filme rememora el <pasado como un espacio donde se posó el “pájaro de la felicidad”. La propia Carmen expresa esta sensación del paso del tiempo cuando recita los siguientes versos de Ángel González:

"CARMEN: Añorar el futuro que no existe/ es aceptar la vida despojada/ de sus días mejores,/ y vivir es igual que haber vivido/ ya, sin que ese haber vivido/suponga -por desgracia- estar ya muerto”⁵⁴

⁵⁴ Fragmento de la poesía *Palabras casi olvidadas*, (González, Ángel, 1997)

3.3.16 COSTA BRAVA (FAMILY ALBUM). (Marta Balletbò-Coll, 1995)⁵⁵

Costa Brava (Family Album) es el primer filme de la directora catalana Marta Balletbò-Coll. Estrenada en agosto de 1995 en Barcelona, la película no llegó a la capital hasta dos años después. Costa Brava tiene unas características un tanto peculiares: la versión original se rodó en inglés para después subtitularse al catalán y castellano; el rodaje se realizó en un tiempo record de 3 semanas, y aunque en su momento tuvo tan sólo pocos más de 19.000 espectadores, con el paso de los años se ha convertido en una de las películas más representativas para la historia del cine lésbico en España, por el humor y frescura con que aborda el tema del lesbianismo en España.

La propia directora interpreta el papel protagonista dando vida a Anna, una extrovertida actriz y escritora de monólogos que trabaja como guía turístico en la Costa Brava mientras espera a que uno de sus monólogos pueda ser estrenado e intenta olvidar la relación platónica que mantuvo con una conocida actriz de teatro: Marta L. Puig.

Montserrat (Desi del Valle), por su parte, es una tímida y fría joven israelí que ha acudido a Barcelona a trabajar como profesora invitada en la Escuela de Ingeniería, contrata a Anna para que le muestre la ciudad y lo que comienza como un trabajo se convierte en una historia de amor. Anna y Montserrat hacen excursiones frecuentes a la Costa Brava y después de un tiempo juntas, Montserrat deja la residencia de estudiantes donde vive para compartir piso con Anna.

Pero esta vida conjunta se ve amenazada por diversos problemas como la adaptación, otros amores del pasado, pretendientes masculinos, dudas de identidad o problemas laborales. La historia de amor queda amenazada constantemente por las dudas y miedos de Montserrat, que no quiere autodesignarse como lesbiana tan sólo porque esté enamorada de una mujer. Esas dudas no se exteriorizan en muchas ocasiones, sino que llegan al espectador a través de una *voz en off* en la que se repiten continuamente los pensamientos y dudas de Montserrat. Finalmente, tras una etapa

⁵⁵ La fuente tomada como referencia para la datación de las películas son sus correspondientes expedientes depositados en el ICAA.

de crisis entre ellas en la que parece que habrá una ruptura inminente, ambas consiguen trabajo en E.E.U.U. y marchan felices.



Imagen 13. Escenas de la película donde se muestran las continuas conversaciones entre Anna y Montserrat con la Costa Brava de fondo.

Costa Brava (Family Album) es la primera película de la muestra dirigida por una mujer, también lesbiana en la vida real, y si este dato habría de ser insignificante a la hora de visionar cualquier filme, no lo es en este caso, ya que la directora muestra un lesbianismo caracterizado por el día a día, la convivencia e incluso la monotonía. Balletbò-Coll muestra lo positivo y lo negativo de una relación de pareja cualquiera desde el punto de vista de la convivencia: ambas son mujeres convencionales, ni excesivamente guapas ni feas, con ocupaciones y ambiciones comunes a las del cualquier ciudadano, que simplemente viven en un ámbito marcado por la cotidianeidad. Aunque en películas anteriores como *Me siento extraña*, *Pepi*, *Luci*, *Bom... o Calé*, las protagonistas habían vivido juntas, es en esta película donde las relaciones entre mujeres se presentan de una forma más cercana a la realidad, hecho que aporta gran frescura y cercanía en lo que al tratamiento del

lesbianismo se refiere. La directora quiso hacer un homenaje a la Costa Brava española a través de esta historia de amor.

En contrapunto a esta extrema normalidad a la hora de tratar el lesbianismo, apreciamos que hay grandes ausencias en el tratamiento de las muestras afectivas de cariño entre las protagonistas. Las muestras de afecto entre ellas son más frecuentes a través del contacto visual y verbal que a través del físico. Pero el lesbianismo no está presente sólo en la historia de amor entre Anna y Montserrat, sino que, en las grabaciones filmicas que hace Anna de sus monólogos, Anna deja de ser guía turístico para pasar a interpretar a una mujer casada y ama de casa que espía y comenta la vida de su vecina lesbiana. La directora, a través del guión y del propio papel que interpreta, da rienda suelta a su imaginación a través de estos monólogos y hace un repaso en clave de humor a numerosos estereotipos que rodean el tema de la cuestión lésbica puestos en boca de un ama de casa deslenguada.

3.3.17 PASAJES. (Daniel Calparsoro, 1996)⁵⁶

Pasajes es la ópera prima del director y guionista Daniel Calparsoro. Estrenada en Madrid el 22 de noviembre de 1966, recibe su título por una de las localizaciones donde fue rodada: Pasajes, Guipúzcoa.

Pasajes muestra el lesbianismo en un ámbito marcado por la pobreza, la ignorancia y la vida criminal. Gabi (Najwa Nimri) es una ladronzuela marginal perseguida por la policía que pierde a su novia Gema cuando, durante un robo, recibe un disparo de la policía, segundos después de haberle dicho que quería dejar la relación porque estaba enamorada de una mujer que aparece en sus sueños. Gabi, en palabras del propio director es "una depredadora que no tiene piedad, y si alguien cae a su paso, pues cayó; un personaje actual, una capitalista de las relaciones humanas"⁵⁷.

Gabi busca en Carmina (Charo López), una mujer de mediana edad, señora de la limpieza, alcohólica y desempleada, a la mujer de sus sueños. Para ello, Gabi se ayuda de su carácter insistente y de unos zapatos de mármol verde⁵⁸ para convencerla de que se convierta en una mujer maravillosa, que la quiera y la cuide. A cambio, Gabi le dará todo lo que ella necesita: amor, dinero, calor humano y la sensación de ser alguien en esta vida.

Carmina piensa desde el primer momento que Gabi es una loca, una enferma; pero la soledad y pobreza en la que está sumida, hacen que termine escuchando y formando parte de las ideas descabelladas de la joven ladrona. Gabi dice estar enamorada de ella desde el primer momento y Carmina, que no entiende las intenciones de Gabi, pronto accede a sus proposiciones lésbicas: hacen el amor y pronto Gabi se va a vivir con Carmina.

⁵⁶ La fuente tomada como referencia para la datación de las películas son sus correspondientes expedientes depositados en el ICAA.

⁵⁷ RUBIO, Andrés F. "El cine vasco no existe" en *El País*, (ref. de 9 de mayo de 1996). Disponible en: www.elpais.com/articulo/cultura/cine/vasco/existe/elpepicul/19960509elpepicul_14/Tes+calparsoro,+lesbianismo&hl=es&ct=clnk&cd=1

⁵⁸ A lo largo de toda la película unos "zapatos de mármol verde" adquieren un gran peso simbólico para el personaje de Gabi. Ella ha soñado en varias ocasiones con que la mujer de sus sueños llevará unos zapatos verdes que se asemejen al mármol y un día inicia su andadura para poder encontrar a esa mujer.

La vida al borde de la pobreza que llevaba Carmina cambia radicalmente tras conocer a Gabi. Con ella, se inicia en el mundo del robo y juntas se dedican a robar casi a diario. Carmina vive al ritmo de Gabi, hace lo que ella quiere cuando ella quiere, su decisión propia queda anulada. Pero tras unos meses, Gabi, como ocurriera tiempo atrás con Gema o con todo lo que hace, se cansa de Carmina. Como no es capaz de decírselo abiertamente, minutos antes de un robo, Gabi hace planes de futuro con su amigo Manu y le besa ante la mirada de Carmina, que se queda atónita y huye de allí antes que participar en el robo. Ese robo será crucial en la vida de todos los personajes de la película: termina la relación entre Gabi y Carmina, muere Manu y Gabi huye sola de allí con la cabeza llena de sueños inalcanzables.

Gabi es sin duda el elemento inductor al lesbianismo de Carmina. Como ocurre en otras películas correspondientes a la modalidad desfocalizada, de nuevo una mujer con problemas, sola y con una relación heterosexual sin éxito, se deja llevar por los deseos de otra mujer más joven que ella, comenzando una nueva relación amorosa. Gabi dice estar muy enamorada de Carmina, pero ese amor parece ser más el ansia de poseer un objeto de deseo que otra cosa. Gabi alimenta su vida con sueños que desea alcanzar, pero cuando consigue lo que busca y se da cuenta decepcionada que lo que ha conseguido no era mágico sino que forma parte de su cruda realidad, se cansa de ello y lo abandona. Y eso mismo hará con Carmina. Ésta, escéptica al principio, se deja llevar por la locura de Gabi y acaba enamorándose de ella.

En *Pasajes* se muestra un lesbianismo extraño, no se habla del lesbianismo como tal, no hay sentimientos de culpa ni deseos de invisibilidad. Los personajes no muestran prejuicios sexuales de ningún tipo; tampoco tienen vida social; no hay nadie ni nada de qué ocultarse, viven en la marginalidad y sus vidas están cargadas de muchos otros problemas más urgentes que la condición lésbica. Por primera en las películas de la muestra, se presenta un lesbianismo unido a la pobreza, lo infame, lo criminal. Se continúa la línea de mostrar a mujeres de la calle: una asistenta y una ladrona que en un momento determinado de sus vidas comienzan una relación amorosa que les hace olvidar la tristeza de su existencia.



Imagen 14. Charo López encarna a Carmina en *Pasajes*.

El propio Calparsoro relaciona la historia de *Pasajes* con la tradición literaria española de la picaresca e incluso con la figura del Quijote. El nivel social bajo ya había estado presente en el cine a través del personaje de Estrella en *Calé* (Carlos Serrano, 1986) pero se asociaba a su raza gitana. Aquí, y por segunda y única vez en toda la muestra, Gabi también procede de las capas más bajas de la sociedad, razón por la que se nos muestra un entorno social totalmente nuevo en el cine español de temática lésbica. El instinto de supervivencia convierte a Gabi en una ladronzuela pícaro que guarda mucha relación con el Lazarillo de Tormes, si bien el ansia de encontrar a la mujer de sus sueños, a la que nunca ha visto y de la que sólo sabe que ha de llevar unos “zapatos de mármol verde” y el aparente estado de locura a ojos de los demás personajes, supone sin duda una reminiscencia del ansia de Don Quijote por encontrar a su amada Dulcinea del Toboso, a la que tampoco ha visto nunca y a la cual ha idealizado en sobremanera.

TODO ME PASA A MÍ. (Miguel García Borda, 2000)⁵⁹

Todo me pasa a mí es la ópera prima del director catalán Miguel García Borda. Basada en la novela *Canvis* de Toni Martín, García Borda no sólo colabora en el guión sino que además interpreta a uno de los personajes protagonistas de la película.

Óscar (Miguel García Borda) regresa de su largo viaje en la India al piso que compartía con sus amigos Ángel (Javier Albalá) y Edu (Jordi Collet). En el piso contiguo viven sus amigas Elena (Miriam Alamany), Aína (Cristina Brondo) y Txell (Lola Dueñas).

La relación entre ellos parecía ser buena hasta que la llegada de Óscar altera directa o indirectamente las relaciones entre todos ellos. Aína y Txell son pareja pero están pasando por un momento difícil en su relación, y mientras Txell se refugia en su trabajo, Aína se desahoga contándole sus problemas a Óscar. Txell hace lo posible por sacar la relación adelante y superar la crisis que están atravesando hasta descubre por casualidad que Aína y Óscar están juntos. Txell, destrozada por lo que está pasando, se culpa a sí misma pensando que debería haber cuidado más la relación porque ahora ya es demasiado tarde, mientras que Aína descubre la heterosexualidad junto a Óscar.

La relación entre Aína y Óscar no será entendida por ninguno de sus amigos y provoca la ruptura no sólo de la pareja sino de todo el grupo de amigos. Pero Aína sabe que quiere a Óscar y juntos comienzan una nueva vida dejando de lado a sus amigos comunes.

El lesbianismo se presenta en el filme como un hecho totalmente visible y aceptado entre los amigos de la pareja, pero oculto en el ámbito público o laboral. De nuevo aquí se presentan rasgos propicios para la invisibilidad del lesbianismo: Aína y Txell son pareja desde hace tiempo y aunque viven juntas, comparten piso con una tercera chica, lo cual no induce a los demás a indicar que son lesbianas. Txell trabaja

⁵⁹ La fuente tomada como referencia para la datación de las películas son sus correspondientes expedientes depositados en el ICAA.

como enfermera en un hospital de Barcelona y se irrita cuando Aína acude a visitarla de sorpresa, ya que le preocupan más las habladurías de sus compañeros de trabajo que las razones que pueda tener su novia para acudir allí.

Apenas sabemos nada de las relaciones de las relaciones familiares de Aína y Txell, tan sólo que Aína mantenía una relación pésima con su familia y por esa razón se marchó joven de casa y se refugió en Txell, lo cual aceleró extremadamente el ritmo de la relación. Txell, una médico lesbiana, con trabajo fijo y en torno a los 30, encontró a Aína cuando ésta era aún muy joven se acababa de marchar de casa y no tenía ninguna experiencia amorosa. Pasados los años, Aína culpa a Txell de la falta de comunicación entre ellas, ya que ella llevaba semanas queriendo hablar calmadamente con ella y Txell solo atrasaba el momento.

No se puede decir que la historia de Aína/Txell suponga el centro del relato, pero esta historia de amor, acompañada de la posterior relación entre Aína y Óscar, se convierten en las historias centrales de la trama, que, aún estando muy repartida entre los 6 personajes principales, Óscar Y Aína gozan de gran importancia. El lesbianismo no supone aquí ninguna causa de rechazo por parte del grupo de amigos de la pareja, y ya no queda rastro del sentimiento de culpa con el que cargaban las protagonistas lésbicas de las películas de años anteriores. Las muestras de cariño entre ellas son abiertas y espontáneas, si bien no se besan en ningún momento delante de sus amigos ni compañera de piso, sino que lo hacen de forma natural y espontánea cuando se encuentran a solas.

Esta es la única película de la muestra en la que una mujer, Aína, pasa del lesbianismo a la heterosexualidad sin haber mantenido relaciones heterosexuales con anterioridad. La justificación a ello parece estar en que Aína buscó en su relación con Txell un refugio ante su mala situación familiar y encontró ese apoyo en ella como podía haberlo encontrado en un hombre.

Las realidades gay y lésbica conviven en *Todo me pasa a mí*. Si la historia de Aína y Txell está marcada por una relativa visibilidad, la atracción gay existente entre Edu y Ángel, queda marcada por el tabú y la invisibilidad, rasgos más

habituales del cine lésbico que del gay. Esto hace que la relación lésbica que se nos muestra quede un paso por delante de la gay, que no llega a realizarse debido a los grandes miedos y cargo de conciencia de Ángel, que esquivo la realidad y decide casarse con una mujer a la que no ama con el fin de evitar *salir del armario*.

3.3.18 *A MI MADRE LE GUSTAN LAS MUJERES. (Daniela Fejerman e Inés París, 2002)*⁶⁰

A mi madre le gustan las mujeres, estrenada en enero del 2002, es la ópera prima de las cineastas Inés París y Daniela Fejerman. Esta película obtuvo numerosos premios a nivel nacional e internacional, entre otros, fue proclamada ganadora del Festival Internacional de Cine de Tema Homosexual de Turín o el premio del público en la VI edición del Festival de Cine Latino de Miami y en el Festival de Cine de Dijon, Francia.

Es una comedia que habla de las nuevas relaciones familiares, sexuales y afectivas de este siglo que empieza. Partiendo de su título, el espectador recibe una información muy detallada acerca de lo que va a ver en este filme: no sólo es una película con un personaje lésbico, sino que además, ese personaje es una madre. Esas nuevas relaciones familiares, sexuales y afectivas pueden plantear situaciones tan estrambóticas como ésta: el momento en que una madre reúne a su familia para comunicarles que está enamorada de una mujer. La familia ya no es lo que era.

Sin duda el eje argumental de esta película resulta novedoso en el panorama de cine lésbico español, ya que, aunque películas anteriores como *Calé* (Carlos Serrano, 1986) o *El pájaro de la felicidad* (Pilar Miró, 1993) hubieran presentado a madres que descubren su lesbianismo en la madurez, esta película se centra más de lleno en ese tema y presenta de forma actual y desenfadada las implicaciones familiares y sociales que esta situación conlleva.

Rosa María Sardá interpreta a Sofía, una conocida pianista que está separada y tiene 3 hijas: Jimena (María Pujalte), Elvira (Leonor Watling) y Sol (Silvia Abascal). El día de su cumpleaños reúne a sus hijas para presentarles al nuevo amor de su vida: una joven pianista checa llamada Eliska (Eliska Sirova). Las hijas, que representan tres modelos de vida totalmente diferentes, no encajan bien la nueva relación de su madre y planean sorprendentes estrategias para lograr impedir esta relación durante todo el filme. Con ello, logran el deterioro y la posterior ruptura

⁶⁰ La fuente tomada como referencia para la datación de las películas son sus correspondientes expedientes depositados en el ICAA.

entre Eliska y Sofía, hecho provocado por ellas, del cual se arrepentirán posteriormente. Es llamativo cómo la sorpresa de las hijas ante la declaración de la madre se contrasta con la comprensión extrema con que el padre (ex-marido de Sofía) acepta la noticia.

El lesbianismo aparece reflejado en Sofía y Eliska como una relación madura, llena de amor y respeto en la que salvo algún abrazo, no hay cabida para muestras acciones de carácter sexual entre ellas. Esta ausencia de besos entre Sofía y Eliska contrasta con la libertad sexual con la que Sol, que se autodefine como bisexual, se expresa o actúa. Elvira, que se encuentra en tratamiento psicológico debido a sus problemas de inseguridad, sufre un ataque de ansiedad, comienza a soñar con mujeres y durante una noche de fiesta y como fruto de la casualidad, acaba besando a la novia de su madre.

Tras la apariencia de comedia de enredo clásica, las directoras hacen una profunda reflexión acerca de los valores de la familia tradicional, las relaciones interpersonales y la búsqueda de la identidad profesional y personal, mostrando con humor y discreción el gran cambio que se ha producido en torno al tema del lesbianismo en la sociedad española de los últimos años. Se hace lo posible por mostrar la idea de que “la familia ya no es lo que era”, ya que ni los padres, ni las hijas, ni los novios, ni los amantes de una noche siguen los esquemas tradicionales y no hay ningún esquema a seguir ante tanto cambio repentino, y es precisamente eso lo que acentúa la inseguridad de Elvira. Ella se convierte en un elemento clave en la historia ya que, al ser la hija más débil de las tres, es la más afectada por la noticia. Las tres hijas, se desmoronan ante la madurez y firmeza con que su madre lleva su condición lésbica y el supuesto paradigma caótico que esto representa. A las tres les parece duro aceptar cómo su madre se muestra totalmente feliz con su condición sexual cuando ellas se sienten totalmente contrariadas al no saber aceptar esta nueva situación.

En *A mi madre...* se repite el modelo de pareja que anteriormente se había mostrado en *Calé* o *El pájaro de la felicidad*. Las protagonistas son mujeres maduras, separadas desde hace años y en torno a los 50 años que aunque ya han

alcanzado el éxito laboral en su vida, se encuentran solas a nivel personal y en un determinado momento inician una relación sentimental con una mujer mucho más joven que ellas y con unas características socioeconómicas totalmente diferentes a las suyas. Pero aquí ya no hay hueco para el sentimiento de culpa por el hecho de ser lesbiana. Lo que en *Calé* era una gitana, y en *El pájaro de la felicidad* era una jovencísima nuera, se convierte aquí en una joven pianista checa de gran talento, que ha dejado a su numerosa y humilde familia en Praga por continuar su carrera como pianista en España.

Esta relación rejuvenece a Sofía, pero también es causa de dificultades: Eliska no domina bien el castellano y tiene problemas con la ley, ya que terminado su tiempo permitido de residencia en España, debe volver a la República Checa o pagar un dinero para poder quedarse. Esta inseguridad, unida a la noche que Eliska pasa con Elvira, desestabilizan por completo a Sofía. Ante tantos problemas, Eliska decide marcharse a Praga y olvidar su relación con Sofía. A pesar de que la ruptura era el objetivo primordial de las tres hermanas, ésta llega por sorpresa y les llena de cargo de conciencia. Hecho ya el mal, deciden solucionar el problema: marchan a Praga a rogarle a Eliska que vuelva, y cuando lo consiguen, todo parece marchar sobre ruedas: los problemas entre ellas se solucionan, las tres hijas aceptan a Eliska como novia de su madre y hacen una doble boda checo-española en la que se casan Sofía y Eliska y Elvira con Miguel, cerrando la película con un *happy end*.

Pero resulta paradójico que en el año 2002 se realice una película en la que las protagonistas no manifiesten su lesbianismo físicamente sino sólo a través de la palabra. El único beso entre ellas es totalmente circunstancial y no goza de ninguna importancia en la escena, hecho muy significativo. Ante la ausencia de contacto físico entre las protagonistas podemos hallar una explicación: quizá las directoras han querido evitar cualquier atisbo de contacto físico o sexual entre las protagonistas pensando en la audiencia heterosexual a la que está dirigido el filme, razón por la que el único beso apasionado entre dos mujeres no se produce entre Sofía y Eliska, sino entre esta última y Elvira, dos actrices mucho más jóvenes y atractivas para el gran público heterosexual de lo que pueda ser Sofía. Si ésto es así y son capaces de mostrar una relación lésbica completa entre las dos mujeres jóvenes, ¿por qué no se

muestra una relación lésbica completa también entre Sofía y Eliska? Y además, ¿por qué una película con protagonista lesbiana se dirige a un público heterosexual y no al público lésbico? También podría explicarse este hecho por el prejuicio social que pone en duda que las mujeres maduras puedan tener una sexualidad propia y explícita, prejuicio entre el que convergen percepciones distorsionadas en relación con el género y la edad.



Imagen 15. En *A mi madre le gustan las mujeres* (2002) la diferencia de edad entre Sofía (a la izquierda) y Eliska (a la derecha) es uno de los mayores problemas que Jimena, Elvira y Sol, las hijas de Sofía, tienen para aceptar la nueva relación sentimental de su madre.

En relación con lo anterior es destacable cómo el cine de temática lésbica rehúye la representación de una sexualidad lésbica explícita cuando se trata de personajes de mujeres de edad madura. Así, en *A mi madre le gustan las mujeres*, como ocurriera también con *El pájaro de la felicidad* (Pilar Miró, 1993), el único contacto o alusión de sexualidad lésbica corre a cargo de personajes más jóvenes: en este caso la novia y la hija de la protagonista, evitando así hablar de la sexualidad de Sofía. Esto nos lleva a preguntarnos por qué el cine español se resiste a representar explícitamente a mujeres maduras sexuadas.

3.3.19 EN LA CIUDAD. (Cesc Gay, 2003)⁶¹

El 7 de noviembre del 2003 se estrenaba la tercera película del cineasta catalán Cesc Gay. Tan sólo 3 años después del estreno de la premiada *Krámpack*, en la que presentaba la historia gay de dos adolescentes, *En la ciudad* es una película coral que muestra las historias fragmentadas de seis amigos; historias que indagan en la amistad, el amor, el compromiso, la felicidad y el deseo con dos nexos de unión: la amistad que mantienen entre ellos y la ciudad donde viven, Barcelona.

Entre ellos destaca Irene (Mónica López), casada con Manu (Chisco Amado) y madre de la pequeña Marina. Irene trabaja en el mundo de las galerías de arte y aunque no le faltan ni dinero ni un marido atento, sólo ella sabe que no es feliz. Se ve envuelta en una dinámica de vida en la que ha perdido la ilusión y no tiene confianza con nadie para poder hablar de ello.

Un día mientras prepara una nueva exposición coincide con Silvia (Àurea Márquez), una amiga lesbiana con la que estudió en la universidad y que trabaja como fotógrafa en la actualidad. La atracción de Irene hacia Silvia es evidente: su nerviosismo y brusquedad repentinos sirven para delatarla. Esa misma noche, Irene, estando sola en casa, se masturbará pensando en su amiga momentos antes de que Manu regrese a casa.

Ese reencuentro produce en Irene una profunda crisis interior que no es capaz de exteriorizar. Queda con Silvia en varias ocasiones, hasta que una noche hacen el amor en casa de Silvia. Lo que podría haber sido el principio de una nueva relación lésbica, se queda en una noche de sexo, porque la inseguridad de Irene es más potente que sus ganas de ver de nuevo a Silvia. Lo positivo de haber pasado esa noche con Silvia es que Irene toca fondo y decide abandonar su hogar.

Ni siquiera el espectador es conocedor de los planes que tiene Irene: tan sólo sabe que quiere abandonar su hogar para comenzar una nueva vida, pero no sabemos

⁶¹ La fuente tomada como referencia para la datación de las películas son sus correspondientes expedientes depositados en el ICAA.

si en esa nueva vida entra Silvia en sus planes o no. Nunca llegamos a conocer su verdadero objetivo ya que, cuando el día de su cumpleaños entra en casa llorosa y le dice a Manu que se marcha, sus amigos le sorprenden con una fiesta de cumpleaños. Irene se derrumba. Tras haber tomado una gran decisión en su vida, siente que no se puede marchar de allí, y aunque rompe a llorar durante la comida, permanece hasta el final. Este final abierto de *En la ciudad* supone una escena clave en el filme: es el momento en el que Irene se tiene que enfrentar a sus problemas y tomar una decisión según sus intereses y no los de su familia. El llanto y el instante de silencio que le acompañan, reflejan muchas cosas que no han sido dichas a lo largo del filme: ahora todos los personajes son conscientes de que la amistad entre ellos no es tan buena como parecía y de que les falta la complicidad suficiente para poderse contar los problemas sin ser juzgados negativamente.

“*En la ciudad* es el compendio de todas estas historias que se mezclan, que se cruzan, pero que se esconden unas a otras. Es un retrato de la incomunicación a gritos, de los secretos, de la individualidad, de la soledad en compañía.” (Gómez Jarava, N.; 2008:1)

Irene es un personaje que presenta una sexualidad ambigua: es heterosexual a ojos de su familia y amigos, mientras que ante unas pocas personas, se muestra como bisexual. Irene confiesa a Silvia haber mantenido relaciones con mujeres anteriormente, pero de forma esporádica y siempre a escondidas de su marido. El tratamiento del lesbianismo se representa de dos formas totalmente distintas en los personajes de Silvia e Irene. Mientras la primera habla con normalidad de su condición lésbica, la segunda sólo trata el tema respondiendo con timidez a las preguntas de Silvia.

La modalidad integrada muestra aquí a una mujer casada con una vida heterosexual aparentemente estable que recurre al lesbianismo como vía de escape a su infelicidad, pero aquí, a diferencia de lo que ocurría en otros filmes de la muestra, todo lo que le ocurre a los personajes parece estar basado en el azar, nada es buscado. Aún así, no parece extraño el que Irene mantenga una relación extramatrimonial: la desilusión generalizada que padece se une a un embarazo no deseado del que decidirá abortar sin consultárselo a Manu, y el reencuentro con Silvia le produce no sólo recuerdos del pasado sino también una gran añoranza hacia que quería tener y

no tiene. No queda claro si la atracción de Irene hacia Silvia viene producida por la mala etapa de su vida actual o si más posiblemente, ya se sentía atraída por ella desde los años de la universidad. Cesc Gay, a través de lo que los personajes dicen y ocultan, muestra una sociedad marcada por la soledad y la cobardía donde todo es posible, hecho que justifica el final abierto del filme y la incertidumbre que muestra Irene en los últimos minutos de la película.



Imagen 16. Esta imagen pertenece a la única escena de *En la ciudad* en la que Irene muestra con naturalidad sus sentimientos lésbicos hacia Silvia.

En la ciudad combina varios elementos que la convierten en una película diferente al resto de la muestra; así, hay una total ausencia de planteamientos y juicios morales además de mostrar unas historias inacabadas narradas bajo un halo de pesimismo y desencanto. Estas características se definen a continuación:

“Así, el director nos habla acerca de temas como la infidelidad, la homosexualidad, la diferencia de edad en las relaciones de pareja, la masturbación, pero no desde un punto de vista ético, no se juzga nada, simplemente se narra lo que ocurre. En este sentido se pone de manifiesto que nada es bueno o malo, simplemente ocurre. (...) No existe nada absoluto, no hay seguridad en nada. Todo es espontáneo, los personajes van cambiando su forma de ver la vida, o mejor dicho, su forma de vivir; cambian continuamente de opinión, cambian continuamente de actuación.”(Gómez Jarava,N.;2008:6-7).

3.3.20 *SÉVIGNÉ (JÚLIA BERKOWITZ). (MARTA BALLETBÒ-COLL, 2004)*⁶²

El tercer filme de la directora catalana Marta Balletbò-Coll se ha convertido sin duda en una de las películas de temática lésbica más premiadas de los últimos años. Al igual que ocurriera con *Costa Brava (Family Album)* (1995), la ópera prima de esta directora, *Sévigé* también fue rodada en un tiempo récord. Aunque ninguna de las dos películas obtuvo un gran número de espectadores, la directora le otorga un toque especial a sus personajes, que se alejan de estereotipos para evolucionar hacia la construcción de un personaje lésbico que se asemeje lo máximo posible a la realidad y la cotidianeidad.

La vida de la exitosa directora Júlia Berkowitz (Anna Azcona) cambia por completo cuando le surge la posibilidad de volver a su carrera interpretativa para poner en escena una obra teatral sobre la vida de Madame de Sévigé, la marquesa parisina célebre por sus “Cartas a la hija”.

Tan pronto como Júlia comienza a trabajar en el texto de esta obra, su vida se desmorona porque se siente enormemente identificada con la protagonista a la que interpreta. Júlia tendrá que luchar contra sus miedos profesionales y personales y decidir si continúa su vida al lado de su marido, el crítico teatral Gerardo (Josep María Pou); ceder ante el atractivo programador teatral Ignasi Basauri con quien mantiene un romance; o bien comenzar una nueva vida con la autora del texto teatral, la desconocida e insegura Marina Ferrer (Marta Balletbò-Coll).

A medida que avanza la película, Júlia va conociéndose a sí misma con la ayuda de Marina y a través de los meses de trabajo conjunto, surge entre ellas un amor muy especial, una relación muy pura. Marina no es capaz de superar sus inseguridades y esquivo las insinuaciones de Júlia como puede, mientras que Júlia comprende, pasados los años, que ha llegado el momento de superar el fuerte amor que sintió por su hija y abrir su corazón para poder amar de nuevo a una mujer.

⁶² La fuente tomada como referencia para la datación de las películas son sus correspondientes expedientes depositados en el ICAA.

A raíz del trabajo intenso en la adaptación del texto de Madame de Sevigné, Júlia rememora la falta de relación con su madre, la diputada eslovena Tanit Berkowitz, quien optó por dedicarse a la política en lugar de criar a su hija, y la relación que tuvo con su fallecida hija Tanit, quien tomó el rol de madre de su madre y con la que estableció unos lazos muy fuertes. Esta historia de amor entre madre e hija es sólo un espejismo de la historia entre Madame de Sévigné y su hija. Contrariamente, Marina muestra a lo largo de filme una estrechísima relación con su madre. Ante estas grandes diferencias en la relación con el núcleo familiar, Júlia y Marina tienen un punto en común: ninguna de ellas es feliz.

El flechazo entre Marina y Júlia surge incluso antes de conocerse. Una noche mientras Júlia y su marido cenaban en un restaurante, Marina se acerca a su mesa para regalarles una rosa y halagarles con piropos. Este acto, propio de una fan, llama la atención de Júlia ya que Marina se muestra alegre y extrovertida en todo momento, y minutos después, Júlia, le confiesa a Gerardo que encuentra algo en Marina que le recuerda a Tanit. Quizá sea esa la razón por la que días después Júlia accede a representar la obra de la desconocida Marina en el teatro donde trabaja, a pesar del desacuerdo de Gerardo y de los programadores del teatro, que creen que esta obra será un fracaso absoluto. Esa plena confianza de Júlia en una directora teatral desconocida será el inicio de una buena amistad, una historia de amor y una catarsis personal.

El filme muestra el duro proceso de preparación de la obra teatral en la que los dos personajes se involucran de lleno. Tras varios días marcados por la tensión y la imposibilidad de llorar por parte de Júlia; un día durante el ensayo de la obra, Júlia comienza a llorar y abraza emotivamente a Marina. Ese abrazo intenso acompañado del llanto supone una escena clave en la película: la emoción se presenta aquí como fuente de curación y el amor lésbico como elemento de catarsis y fuente de seguridad. Ésto se contrapone a toda la tradición de la representación de la condición lésbica en el cine donde nunca se había asociado el amor lésbico a la curación y a la seguridad emocional. Esta catarsis se produce a través del teatro, ya que Júlia, al encarnar un personaje que ha tenido las mismas vivencias que ella, se cura emocionalmente a través de la interpretación y del abrazo con Marina. Es en este

instante donde Júlia transfiere la emoción que le produce lo teatral al ámbito de lo personal.



Imagen 17. A través de este abrazo la emoción se presenta como fuente de curación y el amor lésbico como elemento de catarsis, *Sévigne* (Júlia Berkowitz).

Esta última escena es, además, una exaltación del amor lésbico, no sólo de la sexualidad. Ante los amores destructivos y marcados por la inseguridad que nos muestran otros filmes de la muestra, en *Sévigne* el amor no sólo no destruye sino que además provoca una fuerte catarsis que elimina el yo anterior a la vez que crea un mensaje de que el lesbianismo es capaz de liberar a la persona del mundo anterior. Esta catarsis acompañada del llanto se asemeja a la escena final de *En la ciudad* donde Irene rompe a llorar al ver cómo sus amigos le han preparado una fiesta sorpresa justo en el momento que ella había decidido dejar a su marido y a su hija para comenzar una nueva vida. Esta explosión de sentimientos desencadena en el llanto en ambos casos, si bien en *Sévigne* sabemos cómo evolucionan los personajes después de esa catarsis, en *En la ciudad* el final es totalmente ambiguo. En ambas películas la sexualidad lésbica se desmarca por completo de las miradas heterosexuales para ofrecernos una visión mucho más próxima a la sexualidad femenina.

Así, *Seigné* supone un análisis del deseo y de sus complejidades, a la vez que muestra una historia de amor profundo entre dos mujeres que se superan sus miedos internos a través de los antiguos poemas de Madame de Sévigné, así como la superación de los miedos internos arrastrados durante años y sin aparente solución. De nuevo el cine español presenta aquí una relación un tanto asimétrica en la que se combinan la seguridad de Júlia con la inseguridad de Marina, que oculta sus miedos bajo un gran sentido del humor y espontaneidad, cualidades que ya destacaron en la ópera prima de Balletbò-Coll, *Costa Brava (Family Album)*, película también incluida en la muestra.

3.3.21 LOS 2 LADOS DE LA CAMA. (Emilio Martínez-Lázaro, 2005)⁶³

Tres años después de que Martínez-Lázaro estrenara la exitosa película musical *El otro lado de la cama*, estrena la segunda parte: *Los 2 lados de la cama*, que aún contando con casi la mitad de espectadores que la primera, es la película de la muestra que cuenta con mayor número de espectadores, algo más de un millón y medio.

Si el primer filme abordaba el tema del lesbianismo, los estereotipos y la homofobia a través de uno de los personajes secundarios, este segundo filme sorprende al espectador desde un primer momento presentando a las dos protagonistas como lesbianas.

Los 2 lados de la cama es una comedia de enredo en la que se intercambian parejas pero a diferencia de hacerlo de forma heterosexual, tal y como ocurría en el primer filme, lo hacen ahora de forma homosexual. Tal y como ocurriera en la primera película, el reflejo de la homofobia por parte de la sociedad española vuelve a estar presente en este filme pero de una forma más suavizada.

Javier (Ernesto Alterio) es feliz porque en pocos días va a casarse con Marta (Verónica Sánchez) y Pedro (Guillermo Toledo) está completamente enamorado de su novia Raquel (Lucía Jiménez), aunque aún no han hecho planes de boda. Pero Marta y Raquel no son tan felices como ellos ni están tan ilusionadas con la idea de la boda, ya que mantienen una relación de amor en secreto y son muy felices juntas pero no han encontrado el momento de decirle a sus respectivos novios la verdad, y los preparativos de la boda entre Marta y Javier no han hecho más que complicar la situación entre las jóvenes.

El día de la boda de Marta, ellas se llenan de dudas porque saben que aún están a tiempo de impedir la boda y decidir si quieren construir un futuro juntas o no. Tras muchas indecisiones, Marta deja plantado a Javier en la puerta de la iglesia para

⁶³ La fuente tomada como referencia para la datación de las películas son sus correspondientes expedientes depositados en el ICAA.

poder así iniciar una nueva vida juntas, pero cuando Raquel tiene que dejar a Pedro, se siente incapaz y sólo piensa en lo feliz que ha sido con él durante todo este tiempo.

La evolución que experimentan los personajes de Marta y Raquel a lo largo del filme no sigue un camino paralelo: mientras Marta sabe que quiere vivir con Raquel y se inclina hacia el lesbianismo, Raquel se llena de dudas al imaginar una nueva vida con Marta. Con el paso de los días, las diferencias entre ellas se harán cada vez mayores, y lo que se presentó al inicio como una relación estable, evolucionará hacia un alejamiento y una ruptura inminente. Raquel vuelve con su novio mientras que Marta se afianza como mujer lesbiana, hecho que se verifica al final del filme cuando tontea con una chica a través de la mirada y se marcha con ella sin apenas conocerla.

La relación lésbica entre las dos protagonistas, es el elemento que aporta fuerza a Marta, que gracias a ello es capaz de renunciar a la vida heterosexual que no quería tener, a la vez que incrementa el miedo en Raquel que, tras estar un tiempo con Marta echa de menos a Pedro y decide volver con él. Todo este entresijo de relaciones amorosas entre los cuatro protagonistas y los numerosos momentos de intriga y tensión ante el descubrimiento de las infidelidades, se combinan con la inserción de números musicales de danza contemporánea a lo largo de toda la trama. Así, vemos cómo el esquema tradicional de infidelidad cifrado en el trío que se presentaba en *El otro lado de la cama* se repite de nuevo en este filme pero de manera más compleja al introducir a una cuarta persona, con la característica añadida del carácter lésbico de dicha infidelidad.

Los 2 lados de la cama refleja una gran necesidad de calificar a unos personajes que pertenecen a una misma generación y dan grandes muestras de inmadurez e infantilismo en determinados momentos de la trama, especialmente los personajes masculinos, tal y como vemos en la cita a continuación:

“El cuadro formado por estos tipos masculinos, enfrentados siempre al eterno femenino demasiado idílico, ha logrado presentar de manera agradable y rupturista las posibilidades sin contestar que lleva aparejada nuestra propia libertad como personas en una sociedad, donde la disponibilidad de pensar las definiciones sobre lo sexual están magníficamente abiertas. (Díaz López, M.;2008:163)

Pedro y Javier muestran grandes problemas para asumir la decisión de sus novias, hecho que les sitúa en un espacio de inmadurez sentimental cargado de continuas peripecias cómicas a lo largo de todo el filme. Sin embargo, son las protagonistas femeninas las que muestran una mayor madurez y estabilidad sentimental; a ellas ya no les preocupan las implicaciones de salir del armario, sino el no poder obtener su propia felicidad.



Imagen 18. *Los 2 lados de la cama* muestra múltiples escenas en las que priman la naturalidad y la cercanía entre sus protagonistas, Marta (Verónica Sánchez) y Laura (Lucía Jiménez).

Esta película coral plantea, tal y como lo hiciera *Todo me pasa a mí* (Miguel García Borda, 2000), una nueva visión del panorama sexual y afectivo bajo la mirada de los jóvenes: ambos filmes presentan una amalgama de situaciones en las que las orientaciones sexuales se entremezclan sin dejar paso a un juicio moral. Aunque ambos filmes presentan protagonistas lesbianas, también se hace un guiño a la homosexualidad masculina.

3.4 MODELO DE ANÁLISIS.

Dado que el objetivo del análisis de de esta investigación es conocer la imagen del personaje lésbico que se elabora a través del cine, se optó en primer lugar, por definir qué aspectos podrían definirle de forma diferencial. Siguiendo el modelo de análisis planteado por J.C. Alfeo en su investigación (1997:16-117), se puede decir que se ha optado por un modelo mixto en el que quedan combinados el análisis cualitativo y cuantitativo.

La fuente más inmediata de rasgos identificativos del personaje venía representada a través de los de caracterización directa del personaje: rasgos físicos, psicológicos y sociológicos aportados por el propio personaje. Es lo que se ha llamado la caracterización directa.

Una segunda fuente de rasgos estaba constituida por todos aquellos rasgos indirectos relativos a acciones y hábitos del personaje u otras instancias del relato: en qué espacio se desarrollaba su actividad, en qué momento del día y qué acciones concretas le diferenciaban como lesbiana. Estos rasgos forman parte de la llamada caracterización indirecta.

La parte cualitativa del método se ha centrado en todos aquellos rasgos que, o bien no era posible cuantificar o cuya cuantificación no era eficaz. En estos casos se ha optado por un análisis directo que valore cuestiones varias como actitudes, aspectos relativos a la enunciación, proyectos, acciones diferenciales, rasgos psicosociales, etc.

La parte cuantitativa del método se ha centrado, sin embargo, en el cómputo de los rasgos que fueran empleados como diferenciales o propios de la identificación del lesbianismo. Esta cuantificación se ha aplicado tanto a los rasgos del personaje en sí, como a otros elementos que puedan aportar información del personaje indirectamente, como son el espacio o el tiempo, como se ha apuntado anteriormente.

La aplicación del modelo de análisis ha contado con las siguientes fases que se presentan a continuación:

1. **Caracterización directa:** análisis cuantitativo y cualitativo de rasgos del personaje.

2. **Caracterización indirecta:** análisis cuantitativo y cualitativo del personaje a través de:

- a) Análisis del Espacio
- b) Análisis del Tiempo
- c) Análisis de la Acción Diferencial

3. **Síntesis valorativa de resultados**

3.4.1 DATOS GENERALES.

Primeramente se han recogido todos aquellos datos generales referentes a la película que detallamos a continuación

PELÍCULA: campo que recoge el título de la película analizada, empleando siempre el título facilitado por el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (I.C.A.A.) y no otros posibles títulos existentes para evitar posibles errores. El título irá acompañado de las siglas correspondientes asignada a cada película.

AÑO: este campo indica el año de producción de la película, también según la fuente de I.C.A.A.

PERSONAJE: este campo es clave para la realización de esta parte del estudio ya que en él aparecen recogidos los nombres de los personajes que aparecen simultánea o consecutivamente en un determinado escenario.

PRESENCIA: este campo recoge la permanencia total del personaje en segundos así como el porcentaje de la aparición de ese personaje sobre la duración total de la película.

Además de estos campos, encontramos un campo específico bajo el título de “Observaciones” cuyo objetivo es recoger todos aquellos posibles comentarios que no queden reflejados en ningún otro campo y puedan resultar de interés para el análisis.

3.4.2 ANÁLISIS DE LA CARACTERIZACIÓN DIRECTA DEL PERSONAJE.

Existen rasgos que modelan al personaje cuya cuantificación resulta, en muchos casos, una labor casi imposible. Por ello se ha creado esta herramienta de análisis en la que se incluyen diversos campos con datos obtenidos a base de información aportada por el propio personaje y que constituyen esta caracterización directa del personaje de forma grupal.

3.4.2.1 Rasgos relativos a la apariencia del personaje.

Los rasgos seleccionados son dos:

EDAD: este registro, como su propio nombre indica, hace referencia a la edad aproximada del personaje. Como la edad como dato preciso no es facilitada de forma precisa en muchas ocasiones, nos centramos en unos períodos temporales que nos permiten incluir al personaje en un grupo de edad o en otro, detalle importante a la hora de analizar las relaciones del personaje con los demás, o sus diferentes comportamientos y formas de pensar. Con ello se desea conocer si existe algún tipo de relación directa entre los personajes lésbicos y su rango de edad, así como las

características comunes entre personajes lésbicos que se puedan dar dentro de estos rangos. Se han establecido los siguientes grupos de edades:

Infancia: 0-12 años

Adolescencia: 13-18 años

Juventud: 19-30 años

Madurez: 31-40 años

41- 50 años

51- 65 años

Mayores de 65 años

ARREGLO PERSONAL: en este campo nos referimos no al aspecto físico que presente el personaje en una determinada escena del filme, sino a su arreglo personal como conjunto a lo largo del relato. Este campo puede resultar de gran ayuda en nuestro análisis ya que “la representación del arreglo personal es una de las vías más simples de calificación/descalificación a la hora de construir modelos de representación.” (Alfeo, J.C.;1997:120)

En este campo se presentan tres entradas:

Cuidado: El personaje le dedica especial atención a su imagen cuidando su vestuario, peinado, maquillaje y aspecto físico.

Descuidado: El personaje no presta atención alguna a su vestuario y cuidado personal, podemos decir que se da una total despreocupación al respecto.

Indiferente: En este caso, la protagonista no muestra especial atención ni descuido a su arreglo personal. No se muestran acciones referentes al cuidado personal del personaje.

3.4.2.2 Rasgos relativos al perfil socioeconómico del personaje.

En este grupo se incluyen cuatro campos que definen el entorno socioeconómico en el que se desenvuelve el personaje: nivel cultural, nivel socioeconómico, empleo y estado civil.

NIVEL CULTURAL: en este registro se incluyen cuatro campos diferentes que servirán de forma clara y eficaz para definir el nivel cultural de las protagonistas.

Alto: implica un perfil cultivado de una persona poseedora de estudios universitarios y con gusto por la cultura, literatura y el saber en general.

Medio: implica un perfil medio, como su propio nombre indica, en el que el personaje no muestra un nivel de conocimientos ni muy elevado ni muy insuficiente. La formación académica del personaje es de tipo medio, tal como puede ser el bachillerato o unos estudios de formación profesional.

Bajo: implica un perfil de educación escasa en el que el nivel cultural del personaje se encuentra por debajo del nivel elemental de enseñanza, pudiendo llegar en algún caso al analfabetismo.

Desconocido: el relato no presenta datos suficientes para poder determinar o intuir el nivel cultural del personaje analizado.

NIVEL SOCIOECONÓMICO: indica el nivel al que pertenece el personaje en cuestión y puede ser: **alto, medio-alto, medio, medio-bajo y bajo.**

OCUPACIÓN: se refiere a la ocupación laboral del personaje.

ESTADO CIVIL: en este campo se pretende llegar a conocer con más profundidad el estado civil de los personajes lésbicos analizados y conocer así la coexistencia o exclusión del lesbianismo ante otros modos de relación amorosa, y las implicaciones que estas relaciones (la coexistencia o la exclusión, en caso de producirse) conllevan.

Este campo incluye cinco registros: **Soltero, casado, pareja de hecho, separado/divorciado, viudo.**

3.4.2.3 Rasgos relativos a la relación del personaje con su entorno.

El entorno del personaje se centra en la familia, los amigos y el empleo y la relación del personaje con cada uno de estos tres núcleos.

REPRESENTACIÓN DEL NÚCLEO FAMILIAR: tomando como base el concepto de “familia tradicional” formada por los padres y los hijos, el núcleo familiar es el entorno donde ha podido crecer y desarrollarse el personaje lésbico. Así, se ha analizado cómo es el núcleo familiar del personaje; éste puede ser integrado, desintegrado o desconocido.

Integrado: este modelo supone el claro ejemplo de familia tradicional con todos sus miembros.

Desintegrado: la familia tradicional presenta alguna ausencia y de forma voluntaria o involuntaria, el núcleo familiar está roto.

Desconocido: en este modelo no contamos con información alguna que nos aporte datos acerca del núcleo familiar del personaje. Esta ausencia de información no es ni positiva ni negativa, simplemente no hay referencias familiares por parte del personaje lésbico.

ACTITUD DEL PERSONAJE HACIA SU NÚCLEO FAMILIAR: este campo recoge la información referente a la relación que mantiene la protagonista con su familia. Esta actitud puede ser: **favorable, neutral, hostil, no definida.**

GRADO DE VISIBILIDAD: en este campo se hace referencia al grado de visibilidad lésbica que presenta el personaje ante su entorno. La información recogida en este campo supone un elemento clave para el presente análisis, ya que la invisibilidad es uno de los rasgos más característicos del lesbianismo.

Oculto: la condición lésbica del personaje es sólo conocida por el espectador o por algún otro personaje. Nos referiremos también a este tipo de visibilidad oculta con el término de “invisibilidad”.

Restringida: la condición lésbica del personaje sólo es conocida por un grupo restringido que está constituido por los individuos más cercanos al personaje.

Pública: este campo implica que la condición sexual del personaje femenino esté al alcance de todos los personajes del relato, independientemente del grado de cercanía que mantengan con la protagonista.

Resulta complicado determinar de forma concisa qué nivel de importancia tiene la familia en el proceso de revelación del lesbianismo ya que, tal como exponen Begoña Enguix (1996:74) en el caso concreto de la homosexualidad masculina y Olga Viñuales (2000:69) en el del lesbianismo, la revelación de la cuestión homosexual/lésbica es, en la mayoría de los casos, un proceso selectivo en el que no siempre se incluye a la familia. Por ello se ha decidido colocar el ámbito familiar en el último lugar de los ámbitos personales del personaje.

Junto con el grado de visibilidad del personaje hemos incluido otros campos directamente relacionados con éste como son: **visibilidad inicial/ final, evolución de la visibilidad y consecuencias de la evolución.**

VISIBILIDAD INICIAL / VISIBILIDAD FINAL: se han establecido estos dos puntos de referencia relativos a la visibilidad del personaje para poder analizar la posible evolución y grado de visibilidad del personaje a lo largo del relato cinematográfico.

EVOLUCIÓN DE LA VISIBILIDAD: tras obtener la información relativa a la visibilidad inicial/final, se analizó también el sentido hacia el que evolucionaba la

visibilidad, y éste podía ser: **hacia la ocultación, hacia la visibilidad o no evoluciona.**

CONSECUENCIAS DE LA EVOLUCIÓN: ya por último, dentro del ámbito de la visibilidad se ha abordado el estudio de las consecuencias de esta evolución, que pueden ser: **positivas, negativas, ninguna o no definidas.**

RELACIONES ENTORNO / PERSONAJE: en este apartado se pretende conocer el grado de aceptación del personaje lésbico en su entorno y para ello se han elegido diferentes ámbitos, que desde el más cercano al más lejano serían:

- **ÁMBITO INDIVIDUAL:** se refiere al grado de aceptación del personaje de su propia aceptación sexual.
- **ÁMBITO PERSONAL LÉSBICO:** está formado por los amigos y conocidos del personaje que además comparten su orientación sexual. En este grupo se incluye tanto el colectivo homosexual masculino como el femenino.
- **ÁMBITO PERSONAL NO LÉSBICO:** está formado por los amigos y conocidos del personaje que no comparten con la protagonista su condición homosexual.
- **ÁMBITO FAMILIAR:** es el ámbito formado por aquellos personajes que de forma biológica o elegida representan a su familia más directa. Entre ellos se incluyen: padres, hermanos, amigos, hijos, parejas...
- **ÁMBITO LABORAL:** está formado por todos aquellos personajes que forman parte del ámbito laboral del personaje, independientemente del rango laboral de éstos.
- **ÁMBITO SOCIAL:** en su más amplia acepción, este ámbito se refiere a todo el colectivo social al que pertenece el personaje, es decir: la sociedad al completo.

Dentro de los seis ámbitos citados anteriormente se pueden dar las siguientes posibilidades:

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

Rechazada: se rechaza la condición lésbica del personaje en el ámbito citado.

Ambas: dentro de un mismo ámbito y de un mismo relato, conviven situaciones de aceptación y de rechazo.

No definida: este campo se refiere a los casos en los que el ámbito (grupo de referencia) en cuestión desconozca la condición lésbica de la protagonista o bien que este grupo de referencia no aparezca representado en el relato y por lo tanto carecemos de datos para poder definir la aceptación del lesbianismo.

3.4.2.4 Caracterización sexual del personaje.

Uno de los aspectos más importantes de esta investigación sea quizás el estudio dedicado a la caracterización sexual del personaje. Dentro de este ámbito nos centraremos en los siguientes campos: **origen, emergencia, génesis, integración, realización, evolución y exclusividad.**

ORIGEN: este campo expone las causas por las que la protagonista es o ha llegado a ser lesbiana, siempre expuestas a través del discurso cinematográfico. Este “origen del lesbianismo” ha sido tratado a partir de dos factores: la **emergencia** y el **génesis**.

EMERGENCIA: este campo hace referencia al momento a partir del cual el personaje toma conciencia de una identidad lésbica. Esta emergencia, dependiendo de cuándo se dé, puede ser de tres tipos:

Temprana: ya desde el primer momento del desarrollo de la conciencia de la protagonista, ésta es consciente de su naturaleza lésbica, lo cual implica que

este rasgo ha quedado incorporado a su perfil psicológico desde el inicio de su configuración.

Tardía: ya formada la propia consciencia, el personaje se da cuenta de su condición lésbica con posterioridad, lo que implica que este nuevo factor ha de incorporarse a su perfil psicológico.

No consciente: en este caso el personaje aún no ha tomado consciencia de su condición lésbica, a pesar de que el relato aporte la suficiente información para evidenciar el lesbianismo de la protagonista. Pero estas evidencias no penetran en la consciencia de la protagonista.

No definida: no hay datos en el discurso que indiquen cómo el lesbianismo emerge en la configuración del personaje.

GÉNESIS: con este factor nos referimos a la serie de hechos y causas que según el discurso han originado la emergencia del lesbianismo en el personaje. En este campo se incluyen tres posibilidades:

Espontánea: el lesbianismo aparece en el personaje sin la presencia de ningún hecho desencadenante que provoque la aparición.

Inducida: El lesbianismo emerge en el personaje debido a diversas razones externas a la configuración del personaje o a su propio desarrollo psicológico. Así, se pueden dar factores económicos, sociales, de aprendizaje, de relación,...

No definida: no hay datos acerca del origen del lesbianismo en el personaje.

INTEGRACIÓN: a través de este campo se desea conocer cómo es la convivencia interna entre el personaje y su condición sexual, es decir, si existe un conflicto entre estos dos factores. En este ámbito se dan tres posibilidades:

Integrada: la sexualidad del personaje parece no provocar ningún conflicto en ella. La condición lésbica se muestra en el relato como totalmente integrada en la psicología y vida de la protagonista, sin rastro alguno de conflicto.

Conflictiva: el personaje no logra integrar el lesbianismo en su vida y rechaza que el hecho de ser lesbiana suponga para ella un conflicto interno.

No definida: este campo recoge aquellos casos en los que la relación del personaje con su condición lésbica no queda definida.

REALIZACIÓN: este campo se ha creado tras observar que la condición lésbica no tiene por qué ir siempre acompañada de la acción. A través de este campo se desea saber si la sexualidad lésbica de la protagonista se corresponde con el ámbito de la acción. Encontramos tres posibilidades:

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

Reprimida: el personaje presenta conflictos entre su condición lésbica y la expresión de su sexualidad.

No definida: el discurso no aporta dato alguno acerca de la realización de la sexualidad del personaje.

EVOLUCIÓN: este campo se refiere, como su propio nombre indica, a la evolución que sufre el personaje protagonista a lo largo de la trama. Esta evolución está directamente relacionada con su propia aceptación de su condición homosexual y la integración de este factor en su vida. La evolución puede ser:

Positiva: el personaje integra perfectamente en su persona y en sus relaciones sociales el hecho de ser lesbiana y su vida no se ve perjudicada debido a su orientación sexual.

Negativa: el personaje es rechazado por ella misma y por la sociedad debido a que su lesbianismo y su orientación sexual suponen un obstáculo vital.

No evoluciona: la condición sexual del personaje no es un factor condicionante del bienestar o malestar del personaje.

EXCLUSIVIDAD: dada la combinación de rasgos relativos a las conductas sexuales que se pueden dar en el personaje (la heterosexualidad y la bisexualidad), este campo tiene como objetivo indicar el grado de exclusividad con que el lesbianismo aparece en la protagonista.

Exclusiva: el rasgo lésbico excluye cualquier otra conducta sexual del personaje.

No exclusiva: El lesbianismo se incorpora a otras formas de sexualidad, entre las que destaca la bisexualidad.

3.4.3 ANÁLISIS CUANTITATIVO Y CUALITATIVO DE LOS RASGOS DE CARACTERIZACIÓN INDIRECTA DEL PERSONAJE.

En el ámbito de la caracterización indirecta del personaje se tomaron varias fuentes de cualificación del personaje, entre las que destacamos el análisis del espacio y del tiempo, a través de los cuales podemos obtener información acerca de los lugares y momentos en los cuales el personaje desarrolla su acción. Aunque el análisis del tiempo es importante, es sin duda el parámetro del espacio la fuente básica en esta caracterización indirecta ya que es un rasgo fácilmente analizable y suele estar delimitado perfectamente.

Durante esta fase del análisis era fundamental el poder observar en qué momento del día se desarrollaba la acción del personaje, así como el poder medir la presencia de los personajes en los distintos escenarios, analizar la naturaleza y características de los mismos y observar si las acciones que se producían en cada escenario tenían carácter diferencial y cómo se mostraban dichas acciones.

Se detallan a continuación los distintos parámetros incluidos en esta sección del análisis que, como hemos dicho anteriormente, son el espacio y el tiempo, a los que se unen las acciones que hemos determinado como *diferenciales*, entendidas éstas como aquellas que realiza el personaje lésbico y le diferencia de los demás personajes.

3.4.3.1 Análisis del espacio.

El espacio goza de gran importancia en el análisis del personaje en la medida en la que el espacio es, junto con la indumentaria y el aspecto físico en general, uno de los elementos más característicos a la hora de definir la construcción propia del personaje.

En lo relativo a los espacios que son habitados por el personaje lésbico interesan los siguientes aspectos:

1. Saber qué espacios habita mayoritariamente y qué rasgos se repiten más en la caracterización espacial, teniendo en cuenta cada uno de los personajes.
2. Saber si el personaje analizado frecuenta lugares específicamente lésbicos y, en caso de que lo haga, saber cómo han sido caracterizados dichos espacios.
3. Saber cuáles son, y cómo se 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 con el que identificamos el espacio donde tiene lugar la acción en cada momento.

CALIFICACIÓN: bajo esta denominación se agrupan cuatro campos mediante los cuales se aporta información importante acerca de la construcción del espacio analizado. Este rasgo queda dividido en cuatro grandes grupos:

Público / privado / indefinido: este campo hace referencia a la privacidad del espacio en relación con el propio espacio y con el uso que el personaje hace de éste. La finalidad de este campo es llegar a conocer si la actividad lésbica es representada como un hecho público o privado. Para ello, se cruzará este campo con el campo referente a las acciones diferenciales del personaje.

Interior / exterior: al igual que el campo anterior, éste supone también una útil herramienta para saber si las acciones diferenciales del personaje lésbico se llevan a cabo en espacios interiores o exteriores, con las implicaciones de visibilidad que eso conlleva.

Urbano / rural / natural / indeterminado: este campo es clave para conocer el ámbito en el que se desenvuelven los personajes habitualmente.

Diferencial / genérico: este campo ha sido creado para diferenciar los espacios atendiendo a su diferencialidad. Así, podremos distinguir los espacios que son diferenciales de los que no, considerando los diferenciales como aquellos con uso mayoritario o exclusivamente lésbico. A este grupo pertenecen tanto los llamados lugares de *ambiente*⁶⁴ tales como bares, discotecas, restaurantes... destinados íntegramente a un público lésbico como aquellos espacios que, aunque no son en sí diferenciales, pasan a serlo por el uso que se hace de ellos en relación con determinadas facetas de la actividad específicamente lésbica. Estos lugares reciben el nombre de espacios genéricos de uso diferencial, como por ejemplo saunas o vestuarios, etc, espacios que de por sí no son lésbicos pero que pueden convertirse en tales en el relato.

Por otro lado encontramos los espacios genéricos, que son aquellos que no representan ningún rasgo específico que los identifique como pertenecientes a una topografía lésbica ni por su naturaleza ni por su uso.

3.4.3.2 Análisis del tiempo.

El análisis del tiempo se analiza en torno a dos variables: por un lado la duración en segundos de la película analizada y por otro el análisis del tiempo atendiendo al momento del día.

DURACIÓN: indica la cuantificación objetiva, expresada en segundos, de la representación de un determinado aspecto. A través de este dato se podrá conocer con exactitud la cantidad de tiempo asignada a la representación de un determinado escenario en el filme, a la aplicación de un rasgo de cualificación, etc. El valor de

⁶⁴ Véase Guash, O. (1991:109) y Enguix, B. (1996:111) para todo lo relativo a espacios de ambiente.

esta duración será cero cuando se trate de espacios no representados pero actualizados a través de algún otro medio, como por ejemplo la referencia verbal.⁶⁵

MOMENTO DEL DÍA: a través de este dato se podrá conocer en qué momento del día predomina la acción del personaje y saber si el personaje es diurno o nocturno, o si no se especifica en qué momento del día se mueve el personaje. Por ello, se han establecido tres parámetros referentes al momento del día: día, noche o inidentificable; éste último para los casos en los que ni por la representación directa, ni por el discurso, ni por el contenido de escenas adyacentes podamos determinar el momento del día en que se desarrolla la acción.

3.4.3.3 Análisis de la acción diferencial.

Este análisis se centra en las acciones diferenciales, es decir, aquellas que realiza el personaje lésbico y que le diferencian como tal ante el resto de los personajes, de ahí el nombre que reciben estas acciones.

Además de analizar estas acciones se consideró también importante analizar las acciones socialmente rechazadas realizadas o padecidas por los personajes, estando un gran número de ellas relacionadas con el vampirismo tal y como veremos más adelante.⁶⁶

La acción diferencial es aquella que, como ya se ha dicho, distingue al personaje lésbico diferenciándole de los personajes no lésbicos. La existencia de estas acciones va siempre acompañada de una posterior descripción acerca de la naturaleza de la acción, haciendo especificaciones acerca del modo en que se muestra esta acción en el relato; análisis que puede ser significativo a la hora de analizar la posible evolución en el tratamiento de estas acciones en la trayectoria del cine lésbico. Las acciones diferenciales pueden darse de los siguientes modos:

⁶⁵ Para el minutado se han empleado en su mayoría películas en DVD o en Película Cinematográfica cuyos reproductores estaban dotados de un contador de tiempo en hh:mm:ss, lo que ha permitido una gran precisión a la hora de cronometrar la duración.

⁶⁶ En lo referente al vampirismo véase el epígrafe 6.4

Representada: la acción diferencial es representada de forma explícita en pantalla (independientemente del grado de detalle).

Sugerida: estas acciones le indican al espectador que una acción se ha producido, aunque no hayan sido representadas ni relatada textualmente. La sugerencia se lleva a cabo a través de diversos métodos: bien a partir de la sustitución de la acción diferencial por otra acción a la que se asocia o bien porque exista una causa/efecto entre ambas.

Relatada: el espectador es consciente de la acción sólo a través de los comentarios verbales o menciones que se hacen en el diálogo acerca de dicha acción, ya que ésta no es representada en ningún momento.

Omitida: en este caso se puede entender que se ha producido una acción diferencial sin que el discurso ofrezca elemento alguno de ello que haga referencia directa de la acción, a excepción de la propia elipsis.

Bajo el campo llamado “Otra conducta socialmente rechazada” se han incluido todos aquellos casos en los que el lesbianismo aparecía asociado a otros comportamientos rechazados generalmente por la sociedad, entendida en su sentido más amplio. Estas conductas incluyen la violación, el asesinato, el suicidio, el consumo de alcohol o de drogas, la ninfomanía, la perversión, el robo, el sadomasoquismo, etc.

Este campo surge a raíz del planteamiento de una de las hipótesis con el deseo de encontrar los mecanismos mediante los cuales el lesbianismo pueda ser caracterizado negativamente, por lo que la asociación del lesbianismo a otras acciones generalmente rechazadas puede ser uno de los mecanismos más eficaces.

4 CARACTERIZACIÓN DIRECTA DEL PERSONAJE.

4.1 ANÁLISIS DE DATOS RELATIVOS A LA APARIENCIA.

4.1.1 LA EDAD

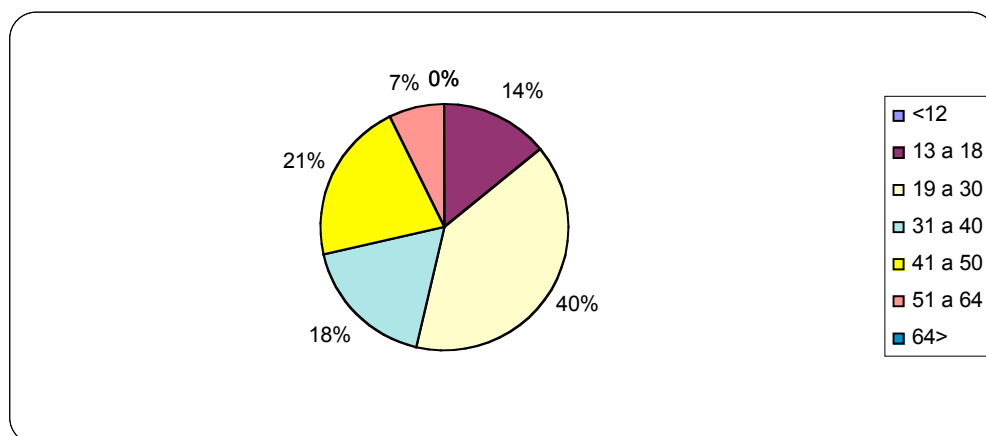


Gráfico 1: **Edad**

En lo referente a la edad aparente de los personajes lésbicos, éstos aparecen distribuidos fundamentalmente en dos grupos: los que se localizan entre los 19 y los 30 años representan un 40%; los personajes entre 41 y 50 años un 21%; un 18 % para los personajes entre 31 y 40 años; un 14% para los adolescentes entre 13 y 18 años y un 7% está representado por los personajes entre los 51 y los 64 años. No se halla ningún personaje con edad menor de 12 años o mayor de 64 años.

Según esta estadística, el lesbianismo no es un rasgo presente ni en la infancia ni en la denominada 3ª edad. Si además tomamos los diferentes grupos de edad y los consideramos atendiendo a los modos de representación en que hemos clasificado las películas de la muestra y que habíamos identificado como erótica, reivindicativa, desfocalizada e integrada, nos encontramos con que en las películas de la modalidad reivindicativa la mayoría de los personajes tienen entre 40 y 50 años, mientras que en la modalidad desfocalizada e integrada el rango de edad más común entre los personajes es el de 19 a 30 años, estando el resto de los personajes repartidos en otros grupos de edad inferior a 19 años o superior a 30.

Las razones que explican que en la modalidad reivindicativa la mayor parte de las protagonistas se encuentre en una edad madura está directamente relacionada con una de las características de esta modalidad que ya citamos en el epígrafe 3.2.2.: “El lesbianismo surge y se compagina, en muchos casos, con la etapa final de una relación heterosexual fallida.” El que estos personajes hayan tenido una relación heterosexual anterior, normalmente duradera y con hijos, explica el por qué predominan en esta modalidad las mujeres en edad madura.

En cuanto a la modalidad desfocalizada, la mayor variedad de edades que presentan las protagonistas, aún con especial predominancia de personajes entre los 19 y 30 años puede deberse a “la desdramatización de la condición homosexual como fruto de la progresiva aceptación social” (Alfeo;1997:140) y que esta aceptación social permitiera asociar el lesbianismo a las capas más jóvenes de la sociedad sin temor a un efecto adverso por parte 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 esa cuestión tenían que atraer a un público más amplio, cuya simpatía para con la causa homosexual había que granjearse.” (Hopewell, 1989:177)

4.1.2 EL ASPECTO EXTERNO.

En lo referente al cuidado que el personaje parece poner a su aspecto externo, es destacable el hecho de que ningún personaje presenta un aspecto descuidado y el rasgo más frecuente (57%) es el que define al personaje lésbico con un cuidado indiferente en cuanto a su aspecto externo. Es significativo destacar que en este grupo se incluyen personajes que por su empleo o vida tienen obligación de seguir ciertos cánones en los que al aspecto personal se refiere y eso les incluye en este grupo de cuidado indiferente. Nos referimos a personajes que viven en prisión, conventos o determinados lugares donde el uso del uniforme es obligatorio. Estas circunstancias hacen que o bien vistan con uniforme o bien, como en el caso de las

presas, que no puedan dedicarle una gran atención a su aspecto por apenas contar con medios para ello.

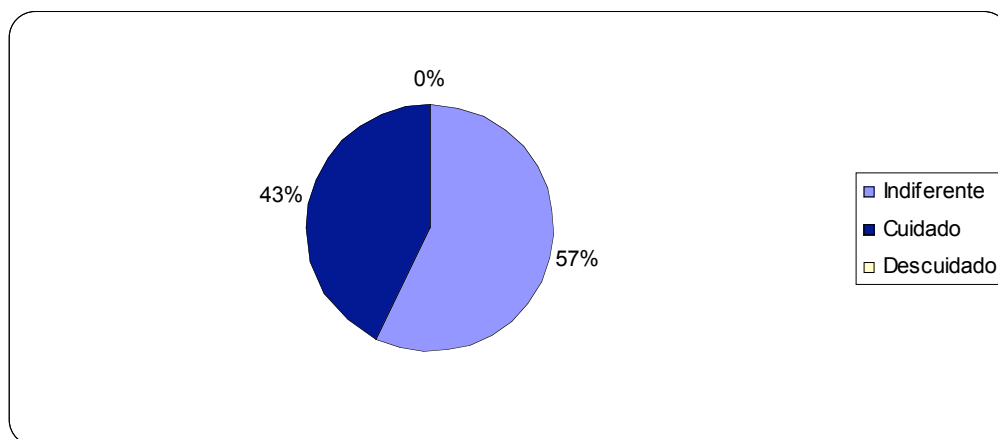


Gráfico 2: Aspecto externo

En el resto de los casos (43%) el rasgo más frecuente es el que define al personaje lésbico como especialmente atento al cuidado de su aspecto externo. Este hecho se representa en la práctica de forma explícita en algún momento del discurso, mostrando cómo el personaje pone especial cuidado en la elección de su vestuario, luce joyas y ropas poco habituales que denotan su buen gusto y calidad, o cuida su peinado, maquillaje y forma física con especial atención. En esta clasificación encontramos a las jóvenes protagonistas de las películas “S” que por lo general no tienen empleo y viven del dinero de sus maridos, como es el caso de Julietta (*La caliente niña Julietta*) o de Paula (*La frígida y la viciosa*) y otro grupo de mujeres dedicadas al mundo del arte y el espectáculo, que por su profesión le prestan mayor atención al aspecto externo. Entre ellas encontramos a actrices como Cristina en *Calé*, Júlia en *Sévigné* o Nadia en *Las Vampirás*; bailarinas como Marta en *Me siento extraña*, o diseñadoras como Emmanuelle en *Emmanuelle* y *Carol* o cantantes como Bom en *Pepi, Luci, Bom...* que presenta un particular y cuidado estilo *punk* en su vestimenta y peinado. Así, parece que el especial cuidado del aspecto externo de las protagonistas no va unido a una determinada edad o clase social sino más bien a su ocupación.

Dentro de este epígrafe destinado al aspecto externo de los personajes lésbicos en el cine español, debemos destacar los estereotipos de *Butch* y *Femme* de los que hablamos en el epígrafe 1.1.1, donde la palabra *Butch* tiende a denotar la masculinidad mostrada por una mujer, traducándose literalmente al castellano como “marimacho” o “camionera”. La *Femme*, término francés de “mujer”, sirve para designar a las lesbianas cuya aspecto externo es muy femenino. Esta clasificación se complementa con la realizada por Caroline Sheldon dentro de su artículo “Cine y lesbianismo: algunas ideas” (1982:41) en el que presenta los tres estereotipos lésbicos que según ella están presentes en los medios de comunicación de masas y donde los conceptos de *butch* y *femme* se corresponden con los de *lesbiana virago* y *lesbiana neurótica* respectivamente y donde se presenta el concepto de *lesbiana sofisticada*:

“-La lesbiana virago (fuerte tipo bollera / forzada, generalmente obrera y dominante en sus relaciones con las mujeres)

-La lesbiana sofisticada (generalmente una mujer mayor, que es rica y ha triunfado en el mundo de los hombres)

-La lesbiana neurótica (mujer-mujer, generalmente, o lesbiana oculta).”

De todo ello se puede interpretar que el cine español sólo muestra el modelo de *Femme* (lesbiana neurótica según Sheldon) en todo su rango de edades y sustituye a la lesbiana sofisticada por una mujer mucho más joven, que goza de buen nivel económico, está casada y supone el centro de atención de la mirada heterosexual masculina. En ningún caso este estereotipo de lesbiana sofisticada parece dirigido a buscar una identificación por parte de las espectadoras lesbianas.

El modelo de *Butch* (lesbiana virago también según Sheldon) no aparece como tal en el cine español, tal sólo los papeles representados por la directora y actriz catalana Marta Balletbò-Coll pueden hacernos pensar de forma lejana en este modelo de representación, más bien por su aspecto descuidado y de mujer completamente común que por un aspecto estrictamente masculino.



Imagen 19. Soledad Miranda interpreta a la condesa Nadia, una vampira con un depurado estilo *Femme* a lo largo de todo el filme *Las vampiras*.



Imagen 20. Aína (*Todo me pasa a mí*) es un claro ejemplo de aspecto indiferente: no usa maquillaje y su vestuario se define por la comodidad frente a la elegancia.

Esta ausencia de modelos marcados de *Butch* y *Femme* en el cine español es un hecho significativo que, tal y como veíamos en el epígrafe anterior dedicado a la edad, guarda una gran relación con el público heterosexual al que van dirigidas estas películas al que no le puede resultar de gran interés la estética *Butch - Femme* asociada internacionalmente al lesbianismo. Esto avala la hipótesis de que el cine español no está hecho para la construcción de una identidad lésbica, ya que el cine de

temática lésbica ha pasado de no existir a estar lleno de personajes lésbicos totalmente integrados.

Así como los modelos de homosexualidad en el cine se han desplazado hacia una hipermasculinidad, el modelo lésbico ha evolucionado paralelamente hacia una hipperfeminidad con personajes muy femeninos o muy cotidianos, con una reflexión sobre el lesbianismo basada más en la emoción que en la apariencia.

4.2 ANÁLISIS DE DATOS RELATIVOS AL PERFIL SOCIOECONÓMICO.

4.2.1 NIVEL CULTURAL.

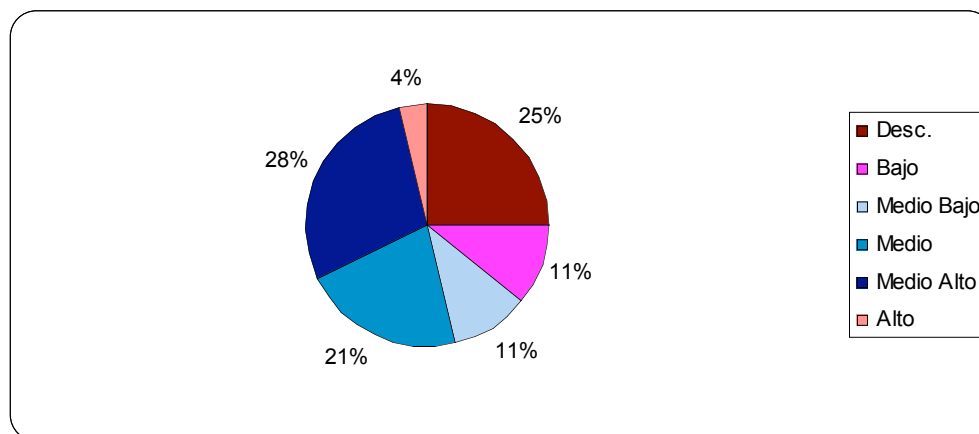


Gráfico 3: Nivel Cultural

En lo relativo al análisis del nivel cultural de los personajes lésbicos se demuestra que, para el cine español, el lesbianismo está estrechamente ligado a la posesión de un nivel cultural medio alto con un 28%; estos personajes muestran, bien a través de los conocimientos que parecen tener o bien a través de su expresión verbal, que poseen unos niveles de conocimiento por encima de la media, están interesados en el arte y la cultura en general y muchos de ellos poseen estudios universitarios de grado medio y tienen profesiones liberales relacionadas con el mundo artístico y el espectáculo. Los personajes que pertenecen a este grupo son: Laura y Sofía (pianistas), Cristina y Júlia (actrices), Eva (enfermera), Carmen (restauradora), Aína (artista) e Irene (comisaria de exposiciones).

Con un nivel cultural medio (21 %) y debido a la ausencia de rasgos que sitúen a estos personajes en otro nivel superior o inferior, encontramos personajes de cuya expresión verbal podemos deducir que su nivel cultural no es bajo, pero tampoco hay datos que demuestren un alto nivel cultural. Son personajes interesados en la lectura (Sor Ana en *Extramuros*) o en el teatro (Anna en *Costa Brava*). De Alice (LV) y Silvia (SAR) no contamos con datos discursivos que permitan esbozar de forma más concreta el nivel cultural de estos personajes.

Los porcentajes de nivel medio-bajo y bajo son los mismos (11%). La expresión verbal de estos personajes es lo que hace que se sitúen en estas categorías. La diferencia entre los personajes de nivel medio-bajo y bajo es que los de nivel cultural bajo se sitúan en un nivel de marginalidad social que va acompañado de una expresión lingüística específica que es un claro indicador de su bajo nivel cultural.

Tan sólo un 4% de los personajes pertenecen a nivel cultural **alto**, nivel que queda directamente identificado con la ocupación profesional de los personajes. El único personaje del que conocemos con exactitud que posee estudios universitarios de grado superior es de Marta (L2L) que trabaja como médica.

El resto de los personajes (25%) carecen de representación en este aspecto y, a falta de rasgos suficientes para poderlos clasificar de una u otra forma, aparecen con el rasgo desconocido en lo que a su nivel cultural se refiere.

Tras este análisis, y tal y como ocurría en el análisis del personaje homosexual en el cine español (Alfeo;1997:146), es evidente que los personajes lésbicos mostrados por el cine español poseen en su mayoría un nivel cultural medio-alto y, al margen de cualquier otra consideración, el ser lesbiana no pertenece, ni para bien ni para mal, al ámbito de lo común.

4.2.2 NIVEL SOCIOECONÓMICO

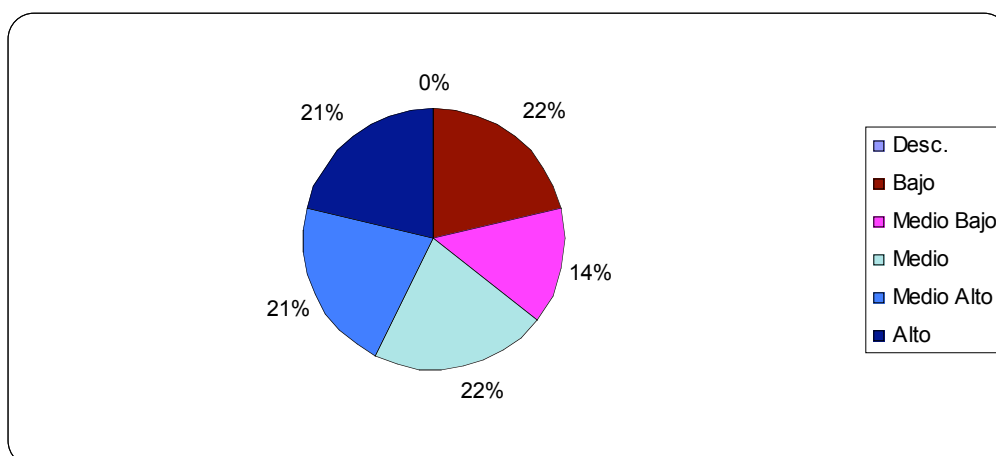


Gráfico 4: Nivel Socioeconómico

Este gráfico muestra como el nivel socioeconómico de los personajes se agrupa en grandes bloques semejantes. Los porcentajes son muy similares (21-22%) en lo referente a los niveles bajo, medio, medio-alto y alto.

En la clase social alta (21%) aparecen representados Julietta (LCNJ), Cristina (CL), Paula (FYV), Irene (ELC), Sofía (AMM) y Júlia (SVGN), bien mujeres casadas con hombres millonarios o bien mujeres con empleos relacionados con el mundo del arte y/o el espectáculo. Casi todas ellas viven en grandes mansiones o en pisos céntricos con buenas vistas y se pueden permitir caprichos tales como viajes, abrigos de piel o joyas. Todos estos personajes comparten el denominador común de la heterosexualidad: todas a excepción de Sofía (AMM), que se muestra desde el principio como separada, son mujeres con pareja heterosexual estable.

La clase social media (22%) está representada por aquellos personajes que, tal y como ocurría en lo referente al nivel cultural, están adscritos a este grupo por ausencia de datos concretos que nos hagan situarlos en otra categoría superior o inferior. En esta clase social encontramos personajes como Betty (LNTC), Eva (SAUN), Anna (CB), Aína (TMP), Silvia (SAR) o Raquel 2 (L2L).

La clase social media-alta (21%) está formada por los personajes que tienen profesiones liberales o relacionadas con el espectáculo y viven de forma desahogada sin llegar al nivel económico de los personajes de clase alta tales como Marta y Laura (MSE), Carmen (EPJR), Marta 2 (L2L), Alice (LNTC) y Emmanuelle (EMM).

La clase social baja (22%) incluye a personajes como: Berta (CA) Elisa (MCNJ) Superiora (ET) y Sor Ana (EXT), Estrella (CL) Gabi (PSJ), a quienes su ocupación profesional les incluye en este grupo. En este caso, el nivel cultural coincide con el social de forma casi íntegra con la única excepción de los dos personajes que son monjas, que gozan de un nivel cultural más elevado que el social.

Por último, situamos a Raquel (SAR) en el nivel medio-bajo (14%) por contar con escasos datos a la hora de clasificar el nivel social de este personaje pero

basándonos en su entorno familiar, marcado por una vida rural y con ausencia de padre, para situarla en este grupo.

De este gráfico interpretamos que, en lo referente al nivel socioeconómico de los personajes analizados, todos los niveles socioeconómicos están presentes en la misma medida, a excepción del nivel medio-bajo que tiene una menor presencia. El gráfico nos muestra un amplio abanico de capas sociales en las que se incluyen los personajes de forma proporcional, sin encontrar relación directa con su nivel cultural o con la modalidad en la que hemos incluido la película.

4.2.3 ESTADO CIVIL

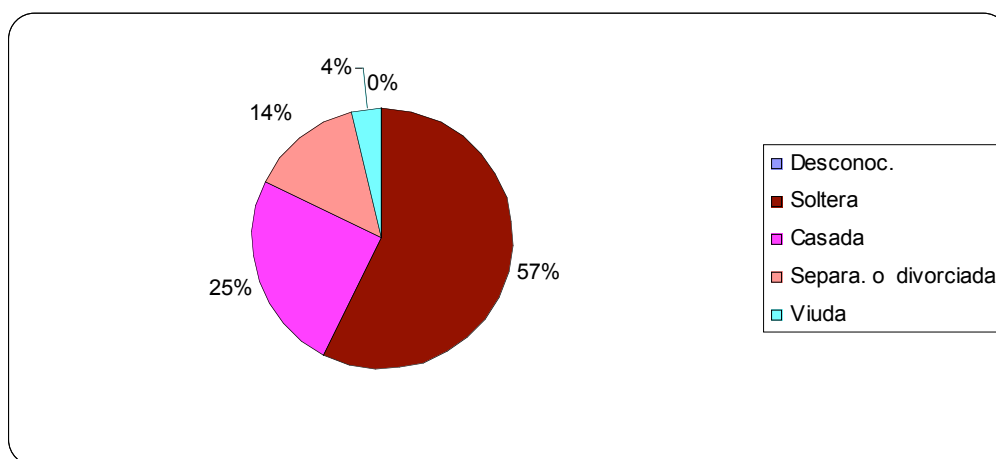


Gráfico5:Estado civil

La lesbiana en el cine español se muestra mayoritariamente como una mujer soltera (57%), aunque son mujeres casadas en un 25 % de los casos y separadas o divorciadas en un 14% de los casos. Tan sólo un personaje, Estrella, es viuda (4%).

Entre las mujeres casadas (25%) son tres las parejas que conocen las relaciones lésbicas de sus mujeres: Julietta (LCNJ), Paula (FYV) y Eva (SAUN), mientras que en los otros tres casos, Laura (MSE), Emmanuelle (EMM) e Irene (ELC), no hacen partícipes a sus maridos de estas relaciones.

En cuanto al grupo de separadas o divorciadas (14%), en la mitad de los casos el lesbianismo constituye la causa directa de esta separación, como en Cristina (CL) y Júlia (SVGN). En la otra mitad de casos, los de Carmen (EPJR) y Sofía (AMM), la

separación se produce mucho antes de que las protagonistas inicien la relación lésbica.

De esta gráfica interpretamos que un gran número de personajes de la muestra alternan su condición lésbica con otras condiciones sexuales, ya que un total de un 47% ha estado casada en algún momento de su vida, hecho que implica una gran presencia de la bisexualidad entre los personajes como ya abordaremos más adelante en el epígrafe referente a la exclusividad con la que el rasgo de lesbianismo se manifiesta con respecto a otras sexualidades y afectos. Estos rasgos contrastan en gran medida con el pequeño porcentaje de personajes homosexuales casados (8,33%) frente a la mayoría de solteros (87,50%), datos que están directamente relacionados con las diferencias de exclusividad del rasgo homosexual y el lésbico.

4.2.4 OCUPACIÓN PROFESIONAL.

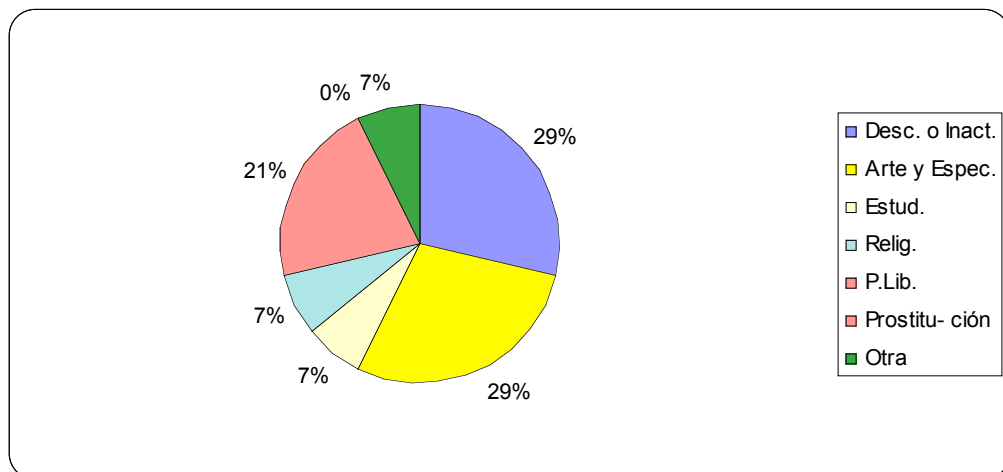


Gráfico 6: **Ocupación Profesional**

En lo referente a la ocupación profesional en primer lugar se encuentran los personajes que se dedican a profesiones relacionadas con el arte y los espectáculos (29%) tales como músicos (Laura en MSE y Sofia en AMM), bailarinas (como Marta en MSE), actrices (como Cristina en CL y Júlia en SVGN), cantantes (como Bom en PLB o Raquel en L2L) o restauradoras de arte (como Carmen en EPJR).

Con igual porcentaje (29%), encontramos aquellos personajes que bien están inactivos, o bien no es posible conocer su dedicación profesional a partir del propio

texto cinematográfico. Entre ellos encontramos a Betty (LNTC), Berta (CA), Carol (EMM), Julietta (LCNJ), Luci (PLB), Paula (FYV), Elisa (MCNJ) y Gabi (PSJ).

Un 21% de la muestra se dedica a profesiones liberales, tales como empresaria, enfermera, asesoras de arte o diseñadoras. Entre los personajes con profesiones liberales encontramos a Alice (LV), Emmanuelle (EMM), Eva (SAUN), Anna (CB), Irene (ELC) y Marta 2 (L2L). Y con un 7% encontramos otras profesiones en las categorías de: estudiante, como Silvia y Raquel en SAR, ocupación religiosa, como la Superiora (ET) y Sor Ana (EXT) y otras profesiones como la de criada (Elisa en MCNJ) o vendedora ambulante (Estrella en CL).

Así, tal y como ocurría en el análisis acerca de la homosexualidad española en el cine, es destacable el hecho de que la mayoría de los personajes lésbicos analizados tienen profesiones relacionadas, directa o indirectamente, con el mundo artístico y los espectáculos. También es importante destacar el gran número de personajes cuyo empleo es desconocido para el espectador o aquellos que están inactivos laboralmente y son mantenidos económicamente por sus respectivas parejas heterosexuales, en caso de haberlas. Este es el caso concreto de Julietta (LCNJ), Paula (FYV) y Luci (PLB), tres personajes de la muestra que se sienten “atados” a sus maridos, no sólo por las relaciones afectivas hacia ellos sino por la necesidad de una solvencia económica para vivir. Es esta relación afectiva-monetaria la que hace que estas tres mujeres se sientan de alguna manera obligadas a mantener relaciones sexuales con sus maridos, a los que no desean. Esta situación de inactividad laboral de la mujer debido a la buena solvencia económica del marido, es tan sólo el reflejo de un modelo social muy repetido en la sociedad española durante décadas.

4.3 ANÁLISIS DE DATOS RELATIVOS AL ENTORNO.

4.3.1 RASGOS RELATIVOS A LA REPRESENTACIÓN DE SU NÚCLEO FAMILIAR.

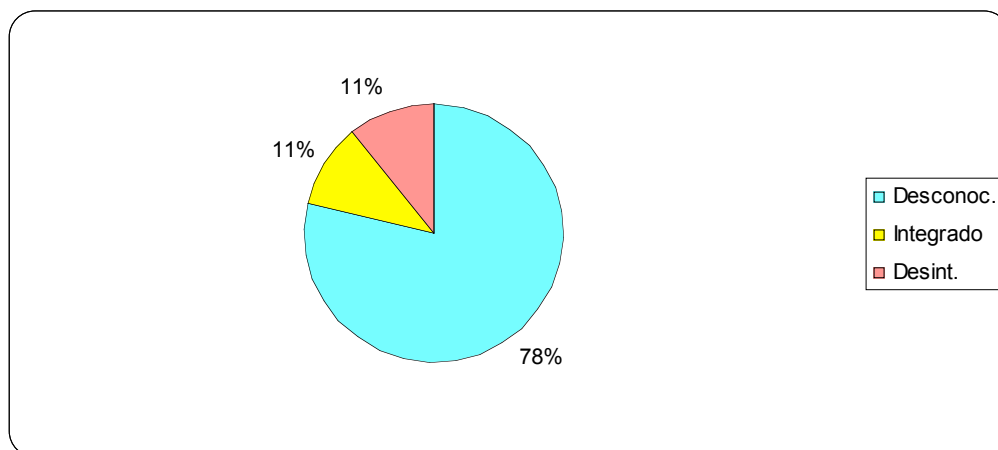


Gráfico 7: Composición del Núcleo Familiar

Tal y como se comentó en el epígrafe 3.4.2.3 al tratar los rasgos relativos a la relación del personaje con su entorno, se entiende por familia a la comúnmente conocida con el concepto de “familia nuclear”, es decir, la que está compuesta por los padres y por los hijos y la que representa el entorno en el que el personaje lésbico ha crecido. Esta relación del personaje con el núcleo familiar no ha de confundirse con el concepto de “familia elegida” o el núcleo conyugal, que se analizará de forma detallada en un epígrafe posterior.

Tal y cómo se observa en la gráfica, en un 78% de los casos el núcleo familiar es desconocido, dato muy elevado en comparación con los casos en los que hay conocimiento de que el núcleo familiar es integrado (11%) o desintegrado (11%).

Centrándonos en los casos en los que el núcleo familiar es desintegrado, en el caso de Elisa (MCNJ) hay ausencia de ambos progenitores, mientras que en el caso de Berta (CA) es la madre la que ha desaparecido y en Raquel (SAR) es el padre. Estas ausencias específicas de madre o padre marcan mucho la personalidad de los personajes propiciando, en el caso de Berta, una estrecha una unión con su padre; o

bien alejándose de la madre en busca del recuerdo del padre fallecido, como le ocurre a Raquel. Tanto Berta como Raquel son los dos únicos personajes que muestran un vínculo muy especial con sus respectivos padres, a los que les aguarda un destino trágico. Conocemos de la muerte del padre de Raquel por un *flashback* que nos muestra el trágico momento de su ejecución durante la dictadura de Franco. En el caso de Berta, es la ausencia de la fallecida madre la que ha hecho más intensa esa relación padre-hija, basada en el cariño y en la cercanía a pesar del encarcelamiento de Berta. El final trágico para el padre de Berta es el suicidio, vía de escape que elige tras saber que su hija no será puesta en libertad tan pronto como él esperaba.

Tan sólo hay tres casos en los que el núcleo familiar sea integrado, y son los de Carmen (EPJR), Aína (TMP) y Júlia (SVGN), pero es sólo en *El pájaro de la felicidad* donde se muestra de una manera más intensa y significativa la relación entre la protagonista y sus padres. Así, mientras que existe una relación distante y hostil entre Carmen y su madre, su relación con el padre es más cercana y llena de diálogo. La siguiente cita habla de las figuras paternas en el cine de Pilar Miró:

“La representación de la figura paterna y materna se estructura en dos grandes bloques con respecto al modo que tienen de hablar “su” verdad de la vida a sus hijos/as: castradores y fálicos, (...) los padres castradores cierran todo contacto con esa experiencia angustiosa vivida por sus hijos utilizando una palabra autoritaria, prepotente y pragmática que asfixia toda comprensión de esa experiencia traumática. (...) Por otra, el padre y la madre considerados fálicos quieren, a través de su palabra cariñosa, emocional y tierna, proteger y encerrar a sus hijos en ese espacio imaginario donde las heridas de la vida queden fuera. Estos padres sensibles sostienen un discurso inscrito en la duda y en la indecisión, porque de este modo anulan el conflicto con el otro miembro de la pareja que sostiene siempre una palabra autoritaria.”⁶⁷

Así, los padres de Carmen siguen estos modelos de una forma muy evidente: el padre se corresponde con el modelo fálico mientras que la madre forma parte de modelo castrador. Esta diferencia entre el padre y la madre hace que Carmen pueda recibir el apoyo de su padre y encontrar el balance en su núcleo familiar.

⁶⁷ SILES, Begoña, “La mirada de la mujer y la mujer mirada. En torno al cine de Pilar Miró.” en *Razón y Palabra*, (Agosto-Septiembre 2005), disponible en: <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n46/bsiles.html>

Contrastando estos datos con los recogidos por J.C. Alfeo en su análisis del personaje homosexual, nos sorprende ver cómo el personaje homosexual es representado como perteneciente a un núcleo familiar desintegrado en la mayoría de los casos, frente al desconocimiento del núcleo familiar del personaje lésbico. Significativo es también que en el caso del personaje homosexual existan ocho núcleos familiares desintegrados por la ausencia del padre, hecho que inscribe a los personajes en “universos regidos en lo afectivo por figuras femeninas, ya sean éstas madres, hermanas o sencillamente amigas”. (Alfeo;1997:153). Esta ausencia de la figura paterna en los personajes homosexuales, no se da, tal y como acabamos de ver, en la misma medida en el caso del lesbianismo. Tampoco podemos decir que el universo femenino tenga una especial importancia sobre los personajes lésbicos, tal y como ocurría en el caso de los homosexuales.

Al contrario de como ocurre en otras cinematografías internacionales, especialmente en la norteamericana, el concepto de *pseudofamilias* homosexuales (Smith,P.J.1990:192) no aparece reflejado en el cine español de temática lésbica:

“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.” (Alfeo,J.C.;1997:153)

4.3.1.1 Actitud del personaje hacia su núcleo familiar.

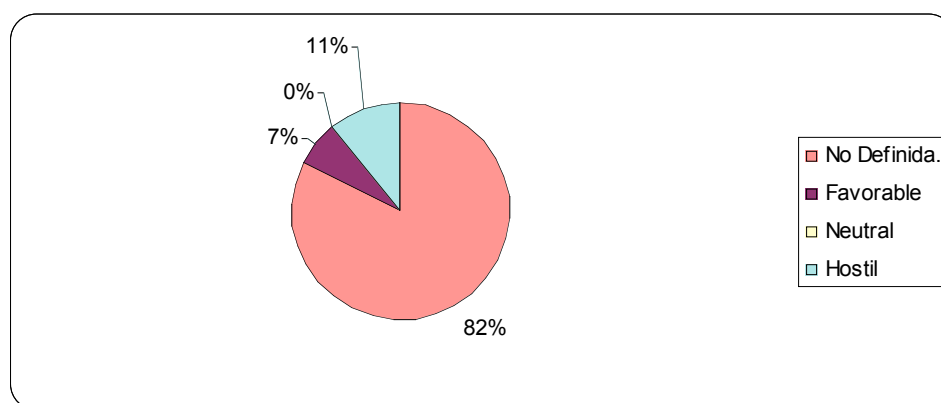


Gráfico 8: Actitud ante el Núcleo Familiar.

La actitud del personaje lésbico hacia su núcleo familiar de origen se presenta, cuando lo hace, como favorable (7%). Con un 11% hallamos los casos en los que esta actitud se presenta como hostil.

Esta actitud hostil se manifiesta a través de distintas actitudes dependiendo del personaje en cuestión, así, Carmen (EPJR) decide visitar a sus padres a los que hace tiempo que no ve, para volver a sus raíces y recordar su juventud, pero la relación entre Carmen y su madre es claramente hostil. Hay distancia y frialdad entre ellas: discuten de política y de la forma de vivir de Carmen. Sin embargo, la hostilidad entre Carmen y su madre queda en parte contrarrestada con la intimidad que existe entre ella y su padre.

En el caso de Aína (TMP), conocemos la mala relación que mantiene con sus padres debido a una cinta de video que su madre le envía por correo pidiéndole perdón por el distanciamiento que hay entre ellas pero justificando, a la vez, la actitud del padre. En ningún momento se especifica que los problemas entre Aína y su padre tuviesen su origen en la condición sexual de Aína, pero tampoco se desmiente esta posibilidad.

Júlia (SVGN) tiene una relación hostil hacia su madre ante la ausencia de amor por parte de su propia madre, Júlia buscó el amor materno en su hija Tanit, lo que produjo una extraña e intensa relación materno-filial. Durante la visita que Júlia y Marina hacen a la madre de Júlia, Marina ayuda a comprender a Júlia el por qué del rechazo a su madre y del amor por su hija Tanit. A partir de ese momento en el filme, la hostilidad hacia el núcleo familiar se reduce considerablemente.

Las actitudes favorables hacia el núcleo familiar son sólo dos: Berta (CA) tiene un excelente trato con su padre, incluso durante los años que pasa en la cárcel, pero tras un juicio en el que Berta es condenada a 8 años más de prisión, el padre se siente completamente desolado y se suicida. El otro caso es el de Raquel (SAR), en el que se da una relación favorable hacia el núcleo familiar, especialmente hacia el padre. Esta relación se ve interrumpida tras la muerte del padre y las consecuencias

que esto conlleva, ya que Raquel ha perdido a su padre y su madre nunca vuelve a ser la que era antes: se vuelve enfermiza y débil.

En el resto de los casos (82%) se desconoce la actitud que mantiene el personaje hacia su núcleo familiar. De este gráfico, y ante la poca información que nos aporta el propio discurso filmico, interpretamos que la relación que el personaje lésbico mantiene hacia su núcleo familiar no es de vital importancia para los guionistas de las películas de la muestra, que han centrado la trama en el momento presente del personaje y en las relaciones entre el personaje y su pareja y amigos, sin hacer partícipe al espectador en ningún momento, de cómo sería la relación entre el personaje y su núcleo familiar si éste formara parte de la trama. Los datos de esta gráfica no coinciden en absoluto con los relativos al personaje homosexual masculino, donde, aunque en casi la mitad de los casos esta actitud no quedaba definida, cuando lo hacía, predominaban sin duda las relaciones favorables frente a las hostiles.

4.3.2 RASGOS RELATIVOS A LA VISIBILIDAD DEL PERSONAJE HOMOSEXUAL.

Quizás debido a la invisibilidad en que se ha visto sumido el lesbianismo a lo largo de su historia, el momento de mayor intensidad dramática en la relación entre la mujer lesbiana y el universo social que le rodean, sea aquel instante en el que se da a conocer su condición lésbica al resto de personajes no lésbicos / homosexuales o totalmente desconocedores de su condición sexual.

Este hecho se puede dar bajo dos circunstancias totalmente diferentes e incluso divergentes: *la declaración, la confesión y la delación.*

La *declaración* supone el momento en que el personaje decide manifestar e informar a otros personajes de su condición lésbica, haciéndolo siempre por voluntad propia. A este proceso se le conoce en el argot homosexual como *salir del armario*.⁶⁸

⁶⁸ El término *salir del armario* o *outing* es una expresión anglosajona que se refiere al armario (*closet*) como el lugar donde se guardan los secretos. Si estar en el armario significa vivir la homosexualidad de manera vergonzante o con miedo a hacerla pública, en el argot gay y lésbico se emplea el término

Según apunta Mira (2002:88) el armario no es una estructura meramente individual, ya que no pertenece al ámbito de la vida privada de cada persona, sino que forma parte de una estructura social en la que el negarse a declararse homosexual no hace sino reforzar la idea de que el ser homosexual es un hecho vergonzante, pecaminoso, perverso o feo.

Una acción muy similar a la declaración viene a ser *la confesión*, que se diferencia de la primera porque en la confesión “el confeso queda normalmente abocado a una situación de inferioridad, pues la confesión implica el reconocimiento de la trasgresión, en ocasiones el arrepentimiento.” (Mira, A.;2002:200)

Por su parte, la *delación* supone el momento en que esta información acerca de la condición sexual del personaje llega a terceros sin que el personaje haya intervenido para ello. Los personajes padecerán así los efectos negativos de esta declaración indeseada, que toma el valor de una delación en la medida en la que dicha acción es la causa que produce la antipatía, rechazo y hostilidad hacia los personajes lésbicos. La delación es también la base de la amenaza del chantaje y siempre trae connotaciones negativas sobre los personajes.

No hay ningún personaje lésbico incluido en el presente análisis que *salga del armario* en su totalidad, es decir, del cual observemos el proceso completo en el que se incluyan su conciencia del lesbianismo, su posterior crisis y aceptación personal y por último, su posterior declaración a su entorno próximo no lésbico, a su familia y a sus compañeros en el ámbito laboral. De todos los personajes que componen la muestra, sólo cinco de ellos realiza una declaración, todas éstas son siempre parciales y a sus parejas. Tan sólo Sofía (AMM) realiza una declaración parcial a sus hijas.⁶⁹

La *delación*, o los riesgos que conlleva una declaración fuera del control del personaje se trata en dos ocasiones en el cine español, y ambos filmes están

salir del armario para designar el momento en el que la persona abandona el anonimato y hace visible su condición sexual a todo su entorno social: la familia, el trabajo y la sociedad.

⁶⁹ Dado a que la mayoría de los personajes de la muestra son mujeres heterosexuales que viven en pareja y que en un momento determinado descubren su condición lésbica, el hecho de salir del armario queda centrado en la declaración del lesbianismo a su pareja. Tras ese acto, se procede a la salida del armario en otros ámbitos, normalmente el laboral o el social formado por aquellas personas que no forman parte del entorno lésbico del personaje.

realizados a finales de la época de los 70: *Me siento extraña* y *Silvia ama a Raquel* muestran dos casos concretos de delaciones. Mientras en *Silvia ama a Raquel* (Diego Santillán, 1979), la delación es producida por parte del granjero que trabaja en la casa familiar donde residen las adolescentes y que tras haber descubierto el lesbianismo entre las dos primas y haber intentado, sin éxito, el abuso sexual de una de ellas decide vengarse difundiendo la condición sexual de las protagonistas en el entorno familiar y social de éstas, lo cual les perjudica sobremanera.

El segundo caso se muestra en *Me siento extraña* cuando un hombre retrasado muy cercano a Marta difunde en el pueblo que ellas duermen juntas, cuando sólo el espectador sabe que esa cercanía entre ellas no es más que una buena amistad. Escenas después de esa delación, Marta intentará declarar su lesbianismo a Laura en un momento en el que la falsa delación difundida por Lucio ya les ha perjudicado a nivel social y será la causa de un abuso sexual hacia Marta.

4.3.2.1 Visibilidad inicial

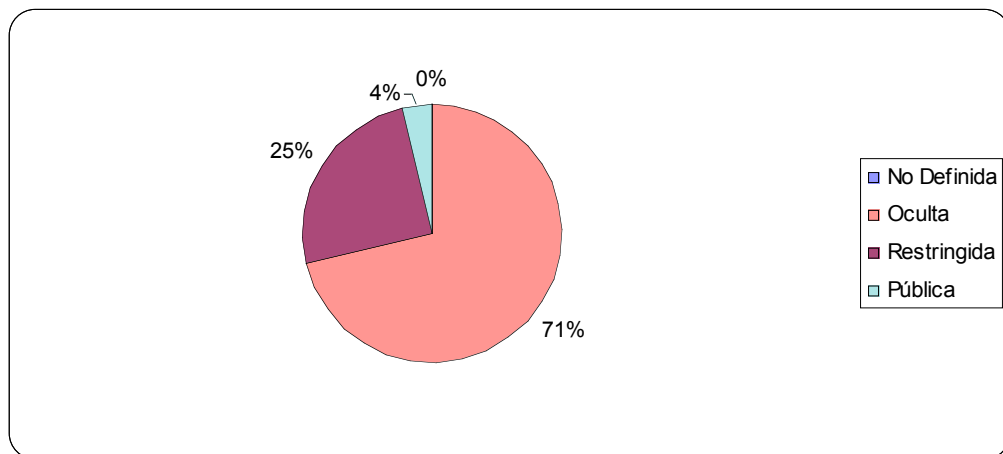


Gráfico 9: Visibilidad Inicial.

En lo referente a la visibilidad del personaje el rasgo más numeroso es, sin duda, el que define la condición sexual como oculta (71%), seguida por los casos en los que la visibilidad es restringida (25%) y tan sólo en un caso (4%) el lesbianismo es público desde el primer momento, éste es el caso de Julietta en *La caliente niña Julietta*.

Tanto éste como los epígrafes a continuación versan acerca de la visibilidad lesbiana de los personajes analizados, temática de suma importancia a lo largo de la historia del lesbianismo no sólo en España sino a nivel mundial. Razón por la cual se ha analizado la visibilidad con la que cuenta el personaje inicialmente y la situación final de esa visibilidad, a la vez que se analizan las consecuencias que esta visibilidad tienen sobre el personaje, ya sean éstas positivas, negativas o neutras.

La visibilidad se refiere al mayor o menor grado de ocultación que hacen los personajes acerca de su condición sexual y de cómo este estado evoluciona o varía o bien hacia una mayor visibilidad o bien hacia la ocultación. El tema de la visibilidad lésbica ha sido muy tratado a lo largo de la historia, ya que aunque guarde puntos en común con la visibilidad gay, ambos colectivos han evolucionado de formas muy distintas en torno a este tema.

Si los homosexuales masculinos lograron cierto grado de visibilidad con los acontecimientos en Stonewall en 1969, la visibilidad lésbica aún en nuestros días no ha sido partícipe de ningún acontecimiento social tal que les haya otorgado un mayor grado de visibilidad. El que además las protagonistas del lesbianismo sean mujeres ha contribuido a ello; que las lesbianas sean mujeres, hace comprensible que a lo largo de la historia se haya optado por la ocultación del lesbianismo porque ésta implica un menor riesgo.

4.3.2.2 Visibilidad final.

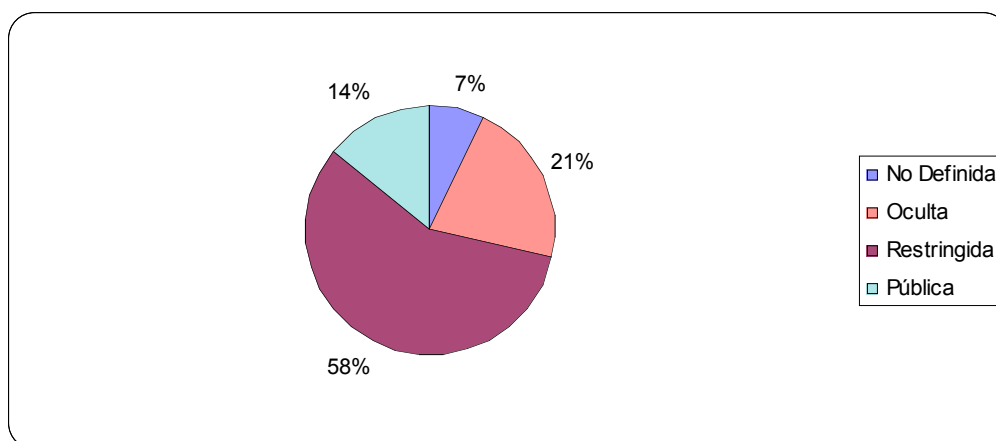


Gráfico 10: Visibilidad Final

En lo referente a la visibilidad final del personaje, el caso más común es el de la visibilidad restringida (58%), en un 21% de los casos se da una visibilidad oculta, en un 14 % de los casos la visibilidad es pública y en un 7% se considera como no definida.

Comparando esta gráfica con la anterior, observamos que se ha producido una evolución positiva en la visibilidad de los personajes, ya que el porcentaje de la visibilidad oculta ha descendido notablemente y por consiguiente, se ha producido un notable aumento en la visibilidad pública y especialmente en la restringida, lo que implica el paso a un grado más en la visibilidad de estos personajes.

La visibilidad pública también evoluciona favorablemente aunque en muy pequeña escala, ya que el porcentaje aumenta tan sólo de un 4% a un 7%.

El cine español lésbico ha mostrado a lo largo de su existencia esta problemática sin grandes cambios apreciables, es decir, la ocultación activa del lesbianismo sigue estando presente aún en los filmes más recientes. Aunque esta tendencia se haya reducido considerablemente a lo largo de los años, el hecho de que siga existiendo, indica una falta de evolución a este respecto; en los filmes más modernos la ocultación activa del lesbianismo sigue estando tan presente como en las primeras películas, una situación que difiere mucho, como veremos, de lo que sucede en el cine en relación con la homosexualidad.

Ante estos dos gráficos referentes a la visibilidad inicial y final del personaje, podemos interpretar que la evolución de esta visibilidad muestra que un gran número de personajes evolucionan hacia una visibilidad restringida y una pequeña parte de ellos lo hace hacia una visibilidad pública; éste es un dato significativo si se compara con el análisis del personaje homosexual en el cine español donde, tras una visibilidad inicial oculta, se pasaba en un gran número de casos a una visibilidad pública (Alfeo,1997:158-159) y no solamente restringida como ocurre en el caso del lesbianismo. De esta manera, el cine español parece tomar nota de los problemas que el lesbianismo ha afrontado históricamente a la hora de hacerse socialmente visible.

Tomando las películas en lugar de los personajes como base de comparación, observamos que los filmes donde se presenta un mayor número de modificaciones en el estatus de visibilidad del personaje pertenecen en su mayoría a la modalidad erótica y a la desfocalizada, justo al contrario de lo que ocurría en el caso de la homosexualidad masculina, donde era en la modalidad reivindicativa donde se realizaban la mayoría de esos cambios de estatus. (Alfeo;1997:159). La siguiente cita aporta información sobre estas diferencias entre la visibilidad homosexual y lésbica:

“Los escasos estudios cuantitativos y cualitativos realizados en España respecto a la percepción social del lesbianismo informan que la masculina es más visible que la femenina y que ésta, a diferencia de la anterior, es percibida como una conducta en la que la afectividad o la ternura ocupa un lugar preeminente:”Más bien, la homosexualidad femenina aparece como una prolongación de la amistad entre dos mujeres, en la medida en que a la mujer se la supone más predispuesta a la homosexualidad que al hombre.” (Viñuales, 1995:75-76)

4.3.2.3 Evolución y consecuencias de la visibilidad del personaje

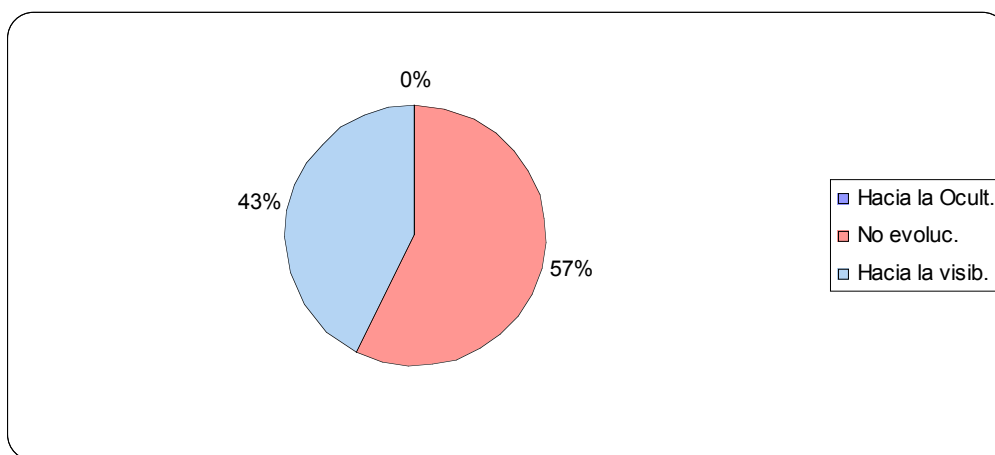


Gráfico 11: Evolución del Estatus de Visibilidad

En el 43 % de los casos se ha producido una evolución en la visibilidad del personaje, y todos ellos han evolucionado hacia una mayor visibilidad, nunca hacia la ocultación. En un 57% de los casos no se ha producido ninguna evolución, es decir, los personajes siguen viviendo con el mismo grado de visibilidad que tenían al comienzo del filme. Los resultados de esta gráfica son prácticamente iguales que los obtenidos en el estudio del personaje homosexual, lo que implica que la evolución

del estatus de visibilidad del personaje se ha realizado de una manera proporcional tanto en el caso del lesbianismo como en el de la homosexualidad.

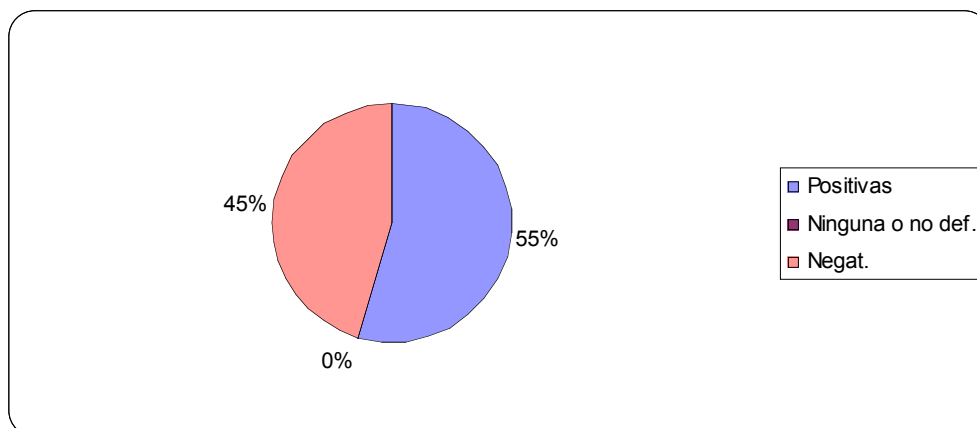


Gráfico 12: Consecuencias de la Evolución hacia la Visibilidad.

Los resultados que muestran este gráfico son muy esperanzadores si se compara esta gráfica con la obtenida en el análisis del personaje homosexual (Alfeo;1997:161) donde había tan sólo un 18,18% de consecuencias positivas frente al 55% de los casos donde aumento de visibilidad lésbica ha traído consigo consecuencias positivas para el personaje, predominando las consecuencias negativas desde los inicios del cine español de temática lésbica hasta el año 1980 y desde ese año hasta la actualidad predominando las consecuencias positivas.

En el caso concreto de *Me siento extraña*, antes de que surgiera el amor entre Marta y Laura, ellas ya eran víctimas de las consecuencias que la visibilidad podría traer consigo, ya que cuando Lucio le insinuó entre sus amigos que ellas eran lesbianas, (razón obvia para ellos dado que ellas vivían juntas y eran capaces de vivir sin un hombre al lado); el grupo de caciques reaccionaron insultándolas, espiándolas y agrediendo sexualmente a Marta. La escena final del filme, en la que Lucio descubre a Marta y Laura juntas en la cama, supone un final abierto tras el cual no sabemos cómo serán las consecuencias de la visibilidad de ese lesbianismo, pero los insultos y comportamientos homófobos de que han sido víctimas son sólo el indicio de cómo serán las consecuencias que esta visibilidad pueda traer consigo.

En *Silvia ama a Raquel*, Silvia pagará su visibilidad con el rechazo e insultos por parte del pueblo y su familia y con su propia muerte, mientras que Raquel la pagará también con ese rechazo familiar y social, a lo que se une el abuso sexual.

Paula (FYV) pagará su visibilidad con la frustración personal y matrimonial. Se verá inmersa en el sucio juego que su marido y su amante han organizado, pagando su visibilidad con su anulación completa: se convertirá en el juguete sexual de los otros.

Como se ha visto, en los cuatro primeros casos (Silvia, Raquel, Marta y Laura) las consecuencias negativas tienen su base en el escándalo público y su consiguiente rechazo social que en todos los casos es fruto de la envidia, celos o maldad de otros personajes, que casualmente son siempre hombres de mediana edad que viven en un ambiente muy rural y de un nivel socioeconómico medio-bajo. El caso es Paula es totalmente diferente ya que la base de sus consecuencias negativas se basa en los otros dos personajes del filme, los dos tercios restantes de este triángulo amoroso, que con el deseo de deshacerse de ella, la fuerzan a *salir del armario* para luego rechazarla e ignorarla en su propia casa.

En el 45% de los casos esta visibilidad tiene consecuencias positivas. Son personajes como Alice (LV) que tras conocer su condición lésbica y superar el maleficio vampírico en el que estaba sumida, se siente tranquila y con fuerzas para recapacitar acerca de todo lo que le ha ocurrido en los últimos meses y rehacer su vida. Una de las causas de estas consecuencias positivas en Alice es su fuerza de voluntad y el apoyo incesante de su novio Omar.

Luci (PLB) ve como su vida cambia radicalmente a través de conocer a Luci y a Bom y de su relación lésbica con ésta última. Sus intensos deseos de sufrimiento masoquista se llevan a cabo gracias a su relación con Bom. Aunque Luci disfruta de su visibilidad lésbica pero es ella misma quien decide volver a su vida matrimonial tras un período de libertad y descubrimiento interior.

Cristina y Estrella (CL) obtienen sin duda consecuencias positivas de esta visibilidad. Los problemas de Estrella tienen siempre su origen en las luchas con su familia política y la custodia del bebé, nunca por su condición sexual. Por su parte, el universo personal, social y laboral de Cristina, a excepción de su marido, parecen aceptar sin problemas esta relación lésbica tan desigual. A Cristina, actriz de teatro muy conocida, no parecen importarle las consecuencias que su condición lésbica puedan traerle ante su público, ni siquiera se trata esta problemática en el filme. Las consecuencias positivas de Júlia (SVGN), también actriz, son similares a las de Cristina. La vida personal y profesional de Júlia mejoran a raíz de esta visibilidad, y si en el caso de Cristina no se hacía referencia a los efectos de la visibilidad en el ámbito laboral en *Sévigné* se presenta la vida laboral de las dos mujeres con una gran integración laboral por parte de sus compañeros de trabajo.

La situación personal de Eva (SAUN) mejora notablemente con el aumento de visibilidad, ya que el acoso psíquico que ha sufrido por parte de su marido durante años termina radicalmente en el momento en que él observa atónito cómo su mujer hace el amor con Laura. Eva encuentra en el lesbianismo la solución a sus problemas previos sexuales y las fuerzas para huir de su posesivo marido y de su insatisfacción sexual.

En los casos de Júlia y Eva el lesbianismo es la base de esas consecuencias positivas. Ambas son mujeres casadas o que viven en pareja y que están inmersas en una rutina que les impide realizarse como personas. La felicidad y el cambio llega a sus vidas a raíz de una relación amorosa con una mujer, y con ello, sus vidas no cambian debido a la novedad o al hecho de estar con una persona “nueva” sino que parece que por fin encuentran lo que, sin saber, llevaban años buscando.

De esta gráfica interpretamos la gran importancia que tiene la visibilidad y su evolución en el personaje en sí y en la relación existente entre la visibilidad y la falta de modelos de los que, a juicio de algunos autores, carece el lesbianismo:

“(…) La falta de modelos en el lesbianismo es debido a la no visibilidad y aceptación de una identidad lésbica y la debilidad organizativa que el mundo gay ya resolvió en los años setenta

(...) las lesbianas no tienen modelos propios y han de coger los gays para encontrar una identidad.” (Viñuales;2001:100)

4.3.3 REPRESENTACIÓN DE LA ACTITUD HACIA EL LESBIANISMO EN LOS DIFERENTES ÁMBITOS.

Este epígrafe hace referencia al grado de aceptación del personaje en los distintos ámbitos en que es representado. Este grado de aceptación o rechazo se analizará en diversos ámbitos del personaje: en relación a sí mismo, en relación con otros personajes lésbicos, en relación con otros personajes que forman parte de su entorno y no son representados como lesbianas, en relación con los miembros de su familia, en relación con sus colegas de profesión y por último en relación con su universo social en el sentido más amplio. Esta aceptación es variable dependiendo del momento del relato en que nos encontremos, ya que puede haber diferencias notables de aceptación entre el punto de partida y el proceso por el que el personaje llega hasta un determinado punto de aceptación.

La integración del lesbianismo en sí por parte del personaje se analizará de forma más específica en el epígrafe 4.4.2. bajo el título: “Representación del estado de integración del lesbianismo por parte del personaje”.

4.3.3.1 Actitud hacia el lesbianismo en el ámbito individual.

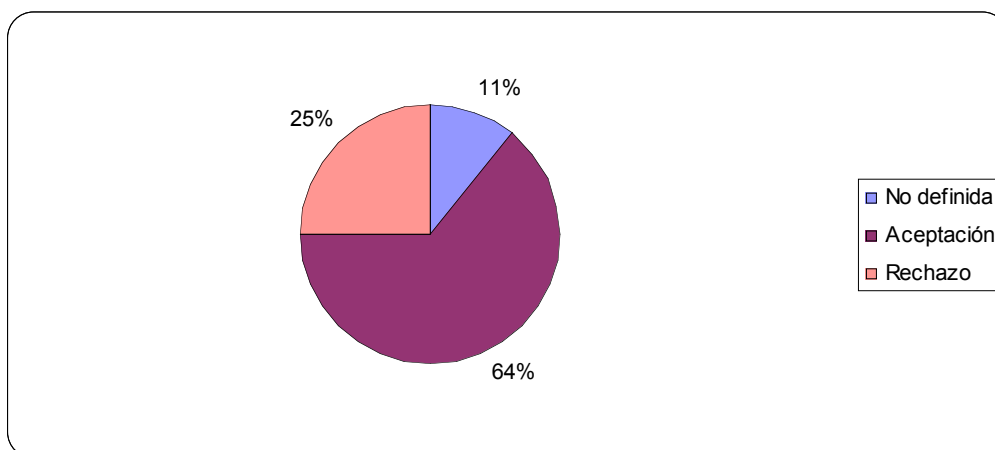


Gráfico 13: Actitud en el ámbito individual

En lo referente al ámbito estrictamente individual del personaje, en un 64% de los casos el personaje se acepta a sí mismo, mientras que en un 25% de los casos se produce un rechazo hacia la propia sexualidad.

Un total de siete personajes sienten rechazo hacia su condición sexual, de los cuales sólo Alice (LV) y Sor Ana (EXT) tienen este sentimiento desde el punto de partida del relato. El caso de Alice es un tanto ambiguo ya que ella siente al mismo tiempo atracción y rechazo hacia el lesbianismo. Sus sueños repetidos con Nadia antes de conocerla y la atracción que siente por la bailarina del *nightclub* le hacen rechazar el lesbianismo por la asociación negativa de éste a sus pesadillas y por el respeto que siente hacia Nadia. En el siguiente diálogo Alice expresa esta sensación de curiosidad y temor ante la figura misteriosa de Nadia.

ALICE: “Temo y deseo a la vez que llega la larga noche para soñar con aquella extraña casa, para vivir dormida y sin la increíble angustia que me envuelve como una tela de araña, para sentir la alegría de encontrarla. Aunque adivino donde aparecerá. Me aterra la vista de la sangre que no sé a quién pertenece ni de dónde viene.”⁷⁰

El resto de los personajes, Marta (MSE), Raquel (SAR), Paula (FYV), Estrella (CL) y Eva (SAUN) sienten rechazo hacia el lesbianismo en el momento en que descubren su condición lésbica. Este sentimiento suele estar presente durante varios días e incluso semanas, pero en todos los casos evoluciona siempre hacia una completa aceptación. Paula en *La frígida y la viciosa* supone un caso excepcional, ya que aun tratándose de una película clasificada “S”, de la que cabría esperar un mayor grado de tolerancia, representa problemas de aceptación.

A partir del año 1993 con *El pájaro de la felicidad* ninguno de los personajes analizados presenta problemas de autoaceptación, lo que indica una evolución positiva en cuanto al grado de comodidad que cada personaje lésbico tiene consigo mismo y con su condición sexual.

⁷⁰ Diálogos extraídos de la película *Las Vampiras*.

Por último, señalar que los personajes que presentan problemas de aceptación se encuentran repartidos de una forma bastante uniforme entre las cuatro modalidades que hemos designado anteriormente como erótica, reivindicativa, desfocalizada e integrada.

4.3.3.2 Actitud hacia el lesbianismo en el ámbito lésbico

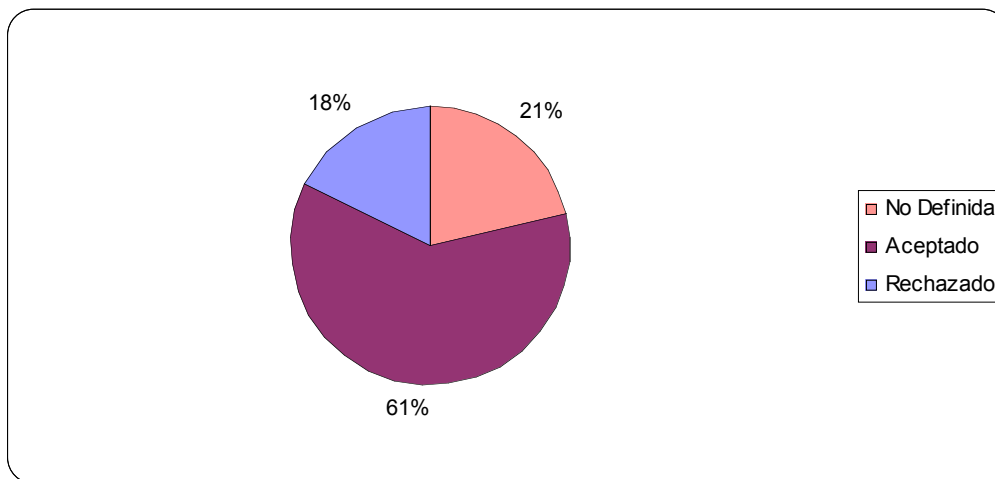


Gráfico 14: Actitud en el ámbito lésbico

En relación con la aceptación del personaje lésbico por parte de otros personajes que comparten su condición sexual, hallamos que en un 61% de los casos la actitud del resto de personajes lésbicos es la de aceptación.

En un 18% de los casos se da una actitud de rechazo en un primer momento, situación que en la mayoría de los casos evoluciona favorablemente hacia una completa aceptación, tal y como ocurría en lo relativo a la aceptación individual. Los casos en los que este rechazo no evoluciona hacia la aceptación son dos: el de Berta (CA) y el de Elisa (MCNJ) donde el rechazo es fruto del lugar donde viven: una cárcel de mujeres y un internado. Estos lugares se muestran en el cine como espacios donde el lesbianismo es una práctica habitual y los celos y envidias entre las presas/internas son la base para esa actitud de rechazo⁷¹, es decir, en ambos casos el personaje lésbico es rechazado por otro personaje con su misma condición sexual. En el resto de los casos: Betty (LNTC), Cristina (CL) y Anna (CB) este rechazo se da en

⁷¹ Los epígrafes 6.1 y 6.3 aportan más información a la presentación que hace el cine español acerca del lesbianismo en entornos como la cárcel o el internado.

una etapa inicial y tiene carácter transitorio, ya que, en los casos de Cristina y Anna evolucionará hacia una aceptación y en el de Betty el personaje que rechazaba este lesbianismo fallece antes de que el espectador sea partícipe de una evolución hacia la aceptación o no.

En el resto de los casos (21%) no se define en ningún momento si los otros personajes lésbicos aceptan o rechazan de algún modo el lesbianismo de los personajes protagonistas.

De esta gráfica interpretamos que el lesbianismo está mayormente aceptado en el ámbito lésbico, aunque los resultados son poco esperanzadores si se compara con el 70,83% de aceptación y el escaso porcentaje de rechazo (4%) que se da en el ámbito de la representación homosexual (Alfeo;1997:166), cifras que relacionan este rechazo dentro del propio ámbito lésbico por diversas razones como una sexualidad conflictiva o la incapacidad de los personajes para asumir su condición.

4.3.3.3 Actitud hacia el lesbianismo en el ámbito personal.

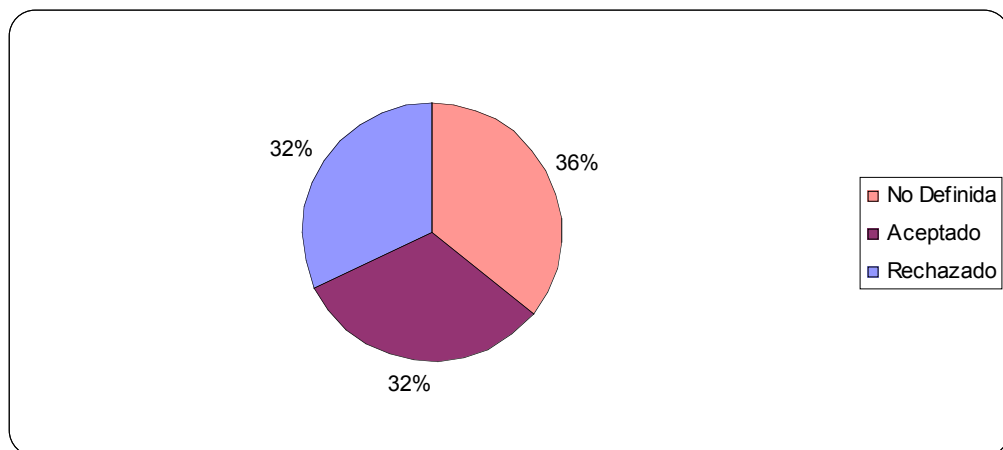


Gráfico 15: Actitud en el ámbito personal

En lo referente al ámbito no lésbico un 32 % de las manifestaciones son de rechazo, frente al 32 % de actitudes de aceptación. En un 36 % de los casos, la actitud personal hacia el lesbianismo no se define.

Laura y Marta (MSE) y Silvia y Raquel (SAR) son los personajes contra los que se presenta un mayor rechazo en el ámbito de lo personal. El rechazo de estas cuatro mujeres nace del machismo de los hombres, que tal y como explica Caroline Sheldon forma parte de ese mito explotado y perpetuado por el tópico de que “lo que las lesbianas necesitan es un buen polvo”, aunque es un hecho contradictorio entre sí, ya que, ¿por qué habrían de necesitar las mujeres un polvo, si su vida sexual es, en gran medida, independiente de los hombres? (Sheldon,C.;1982:40). Esa creencia en torno al lesbianismo supone una amenaza a la masculinidad de los hombres cercanos a ellas y la respuesta a esa amenaza es en ambos casos el abuso sexual. Como se ha dicho anteriormente, el abuso sexual hacia Marta se produce incluso antes de la visibilidad de su lesbianismo. El siguiente diálogo extraído de la película se desarrolla horas antes de ese abuso y muestra claramente las razones por las que realizan el maltrato: simplemente su masculinidad ha sido puesta en peligro y han de actuar ante ello:

“HOMBRE 1: Las cosas naturales las entiendo, pero lo de esas tías no es normal.

HOMBRE 2: Lucio, ¿se acuestan? ¿y qué hacen?

(Lucio se ríe)

HOMBRE 2: Porque pa' chingar tendrán que echarle mucha imaginación, ¿verdad Lucio?

HOMBRE 3: Algo harán, ¿no?

HOMBRE 2: Oye, ¿y quién hace de tío?

HOMBRE 3: Desde luego Lucio, tú lo tienes que pasar como Dios.

HOMBRE 1: Te lo juro macho que eso me parece antinatural...

HOMBRE 4: Además, habiendo aquí material macho en buenas condiciones se entiende menos.

(Ven a Marta)

HOMBRE 2: Mira, mira... Oye, pues morro si que le echa, ¿eh? porque ésta baja al pueblo como si nada.

HOMBRE CUATRO: Ésa se esta buscando algo que yo me sé.

HOMBRE 1: Ésa es una calientaporras.

HOMBRE 2: Puede, pero esta como un tren, y la otra tampoco es manca.

HOMBRE 4: A mí me se ha metido entre ceja y ceja que me la pongo y me la pongo.

HOMBRE TRES: Vas a ser la causa de que se divorcien, te lo digo yo, ya lo verás...

*(Todos se ríen)*⁷²

⁷² Diálogos extraídos de la película *Me siento extraña*.

En el caso de *Silvia ama a Raquel* Paco es, junto al fallecido padre de Raquel, el único protagonista masculino del filme. Su actitud siempre respetuosa y correcta hacia Raquel y hacia su madre, da un giro de 180 grados a raíz del momento en que descubre la relación amorosa de las jóvenes adolescentes, hecho que parece otorgarle la autoridad para abusar de ellas sexualmente.

Los casos de *Silvia ama a Raquel* y *Me siento extraña* parecen transmitir cómo el hecho de que una mujer sea lesbiana le hace perder toda su dignidad a ojos de un macho dominante, es decir, el lesbianismo sólo es un medio que cosifica su persona, convirtiéndola en un objeto al que no es prioritario respetar. Así, resulta significativo observar cómo la condición lésbica es un factor que convierte al personaje en vulnerable incluso cuando la trama no lo había mostrado así desde un principio. Ricardo Llamas habla de lo que él describe como el “discurso del colapso”, es decir, el régimen de colapso de la subjetividad en la representación gay y lésbica en los medios de comunicación:

“La violencia homofóbica será atribuida a la “peligrosidad” de un estilo de vida, a la “provocación” o a una “intolerable” sollicitación carnal, y no se abordarán cuestiones como quién hace aparecer a los gays y lesbianas como vulnerables o qué libertades no son objeto de promoción y protección.” (Llamas,R.;1997:29).

De este modo explica Llamas por qué las identidades gay o lésbica suelen estar vinculadas, por un atávico nexo de necesidad al concepto mismo de amenaza hacia el sujeto que las encarna; de algún modo la identidad lésbica, como la homosexual y otras, parece apuntar en la dirección del riesgo de padecer acciones violentas o vejatorias por parte de los “otros” que constituyen una amenaza tan constante como difusa y que es la expresión más contundente de la homofobia presente en los discursos de toda índole.

En cuanto a las manifestaciones de aceptación (32%) una de las más llamativas es la de la película *Entre Tinieblas*, donde la Madre Superiora del convento es lesbiana. Aunque el resto de las hermanas no hablan de ese lesbianismo como tal, la pasión con la que la Superiora trata a las jóvenes drogadictas o prostitutas que acuden allí en busca de ayuda no sorprende a ninguna hermana. Como tampoco lo hacen las numerosas fotografías y pósters de “mujeres pecadoras”,

como ella misma dice, en lugar de estampas con imágenes religiosas. La convivencia entre esta mujer lesbiana, sus amantes y el resto de las monjas en un entorno tan peculiar, hacen que la situación resulte cuanto menos rocambolesca.

Otro caso de extrema aceptación por parte del personal no lésbico se da en *La caliente niña Julietta* donde Julietta recibe en la casa donde vive con su marido las continuas visitas de Rita, su amante del internado. Sin olvidar de que se trata de una película clasificada como “S”, se muestra una magnífica convivencia entre personajes lésbicos y heterosexuales, en la que se respetan entre sí independientemente de sus diversas orientaciones sexuales.

Además de éste, se dan otros múltiples casos de aceptación como el de Bom (PLB), Cristina y Estrella (CL), Anna (CB), Gabi (PSJ), Aína (TMP) o Júlia (SVGN).

A la vista de los datos que arroja el análisis, observamos cómo los personajes cuyo lesbianismo es aceptado en el ámbito de lo personal pertenecen en su mayoría a la modalidad desfocalizada, mientras que en lo referente al rechazo, la mayor parte de los filmes pertenecen a la modalidad reivindicativa.

4.3.3.4 Actitud hacia el lesbianismo en el ámbito familiar.

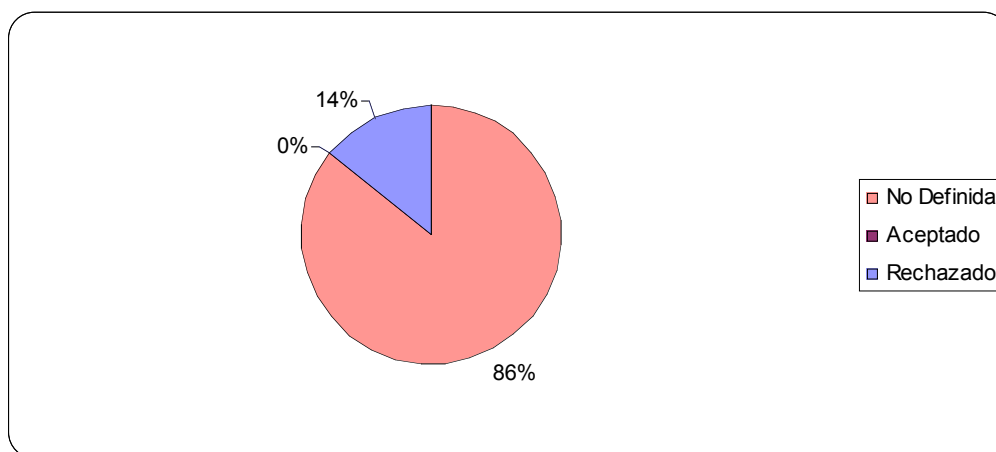


Gráfico 16: Actitud en el ámbito familiar

En un 86% de los casos, la actitud del núcleo familiar original hacia el lesbianismo no se encuentra definida. En los pocos casos en los que esta actitud queda definida, (14%) está caracterizada por el rechazo.

Son rechazadas Raquel y Silvia (SAR) por parte de la madre de Raquel, que a su vez es la tía de Silvia, con fuertes insultos. Sin pensar en el posible sufrimiento de su hija y su sobrina ante el rechazo generalizado por parte de los habitantes del pueblo, la madre de Raquel se une a la voz insultante de los vecinos.

Otro caso singular de rechazo familiar es el de Sofía (AMM) donde el rechazo no se produce de padres a hijos sino a la inversa: son las tres hijas de Sofía las que rechazan el lesbianismo de la madre e intentan impedir a toda costa que su madre continúe su relación con la joven Eliska. Las hijas, totalmente caricaturizadas, y el rechazo que sienten hacia el lesbianismo de la madre, se contraponen con la madurez y normalidad con la que el ex-marido de Sofía recibe la noticia. Ésto, unido a las continuas artimañas de las hijas para destruir la relación de la madre, hacen de este rechazo un continuo de situaciones cómicas que llevarán hacia un inevitable *happy end* con boda incluida.

En este diálogo se produce minutos después de que Sofía haya *salido del armario*, y las hijas hablan a solas de la situación.

JIMENA: Yo no tengo nada contra los gays y las lesbianas, pero a su edad...Ya podía sentar un poco la cabeza, ¡coño! que es nuestra madre. Si hasta tiene un nieto.

SOL: Mira, antes estaba más sola que la una. Déjala que haga lo que le de la gana.

JIMENA: No, uno no puede hacer siempre lo que le de la gana. Lo que pasa que mamá es una egoísta que sólo piensa en ella misma.

SOL: Claro. ¿A tí por qué te molesta esto tanto?

JIMENA: No se, yo soy así. No paso de todo como tú.

SOL: (hacia Elvira) ¿Y a tí qué? ¿También te da lo mismo?

ELVIRA: A mi me está dando una taquicardia.

SOL: No seas histérica. Nadie se muere porque su madre se haga lesbiana.

ELVIRA: Sol, no hace falta que lo digas así. Es que es muy fuerte, ¿no?

JIMENA: Pues sí, es muy fuerte.

ELVIRA: Además esta chica tiene nuestra edad.

SOL: Es muy sosita, ¿no?

JIMENA: Aunque fuese la mujer perfecta, lo demencial es que mamá a estas alturas decida que le gustan las mujeres.

SOL: Ah, no. Para mí eso es de lo más normal, ¿eh? Pero si hoy en día todo el mundo es bisexual.

JIMENA: (...) Pero si a mamá siempre le han gustado los hombres. Eso es la lesbiana esa extranjera que ha sabido como ligársela.”⁷³

Resulta paradójico en este diálogo que sea la vida de las hijas de Sofía, la que se desmorone al conocer el lesbianismo de la madre, y no la de la propia Sofía, que junto a Eliska, representan en el filme la calma, la felicidad y la madurez frente al desmoronamiento e inmadurez de Jimena, Elvira y Sol. Esta reacción por parte de las hijas demuestra con ironía cómo el supuesto paradigma caótico que es el del lesbianismo, se muestra como mucho más estable que el de la tradicional familia nuclear representada por Jimena, una madre de clase media.

Es curioso que el cine español no refleje esta problemática de la aceptación del lesbianismo por parte del núcleo familiar, cuando ésta es una de las temáticas más presentes en los análisis actuales sobre el lesbianismo. Este reconocimiento de la condición lésbica por parte de la familia es en muchos casos un elemento amenazante para las relaciones de pareja, y será, como veremos en el epígrafe 5.1.2.3. un factor principal a tener en cuenta por las mujeres lesbianas a la hora de elegir su ciudad de residencia:

“La mayoría de las parejas lésbicas viven la ausencia de reconocimiento familiar como un factor que puede desestabilizar la relación. Muchas mujeres perciben como una situación tensa la imposibilidad de compartir determinados encuentros familiares, como pueden ser fiestas de Navidad, cumpleaños, bodas, funerales, etc., con la pareja. Por ello, a través de dos estrategias (negociación con la familia o encubrimiento) tratan de no tener que elegir entre su familia y su pareja, de combinar ambas relaciones. Estas estrategias dependen de si la familia ignora o conoce la identidad sexual y, por tanto, la naturaleza de la relación.”
(Viñuales;2001:147)

⁷³ Diálogos extraídos de la película *A mi madre le gustan las mujeres*.

4.3.3.5 Actitud hacia el lesbianismo en el ámbito laboral.

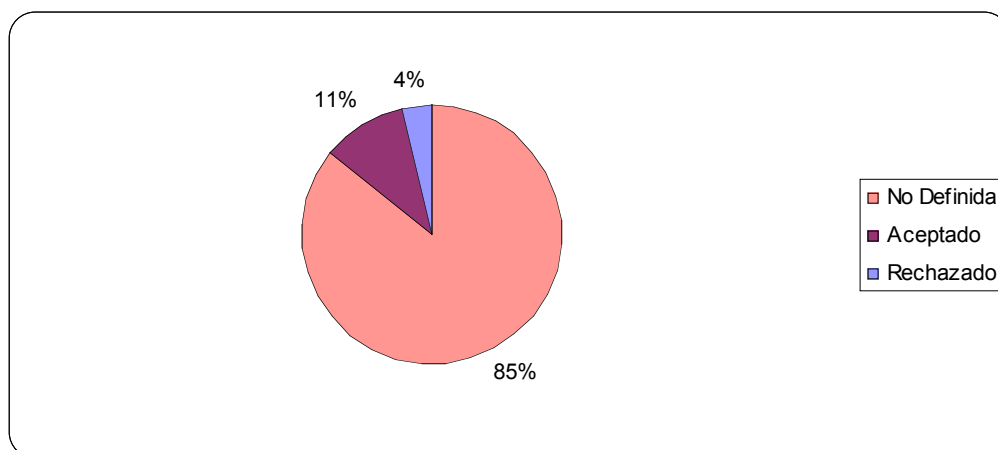


Gráfico 17: Actitud en el ámbito laboral.

En la mayoría de los casos (85%) la actitud hacia el lesbianismo en el ámbito laboral no está definida en el cine español. En los casos en que sí se recoge esta relación, el 11% de ellos muestra la aceptación hacia el lesbianismo frente a un 4% en los que se da una actitud de rechazo.

En Bom (PLB), la Superiora (ET) y Júlia (SVGN) se da una actitud de aceptación. El ámbito laboral de Bom viene a ser su local de ensayo donde encuentra a sus compañeros del grupo donde canta, mientras que el de de la Superiora es el convento donde vive y la absoluta normalidad con que se muestra el lesbianismo hacen que éste sea un caso de aceptación extrema, tal y como se ha comentado anteriormente en el epígrafe 4.3.3.3.

En el caso de Júlia (SVGN) ella pasa de ser la pareja estable de Gerardo, un conocido crítico de teatro, a compartir vida y empleo con Marina en el teatro. Las últimas escenas del filme muestran a través de imágenes acompañadas de *voz en off* cómo les ha cambiado la vida a raíz de estar juntas. Casi todas las imágenes pertenecen al ámbito laboral y en plena interacción con sus compañeros de trabajo, hecho que muestra con imágenes esta aceptación.

El único caso en el que se muestra rechazo es el de Sor Ana en *Extramuros* ya que muchos de sus problemas en el convento, concebido como en el caso de *Entre Tinieblas* como ámbito laboral, tienen su origen en el momento en que la Madre Superiora encuentra durmiendo en la misma cama a Sor Ana y a Sor Ángela.

Tal y como ocurría en el análisis del personaje homosexual, donde la actitud hacia la homosexualidad en el ámbito laboral no quedaba definida en la mayoría de los casos, interpretamos que las representaciones de las relaciones de los personajes homosexuales y lésbicos en el ámbito laboral no parecen despertar el interés de los realizadores españoles.

4.3.3.6 Actitud hacia el lesbianismo en el ámbito social.

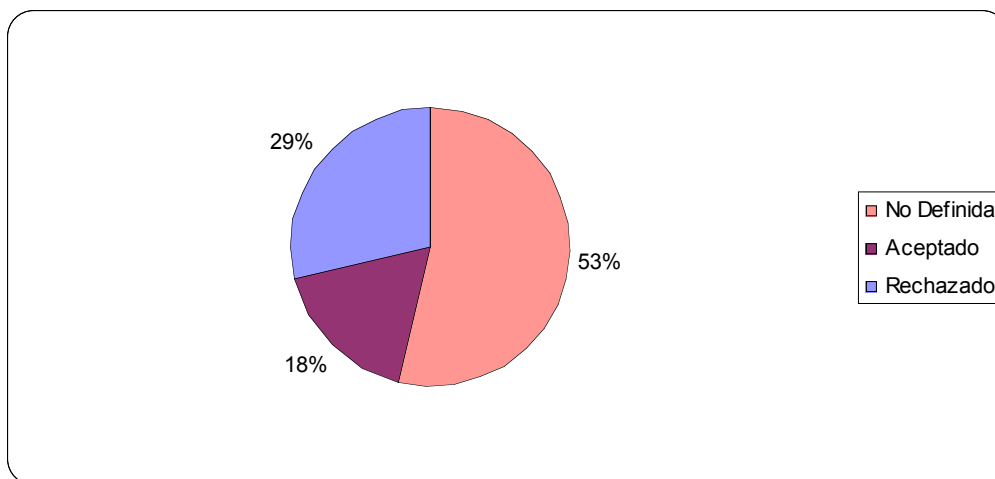


Gráfico 18: Actitud en el ámbito social

En un 29% de los casos la actitud hacia el lesbianismo en el ámbito social está marcada por el rechazo, mientras que en un 18% es una actitud de aceptación. En el resto de los casos (53%) esta actitud no queda definida. Estos datos son muy significativos en este análisis ya que en los casos en los que esta relación entre el lesbianismo y lo social queda definida, es más frecuente el rechazo que la aceptación.

La actitud de rechazo queda representada en los personajes: Laura y Marta (MSE), Berta (CA), Silvia y Raquel (SAR), Sor Ana (EXT), Raquel 2 y Marta 2 (L2L).

Berta (CA) sufre rechazo en el ámbito carcelario, específicamente por parte de la alcaide de la cárcel, cuando ella misma es también lesbiana. Los continuos insultos y vejaciones por parte de sus superiores y vigilantes no sirven sino para afianzar el amor que Berta siente por Senta.

Silvia y Raquel (SAR) componen uno de los casos más concretos de rechazo social de la muestra. La actitud de los vecinos del pequeño pueblo donde viven y los insultos que reciben por ser lesbianas son la mayor muestra de este rechazo al que se unen la madre de Raquel y la criada de la casa donde viven.

Sor Ana (EXT) sufre rechazo social por dos claras razones: mantener una relación amorosa con su compañera de celda, Sor Ángela, y por apoyar a ésta en su locura de autoconvertirse en santa. El rechazo nace entre sus compañeras de convento y se extiende hasta la ciudad donde se encuentra el convento, lo cual no les servirá de ayuda a la hora de declarar en el juicio por fraude en el que más tarde se ven involucradas.

Raquel 2 y Marta 2 (L2L) son personajes muy actuales que siguen siendo víctimas del rechazo social aunque en mucha menor medida. Este rechazo se muestra con grandes dosis de humor e ironía y de nuevo está encabezado por los personajes masculinos del filme y en ningún momento por los femeninos, hecho que se contrapone al caso de Sor Ana (EXT) donde el rechazo social viene determinado exclusivamente por personajes femeninos.

Con un 21% se muestra aceptación en relación a personajes como Julietta (LCNJ), Bom (PLB), Gabi (PSJS), Aína (TMP) o Júlia (SVGN). Estos mismos personajes, a excepción de Aína, no presentan ninguna situación de rechazo en ninguno de los otros ámbitos analizados, aunque sí es cierto que hay ocasiones en las que no están definidas esas actitudes, pero sólo se dan casos de aceptación.

En el caso de Julietta (LCNJ) es llamativo que se de un tan alto grado de aceptación a todos los niveles tratándose de una película del año 1980, pero el que se trate de una película clasificada “S” juega un papel muy importante en lo que a ésta

aceptación se refiere. Sin duda, Julietta es uno de los personajes de la muestra que cuenta con mayores índices de aceptación en todos los campos en que esta aceptación quedan definidos. Eso la convierte en una mujer segura de sí misma, que decide y hace siempre lo que quiere y que supone en la mayoría de los casos el centro de atención para el resto de los personajes de la trama, sean éstos hombres o mujeres.

Bom (PLB) es también un personaje aceptado en este ámbito. Sus amigos, sus compañeros de piso, y en general todos los personajes que tratan con ella en algún momento del filme, no muestran rechazo alguno ante el obvio lesbianismo de la cantante punk.

Gabi (PSJS) tampoco sufre ningún tipo de rechazo por los personajes que le rodean. Vive de forma totalmente natural su lesbianismo y parece que sus pensamientos están mucho más centrados en perseguir y alcanzar sus sueños que en cuestionarse su lesbianismo o los posibles rechazos que éste cause en su entorno.

El lesbianismo de Aína (TMP) se da sólo en un ámbito restringido y dentro de ese ámbito, formado por sus amigos y vecinos, hay una completa aceptación pero desconocemos por completo cómo es la aceptación a otros niveles.

Por último en Júlia (SVGN) se da también una aceptación casi al completo en todos los ámbitos a excepción del familiar, donde se desconoce. El éxito profesional de Júlia se ve completado con el éxito personal que adquiere a raíz de iniciar una relación sentimental con Marina. Y este éxito se refleja en aceptación a ojos de los demás. Hasta Gerardo, la pareja de Júlia, acepta sin más el lesbianismo de su novia porque se da cuenta de Júlia es feliz con Marina. Al igual que Gerardo, todo el entorno social de Júlia también acepta este lesbianismo con gran positivismo.

A partir de esta gráfica interpretamos que, al igual que veíamos en el epígrafe anterior, la actitud hacia el lesbianismo en el ámbito de lo social no queda definida en la mayoría de los casos y se da casi el mismo porcentaje de rechazos que en el

análisis de la homosexualidad (Alfeo;1997:173), de lo que se extrae que el cine se convierte en eco del histórico del rechazo social hacia las realidades gay y lesbica.

4.4 ANÁLISIS DE DATOS RELATIVOS A LA CARACTERIZACIÓN SEXUAL

4.4.1 PLANTEAMIENTOS CON RESPECTO AL ORIGEN DEL LESBIANISMO

Tal y como se ha dicho anteriormente, el origen del lesbianismo se ha analizado teniendo en cuenta dos aspectos que se analizarán a continuación: el momento en que el lesbianismo emerge en el personaje como un rasgo diferenciado y los factores que explican tal génesis.

4.4.1.1 Emergencia.

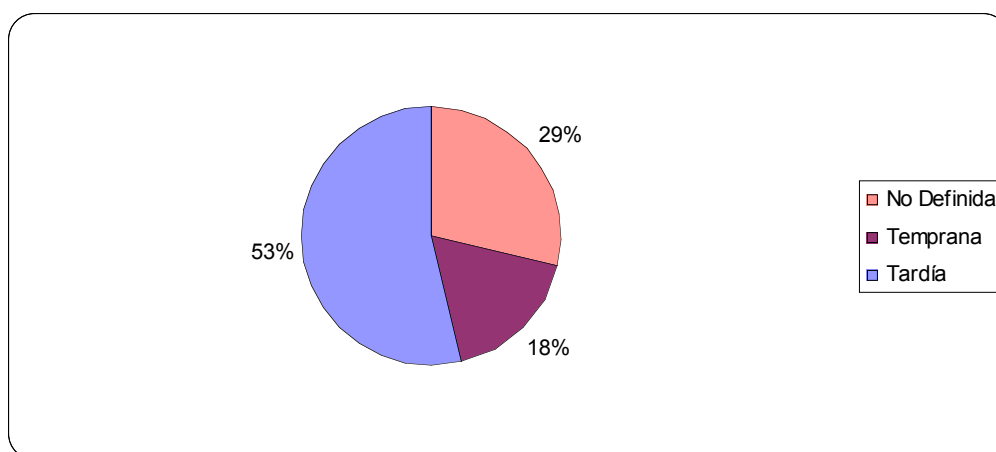


Gráfico 19: Emergencia

En lo referente al momento en que el lesbianismo emerge en el personaje se dan los siguientes porcentajes:

a) Lesbianismo temprano: (18%) en este grupo están incluidos los personajes lésbicos que manifiestan serlo desde que tienen uso de razón, sin que ninguna circunstancia externa haya influido en el lesbianismo. En este grupo encontramos a: Betty (LNTC), Silvia (SAR), Carol (EMM), Julietta (LCNJ) y Elisa (MCNJ). Aunque ninguno de estos personajes habla abiertamente de su condición lésbica ni de la emergencia de ésta, a través de la trama sabemos que tres de ellas (Betty, Carol y Julietta) mantuvieron relaciones lésbicas durante su infancia o

pubertad y otros dos personajes (Silvia y Elisa) son adolescentes al comienzo de la trama.

Es relevante señalar cómo todos los personajes que presentan un lesbianismo temprano, a excepción de Silvia, tuvieron sus primeras experiencias lésbicas en el internado donde estudiaban durante su adolescencia. Este hecho convierte a los internados en espacios frecuentes en el desarrollo del lesbianismo según el cine español. Este tema será tratado con más profundidad en el epígrafe 6.1.

b) Lesbianismo tardío: (53%) aquí se incluyen todos aquellos personajes que hasta una etapa más o menos tardía en sus vidas, manifiestan ni haber sentido ningún impulso lésbico. Para estas mujeres, el lesbianismo es una circunstancia que irrumpe de repente en sus vidas (en muchos casos a una edad madura), provocándoles nuevos sentimientos, y viéndose obligadas a romper con su vida y familia heterosexual y a construir una nueva identidad lésbica que en algunos casos llega acompañada de una crisis procedente de la no aceptación o estado de *shock* ante este sentimiento de atracción hacia otras mujeres.

Los personajes que tienen un lesbianismo tardío son la mayoría de ellos: Alice (LV), Laura y Marta (MSE), Berta (CA), Emmanuelle (EMM), Raquel (SAR), Luci (PLB), Paula (FYV), Cristina y Estrella (CL), Eva (SAUN), Carmen (EPJR), Aína (TMP), Sofía (AMM), Júlia (SVGN). De todas ellas, Raquel es la protagonista más joven, ya que descubre su lesbianismo en los años de adolescencia, mientras que el resto de los personajes descubrirán el lesbianismo en un rango de edad entre los 30 y los 50 años.

c) Lesbianismo inconsciente: no hay ningún caso en el que personaje no sea absolutamente consciente de su orientación sexual, independientemente del grado de integración de la misma.

De esta gráfica y su comparación con la referente al estudio del personaje homosexual, donde en más de un 60% de los casos la emergencia era temprana, interpretamos que, según el cine español, el lesbianismo no es algo innato sino que

emerge en el personaje en una edad madura, obligándole a hacer una reconstrucción de su identidad sexual. En la siguiente cita, Guash describe las posibles causas de por qué la sexualidad femenina es considerada en nuestra sociedad como menos trascendente que la masculina:

“En nuestra sociedad las mujeres pueden tener legítimamente un contacto corporal más intenso que el que tienen los varones entre sí. Eso hace que las relaciones sexuales entre mujeres sean percibidas como hechos menos trascendentes. La menor trascendencia biográfica de los actos homosexuales entre mujeres dificulta que intenten racionalizar sus relaciones homosexuales construyendo un nuevo discurso sobre sí mismas. Los varones suelen percibir con más trascendencia las relaciones homosexuales porque les resulta difícil, por ejemplo, describirlas como amistad.” (Guash,O;1991:32-33)

Olga Viñuales, por su parte, critica todas estas suposiciones acerca de la sexualidad femenina ya que forman parte de un sistema de creencias respecto a los roles de género y la sexualidad, que pasan de negar la existencia del deseo femenino a definirlo en relación con el sexo contrario. Esto se debe a que:

“Los escasos estudios cuantitativos y cualitativos realizados en España respecto a la percepción social del lesbianismo informan que la masculina es más visible que la femenina y que ésta, a diferencia de la anterior, es percibida como una conducta en la que la afectividad o la ternura ocupan un lugar preeminente: Más bien, la homosexualidad femenina aparece como una prolongación de la amistad entre dos mujeres, en la medida en que a la mujer se la supone más predispuesta a la homosexualidad que al hombre. El grado de tolerancia social –o de ignorancia- hacia el lesbianismo vendría explicado, según este estudio, por el desconocimiento público de lesbianas pedófilas, por lo que, a diferencia de la masculina, su existencia no supondría ningún tipo de peligro social. (Viñuales,O.;1999:76)

Esta constante comparación entre ambas sexualidades nos lleva a pensar que quizás las tramas de temática lésbica del cine español hayan querido mostrar el tópico de que la sexualidad femenina es algo fluido, poco sólido, siempre considerada como flexible y adaptable, incluso cambiante frente a la rigidez de la sexualidad masculina.

4.4.1.2 Génesis.

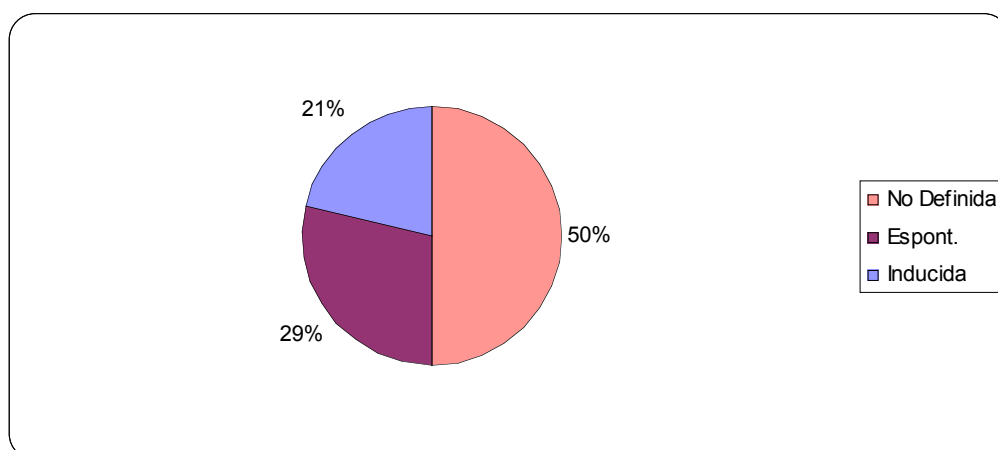


Gráfico 20: Génesis

Este gráfico representa la génesis del lesbianismo, es decir, las causas y hechos que según el discurso han originado la emergencia del lesbianismo en el personaje. Se dan los siguientes tipos de génesis:

a) Génesis espontánea: en un 29 % de los casos se presenta esta génesis como un hecho espontáneo por parte del personaje. Ningún otro elemento del discurso ha sido la causa inductora que provocara el lesbianismo en estos personajes. Esta génesis se da en: Marta (MSE), Berta (CA), Luci (PLB), Cristina y Estrella (CL), Carmen (EPJR), Aína (TMP) y Júlia (SVGN).

b) Génesis inducida: en un 21% de los casos se produce una génesis inducida, es decir, el discurso representa alguna circunstancia como inductora de la orientación sexual del personaje. En todos estos casos es otro personaje quien induce al lesbianismo al personaje protagonista. Se da esta génesis en Alice (LV), Laura (MSE), Emmanuelle (EMM), Raquel (SAR), Luci (PLB), Paula (FYV) y Eva (SAUN).

En el caso de Alice (LV), es Nadia quien a través del mundo de los sueños induce a Alice al lesbianismo. Esos sueños repetidos se combinan con el impacto visual que producen las actuaciones nocturnas de Nadia en el *nightclub*, y cuando se ven a solas por primera vez, Nadia hechiza a Alice con sus encantos y la ayuda de

fuerte licor. El lesbianismo de Alice está íntimamente ligado al vampirismo, ya que es Nadia, una mujer a la que presentan como vampiro, quien le induce a ello.

En el caso de Laura (MSE) es Marta quien le induce al lesbianismo. Como es en Marta en quien nacen los sentimientos lésbicos, ésta decide organizar una cena romántica para Laura y así poderle expresar sus sentimientos, pero Laura no logra descifrar las intenciones lésbicas de su gran amiga.⁷⁴

Emmanuelle (EMM) es inducida por su gran amiga Carol, en la cual sólo ve a su gran amiga de la infancia y por ello no es capaz de interpretar las continuas insinuaciones que Carol le hace a Emmanuelle. Pero Emmanuelle sabe lo que quiere en todo momento y sólo será inducida al lesbianismo tras haber sido drogada.

Raquel (SAR) se ve totalmente inducida al lesbianismo de mano de su experta prima Silvia, la cual aprovecha un momento de tristeza y debilidad en Raquel para mostrarle un nuevo camino en el que la sexualidad lésbica cobra gran importancia. Aunque en ningún momento se hace alusión a previas experiencias lésbicas de Silvia, la naturalidad con que trata a Raquel y el tema del lesbianismo en sí, es una clara muestra de su experiencia previa en éste ámbito.

Paula (FYV) se ve inducida al lesbianismo como víctima de una oscura trama organizada por su marido y la amante de éste. Esta inducción implica violencia psicológica por parte de los dos inductores, que manejan a Paula cual marioneta mucho antes de que ella se de cuenta de que está siendo víctima de un engaño. La dureza con que es tratada, su extrema dependencia del marido y la ingenuidad con que se presenta a Paula, tienen como objetivo el ridiculizar la imagen de mujer casada y fiel a su marido, en comparación directa su antítesis, Celia, la amante, la mujer inteligente y liberal para la cual la infidelidad no supone un problema.

Por último, Eva (SAUN) es inducida claramente al lesbianismo por parte de Laura, una joven con claras intenciones lésbicas desde el primer momento. La figura maltratadora y agobiante del celoso novio de Laura aceleran esta inducción. La

⁷⁴ El diálogo en que Marta expresa sus sentimientos hacia Laura está incluido en el epígrafe 5.3.2.

atracción que Eva siente por la independencia y libertad de Laura no es lo suficientemente fuerte como para superar sus conflictos de aceptación y autodesignarse como lesbiana. Sólo pasado un tiempo, la amistad entre ellas se hará más sólida y Eva verá el momento de liberarse de Pol y empezar una nueva vida.

c) No definida: (50%) en un total de 12 casos la génesis del lesbianismo no ha sido definida por el discurso filmico.

Los datos de esta gráfica son muy similares a los presentados por J.C. Alfeo (1997:178) en relación con la génesis del personaje homosexual, donde en más de la mitad de los casos el tema de la génesis homosexual no era abordado por el relato, y cuando se abordaba, había un mayor número génesis espontáneas frente a las inducidas, tal y como ocurre en el caso concreto del lesbianismo. Desde el siglo XIX, la génesis de la conducta homosexual ha sido tratada en muchas ocasiones desde un punto de vista científico, empezando por la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud; tradicionalmente, y simplificando mucho, las teorías se polarizan entre quienes defienden la influencia del entorno en el desarrollo de la orientación sexual, para los que se trataría de un comportamiento adquirido, y quienes defienden una naturaleza innata de la orientación sexual. Dentro de las tesis “adquisicionistas” el contexto familiar goza de gran importancia en la génesis de una orientación homoerótica:

“La constelación familiar que más probablemente producirá un hijo homosexual o uno heterosexual con graves problemas homosexuales, está formado por un padre despegado y hostil y una madre muy apegada a su hijo, que se muestra seductora con el y le constriñe, y que en cuanto a esposa, domina y menosprecia al marido.” (Guash,O.;1991:22)

Esta hipótesis de que el núcleo familiar del homosexual está formado por una madre dominante no se puede aplicar al cine de temática lésbica debido a la gran ausencia de referencias al núcleo familiar en las películas de la muestra. Por otro lado, están los estudios que explican la génesis de la homosexualidad sin plantearse el orden causal de esta orientación sexual:

“Kinsey afirma que alrededor del 50% de la población ha tenido al menos una vez en su vida relaciones homosexuales concluidas en orgasmo. Esta generalización de la homosexualidad

al cuerpo social en su conjunto, y el hecho de que Kinsey no se plantea una explicación sobre el orden causal de la homosexualidad, constituyen sus aportaciones más novedosas.” (Guash,O;1991:26)

Estos datos, más los expuestos en el epígrafe anterior acerca del carácter flexible de la sexualidad femenina, justifican este mayor número de casos de génesis espontánea frente a la inducida en el cine español de temática lésbica.

4.4.2 REPRESENTACIÓN DEL ESTADO DE INTEGRACIÓN DEL LESBIANISMO POR PARTE DEL PERSONAJE.

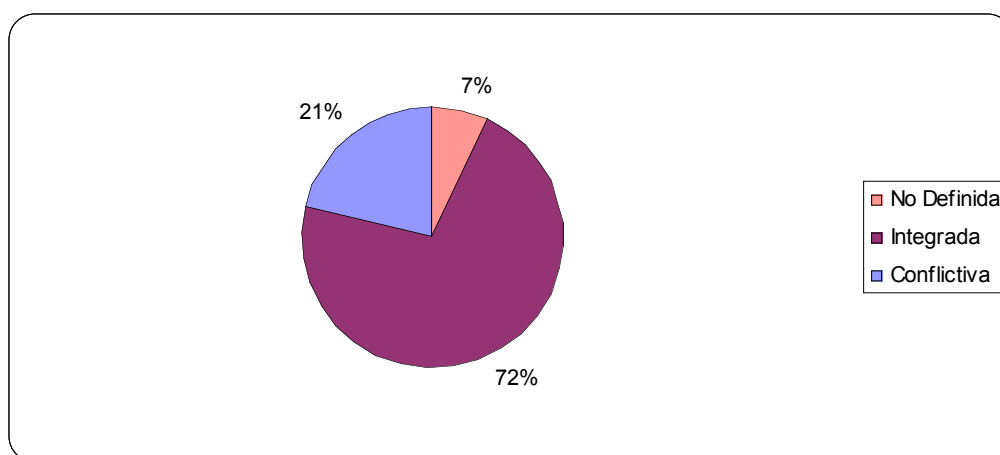


Gráfico 21: Integración

Este gráfico muestra cómo es la integración del lesbianismo por parte del personaje.

a) Integrada: la forma más común de reacción al lesbianismo por parte de los personajes es la integración, con un 72%.

b) Conflictiva: en un 21% de los casos, los personajes tienen una reacción conflictiva hacia su orientación sexual. Esta conflictividad se da de forma habitual desde el primer filme analizado, hasta 1993 con *El pájaro de la felicidad*, a raíz de la cual desaparece toda clase de conflictividad. En la mitad de los casos esta integración conflictiva se da en personajes que viven totalmente dependientes psicológicamente

de sus maridos o de otra figura masculina con más poder sobre ellas, como es el caso de Paula (FYV) y Eva (SAUN) con su maridos o de Estrella (CL) con su cuñado.

En todos los casos, el conflicto de la condición lésbica es presentado como un problema que tiene su origen en el propio personaje, salvo en el caso de Marta (MSE) ya que el origen de esta conflictividad está originado tanto por ella misma como por el problema que *los otros* han creado entorno al tema del lesbianismo.

Esta integración conflictiva del lesbianismo puede tener una de sus causas en la gran escasez de modelos específicamente lésbicos con los que cuenta el colectivo lésbico y por consiguiente la cinematografía lésbica. La ausencia social y filmica de una tradición de imágenes y de pautas de comportamiento en las que sentirse incluidas o reflejadas dificulta la integración del lesbianismo por parte de las mujeres lesbianas y de los personajes representados en la cinematografía española. Esta ausencia de referencias lésbicas se ha convertido en una de las características más destacadas tanto del colectivo lésbico como de su cine. Esta ausencia de referencias lésbicas conduce al lesbianismo hacia un callejón sin salida, ya que:

“No tener reconocimiento social impide tener modelos, la ausencia de modelos dificulta la construcción de una comunidad lésbica y, a su vez, impide la construcción de una identidad.”
(Viñuales,O.;1999:100)

Ante la falta de recursos, el cine podía optar por crear un modo de representación propio en lo que al lesbianismo se refiere, o bien, podía reducir el modelo lésbico a una imagen construida en relación con la masculinidad, hecho que no haría más que complicar las relaciones existentes entre el feminismo y el lesbianismo.

El cine español ha ofrecido en la mayoría de los casos una imagen de un lesbianismo marcado por la influencia de la cultura heterosexual dominante y por una cultura específicamente marcada por el machismo. Ésta es una de las posibles causas que explican el autorechazo por parte de los personajes, que de forma general creen que con su condición sexual están cometiendo actos prohibidos dignos de recibir burla, humillación y por supuesto castigo.

En el caso de Alice (LV) el lesbianismo llega a ella en forma de sueño-pesadilla reiterada en la que imágenes oníricas alimentan un gran sentimiento de deseo hacia una mujer bella y misteriosa. El conflicto de integración de Alice está más bien producido por el deseo de interpretar esos sueños y canalizar ese deseo lésbico, que por el propio hecho de sentir atracción hacia una mujer a la que desconoce. En ese período de conflictividad, Alice es el único personaje de la muestra que recibe apoyo externo para la superación del conflicto: ayuda que siempre procede de personajes masculinos que gozan casi siempre de una gran paciencia y bondad, hecho que resulta sorprendente al tratarse de una película de tema lésbico. Es paradójico, como, por un lado, el hecho de que un personaje se muestre como lésbico presente reacciones hostiles por parte de los personajes masculinos, como ocurre en *Me siento extraña* o en *Silvia ama a Raquel*; sin embargo, en *Las vampiras*, los personajes masculinos heterosexuales adoptan un rol totalmente contrario en el que destaca el lado amable y protector del hombre hacia el personaje lésbico. Así, el personaje masculino más importante en la vida de Alice es su novio Omar, que hace todo lo posible porque su novia halle el significado de sus reiterados sueños con Nadia.

Marta (MSE) como se ha dicho, tiene parte del origen de su conflicto en sí misma, pero el rechazo que recibe por parte de sus vecinos ante su supuesto lesbianismo, es sin duda un incremento que dificulta esa integración en mayor medida. Marta se siente defraudada al no recibir de Laura lo que ella está buscando, pero este pequeño conflicto desemboca en un mayor acercamiento a Laura y en una posterior relación sexual. El relato termina con este primer acto sexual entre las protagonistas, así que el espectador desconoce cómo es la evolución de ese conflicto.

Raquel (SAR) es un personaje que muestra en un primer momento un fuerte conflicto interno en lo referente a la aceptación de su condición sexual. Este conflicto aflora en el personaje cada vez que mantiene relaciones sexuales con Silvia y perdura durante un determinado tiempo para evolucionar paulatinamente hacia una aceptación relativa de esa condición sexual. Y decimos “relativa” ya que a lo largo de todo el filme el personaje se muestra de alguna manera atemorizado debido a su

condición sexual y al gran choque que se produce entre la educación que ha recibido y los actos que realiza. Un elemento importante en la conflictividad de Raquel se centra en la tensión que le produce el engaño a su familia así como el total rechazo de su madre tras desvelarse su condición sexual. Como vemos en la siguiente cita, esta situación de engaño u ocultación hacia los respectivos núcleos familiares es una causa muy común de conflicto, que curiosamente sólo ha sido reflejada por el cine español en esta película:

“Las lesbianas viven la ocultación o el engaño como una falta de confianza que merma las posibilidades de comunicación con quienes mantienen vínculos afectivos: padres, hermanos y amistades. Este imperativo ético y emocional, revelar lo que son, las lleva a realizar un cálculo anticipado acerca de lo que puede suceder con las relaciones que valoran positivamente. En este cómputo aparece el temor no sólo a perder esas relaciones sino también a que éstas se modifiquen de alguna manera. ¿Qué clase de actitud será la que mantendrán hacia mí tras la revelación?”(Viñuales,O.;1999:68)

El caso de Paula (FYV) es similar al de Raquel. El peso de la educación recibida y la falta de modelos a seguir son las razones principales de esta conflictividad que es sólo inicial y desaparece pronto.

El caso de Estrella (CL) está directamente relacionado con su raza gitana, entorno social en el cual el lesbianismo es un hecho sumamente rechazado. Su educación y raíces le hacen ver su relación con Cristina como algo prohibido que no debería de estar pasando, pero la madurez y seguridad de Cristina le hacen aceptarse y entender el lesbianismo desde otro punto de vista diferente al de la tradición gitana en la que ha sido educada. Este conflicto es sólo inicial, ya que luego evolucionará positivamente.

Por último, Eva (SAUN) no logra integrar su lesbianismo hasta la última escena del filme, pero cuando lo consigue, se siente radiante y liberada de la opresión machista en la que se veía sumida.

c) **No definida:** tan sólo en un 7% de los casos este estado de integración del lesbianismo no ha sido definido. Este porcentaje representa a Marta (MSE) y a Carmen (EPJR).

De todo ello interpretamos que la integración del lesbianismo toma un papel importante a partir del año 1993 y especialmente con las modalidades integrada y desfocalizada, recogiéndose en esta última el mayor número de películas que muestran esta integración. Así, parece que una de las causas más frecuentes de este rechazo del propio ser se encuentra en la educación que han recibido los personajes por parte del núcleo familiar así como en su sentimiento de exclusión e invisibilidad.

4.4.3 REPRESENTACIÓN DEL GRADO DE REALIZACIÓN DE LA SEXUALIDAD DEL PERSONAJE.

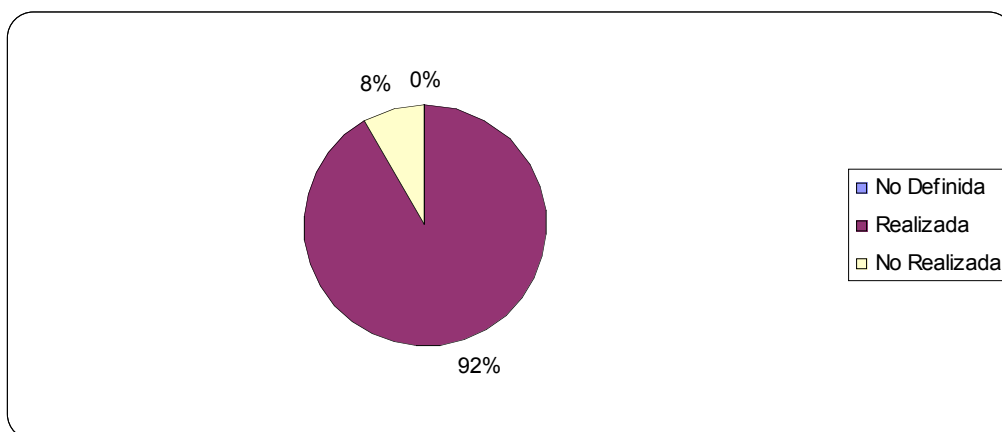


Gráfico 22: **Realización**

Este gráfico muestra los datos referentes a la realización de la sexualidad de los personajes analizados, la cual puede ser de dos tipos:

a) **Realizada:** en la mayoría de los casos (92%) se produce una realización del lesbianismo en los personajes. Así, se puede decir que el peso fundamental de la caracterización de los personajes lésbicos analizados recae sobre las acciones que hemos definido anteriormente como diferenciales y que en todos los casos, salvo en dos de ellos, los personajes presentan una sexualidad lésbica inequívoca en lo

referente al campo de la acción, concretamente con la acción de la sexualidad del personaje se expresa a través de relaciones sexuales específicas o referencias verbales a esas relaciones. Dentro de este grupo de personajes que ven realizado su lesbianismo destacamos varios casos: en *Extramuros* no hallamos ninguna relación sexual explícitamente lésbica entre Sor Ana y Sor Ángela, pero esta ausencia se suple con las muestras de contacto físico y las alusiones verbales al placer que ambas mujeres solían experimentar en el pasado, cuando su relación lésbica era aún oculta y cuando a Sor Ángela todavía no había enfermado. Las alusiones verbales son también claves en los casos de *Costa Brava* y *Pepi, Luci, Bom...*, donde sabemos de la realización de la sexualidad de las protagonistas gracias a los diálogos.

b) No realizada: Dos personajes de la muestra no ven realizada su sexualidad: Carmen (*El pájaro de la felicidad*) y Sofía (*A mi madre le gustan las mujeres*). El deseo lésbico de Carmen hacia su nuera queda representado tan sólo en una escena de la película: Nani tiene una herida en la mano y Carmen se dispone a curarla. Esta cura viene acompañada del uso de primerísimos planos de las manos de ambas, que se acercan lentamente hasta acariciarse. Las manos son claramente reconocibles por la edad de cada una de ellas: las de Carmen son unas manos maduras, gastadas por la pintura y los productos químicos de la restauración; mientras que las de Nani son unas manos jóvenes, casi adolescentes, para las que el único trabajo ha sido sostener entre ellas al pequeño Enrique. Esta escena, cargada de belleza y simbolismo finaliza con un beso en los labios, tras el cual se hace una elipsis temporal y con ello desaparecen las manifestaciones lésbicas entre ambas. Es curioso como aquí la acción sexual se reemplaza simbólicamente en un gesto de entrega y protección entre las dos mujeres. La madurez se representa como elemento de protección de la juventud, como una mano gastada por el tiempo y la experiencia que puede ayudar a la mano joven e impoluta. El montaje de esta escena de la curación de Nani está cargada de intimismo; el plano detalle de las manos hace que el espectador sólo pueda prestar atención al gesto y las texturas de las manos que se entregan, y todo el significado que envuelve a esta escena. Pilar Miró ha querido transmitir aquí una sexualidad sublimada, el triunfo de la espiritualidad frente a lo sexual, la canalización de lo que tendría que hacer por una vía alternativa y no se hace, porque su parentesco familiar es el tabú que les impide el contacto sexual.

En *A mi madre le gustan las mujeres*, aunque las muestras de cariño entre Sofía y Eliska son numerosas: desde abrazos efusivos, a miradas de complicidad o manifestaciones verbales de afecto, no hay manifestación alguna de la realización de la sexualidad de Sofía. Esta ausencia de realización es un hecho muy significativo sobre todo teniendo en cuenta que este filme se realizó en el año 2002, un momento en que la realidad social española hacía tiempo que había dado muestras de no tener especial conflicto en relación con la diferencia sexual.

Los datos de esta gráfica son muy similares a los obtenidos por J.C. Alfeo en su análisis de la homosexualidad, donde todos los personajes, a excepción de dos, veían realizada su sexualidad, y de esos dos, uno tenía una sexualidad no realizada y el otro frustrada. (Alfeo;1997:186). Así, interpretamos como esperanzador y positivo el hecho de que los directores españoles muestren, una sexualidad lésbica realizada en la mayoría de los casos.

4.4.4 REPRESENTACIÓN DEL GRADO DE EXCLUSIVIDAD DE LA CONDUCTA LÉSBICA RESPECTO DE OTRAS OPCIONES SEXUALES.

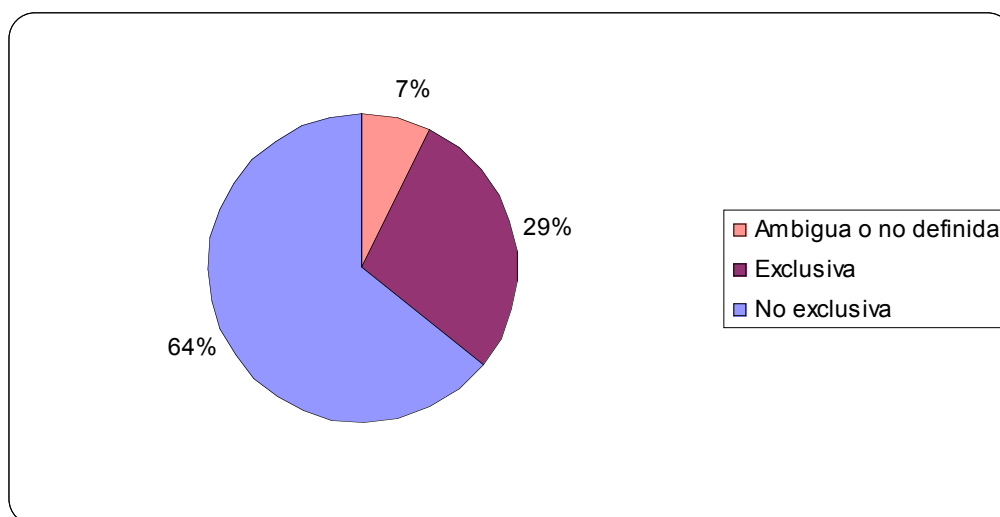


Gráfico 23: Exclusividad

Este gráfico presenta cómo es el grado de exclusividad de los personajes lésbicos en relación con otras conductas sexuales. Esta exclusividad se da en tres vertientes:

a) **No exclusiva:** en un 64% de los casos el lesbianismo no es exclusivo con respecto a otras opciones sexuales, hecho que supone que dieciocho de los personajes de la muestra sientan atracción por sujetos del mismo sexo de forma ocasional o combinada con la heterosexualidad. Este hecho es llamativo ya que los datos indican que más de la mitad de los personajes analizados no son exclusivamente lesbianas sino bisexuales, y en un gran número de ocasiones están casadas, comparten su vida con un hombre o bien lo han hecho anteriormente.

b) **Exclusiva:** un total de ocho personajes de la muestra opta por la exclusividad en lo que a la conducta lésbica se refiere. Estos personajes se agrupan en tres grupos: Raquel y Silvia (SAR) son los únicos personajes que están en edad adolescente; mientras que Sor Ana (EXT) y la Superiora (ET) son los dos únicos personajes que son monjas y por último Berta (CA), Carol (EMM), Bom (PLB) y Anna (CB) que son dos personajes de los cuales desconocemos posibles relaciones heterosexuales anteriores y que se autodefinen como lesbianas en su entorno social y/o familiar.

c) **Ambigua o no definida:** un 7% de los personajes presentan una exclusividad ambigua o no definida en referencia a su opción sexual. Estos dos personajes son Betty (LNTC) y Marta (MSE). Betty es presentada a lo largo del relato como un personaje de orientación sexual ambigua. Aunque el espectador sea consciente en todo momento de la relación de amor entre Virginia y Betty en el pasado, en la actualidad se muestra una gran complicidad entre Betty y el novio de Virginia, hecho que provoca grandes celos en Virginia a la vez que aumenta la ambigüedad en torno a la orientación sexual de Betty, ambigüedad que en ningún momento es aclarada.

Marta (MSE) por su parte, es un personaje totalmente ambiguo en lo que a su orientación sexual se refiere. Ella provoca las miradas continuas de los albañiles que trabajan en su jardín con un sugerente vestido; trata de forma extremadamente dulce y maternalista al retrasado Lucio y siempre tiene una actitud altiva e independiente ante los hombres del pueblo donde reside; pero en su actitud hacia Laura, esas

provocaciones desaparecen por completo para mostrarse tierna, maternal e incluso insegura ante su amiga. Esta dicotomía convierte a Marta en el personaje más ambiguo de la muestra.

Los resultados de este gráfico son muy significativos de por sí, y más aún si los comparamos con los datos relativos a la homosexualidad, donde un 54,17% de los personajes homosexuales presentaba una sexualidad exclusiva. La gran presencia en el cine español de la no exclusividad de la sexualidad lésbica nos revela cómo de nuevo los directores de cine han querido mostrar la poca solidez y la adaptabilidad de la sexualidad femenina en sí, independientemente de la orientación sexual. Estos datos, donde la mayoría de los personajes son bisexuales o bien lo han sido con anterioridad, hacen que el lesbianismo, como orientación sexual pierda gran importancia, más aún sabiendo que, para algunas lesbianas, la identidad lésbica termina allí donde empiezan las relaciones sexuales con el otro género. Olga Viñuales recoge en la siguiente cita la opinión de parte de las mujeres que participaron en un plenario del grupo Lesbos en el que se puso a debate el tema de la bisexualidad:

“La bisexualidad se percibe asociada a una vida desordenada sexualmente y se califica de contaminante porque se piensa que es más fácil contraer enfermedades venéreas o el sida, si se establecen relaciones sexuales con mujeres bisexuales. Encarna la idea de “vicio” o desenfreno sexual y pone en cuestión la posibilidad de mantener una relación de pareja estable o duradera con quienes se definen como tales (...) La bisexualidad se clasifica como simple práctica sexual y, en consecuencia, se considera promiscua y asociada a una vida contaminante. En este sentido, esta categorización participa de los mismos tópicos que el resto de la sociedad” (Viñuales,O.;1999:87)

A diferencia de lo que transmite Olga Viñuales en la anterior cita, el cine español muestra en su mayoría a personajes heterosexuales que en un momento dado de sus vidas han descubierto el lesbianismo y que en algunos casos regresan a la heterosexualidad tras la etapa lésbica y en otros casos eligen el lesbianismo como opción sexual de forma aparentemente definitiva.

Es preciso destacar aquí cómo, debido a la naturaleza de esta investigación, nos hemos visto obligados a seleccionar las distintas formas de la sexualidad

femenina y su relación con nuestro objeto de estudio. Así, podemos decir que la sexualidad femenina se divide tradicionalmente en heterosexualidad, lesbianismo, bisexualidad y transexualidad. De todas ellas, nos quedamos con el lesbianismo y la bisexualidad femenina, manifestaciones sexuales que aun manteniendo características comunes, tienen reglas independientes. Desde esta investigación, en el momento en que una mujer heterosexual o bisexual pasa a mantener una relación amorosa/sexual con una mujer, ha sido considerada como personaje lésbico, ya que no se da en ningún momento un discurso coherente sobre la bisexualidad en las películas que componen la muestra, sin olvidar que esta bisexualidad en los personajes resta especificidad a la cuestión lésbica en la mayoría de los casos. Por eso nos referimos siempre a lesbianismo y no a la bisexualidad, porque el cine español no representa ningún conflicto bisexual como tal, en el que el personaje se encuentre en el dilema de elegir entre hombres y mujeres, como ocurre en las películas de temática homosexual *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978) o *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri, 1989), si bien es cierto que en este cine los directores optan a menudo por situar a los personajes bajo una situación ambigua. De nuevo apreciamos aquí, cómo en el cine español hay una falta de definición de la sexualidad femenina, y esto hace que tengamos que hablar de un lesbianismo circunstancial en lugar de bisexualidad como tal.

5 CARACTERIZACIÓN INDIRECTA DEL PERSONAJE: ESPACIO, TIEMPO Y ACCIÓN

5.1 LA CARACTERIZACIÓN MEDIANTE EL ESPACIO.

En la realización del análisis del espacio se han tenido en cuenta dos aspectos fundamentales: en primer lugar, todos los escenarios donde se representa al personaje lésbico para así conocer los lugares concretos donde viven y se mueven estos personajes, para, en segundo lugar, poder analizar las características de los escenarios donde estos personajes son representados.

Siguiendo las categorías de calificación espacial propuestas por Jesús García Jiménez en su *Narrativa Audiovisual* (2003) nos detendremos en el análisis de parámetros varios referentes al espacio, tales como su naturaleza, su calificación y su relación con el tiempo y la acción diferencial.

5.1.1 IDENTIFICACIÓN DE LOS ESCENARIOS.

Para realizar una identificación de los escenarios se han tomado los 28 personajes que componen la muestra y se han analizado aquellos espacios que son representados de forma más frecuente, para así poder observar cuáles son los espacios genéricos más habitados por los personajes lésbicos de la muestra. Estos espacios más habitados, no ya por la extensión de su representación sino por su recurrencia, son la casa (propia o la de algún otro personaje) que aparece en 27 de los 28 personajes analizados; la calle (27) y los parques y jardines (20). En un segundo lugar estarían otros espacios como los destinados al ocio (19) o el automóvil y el cuarto de baño, que se encuentran en la representación de 15 personajes.

Si se analizan los mismos escenarios en relación al tiempo total en que dichos espacios son ocupados por los personajes en su conjunto, es la casa, sin duda, el espacio más habitado con gran diferencia, con un 39,6% del tiempo total de representación, seguido por los escenarios de ocio (7,8%), los jardines y parques (7,2%) y los conventos (6,8%). Estos datos facilitan una información que va a ser de

gran importancia en la caracterización del personaje lésbico, ya que hay espacios, que sin ser cotidianos, ocupan un tiempo importante en la representación de estos personajes. Entre estos espacios destacan los que son destinados al ocio y los conventos.

5.1.2 NATURALEZA DE LOS ESCENARIOS.

El análisis de los escenarios se ha realizado atendiendo a su privacidad, a su calificación como espacios interiores o exteriores, a su naturaleza y a su diferencialidad.

5.1.2.1 Público / Privado

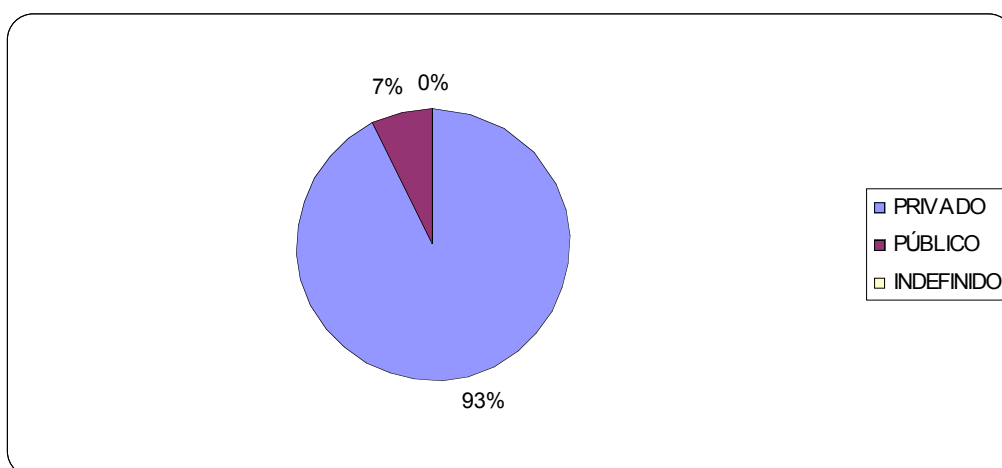


Gráfico 24: **Espacio: Público / Privado**

En lo referente a la privacidad de los escenarios habitados por el personaje lésbico, en la gran mayoría de los casos (93%) los personajes se desenvuelven en espacios privados, frente a dos personajes: Betty (LNTC) y Luci (PLB), que habitan mayoritariamente en espacios públicos y representan este 7%.

No hay ningún personaje cuya presentación espacial dominante se dé en espacios indefinidos.

Los datos referentes a la privacidad de los escenarios donde se mueven los personajes lésbicos y la gran presencia de espacios privados frente a públicos, contrastan con los datos obtenidos en el estudio del personaje homosexual, donde éste habitaba en espacios privados en poco más de la mitad de los casos (Alfeo, J.C.; 1997; 193). Estos datos confirman una vez más la huella cinematográfica de la invisibilidad social del lesbianismo.

5.1.2.2 Interior / Exterior.

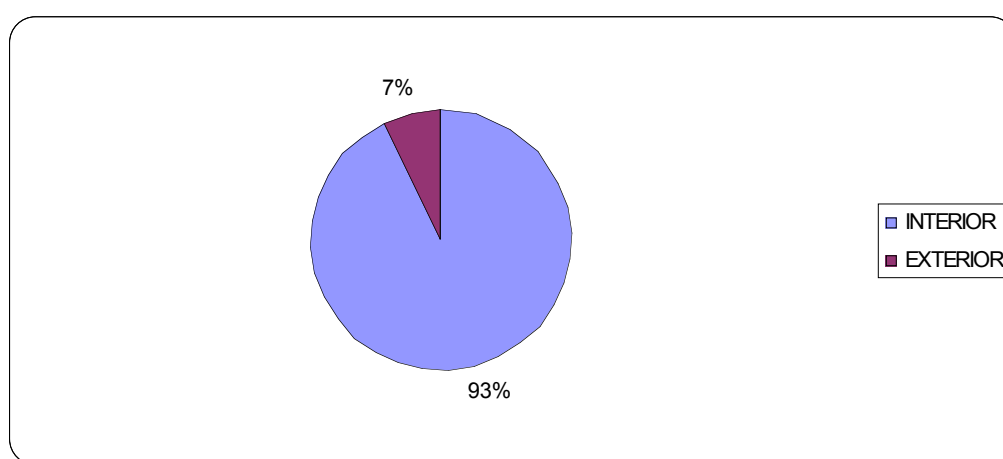


Gráfico 25: **Espacio: Interior / Exterior**

En lo referente a los espacios atendiendo a su diferenciación entre exteriores e interiores, en un 93% de los personajes dominan los espacios interiores y en tan sólo dos personajes (7%) dominan los espacios exteriores. Esta dominancia se debe en ambos casos al desarrollo de la trama de la película y no a la ocupación laboral de los personajes o a algún otro factor. Betty (LNTC) habita más en espacios exteriores ya que durante la mayor parte de la trama se encuentra en unas antiguas ruinas buscando las razones por las que su amiga Virginia ha sido asesinada en esa zona. En el caso de Carmen (EPJR) se inicia una dominancia de espacios exteriores en el momento en que ella se muda a Almería a una casa en el campo y el buen clima de la zona le permite pasar mucho tiempo al aire libre.

En lo referente al carácter de los espacios atendiendo a su diferenciación en interiores o exteriores, tenemos que destacar cómo la mayoría de las películas incluidas en la modalidad erótica, en la reivindicativa y en la integrada se enmarcan

en espacios interiores. Esto se debe, en el caso de la modalidad erótica, a que gran parte de la película se centra en mostrar las relaciones sexuales de las protagonistas, hecho que suele acontecer en el interior de la vivienda y en las modalidades reivindicativa e integrada, el que haya más espacios interiores que exteriores es tan sólo cuestión de la trama.

5.1.2.3 Urbano / Rural / Natural.

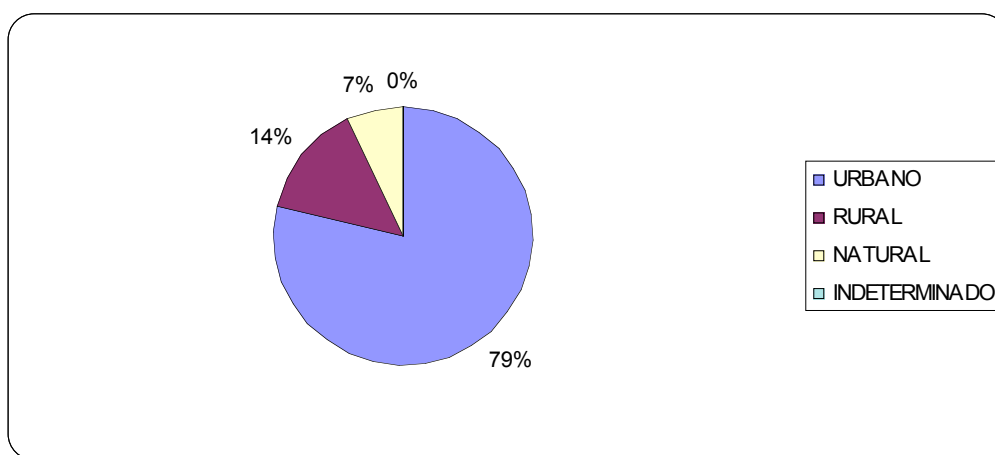


Gráfico 26: Espacio: Urbano / Rural / Natural / Indeterminado

La naturaleza de los espacios representados es, sin duda, mayoritariamente urbano (79%) salvo cuatro personajes (14%) que se mueven en espacios mayoritariamente rurales. Tales personajes son Berta (CA), Silvia y Raquel (SAR) y Sor Ana (EXT). Los casos de Berta y de Sor Ana son semejantes: la primera vive en una prisión mientras que la segunda lo hace en un convento, pero esos espacios aislados del exterior en los que residen se encuentran situados físicamente en espacios rurales.

En el caso de Silvia y de Raquel (SAR) el espacio rural tiene un gran significado en la trama. Silvia vivía en la ciudad antes de ir a visitar a su prima Raquel al pequeño pueblo donde vive. Este ambiente extremadamente rural y el caciquismo de los habitantes, serán sin duda el desencadenante del final trágico y rechazo sufrido por las adolescentes. Aunque el filme se ambienta en la España de 1950, si esta misma historia se hubiese situado en un ambiente urbano, el final de la trama habría sido posiblemente mucho más positivo y esperanzador. El cine español

muestra en este filme cómo el lesbianismo se traslada de lo urbano a lo rural, y una vez allí, no sólo se da una inadaptación al nuevo entorno rural sino que el personaje se encuentra con un entorno hostil.

En dos personajes (7%) se da un espacio natural dominante: son los casos de Betty (LNTC) y Carmen (EPJR), que tal y como vimos en el epígrafe anterior eran los únicos personajes que habitaban mayoritariamente espacios exteriores, que como vemos aquí, son espacios naturales.

De este gráfico se puede interpretar que la realidad lésbica es una cuestión mayoritariamente urbana, y que los casos de espacios rurales y/o naturales nunca son por elección propia de los personajes sino por causas familiares o eventuales. El que el cine español sitúe en la mayoría de los casos a los personajes lésbicos en un entorno urbano no es mera casualidad. Para muchas personas homosexuales y lesbianas “la salida de su entorno se constituye como el único modo de escapar a la norma heterosexista: tener novia/o del otro sexo, casarte, tener hijos, etc. Recordamos aquí la importancia del parentesco como base de la organización social y el peso normativo que conlleva.” (Pichardo Galán, J.I.; 2003:282). Así, la migración al entorno urbano, con la intención de encontrar una nueva identidad, un entorno más impersonal y donde es mucho más fácil preservar los detalles de la vida privada y el anonimato, constituyen una práctica habitual entre ciudadanos gays y lesbianas que, sin embargo, no queda reflejada en ninguna de las películas de la muestra.

5.1.2.4. Genérico / Diferencial.

La representación de los espacios diferenciales específicamente lésbicos es prácticamente nula en la cinematografía lésbica española. Ninguno de los personajes protagonistas es representado en espacios diferenciales, por tanto, todos ellos habitan espacios genéricos en su totalidad.

Juan Carlos Alfeo se refiere a los espacios diferenciales existentes en el cine homosexual español del siguiente modo:

“(…) 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 (...) 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.”(Alfeo,J.C.;1997:197)

Al contrario de lo que ocurre con la representación de la homosexualidad masculina en el cine español observamos como los espacios que para la homosexualidad masculina eran clara y reiteradamente diferenciales (parques, aeropuertos, urinarios, saunas, etc.) no son en absoluto diferenciales para la realidad lésbica de la cinematografía española, aunque cualquiera de éstos u otros espacios podría, con el tiempo, institucionalizarse como espacio diferencial lésbico.

De este modo, surge una segunda posibilidad de diferenciación que es de gran interés para este trabajo, ya que habría dos tipos de espacios diferenciales: los que, además de servir para el contacto, ayudan a construir una identidad lésbica hipotética y, por otro lado, los lugares que desde el punto de vista funcional, facilitan, o al menos permiten, el contacto lésbico. Así, esta diferenciación de espacios queda resumida en el siguiente cuadro en el que se clasifican atendiendo a su carácter y a su función los escenarios citados por Guash, O. (1991:119-124) y Viñuales, O. (1999: 60):

	DIFERENCIALES	GENÉRICOS DE USO DIFERENCIAL
IDENTIDAD	Asociaciones y grupos de apoyo	Calles, barrios y ciudades que conforman el gueto lésbico
CONTACTO	Bares, discotecas y restaurantes lésbicos	Cárceles, internados, conventos, etc...

De todos estos espacios que presentan Guash y Viñuales, los representados por la cinematografía española en relación con el lesbianismo son escasísimos, así que puede ser interesante hacer un repaso de estos pocos espacios que han sido representados.

5.1.3 REPRESENTACIÓN DE LOS ESPACIOS DIFERENCIALES

Los espacios de encuentro entre mujeres lesbianas tales como bares, restaurantes y discotecas, importante tienen una gran importancia en la interacción entre mujeres lesbianas. La decoración de estos locales carece del carácter claramente orientado a la socialización de lo sexual e identitario de los locales gays al uso, pero aunque no hay ningún indicador que pueda hacer pensar que se trata de un local lésbico, la presencia mayoritaria de mujeres, así como los bailes, las miradas sensuales, los besos y en ocasiones el travestismo, son las claves para designar este local como lésbico.

Ante los numerosos locales de este tipo que hay en España, es llamativa la ausencia de su representación en el cine de temática lésbica de este país: tan sólo la reciente *A mi madre le gustan las mujeres* (2002) muestra un espacio diferencial lésbico: un bar de ambiente. Éste es un club lésbico frecuentado por Sol al que ella acude con sus hermanas Jimena y Elvira. En este espacio diferencial se desarrollan varias escenas y a través de ellas queda reflejado unos de los espacios de ocio más habituales del lesbianismo en España, pero curiosamente, casi todos los personajes femeninos del filme se mueven en ese espacio diferencial a excepción de Sofía, la protagonista. Este bar se reconoce como diferencial por la presencia exclusiva de mujeres, por la actitud de desinhibición que presentan algunas de las mujeres que se encuentran allí, así como por las referencias verbales por parte de los personajes. Este escenario se presenta como un lugar para el contacto lésbico, de hecho, ellas acuden al bar para encontrar a una mujer lesbiana en la que su madre se pueda fijar. Salvo por los rasgos descritos anteriormente, este bar de ambiente en nada se diferencia de cualquier otro establecimiento de copas: se muestra como un espacio amplio y acogedor con una iluminación tenue.

Sin embargo, el cine español muestra espacios genéricos que tienen un uso diferencial, tales como las cárceles, los internados o los conventos.⁷⁵ En referencia con la cárcel, en *Carne apaleada* (1978) la directora de la cárcel le pregunta a Berta abiertamente si le gustan las mujeres, ya que, en caso afirmativo, le advierte encontrarse con numerosas dificultades para su convivencia allí. Con esta referencia verbal, la cárcel pasa de ser un espacio genérico a diferencial, donde la única presencia de mujeres y la larga estancia de ellas allí, provocan una gran predisposición al lesbianismo.

Aunque varias de las relaciones lésbicas de las protagonistas de la muestra se inician en el internado, no existe ninguna referencia verbal – visual concreta que nos permita clasificar este espacio como diferencial, sino que se muestra en cuatro ocasiones como el espacio donde emerge el lesbianismo en la adolescencia de las protagonistas. Estas películas son *La noche del terror ciego*, *Emmanuelle y Carol*, *La caliente niña Julietta* y *Mi conejo es el mejor*.

Por último, es preciso destacar la presencia de un espacio diferencial gay que se presenta como genérico en la representación del lesbianismo: la sauna. Aunque la sauna sea un lugar comúnmente asociado a la homosexualidad masculina, el lesbianismo no hace uso de este espacio como lugar de encuentro sexual y así lo demuestra en la película *Sauna* (1990), donde se muestra una sauna pública como un lugar destinado a la relajación de cuerpo y alma y donde inician una buena amistad Laura y Eva, relación que más adelante se convertirá en lésbica. Por tanto, la sauna es aquí un espacio exclusivamente genérico y en ningún caso diferencial.

⁷⁵ Ver capítulo 6 dedicado a los estereotipos en el cine lésbico

Tabla 5.1.3.1 Personajes Representados

PERSONAJES REPRESENTADOS		
AÑO	PELÍC.	PERSONAJE
1972	LNTC	BETTY
1973	LV	ALICE
1977	MSE	LAURA
1977	MSE	MARTA
1978	CA	BERTA
1978	EMM	CAROL
1978	EMM	EMMANUELLE
1979	SAR	RAQUEL
1979	SAR	SILVIA
1980	LCNJ	JULIETTA
1980	PLB	LUCI
1980	PLB	BOM
1981	FYV	PAULA
1982	MCNJ	ELISA
1980	ET	SUPERIORA
1985	EXT	SOR ANA
1983	CL	CRISTINA
1986	CL	ESTRELLA
1990	SAUN	EVA
1993	EPJR	CARMEN
1995	CB	ANNA
1996	PSJ	GABI
2000	TMP	AÍNA
2002	AMM	SOFÍA
2003	ELC	IRENE
2004	SVGN	JÚLIA
2005	L2L	RAQUEL 2
2005	L2L	MARTA 2

Tabla 5.1.3.2 Tiempo Total de Representación en Cada Escenario

TIEMPO TOTAL DE REPRESENTACIÓN POR ESCENARIO			
(En segundos)	TOTAL	%	Gráfica Comparativa
APARCAMIENTO	340	0,3	
ASCENSOR /PORTAL	268	0,2	
AUTOMÓVIL	2605	2,3	
AVIÓN/BARCO/TREN	1288	1,1	
BAÑO	1416	1,2	
BOSQUE /CAMPO	4002	3,5	
CALLE/CABINA	7642	6,7	
CÁRCEL/E.POLICIAL	2534	2,2	
CASA	45329	39,6	
CEMENTERIO	326	0,3	
CONVENTO	7765	6,8	
E. APOYO PSICO	1233	1,1	
E. EDUCATIVO	1184	1,0	
E. JUDICIAL	579	0,5	
E. LABORAL	3655	3,2	
E. OCIO	8892	7,8	
E. POLÍTICO	51	0,0	
E. SEXUALES	451	0,4	
ESTABLECIMIENTO PÚBLICO	2955	2,6	
ESTACIÓN /AEROPUERTO	500	0,4	
HOSPITAL	1346	1,2	
IGLESIA	1449	1,3	
JARDÍN/PARQUE	8233	7,2	
LOCAL GAY/LÉSBICO	231	0,2	
M. COMUNICACION	84	0,1	
MOTO/CARRO/CABALLO	560	0,5	
PENSIÓN /HOTEL	2239	2,0	
PLAYALAGORIO/PISCINA	2824	2,5	
SAUNA	175	0,2	
TEATRO/CAMERINO	3087	2,7	
OTRO	1142	1,0	

Tabla 5.1.3.3 Personajes vs. Espacio: Privacidad

PERSONAJE vs. ESPACIO					
RASGO			PRIVACIDAD DE LOS ESPACIOS HABITADOS POR CADA PERSONAJE		
AÑO	PELÍC.	PERSONAJE	Indefinido	Privado	Público
1972	LNTC	BETTY			1
1973	LV	ALICE		1	
1976	MSE	LAURA		1	
1977	MSE	MARTA		1	
1978	CA	BERTA		1	
1978	EMM	CAROL		1	
1978	EMM	EMMANUELLE		1	
1979	SAR	RAQUEL		1	
1979	SAR	SILVIA		1	
1980	LCNJ	JULIETTA		1	
1980	PLB	LUCI			1
1980	PLB	BOM		1	
1981	FYV	PAULA		1	
1982	MCNJ	ELISA		1	
1980	ET	SUPERIORA		1	
1985	EXT	SOR ANA		1	
1983	CL	CRISTINA		1	
1986	CL	ESTRELLA		1	
1990	SAUN	EVA		1	
1993	E PJR	CARMEN		1	
1995	CB	ANNA		1	
1996	PSJ	GABI		1	
2000	TMP	AÍNA		1	
2002	AMM	SOFÍA		1	
2003	ELC	IRENE		1	
2004	SVGN	JÚLIA		1	
2005	L2L	RAQUEL 2		1	
2005	L2L	MARTA 2		1	
RASGO: PRIVACIDAD DEL ESPACIO			Indefinido	Privado	Público
CANTIDAD			0	26	2
% DEL TOTAL			0,0	92,9	7,1

5.2 CARACTERIZACIÓN MEDIANTE EL TIEMPO.

En lo referente a la variable temporal empleada en la caracterización indirecta, se ha usado aquella variable que hace referencia al momento del día en que el personaje realiza sus acciones. En el gráfico se aprecia cómo predomina notablemente el día sobre la noche en la representación de los personajes lésbicos.

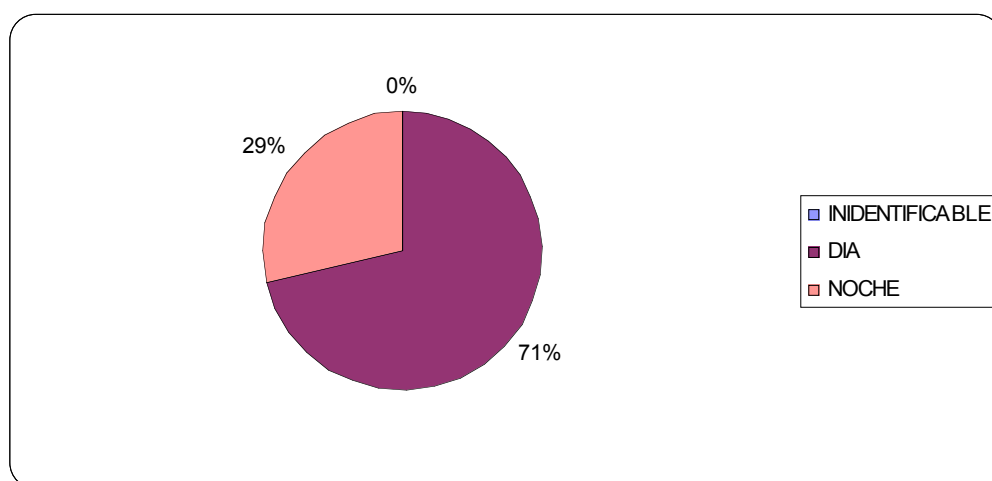


Gráfico 27: Distribución según el momento del día

Tomando como referencia los personajes, el 71% de ellos se mueven predominantemente de día: Betty (LNTC), Alice (LV), Berta (CA), Carol (EMM), Julietta (LCNJ), Luci (PLB), Elisa (MCNJ), Superiora (ET), Sor Ana (EXT), Cristina y Estrella (CL), Eva (SAUN), Carmen (EPJR), Anna (CB), Gabi (PSJ), Sofía (AMM), Irene (ELC), Júlia (SVGN), Raquel 2 y Marta 2 (L2L).

Tan sólo el 29 % se mueven de noche: Laura y Marta (MSE), Raquel y Silvia (SAR), Emmanuelle (EMM), Bom (PLB), Paula (FYV) y Aína (TMP).

De lo anterior extraemos que los personajes de las películas anteriores a 1982 (incluidas en esos años las clasificadas “S”) son indistintamente diurnos y noctámbulos casi a partes iguales, mientras que a partir de 1982 todos los personajes, a excepción de Aína, son diámbulos. Es preciso destacar que en el caso de Aína, la diferencia en segundos de la presencia diurna y nocturna de este personaje es casi

inexistente; de lo que se deduce que el personaje lésbico a partir de 1982 abandona su clandestinidad para dirigirse al terreno de lo visible, aunque sólo sea en cuestión luminosa y no de visibilidad lésbica.

5.3 CARACTERIZACIÓN MEDIANTE LA ACCIÓN

En este epígrafe nos vamos a centrar en el análisis de las acciones diferenciales, es decir, aquellas que identifican al personaje como lésbico. No obstante, hay acciones relacionadas con el vampirismo que por su conducta y por pertenecer al ámbito de la fantasía no pueden ser consideradas como acciones reales y por tanto, no las hemos incluido en las tablas de acciones diferenciales, pero dada su profusión e importancia en el cine del período “S”, se incluirán en el epígrafe 6.4 que hemos dedicado al vampirismo.

En cuanto a las acciones diferenciales quedan distribuidas en torno a cuatro ejes de acción, que ordenados de mayor a menor en función del número de acciones correspondientes a cada uno de estos ejes, son:

- a) **Sexuales:** incluyen todas aquellas acciones de carácter sexual.
- b) **De identificación:** incluyen las acciones que están relacionadas con la construcción o el reconocimiento de la identidad del personaje.
- c) **De relación:** incluyen aquellas acciones que están directamente relacionadas con la relación del personaje protagonista con otros personajes, siempre y cuando el lesbianismo sea un elemento determinante a la hora de relacionarse.
- d) **De agresión:** incluyen tanto las acciones sufridas como las ejecutadas en relación con el personaje lésbico. Estas agresiones quedan incluidas en el análisis de acciones diferenciales ya que se pueden considerar como importantes elementos diferenciadores en lo relativo al personaje.

La distribución de las acciones diferenciales según su tipología queda reflejada en el siguiente gráfico de imagen, siendo, como veremos en los epígrafes a continuación, las acciones sexuales las que gozan de mayor presencia:

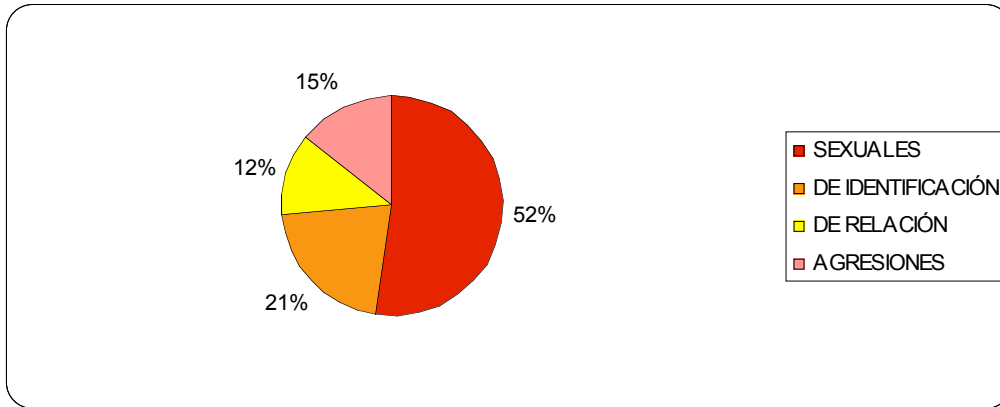


Gráfico 28: Acciones diferenciales

5.3.1 LA ACCIÓN SEXUAL.

Las acciones sexuales son, como se ha dicho, el elemento más diferenciador en lo que al personaje lésbico se refiere. Un 51% de las acciones diferenciales llevadas a cabo por los personajes de la muestra son acciones relacionadas con el ámbito de lo sexual, cuya naturaleza y distribución se pueden observar en la Tabla 11.1. bajo el título “Cómputo General de Acciones Diferenciales”.

La primera acción explícitamente sexual y cronológicamente hablando que muestra el cine español se observa en *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969) donde Irene (Mary Maude) y otras internas de la residencia de señoritas donde residen, engañarán a la inocente Teresa para conducirla a los sótanos de la residencia, y allí, rodeadas de numerosos dibujos de tema sáfico, la desnudarán, la contemplarán con ojos de deseo y finalmente se burlarán de ella.



Imagen 21. Cartel original de *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969).

Esta escena, cargada de simbolismo en gran parte por los dibujos deliberadamente sáficos que están sobre caballetes de pintura, supone la clara confirmación al lesbianismo de Irene, que ya había sido evocado a través de continuas miradas cargadas de deseo y caricias intencionadas. Aunque este filme no queda incluido en la muestra debido a que no cuenta con ningún personaje lésbico principal sino sólo secundario, es preciso destacar la ambigüedad sexual que presentan varios de los personajes, así como los numerosos problemas que tuvo esta película en relación con la censura. Esto hizo que muchas de las escenas en las aparecían acciones lésbicas –tanto implícitas como explícitas- fueran destruidas y que en la actualidad sólo existan algunas imágenes del rodaje y del primer montaje del filme. La imagen que se muestra a continuación pertenece al cartel original de la

película, en el que aparecen diversos personajes de la película: a la izquierda se sitúan la Señora Fourneau (Lilli Palmer) y su hijo, el único personaje masculino; mientras que a la derecha se muestra la dura escena en que Irene pega con un látigo a una de las internas como castigo mientras que otra interna le tapa la boca con su mano.

En 1972 Amando de Ossorio dirige la taquillera película *La noche del terror ciego* que supone el inicio de una trilogía y donde se narra una historia de terror en la que se presenta a la protagonista como lesbiana, sin que ese dato tenga una relativa importancia para la trama. Las escenas de lesbianismo que muestra el filme suponen parte de un *flashback* en el que la protagonista trata de conquistar con picardía a su mejor amiga y compañera de habitación del internado, con la que se reencuentra casualmente años más tarde.

En 1973 Jesús Franco realiza *Las vampiras*⁷⁶, que en su montaje original incluía numerosas escenas de lesbianismo explícito, pero que tras su paso por la censura se convirtió en una historia de amor vampírico entre mujeres en la que las escenas de sexo habían sido parcialmente eliminadas. Gracias a su reestreno en el año 2003 se pudieron ver todas aquellas escenas censuradas, pero esta película consta en esta investigación como una producción del año 1973⁷⁷ y no 2001, razón por la cual, habría que esperar hasta el estreno en 1977 de *Me siento extraña* que será el primer filme español que muestre la sexualidad lésbica de manera evidente sin problemas de censura. La ya comentada secuencia en el epígrafe 3.3.3 en la que Marta y Laura hacen el amor, se ha convertido en una de las escenas lésbicas más representativas del cine español de temática lésbica, quizá no sólo por lo explícito de las imágenes sino también por la gran popularidad de las actrices protagonistas en el momento en que se rodó el filme.⁷⁸

Estas dos expresiones de deseo lésbico son mostradas por el cine español de una forma bastante liviana, ya que, si en *La residencia* Irene es mostrada como un

⁷⁶ *Las Vampiras* fue estrenada a nivel internacional como *Vampyros Lesbos*, título sugerente que aludía a la temática lésbica de la trama.

⁷⁷ El filme parcialmente censurado se estrenó por primera vez en España el 27 de mayo de 1974.

⁷⁸ Como ya se comentó en el epígrafe 3.2.2 Barbara Rey goza de gran popularidad en el momento del estreno de esta película por su participación en el programa televisivo “Palmarés”.

personaje malvado y seguro de sí mismo del que no se hace referencia alguna en lo referente a sus deseos lésbicos; *Me siento extraña* trata el tema del lesbianismo de forma que el temor y la inseguridad de Marta se traducen en cierta ñoñería que produce incredulidad en el espectador.

En el siguiente gráfico de imagen se aprecia la distribución tipológica de las acciones de carácter sexual en el cine español. Así, la acción sexual más representada con diferencia es el beso entre dos mujeres (32%), seguida con el mismo porcentaje (13%) del acto sexual, las caricias y los abrazos. En menor medida encontramos otras acciones sexuales como expresar deseo (9%), seducir (7%), voyeurismo / exhibicionismo (5%), y una menor presencia (2%) en actos como la masturbación, bailar, morder y llevar a cabo juegos sexuales adolescentes.

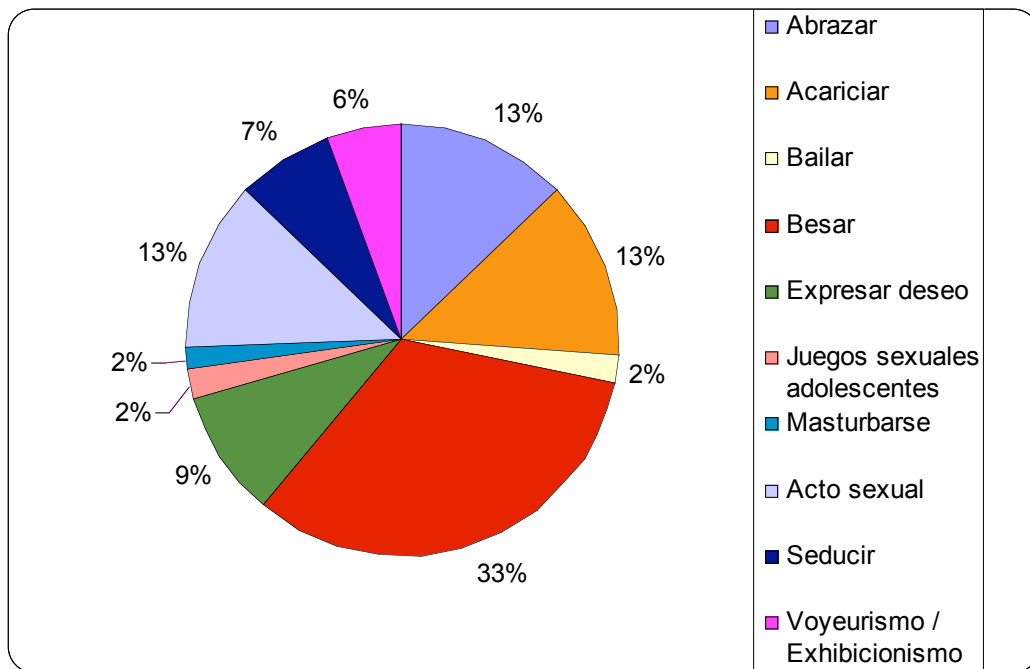


Gráfico 29: Acciones sexuales

Dentro del grupo de acciones sexuales llama la atención como el acto sexual no es la acción sexual más representada, totalmente al contrario de como ocurría con las representaciones del cine gay español (Alfeo, J.C.;1997:212), donde el 48,48% de las acciones sexuales lo ocupaba el acto sexual frente al 16,16% de los besos. Estas diferencias tan marcadas entre la homosexualidad masculina y la femenina sirven

para subrayar la importancia de los besos y del contacto físico entre mujeres sobre el acto sexual, que predomina con diferencia en todas las películas de la modalidad erótica sobre las otras modalidades.

El primer beso entre mujeres en el cine español es el que se produce entre Betty y Virginia en *La noche del terror ciego* (1972). El beso en el cine de temática lésbica goza de mayor importancia en unos filmes que en otros, aún así, se representan besos entre dos personajes del mismo sexo en veinte de las veintidós películas analizadas. Las excepciones son *Entre Tinieblas* y *Costa Brava*. Los casos especiales de *El pájaro de la felicidad* y *A mi madre le gustan las mujeres* que serán comentados más adelante.

Al igual que ocurre con la representación del beso homosexual en el cine español, el beso lésbico viene a ser una autoafirmación del lesbianismo expresada en términos cinematográficos que, a diferencia de como ocurre con la representación de las relaciones sexuales, se representa con cierto detenimiento. Juan Carlos Alfeo introduce en la siguiente cita el concepto de *pauta de advertencia* que emplearemos en el análisis:

“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.”(Alfeo,J.C.; 1997:219)

Esta pauta parece ir dirigida a los espectadores heterosexuales que al no estar preparados para ver la acción que están a punto de presenciar, necesitan una cierta preparación para la escena que van a presenciar, a la vez que se incrementa la tensión dramática de la secuencia donde está incluido ese beso.

Se ha observado un cierto protocolo que antecede al beso entre mujeres y que por lo general responde a los siguientes pasos:

1. Las mujeres guardan silencio.
2. Se miran fijamente a los ojos.

3. Toman con sus manos la cabeza del otro personaje, o bien, acarician las manos, la cara o el cuello del otro personaje.
4. Se besan.

El seguimiento de este protocolo se da en la mayoría de las películas de la muestra y es un elemento clave que sirve como filtro atenuador ante la mirada del espectador no lésbico. Además, debido a la gran presencia de erotismo y desnudos de la modalidad erótica, el cine español de temática lésbica ha estado en su mayoría dirigido durante muchos años a un público heterosexual preferentemente masculino, corriente que ha ido desapareciendo con el paso de los años. Esto ha hecho que se asocie al lesbianismo con “erotismo para hombres” y que aún hoy en día exista una gran ausencia de referentes cinematográficos para las espectadoras lesbianas.

El beso en el cine de temática lésbica viene en la mayoría de los casos acompañado de abrazos efusivos, caricias o algún tipo de contacto físico previo o posterior a ese beso, modos afectivos cargados de simbolismo que llegan a sustituir al propio beso en determinadas situaciones. El momento del beso, esté acompañado o no por otras acciones sexuales previas ya descritas anteriormente, supone una escena muy descriptiva en el filme en la que el ritmo del montaje apenas tiene cortes o se presenta incluso como un plano-secuencia acompañado de lentos movimientos de cámara que consiguen centrar la mirada del espectador en la mirada que se va a producir. Tras el seguimiento del lento protocolo previo al beso, llama la atención como hay películas que tan sólo muestran el principio de ese beso y después pasan a mostrar directamente otra secuencia totalmente diferente tras una elipsis temporal. Esto se aprecia claramente en *El pájaro de la felicidad* donde parece que tras el anunciadísimo beso entre Carmen y Nani no se permite disfrutar al espectador de ese instante de intimidad con los personajes. Este cambio de plano parece de alguna manera un claro reflejo del carácter invisible del lesbianismo unido a un deseo de no mostrar demasiado. También cabe la posibilidad de que no se quiera mostrar el beso porque se asocie a algo negativo, rechazable o incluso prohibido; ya que las dos mujeres que se besan están unidas por los lazos familiares: son suegra y nuera.

Existe otro caso muy concreto en el que sólo aparece un beso en todo el filme y ese beso es prácticamente inapreciable a los ojos del espectador y carece por tanto de la *pauta de advertencia* al espectador. En *A mi madre le gustan las mujeres*, se nos presenta desde el comienzo del filme la relación entre Sofía, una madre madura y Eliska, una joven pianista checa. La relación se presenta como estable, ya que ambas parecen estar muy enamoradas y viven juntas, pero las muestras de cariño entre ellas se reducen tan sólo a miradas de complicidad y a abrazos. En los cinco últimos minutos de la película se presenta un doble casamiento: Sofía y Eliska por un lado, y Elvira y Miguel por otro. En el momento del beso entre las parejas de recién casados, la cámara muestra los dos besos en pantalla y el beso entre las dos mujeres es apenas apreciable y se convierte en décimas de segundo en un abrazo, mientras que la cámara gira hacia la izquierda para centrarse en los numerosos besos que se dan Elvira y Miguel. Esta ausencia de besos entre Sofía y Eliska se suple a lo largo de todo el filme con las numerosas muestras de afecto y complicidad entre ellas, pero en una escena como la de la boda, la ausencia de un beso más evidente sólo resta verosimilitud a la construcción de la escena.

El hecho expuesto anteriormente contrasta con la secuencia del beso entre Elvira y Eliska. Tras unas copas de más y una *pauta de advertencia* con masaje incluido, se produce el anunciado beso entre las jóvenes. Estas dos escenas suponen una antítesis del lesbianismo de Eliska en el filme: su relación con Sofía es mucho menos sexual que su relación con Elvira, que se acerca más al concepto de relación auténticamente lesbiana. Esta gran diferencia en el tratamiento del lesbianismo en el filme y el que se haya filtrado el contenido sexual de la relación de las protagonistas, convierte *A mi madre le gustan las mujeres* en una comedia para todos los públicos. Aunque entre Eliska y Elvira se da un encuentro de carácter sexual, es el propio discurso quien restringe este encuentro a la esfera de lo anecdótico: la casualidad parece ser la única razón por la que ha surgido este encuentro lésbico cargado de erotismo y sensualidad entre ambas jóvenes, mientras que la relación de Sofía y Eliska es totalmente asexual en sentido estricto ya que, no sólo no mantienen relaciones sexuales sino además no se sugiere ninguna relación sexual entre ellas en todo el filme. Así, a través de las relaciones de Eliska con Elvira y con Sofía, las

directoras de este filme han querido mostrar dos formas muy distintas de representación del lesbianismo en un mismo personaje.

En cuanto a la ausencia total de besos lésbicos hallamos dos películas: *Entre tinieblas* (1983) y *Costa Brava* (1995). Con *Entre Tinieblas* Almodóvar le da al espectador razones más que suficientes para conocer el lesbianismo de la Superiora, pero ese lesbianismo se representa especialmente a través del diálogo y apenas a través de las acciones sexuales. La vida sexual lésbica de la Superiora queda reflejada en su relación con dos mujeres diferentes: Yolanda y Merche. Mientras Yolanda cubre el plano amoroso de la monja, Merche cubre el sexual. A pesar de la ausencia de besos en el filme, queda sugerida una relación sexual entre Merche y la monja.

El otro caso de ausencia de representaciones de besos es el de *Costa Brava (A Family Album)*. En ella se presenta una de las relaciones lésbicas más naturalizada y desculpabilizada del cine español, donde la historia de amor queda insertada en un contexto de cotidianidad y donde las protagonistas mantienen una relación estable en la que destaca la ausencia de besos.

Tras el beso y la caricia, el abrazo y el acto sexual son las acciones de carácter sexual más comunes. Centrándonos en el caso concreto de la caricia, éstas pueden ser de dos tipos: por un lado están las caricias asociadas a las zonas erógenas y que suelen formar parte del acto sexual, y por otro, las caricias en zonas no erógenas tales como el pelo, las manos o el cuello. Son éstas últimas en las que nos hemos centrado en el análisis de las acciones sexuales, por tratarse de acciones con un significado más específicamente sexual y por la importancia que las caricias y abrazos han tenido en el proceso de ocultación del lesbianismo a lo largo de su historia, ya que en la sociedad española de las cuatro últimas décadas no suponía un acto de sospecha el que dos mujeres estuvieran siempre juntas, mostraran efusivas manifestaciones de cariño entre ellas o que incluso vivieran juntas. Así, muchas de las muestras de afecto que se dan entre los personajes podrían darse perfectamente entre dos mujeres heterosexuales que guarden una buena amistad o entre mujeres pertenecientes a una misma familia. Sin embargo, son esos besos y caricias

específicamente sexuales los que marcan la diferencia entre esa relación de amistad y una relación lésbica.



Imagen 22. Rosa María Sardà y Eliska Sirová interpretan a Sofia y Eliska respectivamente. *A mi madre le gustan las mujeres* (2002).



Imagen 23. La complicitad del abrazo entre Sofia y Eliska contrasta con beso apasionado y espontáneo entre Elvira y Eliska. *A mi madre le gustan las mujeres* (2002).

El acto sexual lésbico abarca también un 13% del total de acciones sexuales de la muestra, dato que supone poco más de un tercio de la presencia total del beso (33%), lo que muestra que para el cine español tienen igual de importancia las acciones sexuales, los abrazos y las caricias en lo que a lesbianismo se refiere. Estos datos sólo recogen las relaciones sexuales lésbicas entre el personaje protagonista y otro

personaje, pero es importante decir que doce de los personajes analizados mantienen relaciones sexuales con su actual pareja heterosexual además de con una mujer, y aunque estas acciones sexuales heterosexuales no formen parte del objeto de estudio de esta muestra, es preciso señalar cómo diecisiete de los veintiocho personajes de la muestra mantienen o han mantenido una relación heterosexual anteriormente. A través de esta gráfica, apreciamos de nuevo cómo el cine español representa el lesbianismo como una orientación sexual complementaria, dato que es bastante curioso porque desnaturaliza la condición lésbica queriendo transmitir que cualquier mujer podría optar al lesbianismo. Tal y como hablamos en el epígrafe 4.4.1.1, en el que abordábamos la emergencia del lesbianismo, la sexualidad femenina es considerada habitualmente como poco sólida y adaptable, hecho que tiene grandes implicaciones sobre la orientación lésbica, que queda representada por como una orientación sexual complementaria, lo que hace que, desde el punto de vista de la representación, el lesbianismo pierda el peso que se merece.

El que la acción de seducir tenga tan sólo una presencia del 7% no es mera casualidad, ya que, socialmente, las lesbianas carecen de modelos de seducción y esa ausencia está también presente en el cine. Las siguientes citas justifican esta ausencia:

“También los medios de comunicación, en especial el cine y la televisión, ofrecen ciertos modelos de facilidad para ligar que luego no se produce en la vida real, lo cual puede ser motivo de frustración, desconcierto y torpeza en las situaciones de encuentro.”
(Guash, O., Viñuales, O.; 2003:179)

Entre todas las acciones de seducción de la muestra destaca la escena en la que la Superiora intenta seducir a Yolanda en *Entre Tinieblas*. La monja está locamente enamorada de Yolanda, aunque este amor no sea recíproco en ningún momento. Los intentos de seducción están representados en la mayoría de los casos por declaraciones verbales cargadas de significado y picardía del tipo “Estás guapísima.” o “Gracias por actuar en mi fiesta, ¡estuviste tan obscena!”⁷⁹, que, siempre acompañadas de miradas de deseo y/o actitudes cargadas de complicidad, no

⁷⁹ Frases extraídas de la película.

dejan de sorprender al espectador por proceder de una monja y que Yolanda recibe con total naturalidad.



Imagen 24. Escena referente a la acción de carácter sexual. *Los 2 lados de la cama* (2005).

La escena que refleja de forma más esencial esa labor de seducción es probablemente aquella en la que la Superiora canta a dúo con Yolanda el bolero “Encadenados” de Carlos Arturo Briz. Esta escena presenta a las dos mujeres a oscuras y una frente a la otra mirándose a los ojos y cantando la canción con gran sentimiento. Cuando el bolero acaba mantienen la siguiente conversación:

“SUPERIORA: Esta mañana estás muy guapa.

YOLANDA: Qué va, sé que estoy horrible

SUPERIORA: No, qué va, a mí me gustas así. Hay una gran belleza en el deterioro físico.

Cuando era niña, soñaba con tener ojeras...

(...) *(Yolanda observa asombrada las cientos de fotografías de grandes actrices de Hollywood que tiene la Superiora en su despacho)*

SUPERIORA: Son algunas de las grandes pecadoras de este siglo, te preguntarás qué hacen aquí.

YOLANDA: Pues sí.

SUPERIORA: En las criaturas imperfectas es donde Dios encuentra toda su grandeza, *(dice mientras prepara una raya de cocaína)*. Jesús no murió en la cruz para salvar a los santos, sino

para redimir a los pecadores. Cuando miro a alguna de estas mujeres, siento hacia ellas una enorme gratitud, pues gracias a ellas Dios sigue muriendo y resucitando cada día.”⁸⁰

En este diálogo, que se produce inmediatamente después de que hayan cantado juntas el bolero a modo de declaración de amor, se muestran de nuevo los continuos piropos de la monja hacia la cantante y en su explicación religiosa acerca de por qué tiene todas esas imágenes colgadas, esté quizá la razón de su lesbianismo. Sorprende cómo no tiene imágenes de hombres pecadores, tan sólo de mujeres en actitud sensual o con poca ropa. Ni siquiera hay imágenes religiosas en su despacho, lo cual sugiere que aunque la acción se presente en un convento, la presencia de Dios se ha transformado en un vacío que es ocupado por la presencia de la mujer pecadora de la cual la Superiora es devota. Almodóvar a través de esta escena, traslada la lógica del martirio a un ámbito sadomasoquista, poniendo en escena un discurso peculiar en el que se apropia de los elementos religiosos para trasladarlos al ámbito del deseo. Estas fotografías de mujeres son sólo una muestra de cómo la Superiora se obliga a sufrir como forma de martirio, de ahí la transgresión de *Entre Tinieblas*: su director ha trasladado el tradicional discurso del martirio a un ámbito sadomasoquista, dando lugar a personajes muy paradójicos que tienen un elemento en común: para todas las monjas la religión es una forma de sublimación del deseo. Todos los personajes intentan conseguir su objeto de deseo a través de su vida en el convento.

“Las referencias religiosas de Almodóvar son total y extravagantemente españolas, muchas de ellas involucrando una sátira que a veces es amable y muchas otras, salvaje.” (Allinson, M.;2003:44)

Almodóvar hace una reelaboración del martirio y el sufrimiento trasladando estos conceptos al ámbito del masoquismo. ¿qué ocurre cuando el martirio gusta? El director nos presenta esta idea de lo pseudo-mártir a través de los personajes de Sor Estiércol y la Superiora, ya que ambas sufren para redimir su pecado pero disfrutan con ese dolor, elemento que desmonta por completo la idea del martirio para convertirla en pura parodia de la imagería religiosa española y todo lo que le rodea. Sor Estiércol se martiriza porque se siente culpable con el asesinato que realizó años

⁸⁰ Diálogos extraídos de la película *Entre Tinieblas*.

atrás, pero disfruta con el dolor que ella misma se produce y hace de ello un espectáculo que los demás admiran. Esta parodia “seria” e “irreverente” del tema religioso ridiculiza la visión de la España de esa década acerca de cuestiones que hasta la época anterior habían sido intocables. Esta idea del martirio en el ámbito lésbico supone un paralelismo con el San Sebastián homosexual, entendida esta imagen como una exaltación del martirio que se ha convertido en un símbolo de la flagelación en la que vive la sociedad homosexual española.

Este mismo método de cambio de perspectiva de un concepto vuelve a ser utilizado por Almodóvar en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984) cuando Gloria (Carmen Maura) disfruta como víctima de la violencia doméstica. Ésta y otras temáticas como el incesto tratado en *Laberinto de Pasiones* (1982) o el sadomasoquismo en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), probablemente no serían toleradas hoy en día por el público y provocarían un debate mucho más sangriento que el que suscitaron en el momento de su estreno.

Volviendo a la acción de seducir, el desconcierto ante la facilidad para ligar del cine se multiplica cuando además los modos de seducción están totalmente centrados en la realidad heterosexual. Ante la ausencia de modos lésbicos propios parece que a las lesbianas no les queda más alternativa que el adaptarse al modelo dominante que se describe a continuación:

“A la mujer se le ofrece, tanto en el mundo privado como en el ámbito público, el desplazamiento y la sublimación de lo silenciado mediante el casi exclusivo mensaje de cuento de hadas, en el que una vez hallado el príncipe azul, su platónica media naranja, se realizará como reproductora y servidora del príncipe. Al mismo tiempo, en el ámbito público, especialmente en los *media*, se ofrece una reaparición del sexo, una proliferación de un cierto erotismo, erotismo para hombres. En general, erotismo banalizado o sobreenfatizado y mediado por personajes irreales, que nada tiene que ver con la naturalidad del sexo.”
(Guash, O., Viñuales, O.;2003:188)

De esta gráfica interpretamos que, frente a los grandes dramas a los que suele apuntar la homosexualidad masculina, donde el suicidio y el rechazo social eran frecuentes, el lesbianismo se presenta por el cine español como una opción más para la mujer, sea ésta heterosexual o no, que puede mantener relaciones con mujeres y

con hombres a su libre elección. Esto implica que ni ser lesbiana es algo específico ni ser mujer tampoco, ya que parece que el cine nos está queriendo dibujar el lesbianismo como una alternativa sexual para aquellas mujeres que, ante una situación personal de crisis o incertidumbre, deciden buscar apoyo moral o sexual en la figura de otra mujer.

5.3.2 LA ACCIÓN DE IDENTIFICACIÓN

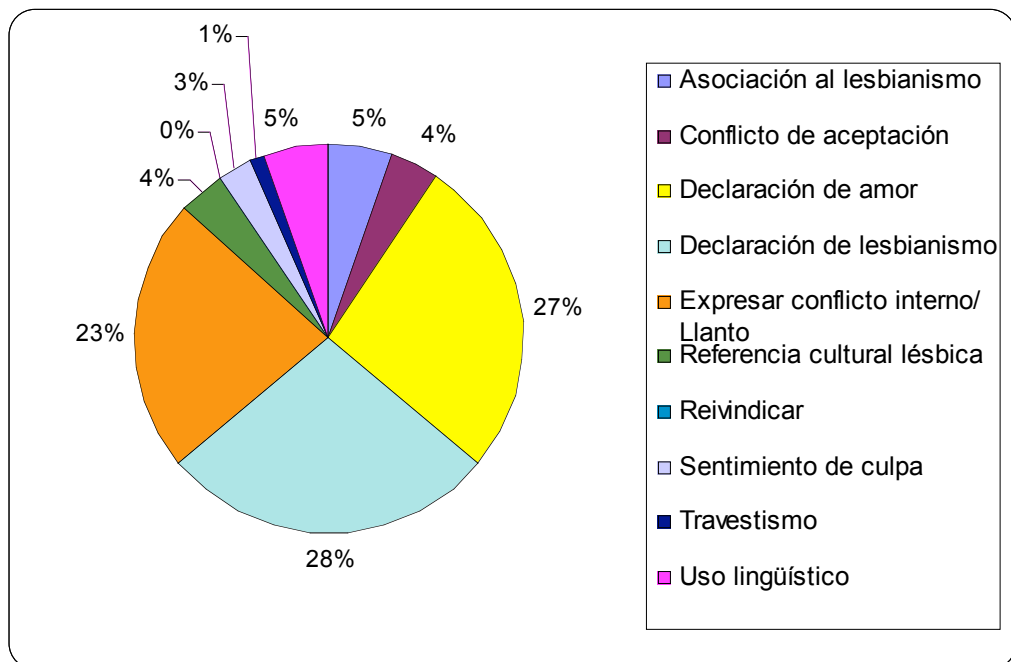


Gráfico 30: Acciones de identificación

El siguiente gráfico muestra la distribución de las acciones de identificación presentes en las películas que componen la muestra. La más común de estas acciones es la declaración de lesbianismo (30%), seguida por la declaración de amor (26%) y el expresar conflicto interno/llanto (22%). Con mucha más distancia se encuentran la asociación al lesbianismo (5%), uso lingüístico (5%), conflicto de aceptación (4%), referencia cultural lésbica (4%), sentimiento de culpa (3%) y el travestismo (1%).

La declaración de lesbianismo supone el momento en que el personaje lésbico informa directamente a otro personaje, normalmente de especial relevancia, de su situación. Estas declaraciones tienen como objetivo informar a los otros personajes de los hechos o circunstancias que rodean al hecho de ser lesbiana, aportando

información de una realidad generalmente poco conocida para el resto de los personajes filmicos. La declaración supone un momento de clímax cargado de gran intensidad dramática y es valorada positivamente, ya que es el momento en que el personaje se expone ante la prueba de aceptación social, atravesando la barrera entre el espacio que los demás conocen de él y el nuevo espacio que se da a conocer con sus palabras. Lo positivo de la declaración subyace en que es siempre un acto voluntario del personaje y, ante la posibilidad de ser rechazado por su entorno, el personaje demuestra una gran valentía al enfrentarse cara a cara con ese posible rechazo social.

Aunque algunas de las películas de la muestra presentan declaraciones de lesbianismo realizadas por personajes secundarios, sólo se detallarán a continuación aquellas declaraciones realizadas por parte de personajes protagonistas.

En *Silvia ama a Raquel*, Raquel hace una declaración de amor a Silvia a modo de monólogo interior días después de la muerte de Silvia. Esta declaración tiene lugar en la playa, es escenario al que Raquel acude en los momentos de tristeza o melancolía. El que Raquel elija este lugar para declarar su amor a su fallecida prima, no hace sino dotar a esta acción de mayor intensidad.

En *Costa Brava (A Family Album)* se producen numerosas declaraciones de lesbianismo por parte de tres personajes: Anna declara su lesbianismo a Montse, que lo hace en sentido inverso y en *voz en off* a modo de monólogo interior. El tercer personaje no es sino Anna cuando interpreta un monólogo en el que da vida a un ama de casa que habla continuamente de la interesante vida de su misteriosa vecina lesbiana. Así, la directora Marta Ballebò-Coll investiga acerca de las posibles formas de hacer este tipo de declaración, incluyendo un relato dentro del propio relato y dándole forma de monólogo. Este monólogo resulta de gran interés para poder analizar las grandes diferencias entre el personaje protagonista y el personaje inventado del monólogo y las dos formas tan distintas de vivir el lesbianismo.

En *Pasajes* Gabi le hace una declaración de lesbianismo tanto a su actual novia como al espectador, ya que dice estar enamorada de una mujer que ha visto en sus sueños y de la que tan sólo sabe que lleva zapatos de mármol verde.

En la ciudad muestra una declaración de lesbianismo que supone una secuencia-tipo al estilo de las que precedían a un beso. En esta secuencia-tipo Irene le confiesa a Silvia lo que el espectador ya sabía: su deseo lésbico. Las pausas y el silencio acompañan al nerviosismo que Irene siente antes de desvelarle a Silvia los deseos lésbicos que ha llevado en secreto durante años.

A mi madre le gustan las mujeres constituye una declaración de lesbianismo partiendo desde su título. Sin esta declaración de lesbianismo tan evidente, el que la protagonista desvelase su lesbianismo a sus hijas en los cinco primeros minutos del filme, hubiese sido un hecho muy sorprendente tanto para las hijas como para el propio espectador. El siguiente diálogo es el que antecede a la declaración de lesbianismo de Sofía hacia sus tres hijas el día que celebra su cumpleaños:

JIMENA: Bueno mamá, ¿cuándo vas a empezar a mentir con la edad, eh? ¡Yo ya lo hago!

SOFÍA: Bastante trabajo me ha costado llegar hasta aquí como para empezar a quitarme años.

ELVIRA: Di que sí, además estás estupenda.

SOFÍA: Porque soy feliz, ¿será el amor?

(Las tres hijas ponen cara de sorpresa)

SOL: ¿Has ligado?

SOFÍA: Bueno no es exactamente un ligue, estoy enamorada.

ELVIRA: ¿En serio?

JIMENA: ¡Caray!

SOFÍA: Esperad, esperad. Tenéis que saber algo. Es más joven que yo.

JIMENA: ¿Mucho?

SOFÍA: Hay algo más. Ahora mismo lo veréis.

(Unos segundos después)

SOFÍA: Chicas, os presento a Eliska.

JIMENA: Pero ella, ella es...

SOFÍA: Sí, es lo que me faltaba por decir.”⁸¹

⁸¹ Diálogos extraídos de la película *A mi madre le gustan las mujeres*.

Así, Sofía hace su declaración de forma pausada y con el fin de aumentar la intriga ante sus hijas, que recibirán la noticia de forma paulatina: primero al saber que su madre está enamorada, después al saber que la otra persona es más joven que ella y por último al comprobar con sus propios ojos que el nuevo amor de su madre es una chica tan joven como ellas. Tras esa declaración de lesbianismo comienza el resto de la trama: las hijas de Sofía han de asumir el lesbianismo de su madre e intentar adaptar sus vidas y sus valores a esa nueva situación inesperada. Éste es el filme de la muestra en el que la declaración de lesbianismo goza de mayor importancia, no sólo por los instantes previos a la declaración, sino por la declaración en sí y los efectos tan horribles que aparentemente ésta trae consigo y que irán evolucionado positivamente a lo largo del filme hasta llegar a un esperado *happy end* con boda doble incluida.



Imagen 25. *A mi madre le gustan las mujeres* (Daniela Fejerman e Inés París, 2002).

En el caso de *Seigné* (*Júlia Berkowitz*) se produce una declaración de lesbianismo cargada de humor por parte de Marina hacia Júlia. Mientras Júlia cena en un restaurante con Gerardo, son interrumpidos por una mujer que se declara lesbiana y gran admiradora de Gerardo y que sólo quiere robarles un minuto de su tiempo para regalarle una rosa a Gerardo. El diálogo es el siguiente:

“MARINA: Perdón, perdón...es que, Gerardo, yo te admiro mucho, yo coincido mucho con tus críticas y con la separata cultural que diriges y...mira que me da rabia comprar el periódico pero es que soy fan de...y te admiro mucho (*entregándole una rosa*) Toma, para tí..

GERARDO: ¿Para mí?

MARINA: Sí.

GERARDO: Ah, muchas gracias.

MARINA: Sí, es que tu capacidad intelectual a mí como que me dispara la libido. No, (*dirigiéndose a Júlia*) tu tranquila que yo con los tíos nada,... pero, por uno que me gusta, pues...de verdad que te leo, te sigo y que tienes razón en todo. ¡ En todo y más!

GERARDO: Pero, pero,... ¿ esto va en serio?”

(*Minutos más tarde*)

MARINA: Oye, es que como actriz, tú me gustabas muchísimo porque eras como la más natural, eras como americana de buena, ¿comprendes? (...) tenías aquello que se llamaba la nobleza de espíritu, ¿sabes? (...)

JÚLIA: No se qué decir, ¿ te puedo dar un beso?

MARINA: ¡ No, no, quieta pará, que me excito! Tíos no, pero tías alguna cae y entonces “sálvese quien pueda”. Sí, es como el problema del intelectual que por definición es un desastre en la cama.

GERARDO: ¿ Qué yo...?

MARINA: No, no, tú no, me refiero a mí. Oye, ¿ le puedo dar un beso?”⁸²

Así, salvo en los casos concretos de *Me siento Extraña* y *En la ciudad*, en los que se perciben toques de sentimiento de culpa y temor, en el resto de los filmes no queda rastro alguno de estos sentimientos y los personajes informan de su lesbianismo sencillamente a quien parece precisarlo. Este hecho sitúa al personaje que se declara en una cierta posición de dominio ante el objeto de su declaración.

La declaración de amor supone un momento clave en el cine español de temática lésbica y queda unido en muchas ocasiones al enamoramiento, como veremos en el epígrafe 5.3.3.

Las declaraciones de amor tienen casi la misma presencia que las declaraciones de lesbianismo, y aunque mantienen muchos puntos en común, también hay elementos diferenciadores que hacen que las escenas en que aparecen dichas declaraciones de amor nos muestren a un personaje lésbico cercano y real, que

⁸² Diálogos extraídos de la película *Sevigné* (*Júlia Berkowitz*).

lejos de la invisibilidad que históricamente le ha caracterizado, sea capaz no sólo de contemplar el amor, sino también de someter el deseo a la voluntad de quien lo siente. Las lesbianas, a través de la declaración de amor, son capaces de expresar verbalmente sus sentimientos hacia su objeto de deseo. Un total de 9 de los 28 personajes analizados realiza declaraciones de amor: Berta (CA), Raquel (SAR), Bom (PLB), Superiora (ET), Sor Ana (EXT), Ana (CB), Gabi (PSJS), Marta 2 y Raquel 2 (L2L) y tres de ellos son receptores de una de esas declaraciones: Silvia (SAR), Bom (PLB) y Júlia (SVGN). El caso de Silvia (SAR) es un tanto especial porque es Raquel quien hace esa declaración de amor a través de una *voz en off*, cuando Silvia ya ha fallecido. Bom (PLB), sin embargo, elige hacer esa declaración a través de una canción, como ocurrirá años más tarde en la también película de Almodóvar *Entre Tinieblas*, pero si Bom declara su amor con la obscena “Murciana marrana” a ritmo punk, la monja lo hará al ritmo del bolero “Encadenados”.⁸³

Siguiendo con las acciones de identificación del personaje y en directa relación con las dificultades del personaje para aceptar su lesbianismo, aparecen las expresiones de conflictos internos y el llanto. (22%).

Como conflictivas en este sentido encontramos a Marta (MSE), que tras su comentada declaración de lesbianismo, se sentirá frustrada al ver que Laura no ha entendido nada y que en lugar de pasar la noche con ella se irá a dar un paseo con un viejo amigo. Raquel (SAR), cuya tensión interna se convierte en llanto y frustración al observar la madurez y tranquilidad con que su prima acepta su condición lésbica; Paula (FYV) es un personaje que está en conflicto constante porque se ha visto engañada y traicionada por las dos únicas personas que ocupan su vida, Fernando y Celia, y no sabe cómo salir de esa situación de engaño; la Superiora (ET) sufre un gran conflicto cuando Yolanda abandona el convento sin decirle nada y cuando descubre su ausencia, rompe a llorar amargamente⁸⁴; Sor Ana (SAR) vive en conflicto durante casi toda la película porque no es capaz de asumir interiormente los problemas le está produciendo su relación con Sor Ángela; Irene (ELC) siente tal

⁸³ En el epígrafe 5.3.3 se hace una descripción de esta escena en referencia al tratamiento de los celos en el cine lésbico.

⁸⁴ “Mi único pecado es quererte demasiado” esta frase extraída de la película *Entre Tinieblas*, resume en pocas palabras el dolor y conflicto que este amor le produce a la Superiora.

conflicto al reencontrarse casualmente con Silvia, que se replantea su vida hasta el punto de querer abandonar a su marido y a su hija para irse a vivir sola y comenzar una nueva vía; Júlia (SVG) ha vivido en conflicto desde que su hija Tanit muriera años atrás, pero tras conocer a Marina profundizará con dolor en su propio conflicto interno hasta lograrlo superar con éxito casi al final del filme. Por último Raquel 2 (L2L), cuyo conflicto comienza en el momento en que Marta 2 deja plantado a su novio en la iglesia para continuar formalmente la relación que mantiene con ella a escondidas. Este hecho libera a Marta 2 a la vez que produce el pánico y la inseguridad en Raquel 2.

Este conflicto interno, se solucione o no a lo largo de la trama, afecta a 9 de los 28 personajes analizados, es decir, a una tercera parte, con lo cual se convierte en una de las acciones más significativas para la caracterización del personaje lésbico en el cine español.

Otras acciones de identificación con menor presencia son: el uso lingüístico (5%), la asociación al lesbianismo (5%), el conflicto de aceptación (4%), las referenciales culturales lésbicas (4%), el sentimiento de culpa (3%) y el travestismo (1%). Entre todas estas acciones, el conflicto de aceptación y el sentimiento de culpa quedan directamente relacionados con el conflicto interno que hemos tratado anteriormente; mientras que el uso lingüístico, la asociación al lesbianismo y la referencial cultural lésbica se relacionan con el concepto de lesbianismo en sí. Olga Viñuales describe a continuación la existencia e importancia del uso lingüístico en la cultura lésbica española:

“(…) Las lesbianas tienen un lenguaje propio. A pesar de que en el ambiente de mujeres se utilizan términos que también se utilizan en el ambiente gay –como *entender*–, éstos tienen entre ellas un significado particular. Tal es el caso de expresiones como tener «pluma». Asimismo, hay que observar que algunos términos tienen un claro significado clasificatorio (*barbys*, *camioneras*) mientras que otros sirven para designar situaciones (*estar casada o más que amigas*).” (Viñuales, O.;1999:179)

Así, aunque los personajes analizados no presenten una manera de hablar específica que se pueda asociar en algún caso al lesbianismo, si es destacable el uso que otros personajes o las mismas protagonistas hacen del uso del término *lesbiana*,

pero no como agresión verbal, sino como palabra designativa. El uso del término como insulto o acusación se analizará con detalle en el epígrafe 5.3.4.

5.3.3 LA ACCIÓN DE RELACIÓN

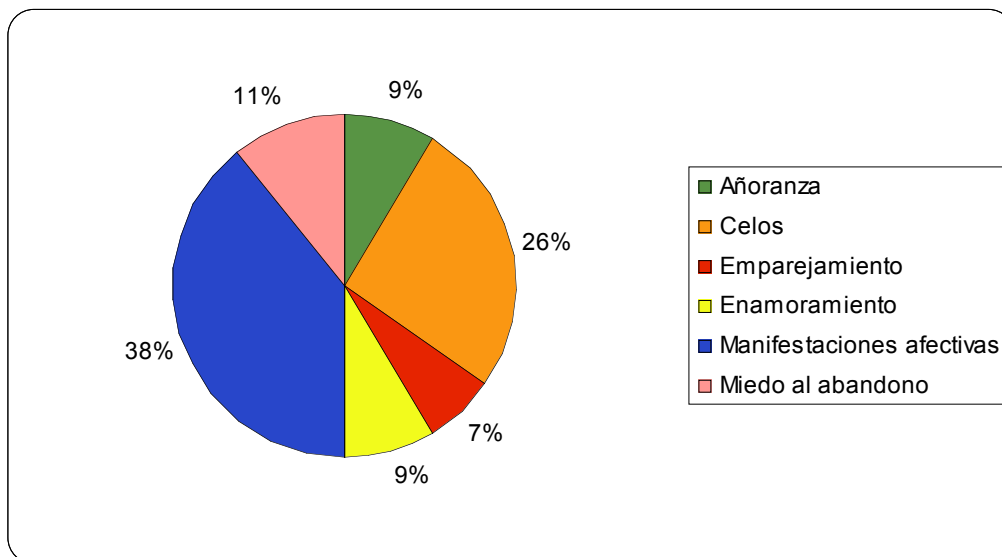


Gráfico 31: Acciones de relación

Las acciones de relación son aquellas que hablan del contacto interpersonal entre los personajes de la muestra y se encuentran en tercer lugar de aparición tras las acciones sexuales y las de identificación con una presencia de un 14%.

Estas acciones se dan mayoritariamente en escenarios urbanos, fundamentalmente de día, en espacios privados e interiores. (Ver tablas 11.2, 11.3, 11.4. y 11.5)

El escenario donde tienen lugar estas acciones de relación de forma más frecuente es la casa, ya sea la de un personaje protagonista o la de algún otro personaje; con mucha menos presencia los escenarios más comunes son los hoteles/pensiones y jardines/parques.

Entre las acciones de relación que se desarrollan en hoteles, destaca el caso de *Calé*, ya que Cristina y Estrella se ven durante el día en lugares públicos pero es el hotel el único lugar donde pueden verse a solas y con total intimidad. Una de las

secuencias más significativas para las acciones de relación en el cine español, se produce precisamente en un hotel: Estrella vive durante días en un hotel y espera ansiosa la llegada de Cristina que, a su vez, sigue viviendo con Luis y no goza de mucho tiempo para estar en compañía de Estrella. Cuando Cristina llega al hotel, viven una escena donde el amor, odio y los celos quedan representados bajo un mismo escenario. Del beso apasionado pasan a una fuerte discusión, que termina en agresión física por parte de Estrella, que enfurecida le introducirá la llave del apartamento de Cristina a ésta por la vagina.

Otra escena clave desarrollada en un hotel es la mostrada en la película *Sevigné*, cuando Júlia y Marina se encuentran solas ensayando la obra teatral que van a estrenar en el plazo de unos días. En el momento en que Júlia ensaya el beso que Madame de Sevigné le da a su hija, besa a Marina intensamente y la ficción que ensayan se convierte en realidad, se abrazan efusivamente y Júlia rompe a llorar, hecho que carga la escena de simbolismo, porque el espectador era conocedor de que Júlia no era capaz de llorar desde que su hija Tanit muriera años atrás. Ese llanto intenso en el hotel, supone la superación de los traumas del pasado y el comienzo de una nueva etapa en su vida en la que Marina tendrá un papel muy importante y positivo. Esta escena en el hotel nos muestra cómo la emoción actúa como una fuente de curación y de seguridad, mientras que el amor lo hace como un elemento de catarsis. Júlia, a través de la interpretación, ha sido capaz de desplazar la emoción que le trasfiere el ámbito de lo teatral hacia el ámbito de lo personal, logrando así esa curación emocional que tanto necesitaba interiormente. La catarsis como elemento curativo sólo ha sido representada en esta película de la muestra.

Las acciones de relación más representadas son las manifestaciones afectivas (38%) entre las cuales se han incluido las escenas en las que se muestra complicidad entre los personajes, las expresiones emotivas, así como las escenas en que los personajes se cogen de la mano de forma simbólica. Entre estas manifestaciones afectivas, las más representadas en el cinematografía española son las muestras de complicidad entre los personajes, acciones que se llevan a cabo a través de gestos de comunicación no verbal, tales como miradas expresivas o sonrisas, o de comunicación verbal, en las que la expresión verbal de amor y afecto hacia la otra

persona, sea o no de forma presencial, gozan de gran importancia. En mucha menor medida se dan las expresiones emotivas entre las que destaca el personaje de Berta (CA) que rememora, desde su celda y a través de las cartas que se envía con Senta, los buenos momentos pasados con ella.



Imagen 26. Las muestras de manifestación afectiva son reiteradas entre las protagonistas de *Los 2 lados de la cama* (2005).

Por último, aparecen las escenas en las que los personajes se cogen de la mano; esta acción, que *a priori* puede parecer carente de importancia, cobra gran significado en el tratamiento de la visibilidad y el lesbianismo. Las escenas en las que dos personajes se cogen de la mano se complementan con aquellas incluidas en el epígrafe 5.3.1 bajo el nombre de “acariciar” en la que quedaban incluidas todo tipo de caricias, siendo una caricia muy frecuente la caricia entre las manos de dos mujeres. Las dos únicas escenas en las que se muestra de forma especial ese “cogerse de la mano” están protagonizadas por Berta y Senta (CA) que se dan la mano a escondidas en el severo entorno carcelario donde viven y donde toda manifestación afectuosa entre las presas puede ser tachada de lesbianismo y por ello castigada. Lo mismo ocurre con Silvia y Raquel (SAR), que a diferencia del ejemplo anterior, se cogen de la mano mientras pasean por el campo, como símbolo de cariño y afecto entre ellas. Estos dos ejemplos, aparentemente iguales, son bien distintos en lo que a efectos de visibilidad se refiere. Mientras que, en el entorno carcelario el que dos

presas se cojan de la mano no estaría aceptado como relación amistosa entre dos mujeres sino como relación sexual; en el pequeño pueblo del norte de la España de los años 50, en que se desarrolla la historia de Silvia y Raquel, el que dos niñas adolescentes, que además son primas, se cojan de la mano en público, no sería en ningún caso el causante de sospecha alguna de lesbianismo; pero sin embargo, ellas no se dan la mano ni se dan muestras de cariño en público, sino que cargadas por el sentimiento de culpa de Raquel, sólo se manifiestan su amor en la más absoluta intimidad.

La siguiente acción de relación más frecuente son los celos (29%), que tienen una gran importancia en algunos personajes y total ausencia en lo que a otros personajes se refiere. Son personajes celosos: Carol (EMM), Paula (FYV), la Superiora (ET), Estrella (CL) y Gabi (PSJ). Los celos se dan sólo en personajes inseguros de sí mismos y en el caso de la Superiora, a la inseguridad se une el afán de posesión sobre el objeto de deseo. Estas situaciones de celos vienen siempre acompañadas de una discusión o un posterior distanciamiento de la persona a la que aman, siempre como consecuencia del comportamiento celoso.

Los celos de Carol (EMM) aumentan paulatinamente a lo largo de la película, especialmente tras aquellas escenas en las que Emmanuelle sale con algún hombre para intentar pasarlo bien y olvidar a su marido. La inocencia de Emmanuelle le impiden apreciar los celos de Carol, que sufre realmente al ver como la mujer a la que ama se divierte con otras personas, sin apreciar todo el cariño y la atención que le ofrece su amiga.

En el caso de Paula (FYV), ella le manifiesta en varias ocasiones a Celia su obsesión por espiar a su marido. Ella sospecha que él le es siempre infiel, con lo cual le espía continuamente con el objeto de descubrirle en una de sus infidelidades, y cuando le descubre, su inseguridad es tan grande que no tiene valor para atreverse a reprochárselo. Paula representa el lado más negativo de la mujer: en ella se encarna el mito de la mujer guapa que no trabaja y tiene un alto nivel adquisitivo debido al trabajo de su marido. Como no tiene amigas ni ocupación, emplea su tiempo en

pensar qué estará haciendo su marido durante sus horas de trabajo y en intentar descubrir las infidelidades de éste.

La Superiora de *Entre Tinieblas* siente celos cada vez que Yolanda habla con otra persona que no sea ella. El deseo de posesión que siente la monja se alimenta al saber que Yolanda está perseguida por la policía y tiene que permanecer refugiada en el convento si no quiere ser descubierta. Pero Yolanda es una mujer independiente que sabe disfrutar y aprovecharse de la situación que la Superiora le ha ofrecido, pero que nunca se rebaja a aceptar los chantajes emocionales que la monja le propone continuamente. El deseo de control de la Superiora le hace provocar situaciones ridículas de espionaje a la cantante e incluso llega a enfrentarse con su gran amiga del pasado Sor Rata a causa de los celos. A medida que avanza la película, el miedo al abandono y los celos van creciendo por parte de la Superiora, que cuenta con el apoyo de Sor Estiércol en el espionaje de la vida de Yolanda. Durante uno de esos momentos de espionaje, Sor Estiércol ve a través de la mirilla de la habitación de Yolanda como ésta le da algo a Sor Rata para que lo esconda, pero no logra saber qué es. Minutos después informará a la Superiora de lo que ha visto:

“SOR ESTIÉRCOL: (*Refiriéndose a Yolanda y a Sor Rata*) Algo se traen entre manos.

SUPERIORA: ¿El qué?

SOR ESTIÉRCOL Yolanda le ha entregado una cosa a Sor Rata.

SUPERIORA: ¿El qué?

SOR ESTIÉRCOL: No sé, ha debido esconderla en su celda.”⁸⁵

Estrella (CL) por su parte, siente inseguridad por diversas razones: depende económicamente de Cristina ya que trabaja para ella, es humillada por muchos de los amigos de Cristina por ser una gitana analfabeta y, tras escuchar parte de una conversación entre Cristina y Luis, siente miedo al abandono y decide vengarse de Cristina desvalijándole la casa la noche del estreno de la nueva obra teatral de Cristina. Meses después, cuando Estrella y Cristina se encuentran por casualidad, el amor que había estado latente entre ellas durante el tiempo en que duró su amistad, se convierte en relación y la inseguridad de Estrella se refleja en sus continuos celos. Mientras tanto, Cristina sigue viviendo con Luis, al que ama, pero no deja de pensar

⁸⁵ Diálogos extraídos de la película *Entre Tinieblas*.

en Estrella, que actúa dejándose llevar por la locura a la que le han llevado los celos. Estrella actúa sin coherencia bajo su estado de mujer celosa: llama a Cristina a casa a altas horas de la madrugada para saber si ella y Luis han hecho o no el amor, se presenta en casa de Cristina llorando y enfurecida porque lleva días sin verla, y un largo etcétera. Pero, incomprensiblemente, estos comportamientos celosos no alejan a Cristina de Estrella, sino que la unen aún más, acelerando su decisión de continuar su vida con Luis o con Estrella.

Por su parte, Luis siente también celos hacia Estrella. Cuando Cristina decide continuar su vida junto a Estrella, él lo acepta de forma madura aunque se atormenta en su interior pensando en cuál ha sido su error para que Cristina se fijase en una mujer gitana con la que aparentemente no guarda nada en común. Las siguientes palabras de Luis justifican su incomprensión ante la situación que está viviendo y la incapacidad de recuperar el amor de Cristina, ya que él parece ser la víctima del triángulo amoroso que se ha formado en el que el vértice es Cristina:

“LUIS: La verdad, no es justo. Me refiero a lo de Cris y ese animalillo. No digo que yo le diera todo. Quizás le haya dado poco de mí, pero... No lo entiendo. A lo mejor es que soy tonto pero no lo entiendo. Ya no son los cuernos, ni la rabia, ni el orgullo: es la curiosidad que tengo. ¿Por qué con una tía? ¿Y por qué con esa precisamente? Con una ladrona, con una gitana, con... ¿Cómo se lucha contra una cosa así? Habrá que hacer algo, digo yo. Cualquier cosa me vale, menos renunciar a Cristina.”⁸⁶

Por último, en *Pasajes* vemos cómo Carmina provoca los celos de Gabi cuando besa apasionadamente al vigilante de una lonja de pescados con el objetivo de distraerle para que Gabi pudiera hacer el robo con más tranquilidad. Pero Gabi sólo siente rabia y celos al ver cómo Carmina besa al vigilante apasionadamente. Esta reacción en Gabi sorprende tanto a Carmina como al espectador, porque hasta entonces, no se había mostrado a Gabi involucrada en la relación que mantiene con Carmina, sino tan sólo viviendo el momento a la espera de algo mejor. Este ataque de celos unirá momentáneamente más a la pareja, y decimos momentáneamente, porque escenas después sufren una gran discusión y ruptura de la relación debido a que los intereses de una no parecen coincidir con los de la otra.

⁸⁶ Diálogos extraídos de la película *Calé*.

En estrecha relación con las manifestaciones afectivas encontramos el enamoramiento, que encontramos en las películas *Costa Brava*, *Sauna*, *En la ciudad y Sevigné* (Júlia Berkowitz).

“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 del discurso.”
(Alfeo, J.C.; 1997:238)

Costa Brava (Family Album) muestra varias escenas relativas al enamoramiento de los personajes y al nerviosismo que sufre Montserrat como consecuencia de este amor lésbico. Balletbò-Coll no duda en mostrar los conflictos internos que sufre el ser humano al sentirse enamorado que, en palabras del psiquiatra Paulino Castells, suponen una fase fundamental para que se establezca el nuevo amor. “Es una etapa efímera, llena de engaños, porque cada uno procura mostrar lo mejor de nosotros y enmascarar lo peor. Y nos convertimos en auténticos pavos en exagerar nuestras virtudes.” (Castells, 2007) Así es como se muestra Anna en la película: como un pavo, intentando enamorar a Montserrat con su humor y su excentricidad. Montserrat, sin embargo, se siente sorprendida al haberse enamorado de una mujer y vive en continua situación de incertidumbre, intentando sopesar lo que está bien y lo que está mal en esta relación lésbica que acaba de iniciar. El concepto de amor que tiene cada una de ellas se expresa a través de largos diálogos y pensamientos internos que dejan ver sus verdaderos intereses y sentimientos y el modo en que a veces estos sentimientos se ocultan a la persona amada. La directora demuestra en esta película el proceso que va entre el nacimiento del amor, la formación de una relación de pareja y la consiguiente estabilización de ésta. Por primera vez en el cine español, se habla largo y tendido sobre relaciones lésbicas, sentimientos, anteriores relaciones y sobre todos los miedos que tienen dos personas que conviven juntas. Aunque todas estas ideas se presentan en el filme de una forma un tanto desorganizada y a veces confusa entre lo que es monólogo interior o voz de narrador, lo cierto es que sirve como base para lo que analizaremos más adelante en relación a *Sevigné* (Júlia Berkowitz), película mucho más elaborada de la misma

directora, donde se profundiza aún más en las acciones de identificación y relación de los personajes lésbicos en el cine español.

Eva (SAUN) muestra ansiedad al darse cuenta de que se ha enamorado de su amiga Laura y no sabe cómo decírselo ni a ella ni a su marido Pol. Como le ocurriera a Montserrat (CB), la situación de desequilibrio interno se acentúa porque es la primera vez que sienten amor por otra persona de su mismo sexo. En este caso, Eva niega lo evidente y se autoconvence de que su relación con Pol es estable y positiva, idea que queda en entredicho con cada escena en la que Pol y ella están juntos. La ruptura con la educación tradicional y el miedo al rechazo social, hacen que Eva luche continuamente contra sus propios sentimientos. El enamoramiento irá creciendo paulatinamente junto con la autoestima de Eva hasta el día en que ella es capaz de enfrentarse a su marido.

En el caso de *En la ciudad*, cada encuentro casual o planeado entre Irene y Silvia hace que Irene se paralice. Su comportamiento es forzado, marcado por la ausencia de palabras, sonrisas tímidas y brusquedad en el trato. El enamoramiento en Irene es evidente en las escenas que muestran los primeros encuentros entre ellas, que sirven para retomar la amistad que mantenían en el pasado y para reforzar las dudas que tiene Irene acerca de su condición sexual, ya que hay un amor latente hacia Silvia desde los años de universidad. Este bloqueo en Irene desaparece cuando ésta alcanza su objeto de deseo y mantienen la primera relación sexual.

Por último, en *Sevigné (Júlia Berkowitz)*, el enamoramiento se presenta de diferente manera para Júlia y Marina. Así, para Júlia, el conocer a Marina supone revivir la relación de enamoramiento que años atrás tuvo con su hija Tanit y que nunca llegó a comprender, mientras que para Marina supone el amor hacia una persona a la que admiraba mucho profesionalmente antes de conocerla en persona. Así, asistimos a lo que se puede llamar como re-enamoramiento, que surge en Júlia por dos razones: en primer lugar, porque Marina le recuerda a su propia hija, y en segundo, porque la obra que ha escrito Marina trata acerca de las cartas de amor entre Madame de Sevigné y de su hija, con lo que el paralelismo entre la vida de Júlia y la obra teatral es evidente. Primero, surge entre ellas una fuerte amistad que se

irá convirtiendo lentamente en amor, con momentos de crisis por parte de ambas y con ayuda mutua para la superación de dichas crisis. Probablemente este enamoramiento no habría surgido nunca, si no hubieran puesto todo su empeño en estrenar la obra teatral que tanto tiene en común con la vida privada de Júlia, elemento clave para que esa relación laboral se convierta en amor.

Con mucha menor presencia, aparecen otras acciones de relación tales como el miedo al abandono (11%), la añoranza de la persona amada (10%) y el emparejamiento (7%).

De todo ello interpretamos que, los datos obtenidos del análisis del personaje homosexual y lésbico son muy diferentes. En lo referente a la acción de relación del personaje homosexual se analizaban sólo tres parámetros: el emparejamiento, el establecer contacto y las manifestaciones afectivas; donde el establecer contacto estaba presente en las de la mitad de los casos, hecho que quedaba justificado ya que las acciones diferenciales más numerosamente representadas en el ámbito homosexual son las sexuales. Así, los espacios destinados al contacto homosexual, estuviesen éstos predefinidos o no para tal función, y la mirada constituían el elemento básico en la negociación de este contacto homosexual.

El caso del lesbianismo es muy distinto: hemos partido de seis parámetros, entre los que destacan, con gran diferencia, las manifestaciones afectivas entre los personajes, intensamente relacionadas con el enamoramiento y seguidas por los celos, también con gran presencia en la acción de relación. Ésto no significa, sin embargo, que no existan espacios de encuentro lésbico tales como discotecas, bares o restaurantes, sino que el cine español no muestra ni estos espacios ni el juego de seducción entre mujeres lesbianas, lo que supone una gran ausencia en el presente epígrafe. Parece que una de las causas de esta diferencia en la representación del personaje homosexual y lésbico se encuentra en la siguiente explicación de Olga Viñuales:

“Este tema, el del enamoramiento, es recurrente y, sea cual sea la carrera moral de cada una de ellas, parece ser el factor más significativo cuando se trata de definirse como lesbianas.” (Viñuales;1999:54).

5.3.4 LA AGRESIÓN

Las agresiones suponen un punto importante dentro de las acciones diferenciales, este epígrafe ha sido creado para poder incluir las agresiones tanto físicas como psicológicas recogidas en el cine de temática lésbica. Las agresiones pueden ser de dos tipos: o bien realizadas por ellas sobre otros personajes, o bien padecidas por los personajes protagonistas. Aunque el número de agresiones en ambos casos no es excesivamente elevado, su existencia es un hecho destacable que se tratará con más detalle a continuación.

El personaje lésbico suele agredir mayoritariamente a otros personajes de su misma condición sexual, mientras que es agredido casi en su mayoría por personajes heterosexuales masculinos. Esta agresión por parte de los personajes masculinos puede tener dos explicaciones: o bien agrede al personaje por su condición sexual o bien le agrede por su condición de mujer, con lo cual, el personaje lésbico queda doblemente amenazado por la cultura dominante heterosexual: es inferior porque es mujer y es doblemente inferior por ser lesbiana. En el epígrafe 5.3.4.2. se analizarán en qué casos la mujer es agredida por ser mujer y en qué casos lo es por ser lesbiana.

5.3.4.1. Agresiones realizadas por el personaje lésbico

Estas agresiones las realiza el personaje lésbico sobre otros personajes. El siguiente gráfico de imagen muestra la comparativa de las agresiones realizadas por el personaje, sobre un sujeto lésbico o sobre un sujeto heterosexual.

Así la agresión más común es la agresión física o psicológica que un personaje lésbico realiza sobre otro personaje de su misma condición sexual (70%) dándose tan sólo una agresión de este tipo sobre sujeto heterosexual (10%).

En *Carne Apaleada*, Senta agrede psicológica y verbalmente a Berta. Tras hacer el amor con ella, la menosprecia exigiendo que le entregue todo el dinero que tiene ahorrado.

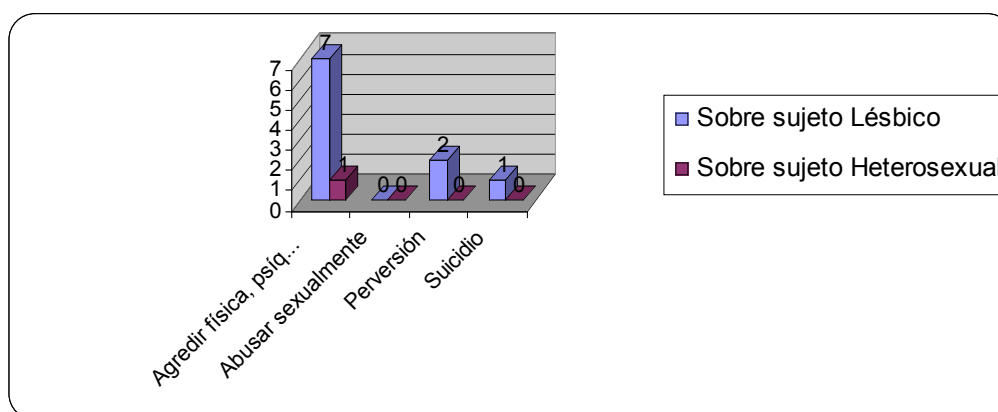


Gráfico 32: Agresiones realizadas por el personaje lésbico

En *Calé* se da una combinación de la agresión física y verbal sobre otro personaje lésbico cuando Estrella insulta y agrede físicamente a Cristina en dos ocasiones. El carácter inseguro y celoso de Estrella le lleva a perder la paciencia en varias ocasiones, levantando la voz, mostrándose nerviosa, insultando y agrediendo físicamente a Cristina metiéndole a la fuerza una llave en la vagina como muestra de rencor al saber que no quiere que viva en su casa. Con estas agresiones y rabietas propias de una adolescente, Estrella parece ser aún más joven de lo que es y las diferencias existentes entre ambas mujeres se hacen más evidentes durante esas escenas, tomando su relación un cariz materno-filial.

Otra agresión física y verbal se produce entre Txell y Aína (TMP) cuando Txell descubre que Aína le engaña con Óscar, un amigo común. El enfado de Txell es totalmente comprensible, ya que no sólo descubre que su novia y su amigo Óscar están juntos, sino que además Aína no muestra ningún interés por salvar la relación con Txell.

No se da ningún caso de abuso sexual en ninguna de las dos vertientes (0%). En el caso de la perversión, se da en un 20% de los casos sobre personajes lésbicos, no habiendo ningún caso sobre personajes heterosexuales.

Por último sólo hay un suicidio (10%). Se trata del suicidio de Berta en las vías del tren al final de *Carne apaleada*. El suicidio es mostrado con dureza en el

filme y quizás por eso se advierte al comienzo del mismo que se trata de una película clasificada “S”. Berta se suicida del mismo modo que lo hizo su padre anteriormente; hecho que, aunque no sorprende al espectador, impacta visualmente por lo explícito de la escena. El personaje se suicida tras un larga lista de acontecimientos trágicos: su condena se alarga 8 años por defender y apoyar a Senta, el suicidio inesperado de su padre tras el juicio de Berta, y, por ultimo, su doloroso reencuentro con Senta

5.3.4.2. Agresiones padecidas por el personaje lésbico

En el siguiente gráfico de imagen se representan las agresiones padecidas por el personaje lésbico, habiendo sido realizadas por otro personaje lésbico o por un personaje homosexual.

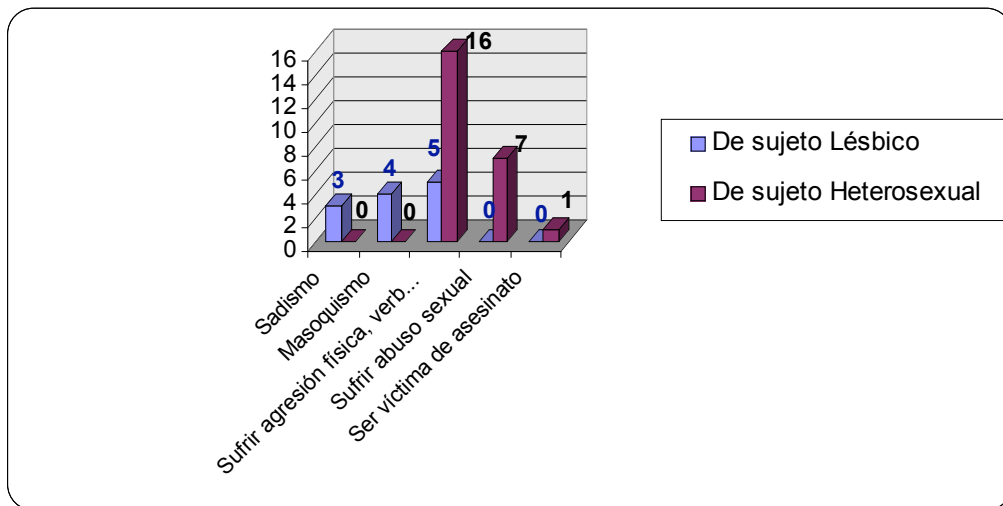


Gráfico 33: Agresiones padecidas por el personaje lésbico.

Las agresiones que han sido realizadas por otro personaje lésbico se dan en siete ocasiones y son las descritas en el epígrafe anterior. En dieciséis ocasiones los personajes lésbicos sufren agresiones físicas, verbales o psicológicas realizadas por personajes heterosexuales.

En cuanto a las agresiones físicas, Alice (LV) sufre dos: una por parte de Memmet, un extraño personaje que carece de importancia para la trama que se dedica a raptar a chicas guapas para poder torturarlas después en un sótano, la otra

por parte de Nadia y a modo de mordisco. Este es el único mordisco que hallamos en toda la muestra y está claramente unido al tema del vampirismo y la expresión de lujuria, asuntos que trataremos con más profundidad en el epígrafe 5.6. Laura (MSE) es agredida por su marido cuando, tras un tiempo separados, se reúnen y él la fuerza a hacer el amor. Luci (PLB) sufre varias agresiones por parte de su marido pero su masoquismo le lleva a disfrutar de dichas agresiones y desearlas de nuevo.

Elisa (MCNJ) sufre continuas agresiones físicas por parte de su amo Carlos, al que ha prometido obedecer en todo momento. Durante una visita a una galería de arte, Elisa recibe también maltrato psicológico por parte de Carlos y de la dueña de la galería. El trato despectivo con el que se dirigen a Elisa durante esa visita sirve para acentuar aún más su condición de mujer objeto y propiedad de Carlos. Este maltrato psicológico no afecta a Elisa tanto como debiera, bien porque prefiere esa situación a sus años pasados en el internado o bien porque presente un “Síndrome de la Mujer Maltratada”⁸⁷.

Agresión psicológica presenta también Paula (FYV). Aunque este maltrato ha estado presente de alguna manera a lo largo de todo el filme, se hace totalmente evidente en la última escena de la película, momento en que es atada con la correa de un perro y obligada a permanecer tirada en una alfombra mientras observa como su marido y la amante de éste mantienen relaciones sexuales.

En *Silvia ama a Raquel*, a raíz de que Paco difundiera el lesbianismo de las protagonistas, Raquel sufre agresiones física y verbales por parte de Paco, de su propia madre y de todos los vecinos. Por su parte Silvia sufre solamente agresión verbal por los mismos agresores de Raquel. Esta agresión es la respuesta directa al rechazo social que les produce a los vecinos y familiares conocer la condición sexual de las jóvenes. Raquel sufre agresión en cuatro ocasiones mientras que Silvia lo hace en cinco.

⁸⁷ Ya nos referimos al “Síndrome de la mujer maltrada” en el epígrafe 3.3.10 a la hora de hacer el análisis filmico de *Mi conejo es el mejor* (Ricardo Palacios, 1982)

Agresión verbal sufren también Marta y Laura en *Me siento extraña* por parte de los caciques que piensan que el posible lesbianismo de las protagonistas cuestiona frontalmente su masculinidad. Esta agresión verbal supone el antecedente de la agresión sexual que se producirá posteriormente. El siguiente diálogo⁸⁸ forma parte de una escena en la que los cuatro hombres rumorean acerca de la vida de las dos protagonistas mientras planean la agresión. En el diálogo quedan reflejados importantes estereotipos asociados al lesbianismo por parte de la masculinidad heterosexual que muestran de forma evidente el rechazo y el desconocimiento existentes en España sobre la cuestión lésbica:

“HOMBRE 1: Las cosas naturales las entiendo, pero lo de esas tías no es normal
HOMBRE 2: Lucio, ¿se acuestan? ¿Y qué hacen?
(*Lucio se ríe*)
HOMBRE 2: Porque para chingar tendrán que echarle mucha imaginación, ¿verdad Lucio?
HOMBRE 3: Algo harán, ¿no?
HOMBRE 2: Oye y ¿quién hace de tío?
HOMBRE 3: Desde luego Lucio, tú lo tienes que pasar como Dios.
HOMBRE 1: ¡Te lo juro macho que eso me parece antinatural!
HOMBRE 4: Además, habiendo aquí material macho en buenas condiciones se entiende menos.”

Lo que empieza como una simple conversación entre amigos, termina siendo la planificación de una agresión de carácter sexual sobre Marta y Laura, de la que sólo Marta termina siendo víctima. Cuando Lucio ve cómo sus amigos ebrios maltratan a Marta, reconoce su error y les golpea logrando que se marchen de allí y evitando así que continúe.

Así, aunque se dan un total de veintiún casos de agresión física, verbal o psicológica, estos maltratos suelen ser reiterados en casi todos los personajes menos en Aína (TMP), Gabi (PSJ), Marta (MSE) y Paula (FYV); es decir, no hay diecisiete personajes de la muestra que sean víctima de agresión en algún momento, sino que hay personajes que son agredidos en varias ocasiones. El personaje que más agresiones sufre es, sin duda, Silvia (4 agresiones). Hay siete casos de agresiones

⁸⁸ Parte de este mismo diálogo ha sido incluido anteriormente en el epígrafe 4.3.3.3. en referencia a la actitud hacia el lesbianismo en el ámbito personal.

sexuales y todos ellos están protagonizados por hombres heterosexuales. Los autores de estas agresiones pueden ser personas totalmente ajenas al entorno de las víctimas⁸⁹, o personas conocidas o relacionadas de alguna manera con las víctimas. Entre las protagonistas que son agredidas por hombres desconocidos encontramos a Betty y a Carmen: Betty (LNTC) es violada por Pedro en uno de las escenas de mayor tensión del filme. Los planos cortos muestran la expresión de dolor de Betty y dramatizan aún más la acción. Un acoso parecido sufre Carmen (EPJR) en la dura escena de su violación de noche en la calle. Unos jóvenes le atacan y uno de ellos se masturba entre las piernas de Carmen hasta que tiene una erección mientras otro de los amigos le humilla riéndose de la gran diferencia de edad que hay entre el agresor y Carmen.



Imagen 27. Betty es violada en *La noche del terror ciego* (Armando de Ossorio, 1972).

Los otros acosos sexuales recogidos en la muestra son producidos por personajes masculinos relacionados de alguna manera con las víctimas: Marta (MSE) es víctima de la agresión a la que nos hemos referido anteriormente en relación con la agresión verbal. Es una agresión planeada y agravada por la embriaguez de los agresores.

⁸⁹ En el caso de las penitenciarias e internados, se producen agresiones por parte de mujeres a otras mujeres, si bien estas agresiones nunca afectan a los personajes que constituyen la muestra, sino a personajes secundarios o anecdóticos.

El agresor de Luci (PLB) es su propio marido, un policía que sólo la maltrata psicológicamente hasta que ella le ruega que lo haga también físicamente. El caso de Luci ante el maltrato es un tanto especial, porque su condición masoquista le hace disfrutar con el dolor, pero eso no le resta importancia a las continuas agresiones que padece por parte de su marido, ya sean físicas, verbales o psicológicas.⁹⁰ Almodóvar presenta en su cine una combinación de los elementos del sadismo, el masoquismo y el voyeurismo que resulta un tanto sorprendente tal y como lo explica Mark Allinson:

“Sus películas son conscientes del voyeurismo, del sadismo y del masoquismo de una forma en que las películas normales de Hollywood no lo son.(...) Que este fenómeno cinematográfico aparezca en un país con una larga tradición de machismo y represión de las mujeres, es realmente sorprendente.” (Allinson,M.;2003:94)

La siguiente cita nos presenta la doble mirada que hace Almodóvar sobre el masoquismo femenino, tanto al reflejar como al subvertir con los mecanismos que mantienen a las mujeres en una posición subordinada respecto a los hombres:

“Las relaciones sociales de Luci se desarrollan alrededor de su masoquismo. Le dice a Pepi: “Necesito muchos palos” y admite que se casó con el policía sólo con la esperanza de que él la maltratase: “Creí que casándome con él me trataría como una perra”. No es una coincidencia el que Luci sea ama de casa: sus tendencias masoquista son una inflación grotesca de su posición social como la esposa sumisa de un patriarca abusivo y no reciclado.” (Allinson,M.;2003:96-97)

En *La frígida y la viciosa* Paula, al igual que Luci, es acosada por su marido, ya que él cree que manteniendo relaciones sexuales habitualmente, ella dejará de considerar el sexo como un tabú y disfrutará de sus relaciones sexuales, pero lejos de lograr el placer, Paula se siente un objeto sexual de su marido y su miedo a las relaciones sexuales aumenta cada día. El caso de Paula guarda gran relación con el filme de Vicente Aranda *La novia ensangrentada* en la que una mujer jovencísima y recién casada sufre una agresión sexual por parte de su propio esposo, que está

⁹⁰ Dada la sensibilidad actual en relación con el maltrato de mujeres, cabe pensar que una película como la de Almodóvar hoy en día, si pudiese llegar a ser estrenada, evidentemente suscitara reacciones que nada tienen que ver con el interés y la reacción que suscitaron en el momento de su estreno, en 1980.

convencido de que su mujer ha de perder el miedo a las relaciones sexuales con la práctica.⁹¹

Elisa (MCNJ) trabaja como criada para Carlos, pero eso supone también que la voluntad propia de Elisa queda anulada para entregarse a los deseos sadomasoquistas de él. Esta idea del sado se eleva a la enésima potencia en una de las escenas finales del filme, cuando Carlos y un amigo suyo alquilan un local con el único fin de llevar a cabo una orgía con las jóvenes que trabajan para ellos como criadas.

En *Silvia ama a Raquel* se muestra la doble agresión sexual padecida por Raquel: en la primera de ellas, la delación hace que el personaje ya no tenga control sobre lo dicho y se convierta en víctima de una agresión por parte de Paco. La segunda agresión, llevada a cabo por Paco y sus amigos, es mucho más brutal que la primera, y mientras Raquel es violada, Silvia intenta impedirlo montada en su caballo pero cae al suelo y se mata. El lesbianismo en la España rural de los años 50 es un hecho socialmente rechazado que merece un gran castigo: la muerte. No parece importar que su muerte fuera causada por los granjeros, ella era culpable y había de expiar su culpa. Este asesinato, que es el único que se recoge en este análisis, está realizado por personajes heterosexuales y guarda un gran paralelismo con las películas de temática gay del cine español (Alfeo, J.C.;1997:248) en las que el protagonista había de ser castigado por su homosexualidad, siendo la muerte el castigo más común.

Tras haber analizado en detalle la naturaleza de las agresiones, podemos decir que Betty (LNTC), Carmen (EPJR), Elisa (MCNJ) Bom (PLB) y Paula (FYV) son agredidas por su condición de mujeres, mientras que Marta (MSE), Silvia y Raquel (SAR) lo son por el hecho de ser lesbianas. Ésto es sólo un reflejo del doble rechazo

⁹¹ Aunque este filme presenta ciertas notas de lesbianismo en relación con el tema del vampirismo, no queda incluido en la muestra por dos razones: la primera es que el lesbianismo llega a ser explícito sólo si el espectador es conocedor de la novela *Carmilla* (Sheridan Lefanu, 1985) en la cual se inspira la novela. Sin esa novela de fondo, el lesbianismo de la película queda totalmente camuflado bajo el vampirismo. La segunda razón es que, por razones de selección, esta película no obtuvo tantos espectadores como obtuvo *La noche del terror ciego* en ese mismo año.

al que están expuestas las mujeres lesbianas en la cultura heterosexual dominante: por ser mujeres y por ser lesbianas.

5.3.5 LA AGRESIÓN EN RELACIÓN CON EL ESPACIO Y CON EL TIEMPO.

Ahora trataremos la relación existente entre las acciones diferenciales y la cualificación espacio temporal de los escenarios donde se llevan a cabo dichas acciones. Ver las tablas 11.2 (Acción diferencial vs. Tiempo), 11.3 (Acción Diferencial vs. Espacio (I), 11.4 (Acción Diferencial vs. Espacio (II) y 11.5. (Acción Diferencial vs. Espacio (III).

En lo referente a las agresiones realizadas por el personaje lésbico, la agresión común, ya sea física o psicológica, suele producirse de noche, fundamentalmente en espacios privados e interiores y exclusivamente en espacios urbanos.

En cuanto a la recepción de agresiones, éstas tienen lugar fundamentalmente de día y mayoritariamente en espacios interiores, privados y rurales, aunque hay escasa diferencia entre los espacios rurales y los urbanos.

La perversión se da exclusivamente en espacios privados pero no presenta diferencia alguna entre el día y la noche; los espacios rurales y naturales; los exteriores e interiores. Tan sólo se dan dos casos de perversión y no guardan características similares, tan sólo decir que los escenarios donde se producen son la casa y el jardín.

El suicidio se da tan sólo en una ocasión y se produce de día, en espacio público, exterior y privado, siendo las vías de un tren el escenario elegido para esta acción.

Los abusos sexuales se producen mayoritariamente de noche, en espacios privados y urbanos, aunque con escasa diferencia entre privados y públicos y entre interior y exterior, siendo los escenarios para estos abusos el aparcamiento, el campo, la casa, el cementerio y los espacios de ocio.

El único asesinato que se produce se da de día, en un espacio público, natural y exterior.

5.4 EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA ACCIÓN DIFERENCIAL

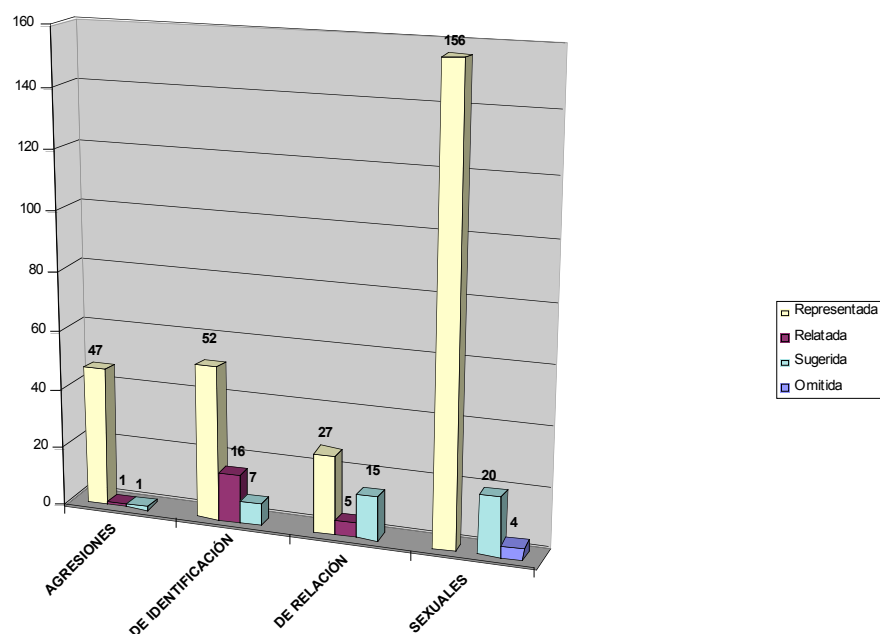


Gráfico 34: Cómputo de acciones diferenciales

Ante las numerosas diferencias existentes entre las modalidades de representación que han sido presentadas a lo largo de esta investigación (modalidad erótica, modalidad reivindicativa, modalidad desfocalizada y modalidad integrada), ya sean éstas a nivel temático, de contenido o de tratamiento, se unen las diferenciaciones en cuanto al tratamiento que se mantiene a la hora de llevar (o no) las acciones diferenciales a la pantalla. Estas diferencias quedan reflejadas en la anterior representación gráfica, donde se observa que el cine español opta mayoritariamente por representar la acción a la hora de integrarla en el discurso, aunque en algunos momentos prefiere sugerir a relatar u omitir.

En dicha tabla, en la que se han reflejado las cuatro modalidades de representación como (A) cuando nos referimos a la modalidad erótica, (B) para la reivindicativa, (C) para la desfocalizada y (D) para la integrada; quedan a la vista las sutiles pero destacadas diferencias que existen entre las modalidades. En esta tabla es fácil observar qué acciones son las más representadas en cada modalidad así como el modo en que éstas se muestran en pantalla, es decir, si son acciones representadas, relatadas, sugeridas u omitidas.

La diferencia más clara se observa en lo relativo a las acciones diferenciales de carácter sexual, ya que son representadas en un 86% de los casos frente a un 11% de acciones sugeridas, un 2% en que las acciones son omitidas y un 1% de acciones relatadas. La omisión de las acciones diferenciales es casi inexistente y sólo se da en las acciones sexuales; algo obvio porque el foco de interés de esta película es precisamente la representación de las relaciones entre mujeres que pueden resultar atractivas al espectador.

En cuanto a las acciones de identificación, las representadas tienen la mayor importancia (70%), teniendo las relatadas una presencia del 21% y las sugeridas el 9%.

En lo relativo a las acciones de relación, la mayoría son también representadas (64%), frente a un 26% de los casos en que son sugeridas y un 10% en que son relatadas.

Por último, en cuanto al modo de representación de las agresiones, éstas son representadas en el 93% de los casos, frente a un 5% en que las agresiones son relatadas y un 2% en que son sugeridas.

De todo esto se podría decir, a modo de resumen, que el cine español se decanta por la representación explícita de las acciones diferenciales, especialmente de aquellas que son de carácter sexual junto con las agresiones. Esta representación no puede decirse que haya tenido una evolución homogénea a lo largo de los años, sino que ha estado marcada por los altibajos entre años de visibilidad frente a años de

ocultación, hecho que impide hacer una valoración consistente de la evolución de estas acciones diferenciales en el cine de temática lésbica.

En el siguiente cuadro gráfico de imagen (Modalidad de Representación vs. Acciones Diferenciales) se muestran los tipos de acciones diferenciales que aparecen en cada una de las cuatro modalidades, destacando entre todas, las acciones las de tipo sexual por su gran presencia, frente a las acciones de identificación, de relación o las agresiones.

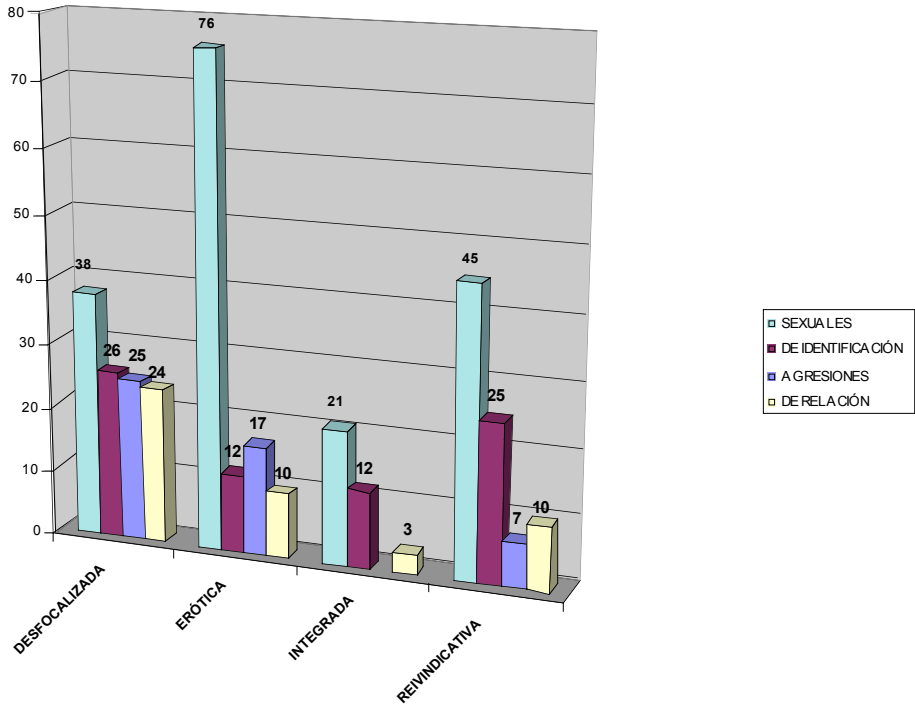


Gráfico 35: Modalidad de Representación vs. Acciones Diferenciales

No es de extrañar que en la modalidad erótica prime un gran interés por las acciones sexuales (67%) frente a un interés mucho menor en lo que se refiere a las agresiones (14%), las acciones de identificación (10%) y por supuesto las de relación (9%).

En las modalidades desfocalizada, reivindicativa e integrada, las acciones sexuales siguen teniendo la mayor importancia frente al resto de las acciones, pero la

presencia de acciones de identificación, de relación y agresiones se da de una forma mucho más uniforme, siendo destacable la gran presencia de agresiones en la modalidad desfocalizada y la total ausencia de las mismas en la modalidad integrada.

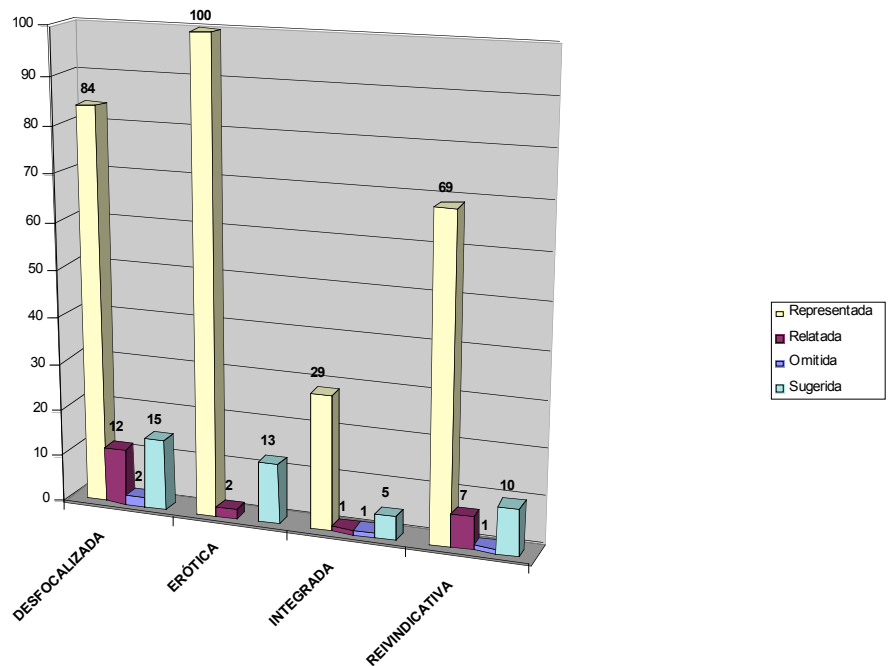


Gráfico 36: Modalidad de Representación vs. Opciones de Representación

Observando el anterior cuadro gráfico se podría decir, a modo de resumen, que las cuatro modalidades prefieren representar las acciones diferenciales antes que sugerirlas, relatarlas u omitirlas, refiriéndonos siempre a la cantidad y variedad de las acciones, ya que, salvo algunas excepciones, la modalidad desfocalizada y la integrada no añaden nada nuevo sobre las modalidades anteriores salvo que incrementan en el número de acciones diferenciales.

En cuanto a las acciones de carácter sexual, la modalidad erótica se centra en mostrar en su mayoría besos y actos sexuales o bien acciones relacionadas de alguna manera con el acto sexual, dejando en un segundo plano el contacto físico más puramente afectivo, como los abrazos o las caricias. Sin embargo, la modalidad reivindicativa destaca en el número de abrazos mientras que la desfocalizada y la integrada lo hacen en el número de besos.

En cuanto a las acciones de identificación, las modalidades reivindicativa y desfocalizada son las que más acciones de este tipo presentan, centrándose en la expresión de conflicto interno así como en las declaraciones de amor y de lesbianismo. Por su parte, aunque la modalidad reivindicativa presenta menos acciones de identificación que la desfocalizada e integrada, lo hace de una forma mucho más variada, incorporando acciones como el travestismo, el uso lingüístico o el sentimiento de culpa entre otras. Por último, la modalidad erótica presenta el mismo número de acciones de este tipo que la modalidad integrada.

En las acciones de relación es sin duda la modalidad desfocalizada la que goza de mayor presencia en cuanto a la cantidad y variedad de las acciones. A las manifestaciones afectivas entre los personajes se unen problemáticas derivadas de la relación, tales como los celos o el miedo al abandono por parte de la pareja. La presencia de estas acciones es la misma en las modalidades reivindicativa y erótica, dándose una gran ausencia de acciones de este tipo en la modalidad integrada.

Por último, las agresiones tienen mayor presencia en las modalidades erótica y desfocalizada, dándose en mucha menor medida en la reivindicativa, siendo significativa la total ausencia de agresiones en la modalidad integrada. Las agresiones más comunes son el padecimiento de una agresión por parte de otro personaje, ya sea una agresión de carácter físico, verbal o psicológico y el ser víctima de una agresión sexual.

5.5 ASOCIACIÓN DEL LESBIANISMO A ACCIONES AISLADAS O CONDUCTAS VALORADAS SOCIALMENTE COMO POSITIVAS.

La protagonista lésbica representa a menudo un rol que la convierte en el centro indiscutible del relato. Como centro desempeña también el papel de heroína del relato y tendrá que atravesar por momentos de pruebas, grandes dificultades, así como por momentos de éxito y felicidad. También será portadora de ciertos valores o actitudes positivas que le serán de gran importancia para armarse de valor y enfrentarse a las distintas pruebas que se encuentre en el camino. Los personajes lésbicos de la muestra presentan los siguientes valores positivos:

VALENTÍA: El discurso fílmico establece un vínculo entre sinceridad y valentía, hecho que interpretamos como positivo, ya que el cine de temática lésbica relaciona el ser visible con ser sincero⁹², y podía haber relacionado la visibilidad con cualquier otro rasgo negativo.

La declaración sincera es probablemente la acción que más defina a heroína lésbica, un personaje que aun sabiendo que su declaración sincera le va a traer consecuencias negativas, asume ese riesgo. Precisamente porque el personaje es consciente de su riesgo y lo asume, es por lo que se produce esa valoración positiva que la relaciona con la valentía y no con la insensatez o la temeridad. Se trata, en cualquier caso, de una decisión consciente mediante la que el personaje valora y acepta su destino y se enfrenta, como el héroe clásico, a la batalla definitiva.

Esta declaración constituye un punto de inflexión a partir del cual el personaje romperá con esa lucha continua entre su yo íntimo y su yo público, resolviendo su angustia vital aunque tenga que enfrentarse a conflictos externos que en cualquier caso sacan el problema de su interior que queda definitivamente estabilizado. La siguiente cita de Juan Carlos Alfeo define las situaciones que convierten a un personaje en héroe homosexual, en nuestro caso en heroína lésbica:

⁹² El cine podría haber optado por relacionar, por ejemplo, visibilidad con exhibicionismo, lo que daría un giro a un juicio de valor convirtiéndolo en un rasgo negativo.

“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.” (Alfeo, J.C.; 1997:54)

Son heroínas lésbicas personajes como: Paula (FYV) y Elisa (MCNJ) que se convierten en víctimas del egoísmo y maltrato psicológico de sus parejas; Júlia (SVG), Carmen (EPJR) y Cristina (CL) se convierten en heroínas a través de sus declaraciones, decidiendo elegir la visibilidad, que es la verdad, aun sabiendo las consecuencias negativas que esto les traerá.

El tema de la visibilidad lesbiana que hemos tratado anteriormente está incluido en este epígrafe como un valor positivo relacionado con la sinceridad, que es el paso más importante que los personajes pueden tomar para lograr su propia visibilidad. En los casos en que se da la sinceridad, ésta surge como un acto de amor o de respeto hacia otro personaje, que además suele ser el principal destinatario de su afecto.

Esta actitud de sinceridad se da en personajes como: Alice (LV) que se sincera con su novio; Marta (MSE) con Laura; Berta (CA) con sus superiores y compañeras de la prisión; la Superiora (ET) con Yolanda; Cristina (CL) con su novio / marido Luis; Sofia (AMM) con sus hijas y su ex-marido e Irene (CL) con Silvia.

VALENTÍA: Este rasgo viene a ser esencial para que el rasgo anterior se produzca de una forma exitosa. El personaje puede tener grandes deseos de sinceridad y de visibilidad, pero si carece de valentía, este acto de sinceridad nunca podrá llevarse a cabo. La valentía es evidentemente esencial en la construcción de la heroína lésbica.

ENAMORAMIENTO: Un rasgo muy significativo es la capacidad de enamoramiento que presentan los personajes protagonistas. Esta capacidad está presente en todos los personajes salvo en Betty (LNTC) y en Julietta (LCNJ). *La noche del terror ciego* presenta en pocas imágenes la historia de amor entre Betty y Virginia y aunque el espectador es consciente de que Virginia sentía algo por Betty, carece de los datos suficientes para saber si por parte de Betty la relación entre ellas

era meramente sexual o hubo enamoramiento. En el caso de *La caliente niña Julietta* la ausencia de enamoramiento es obvia. La película, clasificada “S”, muy cercana al porno blando, presenta a una Julietta segura de sí misma, que sabe aprovecharse económicamente de los hombres de su entorno (especialmente de su marido) mientras disfruta de su relación con su amiga Rita. Estos dos personajes, y especialmente Julietta, no siguen los patrones del resto de personajes de la muestra, que por el hecho de ser mujeres parecen estar directamente condicionadas a un enamoramiento seguro. La figura de la mujer enamorada dista mucho del estereotipo de mujer que presentaba el cine “S” en sus películas. Aunque la mayoría de las películas “S” incluidas en la muestra no tienen muchas características en común con el personaje liberal e independiente, caracterizado por Julietta, sí es cierto que otras tantas películas clasificadas “S” del cine español presentan a una mujer que vive normalmente del dinero de su marido y que mantiene una activa vida sexual con amantes de su mismo sexo, que, casualmente, suelen ser antiguas compañeras del internado. Estas mujeres no presentan indicio alguno de enamoramiento ni ningún problema vinculado a este sentimiento interno, sino que más bien parecen predestinadas a una vida llena de relaciones sexuales y libres de problemas.

5.6 ASOCIACIÓN DEL LESBIANISMO A ACCIONES AISLADAS O CONDUCTAS VALORADAS SOCIALMENTE COMO NEGATIVAS.

Se ha observado que en algunas ocasiones los personajes lésbicos son representados llevando a cabo acciones rechazadas socialmente como las descritas a continuación:

CONSUMO DE DROGAS: El único filme que presenta consumo de drogas es *Entre Tinieblas*, pero lo hace en repetidas ocasiones. La Superiora consume frecuentemente heroína y es la encargada de traer drogas al convento porque, aparte de ella y de Yolanda, Sor Estiércol hace las labores del convento mucho mejor cuando está bajo los efectos del LSD. Aunque el espectador conoce la adicción de Sor Estiércol por referencias verbales o discursivas, nunca es representada consumiendo la droga sino sólo bajo los efectos de ésta. Por su parte, la Superiora consume heroína como parte de una acción social: ella es quien contacta con la camello para conseguir la droga y quien invita a Yolanda a su despacho para poder drogarse juntas.

ROBO: Otra acción socialmente rechazada es el acto de robar, que está continuamente presente en la película *Pasajes*. De hecho Gabi, no tiene otra fuente de ingresos que lo que obtiene del robo, lo que la condena a sobrevivir a duras penas en el ámbito de lo marginal. El dinero conseguido a través de cada robo incita a Gabi a cometer el siguiente robo y así sucesivamente. Las aparentes ventajas de esta vida llevan a Carmina a dejar su empleo como limpiadora para entrar también en el mundo del robo. El cine de temática lésbica presenta el hurto como un hecho cargado de marginalidad que convierte a sus autores en personas marginales, independientemente de sus deseos o aficiones.

Esta acción negativa se representa también aunque con mucha menor presencia, en *Calé*, donde Estrella desvalija la casa de Cristina por pura rabia, celos y miedo al abandono. En este caso, Estrella también proviene de un ámbito marginal, es gitana, viuda y con un crío, y vive por obligación con la familia de su difunto

marido, con quienes no mantiene buenas relaciones. La principal diferencia entre el robo de Gabi y el de Estrella es que mientras para Gabi el robar supone su forma de vida, para Estrella supone sólo una forma de venganza.

INFIDELIDAD SEXUAL: Otra de las acciones desaprobadas socialmente es la infidelidad sexual que está presente en nueve de los personajes de la muestra: Alice (LV), Julietta (LCNJ), Emmanuelle (EMM), Paula (FYV), Cristina (CL), Eva (SAUN), Aína (TMP), Irene (ELC) y Marta 2 y Raquel 2 (L2L). Todos estos personajes tienen parejas estables heterosexuales masculinas y sus amantes son mujeres excepto en el caso de Aína (TMP) que, aun teniendo una relación estable con una mujer, mantiene relaciones sexuales con un hombre. Julietta es la única que mantiene relaciones con varias personas a la vez, que aún siendo mujeres en su mayoría, también incluyen a hombres.

De estos datos se deduce que el personaje lésbico que presenta el cine español no busca en la infidelidad sexual a múltiples amantes sino más bien una vía de escape a su vida sexual y afectiva de pareja. Las protagonistas no buscan fundamentalmente relaciones sexuales sino que desean satisfacer un plano más personal de sus vidas con la cercanía, el amor y la comprensión que otra mujer les pueda aportar; es decir, el foco de interés de los personajes bascula de lo sexual a lo afectivo, hecho muy significativo si lo comparamos con la representación de la condición homosexual en el cine, donde se daba un claro predominio de las acciones sexuales frente a las afectivas.

SADOMASOQUISMO: Este apartado engloba los casos de sadismo y de masoquismo que se dan en el cine de temática lésbica en España. Así, entendiendo el sadismo como la conducta sexual de quien busca su propia excitación cometiendo actos de crueldad sobre otra persona o personas, hallamos en la muestra varios casos de sadismo: Fernando y Celia (FYV) tienen una actitud obviamente sádica hacia Paula, que asiste lentamente a este proceso sin plantearse huir de la casa o actuar de forma diferente frente al maltrato psíquico que sufre. Por su parte, Bom (PLB) es quien representa el papel de sádica y disfruta con el maltrato y la humillación de su novia masoquista Luci. Por último, Carlos (MCNJ) ejerce continuamente una especie

de sadismo o deseo de dominancia sobre sus criadas Gloria y Elisa, si bien este acto no lo realiza una lesbiana, está claro el vínculo que se establece entre el personaje masculino y la relación lésbica entre las dos mujeres, dado que ocupan el mismo cuadro de la acción.

Por su parte, el masoquismo es la conducta sexual de quien obtiene placer al verse humillado o maltratado por otra persona y éste se presenta en dos ocasiones: la primera es la citada Luci (PLB), que se declara masoquista desde el comienzo del filme y disfruta enormemente con el dolor y el maltrato, razón por la que, según ella, se casó con un maltratador. La segunda, la Superiora y Sor Estiércol (*Entre Tinieblas*) son personajes que mantienen una clara conducta masoquista, especialmente Sor Estiércol, que aun tratándose de un personaje secundario, destaca especialmente por la ironía con la que ella misma trata el tema del masoquismo⁹³ al atravesarse la piel con agujas o pisar cristales con los pies desnudos. De nuevo tenemos aquí una reinterpretación del cliché del mártir por parte de Almodóvar a través de estos dos personajes.

DEPENDENCIA EMOCIONAL: Muchos de los personajes de la muestra presentan una dependencia emocional de otros personajes de su entorno o de sus parejas. Esta dependencia se da a través de diversos factores como el miedo al abandono y a la soledad, acompañado en algunas ocasiones de un alto grado de tensión y ansiedad como fruto de esta dependencia.

Desde que Berta (CA) se suicidara en las vías del tren tras verse abandonada por Senta, otros tantos personajes han presentado este miedo a la soledad sin llegar en ningún otro caso al suicidio. Raquel (SAR) siente la soledad tras la trágica muerte de Silvia; La Superiora (ET) muestra con un grito sobrecogedor el dolor que siente tras saber que Yolanda se ha marchado sin despedirse; algo similar le ocurre a Sor Ana (EXT) que llora al ver a su amada recién fallecida; Estrella (CL) no es abandonada pero muestra un continuo miedo al abandono, hecho que refleja a través de sus actos infantiles y marcados por los celos; el personaje de Carmen (EPJR) representa un canto a la soledad, ya que su único objetivo durante todo el filme es

⁹³ Ya se trató el tema de Almodóvar y el sadomasoquismo en el epígrafe 5.3.4.2.

encontrarse a gusto con su estado de soledad que ella misma ha elegido; por último Irene (ELC), saturada de su vida familiar, se decide a romper con todo y comenzar una nueva vida, pero el miedo a la soledad y al cambio le impiden dar ese paso en el último momento.

Así, algunos de estos personajes se refugian en sus relaciones matrimoniales, con el temor de que al romper esas relaciones, sus vidas se derrumben y se sientan sumidas en la soledad. Otros, sin embargo, disfrutaban de una vida feliz hasta que son abandonadas por sus parejas, y eso les produce la mayor de las desesperaciones.

EXPRESIÓN DE LUJURIA: La expresión de lujuria forma parte de las acciones sexuales y a la vez de las conductas valoradas socialmente como negativas y define la falta de control del personaje a la hora de manifestar su deseo o en lo referente a su conducta sexual. Si incluyéramos la expresión de lujuria entre las acciones diferenciales de la muestra, la incluiríamos como “expresión de deseo”, pero esta acción no sólo implica deseo sino también falta de control en la persona que desea. Así, al margen de cualquier juicio de carácter moral ajeno a esta investigación, la Real Academia de la Lengua Española define “lujuria” como “Vicio consistente en el uso ilícito o en el apetito desordenado de los deleites carnales” acción que, en la presente muestra, sólo se da asociada al vampirismo. Es significativo como esta lujuria aplicada al amor lésbico, ha sido tachado comúnmente como pecado de lujuria, perjudicando siempre a la condición femenina. La siguiente cita habla de cómo la tradición judeocristiana ha creado una dualidad que asocia al hombre con el bien y a la mujer con el mal y de por qué el modelo de mujer activa y sensual siempre ha sido considerado como negativo:

“El género femenino, en los albores de la humanidad no desempeñaba otro papel, según testimonian múltiples pasajes de la Biblia, sino el de encarnar la fuerza del mal. A la mujer se la identificaba con la astucia, la trampa, la monstruosidad, la locura, y con el empleo de artimañas y trampas para llevar al hombre a la destrucción. Por el contrario, el hombre es puro e inocente, víctima de la tentación que sobre él ejerce una bella y sensual mujer, cuyo único objetivo era arrastrarlo a la lujuria y la perdición.”(Roma, S.;2008:6)

En el cine de vampiros prima el deseo y la lujuria frente a la bondad y el amor de la figura femenina.

CELOS: Los celos están presentes en muchas de las películas de la muestra. Estos celos varían de intensidad dependiendo del vínculo que exista entre las dos personas. Así, por orden cronológico se dan celos en: Marta (MSE) quien no soporta ver cómo Laura sale con su amigo el fotógrafo y no se da cuenta del amor que hay entre ellas. Marta transmite estos celos con su actitud fría y distante. Carol (EMM) siente celos de cada hombre con el que sale Emmanuelle, ya que eso le quita tiempo para estar a solas y disminuye la esperanza de poder mantener una relación con ella. Paula (FYV) se muestra celosa e insegura de sí misma en cada momento ya que sospecha de la infidelidad de su marido. La Superiora (ET) es celosa en cuanto a todo lo que pueda interferirse en su relación con Yolanda, éstos celos le hacen destruir la larga amistad que mantenía con Sor Rata, ya que es ella quien tiene más éxito a la hora de hacerse amiga de Yolanda.

En *Calé* los celos se dan por parte de Estrella hacia Cristina: las diferencias abismales entre ellas (ya sean culturales, económicas o laborales) y la inseguridad que siente le provocan fuertes ataques de celos en los que pierde los nervios y hace lo posible por estar cerca de Estrella, aunque sepa que es imposible. Unos celos así de pasionales son los mismos que sufre Eva (SAUN) por parte de su marido, que teme a cada momento que su mujer le engañe. La inseguridad de Pol viene a ser de nuevo uno de los factores claves de estos celos. Por último, Aína (TSM) siente celos de Txell porque ésta tiene secretos con Edu, un amigo común.

VIOLENCIA: La violencia es la base de las agresiones producidas o padecidas por el personaje, ya sean éstas físicas –sexuales o no– o psicológicas. Son tres las violaciones que aparecen en la muestra: desde la violación a Betty en *La noche del terror ciego*, pasando por Raquel en *Silvia ama a Raquel* o la escena de la violación a Carmen con un marcado realismo en *El pájaro de la felicidad*. No podemos decir con ello que el lesbianismo esté asociado comúnmente a los casos de violencia, o que sea un detonador para que ésta se produzca, pero el cine español de temática lésbica presenta escenas con mayor o menor grado de violencia que en la mayor parte de los casos no tienen como problema de fondo el lesbianismo sino el género femenino de

las protagonistas: todas ellas son mujeres. La fragilidad de la mujer vuelve a ser remarcada en su relación con la violencia producida en la mayoría de los casos por sujetos masculinos. Esta violencia que muestra el cine no es sino el reflejo de una sociedad marcada por una violencia llamada “de género”, donde las víctimas son casi siempre mujeres y los agresores casi siempre hombres. Sin embargo ninguna de las películas de la muestra profundiza en estos casos de violencia, sino que incluye estas escenas como parte de la trama, sin llegar más allá.



Imagen 28. La Condesa Nadia (Soledad Miranda) muerde a Alice (Ewa Strömberg) en *Las vampiras*.(1973)

Otro caso de violencia destacable es el mordisco, sobre todo por su valor simbólico como la expresión sublimada de un deseo irracional e incontrolable.⁹⁴ Esta acción ha sido incluida en el análisis en las acciones físicas y está relacionada directamente con el vampirismo. Así, tal y como veremos de forma más extensa en el epígrafe 6.4 dedicado al cine de vampiros, el mordisco es siempre una acción sustitutiva del beso o del acto sexual. Aunque sólo en una ocasión una protagonista padece esta agresión, el mordisco como forma de violencia se produce en más ocasiones entre personajes secundarios en la película *Las vampiras*. En la imagen a continuación vemos el dolor en la cara de Alice tras ser mordida por la Condesa Nadia.

⁹⁴ A este respecto léase la cita de Gérard Lenne en el epígrafe 6.4 sobre el cine de vampiros.

5.7 EL TRIUNFO Y EL FRACASO EN LOS PROTAGONISTAS LÉSBICOS.

A la hora de analizar el posible éxito o fracaso en los personajes lésbicos analizados, nos encontramos con que muchos de ellos presentan una duplicidad que complica este proceso. Esa duplicidad es consecuencia de los múltiples proyectos que persiguen los personajes. Estos proyectos pueden ser además orientados al ámbito de lo personal o de lo social. Los proyectos en el ámbito de lo personal son más comunes y complejos que en el ámbito social, en el que apreciamos grandes ausencias en cuanto a lo que proyectos se refiere, tal y como se observa en la tabla 11.8: “Análisis de la consecución de proyectos.”

ÁMBITO PERSONAL: Los proyectos en el ámbito personal son muy variados, pero están casi siempre relacionados con la pareja o su actitud hacia ésta. Uno de los proyectos más frecuentes es la necesidad de conquistar a alguien, una persona a la que por lo general conocen de antemano y por la que sienten atracción, pero se da un fracaso de este proyecto en el 21% de los casos: Betty (LNTC) quiere reconquistar a Virginia y no lo consigue; Carol (EMM) tiene como único objetivo conseguir el amor y la atención de Emmanuelle, pero sus intentos son siempre fallidos; lo mismo ocurre con Elisa (MCNJ) que quiere el amor de Carlos, pero él nunca se fija en ella. La Superiora (ET) hace todo lo posible por conseguir el amor de Yolanda, pero su esfuerzo tampoco obtiene resultados.

En un 43% de los casos, los personajes triunfan en este proyecto de conseguir a la persona amada: Marta (MSE) consigue el amor y la atención de Laura; Emmanuelle (EMM) triunfa en su proyecto de volver con su marido Mario; Estrella (CL) consigue que Cristina deje a Luis por ella, pero este triunfo inminente se convierte en ambigüedad en la última escena de la película, tras la cual el espectador desconoce cuáles son los pensamientos de Cristina; Gabi (PSJ) encuentra y consigue el amor de la mujer a la que tanto tiempo había estado buscando, aunque se cansa pronto de ella y por último Irene (ELC) que vence sus miedos y logra acostarse con Silvia.

Otros proyectos personales son: el salir de la cárcel, en el caso de Berta (CA); la búsqueda del placer a través de el masoquismo y el sadismo de Luci y Bom respectivamente (PLB); la invisibilidad por parte de Silvia y Raquel (SAR); Paula (FYV) tiene como único objetivo el descubrir si Fernando le es infiel con otras mujeres; mientras que Eva tiene dos objetivos personales: alejarse de su marido Pol y disfrutar en sus relaciones sexuales; Anna quiere superar su ruptura con Marta L. Puig en *Costa Brava*; mientras que Júlia (SVGN) quiere superar la muerte de su hija Tanit sucedida años atrás. En *A mi madre le gustan las mujeres*, Sofía tiene como principal proyecto la visibilidad lésbica: es decir, salir del armario ante sus hijas y presentarles a su novia Eliska, y aunque este proyecto se resuelve con éxito, numerosas dificultades se producen tras la resolución exitosa del proyecto. Por último, los proyectos personales de Marta 2 y Raquel 2 en *Los 2 lados de la cama* son bastante similares: ambas quieren dejar a sus novios para comenzar a vivir juntas, y aunque las protagonistas consiguen terminar con sus relaciones anteriores, el proyecto de vivir juntas termina fracasando.

En muchos casos no es fácil definir el proyecto de cada personaje, ya que sus intereses son dispersos o bien tienen demasiados proyectos que no son del todo combinables. Hay 3 casos en los que los personajes no tienen ningún proyecto personal: Alice en *Las vampiras*, Julietta en *La caliente niña Julietta* y Carmen en *El pájaro de la felicidad* cuyo proyecto se encuentra a camino entre lo personal y lo social y se comentará a continuación en el ámbito social.

ÁMBITO SOCIAL: En lo relativo a este ámbito, el hecho más destacado es que en un 46% de los casos el proyecto social de cada personaje no está definido, frente al 11% de los proyectos no definidos en el ámbito personal, con lo que la diferencia es notable.

En lo relativo a este ámbito se aprecian dos vertientes fundamentales relacionadas con el momento de producción de la película; así, algunas de las películas realizadas hasta el año 1985 tienen como proyecto el “sobrevivir” del personaje, tanto física como mentalmente. Virginia (LNTC) es la única superviviente del ataque sanguinario de los caballeros templarios en el tren de Berzano, mientras que Alice (LV) sobrevive al ataque “vampírico” de la condesa Nadia y hace un ritual

en el que logra salvar su vida a cambio de la muerte de Nadia; Berta (CA) intenta sobrevivir tras su salida de la cárcel, y cuando su vida parece que cobra sentido (con un hogar y un trabajo) se siente traicionada por Senta y se suicida; Silvia y Raquel (SAR) pagan el hecho de ser lesbianas sufriendo una agresión física y sexual de la que sólo Raquel sale con vida. En *Mi conejo es el mejor*, Elisa también lucha continuamente por sobrevivir ante el continuo maltrato sádico de Carlos y, aunque no muere, su vida está llena de aspectos negativos que la conducen hacia un fracaso inminente. Por último Sor Ana (EXT) sobrevive al hambre y a la miseria extrema en la que viven en el convento, pero cuando su compañera Sor Ángela muere en la última escena de la película, el futuro de Sor Ana se desvanece al instante.

En este primer período encontramos también un proyecto muy superfluo por parte de Julietta (LCNJ): conseguir un abrigo de piel. Este proyecto dibuja de alguna manera cómo son algunos de los personajes lésbicos del período de cine “S”, ya que sus proyectos, sean éstos personales o sociales, en algunos casos nada tienen que ver con los proyectos del resto de los personajes de la muestra.

A partir de 1985 los proyectos sociales están mucho más enfocados a la satisfacción personal de la persona en el entorno en que se mueve, especialmente en su entorno laboral. De este modo, vemos como Eva en *Sauna* quiere dejar su empleo de enfermera ya que no se siente realizada con ello, mientras que Carmen (EPJR) dedica unos meses de su vida a sentirse bien consigo misma y encontrar el sentido a su vida, en lo personal y en lo laboral. Anna (CB) sólo piensa en el día en que algún teatro estadounidense decida estrenar el monólogo que ha escrito; Gabi en *Pasajes* quiere viajar a Estados Unidos y cambiar de vida mientras que Júlia en *Sevigné* tiene el reto de volver a trabajar como actriz después de muchos años retirada de ese mundo.

6 ESTEREOTIPOS REPRESENTATIVOS DEL CINE DE TEMÁTICA LÉSBICA

A lo largo de todo este estudio se han podido apreciar ciertas reiteraciones en las temáticas y modos de representación de los personajes lésbicos en el cine español. Así, este capítulo expone las temáticas más presentes en el cine de temática lésbica, especialmente en aquellos filmes que cuentan con personajes lésbicos protagonistas pero incluyendo la cinematografía lésbica española en general. Se ha constatado que en la cinematografía española existen temáticas recurrentes, por eso, nos vamos a apelar de la muestra y la metodología usada hasta este momento, para pasar a hablar de líneas argumentales recurrentes. Ya no hablaremos de personajes sino de argumentos.

Estas reiteraciones representativas vienen determinadas, o bien por el espacio donde se produce el relato (como el cárceles, internados o conventos), que son espacios habitados únicamente por mujeres y donde las reglas son estrictas; o bien basándonos en referencias extradiscursivas literarias que asocian el lesbianismo con otras temáticas, especialmente la vampírica. En los próximos epígrafes se hará un resumen histórico que intente explicar la recurrencia de estas temáticas y su asociación filmica al lesbianismo.

6.1 LESBIANISMO EN EL INTERNADO.

Los internados han sido presentados por el cine español como un lugar idóneo para el nacimiento de relaciones de amistad buenas y duraderas en las que el lesbianismo ha estado muy presente.

Varios parecen ser los factores para que este espacio sea asociado a las relaciones homosexuales tanto femeninas como masculinas: se trata de entornos estrictos en los que personas de un mismo sexo se ven obligadas a convivir durante un largo período de tiempo y, lo que es más importante, sin presencia de sujetos del sexo opuesto. La convivencia y los profundos cambios corporales y mentales que sufren los jóvenes durante los años de la pubertad, hacen que sean más factibles esas relaciones

amistosas intensas, que en algunos casos se convierten en sexuales. Esta época en el internado puede favorecer por tanto, las relaciones amistosas consolidadas y duraderas o bien las relaciones sexuales que son producto de las circunstancias que marcan la convivencia y que no tienen por qué determinar la conducta sexual del individuo en el futuro.

Aunque la experiencia en el internado no es algo que todo ciudadano haya experimentado, el cine ha convertido este espacio en propiamente lésbico, especialmente durante el principio de los años 70, vertiente que llegará a su punto máximo con el cine clasificado “S” tras cuyo fin desaparecerá de la pantalla. Así, hallamos 8 películas cuyos personajes, sean protagonistas o no, se han iniciado en el lesbianismo durante los años de internado y pasados el tiempo mantienen, en la mayoría de los casos, una buena amistad donde la atracción lésbica sigue latente. De estas ocho películas, cuatro están incluidas en la muestra y las otras cuatro pertenecen son clasificadas “S”. A continuación veremos cronológicamente cómo el cine español presenta el lesbianismo en los internados: *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969) se desarrolla en un internado en la Provenza francesa a finales del siglo XIX y aunque no cuenta con ningún personaje protagonista lésbico, presenta varias escenas asociadas claramente al lesbianismo⁹⁵, como la escena en la que varias jóvenes internas desnudan a la protagonista en el sótano del internado, un espacio decorado con bocetos de temática claramente sáfica.

Tres años más tarde se estrena la película *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972) cuya protagonista Betty, se reencuentra al cabo de los años con su íntima amiga Virginia, con la que compartió habitación de internado y con la que mantuvo una relación lésbica. La alegría del encuentro por parte de Betty se convierte en temor para Virginia, que al ser abrazada por su amiga, revive los sentimientos del pasado y no sabe cómo enfrentarse a ellos. Tan sólo se muestran unas imágenes a modo de *flashback* del internado que no aportan mucho a la historia pero que le facilitan al espectador su recomposición del pasado de las jóvenes a la vez que se sacian los posibles deseos voyeurísticos del espectador.

⁹⁵ Ver comentarios al respecto de este filme en el epígrafe 5.3.1 dedicado a la acción sexual.

En 1978 se realiza *Emmanuelle y Carol*, cuyas protagonistas iniciaron una buena relación de amistad en el internado que han mantenido a lo largo de los años. Lo que para Emmanuelle es sólo una buena amistad, es amor para Carol, que desde aquella época está enamorada de su mejor amiga y no encuentra la manera de decírselo. Aunque en ningún momento se muestran imágenes del internado, las referencias verbales de los personajes acerca de aquel lugar, son siempre positivas y cargadas de nostalgia.

Desde 1980 hasta 1983 hallamos cinco películas clasificadas “S” con el tema recurrente del lesbianismo en los internados. Tan sólo en *Mi conejo es el mejor* (Ricardo Palacios, 1982) se muestran imágenes de esos años de internado, ya que en las otras cuatro películas sólo se hacen referencias verbales de los comienzos de sus relaciones lésbicas durante esos años. Estos filmes mantienen argumentos muy similares entre sí, los personajes están caracterizados por los mismos actores y los lugares de rodaje son casi siempre los mismos; Ignacio F. Iquino es director de *La caliente niña Julietta* (1980) y de *Jóvenes amiguitas buscan placer* (1981) mientras que Alfonso Balcázar dirigió *Colegialas lesbianas y el placer de pervertir* (1982) y *La ingenua, la lesbiana y el travesti* (1983), todas ellas con títulos bastante descriptivos, como se puede observar.

Tal y como explica Alberto Mira (2002:414), el internado relacionado con el homoerotismo ha sido mostrado tanto en narrativa como en cine de forma internacional y se presenta bajo distintas perspectivas: “la nostalgia”, como una arcadia del deseo en la que todo era posible, como un tiempo en que el sexo era compatible con la inocencia; “el voyeurismo” el internado es el lugar donde se puede contemplar a los adolescentes mientras desarrollan sentimientos a los que quizá no llegan a dar nombre pero que el lector entiende, o una “metáfora de la sociedad” en la que rige un sistema de humillación y opresión al débil y en el que el amor verdadero es amenazado por la intolerancia.

6.2 EL LESBIANISMO EN EL CONVENTO.

Los conventos han sido en muchas ocasiones asociados al lesbianismo, y dadas las duras condiciones de vida conventuales y la joven edad de las muchachas que entran al convento como novicias, no es de sorprender que el cine y la literatura hayan asociado estos dos términos durante siglos. Las monjas siempre han sido causa de grandes misterios en la sociedad, ya que viven fuera del mundo al que pertenecen las demás mujeres: “libres de maridos brutales que las tratan como animales, libres de los numerosos partos que conllevan en la mayoría de las ocasiones la muerte, libres de las violaciones y de la servidumbre del sexo heterosexual, equiparable a la violación.” (Gimeno, B.2005:94). La vida conventual ha sido protagonista de críticas más o menos veladas a lo largo de la historia, en ese sentido, cabe destacar la afirmación de Mira:

“Quizá una de las primeras obras canónicas que refleja este hecho sea *La religiosa* (publicada en 1796) de Diderot. La intención aquí era satirizar la hipocresía de la Iglesia católica a partir del personaje de la madre superiora que intenta seducir a la joven novicia. Dos impulsos contradictorios informan el tratamiento del lesbianismo en la novela: mientras que por una parte se considera un comportamiento poco decoroso, por otra el autor lo ve como algo *natural*, la consecuencia lógica de mantener a un grupo de mujeres haciéndose compañía mutua.” (Mira, A.;2002:531)

En el ámbito español es la adaptación de la novela *Extramuros* de Jesús Fernández Santos (1978), adaptada al cine en 1984 por Miguel Picazo, la que muestra las dificultades de las relaciones amorosas entre los muros de un convento. A pesar de que esta obra presenta los espacios conventuales como lugares aislados y protegidos del mundo exterior, donde es mucho más fácil que tengan lugar relaciones íntimas entre ellas sin riesgo de ser descubiertas y condenadas por sus actos, en la práctica, los niveles jerárquicos establecidos dentro del convento y los tradicionalismos de las monjas que allí residen, no facilitaron esta relación lésbica entre dos monjas.⁹⁶ Beatriz Gimeno comenta en la siguiente cita las dificultades de

⁹⁶ Se puede leer más información acerca del lesbianismo en la película *Extramuros* en el epígrafe 3.3.12.

las mujeres que decidían entregar su vida a la Iglesia, especialmente el caso de Sor Ana y Sor Ángela:

“La novela *Extramuros*, de Jesús Fernández Santos, Barcelona, Seix Barral, 2003, es una magnífica descripción de la utilización de la mística como espacio de agencia para las mujeres y de la resistencia del poder establecido, en este caso la Iglesia, a aceptar esta capacidad en manos de las mujeres; así como de la posterior caída y castigo para quien osó emprender ese camino. La novela también es una emocionante descripción del amor entre mujeres como defensa frente a un mundo despiadado con ellas.” (Gimeno,B.;2005:94)

Un ejemplo mucho más actual e irónico lo presenta Pedro Almodóvar con su reducido convento de las Madres Redentoras Humilladas de *Entre Tinieblas* (1983) donde tan sólo hay cuatro monjas totalmente espermáticas que están dirigidas por una Madre Superiora heroinómana y lesbiana que está perdidamente enamorada de Yolanda Bell, una heroinómana perseguida por la policía por sospecha de asesinato. El lesbianismo se da aquí con mayor naturalidad que en *Extramuros* y aunque no se habla de él abiertamente, parece obvio que el resto de las hermanas son conocedoras de las inclinaciones sexuales de la Superiora y su debilidad por las jóvenes que ella misma llama “redimidas”.⁹⁷

En estos dos filmes se muestra de forma muy clara la jerarquía de conventual. Estas relaciones jerárquicas “crean una tensión que imita las relaciones de poder en una estructura familiar, completada con los celos habituales y los enconos personales.” (Allinson, M.;2003:62). Aunque no podemos perder de vista el sesgo irónico y en muchos casos paródico propios del discurso almodovariano.

Un último ejemplo relacionado con el lesbianismo y los espacios conventuales es la película de *La monja alférez* (Javier Aguirre, 1986) inspirada en la biografía de Catalina de Eraúso, una novicia nacida en 1552 que escapó del convento y vivió travestida durante décadas hasta que fue descubierta. Las relaciones lésbicas también se muestran en este convento, en este caso entre Catalina y su joven amiga Inés, con la que mantiene una relación amorosa adolescente hasta la muerte de Inés, suceso que destroza el corazón de Catalina y le da fuerzas para huir de allí y hacer

⁹⁷ El epígrafe 3.3.11. está dedicado al filme *Entre Tinieblas*.

realidad su sueño de ser soldado disfrazándose de hombre y haciéndose llamar Alonso. En este caso, se muestra la vida conventual en menor medida que en las dos películas anteriores, pero los problemas jerárquicos, el aislamiento del mundo exterior y los fuertes lazos amistosos entre las monjas, quedan también reflejados en este filme.

Según explica Alberto Mira, parece que estas relaciones lésbicas en el convento no son pura ficción cinematográfica sino que se acercan a la realidad de la vida conventual:

“Recientes estudios de comunidades religiosas de la España del siglo XIV parecen confirmar lo que la literatura ha intuido a menudo. Las jóvenes novicias obligadas muchas veces en la flor de la vida y contra su voluntad a dejar atrás el mundo y retirarse a un convento es un motivo casi arquetípico pero cierto y muy usual.” (2002:530-531)⁹⁸

⁹⁸ Información extraída de *Juego de damas: Aproximación histórica al homoerotismo femenino*. (Luz Sanfeliú, 1996)

6.3 EL LESBIANISMO EN LA PRISIÓN

La homosexualidad asociada al entorno carcelario forma parte ya del imaginario colectivo y ha estado presente en la literatura y el cine de todo el siglo XX⁹⁹, pero ha sido asociado mayoritariamente a la homosexualidad masculina, dejando relegado al lesbianismo en un segundo plano:

“Muchos individuos solo realizarán prácticas homosexuales en la prisión. (...) Lo mismo ocurría con la mayoría de las mujeres que mantenían relaciones homosexuales, que no eran lesbianas antes de entrar, y probablemente no lo serían al salir. Será un modo de adaptación basado en el deseo de crear una comunidad de relaciones estables y predecibles, buscando afecto frente a la dureza del mundo carcelario.” (Olmeda,F.;2004:198)

Sin embargo, el cine español ha presentado en varias ocasiones relaciones lésbicas dentro de una cárcel, reflejando la dureza del trato en las prisiones y las ventajas e inconvenientes de las relaciones lésbicas que allí se producen.

Es conmovedora la historia de amor entre Berta y Senta en *Carne Apaleada*,¹⁰⁰ o la de Susana y su novia, dos personajes anecdóticos de *Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991). Frente a estas dos películas, se hallan otras dos en las que muestran relaciones mucho más banales o basadas en el sexo y que se acercan más al tipo de relaciones que presenta el cine homosexual español. Desde *99 mujeres* (Jesús Franco, 1969) donde se veían varias escenas de sexo entre dos presas, a la clasificada “S” *El infierno de las mujeres* (Roberto Mulargia, 1980) donde se mostrará con crudeza la escala de jerarquías dentro de la prisión.

La presencia de la homosexualidad femenina en el ambiente carcelario español no parece tener una expresión tan extensa como la masculina o, al menos, la literatura y el cine han mostrado este tipo de relaciones en contadas ocasiones, lo que

⁹⁹ “Las cárceles han sido uno de los entornos en que la imaginación homosexual ha desarrollado sus tramas en el siglo XX (aunque ya en *Esplendor y miseria de las cortesanas*, de Balzac, podemos encontrar un ejemplo temprano), algo que no puede sorprender a nadie.” (Mira, A.;2002:610)

¹⁰⁰ Esta película, basada en la novela homónima de Inés Palou y analizada en el epígrafe 3.3.4, se desarrolla casi íntegramente en la cárcel.

parece restarle importancia al lesbianismo frente a la homosexualidad en lo que a las prisiones se refiere.

6.4 EL CINE DE VAMPIROS

El Diccionario de la Real Academia Española define el término *vampiro* como: voz de origen húngaro, introducida en español a través del francés, que significa 'criatura legendaria que, una vez muerta, sale por la noche de su tumba para chupar la sangre de las personas dormidas' / “Espectro o cadáver que, según cree el vulgo de ciertos países, va por las noches a chupar poco a poco la sangre de los vivos hasta matarlos.” Sin embargo, el femenino *vampiresa* se emplea con el sentido específico de “mujer fatal”, es decir, “mujer de atractivo irresistible cuyo poder de seducción acarrea la destrucción de aquellos a quienes seduce” / “Mujer que aprovecha su capacidad de seducción amorosa para lucrarse a costa de aquellos a quienes seduce.”

Con anterioridad a la existencia de la palabra vampiro se empleaba el término “Estruga”, palabra derivada de la griega “estriga” –un ser mitológico precursor del vampiro-, vocablo utilizado en aquel tiempo para designar a los no muertos y que fue sustituido por la palabra vampiro, de origen alemán, en el siglo XVIII.” (Sainz, S. 1994:161)

La imagen de la vampira ha estado muy influenciada por la novela *Carmilla* de Sheridan Le Fanu (1872)¹⁰¹, que, junto con otras novelas de la época, serviría de base histórica para presentación del vampiro que veinticinco años más tarde haría Stoker con su novela *Drácula*, especialmente en el tratamiento que se hace de las vampiras que atacan a Jonathan Harker al comienzo de la novela.¹⁰² La siguiente cita de Gérard Lenne hace una descripción de la figura del Conde Drácula y su comparación con el mito de Don Juan:¹⁰³

¹⁰¹ Sheridan Le Fanu publica en 1872 la colección *En un vidrio misterioso* que contiene *Carmilla*, así como *Té verde* y *El conocido*, dos famosos relatos de enigmáticos sucesos.

¹⁰² Otras manifestaciones importantes en torno a este tema las encontramos ya en el poema inacabado de Coleridge *Cristabel* y en *Las flores del mal* de Charles Baudelierre.

¹⁰³ Don Juan es un personaje arquetípico, configurado en la literatura española con larga descendencia literaria europea, creado por Tirso de Molina en su obra *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630).

“El más prestigioso de los vampiros, el Conde Drácula, es el equivalente exacto, de ultratumba, del mito de Don Juan. Se trata de un coleccionista siempre insatisfecho, sentenciado a una condena perpetuamente incumplida: el deseo que le atenaza sólo es paliado por efímeras conquistas, y tiene que empezar todo de nuevo cada noche. Por si o estuviese bastante claro que la búsqueda de la sangre que le nutre simboliza el deseo sexual, que la mordedura y la succión engendran el placer del orgasmo, la visita del príncipe de las tinieblas queda teatralizada hasta el extremo: las jóvenes aguardan, manifestando todos los signos de impaciencia amorosa, temblorosas y jadeantes en sus camisones de seda virginal (...)” (Lenne,G.;1998:221)

Carmilla es un relato breve que ha servido de inspiración a muchas novelas y filmes posteriores relacionados con el lesbianismo y el vampirismo. Parece inexplicable que en la época en que fue estrenada la novela pasara desapercibida la íntima relación entre la narradora y Carmilla; quizá se deba a que en Inglaterra a finales del siglo XIX el lesbianismo no existe, o al menos no hay ningún nombre para designarlo, ya que la reina Victoria, se negó en un momento dado a penalizar las relaciones sexuales entre mujeres ya que no creía que las mujeres británicas pudieran realizar semejantes acciones. Este hecho sirve para explicar por qué el lesbianismo pasa totalmente desapercibido en *Carmilla*, sino también la invisibilidad pública del lesbiano a lo largo de la historia.

En el año 1936 Hollywood produjo una película clave bajo el título *La hija de Drácula* (*Dracula's daughter*, Lambert Hyller) siendo Gloria Holden la hija de Drácula, una mujer que, por no otorgársele un rol activo en las relaciones heterosexuales, atacaba a otras mujeres que seguían ocupando el lugar de víctimas pasivas ante la heterosexualidad dominante, lo cual connotaba, de forma insólita, cierto lesbianismo. Ese tipo de personajes crea un precedente: el de que las lesbianas no son fáciles de diferenciar de las mujeres heterosexuales, negando así el cliché sobre el aspecto físico de las lesbianas, ya que a las vampiras se las muestra siempre como mujeres tremendamente femeninas, con rostros delicados y cuidada vestimenta, es decir, un aspecto físico cercano a lo que anteriormente hemos descrito como vampiresa.

En el caso concreto del cine español, el cine dedicado a las vampiras seguirá dos vertientes diferentes: las películas inspiradas en la obra de Le Fanu y las inspiradas en la novela de Stoker:

a) Vampiras inspiradas en *Carmilla* de Sheridan Le Fanu: En cuanto a las adaptaciones de Le Fanu encontramos dos películas de gran importancia: una de ellas es la coproducción hispano-italiana *La maldición de los Karnstein* (Marcello Mastrocinque, 1964) y la otra es *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972). Ambas películas guardan ciertas similitudes: se muestra una intensa relación amistosa entre mujeres (en la que está presente también el contenido erótico), que se lleva a cabo en un entorno en el que se dan las siguientes pautas: una gran familia que habita un castillo se encuentra en decadencia y su mala suerte se explica en virtud de una leyenda conocida por todos los habitantes de la zona. El castillo está rodeado por un tupido bosque en el que se encuentran unas ruinas. Todo este entorno sitúa al espectador perfectamente en el marco de la historia de vampiros que se va a relatar. En la historia hay también una joven débil que se siente sola y necesita compañía, problema que se soluciona con la llegada repentina al castillo de una mujer con rostro bellissimo de la que se desconoce todo salvo su nombre: Carmilla (que el cine español ha nombrado como Liuba y Mircala) de la cual la protagonista queda enamorada a primera vista.

En la novela, Carmilla es una lesbiana misteriosa que guarda un gran secreto, que no pertenece al mundo normal, una joven deseable pero abúlica; de ojos resplandecientes y sensualidad a flor de piel. (ver imagen sobre estas líneas) El lector conoce la culpabilidad de Carmilla mucho antes que la supuesta privilegiada narradora, como si ésta se resistiese a creer que su amada es un monstruo. (Mira. A;2002:162) Tras una serie de pesadillas en las que Carmilla se aparece a Laura, ésta empieza a sentirse débil y enfermiza, pero teme comentárselo a su padre y preocuparle. Tras la llegada de un experto, comienza a sospecharse la verdad de lo que está ocurriendo: Carmilla es una vampira que murió hace más de cincuenta años y es la causa que provoca la debilidad de Laura. Todos los hombres cercanos a la joven unen sus fuerzas para terminar con esta relación entre Carmilla y Laura, hecho

que es significativo. Los protagonistas son capaces de separar a las dos enamoradas, pero el embrujo vampírico ya se ha llevado a cabo y seguirán unidas para siempre.



Imagen 29. Ilustración para la novela *Carmilla* (1871-1872)

En *La maldición de los Karnstein* el lesbianismo queda totalmente oculto bajo los toques de vampirismo, y este lesbianismo es en todo caso sólo es explícito en referencias ajenas al propio discurso filmico, como novelas de referencia, es decir, no es apreciable para el espectador si éste no conoce la novela de antemano. La película está totalmente basada en la obra de Le Fanu y mantiene en todo momento la historia original, aunque al final de la película Laura queda liberada del vampirismo de Liuba, que ha desaparecido (para siempre) tras los numerosos esfuerzos del padre de Laura y de Claud. Son aquí de nuevo los personajes masculinos los que hacen todo lo posible para salvar a Laura de su relación con Liuba, una relación mucho más vampírica que lésbica, ya que el lesbianismo es bastante invisible en este filme.

En 1972 Vicente Aranda realiza una nueva adaptación de *Carmilla* bajo el título *La novia ensangrentada*, en la que las muestras de lesbianismo son totalmente evidentes y tienen siempre su origen en la figura de Carmilla, llamada aquí Mircala¹⁰⁴, una sensual, bella y misteriosa vampira. Las diferencias entre los dos

¹⁰⁴ Nótese la referencia añadida de que Mircala es anagrama prácticamente completo de Carmilla, a excepción de una "l".

filmes son abismales: mientras que en *La maldición de los Karnstein*, Liuba (Carmilla) realiza su acercamiento a la protagonista a través de una inocente amistad, aquí Mircala ayuda a Susane a alejarse de su marido agresor a través del mundo onírico y de miradas sensuales que desembocan en los mordiscos tan característicos de los vampiros.

El mordisco tiene poder explícitamente sexual sobre quien lo padece. El poder inmortal propio de los vampiros se transmite a través de un mordisco, una acción similar a un beso, a través del cual se contagian las cualidades vampíricas. Tras este mordisco, la víctima caerá en las redes de quien la mordió y del vampirismo en general. En el cine, por su parte, esta mordedura adquiere el significado de una introducción al mundo del sexo por parte de la vampira hacia su víctima. Las víctimas por excelencia son las jóvenes que se encuentran en la edad de tránsito entre la adolescencia y la juventud, edad en la que normalmente elegirán marido y se casarán. Así, las vampiras pervierten ese orden establecido y colocan a sus víctimas en la heterodoxia, algo que se simboliza en el espacio de la noche, ya que las vampiras sólo se mueven en un mundo paralelo y marginal propio de las criaturas nocturnas.¹⁰⁵ Ambas vampiras aparecen en escena como por casualidad, pero coincidiendo con el mayor acercamiento de las protagonistas al hombre al que aman: así, Liuba aparece en la casa de Laura el mismo día que ésta ha iniciado una relación amorosa con Claud y en *La novia ensangrentada* Mircala irrumpe en la vida de Susane el mismo día de su boda.

El final de *La novia ensangrentada* vuelve a tener a un hombre como luchador contra el lesbianismo, y en contraposición con el triunfo de los hombres en *La maldición de los Karnstein*, Aranda presenta un final abierto en el que triunfa de alguna manera el lesbianismo sobre la heterosexualidad masculina representada en la figura del marido, quien se queda atónito al encontrar en un ataúd a su mujer desnuda y abrazada a Mircala. La siguiente escena muestra un titular de periódico en el que

¹⁰⁵ Jesús Franco da un giro más a la tradición vampírica y rompe con algunas de las marcas de género sustituyendo todos los rasgos propios del vampirismo por elementos innovadores en su filme *Las vampiras* (1973). Contemporáneamente, este cliché del vampiro ha sido muy reformado, especialmente en el cine americano, con películas como *Blade* (Stephen Norrington, 1998), *Blade II* (Guillermo del Toro, 2002) o *Blade: Trinity* (David S. Goyer, 2004) donde se hace una total revisión e hibridación de géneros.

leemos: “Arranca el corazón a tres mujeres”. Con ello, el espectador deduce que esas tres mujeres a las que se refiere el titular son Susane, Mircala y la pequeña Carol. Con esta información, se corrobora de nuevo el hecho de que el hombre, viendo amenazada su masculinidad, decide poner fin a la relación lésbica entre estas dos mujeres y, a sus ojos, lo consigue. Les dispara cuando duermen dentro del ataúd y después les arranca el corazón, pero no se percata de que son vampiras y nada las podrá separar porque ya están muertas.

Las escenas lésbicas son abundantes y siempre forman parte de rituales vampíricos que tienen lugar en una vieja iglesia en ruinas en las que el contacto físico entre ellas no precede a una relación sexual sino a su sublimación fílmica en forma de mordisco. El personaje de Mircala se justifica en el filme ya que es ella quien ayuda a Susane a liberarse de su marido agresor, pues, sin su ayuda, nunca le habría sido posible enfrentarse a él y huir.

b) Vampiras inspiradas en el *Drácula* de Bram Stoker: Jesús Franco realizó en 1973 una exitosa película conocida como *Las vampiras* que presenta la historia de la condesa Nadia, una jovencísima vampira que nada tiene en común con Carmilla. Si Carmilla tenía la piel pálida, rasgos nórdicos y un aspecto fantasmal, Nadia luce su piel bronceada y su cuerpo siempre que tiene ocasión y no aparece en la trama como por casualidad, sino que reconoce desde un primer momento el tener al conde Drácula entre sus antepasados. Como ya se ha comentado en el epígrafe 3.3.2. de esta investigación, la película se rodó en 1970 pero no fue estrenada hasta 1974 tras haber sufrido cortes de censura, así que bajo el sugerente nombre de *Vampyros Lesbos* se estrenó con éxito en Europa; la versión completa no vio la luz en España hasta el año 2003, año en que fue emitida por TVE. Según Jesús Franco, el filme está inspirado en la novela de Bram Stoker aunque hay pocos puntos en común con ésta. La protagonista es nieta del conde Drácula y como su abuelo, posee cualidades vampíricas que le obligan a tener que chupar sangre de mujeres jóvenes para poder conservar su eterna juventud, energía y belleza. Aquí, lesbianismo y vampirismo van de la mano y Alberto Mira explica con detalle este fenómeno en la siguiente cita:

“En general, es el producto de una visión masculinista y *voyeurista* de la homosexualidad femenina: se representa como algo que a la vez resulta perverso y fascinante. Como el vampiro, “la lesbiana” no es del todo humana; como el vampiro, “la lesbiana” representa una amenaza (simbólica) para la identidad (masculina); y dado que la mayor parte de representaciones se escriben desde una perspectiva masculina, la lesbiana, como el vampiro, es un ser extraño y diferente, casi inconcebible. En las representaciones de vampiras de tendencias lésbicas podemos descubrir las marcas de la paranoia masculina entorno a la sexualidad femenina, el miedo de que el poder fálico sea vencido cuando se desestime la centralidad del falo. Se trata de una idea culturalmente importante, y por lo tanto ha de construirse a partir de la abyección: las vampiresas lesbianas son víctimas de las circunstancias, han perdido las riendas de su destino y su capacidad de elección. Esto debería tranquilizar a los inquietos caballeros y permitirles fantasear sin tantas preocupaciones. Además, el poder de estos seres debe ser vencido al final de la trama, para confirmar una vez más la superioridad masculina.” (Mira, A;2002:736)

Si la mujer lesbiana supone una amenaza para el género masculino, la vampira lesbiana lo supone aún mucho más porque en ella se representa la metáfora perfecta del antifeminismo: una mujer cruel, emocionalmente fría, inteligente y seductora, pero una enferma finalmente, alguien que conduce a la destrucción a cualquiera que se acerque a ella, sean hombres o mujeres. Estas mujeres buscan poseer el control de las personas que les rodean y “que, o bien son sádicas, en cuyo caso merecen morir, o bien son enfermas, en cuyo caso es mejor que mueran. Las que son enfermas son mujeres histéricas que quieren tener poder pero que no saben para qué, que no saben usarlo, son mujeres estériles no sólo biológicamente, sino vitalmente; odian a los hombres” (Gimeno, B;2005:157-158). No parece casualidad que sea siempre un hombre el encargado de matar a la vampira para volver a una situación de “normalidad”.

No cabe duda de que las mujeres vampiro que muestra el cine español sienten odio hacia la masculinidad, son sujetos agresivos que entran en competencia con los varones heterosexuales por su presas y en ese sentido existe una confrontación entre la vampira lesbiana y el hombre heterosexual porque ella asume las características del rol masculino de la época representada, ya que toman la iniciativa y se interponen entre ellos y su objeto de deseo, expresando abiertamente la intención sexual. Nadia (*Las vampiras*, 1972) supone una excepción porque, si bien odia a los hombres en su calidad de vampira, siente especial devoción por su ayudante Morpho, un joven que

apenas habla pero que conoce en todo momento los pensamientos de Nadia, a la que acompaña y protege a diario. Así, parece extraño que una mujer vampira conviva y tenga plena confianza en un hombre como Morpho, pero desviándose de la tradición vampírica, Nadia no siempre se vale por sí sola y se siente protegida y comprendida en todo momento por su ayudante Morpho.



Imagen 30. Cartel de la película *El gran amor del Conde Drácula* (Javier Aguirre,1973) en el que destacan los afilados colmillos del vampiro sobre la figura de la joven.

Los orígenes de la representación de la mujer vampira como una mujer bella y diabólica pueden situarse en la literatura francesa del siglo XIX que escrita por hombres, presenta las relaciones de amor entre mujeres como relaciones basadas en el sexo, creando una imagen de mujer lesbiana con unas características muy concretas que van a perdurar en la cultura europea hasta nuestros días:

“(…) una imagen poderosa que tiene éxito, una imagen doble y ambivalente que convierte a las lesbianas en la encarnación del diablo. Es la mujer diabólica pero hermosa que seduce a jóvenes inocentes y que ineludiblemente se ve arrastrada a un final horrible que siempre tiene que ver no sólo con sus deseos sexuales, sino también con un exceso de inteligencia –poco femenino- o con su deseo, también poco femenino y no natural, de autonomía e independencia. Son mujeres sexualmente insaciables, incluso hasta el punto de que esta ninfomanía les conduce a la destrucción. (Gimeno, B.;2005:127-128)

La asociación entre lesbianismo y vampirismo ha estado presente durante todo el siglo XX en los sistemas de representación de la cultura popular; las novelas de vampiras constituyeron un género exitoso hasta los años 40, momento a partir del cual comienzan a decaer La representación del vampirismo, en el cine español y en el internacional, tuvo su mayor apogeo durante la década de los 60 y principios de los 70, con representaciones que mezclaban sangre con desnudos. No todo fueron vampiras lesbianas, sino que se dieron todo tipo de representaciones en torno al tema vampírico, muchas de ellas influenciadas por el Drácula de Stoker y por la leyenda popular del Hombre Lobo, como *Malenka* (Armando de Ossorio, 1969); *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1970), *El Gran amor del Conde Drácula* (Javier Aguirre, 1973), *El vampiro de la autopista* (José Luis Madrid, 1970), *La llamada del vampiro* (José María Elorietta, 1971) o *Drácula contra el doctor Frankenstein* (Jesús Franco, 1971) entre otras.

Ante estos dos modelos de vampirismo tenemos que señalar elementos comunes en ambos modelos, así como las repercusiones sociales del vampirismo asociado a la condición lésbica.

El elemento más llamativo en estas películas es el mordisco, tipo de agresión física de la que ya hablamos en el epígrafe dedicado a las agresiones y que sólo está presente en este tipo de cine por su significado simbólico. En el cine de vampiros se hace una traslocación del sexo por el acto de morder y del acto sexual por las

relaciones vampíricas. La mordedura sólo puede leerse en este tipo de cine en términos explícitamente sexuales: los colmillos afilados tienen una evidente naturaleza fálica y vienen a confirmar el placer de la penetración. “La succión simultánea indica, por su parte, que el erotismo del vampiro supone una fijación en la fase oral. No es, como se ha creído a veces, una metáfora de la felación (...).”(Lenne,G.;1998:221). Además el mordisco se concibe en el cine de vampiros como el elemento de “contagio” del poder de los vampiros, cuando un personaje es mordido pasa a convertirse directamente “en uno de ellos”. Si las víctimas son además mujeres jóvenes y solteras, esta mordedura les impedirá quedar aprisionadas en el orden heterosexista al que estaban destinadas.

Esta sublimación de deseo que representa el vampirismo ha sido asociado en muchas ocasiones al lesbianismo, ya que las víctimas suelen ser mujeres, independientemente del sexo del vampiro, aunque tras la publicación del artículo “Kiss me with those red lips: Gender and Inversion in Bram Stocker’s Dracula”¹⁰⁶, la saga novelesca sobre vampiros que inició Anne Rice en 1976 con *Entrevista con el vampiro*¹⁰⁷, o la película *El baile de los vampiros* (Roman Polanski, 1967) sacan a la luz importantes elementos homoeróticos escondidos tras el mito de Drácula. En el caso del lesbianismo, el nivel semiótico del vampirismo ha sido empleado en muchas ocasiones para hacer una sustitución *in extremis* del sexo, especialmente en épocas en las que no era posible mostrar relaciones sexuales entre dos mujeres, ésta es la causa principal de la reiteración del cine de vampiros asociado al lesbianismo que se dio durante la década de los 60 y principios de los 70, mayoritariamente en coproducciones con otros países europeos. La siguiente cita de Alberto Mira habla de la presencia de esta tradición en la literatura del siglo XIX:

“A lo largo del siglo XIX abundan las imágenes del vampirismo lésbico y representaciones del lesbianismo que utilizan imaginaria que remite al vampirismo (pensemos en las lesbianas de Gautier y Balzac): criaturas de la noche que viven al margen de la sociedad y poseedoras de un secreto cuyo conocimiento resulta fatal. Las encontramos ya en el poema inacabado “Cristabel”, aunque las manifestaciones más importantes son *Las flores del mal*, de Charles Baudelaire, y, sobre todo, el relato de Sheridan Le Fanu *Carmilla*.” (Mira,A.;2002:737)

¹⁰⁶ Artículo de Christopher Craft incluido en la revista *Representations*, No.8, otoño 1984.

¹⁰⁷ *Interview with the vampire* (Rice, Anne, 1976)

Así, esta asociación del lesbianismo al vampirismo, aunque no esté muy presente en esta muestra, ha gozado de gran importancia tanto en la literatura como en el cine desde el siglo XIX y no ha beneficiado en ningún momento la concepción de la condición lésbica en nuestra sociedad.



Imagen 31. Mircala en *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda,1972) corresponde al modelo de mujer vampiro creado por Le Fanu.



Imagen 32. La Condesa Nadia en *Las vampiras* (Jesús Franco, 1973) corresponde al modelo de mujer vampiro inspirado en la novela de Stoker, aunque presenta notables variaciones.

7 EL TRIUNFO Y EL FRACASO EN LOS PROTAGONISTAS LÉSBICOS.

A la hora de analizar el posible éxito o fracaso de los proyectos del personaje, veremos cómo el personaje lésbico ganará, en algunos casos, en la medida en la que pierda; es decir, en el momento en que hacen pública su condición lésbica, lo que en este contexto se puede denominar como “la prueba de visibilidad”. Las dificultades de esta prueba quedan definidas en la cita a continuación:

“El personaje 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... 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.” (Alfeo,J.C.;1997:54)

Ante este análisis de éxito o fracaso nos encontramos con que muchos de los personajes presentan una duplicidad que complica este proceso. Esa duplicidad es consecuencia de los múltiples proyectos que persiguen los personajes. Estos proyectos pueden ser además orientados al ámbito de lo personal o de lo social. Los proyectos en el ámbito de lo personal muestran un reto del personaje hacia sí mismo y son más comunes y complejos que los del ámbito social, en el que apreciamos grandes ausencias en cuanto a lo que proyectos se refiere, tal y como se observa en la tabla 11.8: “Análisis de la consecución de proyectos.”

ÁMBITO PERSONAL: Los proyectos en el ámbito personal son muy variados, pero están casi siempre relacionados con la pareja o su actitud hacia ésta. Uno de los proyectos más frecuentes es la necesidad de conquistar a alguien, una persona a la que por lo general conocen de antemano y por la que sienten atracción, pero se da un fracaso de este proyecto en el 21% de los casos: Betty (LNTC) quiere reconquistar a Virginia y no lo consigue; Carol (EMM) tiene como único objetivo conseguir el amor y la atención de Emmanuelle, pero sus intentos son siempre fallidos; lo mismo ocurre con Elisa (MCNJ) que quiere el amor de Carlos, pero él

nunca se fija en ella. La Superiora (ET) hace todo lo posible por conseguir el amor de Yolanda, pero su esfuerzo tampoco obtiene resultados.

En un 43% de los casos, los personajes triunfan en este proyecto de conseguir a la persona amada: Marta (MSE) consigue el amor y la atención de Laura; Emmanuelle (EMM) triunfa en su proyecto de volver con su marido Mario; Estrella (CL) consigue que Cristina deje a Luis por ella, pero este triunfo inminente se convierte en ambigüedad en la última escena de la película, tras la cual el espectador desconoce cuáles son los pensamientos de Cristina; Gabi (PSJ) encuentra y consigue el amor de la mujer a la que tanto tiempo había estado buscando, aunque se cansa pronto de ella y por último Irene (ELC) que vence sus miedos y logra acostarse con Silvia.

Otros proyectos personales son: el encontrarse a sí misma e iniciar una vida sin su marido, en el caso de Laura (MSE); el salir de la cárcel, en el caso de Berta (CA); la búsqueda del placer a través de el masoquismo y el sadismo de Luci y Bom respectivamente (PLB); la invisibilidad por parte de Silvia y Raquel (SAR); Paula (FYV) tiene como único objetivo el descubrir si Fernando le es infiel con otras mujeres; mientras que Eva tiene dos objetivos personales: alejarse de su marido Pol y disfrutar en sus relaciones sexuales; Anna quiere superar su ruptura con Marta L. Puig en *Costa Brava*; mientras que Júlia (SVGN) quiere superar la muerte de su hija Tanit sucedida años atrás. En *A mi madre le gustan las mujeres*, Sofia tiene como principal proyecto la visibilidad lésbica: es decir, salir del armario ante sus hijas y presentarles a su novia Eliska, y aunque este proyecto se resuelve con éxito, numerosas dificultades se producen tras la resolución exitosa del proyecto. Por último, los proyectos personales de Marta 2 y Raquel 2 en *Los 2 lados de la cama* son bastante similares: ambas quieren dejar a sus novios para comenzar a vivir juntas, y aunque las protagonistas consiguen terminar con sus relaciones anteriores, el proyecto de vivir juntas termina fracasando.

En muchos casos no es fácil definir el proyecto de cada personaje, ya que sus intereses son dispersos o bien tienen demasiados proyectos que no son del todo combinables. Hay 3 casos en los que los personajes no tienen ningún proyecto

personal: Alice en *Las vampiras*, Julietta en *La caliente niña Julietta* y Carmen en *El pájaro de la felicidad* cuyo proyecto se encuentra a camino entre lo personal y lo social y se comentará a continuación en el ámbito social.

ÁMBITO SOCIAL: En lo relativo a este ámbito, el hecho más destacado es que en un 46% de los casos el proyecto social de cada personaje no está definido, frente al 11% de los proyectos no definidos en el ámbito personal, con lo que la diferencia es notable.

En lo relativo a este ámbito se aprecian dos vertientes fundamentales relacionadas con el momento de producción de la película; así, algunas de las películas realizadas hasta el año 1985 tienen como proyecto el “sobrevivir” del personaje, tanto física como mentalmente. Virginia (LNTC) es la única superviviente del ataque sanguinario de los caballeros templarios en el tren de Berzano, mientras que Alice (LV) sobrevive al ataque “vampírico” de la condesa Nadia y hace un ritual en el que logra salvar su vida a cambio de la muerte de Nadia; Berta (CA) intenta sobrevivir tras su salida de la cárcel, y cuando su vida parece que cobra sentido (con un hogar y un trabajo) se siente traicionada por Senta y se suicida; Silvia y Raquel (SAR) pagan el hecho de ser lesbianas sufriendo una agresión física y sexual de la que sólo Raquel sale con vida. En *Mi conejo es el mejor*, Elisa también lucha continuamente por sobrevivir ante el continuo maltrato sádico de Carlos y, aunque no muere, su vida está llena de aspectos negativos que la conducen hacia un fracaso inminente. Por último Sor Ana (EXT) sobrevive al hambre y a la miseria extrema en la que viven en el convento, pero cuando su compañera Sor Ángela muere en la última escena de la película, el futuro de Sor Ana se desvanece al instante.

En este primer período encontramos también un proyecto muy superfluo por parte de Julietta (LCNJ): conseguir un abrigo de piel. Este proyecto dibuja de alguna manera cómo son algunos de los personajes lésbicos del período de cine “S”, ya que sus proyectos, sean éstos personales o sociales, en algunos casos nada tienen que ver con los proyectos del resto de los personajes de la muestra.

A partir de 1985 los proyectos sociales están mucho más enfocados a la satisfacción personal de la persona en el entorno en que se mueve, especialmente en su entorno laboral. De este modo, vemos como Eva en *Sauna* quiere dejar su empleo de enfermera ya que no se siente realizada con ello, mientras que Carmen (EPJR) dedica unos meses de su vida a sentirse bien consigo misma y encontrar el sentido a su vida, en lo personal y en lo laboral. Anna (CB) sólo piensa en el día en que algún teatro estadounidense decida estrenar el monólogo que ha escrito; Gabi en *Pasajes* quiere viajar a Estados Unidos y cambiar de vida mientras que Júlia en *Seigné* tiene el reto de volver a trabajar como actriz después de muchos años retirada de ese mundo.

8 CONCLUSIONES

Desde el punto de vista de la caracterización directa, y en lo referente a los rasgos personales, el perfil general de la protagonista lesbiana en la cinematografía española es el de una mujer soltera, de entre 19 a 30 años, con un aspecto externo común, y cuya apariencia general no coincide con el cliché de la lesbiana masculina, sino que muestra una actitud y una apariencia totalmente acordes con el modelo femenino tradicional.

En cuanto a su perfil socioeconómico se la presenta a partes iguales entre los niveles bajo, medio, medio-alto y alto, mientras que su nivel cultural es medio-alto. Profesionalmente aparece asociada, en igual medida, al mundo del arte o del espectáculo, o bien está inactiva laboralmente o desconocemos su empleo.

Desde el punto de vista de su entorno familiar, desconocemos en la mayoría de los casos cómo es el núcleo familiar del personaje y, por tanto, la relación que la protagonista mantiene con él.

La evolución de la visibilidad de su condición lésbica no suele presentarse, pero cuando lo hace, siempre es hacia más visible, nunca hacia menos y las consecuencias de esa visibilidad suelen ser positivas.

En lo referente a la aceptación del personaje en los diversos ámbitos de su vida, se produce una aceptación de la condición lésbica por parte del propio personaje en la mayoría de los casos. También se da una aceptación por parte de los personajes lésbicos de su entorno, pero a medida que nos alejamos del ámbito estrictamente individual del personaje, la actitud hacia el lesbianismo no queda definida en ningún otro ámbito: ni en el personal, ni en el familiar, ni en el laboral, ni en el social de lo que se deduce que la realidad lésbica queda definida como una realidad estrictamente reducida al ámbito de lo individual, de lo íntimo.

En cuanto a la emergencia del lesbianismo en el personaje, más de la mitad de los personajes presentan una emergencia tardía y, aunque en la mitad de los casos no se hacen referencias a la génesis o a las posibles causas del lesbianismo, cuando se ofrecen datos, la génesis es mayoritariamente espontánea. La sexualidad del personaje está por lo general integrada y, en cuanto a su realización, el personaje lésbico muestra una sexualidad realizada en la que prima la no exclusividad frente a la exclusividad, es decir, el personaje lésbico se presenta en más de la mitad de los casos como bisexual. Esto podría apuntar en la dirección de una sexualidad femenina que viene siendo tradicionalmente representada como difusa e inespecífica y dificulta la construcción fílmica de una identidad sexual específicamente lésbica.

Desde el punto de vista de la caracterización indirecta, en el ámbito espacial el personaje habita mayormente espacios privados, interiores, urbanos y genéricos, y en el ámbito temporal, se inclina por lo diurno. Al igual que ocurría con la homosexualidad, parece claro que el lesbianismo se configura como una realidad social urbana que, como se ha dicho antes, queda restringida al ámbito de lo privado.

Así, como personaje urbano, el personaje lésbico reparte su tiempo de representación mayoritariamente en el hogar (ya sea propio o de otros personajes), habitando en mucha menor medida espacios destinados al ocio o exteriores. El predominio del hogar sobre el resto de los escenarios es la señal más evidente de que el lugar donde el personaje lésbico se siente más protegido frente a la vulnerabilidad del espacio exterior es el propio domicilio, que en algunos casos es compartido con la pareja heterosexual y en otros con la pareja lésbica.

Aunque la caracterización directa, el espacio y el tiempo, aportan mucha información acerca del personaje protagonista lésbico, en la mayor parte de las ocasiones el personaje no es lésbico ni por su aspecto físico, ni por su relación con el entorno, ni por la naturaleza o caracterización de los espacios que habita, sino por lo que hace y con quién lo hace. Es decir, es el campo de la acción es el que caracteriza al personaje definitivamente como lésbico o no.

El cine español presenta al personaje lésbico como aquel que, además de tener un objeto de deseo de su mismo sexo, se decanta por relaciones afectivas más o menos duraderas, en las que la cotidianeidad y las muestras de cariño son elementos muy reiterados, una diferencia esencial con respecto a sus correlatos masculinos.

En referencia a las acciones diferenciales más realizadas por el personaje lésbico encontramos el beso como la acción más común y, dado que para el estudio de las acciones diferenciales se han tenido en cuenta todas y cada una de las acciones de todos los personajes como conjunto, no prima aquí la importancia de cuántas y cuáles han realizado cada una de ellas, sino la acción diferencial como un conjunto global de las acciones de todos los personajes analizados.

En lo referente a los proyectos abordados por cada personaje y el nivel de éxito o fracaso de éstos, en el ámbito personal el personaje tiende a triunfar en sus proyectos, mientras que en el social, el éxito o fracaso no queda definido en un gran número de casos y cuando sí lo hace, suele darse el triunfo.

Se exponen a continuación las conclusiones a cada una de las hipótesis que fueron planteadas en el epígrafe 2.3:

Hipótesis N° 1: *“El cine español ofrece un retrato filmico reconocible del lesbianismo, por lo que ha de ser posible observar constantes en el tratamiento de la cuestión lésbica en lo referente a dos aspectos.”*

Hipótesis N° 1.1: *Se puede observar una elaboración representacional que se manifiesta en la existencia de modos internamente coherentes de representar el lesbianismo análogos a los localizados en la representación de la homosexualidad masculina.*

Conclusión a la Hipótesis N° 1.1: A largo de la investigación y en lo referente al plano representacional se han encontrado constantes discursivas en el tratamiento del lesbianismo en el cine español que dan lugar a modalidades estables y diferenciadas de representación. Se ha observado también que existen dos alternativas de

tratamiento del lesbianismo en la cinematografía española: uno implícito y otro explícito.

- **Tratamiento implícito:** se da en los casos en los que el discurso aborda el lesbianismo sin llegar a definir el tema objeto del discurso de una forma cabal, sino de una forma ambigua. Las acciones de los personajes se justifican por una *motivación externa* que pueda explicarlas. Este tratamiento implícito da lugar a las llamadas Representaciones ocultas, que son aquellas donde la representación del lesbianismo se ha omitido, ofreciéndose de él otros elementos como las actitudes de los personajes o unas claves de interpretación dirigidas a captar la atención del espectador. Las elipsis que se dan en las representaciones ocultas pueden presentar distintos grados: elipsis total, para cuya interpretación es necesario recurrir a elementos extradiscursivos explícitos tales como textos originales, entrevistas, carteles... o bien elipsis parcial, donde, además de las referencias citadas, el discurso ofrece alguna pista que permite hacer una lectura lésbica del filme, pero sin llegar a facilitar datos suficientemente explícitos sobre su objeto en ningún momento. Del primer caso se ha encontrado un ejemplo en el cine español: *La maldición de los Karnstein* (Camillo Mastrocinque, 1964), un filme para cuya interpretación del tema lésbico tenemos que conocer el contenido de la novela de tema vampírico *Carmilla* (Sheridan Le Fanu, 1985). En cuanto a la elipsis de tipo parcial, no hemos hallado hasta el momento ningún ejemplo en la cinematografía española.
- **Tratamiento explícito:** el discurso aborda el lesbianismo de forma explícita y a través de referencias, habitualmente verbales, directas e inequívocas. Este tratamiento del lesbianismo ha dado lugar en la cinematografía española a cuatro modalidades de representación que hemos llamado como modalidad erótica, reivindicativa, desfocalizada e integrada. Estas etapas no se corresponden con algunas de las etapas de la historia reciente de nuestro país propuestas por Pérez Perucha y

Ponce (1985;34-45); tal y como ocurría en la investigación referente a la homosexualidad en el cine español (Alfeo,J.C;1997). La única coincidencia que hallamos en este caso es, por lo demás, obvia: la modalidad erótica abarca el período de producción del llamado cine “S” entre 1977 y 1982.

Hipótesis N° 1.2: *Se puede observar una elaboración tipológica que se manifiesta en la existencia de estereotipos de representación del personaje lésbico en el cine.*

Conclusión a la hipótesis N° 1.2: Entre los personajes lésbicos del cine español no se aprecia una tipología claramente delimitada correlativa a las clasificaciones tradicionales que se dividen en las categorías *Butch* y *Femme* o a las propuestas por Caroline Sheldon que las dividen en lesbiana virago, lesbiana sofisticada y lesbiana neurótica (1982:41) de las que hablamos en el epígrafe 3.1. Si acaso, podemos encontrar representantes que podrían adscribirse exclusivamente a la categoría *Femme*. El resto de los personajes lésbicos son representados sin que se subraye de manera especialmente significativa ningún rasgo, a excepción de la acción diferencial, que en términos de representación, los diferencia de cualquier otro personaje del relato.

Así, la lesbiana *Femme*, término francés de “mujer”, es una lesbiana cuyo aspecto externo es muy femenino. Éste es un personaje subversivo en la medida en que se opone al cliché cultural de lesbiana *reconocible* a simple vista, por su asimilación al modelo masculino.

El primer ejemplo de este tipo de representación la hemos hallado en *La noche del terror ciego* (1972) con Betty, una mujer muy femenina que muestra un cuidado aspecto externo. Este tipo de personajes no se concentra sólo en la modalidad desfocalizada a la que pertenece el filme, sino que traspasó los límites de los modos representacionales y la lesbiana *Femme* está también presente de manera uniforme en las modalidades erótica, reivindicativa e integrada.

Próximas a una estética *Femme* encontramos a personajes como: Alice de *Las vampiras*, Laura y Marta de *Me siento extraña*, Emmanuelle de *Emmanuelle* y Carol, Julietta de *La caliente niña Julietta*, Paula de *La frígida y la viciosa*, Irene de *En la ciudad*, Raquel 2 y Marta 2 de *Los 2 lados de la cama*.

La lesbiana sin rasgos diferenciadores podría ser cualquier mujer de la calle, con un aspecto externo común. Ésto no implica en ningún caso que el personaje presente un aspecto físico descuidado, simplemente no se subrayan las características de aspecto que suelen asociarse al género. En este grupo encontramos a la mayoría de los personajes, todos ellos pertenecientes a las modalidades de representación, con especial presencia en la modalidad desfocalizada e integrada, donde encontramos a ocho personajes. Esto puede deberse a que, en los filmes pertenecientes a esta modalidad, el lesbianismo de la protagonista no se presenta en ningún caso como un objeto esencial en la trama, razón por la que el aspecto físico de la protagonista tampoco goza de especial importancia.

Entre estos personajes encontramos a Berta de *Carne apaleada*, Carol de *Emmanuelle y Carol*, Raquel y Silvia de *Silvia ama a Raquel*, Luci y Bom de *Pepi, Luci, Bom...*, Elisa de *Mi conejo es el mejor*, la Superiora de *Entre tinieblas*, Sor Ana de *Extramuros*, Cristina y Estrella de *Calé*, Eva de *Sauna*, Carmen de *El pájaro de la felicidad*, Anna de *Costa Brava*, Gabi de *Pasajes*, Aína de *Todo me pasa a mí*, Sofía de *A mi madre le gustan las mujeres* y Júlia en *Sevigné (Júlia Berkowitz)*.

Parece claro que el cine comercial español no tiene entre sus intenciones la de cooperar en la construcción de una identidad lésbica visible y diferenciada, del estilo de la que lleva a cabo en relación con el personaje homosexual masculino, es decir, la representación del lesbianismo en el cine español no parece responder a un proceso identitario especialmente marcado.

Hipótesis N° 2: “*El cine ofrece una imagen esencialmente negativa del lesbianismo, lo que se traduce en que el personaje lésbico, según la cinematografía española:*

- 2.1. *Es un personaje caracterizado por la frustración y vulnerabilidad, fruto de su propia condición.*
- 2.2. *Es un personaje abocado a la soledad.*
- 2.3. *El conocimiento de su condición por parte del entorno social no lésbico es un foco de conflicto.*

Hipótesis N° 2.1: *Es un personaje caracterizado por la frustración y vulnerabilidad, fruto de su propia condición.*

Conclusión a la hipótesis N° 2.1: Efectivamente, se puede afirmar que la condición sexual del personaje lésbico le convierte en un ser vulnerable y en una víctima social ya que, casi la mitad de los personajes se presentan en la muestra como víctimas, directas o indirectas, de la incomprensión social o de los efectos derivados de la sociedad en la que viven.

Se puede hablar de dos etapas en la representación del lesbianismo en relación con la negatividad derivada de la cuestión lésbica: una primera etapa hasta 1985 donde la visión del lesbianismo es bastante negativa, y otra a partir de 1986 hasta el 2005 donde la representación del lesbianismo es visiblemente más positiva. Ambas etapas están separadas por una “película bisagra”, *Calé* (Carlos Serrano, 1986), donde se mezclan aspectos positivos y negativos en la representación del lesbianismo y donde la voluntad vence al resto de los condicionantes de raza, nivel socioeconómico, etc.

En la primera etapa, donde reina la negatividad en lo relacionado con la cuestión homosexual, *Me siento extraña* merece una mención especial ya que muestra una situación aparentemente ambigua: el retrato que hace de los riesgos de ser lesbiana en un mundo rural es especialmente negativo porque coloca a ambas protagonistas en un espacio de riesgo, pese al optimismo que aparentemente se desprende de la escena final del filme. Esto hace que *Me siento extraña* sea la única película de la muestra que se presenta como aparentemente ambigua.

Esta ambigüedad se reduce argumentando que la representación del encuentro entre Bárbara Rey (Marta) y Rocío Dúrcal (Laura) responde sin duda a una estrategia destinada a captar el interés del espectador heterosexual y no a la manifestación de una construcción identitaria comprometida con el hecho lésbico. En resumen; la ambigüedad nace del contraste entre los aspectos identitarios, donde el lesbianismo es “castigado” y la estrategia representacional orientada a satisfacer de manera “positiva” la mirada del espectador heterosexual masculino. El propio discurso parece afirmar que el lesbianismo será problemático en el momento en que invada el espacio público, de lo visible, y permanecerá a salvo mientras se restrinja al ámbito de lo privado, de lo invisible.

En esta primera etapa encontramos además a tres personajes que podemos catalogar como neutrales, ya que el hecho de ser lesbianas no les afecta ni positiva ni negativamente; nos referimos a Betty de *La noche del terror ciego* y a Luci y Bom de *Pepi, Luci, Bom*. En el caso de esta última, la condición lésbica de los personajes no tiene relación con su satisfacción o frustración, si bien es cierto que el lesbianismo aparece como una caricatura de cotidianidad en un entorno donde todo es caricaturesco.

Dentro de la segunda etapa caracterizada por una visión positiva en relación con la cuestión lésbica encontramos todas las películas de la muestra posteriores a *Calé*. Para estos doce personajes, el lesbianismo no supone un rasgo de caracterización negativa en sus vidas.

Estos datos demuestran la evolución que se ha producido en el cine de temática lésbica con el paso de los años, dándose en 1986 un punto de inflexión que dejaba atrás la vulnerabilidad y frustración que habían caracterizado al personaje lésbico durante la primera etapa, para dar paso a un halo de optimismo en lo que al tratamiento del lesbianismo se refiere.

Hipótesis N° 2.2: *Es un personaje abocado a la soledad.*

Conclusión a la hipótesis N° 2.2: Efectivamente, la preocupación por encontrar una pareja o, al menos un apoyo afectivo, así como el miedo al abandono y la soledad cuando ya existe una pareja estable, son dos rasgos que están presentes en la modalidad desfocalizada de la muestra, concretamente en las películas *Calé*, *Costa Brava* y *El pájaro de la felicidad*. En el resto de los filmes de la muestra no queda reflejada esta condición del personaje como ser abocado a la soledad.

Así, en *Calé*, a través de los personajes de Estrella y Cristina, se plantea al miedo a la soledad en el ámbito de la pareja, reflejándose este miedo a través de inseguridades y celos. Ambas mujeres se plantean la conveniencia de iniciar una nueva vida compartiendo sus proyectos en común.

Un caso muy similar es el de Montserrat y Anna en *Costa Brava*, donde el posible puesto de trabajo en el extranjero de una de ellas les hace enfrentarse a esta situación de miedo a la soledad unida a la incertidumbre de su futuro inmediato como pareja.

En *El pájaro de la felicidad*, Carmen decide huir de la soledad que siente en su vida en pareja para empezar una nueva vida, en este caso en solitario y sin la necesidad de hacer proyectos en común o de compartir su vida con alguien.

Hipótesis N° 2.3: *El conocimiento de su condición por parte del entorno social no lésbico es un foco de conflicto.*

Conclusión a la hipótesis N° 2.3: Efectivamente, se cumple esta hipótesis: cuando se da el proceso por el que el personaje pasa de la invisibilidad a la visibilidad en el entorno social, es frecuente que el personaje se enfrente a un conflicto que no podrá resolver favorablemente.

Los primeros personajes en los que se plantea el conflicto del conocimiento público son Silvia y Raquel (SAR), quienes ven cómo el hecho de ser visiblemente lesbianas provoca un gran conflicto en el pueblo donde viven. Este supone uno de los

casos más evidentes de conflicto directamente asociado al momento en que su condición se hace visible: a las pocas horas de haber sido descubiertas por Paco se producen las primeras reacciones de rechazo por parte de sus familiares y vecinos.

Hay tres casos en los que el conocimiento de la condición lésbica de los personajes genera un gran conflicto con sus parejas heterosexuales; tal es el caso de Luci (PLB), Paula (FYV) y Cristina (CL). El marido de Luci piensa que el lesbianismo de su mujer es sólo una vía para lograr alcanzar su independencia como mujer. Por otra parte, el conflicto en el caso de Paula sorprende al espectador ya que, su marido, tras haber organizado un plan maquiavélico en el que su amante había de seducir a su esposa para que el triángulo amoroso fuera abierto y justificado, rechaza a su mujer tras conocer su condición lésbica. El conflicto de la visibilidad lésbica de Cristina (CL) también tiene como origen a su pareja, que siente celos y desesperación al saber que Cristina se ha enamorado de una mujer.

En Sofía (AMM) el conflicto derivado de su visibilidad lésbica afecta de diferentes maneras a su entorno familiar; mientras que su condición lésbica produce un gran rechazo e incompreensión en sus hijas, Sofía recibe un gran apoyo por parte de su ex-marido, que se alegra de ver la felicidad que siente Sofía al compartir su vida con Eliska.

En otros dos casos la visibilidad lésbica es también un motivo de satisfacción y los personajes no han de enfrentarse en ningún caso a conflicto social alguno por mostrarse lesbianas. Esta aceptación encuentra su origen en los maridos de las protagonistas, tal y como ocurría en el ya comentado caso de Sofía. Éstos son los casos de Emmanuelle (EMM) y de Júlia (SVGN); el marido de la primera acepta con total entusiasmo el lesbianismo de su mujer, mientras que Gerardo, la pareja de Júlia, comprende el lesbianismo de su mujer porque ha visto como nacía en ella ese deseo lésbico y cómo su vida personal mejoraba a medida que conocía a Marina. Estos dos casos, unidos al ya citado de Sofía, son relevantes si se comparan con los otros casos de rechazo protagonizados por las parejas de los personajes protagonistas, y más aún si lo comparamos con los casos de rechazo social derivados de la visibilidad gay, donde, tan sólo en el filme *Alegre ma non troppo* (Fernando Colomo, 1994) el

personaje no se enfrenta a ningún conflicto social debido a su visibilidad, frente a la mayoría de los personajes que se ven envueltos en un conflicto social que no podrán resolver de forma favorable.

Así, el paso de la invisibilidad a la visibilidad genera conflicto en personajes pertenecientes, en su mayoría, a la modalidad erótica mientras que los personajes en los que no se dan conflictos derivados del conocimiento de su lesbianismo pertenecen en su mayoría a la modalidad desfocalizada. Estos personajes son: Alice (LNTC), Estrella (CL), Eva (SAUN) y Marta 2 (L2L). En los 16 personajes restantes (57%) no se producen cambios reales en la visibilidad del personaje, por lo que a partir del propio discurso, no es posible conocer el grado de conflicto que esta visibilidad lésbica supondría en ellos.

Hipótesis N° 3: *La cinematografía española ofrece argumentos que pueden inducir al rechazo del lesbianismo.*

Conclusión a la hipótesis N° 3: Efectivamente, esta hipótesis se cumple: el cine español ofrece modelos negativos del lesbianismo donde la homofobia está presente, ya sea de forma explícita o implícita.

Así, un 35% de los personajes analizados son promiscuos: Alice (LV), Julietta (LCNJ), Emmanuelle (EMM), Paula (FYV), Cristina (CL), Eva (SAUN), Aína (TMP), Irene (ELC) y Marta 2 y Raquel 2 (L2L).

Un 25% de los personajes presenta, por una u otra causa, una dependencia emocional exagerada hacia otros personajes de su entorno o a sus parejas, rasgo acompañado en algunas ocasiones de un alto grado de tensión y ansiedad como fruto de esta dependencia. Estos personajes son: Berta (CA), Raquel (SAR), la Superiora (ET), Sor Ana (EXT), Estrella (CL), Carmen (EPJR) e Irene (ELC).

Algunos realizan o reconocen haber realizado acciones valoradas socialmente como negativas, tales como el suicidio, en el caso de Berta (CA), el robo de Estrella

(CL) y Gabi (PSJ), el consumo de droga y el abuso de poder de la Superiora (ET) o el vampirismo asociado, a su vez, a la lujuria en el caso de Alice (LV).

Así, no podemos decir que la cinematografía española de temática lésbica contenga discursos homófobos en sí misma, pero en ella se da una continua asociación a acciones aisladas y determinados comportamientos que fácilmente podrían inducir actitudes de rechazo por parte de un espectador sin experiencia más allá del retrato fílmico. Como se dijo en su momento, estas ideas negativas asociadas a la experiencia lésbica unidas a su carácter de realidad social invisible, podrían reforzar los aspectos negativos que estas representaciones probablemente tendrían en la construcción de la conciencia social.

Hipótesis N° 4: *A la vista de las convergencias y divergencias entre las realidades homosexual y lésbica en términos de socialización, debería ser posible rastrear esas diferencias en sus respectivas representaciones fílmicas.*

Hipótesis N° 4.1: *Diferencias en las modalidades de representación.*

Conclusión a la hipótesis N° 4.1: Efectivamente, se cumple esta hipótesis: existen diferencias en las modalidades de representación entre el cine de temática gay y lésbica.

El cine de temática homosexual presentaba cuatro modalidades de representación por parte del cine español: *modalidad oculta*, *modalidad desfocalizada*, *modalidad reivindicativa* y *modalidad integrada* que se correspondían con la propuesta de distribución cronológica compuesta por tres períodos planteada por los autores J.Pérez Perucha y V. Ponce: *El Postfranquismo* (1974-1976), *La Transición democrática* (1977-1982) y *La Democracia* (1983-1986). Esta correspondencia entre los períodos temporales y los modos de representación presentaba una vinculación bastante aproximada entre cada período y cada modo representacional.

En cuanto a modalidades, en el caso concreto del lesbianismo, no se ha encontrado ninguna película que responda de manera rigurosa a la modalidad oculta y que cumpla el requisito que cumplía *Diferente* (Luis María Delgado, 1964) en el caso de la homosexualidad, película que contó con un reestreno en 1978 en cuya cartelería la frase promocional “Por qué ser homosexual es ser... Diferente” hacía explícita la temática que se ocultaba en la trama. En el caso de *La maldición de los Karnstein* (Camillo Mastrocinque, 1964) y el texto literario *Carmilla* (Sheridan Le Fanu, 1985), las referencias explícitas al lesbianismo habían sido borradas del discurso filmico y no había referencia alguna que remitiese al espectador a la novela original.

Aparece, en el caso del lesbianismo, una modalidad erótica que es específica y que no aparecía en la representación de la homosexualidad. La modalidad erótica coincide cronológicamente, en gran medida, con la aparición de la Ley del Ministerio de Cultura que estuvo vigente desde 1977 hasta 1983 y que clasificaba a las películas con alto contenido erótico o violento con el anagrama “S”. Si bien algunas películas de temática homosexual, como es el caso de *El Diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978), merecieron esta clasificación, la “S” se justificaba sin duda no por su contenido erótico, en el sentido que adquiriría en el lesbianismo, sino por lo escabroso y/o violento de algunas de sus escenas y que cumplan el requisito de “explicitación” que cumplía *Diferente*.

Si existen en ambos casos, y con las mismas características una *modalidad reivindicativa*, una *modalidad desfocalizada* y una *modalidad integrada*, si bien en el caso del lesbianismo dichas modalidades no coinciden con períodos concretos de la Historia española reciente.

Hipótesis N° 4.2: *Diferencias en cuanto a la tipología de personajes.*

Efectivamente, a diferencia del cine de temática gay donde era posible encontrar una tipología claramente establecida que presentaba a los personajes como viriles o afeminados con sus correspondientes subtipos, viril maduro y viril joven o adolescente en el primer caso, y el homosexual sutil, el travestido y la loca en el

segundo (Alfeo;1997:301), no se da en el cine de temática lésbica una tipología de personajes tan definida o concreta ni en cuanto a tipificaciones, ni en cuanto a distribución por edad. No responde el cine español a las tipificaciones al uso que dividen a las lesbianas en femeninas (*femme*) o masculinas (*butch*); las lesbianas filmicas son, por lo general, mujeres comunes que no parecen responder a un patrón claramente definido con excepción, tal vez, de las lesbianas presentes en las películas de la *modalidad erótica* que, concebidas para satisfacer la mirada masculina, se presentan bajo la apariencia de mujeres deseables, plenas de erotismo, próximas, en todo caso, a una estética *femme*.

9 BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

ALFARACHE LORENZO, Ángela G. (2003). *Identidades lésbicas y cultura feminista*. Una investigación antropológica. Plaza y Valdés. México.

ALFEO ÁLVAREZ, Juan Carlos. (1997). *El personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española*. Tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid. Publicada en Editorial Complutense de Madrid Servicio de Publicaciones, Madrid, 2003.

ALIAGA, Juan V. y G. CORTÉS, José M. (1997). *Identidad y diferencia. Sobre la cultura gay en España*. Editorial Gay y Lesbiana. Barcelona.

ALLINSON, Mark. (2003). *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*. Ocho y Medio. Madrid.

ARNALTE, Arturo. (2003). *Redada de violetas*. La Esfera de los Libros. Madrid.

BAL, Mieke. (1990). *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Cátedra. Madrid.

BAZÁN, Osvaldo. (2004). *Historia de la homosexualidad en la Argentina. De la Conquista de América al siglo XXI*. Editorial Marea. Argentina.

BERGER, Peter L. y LUCKMANN, Thomas. (2005). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu. Buenos Aires.

BLACKWOOD, E. (ed) (1986). *Anthropology and Homosexual Behaviour*, Harworth, Londres, reeditado como: *The many faces of homosexuality: Anthropological approaches to homosexual behaviour*, Harrington Park, London.

- BOSWELL, John. (1993). *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad*. Muchnik Editores. Barcelona.
- BUTLER, Judith. (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Síntesis. Madrid.
- CASTELLS, Paulino. (2006). *En pareja*, Planeta, Madrid.
- CARMONA, Luis Miguel. (2007). *Las cien mejores películas sobre lesbianismo*. Cacitel. Madrid.
- CHATMAN, Seymour. (1990). *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus. Madrid.
- DE LAURETIS, Teresa. (1999). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Horas y horas. Madrid.
- DE MIGUEL, Jesús M. y MOYER, Melissa G. (1988). *La cárcel de las palabras*. Ediciones Mensajero. Bilbao.
- 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.
- DYER, Richard y otros. (1982). *Cine y homosexualidad*. Laertes. Barcelona.
- DYER, Richard. (2002). *Now you see it: studies on lesbian and gay film*. Routledge. London, New York.
- ECO, Umberto. (1986). *Cómo se hace una tesis*. Gedisa. Barcelona.
- ENGUIGRAU, Begoña. (1995). *Poder y deseo. La homosexualidad masculina en Valencia*. Edicions Alfons el Magnanim-INVEI. Valencia.

- FEENSTRA, Pietsie y HERMANS Hub. (2008). *Miradas sobre el pasado y presente en el cine español*, Rodopi, Nueva York.
- FOUCAULT, Michael. (1989). *Historia de la sexualidad*. Siglo XXI. Madrid.
- FREUD, Sigmund. (1967). *Obras completas*. Biblioteca Nueva. Madrid.
- GÁMEZ FUENTE, María José, PERRIAM, Christopher (2004) *Cinematografía: la madre en el cine y la literatura de la democracia*. Universitat Jaume I.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. (1992). *El cine español contemporáneo*. Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas. Barcelona.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. y SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Santiago. (2002). *Guía Histórica del Cine: 1895-2001*. Editorial Complutense. Madrid.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco. (Coord.) (2006). *Narrativa Audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y publicitaria*. Laberinto Comunicación. Madrid.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús. (2003). *Narrativa Audiovisual*. Ediciones Cátedra. Madrid.
- GIMENO, Beatriz. (2005). *Historia y Análisis político del lesbianismo*. Editorial Gedisa. Barcelona.
- GONZÁLEZ, Ángel. (1997). *Palabra sobre palabra*, Seix Barral, Barcelona.
- GUASH, Oscar; VIÑUALES, Olga. (2003). *Sexualidades. Diversidades y control social*. Ed. Bellaterra. Barcelona.
- GUASH, Óscar. (1991). *La sociedad rosa*, col. Argumentos nº 122, Anagrama. Barcelona.
- GUBERN, Roman. (1989). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Akal. Madrid.

- HALL, Donald. (2003). *Queer Theories*. Palgrave-McMillan. New York.
- HEREDERO, Carlos F. (1998). *La mitad del cielo: directoras españolas de los años 90*. Primer Festival de Cine Español de Málaga. Málaga.
- HOOPER, John. (1995). *The new spaniards*. London. Penguin.
- HOPEWELL, John. (1989). *El cine español después de Franco*. Ediciones El Arquero. Madrid.
- HOWES, Keith. (1993). *Broadcasting it: encyclopaedia of homosexuality on film, radio and TV in the UK, 1923-1993*. Casell. London.
- KAPLAN, E. Ann. (1983). *Women and film, both sides of the camera*. Routledge. Londres.
- KINSEY, Alfred. (1967). *Conducta sexual de la mujer*. Siglo XX. Buenos Aires.
- KINSEY, Alfred; WARDELL POMEROY y CLIDE, E, Martin (1949). *Conducta sexual del varón*. Interamericana. México.
- KIRSCH, Max H. (2000). *Queer theory and social change*. Routledge. London.
- KITZINGER, Celia. (1987). *The social construction of lesbianism*. Sage Publications. California.
- KRANKOL, Joe y PÉREZ NIÑO, Tomás. (1996). *E“S”paña erótica. Historia del cine clasificado “S”*. Stripper Ediciones. Madrid.
- LECHÓN ÁLVAREZ, Manuel. (2001) *La sala oscura: guía de cine gay español y latinoamericano*. Nuer. Madrid.
- LE FANU, Sheridan. (1985) *Carmilla: historia de vampiros*. Fontamara. Barcelona.

- LEWIN, Ellen. (1993) *Lesbian mothers: Accounts of gender in american culture*. Ithaca Cornell University Press. Nueva York.
- LLAMAS, Ricardo. (1997). *Miss Media: Una lectura perversa de la comunicación de masas*. Ediciones de la Tempestad. Barcelona.
- MAYNE, Judith. (2000). *Framed: Lesbians, Feminists and Media Culture*. University of Minnesota Press. Minnesota.
- McNAIR, Brian. (1996). *Mediated sex. Pornography and Postmodern culture*. Edward Arnold. Londres.
- McNAY, Lois. (1992). *Foucault and Feminism*. Polity Press. Cambridge.
- MIRA, Alberto (2004). *De Sodoma a Chueca*. Egales. Barcelona.
- MIRA, Alberto. (2002). *Para entendernos*. Ediciones La Tempestad. Barcelona.
- NASCIMENTO MORENO, Antônio do. (1995) “A Personagem homossexual no cinema brasileiro”. *Tese de maestrado* defendida en el Instituto de Artes de UNICAMP. Rio de Janeiro.
- NESS, Illy. (2002). *Hijas de Adán. Las mujeres también salen del armario*. Hijos de Muley-Rubio. Majadahonda (Madrid).
- NORTON, Rictor. (1997). *The myth of the modern homosexual. Queer history and the search for cultural unity*. Cassell. London.
- OLMEDA, Fernando. (2004). *El látigo y la pluma: Homosexuales en la España de Franco*. Grupo Anaya. Madrid.
- PLUMMER, Ken. (1995). *Telling sexual stories. Power, change and social words*. Routledge. Londres.

- RICE, Anne. (1995). *Entrevista con el vampiro*. Timun Mas. Barcelona.
- RUSSO, Vito (1987). *The celluloid closet. Homosexuality in the movies*. Harper & Row Publishers. Nueva York.
- SÁEZ, Javier. (2004). *Teoría Queer y psicoanálisis*. Editorial Síntesis. Madrid.
- SAINZ, Salvador. (1994). *El cine erótico*. Royal Books, Barcelona.
- SELVA, Marta y SOLÀ, Anna. (2003). *Diez años de la Muestra Internacional de Cine de Mujeres de Barcelona*. Paidós. Barcelona.
- SMITH, Paul Julian. (1996). *Vision machines: cinema, literature and sexuality in Spain and Cuba, 1983-1993*. Verso. London, New York.
- SMITH, Paul Julian. (1992). *Laws of desire. questions of homosexuality in Spanish writing and film, 1969-1990*. Oxford University Press. Oxford.
- STOKER, Bram. (1982). *Drácula*. Ediprint. Madrid.
- TUBERT, Silvia.(ed.). (2003). *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*. Ed.Cátedra. Madrid.
- VIÑUALES, Olga. (1999). *Identidades lésbicas*. Ed. Bellaterra. Barcelona.
- WALKER, Lenore E. (1979). *The battered woman*. Harper and Row. New York.
- WITTIG, Monique. (2005). *El pensamiento heterosexual*. Egales. Barcelona.

ARTÍCULOS

ALFEO, J.C. (En prensa, previsto para 2009) Entradas: “Identidad sexual y género”; “Un hombre llamado Flor de Otoño”; “No desearás al vecino del Quinto” en Diccionario del Cine Español e Iberoamericano; SGAE-Fundación Autor; Madrid

ALFEO, J.C. (2008) “Ganímedes emancipado. Cine español, adolescencia y homosexualidad”; en Actas del IV Congreso Estatal Isonomía. Identidad de género vs. Identidad Sexual, Ed. Fundación Isonomía - Universitat Jaume I; Castellón.

ALFEO, Juan Carlos (2008) *Convergencias y divergencias discursivas en la representación de los valores asociados a la experiencia gay y lésbica a través de las películas españolas*. Conferencia dictada por encargo de la Fundación Isonomía-Universidad Jaime I en el curso “Interculturalidad género y coeducación”. Castellón, 15 de julio de 2007.

ALFEO, J.C. (2007) “Aproximación cuantitativo/cualitativa al análisis del personaje cinematográfico sobre el estudio de la representación filmica del personaje homosexual” en MARZAL, j. Y GÓMEZ TARÍN.J. (Ed.); Metodologías de análisis del film; Edipo; Madrid.

ALFEO, J.C. (2005) “Haciendo estudios culturales: la homosexualidad como metáfora de libertad en el cine español de la transición” en Cuadernos de la Academia Nº 13 y 14; Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas; Madrid.

ALFEO, J.C. (2004) “Violencia y homosexualidad en el cine español” en Actas del II congreso de análisis textual: la diferencia sexual; Asociación cultural trama y fondo; Madrid.

ALFEO; J.C. (2002) “Evolución de la temática en torno a la homosexualidad en los largometrajes españoles” en *Dossiers Feministes*. Masculinitats, mites de/construccions i mascarades; Nº 6; Seminari d’investigació feminista. Universitat Jaume I; Castellón.

ALFEO; J.C. (2001) “El enigma de la culpa: la homosexualidad y el cine español (1962-2000)” en *International Journal of Iberian Studies*; Vol 13; Intellect Publishers; Bristol

ALFEO, J.C. (2000) Monográficos sobre “Charles Laughton”, “Sal Mineo”, “Diferente”, “Tirone Power”, “Marlon Brando”, “Montgomery Clift”, “S.M. Einsenstein”, “Joan Crawford”, “Greta Garbo”, “Marlene Dietrich”, “Rodolfo Valentino”, “Casablanca”, “Rebeca”, “El Mago de Oz” y “Lo que el viento se llevó” en *Enciclopedia Homo. Toda la Historia*; Nº: 11, 12, 13, 14, 15, 16 y 24; Bauprés; Barcelona.

ALFEO, J.C. (1999) “Representación de la cuestión gay en el cine español”; en *Cuadernos de la Academia*; Nº 5; Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas; Madrid

BUTLER, Judith. (1993), “Critically Queer” en *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 1, No. 1, OPA (Overseas Publishers Association), Amsterdam, pp. 17-33.

CARRERO ERAS, Pedro. (1988). “Bajo el signo de la insatisfacción: últimas novelas de María Jaén y de Rosa Montero” en *Cuenta y razón del pensamiento actual* (Ejemplar dedicado a: La seguridad de Occidente), No. 38, pp. 167-176

COLLINS, Jackie, PERRIAM, Chris (2000). “Representation of alternative sexualities in contemporary Spanish writing and film” en JORDAN, Barry, MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki, *Contemporary Spanish cultural studies*. Arnold, London. pp. 214-222.

- CRAFT, Christopher. (1984), "Kiss me with those red lips": gender and inversion in Bram Stoker's *Dracula*" en *Representations*, No. 4. pp. 107-133.
- DÍAZ LÓPEZ, Marina (2008), "¡Viva la diferencia (sexual)! o *El otro lado de la cama* (Emilio Martínez Lázaro, 2001) en FEENSTRA, Pietsie y HERMANS Hub. (Ed.). *Miradas sobre el pasado y presente en el cine español*, Rodopi, Nueva York.
- DI LEONARDO, Micaela. (1987). "The female world of cards and holidays, Women, families and the work of kinships." en *Signs: Journal of woman in culture and society*, vol 12 (3), University Press, Spring, Chicago, pp. 440-453.
- DOBISON, C. y YOUNG, K. (2000). "Popular cinema and lesbian interpretiv strategies." en *Journal of homosexuality*, vol 40, No.2, Haworth Press INC. Binghamton, New York. pp.97-122.
- EDELMAN, Lee (1995), "Queer theory: Unstating desire" en G.Patel y K.Kopelson, eds., en *GLQ: A Journal of lesbian and gay studies*, vol. 2, No. 4, OPA (Overseas Publishers Associaton). Amsterdam. pp. 343-347.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel (1995) "La génesis de *Extramuros*. Del guión cinematográfico a la novela." en *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, No. 13. Universidad Complutense: Servicio de Publicaciones. pp. 43-162.
- FOUZ-HERNÁNDEZ, Santiago, PERRIAM, Chris (2007) "El deseo sin ley: la representación de "la homosexualidad" en el cine español de los años noventa" en *Cultura, homosexualidad y homofobia*, Vol. 1 (Perspectivas gays / coord. Por Félix González Rodríguez), pp. 61-80.

GÁMEZ FUENTES, María José (2001) “El cuerpo materno en la cultura occidental: una aproximación a diferentes enfoques teóricos” en *Dossiers feministes*, No 5 (Ejemplar dedicado a: La construcción del cuerpo: una perspectiva de género), pp. 113-122.

GÁMEZ FUENTES, María José (1997) “Una aproximación al discurso franquista sobre la feminidad” en *Lectora: revista de dones i textualitat*, No. 3, pp. 105-116.

GÓMEZ JARAVA, Narcisa (2008) “En la ciudad de Cesc Gay” en *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, No. 3, pp.225-234.

HARO IBARS, Eduardo (1979). “La homosexualidad como problema sociopolítico en el cine español del postfranquismo” en *Tiempo de Historia*, Nº 52 (marzo), pp. 88-91.

HOOKER, Evelyn (1956) “A preliminary analysis of group behavior of homosexuals.” en *Journal of Psychology*, 42, pp. 217-225.

JAKOBSEN, Janet R. (1998). “Queer is? Queer does? Normativity and the problem of resistance.” *GLQ: A journal of gay and lesbian studies*, vol 4, No.4, p. 516.

KROEBER, A. (1940). “Psychosis or social sanction?” en *Character and Personality*, vol 8, pp.204-215.

LLAMAS, Ricardo y VILA, Fefa. (1997). ”Spain: passion for life. Una historia del movimiento de lesbianas y gays en el Estado Español.” en *Conciencia de un singular deseo*. Laertes. Madrid.

MIRÓ, Pilar (1993). “El pájaro de la felicidad, una película dirigida por Pilar Miró” (Afiche de distribución de Central de Producciones Audiovisuales).

- NAVAJAS, Gonzalo. (1985). "Confesión, sexualidad, discurso: Extramuros de Jesús Fernández Santos" en *Hispania*, vol. 68, No. 2, pp. 242-251.
- PERRIAM, Chris . (2002). " Masculinidades proto-queer en el cine español" en *Dossiers feministes*. No. 6 (Ejemplar dedicado a: Masculinitats: mites, de /construccions i mascarades), pp.. 127-142
- PICHARDO GALÁN, José Ignacio. (2003). "Migraciones y opción sexual". En *Sexualidades. Diversidad y control social*. Bellaterra. Barcelona, pp 277-297.
- PENN, Donna (1995). "Queer: theorizing politics and history." en *Radical History Review*. No.62, pp.24-42.
- RHYNE, R. (2006). "The global economy of gay and lesbian film festivals". *GLQ-A journal of lesbian and gay studies*, vol 12. No.4, pp 617-619.
- RICH, Ruby (1992). "New queer cinema", en *Sight and Sound* 2(9),pp. 30-4.
- ROMA, Sara (2008). "Perversas, feas, malvadas y seductoras (las mujeres en el cine)" en *Paradigma: revista universitaria de cultura*, No.5, mayo 2008, pp.17-19
- SHELDON, Caroline. (1982). "Cine y lesbianismo: algunas ideas". En *Cine y homosexualidad*. Laertes. Barcelona. pp.27-68.
- VERHEIJ, S. (2002). "What can be done with a grass roots festival? 17 years of the Copenhagen Gay & Lesbian Film Festival." en *Kosmorama*. No.230, pp. 5-8.
- WELLS, Joel W. (1989) "Teaching about Gay and Lesbian Sexual and Affectional Orientation Using Explicit Films to Reduce Homophobia." en *Journal of Humanistic Education and Development*, vol. 28, No. 1, pp. 18-34.

WEBGRAFÍA

- IV Jornadas de Cine y Sexualidad, Universidad Autónoma de Madrid:
<http://www.uam.es/otros/aea/>
- American Film Institute:
www.afi.com
- Audem: Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres:
www.audem.com
- Artículos relacionados con la historia del lesbianismo y del feminismo :
<http://www.ciudaddemujeres.com/articulos/>
- British Film Institute:
<http://www.bfi.org.uk/>
- Casal Lambda (Servicio de Documentación):
<http://www.lambdaweb.org/serveis/documentacio/cendoc6.htm>
- Chueca.com (página de contenidos de interés para la comunidad LGTB):
www.chueca.com
- Cine para leer:
www.cineparaleer.com
- Cogam (Festival Cultura):
<http://www.cogam.org/secciones/festival-visible>
- Entrevista a Daniel Calparsoro, El País Digital:
http://www.elpais.com/articulo/cultura/cine/vasco/existe/elpepicul/19960509/elpepicul_14/Tes

- Fundación Triángulo (Festivales de Cine LGBT):
<http://fundaciontriangulo.es/cine/index.htm>
- Imágenes de películas de temática lésbica:
<http://lezmoviespanish.blogspot.com/2008/03/0-9.html>
http://www.clublez.com/movies/lesbian_movie_scenes/c/caliente_nina_juliet_a_la/index.html
- Imágenes de *Los 2 lados de la cama* (Emilio Martínez-Lázaro, 2005):
http://www.comohacercine.com/galeria_fotos.php?galeria=273
- IMDB: Internet Movie Data Base:
www.imdb.com
- *La frígida y la viciosa* (Carlos Aured, 1981), análisis filmico:
<http://cerebrin.wordpress.com/2008/04/11/la-frigida-y-la-viciosa/>
- *La noche del terror ciego* (Armando de Ossorio, 1972), análisis filmico:
<http://www.gotterdammerung.org/film/reviews/t/tombs-of-the-blind-dead.html>
- Lesbian Lips (página de contenidos de interés para la comunidad lésbica):
www.lesbianlips.es
- Ministerio de Cultura: Base de datos de películas calificadas:
<http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es>
- Películas basadas en la novela *Carmilla* (Sheridan Le Fanu, 1885):
<http://membres.lycos.fr/vampiras/>
- Periódico Feminista “Mujeres en Red”: <http://www.nodo50.org/mujeresred/>

- Real Academia Española:
www.rae.es
- Seminario Interdisciplinar de Estudios de Género: <http://www.um.es/siegum/>
- UIMP 2.0: Seminario de Sexualidad:
<http://sexualidad.uimp20.es/>
- Universidad de Dublín: Centro de Estudios de Género:
<http://www.tcd.ie/cgws/index.php>

10 ANEXO I. DATOS PARA EL ANÁLISIS DE LA CARACTERIZACIÓN DIRECTA DEL PERSONAJE

Tabla 10.1. Edad

APARIENCIA DEL PERSONAJE									
RASGO			EDAD						
AÑO	PELÍC.	PERSONAJE	<12	13 a 18	19 a 30	31 a 40	41 a 50	51 a 64	64>
1972	LNTC	BETTY			1				
1973	LV	ALICE				1			
1977	MSE	LAURA			1				
1977	MSE	MARTA			1				
1978	CA	BERTA					1		
1978	EMM	CAROL			1				
1978	EMM	EMMANUELLE			1				
1979	SAR	RAQUEL		1					
1979	SAR	SILVIA		1					
1980	LCNJ	JULIETTA			1				
1980	PLB	LUCI					1		
1980	PLB	BOM		1					
1981	FYV	PAULA				1			
1982	MCNJ	ELISA		1					
1983	ET	SUPERIORA					1		
1985	EXT	SOR ANA					1		
1986	CL	CRISTINA					1		
1986	CL	ESTRELLA			1				
1990	SAUN	EVA				1			
1993	EPJR	CARMEN						1	
1995	CB	ANNA				1			
1996	PSJ	GABI			1				
2000	TMP	AÍNA			1				
2002	AMM	SOFÍA						1	
2003	ELC	IRENE				1			
2004	SVGN	JÚLIA					1		
2005	L2L	RAQUEL 2			1				
2005	L2L	MARTA 2			1				

RASGO: EDAD	<12	13 a 18	19 a 30	31 a 40	41 a 50	51 a 64	64>
CANTIDAD	0	4	11	5	6	2	0
%DEL TOTAL	0,0	14,3	39,3	17,9	21,4	7,1	0,0

Tabla 10.2. Aspecto Externo

APARIENCIA DEL PERSONAJE					
RASGO			ASPECTO FÍSICO		
AÑO	PELÍC.	PERSONAJE	Indiferente	Cuidado	Descuidado
1972	LNTC	BETTY	1		
1973	LV	ALICE		1	
1977	MSE	LAURA	1		
1977	MSE	MARTA		1	
1978	CA	BERTA	1		
1978	EMM	CAROL		1	
1978	EMM	EMMANUELLE		1	
1979	SAR	RAQUEL		1	
1979	SAR	SILVIA		1	
1980	LCNJ	JULIETTA		1	
1980	PLB	LUCI	1		
1980	PLB	BOM		1	
1981	FYV	PAULA		1	
1982	MCNJ	ELISA	1		
1983	ET	SUPERIORA	1		
1985	EXT	SOR ANA	1		
1986	CL	CRISTINA		1	
1986	CL	ESTRELLA	1		
1990	SAUN	EVA	1		
1993	EPJR	CARMEN	1		
1995	CB	ANNA	1		
1996	PSJ	GABI	1		
2000	TMP	AÍNA	1		
2002	AMM	SOFÍA	1		
2003	ELC	IRENE		1	
2004	SVGN	JÚLIA		1	
2005	L2L	RAQUEL 2	1		
2005	L2L	MARTA 2	1		

RASGO: ASPECTO FÍSICO	Indiferente	Cuidado	Descuidado
CANTIDAD	16	12	0
% DEL TOTAL	57,1	42,9	0,0

Tabla 10.3. Estado Civil

APARIENCIA DEL PERSONAJE							
AÑO	PELÍC.	RASGO PERSONAJE	ESTADO CIVIL				
			Desconoc.	Soltera	Casada	Separa.o divorciada	Viuda
1972	LNTC	BETTY		1			
1973	LV	ALICE		1			
1977	MSE	LAURA			1		
1977	MSE	MARTA		1			
1978	CA	BERTA		1			
1978	EMM	CAROL		1			
1978	EMM	EMMANUELLE			1		
1979	SAR	RAQUEL		1			
1979	SAR	SILVA		1			
1980	LCNJ	JULIETTA			1		
1980	PLB	LUCI			1		
1980	PLB	BOM		1			
1981	FYV	PAULA			1		
1982	MCNJ	ELISA		1			
1980	ET	SUPERIORA		1			
1985	EXT	SOR ANA		1			
1986	CL	CRISTINA				1	
1986	CL	ESTRELLA					1
1990	SAUN	EVA			1		
1993	EPJR	CARMEN				1	
1995	CB	ANNA		1			
1996	PSJ	GABI		1			
2000	TMP	ÁNA		1			
2002	AMM	SOFÍA				1	
2003	ELC	IRENE			1		
2004	SVGN	JÚLIA				1	
2005	LZL	RAQUEL 2		1			
2005	LZL	MARTA 2		1			

RASGO: ESTADO CIVIL	Desconoc.	Soltera	Casada	Separa.o divorciada	Viuda
CANTIDAD	0	16	7	4	1
% DEL TOTAL	0,0	57,1	25,0	14,3	3,6

Tabla 10.4. Nivel Cultural

PERFIL SOCIOECONÓMICO								
RASGO			NIVEL CULTURAL					
AÑO	PELÍCULA	PERSONAJE	Desc.	Bajo	Medio Bajo	Medio	Medio Alto	Alto
1972	LNTC	BETTY	1					
1973	LV	ALICE				1		
1977	MSE	LAURA					1	
1977	MSE	MARTA				1		
1978	CA	BERTA			1			
1978	EMM	CAROL	1					
1978	EMM	EMMANUELLE				1		
1979	SAR	RAQUEL			1			
1979	SAR	SILVIA				1		
1980	LCNJ	JULIETTA	1					
1980	PLB	LUCI	1					
1980	PLB	BOM	1					
1981	FYV	PAULA	1					
1982	MCNJ	ELISA		1				
1980	ET	SUPERIORA	1					
1985	EXT	SOR ANA				1		
1986	CL	CRISTINA					1	
1986	CL	ESTRELLA		1				
1990	SAUN	EVA					1	
1993	EPJR	CARMEN					1	
1995	CB	ANNA				1		
1996	PSJ	GABI		1				
2000	TMP	AÍNA					1	
2002	AMM	SOFÍA					1	
2003	ELC	IRENE					1	
2004	SVGN	JÚLIA					1	
2005	L2L	RAQUEL 2			1			
2005	L2L	MARTA 2						1

RASGO: NIVEL CULTURAL	Desc.	Bajo	Medio Bajo	Medio	Medio Alto	Alto
CANTIDAD	7	3	3	6	8	1
% DEL TOTAL	25,0	10,7	10,7	21,4	28,6	3,6

Tabla 10.5. Nivel Socioeconómico

PERFIL SOCIOECONÓMICO							
RASGO			NIVEL SOCIOECONÓMICO				
AÑO	PELÍCULA	PERSONAJE	Desc.	Bajo	Medio Bajo	Medio Alto	Alto
1972	LNTC	BETTY				1	
1973	LV	ALICE					1
1977	MSE	LAURA					1
1977	MSE	MARTA					1
1978	CA	BERTA		1			
1978	EMM	CAROL			1		
1978	EMM	EMMANUELLE					1
1979	SAR	RAQUEL			1		
1979	SAR	SILVIA				1	
1980	LCNJ	JULIETTA					1
1980	PLB	LUCI			1		
1980	PLB	BOM			1		
1981	FYV	PAULA					1
1982	MCNJ	ELISA		1			
1980	ET	SUPERIORA		1			
1985	EXT	SOR ANA		1			
1986	CL	CRISTINA					1
1986	CL	ESTRELLA		1			
1990	SAUN	EVA				1	
1993	EPJR	CARMEN					1
1995	CB	ANNA				1	
1996	PSJ	GABI		1			
2000	TMP	AÍNA				1	
2002	AMM	SOFÍA					1
2003	ELC	IRENE					1
2004	SVGN	JÚLIA					1
2005	L2L	RAQUEL 2				1	
2005	L2L	MARTA 2					1

RASGO: NIVEL SOCIOECONÓMICO	Desc.	Bajo	Medio Bajo	Medio	Medio Alto	Alto
CANTIDAD	0	6	4	6	6	6
% DEL TOTAL	0,0	21,4	14,3	21,4	21,4	21,4

Tabla 10.6. Ocupación profesional

PERFIL SOCIOECONÓMICO									
RASGO			OCUPACIÓN PROFESIONAL						
AÑO	PELÍC.	PERSONAJE	Desc. olnact	Artey Espec.	Estud.	Relig.	P.Lib.	Prostitución	Otra
1972	LNTC	BETTY	1						
1973	LV	ALICE					1		
1977	MSE	LAURA		1					
1977	MSE	MARTA		1					
1978	CA	BERTA	1						
1978	EMM	CAROL	1						
1978	EMM	EMMANUELLE					1		
1979	SAR	RAQUEL			1				
1979	SAR	SILVA			1				
1980	LCNJ	JULIETTA	1						
1980	PLB	LUCI	1						
1980	PLB	BOM		1					
1981	FYV	PAULA	1						
1982	MCNJ	ELISA	1						1
1980	ET	SUPERIORA				1			
1985	EXT	SOR ANA				1			
1986	CL	CRISTINA		1					
1986	CL	ESTRELLA							1
1990	SAUN	EVA					1		
1993	EPJR	CARMEN		1					
1995	CB	ANNA							
1996	PSJ	GABI	1						
2000	TMP	ÁINA					1		
2002	AMM	SOFÍA		1					
2003	ELC	IRENE					1		
2004	SVGN	JÚLIA		1					
2005	L2L	RAQUEL 2		1					
2005	L2L	MARTA 2					1		

RASGO:	Desc. olnact	Artey Espec.	Estud.	Relig.	P.Lib.	Prostitución	Otra
OCUPACIÓN PROFESIONAL							
CANTIDAD	8	8	2	2	6	0	2
% DEL TOTAL	28,6	28,6	7,1	7,1	21,4	0,0	7,1

Tabla 10.7. Composición del Núcleo Familiar

RELACIÓN PERSONAJE - ENTORNO					
RASGO			COMPOSICIÓN DEL NÚCLEO FAMILIAR ORIGINAL		
AÑO	PELÍCULA	PERSONAJE	Desocnoc.	Integrado	Desintegra.
1972	LNTC	BETTY	1		
1973	LV	ALICE	1		
1977	MSE	LAURA	1		
1977	MSE	MARTA	1		
1978	CA	BERTA			1
1978	EMM	CAROL	1		
1978	EMM	EMMANUELLE	1		
1979	SAR	RAQUEL			1
1979	SAR	SILVA	1		
1980	LCNJ	JULIETTA	1		
1980	PLB	LUCI	1		
1980	PLB	BOM	1		
1981	FYV	PAULA	1		
1982	MCNJ	ELISA			1
1980	ET	SUPERIORA	1		
1985	EXT	SOR ANA	1		
1986	CL	CRISTINA	1		
1986	CL	ESTRELLA	1		
1990	SAUN	EVA	1		
1993	EPJR	CARMEN		1	
1995	CB	ANNA	1		
1996	PSJ	GABI	1		
2000	TMP	AÍNA		1	
2002	AMM	SOFÍA	1		
2003	ELC	IRENE	1		
2004	SVGN	JÚLIA		1	
2005	L2L	RAQUEL 2	1		
2005	L2L	MARTA 2	1		

RASGO: COMPOSICIÓN N. FAMILIAR	Desconoc.	Integrado	Desint
CANTIDAD	22	3	3
% DEL TOTAL	78,6	10,7	10,7

Tabla 10.8. Actitud del Personaje hacia el Núcleo Familiar

RELACIÓN PERSONAJE - ENTORNO						
RASGO			ACTITUD DEL PERSONAJE HACIA EL NÚCLEO FAMILIAR ORIGINAL			
AÑO	PELÍCULA	PERSONAJE	No definida	Favorable	Neutral	Hostil
1972	LNTC	BETTY	1			
1973	LV	ALICE	1			
1977	MSE	LAURA	1			
1977	MSE	MARTA	1			
1978	CA	BERTA		1		
1978	EMM	CAROL	1			
1978	EMM	EMMANUELLE	1			
1979	SAR	RAQUEL		1		
1979	SAR	SILVA	1			
1980	LCNJ	JULIETTA	1			
1980	PLB	LUCI	1			
1980	PLB	BOM	1			
1981	FYV	PAULA	1			
1982	MCNJ	ELISA	1			
1980	ET	SUPERIORA	1			
1985	EXT	SOR ANA	1			
1986	CL	CRISTINA	1			
1986	CL	ESTRELLA	1			
1990	SAUN	EVA	1			
1993	EPJR	CARMEN				1
1995	CB	ANNA	1			
1996	PSJ	GABI	1			
2000	TMP	ÁINA				1
2002	AMM	SOFÍA	1			
2003	ELC	IRENE	1			
2004	SVGN	JÚLIA				1
2005	L2L	RAQUEL 2	1			
2005	L2L	MARTA 2	1			
RASGO:			No Definida.	Favorable	Neutral	Hostil
ACTITUD DEL P. HACIA EL N.F.O.						
CANTIDAD			23	2	0	3
% DEL TOTAL			82,1	7,1	0,0	10,7

Tabla 10.9. Visibilidad Inicial

RELACIÓN PERSONAJE - ENTORNO						
RASGO			VISIBILIDAD INICIAL DE LA COND. SEXUAL DEL PERSONAJE			
AÑO	PELÍCULA	PERSONAJE	No definida	Oculto	Restringida	Pública
1972	LNTC	BETTY		1		
1973	LV	ALICE		1		
1977	MSE	LAURA		1		
1977	MSE	MARTA		1		
1978	CA	BERTA		1		
1978	EMM	CAROL			1	
1978	EMM	EMMANUELLE		1		
1979	SAR	RAQUEL		1		
1979	SAR	SILVA		1		
1980	LCNJ	JULIETTA				1
1980	PLB	LUCI		1		
1980	PLB	BOM			1	
1981	FYV	PAULA		1		
1982	MCNJ	ELISA			1	
1980	ET	SUPERIORA			1	
1985	EXT	SOR ANA		1		
1986	CL	CRISTINA		1		
1986	CL	ESTRELLA		1		
1990	SAUN	EVA		1		
1993	EPJR	CARMEN		1		
1995	CB	ANNA			1	
1996	PSJ	GABI			1	
2000	TMP	AÍNA			1	
2002	AMM	SOFÍA		1		
2003	ELC	IRENE		1		
2004	SVGN	JÚLIA		1		
2005	L2L	RAQUEL 2		1		
2005	L2L	MARTA 2		1		

RASGO:	No Definida	Oculto	Restringida	Pública
VISIBILIDAD INICIAL				
CANTIDAD	0	20	7	1
% DEL TOTAL	0,0	71,4	25,0	3,6

Tabla 10.10. Visibilidad Final

RELACIÓN PERSONAJE - ENTORNO						
RASGO			VISIBILIDAD FINAL			
			DE LA COND. SEXUAL DEL PERSONAJE			
AÑO	PELÍCULA	PERSONAJE	No definida	Oculto	Restringida	Pública
1972	LNTC	BETTY		1		
1973	LV	ALICE			1	
1977	MSE	LAURA		1		
1977	MSE	MARTA		1		
1978	CA	BERTA	1			
1978	EMM	CAROL			1	
1978	EMM	EMMANUELLE			1	
1979	SAR	RAQUEL				1
1979	SAR	SILVIA				1
1980	LCNJ	JULIETTA				1
1980	PLB	LUCI			1	
1980	PLB	BOM			1	
1981	FYV	PAULA			1	
1982	MCNJ	ELISA			1	
1980	ET	SUPERIORA			1	
1985	EXT	SOR ANA	1			
1986	CL	CRISTINA			1	
1986	CL	ESTRELLA			1	
1990	SAUN	EVA			1	
1993	EPJR	CARMEN		1		
1995	CB	ANNA			1	
1996	PSJ	GABI			1	
2000	TMP	AÍNA			1	
2002	AMM	SOFÍA			1	
2003	ELC	IRENE		1		
2004	SVGN	JÚLIA				1
2005	L2L	RAQUEL 2		1		
2005	L2L	MARTA 2			1	

RASGO:	No Definida	Oculto	Restringida	Pública
VISIBILIDAD FINAL				
CANTIDAD	2	6	16	4
% DEL TOTAL	7,1	21,4	57,1	14,3

Tabla 10.11. Evolución y Consecuencias de la Visibilidad del Personaje

REPRESENTACIÓN DE LA SEXUALIDAD								
RASGO			EVOLUCIÓN DE LA VISIBILIDAD			CONSECUENCIAS DE LA EVOLUCIÓN		
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	Hacia la ocult	No Evoluc.	Hacia la Visib.	Positivas	Ninguna o no def	Negativas
1972	LNTC	BETTY		1				
1973	LV	ALICE			1	1		
1976	MSE	LAURA		1				1
1977	MSE	MARTA		1				1
1978	CA	BERTA		1				
1978	EMM	CAROL			1			
1978	EMM	EMMANUELLE			1			
1979	SAR	RAQUEL			1			1
1979	SAR	SILMA			1			1
1980	LCNJ	JULIETTA		1				
1980	PLB	LUCI			1	1		
1980	PLB	BOM		1				
1981	FYV	PAULA			1			1
1982	MCNJ	ELISA		1				
1980	ET	SUPERIORA		1				
1985	EXT	SOR ANA		1				
1983	CL	CRISTINA			1	1		
1986	CL	ESTRELLA			1	1		
1990	SAUN	EVA			1	1		
1993	EPJR	CARMEN		1				
1995	CB	ANNA		1				
1996	PSJ	GABI		1				
2000	TMP	AÍNA		1				
2002	AMM	SOFÍA			1			
2003	ELC	IRENE		1				
2004	SVGN	JÚLIA			1	1		
2005	L2L	RAQUEL 2		1				
2005	L2L	MARTA 2			1			

RASGO: EVOLUCIÓN DE LA VISIBILIDAD	Hacia la Ocult	No evolucion.	Hacia la visib.	Positivas	Ninguna o no def	Negat
CANTIDAD	0	15	13	6	0	5
% DEL TOTAL	0,0	53,6	46,4	54,6	0,0	45,5

Tabla 10.12. Autoaceptación en el Personaje Lésbico

RELACIÓN PERSONAJE - ENTORNO					
RASGO			AUTOACEPTACIÓN EN EL PERSONAJE LÉSBICO		
AÑO	PELÍCULA	PERSONAJE	No Definida	Aceptación	Rechazo
1972	LNTC	BETTY		1	
1973	LV	ALICE			1
1976	MSE	LAURA	1		
1977	MSE	MARTA			1
1978	CA	BERTA		1	
1978	EMM	CAROL		1	
1978	EMM	EMMANUELLE		1	
1979	SAR	RAQUEL			1
1979	SAR	SILVIA		1	
1980	LCNJ	JULIETTA		1	
1980	PLB	LUCI		1	
1980	PLB	BOM		1	
1981	FYV	PAULA			1
1982	MCNJ	ELISA		1	
1980	ET	SUPERIORA		1	
1985	EXT	SOR ANA			1
1986	CL	CRISTINA		1	
1986	CL	ESTRELLA			1
1990	SAUN	EVA			1
1993	EPJR	CARMEN	1		
1995	CB	ANNA		1	
1996	PSJ	GABI		1	
2000	TMP	ÁINA		1	
2002	AMM	SOFÍA		1	
2003	ELC	IRENE	1		
2004	SVGN	JÚLIA		1	
2005	L2L	RAQUEL 2		1	
2005	L2L	MARTA 2		1	

RASGO:	No definida	Aceptación	Rechazo
AUTOACEPTACIÓN EN EL P.H.			
CANTIDAD	3	18	7
% DEL TOTAL	10,7	64,3	25,0

Tabla 10.13. Aceptación en el Ámbito Personal Lésbico

RELACIÓN PERSONAJE - ENTORNO					
RASGO			ACEPTACIÓN DEL PERSONAJE POR PERSONAJES LÉSBICOS		
AÑO	PELÍCULA	PERSONAJE	No definida	Aceptado	Rechazado
1972	LNTC	BETTY			1
1973	LV	ALICE		1	
1977	MSE	LAURA		1	
1977	MSE	MARTA		1	
1978	CA	BERTA			1
1978	EMM	CAROL		1	
1978	EMM	EMMANUELLE		1	
1979	SAR	RAQUEL		1	
1979	SAR	SILVA		1	
1980	LCNJ	JULIETTA		1	
1980	PLB	LUCI		1	
1980	PLB	BOM		1	
1981	FYV	PAULA	1		
1982	MCNJ	ELISA			1
1980	ET	SUPERIORA	1		
1985	EXT	SOR ANA	1		
1986	CL	CRISTINA			1
1986	CL	ESTRELLA		1	
1990	SAUN	EVA		1	
1993	EPJR	CARMEN	1		
1995	CB	ANNA			1
1996	PSJ	GABI	1		
2000	TMP	AÍNA	1		
2002	AMM	SOFÍA		1	
2003	ELC	IRENE		1	
2004	SVGN	JÚLIA		1	
2005	LZL	RAQUEL 2		1	
2005	LZL	MARTA 2		1	
RASGO:			No Definida	Aceptado	Rechazado
ACEPTACIÓN POR OTROS P. L.					
CANTIDAD			6	17	5
% DEL TOTAL			21,4	60,7	17,9

Tabla 10.14. Aceptación en el Ámbito Personal no Lésbico

RELACIÓN PERSONAJE - ENTORNO					
RASGO			ACEPTACIÓN DEL PERSONAJE EN ÁMBITO PERSONAL NO LÉSB.		
AÑO	PELÍCULA	PERSONAJE	No definida	Aceptado	Rechazado
1972	LNTC	BETTY	1		
1973	LV	ALICE	1		
1976	MSE	LAURA			1
1977	MSE	MARTA			1
1978	CA	BERTA			1
1978	EMM	CAROL	1		
1978	EMM	EMMANUELLE	1		
1979	SAR	RAQUEL			1
1979	SAR	SILVA			1
1980	LCNJ	JULIETTA		1	
1980	PLB	LUCI	1		
1980	PLB	BOM		1	
1981	FYV	PAULA	1		
1982	MCNJ	ELISA	1		
1980	ET	SUPERIORA		1	
1985	EXT	SOR ANA			1
1986	CL	CRISTINA		1	
1986	CL	ESTRELLA		1	
1990	SAUN	EVA	1		
1993	EPJR	CARMEN	1		
1995	CB	ANNA		1	
1996	PSJ	GABI		1	
2000	TMP	AÍNA		1	
2002	AMM	SOFÍA			1
2003	ELC	IRENE	1		
2004	SVGN	JÚLIA		1	
2005	L2L	RAQUEL 2			1
2005	L2L	MARTA 2			1

RASGO:	No Definida	Aceptado	Rechazado
ACEPTACIÓN PERSONAL NO H.			
CANTIDAD	10	9	9
% DEL TOTAL	35,7	32,1	32,1

Tabla 10.15. Aceptación en el Ámbito Familiar

RELACIÓN PERSONAJE - ENTORNO					
RASGO			ACEPTACIÓN DEL PERSONAJE EN SU FAMILIA ORIGINAL		
AÑO	PELÍCULA	PERSONAJE	No definida	Aceptado	Rechazada
1972	LNTC	BETTY	1		
1973	LV	ALICE	1		
1977	MSE	LAURA	1		
1977	MSE	MARTA	1		
1978	CA	BERTA	1		
1978	EMM	CAROL	1		
1978	EMM	EMMANUELLE	1		
1979	SAR	RAQUEL			1
1979	SAR	SILVA			1
1980	LCNJ	JULIETTA	1		
1980	PLB	LUCI	1		
1980	PLB	BOM	1		
1981	FYV	PAULA	1		
1982	MCNJ	ELISA	1		
1980	ET	SUPERIORA	1		
1985	EXT	SOR ANA	1		
1986	CL	CRISTINA	1		
1986	CL	ESTRELLA	1		
1990	SAUN	EVA	1		
1993	EPJR	CARMEN	1		
1995	CB	ANNA	1		
1996	PSJ	GABI	1		
2000	TMP	ÁINA			1
2002	AMM	SOFÍA			1
2003	ELC	IRENE	1		
2004	SVGN	JÚLIA	1		
2005	LZL	RAQUEL 2	1		
2005	LZL	MARTA 2	1		

RASGO:	No Definida	Aceptado	Rechazado
ACEPTACIÓN POR FAMILIA O.			
CANTIDAD	24	0	4
% DEL TOTAL	85,7	0,0	14,3

Tabla 10.16. Aceptación en el Ámbito Laboral

RELACIÓN PERSONAJE - ENTORNO					
RASGO			ACEPTACIÓN DEL PERSONAJE EN SU ÁMBITO LABORAL		
AÑO	PELÍCULA	PERSONAJE	No definida	Aceptado	Rechazado
1972	LNTC	BETTY	1		
1973	LV	ALICE	1		
1977	MSE	LAURA	1		
1977	MSE	MARTA	1		
1978	CA	BERTA	1		
1978	EMM	CAROL	1		
1978	EMM	EMMANUELLE	1		
1979	SAR	RAQUEL	1		
1979	SAR	SILVA	1		
1980	LCNJ	JULIETTA	1		
1980	PLB	LUCI	1		
1980	PLB	BOM		1	
1981	FYV	PAULA	1		
1982	MCNJ	ELISA	1		
1980	ET	SUPERIORA		1	
1985	EXT	SOR ANA			1
1986	CL	CRISTINA	1		
1986	CL	ESTRELLA	1		
1990	SAUN	EVA	1		
1993	EPJR	CARMEN	1		
1995	CB	ANNA	1		
1996	PSJ	GABI	1		
2000	TMP	ÁINA	1		
2002	AMM	SOFÍA	1		
2003	ELC	IRENE	1		
2004	SVGN	JÚLIA		1	
2005	L2L	RAQUEL 2	1		
2005	L2L	MARTA 2	1		

RASGO:	No Definida	Aceptado	Rechazado
ACEPTACIÓN ÁMBITO LABORAL			
CANTIDAD	24	3	1
% DEL TOTAL	85,7	10,7	3,6

Tabla 10.17. Aceptación en el Ámbito Social

RELACIÓN PERSONAJE - ENTORNO					
RASGO			ACEPTACIÓN DEL PERSONAJE EN SU ÁMBITO SOCIAL		
AÑO	PELÍCULA	PERSONAJE	No definida	Aceptado	Rechazada
1972	LNTC	BETTY	1		
1973	LV	ALICE	1		
1977	MSE	LAURA			1
1977	MSE	MARTA			1
1978	CA	BERTA			1
1978	EMM	CAROL	1		
1978	EMM	EMMANUELLE	1		
1979	SAR	RAQUEL			1
1979	SAR	SILVA			1
1980	LCNJ	JULIETTA		1	
1980	PLB	LUCI	1		
1980	PLB	BOM		1	
1981	FYV	PAULA	1		
1982	MCNJ	ELISA	1		
1980	ET	SUPERIORA	1		
1985	EXT	SOR ANA			1
1986	CL	CRISTINA	1		
1986	CL	ESTRELLA	1		
1990	SAUN	EVA	1		
1993	EPJR	CARMEN	1		
1995	CB	ANNA	1		
1996	PSJ	GABI		1	
2000	TMP	AIANA		1	
2002	AMM	SOFÍA	1		
2003	ELC	IRENE	1		
2004	SVGN	JÚLIA		1	
2005	L2L	RAQUEL 2			1
2005	L2L	MARTA 2			1

RASGO:	No Definida	Aceptado	Rechazado
ACEPTACIÓN SOCIAL DEL P.H.			
CANTIDAD	15	5	8
% DEL TOTAL	53,6	17,9	28,6

Tabla 10.18. Exclusividad del Rasgo Lésbico en el Personaje

REPRESENTACIÓN DE LA SEXUALIDAD					
RASGO			EXCLUSIVIDAD DEL RASGO LÉSBICO		
AÑO	PELÍCULA	PERSONAJE	Ambigua o no def.	Exclusiva	No Exclusiva
1972	LNTC	BETTY	1		
1973	LV	ALICE			1
1977	MSE	LAURA			1
1977	MSE	MARTA	1		
1978	CA	BERTA		1	
1978	EMM	CAROL		1	
1978	EMM	EMMANUELLE			1
1979	SAR	RAQUEL		1	
1979	SAR	SILVA		1	
1980	LCNJ	JULIETTA			1
1980	PLB	LUCI			1
1980	PLB	BOM		1	
1981	FYV	PAULA			1
1982	MCNJ	ELISA			1
1980	ET	SUPERIORA		1	
1985	EXT	SOR ANA		1	
1986	CL	CRISTINA			1
1986	CL	ESTRELLA			1
1990	SAUN	EVA			1
1993	EPJR	CARMEN			1
1995	CB	ANNA		1	
1996	PSJ	GABI			1
2000	TMP	ÁINA			1
2002	AMM	SOFÍA			1
2003	ELC	IRENE			1
2004	SVGN	JÚLIA			1
2005	L2L	RAQUEL 2			1
2005	L2L	MARTA 2			1

RASGO:	Ambigua o no def.	Exclusiva	No exclusiva
EXCLUSIVIDAD DEL RASGO H.			
CANTIDAD	2	8	18
% DEL TOTAL	7,1	28,6	64,3

Tabla 10.19. Integración de la Condición Sexual del Personaje

REPRESENTACIÓN DE LA SEXUALIDAD					
RASGO			INTEGRACION EN EL P. DEL LESBIANISMO		
AÑO	PELÍCULA	PERSONAJE	No	Integrada	Conflicta
			definida		
1972	LNTC	BETTY		1	
1973	LV	ALICE			1
1977	MSE	LAURA	1		
1977	MSE	MARTA			1
1978	CA	BERTA		1	
1978	EMM	CAROL		1	
1978	EMM	EMMANUELLE		1	
1979	SAR	RAQUEL			1
1979	SAR	SILVA		1	
1980	LCNJ	JULIETTA		1	
1980	PLB	LUCI		1	
1980	PLB	BOM		1	
1981	FYV	PAULA			1
1982	MCNJ	ELISA		1	
1980	ET	SUPERIORA		1	
1985	EXT	SOR ANA		1	
1986	CL	CRISTINA		1	
1986	CL	ESTRELLA			1
1990	SAUN	EVA			1
1993	EPJR	CARMEN	1		
1995	CB	ANNA		1	
1996	PSJ	GABI		1	
2000	TMP	ÁINA		1	
2002	AMM	SOFÍA		1	
2003	ELC	IRENE		1	
2004	SVGN	JÚLIA		1	
2005	L2L	RAQUEL 2		1	
2005	L2L	MARTA 2		1	

RASGO:	No	Integrada	Conflicta
INTEGRACIÓN DE LA SEXUALI.	Defnida		
CANTIDAD	2	20	6
% DEL TOTAL	7,14	71,43	21,43

Tabla 10.20. Estatus de Realización de la Sexualidad del Personaje

REPRESENTACIÓN DE LA SEXUALIDAD					
RASGO			REALIZACIÓN DEL LESBIANISMO DEL P.		
AÑO	PELÍCULA	PERSONAJE	No definida	Realizada	No Realizada
1972	LNTC	BETTY		1	
1973	LV	ALICE		1	
1977	MSE	LAURA		1	
1977	MSE	MARTA		1	
1978	CA	BERTA		1	
1978	EMM	CAROL		1	
1978	EMM	EMMANUELLE		1	
1979	SAR	RAQUEL		1	
1979	SAR	SILMA		1	
1980	LCNJ	JULIETTA		1	
1980	PLB	LUCI		1	
1980	PLB	BOM		1	
1981	FYV	PAULA		1	
1982	MCNJ	ELISA		1	
1980	ET	SUPERIORA		1	
1985	EXT	SOR ANA		1	
1986	CL	CRISTINA		1	
1986	CL	ESTRELLA		1	
1990	SAUN	EVA		1	
1993	EPJR	CARMEN			1
1995	CB	ANNA		1	
1996	PSJ	GABI		1	
2000	TMP	AÍNA		1	
2002	AMM	SOFÍA			1
2003	ELC	IRENE		1	
2004	SVGN	JÚLIA		1	
2005	L2L	RAQUEL 2		1	
2005	L2L	MARTA 2		1	

RASGO:	No Definida	Realizada	No Realizada
REALIZ. DE HOMOSEXUALIDAD			
CANTIDAD	0	26	2
% DEL TOTAL	0,0	92,9	8,3

Tabla 10.21. Emergencia del Rasgo Lésbico en el Personaje

REPRESENTACIÓN DE LA SEXUALIDAD					
RASGO			EMERGENCIA EN EL PERS. DEL RASGO LÉSBICO		
AÑO	PELÍCULA	PERSONAJE	No definida	Temprana	Tardía
1972	LNTC	BETTY		1	
1973	LV	ALICE			1
1977	MSE	LAURA			1
1977	MSE	MARTA			1
1978	CA	BERTA			1
1978	EMM	CAROL		1	
1978	EMM	EMMANUELLE			1
1979	SAR	RAQUEL			1
1979	SAR	SILVA		1	
1980	LCNJ	JULIETTA		1	
1980	PLB	LUCI			1
1980	PLB	BOM	1		
1981	FYV	PAULA			1
1982	MCNJ	ELISA		1	
1980	ET	SUPERIORA	1		
1985	EXT	SOR ANA	1		
1986	CL	CRISTINA			1
1986	CL	ESTRELLA			1
1990	SAUN	EVA			1
1993	EPJR	CARMEN			1
1995	CB	ANNA	1		
1996	PSJ	GABI	1		
2000	TMP	AÍNA			1
2002	AMM	SOFÍA			1
2003	ELC	IRENE	1		
2004	SVGN	JÚLIA			1
2005	L2L	RAQUEL 2	1		
2005	L2L	MARTA 2	1		

RASGO:	No Definida	Temprana	Tardía
EMERGENCIA DE LA H.			
CANTIDAD	8	5	15
% DEL TOTAL	28,6	17,9	53,6

Tabla 10.22. Génesis del Rasgo Lésbico en el Personaje

REPRESENTACIÓN DE LA SEXUALIDAD					
RASGO			GÉNESIS DEL HOMOSEXUAL		
AÑO	PELÍCULA	PERSONAJE	No Definida	Esport	Inducida
1972	LNTC	BETTY	1		
1973	LV	ALICE			1
1977	MSE	LAURA			1
1977	MSE	MARTA		1	
1978	CA	BERTA		1	
1978	EMM	CAROL	1		
1978	EMM	EMMANUELLE			1
1979	SAR	RAQUEL			1
1979	SAR	SILVA	1		
1980	LCNJ	JULIETTA	1		
1980	PLB	LUCI		1	
1980	PLB	BOM	1		
1981	FYV	PAULA			1
1982	MCNJ	ELISA	1		
1980	ET	SUPERIORA	1		
1985	EXT	SOR ANA	1		
1986	CL	CRISTINA		1	
1986	CL	ESTRELLA		1	
1990	SAUN	EVA			1
1993	EPJR	CARMEN		1	
1995	CB	ANNA	1		
1996	PSJ	GABI	1		
2000	TMP	AÍNA		1	
2002	AMM	SOFÍA	1		
2003	ELC	IRENE	1		
2004	SVGN	JÚLIA		1	
2005	L2L	RAQUEL 2	1		
2005	L2L	MARTA 2	1		

RASGO: GÉNESIS DEL HOMOSEXUAL	No Definida	Esport	Inducida
CANTIDAD	14	8	6
% DEL TOTAL	50,0	28,6	21,4

11 ANEXO II. DATOS PARA EL ANÁLISIS DE LA CARACTERIZACIÓN INDIRECTA DEL PERSONAJE

Tabla 11.1. Cómputo General de Acciones Diferenciales

CÓMPUTO DE ACCIONES DIFERENCIALES		
ACCIONES	Nº	%
SEXUALES	180	51,58
Abrazar	23	12,78
Acariciar	24	13,33
Bailar	4	2,22
Besar	59	32,78
Expresar deseo	17	9,44
Juegos sexuales adolescentes	4	2,22
Masturbarse	3	1,67
Acto sexual	23	12,78
Seducir	13	7,22
Voyeurismo/Exhibicionismo	10	5,56
DE IDENTIFICACIÓN	75	21,49
Asociación al lesbianismo	4	5,33
Conflicto de aceptación	3	4,00
Declaración de amor	20	26,67
Declaración de lesbianismo	21	28,00
Expresar conflicto interno/Llanto	17	22,67
Referencia cultural lésbica	3	4,00
Reivindicar	0	0,00
Sentimiento de culpa	2	2,67
Travestismo	1	1,33
Uso lingüístico	4	5,33
DE RELACIÓN	46	13,18
Añoranza	4	8,70
Celos	12	26,09
Emparejamiento	3	6,52
Enamoramiento	4	8,70
Manifestaciones afectivas	18	39,13
Miedo al abandono	5	10,87
AGRESIONES	48	13,75
Agredir física, verbal o psic.	8	16,67
Abusar sexualmente	0	0,00
Perversión	2	4,17
Suicidio	1	2,08
Sadismo	3	6,25
Masoquismo	4	8,33
Sufrir agresión física, verb., psic.	22	45,83
Sufrir abuso sexual	7	14,58
Ser víctima de asesinato	1	2,08
TOTALES	349	

Tabla 11.2. Acción Diferencial vs. Tiempo

ACCIÓN DIFERENCIAL vs. TIEMPO				
ACCIONES	Nº	RASGO TEMPORAL		
		Día	Noche	No identific.
SEXUALES	180	87	79	14
Abrazar	23	14	6	3
Acariciar	24	10	12	2
Bailar	4	1	3	0
Besar	59	25	30	4
Expresar deseo	17	9	6	2
Juegos sexuales adolescentes	4	1	3	0
Masturbarse	3	1	1	1
Acto sexual	23	11	11	1
Seducir	13	10	3	0
Voyeurismo/Exhibicionismo	10	5	4	1
DE IDENTIFICACIÓN	75	49	21	5
Asociación al lesbianismo	4	3	1	0
Conflicto de aceptación	3	3	0	0
Declaración de amor	20	13	4	3
Declaración de lesbianismo	21	15	5	1
Expresar conflicto interno/Llanto	17	9	7	1
Referencia cultural lésbica	3	3	0	0
Reivindicar	0	0	0	0
Sentimiento de culpa	2	1	1	0
Travestismo	1	0	1	0
Uso lingüístico	4	2	2	0
DE RELACIÓN	46	26	15	5
Afianza	4	0	3	1
Celos	12	7	5	0
Emparejamiento	3	1	1	1
Enamoramiento	4	2	1	1
Manifestaciones afectivas	18	13	5	0
Miedo al abandono	5	3	0	2
AGRESIONES	48	25	19	4
Agredir física, verbal o psic.	8	3	3	2
Abusar sexualmente	0	0	0	0
Perversión	2	1	1	0
Suicidio	1	1	0	0
Sadismo	3	2	1	0
Masoquismo	4	3	1	0
Sufrir agresión física, verb., psic.	22	12	8	2
Sufrir abuso sexual	7	2	5	0
Ser víctima de asesinato	1	1	0	0
TOTALES	349	187	134	28

Tabla 11.3. Acción Diferencial vs. Espacio (I)

ACCIÓN DIFERENCIAL vs. ESPACIO (I)				
ACCIÓN	Nº	RASGO ESPACIAL		
		Público	Privado	Indefinido
SEXUALES	180	30	149	1
Abrazar	23	5	18	0
Acariciar	24	4	20	0
Bailar	4	1	3	0
Besar	59	10	49	0
Expresar deseo	17	5	11	1
Juegos sexuales adolescentes	4	1	3	0
Masturbarse	3	0	3	0
Acto sexual	23	1	22	0
Seducir	13	2	11	0
Voyeurismo/Exhibicionismo	10	1	9	0
DE IDENTIFICACIÓN	75	24	50	1
Asociación al lesbianismo	4	1	3	0
Conflicto de aceptación	3	1	2	0
Declaración de amor	20	10	10	0
Declaración de lesbianismo	21	7	13	1
Expresar conflicto interno/Llanto	17	3	14	0
Referencia cultural lésbica	3	1	2	0
Reivindicar	0	0	0	0
Sentimiento de culpa	2	0	2	0
Travestismo	1	1	0	0
Uso lingüístico	4	0	4	0
DE RELACIÓN	46	10	36	0
Afloranza	4	1	3	0
Celos	12	2	10	0
Emparejamiento	3	1	2	0
Enamoramiento	4	2	2	0
Manifestaciones afectivas	18	4	14	0
Miedo al abandono	5	0	5	0
AGRESIONES	48	19	29	0
Agredir física, verbal psic.	8	3	5	0
Abusar sexualmente	0	0	0	0
Perversión	2	0	2	0
Suicidio	1	1	0	0
Sadismo	3	2	1	0
Masoquismo	4	2	2	0
Sufrir agresión física, verb., psic.	22	7	15	0
Sufrir abuso sexual	7	3	4	0
Ser víctima de asesinato	1	1	0	0
TOTALES	349	83	264	2

Tabla 11.4. Acción Diferencial vs. Espacio (II)

ACCIÓN DIFERENCIAL vs. ESPACIO (II)					
ACCIONES	Nº	RASGOESPACIAL			
		Urbano	Rural	Natural	Indeterm.
SEXUALES	180	131	28	18	3
Abrazar	23	13	6	3	1
Acariciar	24	16	4	4	0
Bailar	4	3	1	0	0
Besar	59	40	12	6	1
Expresar deseo	17	14	1	1	1
Juegos sexuales adolescentes	4	0	3	1	0
Masturbarse	3	3	0	0	0
Acto sexual	23	22	1	0	0
Seducir	13	11	0	2	0
Voyeurismo/Exhibicionismo	10	9	0	1	0
DE IDENTIFICACIÓN	75	52	16	5	1
Asociación al lesbianismo	4	2	2	0	0
Conflicto de aceptación	3	3	0	0	0
Declaración de amor	20	15	3	2	0
Declaración de lesbianismo	21	19	1	1	0
Expresar conflicto interno/Llanto	17	10	6	0	1
Referencia cultural lésbica	3	1	0	2	0
Reivindicar	0	0	0	0	0
Sentimiento de culpa	2	0	2	0	0
Travestismo	1	1	0	0	0
Uso lingüístico	4	1	2	0	0
DE RELACIÓN	46	34	7	3	2
Añoranza	4	4	0	0	0
Celos	12	11	0	1	0
Emparejamiento	3	2	0	1	0
Enamoramiento	4	3	0	0	1
Manifestaciones afectivas	18	10	7	0	1
Miedo al abandono	5	4	0	1	0
AGRESIONES	48	31	11	6	0
Agredir física, verbal o psic.	8	8	0	0	0
Abusar sexualmente	0	0	0	0	0
Perversión	2	0	1	1	0
Suicidio	1	0	0	1	0
Sadismo	3	3	0	0	0
Masochismo	4	4	0	0	0
Sufrir agresión física, verb., psic.	22	12	9	1	0
Sufrir abuso sexual	7	4	1	2	0
Servíctima de asesinato	1	0	0	1	0
TOTALES	349	248	62	32	6

Tabla 11.5. Acción Diferencial vs. Espacio (III)

ACCIÓN DIFERENCIAL vs. ESPACIO (III)			
ACCIONES	Nº	RASGO ESPACIAL	
		Interior	Exterior
SEXUALES	180	160	20
Abrazar	23	18	5
Acariciar	24	22	2
Bailar	4	3	1
Besar	59	55	4
Expresar deseo	17	13	4
Juegos sexuales adolescentes	4	3	1
Masturbarse	3	3	0
Acto sexual	23	23	0
Seducir	13	11	2
Voyeurismo/Exhibicionismo	10	9	1
DE IDENTIFICACIÓN	75	55	19
Asociación al lesbianismo	4	3	1
Conflicto de aceptación	3	3	0
Declaración de amor	20	15	5
Declaración de lesbianismo	21	9	11
Expresar conflicto interno/Llanto	17	16	1
Referencia cultural lésbica	3	2	1
Reivindicar	0	0	0
Sentimiento de culpa	2	2	0
Travestismo	1	1	0
Uso lingüístico	4	4	0
DE RELACIÓN	46	35	11
Añoranza	4	4	0
Celos	12	10	2
Emparejamiento	3	1	2
Enamoramiento	4	3	1
Manifestaciones afectivas	18	12	6
Miedo al abandono	5	5	0
AGRESIONES	48	32	16
Agredir física, verbal o psic.	8	6	2
Abusar sexualmente	0	0	0
Perversión	2	1	1
Suicidio	1	0	1
Sadismo	3	2	1
Masoquismo	4	2	2
Sufrir agresión física, verb., psic.	22	17	5
Sufrir abuso sexual	7	4	3
Ser víctima de asesinato	1	0	1
TOTALES	349	282	66

Tabla 11.6. Evolución en la Representación de las Acciones Diferenciales

EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LAS A. DIFERENCIALES																	
ETAPA		A	B	C	D	A	B	C	D	A	B	C	D	A	B	C	D
Representación de Acciones	Nº	Representada				Relatada				Sugerida				Omitida			
SEXUALES	180	156				0				20				4			
		67	39	33	17	0	0	0	0	9	5	3	3	0	1	2	1
Abrazar	23	3	11	6	3												
Acariciar	24	7	6	8	3												
Bailar	4		2	2													
Besar	59	26	13	12	8												
Expresar deseo	17	4		1						5	5	2					
Juegos sexuales adolescentes	4	4															
Masturbarse	3	1		1	1												
Acto sexual	23	11	2	1	1					2			2		1	2	1
Seducir	13	3	4	1	1					2		1	1				
Voyeurismo /Exhibicionismo	10	8	1	1													
DE IDENTIFICACIÓN	75	52				16				7				0			
		11	17	13	11	0	6	9	1	1	2	4	0	0	0	0	0
Asociación al lesbianismo	4	1	2					0	1								
Conflicto de aceptación	3			0	1		1					1					
Declaración de amor	20	1	4	5	4		3	2				1					
Declaración de lesbianismo	21	2	2	5	3		1	7			1						
Expresar conflicto interno/Llanto	17	3	5	3	3					1	1	1					
Referencia cultural lésbica	3	1	1									1					
Reivindicar	0																
Sentimiento de culpa	2	1	1														
Travestismo	1		1														
Uso lingüístico	4	2	1				1										
DE RELACIÓN	47	27				5				15				0			
		7	6	13	1	1	1	3	0	2	3	8	2	0	0	0	0
Añoranza	4			1		1						2					
Celos	12	1		3				1		2	3	2					
Emparejamiento	3			2			1										
Enamoramiento	5		1									2	2				
Manifestaciones afectivas	18	6	5	6	1												
Miedo al abandono	5			1				2				2					
AGRESIONES	49	47				1				1				0			
		15	7	25	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
Agredir física, verbal o psic.	7			7													
Abusar sexualmente	0																
Perversión	2					1				1							
Suicidio	1		1														
Sadismo	3			3													
Masoquismo	4			4													
Sufrir agresión física, verb., psic.	24	10	5	9													
Sufrir abuso sexual	7	4	1	2													
Ser víctima de asesinato	1	1															
TOTALES	351	100	69	84	29	2	7	12	1	13	10	15	5	0	1	2	1

Tabla 11.7. Análisis de las agresiones

CÓMPUTO DE ACCIONES DIFERENCIALES

AGRESIONES REALIZADAS POR EL PERSONAJE	Sobre sujeto	Sobre sujeto
	Lésbico	Heterosexual
Agredir física, psíquica o psic.	7	1
Abusar sexualmente	0	0
Perversión	2	0
Suicidio	1	0
SUBTOTAL	10	1

AGRESIONES PADECIDAS POR EL PERSONAJE	De sujeto	De sujeto
	Lésbico	Heterosexual
Sadismo	3	0
Masoquismo	4	0
Sufrir agresión física, verbal, psic.	6	16
Sufrir abuso sexual	0	7
Ser víctima de asesinato	0	1
SUBTOTAL	13	24

TOTALES	23	25
	48	

Tabla 11.8. Análisis de la consecución de proyectos

ANÁLISIS DE CONSECUCIÓN DE PROYECTOS										
			PROYECTOS AMB. PERSONAL				PROYECTOS AMB. SOCIAL			
AÑO	PELÍC.	PERSONAJE	Triunfo	Fracaso	Ambiguo	No Def.	Triunfo	Fracaso	Ambiguo	No Def.
1972	LNTC	BETTY		1			1			
1973	LV	ALICE				1	1			
1977	MSE	LAURA	1				1			
1977	MSE	MARTA	1							1
1978	CA	BERTA	1					1		
1978	EMM	CAROL			1					1
1978	EMM	EMMANUELLE	1				1			
1979	SAR	RAQUEL		1			1			
1979	SAR	SILVIA		1				1		
1980	LCNJ	JULIETTA				1	1			
1980	PLB	LUCI	1							1
1980	PLB	BOM		1						1
1981	FYV	PAULA			1					1
1982	MCNJ	ELISA		1					1	
1980	ET	SUPERIORA		1						1
1985	EXT	SOR ANA	1				1			
1983	CL	CRISTINA	1							1
1986	CL	ESTRELLA			1					1
1990	SAUN	EVA	1					1		
1993	EPJR	CARMEN				1	1			
1995	CB	ANNA	1				1			
1996	PSJ	GABI	1					1		
2000	TMP	AÍNA			1					1
2002	AMM	SOFÍA	1							1
2003	ELC	IRENE			1					1
2004	SVGN	JÚLIA	1				1			
2005	L2L	RAQUEL 2			1					1
2005	L2L	MARTA 2			1					1

RASGO: CONSECUCIÓN DE PROYECTOS	Triunfo	Fracaso	Ambiguo	No Def.	Triunfo	Fracaso	Ambiguo	No Def.
CANTIDAD	12	6	7	3	10	4	1	13
% DEL TOTAL	42,9	21,4	25	11	35,7	14,3	3,6	46,4

Tabla 11.9 Modo de Representación de las Acciones Diferenciales

CÓMPUTO DE ACCIONES DIFERENCIALES									
ACCIONES	Nº	Represent		Relatadas		Sugeridas		Omitidas	
SEXUALES	180	154	86%	0	0%	22	12%	4	2%
Abrazar	23	23	13%	0	0%	0	0%	0	0%
Acariciar	24	24	13%	0	0%	0	0%	0	0%
Bailar	4	4	2%	0	0%	0	0%	0	0%
Besar	59	59	33%	0	0%	0	0%	0	0%
Expresar deseo	17	1	1%	0	0%	16	9%	0	0%
Juegos sexuales adolecentes	4	4	2%	0	0%	0	0%	0	0%
Masturbarse	3	3	2%	0	0%	0	0%	0	0%
Acto sexual	23	16	9%	0	0%	3	2%	4	2%
Seducir	13	10	6%	0	0%	3	2%	0	0%
Voyeurismo/Exhibicionismo	10	10	6%	0	0%	0	0%	0	0%
DE IDENTIFICACIÓN	75	50	67%	17	23%	8	11%	0	0%
Asociación al lesbianismo	4	3	4%	1	1%	0	0%	0	0%
Conflicto de aceptación	3	1	1%	1	1%	1	1%	0	0%
Declaración de amor	20	14	19%	5	7%	1	1%	0	0%
Declaración de lesbianismo	21	12	16%	8	11%	1	1%	0	0%
Expresar conflicto interno/Llanto	17	13	17%	0	0%	4	5%	0	0%
Referencia cultural lésbica	3	2	3%	0	0%	1	1%	0	0%
Reivindicar	0	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
Sentimiento de culpa	2	2	3%	0	0%	0	0%	0	0%
Travestismo	1	1	1%	0	0%	0	0%	0	0%
Uso lingüístico	4	2	3%	2	3%	0	0%	0	0%
DE RELACIÓN	46	26	57%	6	13%	14	30%	0	0%
Afianza	4	1	2%	1	2%	2	4%	0	0%
Celos	12	4	9%	1	2%	7	15%	0	0%
Emparejamiento	3	2	4%	1	9%	0	0%	0	0%
Enamoramiento	4	1	2%	0	0%	3	7%	0	0%
Manifestaciones afectivas	18	17	40%	1	2%	0	0%	0	0%
Miedo al abandono	5	1	2%	2	4%	2	4%	0	0%
AGRESIONES	48	46	96%	1	2%	1	2%	0	0%
Agredir física, verbal o psic.	8	8	17%	0	0%	0	0%	0	0%
Abusar sexualmente	0	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
Perversión	2	0	0%	1	2%	1	2%	0	0%
Suicidio	1	1	2%	0	0%	0	0%	0	0%
Sadismo	3	3	6%	0	0%	0	0%	0	0%
Masoquismo	4	4	8%	0	0%	0	0%	0	0%
Sufrir agresión física, verb, psic.	22	22	46%	0	0%	0	0%	0	0%
Sufrir abuso sexual	7	7	15%	0	0%	0	0%	0	0%
Ser víctima de asesinato	1	1	2%	0	0%	0	0%	0	0%
TOTALES	349	276	79%	24	7%	45	13%	4	1%

Tabla 11.10 Representación de la Acción Diferencial por Escenarios

ACCIONES ESCENARIOS		DISTRIBUCIÓN DE LAS ACCIONES DIFERENCIALES SEGÚN ESCENARIOS																															
		Aparcamiento	Ascensor/ Portal	Automóvil	Avión/Barco/Tren	Baño	Bosque/Campo	Calle/Cabina	Cárcel/E. Policial	Casa	Cementerio	Convento	A. Apoyo Psic.	E. Educativo	E. Judicial	E. Laboral	E. Ocio	E. Político	E. Sexual	Establecimiento Público	Estación/Aeropuerto	Hospital	Iglesia	Jardín/Parque	Local Gay/Lésbico	M. Comunicación	Moto/Carro/Caballo	Pensión/Hotel	Playa/Lago/Rfo/Piscina	Sauna	Teatro/Camerino	Otro	
SEXUALES		0	0	3	6	9	4	3	4	86	0	15	1	3	1	5	9	0	0	1	0	1	1	5	1	0	0	8	3	0	8	3	
Abrazar					2	1	1	2	6		4	1											1					2	2		1		
Acariciar			1		2	1			11		2		1			1					1						1	1		2			
Bailar									1			1												1	1								
Besar			1	2	3	2	1	2	31		4	1	1	2	2													3		3	1		
Expresar deseo								1	4		3				1	3								2						2	1		
Juegos sexuales adolescentes						1			3																								
Masturbarse									2																		1						
Acto sexual			1	1	2				16		1																1				1		
Seducir					1				5		1				2	2				1				1									
Voyeurismo/Exhibicionismo					1				7							1							1										
DE IDENTIFICACIÓN		0	1	3	0	1	1	5	4	25	0	6	1	1	0	2	7	0	0	0	0	1	1	7	1	0	0	2	3	0	2	1	
Asociación al lesbianismo			1						1	1					1																		
Conflicto de aceptación									1			1										1											
Declaración de amor				2				3	1	4		2				1	3						1						2		1		
Declaración de lesbianismo								2	8								2							6			1			1	1		
Expresar conflicto interno/Llanto			1			1			7		3	1				2								1			1						
Referencia cultural lésbica									2																			1					
Reivindicar																																	
Sentimiento de culpa									1		1																						
Travestismo																									1								
Uso lingüístico						1			2	1																							
DE RELACIÓN		0	0	1	0	1	2	3	2	18	0	1	0	1	0	1	2	0	0	1	0	0	0	3	0	0	1	4	2	1	1	1	
Aforanza									4																								
Calos								1	6		1				1	1							1										
Emparejamiento																								1				1		1			
Enamoramiento								1								1											1		1				
Manifestaciones afectivas						1	2	1	2	6			1											1			1	1	1		1		
Miedo al abandono				1					2																			2					
AGRESIONES		1	0	0	0	0	5	6	0	18	1	0	0	0	0	0	6	0	0	1	0	1	0	2	0	0	1	2	2	0	2	0	
Agredir física, verbal o psic.									4								1											1	1		1		
Abusar sexualmente																																	
Perversión									1															1									
Suicidio							1																										
Sadismo								1	1							1																	
Masoquismo									2	2																							
Sufrir agresión física, verb., psic.							2	3	8							3			1	1	1						1	1		1			
Sufrir abuso sexual		1					2		2	1						1																	
Servíctima de asesinato																											1						
TOTAL EN CADA ESCENARIO		1	1	7	6	11	12	17	10	147	1	22	2	5	1	8	24	0	0	3	0	3	2	17	2	0	2	16	10	1	13	5	

12 ANEXO III. FICHAS TÉCNICAS.

TÍTULO	LA NOCHE DEL TERROR CIEGO
AÑO	1972
DIRECTOR	Armando de Ossorio
DURACIÓN	90´
PRODUCTORAS	Plata Films S.A.; Interfilme
ARGUMENTO Y GUIÓN	Amando de Ossorio
FOTOGRAFÍA	Pablo Ripoll
MÚSICA	Antón García Abril
MONTAJE	José Antonio Rojo
DIR. PRODUCCIÓN	Manuel Amigo y Víctor Da´Costa
AYTE. DIRECCIÓN	Paulino González.
INTÉRPRETES	Lone Fleming, César Burner, Helen Harp, Joseph Thelman, María Silva, Rufino Inglés , Verónica Llimerá, Simón "Garibaldi" Arriaga, Francisco Sanz, Juan Cortés, Andres Speizer, Antonio Orengo, José Camoiras.
RODAJE	Estoril, Setúbal, Lisboa, Palmela, Sesimbra (Portugal) y Cercón (Madrid).
ESTRENO	10 de abril de 1972 en Madrid: Fuencarral, Alcalá Palace. 18 de septiembre de 1972 en Barcelona: Palace, Regio.
RECAUDACIÓN	163.324´38 €
ESPECTADORES	784.579

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

TÍTULO	LAS VAMPIRAS
AÑO	1973
DIRECTOR	Jesús Franco
DURACIÓN	87'
PRODUCTORAS	C. Fénix Films, CCC. Filmkunst.
ARGUMENTO Y GUIÓN	Basada en un relato breve de Bram Stoker. Jaime Chávarri, Jesús Franco.
FOTOGRAFÍA	Manuel Merino
MÚSICA	Manfred Hübler, David Kunne.
MONTAJE	Mª Luisa Serrano
DIR. PRODUCCIÓN	Kart Heinz Manchen
AYTE. DIRECCIÓN	Rudolf Herzorg
INTÉRPRETES	Soledad Miranda, Denis Price, Victor Feldman, Eva Stromberg, Paul Muller.
RODAJE	Alicante, Berlín y Estambul.
ESTRENO	27 de mayo de 1974
RECAUDACIÓN	60.481'34 €
ESPECTADORES	236.615

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

TÍTULO	ME SIENTO EXTRAÑA
AÑO	1977
DIRECTOR	Enrique Martí Maqueda
DURACIÓN	88´
PRODUCTORAS	Alborada P.C.
ARGUMENTO Y GUIÓN	Rafael Herrero, Enrique Martí Maqueda.
FOTOGRAFÍA	Raul Artigot
MÚSICA	Rafael Pérez Botija
MONTAJE	Julio Peña
DIR. PRODUCCIÓN	Ángel Huete
AYTE. DIRECCIÓN	Luis Gómez Valdivieso
INTÉRPRETES	Rocío Dúrcal, Bárbara Rey, Francisco Algora, Laly Soldevila, Rafael Navarro, Victor Israel.
RODAJE	Collado Villalba, Madrid y alrededores.
ESTRENO	1 de diciembre de 1977
RECAUDACIÓN	532.220´94 €
ESPECTADORES	974.970

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

TÍTULO	CARNE APALEADA
AÑO	1978
DIRECTOR	Javier Aguirre
DURACIÓN	102'
PRODUCTORAS	5 Films
ARGUMENTO Y GUIÓN	Inspirada en la obra homónima de Inés Palou, Javier Aguirre, Alberto S. Insúa.
FOTOGRAFÍA	Domingo Solano
MÚSICA	J.J. García Coffi
MONTAJE	Antonio Ramírez de Loaysa
DIR. PRODUCCIÓN	José S. Vaquero
AYTE. DIRECCIÓN	Félix Fernández
INTÉRPRETES	Esperanza Roy, Barbara Rey, Elisa Montes, Trini Alonso, Julieta Serrano, Yelena Samarina, Pilar Bardem, Terele Pavez, Angel Picazo, Julita Trujillo, Tota Alba, Gloria Berrocal , Enriqueta Carballeira, Carmen De Lirio, Virginia Mataix, Beatriz Rossat, Elisa Serna.
RODAJE	Alcalá de Henares, Aranjuez, Barcelona, Besalú, Cadaqués, Rosas.
ESTRENO	27 de enero de 1978 en Madrid: Gran Vía.
RECAUDACIÓN	457.226'21 €
ESPECTADORES	739.965

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

TÍTULO	EMMANUELLE Y CAROL
AÑO	1978
DIRECTOR	Ignacio F. Iquino
DURACIÓN	82'
PRODUCTORAS	I.F.I. Producción S.A.
ARGUMENTO Y GUIÓN	Ignacio F. Iquino
FOTOGRAFÍA	Ignacio F. Iquino
MÚSICA	Henry Soteh Fuente
MONTAJE	Enrique Escobar
DIR. PRODUCCIÓN	Juliana San José de la Fuente
AYTE. DIRECCIÓN	
INTÉRPRETES	Raquel Evans, Linda Lay, Jennifer James, Belisa Bet, Antonio Mayans, Carlos Martos, Bernard Seray, Antonio Sarrá, Mirna Vel.
RODAJE	Ibiza, San Miguel del Fay, Barcelona.;
ESTRENO	18 de octubre de 1978 en Madrid: Aluche, Oxford 1, California.
RECAUDACIÓN	344.916'13 €
ESPECTADORES	510.674

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

TÍTULO	SILVIA AMA A RAQUEL
AÑO	1978
DIRECTOR	Diego Santillán
DURACIÓN	103´
PRODUCTORAS	Intercine S.A.
ARGUMENTO Y GUIÓN	Diego Santillán
FOTOGRAFÍA	Roberto Ochoa
MÚSICA	Alberto Vega
MONTAJE	José Mª García
DIR. PRODUCCIÓN	Julián Buraya
AYTE. DIRECCIÓN	Justo Pastor
INTÉRPRETES	Paola Morra, Violeta Cela, Francisco Catalá, Juanita Martínez, Yelena Samarina.
RODAJE	Asturias, Ávila, Santander
ESTRENO	
RECAUDACIÓN	205.582´19 €
ESPECTADORES	235.965

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

TÍTULO	LA CALIENTE NIÑA JULIETTA
AÑO	1980
DIRECTOR	Ignacio F. Iquino
DURACIÓN	90´
PRODUCTORAS	I.F.I. S.A.
ARGUMENTO Y GUIÓN	Ignacio F. Iquino
FOTOGRAFÍA	Ignacio F. Iquino
MÚSICA	Henry Soteh
MONTAJE	Enrique Escobar
DIR. PRODUCCIÓN	Juliana San José de la Fuente
AYTE. DIRECCIÓN	
INTÉRPRETES	Andrea Albani, Joaquín Gómez, Eva Liberten, Antonio Maroño, José Miralles, Vicky Palma, Rossy, Luis Torner, Jordi Vila.
RODAJE	Gerona, Lloret de Mar, Tossa de Mar.
ESTRENO	20 de marzo de 1981 en Madrid: Galileo, Minicine.
RECAUDACIÓN	591.696´11 €
ESPECTADORES	578.320

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

TÍTULO	PEPI, LUCI, BOM Y OTRAS CHICAS DEL MONTÓN
AÑO	1980
DIRECTOR	Pedro Almodóvar
DURACIÓN	80´
PRODUCTORAS	Fígaro Films S.A
ARGUMENTO Y GUIÓN	Pedro Almodóvar
FOTOGRAFÍA	Paco Femenía
MÚSICA	
MONTAJE	Pepe Salcedo;
DIR. PRODUCCIÓN	Pepón Corominas
AYTE. DIRECCIÓN	Miguel Ángel Pérez Campos
INTÉRPRETES	Alaska-Olvido Gara, Agustín Almodóvar, Juan Carrero, Ceesepe, Jim Contreras, Pastora Delgado, Fabio de Miguel-McNamara, Ricardo Franco, Concha Gregory, Kiti Manver, Carmen Maura, Félix Rotaeta, Cecilia Roth, Cristina Sánchez Pascual, Julieta Serrano, Eva Siva.
RODAJE	Madrid
ESTRENO	
RECAUDACIÓN	272.994'35 €
ESPECTADORES	216.154

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

TÍTULO	LA FRÍGIDA Y LA VICIOSA
AÑO	1981
DIRECTOR	Carlos Aured
DURACIÓN	90´
PRODUCTORAS	Hesperia Films S.A.
ARGUMENTO Y GUIÓN	Carlos Aured
FOTOGRAFÍA	Pablo Ripoll
MÚSICA	
MONTAJE	Miguel G. Sinde
DIR. PRODUCCIÓN	Manuel Muñoz
AYTE. DIRECCIÓN	
INTÉRPRETES	Alfredo Calles, Andrea Guzón, Sara Mora.
RODAJE	
ESTRENO	9 de Febrero de 1981 en Madrid: Postas.
RECAUDACIÓN	305.311´65 €
ESPECTADORES	292.906

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

TÍTULO	MI CONEJO ES EL MEJOR
AÑO	1982
DIRECTOR	Ricardo Palacios
DURACIÓN	94'
PRODUCTORAS	Diasa P.C. S.A
ARGUMENTO Y GUIÓN	Ricardo Palacios
FOTOGRAFÍA	Manuel Mateos
MÚSICA	Ricardo Recuero
MONTAJE	Bella María Da Costa
DIR. PRODUCCIÓN	Enrique Bellot, José Luis Merino
AYTE. DIRECCIÓN	Fernando Merino
INTÉRPRETES	Lina Romay, Emilio Linder, Elena Álvarez, Emilio Alonso, Carmen Carrión, María Eugenia Muñoz, Verónica Arechavaleta, Jaume Mari.
RODAJE	
ESTRENO	1 de octubre de 1982 en Madrid: Postas y Jorge Juan.
RECAUDACIÓN	260.763'00 €
ESPECTADORES	212.228

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

TÍTULO	ENTRE TINIEBLAS
AÑO	1983
DIRECTOR	Pedro Almodóvar
DURACIÓN	110´
PRODUCTORAS	Tesouro S.A.
ARGUMENTO Y GUIÓN	Pedro Almodóvar
FOTOGRAFÍA	Ángel Luis Fernández
MÚSICA	
MONTAJE	José Salcedo
DIR. PRODUCCIÓN	Tadeo Villalba
AYTE. DIRECCIÓN	Terry Lennox
INTÉRPRETES	Julieta Serrano, Cristina Sánchez Pascual, Lina Canalejas, Mari Carrillo, Chus Lampreave, Carmen Maura, Marisa Paredes, Cecilia Roth, Eva Siva, Marisa Tejada, Manuel Zarzo, Laura Cepeda, Concha Gregori.
RODAJE	Madrid
ESTRENO	3 de Octubre de 1983 en Madrid: Proyecciones
RECAUDACIÓN	693.653,39 €
ESPECTADORES	453.280

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

TÍTULO	EXTRAMUROS
AÑO	1985
DIRECTOR	Miguel Picazo
DURACIÓN	121´
PRODUCTORAS	Blau Films S.A., Miguel Picazo P.C.
ARGUMENTO Y GUIÓN	Basado en la novela homónima de Jesús Fernández Santos. Jesús Fernández Santos y Miguel Picazo.
FOTOGRAFÍA	Teo Escamilla
MÚSICA	José Nieto
MONTAJE	José Luis Matesanz
DIR. PRODUCCIÓN	Jesús G. Gargoles
AYTE. DIRECCIÓN	José Ramos Paino
INTÉRPRETES	Carmen Maura, Mercedes Sampietro, Aurora Bautista, Assumpta Serna, Antonio Ferrandis, Manuel Alexandre, Conrado San Martín, Marta Fernández Muro, Valentín Paredes, Nacho Martínez, Beatriz Elorrieta, Candida Losada, Félix Dafauce, Fernando Cebrian, Sergio Mendizabal.
RODAJE	Alcalá de Henares, Peñaranda de Duero
ESTRENO	27 de Septiembre de 1985 en Madrid: Palacio de la Música 1. 18 de octubre de 1985 en Barcelona en: Comedia.
RECAUDACIÓN	249.958'86 €
ESPECTADORES	156.158

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

TÍTULO	CALÉ
AÑO	1986
DIRECTOR	Carlos Serrano
DURACIÓN	96´
PRODUCTORAS	Carlos Serrano P.C.
ARGUMENTO Y GUIÓN	Joaquín Oristell, Carlos Serrano.
FOTOGRAFÍA	Federico Ribes
MÚSICA	Beltrán Moner
MONTAJE	Gloria Carrión
DIR. PRODUCCIÓN	Ana Vila
AYTE. DIRECCIÓN	Joaquín Oristell.
INTÉRPRETES	Mónica Randall, Rosario Flores, Joan Miralles, Antonio Llopis, Antonio Flores, Pedro María Sanchez, Antonio Vico, Felix Rotaeta, Eduardo Macgregor, Carmen Balague, Felicidad Blanc, Antonio Costafreda, Julio Caballero, Ramon Pilaces, Miguel Serrano.
RODAJE	Madrid
ESTRENO	6 de Marzo de 1987 en Madrid: Luchana, Azul, Candilejas, Europa y La Vaguada. 10 de Marzo de 1987 de Barcelona: Pelayo 2, Publi 1, Waldorf 1.
RECAUDACIÓN	138.680'33 €
ESPECTADORES	83.310

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

TÍTULO	SAUNA
AÑO	1990
DIRECTOR	Andreu Martín
DURACIÓN	102´
PRODUCTORAS	Ópalo Films S.A.
ARGUMENTO Y GUIÓN	Basada en la novela de María Jaén. Andreu Martín.
FOTOGRAFÍA	Tomás Pladevall, Carlos Suárez
MÚSICA	Sergi Andrés
MONTAJE	Amat Carreras
DIR. PRODUCCIÓN	Lluís Puig
AYTE. DIRECCIÓN	Pastora Delgado
INTÉRPRETES	Núria Hosta, Patxi Bisquert, Cristina Poch, Amparo Soler Leal, Sergi Andrés, Gerardo Arenas, Francisco José Basilio, Clara del Ruste, Karra Elejalde, Llätzer Escarceller, Jordi Estadella, Pedro Piñol Martínez.
RODAJE	Barcelona, El Prat de Llobregat, Terrasa.
ESTRENO	23 de abril de 1990 en Barcelona: Cataluña. 4 de mayo de 1990 en Madrid: Roxy B, Benlliure, Novedades, Aluche.
RECAUDACIÓN	153.432'73 €
ESPECTADORES	72.972

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

TÍTULO	EL PÁJARO DE LA FELICIDAD
AÑO	1993
DIRECTOR	Pilar Miró
DURACIÓN	118´
PRODUCTORAS	Central de Producciones Audiovisuales S.A.
ARGUMENTO Y GUIÓN	Mario Camus
FOTOGRAFÍA	José Luis Alcaine
MÚSICA	Jordi Savall
MONTAJE	José Luis Matesanz
DIR. PRODUCCIÓN	
INTÉRPRETES	Mercedes Sampietro, Aitana Sánchez - Gijón, José Sacristán, Carlos Hipólito, Lluís Homar , Daniel Dicenta, Asunción Balaguer, Mari Carmen Prendes, Ana Gracia, Jordi Torras, Eulalia Ramón, Felipe Vélez, Antonio Canal, Diego Carvajal, Rafael Ramos de Castro, Gabriel Garbisu, Pedro Hernando, Iñaki Guevara, César Diéguez, Pepa Serrano, Gonzalo Baz, Juan Alberto del Santo, Antonia Cortez.
RODAJE	Besalú (Girona), Madrid, Vélez-Blanco (Almería)
ESTRENO	4 de Mayo de 1993 en Madrid: Premiere: Proyecciones. 5 de Mayo de 1993 en Madrid: estreno: Proyecciones, Palacio de la Prensa, La Vaguada, Renoir Cuatro Caminos.
RECAUDACIÓN	327.860´18 €
ESPECTADORES	122.927

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

TÍTULO	COSTA BRAVA (FAMILY ALBUM)
AÑO	1994
DIRECTOR	Marta Balletbó- Coll
DURACIÓN	95'
PRODUCTORAS	Marta Balletbó- Coll
ARGUMENTO Y GUIÓN	Marta Balletbó- Coll, Ana Simón Cerezo.
FOTOGRAFÍA	Teo López García
MÚSICA	Miquel Amor, Ika and Seña, Xavier Martorell, Emili Remolins Casas.
MONTAJE	Ignacio Pérez de Olaguer Córdoba
DIR. PRODUCCIÓN	
AYTE. DIRECCIÓN	Mónica Fornals Sánchez
INTÉRPRETES	Desi del Valle, Marta Balletbó-Coll, Montserrat Gausachs, Sergio Schaaff , Josep María Bruges , Ramón Marí , Marel Malaret, Marta Martí Palanques, Emili Remolins Casas, Luz Marina Reyes Peiró, Anna Casellas.
RODAJE	Barcelona, Girona y las playas de Costa Brava: Patja Castell y Cala S'Alguer.
ESTRENO	25 de Agosto de 1995 en Barcelona: Verdi. 24 de Julio de 1997 en Madrid: Ideal.
RECAUDACIÓN	72.330'29 €
ESPECTADORES	19.502

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

TÍTULO	PASAJES
AÑO	1996
DIRECTOR	Daniel Calparsoro
DURACIÓN	85´
PRODUCTORAS	El Deseo S.A.
ARGUMENTO Y GUIÓN	Daniel Calparsoro
FOTOGRAFÍA	Kiko de la Rica
MÚSICA	Alberto Iglesias
MONTAJE	Pepe Salcedo
DIR. PRODUCCIÓN	Ester García
AYTE. DIRECCIÓN	Álvaro de Armiñán.
INTÉRPRETES	Najwa Nimri, Alfredo Villa, Ion Gabella, Charo López, Carla Calparsoro, Kandido Uranga, Arsenio Luna, Aldo Sanbrell, Vidal Fernández, Paloma López-Tapia, Marivi Bilbao, Ignacio Carreño, Natalia Guijarro, Ana María Gutil.
RODAJE	Guipúzcoa: San Sebastián y Pasajes.
ESTRENO	22 de Noviembre de 1996
RECAUDACIÓN	153.561´81 €
ESPECTADORES	49.067

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

TÍTULO	TODO ME PASA A MÍ
AÑO	2000
DIRECTOR	Miguel García Borda
DURACIÓN	110´
PRODUCTORAS	Iris Star S.L.
ARGUMENTO Y GUIÓN	Miguel García Borda, Toni Martín
FOTOGRAFÍA	Jordi Tort
MÚSICA	Joan Díaz, Jordi Prats
MONTAJE	Lluís Freixa
DIR. PRODUCCIÓN	Ramón Pellicé
AYTE. DIRECCIÓN	
INTÉRPRETES	Miguel García Borda, Lola Dueñas, Cristina Brondo, Miriam Alemany, Javier Albalá , Jordi Mollet, Mariano Mariano, Joan Mateu.
RODAJE	Barcelona
ESTRENO	
RECAUDACIÓN	66.238'65 €
ESPECTADORES	14.947

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

TÍTULO	A MI MADRE LE GUSTAN LAS MUJERES
AÑO	2002
DIRECTOR	Daniela Fejeman, Inés París
DURACIÓN	96'
PRODUCTORAS	Fernando Colomo P.C.
ARGUMENTO Y GUIÓN	Daniela Fejeman, Inés París
FOTOGRAFÍA	David Omedes
MÚSICA	Juan Bardem
MONTAJE	Fidel Collados
DIR. PRODUCCIÓN	Marta Miró
AYTE. DIRECCIÓN	Susana González
INTÉRPRETES	Leonor Watling, Rosa María Sardá, María Pujalte, Silvia Abascal, Eliska Sirova, Chisco Amado, Alex Angulo, Aitor Mazo (Ernesto) , Javier Elorriaga, Sergio Otegui.
RODAJE	Madrid y Praga (República Checa)
ESTRENO	10 de enero de 2002, Madrid: Cines Fuencarral
RECAUDACIÓN	1,934.806'32 €
ESPECTADORES	431.092

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

TÍTULO	EN LA CIUDAD
AÑO	2003
DIRECTOR	Cesc Gay
DURACIÓN	117'
PRODUCTORAS	Messidor Films
ARGUMENTO Y GUIÓN	Tomàs Aragay, Cesc Gay
FOTOGRAFÍA	Andreu Rebés
MÚSICA	Joan Díaz, Jordi Prats
MONTAJE	Frank Gutiérrez
DIR. PRODUCCIÓN	Jordi Berenguer
AYTE. DIRECCIÓN	Oriol Ferrer.
INTÉRPRETES	Chisco Amado, Mónica López, Aurea Márquez, Leonor Watling, María Pujalte, Miranda Makaroff, Eduard Fernández, Alex Brendemühl, Pepe Arquillué, Eric Bonicatto, Jesús Garay, Bruno Muñoz, Vicenta Ndongó, Carme Pla, Daniela Romero, Jordi Sánchez.
RODAJE	Barcelona
ESTRENO	7 de Noviembre de 2003
RECAUDACIÓN	980.165,98 €
ESPECTADORES	196.961

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

TÍTULO	SEVIGNÉ (JÚLIA BERKOWITZ)
AÑO	2004
DIRECTOR	Marta Ballebò-Coll
DURACIÓN	79'
PRODUCTORAS	Costa Brava Films S.L.
ARGUMENTO Y GUIÓN	Marta Ballebò-Coll
FOTOGRAFÍA	Elisabeth Prandi Chevalier
MÚSICA	Albert Fernández Garcés, Xavier Martorell, Emili Remolins.
MONTAJE	Ignacio Pérez de Olaguer
DIR. PRODUCCIÓN	
AYTE. DIRECCIÓN	Montse Romero Tixé.
INTÉRPRETES	Anna Azcona, Marta Ballebò-Coll, Josep María Pou, Carmen Elías, Manel Bartomens, Helena Bayes, Leslie Charles, Eduard Farelo, Montserrat Gausachs, Francesca Piñón.
RODAJE	Barcelona, El Montseny Grignan, Le Vaucluse (Francia), Valldoreix.
ESTRENO	14 de Enero de 2005
RECAUDACIÓN	35.403'49 €
ESPECTADORES	6.805

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

TÍTULO	LOS 2 LADOS DE LA CAMA
AÑO	2005
DIRECTOR	Emilio Martínez Lázaro
DURACIÓN	112'
PRODUCTORAS	Telespan 2000, Impala, Estudios Picasso
ARGUMENTO Y GUIÓN	David Serrano
FOTOGRAFÍA	Juan Molina
MÚSICA	Roque Baños
MONTAJE	Fernando Pardo
DIR. PRODUCCIÓN	Pablo Ramírez
AYTE. DIRECCIÓN	Julián Núñez
INTÉRPRETES	Ernesto Alterio, Lucía Jiménez, Verónica Sánchez, Guillermo Toledo, Alberto San Juan, Juana Acosta, Pilar Castro, Secun de la Rosa, María Esteve.
RODAJE	Madrid y alrededores
ESTRENO	21 de Diciembre de 2005
RECAUDACIÓN	7.619.936'11 €
ESPECTADORES	1.479.370

Fuente: Ministerio de Educación y Cultura. (Información PIC: www.mcu.es)

THESIS SUMMARY

The aim of this research is to analyze the cinematographic image of lesbianism in Spanish cinema by critically analyzing and evaluating full-length films produced in Spain from 1972 to 2005 starring lesbian characters.

The analysis model that has been used was developed by J.C. Alfeo (1997) in his work about film representation of male homosexuality and it is based on S. Chatman (1990) and P. Hammon's (1997) postulates. It allows to track the traces of a character's film portrait by means of their direct (appearance, sociological & psychological profile) and their indirect analysis (action, space, and time). The study investigated the representation of parameters such as age, education & socioeconomic level, social visibility, and the acceptance degree of lesbianism depending on various contexts including personal, family, professional, social, etc. This study has especially focused on the cinematic treatment of differential actions and their development, as well as their association to other social behaviors.

The conclusions of this dissertation reveal that there has been some development on the film treatment of lesbianism (i.e. films have been located in two out of the four representation modalities, as proposed by J.C. Alfeo). Additionally, a specific thematic observation pertaining to the film representation of lesbianism has been located, namely the *erotic* modality. Furthermore, evidence is found for the existence of a consistent cinematographic typology for lesbian characters.

This research demonstrates that cinematic plots within Spanish cinema tend to frame lesbianism within the context of rejection, depicting them as vulnerable social victims, regardless of the timeframe or characterization or modality involved.

Lastly, in view of the convergences and divergences between homosexual and lesbian realities in terms of socialization, an analysis has been made of the differences in their representation within Spanish cinema, as well as the differences regarding their representation modalities and characters' typology.

CONCLUSIONS

From the direct characterization point of view, and regarding personal features, the general profile of the lesbian main character in the Spanish cinema depicts a single female between the ages of 19 -30, of ordinary physical appearance and whose general look does not match the male lesbian cliché, but bears an attitude and appearance completely in agreement with traditional female standards.

In terms of a socioeconomic profile, the lesbian character is not typified by a particular income, and is equally represented within all income levels (low-high). Regarding their profession, they are equally represented as being employed within several sectors, primarily within the arts and entertainment industries or either unemployed or of unknown/unnamed occupation.

Pertaining to family and relatives, the primary data surveyed neither points towards kinship nor the strength/bonds between the character and her family. The theme is generally absent from the the story line. In addition, the stereotypical elements of lesbianism are not generally portrayed, yet when they present, the consequences of this greater visibility tends to be positive.

In reference to self-identification and the (self-) recognition of sexual orientation, in most cases there seems to be a self-acceptance of being lesbian. Acceptance is also found among surrounding lesbian characters. But as we go beyond the strictly individual context, attitude towards lesbianism is not defined in any other context: neither personal, nor within family, social or work contexts. This makes us infer that lesbian reality is defined as strictly confined within the individual intimate sphere.

As far as the emergence of lesbianism in the character is concerned, in more than half of the cases there is a late emergence. While the origin, moment of realisation or possible causes are not mentioned in half of the cases, when data is provided the genesis shown is mostly spontaneous. As a general rule, the character's sexuality is

integrated, and regarding its fulfillment, the lesbian character is depicted as sexuality fulfilled so as sex is equally shared between male and female partners. More specifically, in more than half of the cases analysed the lesbian character is presented as bisexual. This may point toward a female sexuality which has traditionally been represented as vague and unspecific, hindering the film construction of a specifically lesbian sexual identity.

From the indirect characterization point of view, the spatial spheres dwelled by the character are mostly private, interior, urban and generic spaces. As for time sphere, day-time is preferred. Like in homosexuality, lesbianism seems clearly defined as a social urban reality that, as previously mentioned, is strictly confined within the individual's private sphere.

In their urban role, lesbian characters spend most of their representation time at home (self or other's), whereas open air or leisure spaces are less frequent. The pervasiveness of the home over any other setting is an obvious sign which characterizes protection and safety against their vulnerability in outside world, regardless of whether this home is shared with their heterosexual or homosexual partner.

Although direct characterization (space & time) provide valuable information about lesbian characters, in most cases lesbianism cannot be recognized in a stereotypical physical appearance, relationship with their environment or the nature or characterization of the spaces they occupy. In other words, action is what definitely characterizes them as lesbian or not.

The lesbian characters in Spanish cinema are presented as those not only having sexual desires for other females, but also looking to find lasting relationships where signs of affection are frequent and repetitive elements constituting an essential difference with regard to their male counterparts.

As for the differential actions performed by lesbian characters, kissing is the most common. Nevertheless, since this study has taken into account every single differential action performed by all characters as a whole, we are not focusing on which

or how many were performed by whom, but on the differential action as a global whole of actions performed by all the characters subject to this analysis.

The following are the conclusions to all hypotheses set:

Hypothesis N° 1: *“Spanish cinema provides a recognizable portrait of lesbianism, thus it must be possible to find constants related to treatment of the lesbian theme as far as two aspects are concerned.”*

Hypothesis N° 1.1: *A representational elaboration has been found as shown by the existence of internally consistent modalities to represent lesbianism which are analogous to those found in the representation of male homosexuality.*

Conclusion to Hypothesis N° 1.1:

Some constants have been found in the treatment of lesbianism allowing for various representation modalities. Furthermore, in Spanish cinema, the lesbian theme can be treated in two alternative forms, namely, the implicit and the explicit treatments.

- **Implicit treatment:** it is related to the hidden representations or those in which representation of lesbianism has been omitted, whereas other elements are present, like the so-called ellipsis. The ellipsis found in hidden representations can be either total or partial. Interpretation of total ellipsis calls for extra-discursive elements such as original texts, interviews, posters, etc. In partial ellipsis, besides the aforementioned references, the film discourse provides some clues allowing for a lesbian reading, but it does not provide with explicitly enough information. An example of the former is found in Spanish cinema, namely: *La maldición de los Karnstein* (Camillo Mastrocinque, 1964). Interpretation of the Spanish theme in this film requires knowing the vampire novel *Carmilla* (Sheridan Le Fanu, 1859). As for partial ellipsis, so far no example has been found in the Spanish cinema.

- **Explicit treatment:** the film discourse approaches lesbianism in an explicit way and by means of references, usually verbal references. This treatment of lesbianism has given rise to four different representation modalities: erotic, vindicating, unfocused and integrated. However, these modalities do not match the different stages of the Spanish recent history as described by Pérez Perucha y Ponce (1985;34-45); as it was shown in the study pertaining to homosexuality in Spanish (Alfeo,J.C;1997). Although there is an obvious coincidence: the erotic modality coexists with the production period of the so-called S-rated cinema, from 1977 to 1982.

Hypothesis N° 1.2: *A typological elaboration is shown by the existence of representational stereotypes of lesbian characters in cinema.*

Conclusion to Hypothesis N° 1.2: Lesbian characters in Spanish cinema do not show any typology according to the standard classification of *Butch* and *Femme* nor to that proposed by Caroline Sheldon classifying them in mannish, sophisticated, and neurotic lesbians (1982:41). However, some examples of the *Femme* category can be found. The rest of lesbian characters are depicted in an ordinary way not showing any significant traits.

The *Femme* (taken from the French word for “woman”) lesbian, is a lesbian whose external appearance is very feminine. This character is opposed to the *easily recognizable* lesbian cliché, showing a male-looking standard.

This character type is to the same extent found in all representational modalities: erotic, vindicating, unfocused and integrated.

Some examples of *Femme* aesthetic are: Betty in *La noche del terror ciego*, Alice in *Las vampiras*, Laura and Marta in *Me siento extraña*, Emmanuelle in *Emmanuelle y Carol*, Julietta in *La caliente niña Julietta*, Paula in *La frígida y la viciosa*, Irene in *En la ciudad*, Raquel 2 and Marta 2 in *Los 2 lados de la cama*.

The lesbian showing no differential traits may look like any woman of ordinary physical appearance. This does not mean that the character's look is sloppy, but that the gender-associated features are not highlighted. This is the category where most characters, belonging to all representation modalities, are found; being unfocused and integrated modalities especially present.

Some examples of non-easily recognizable lesbian characters would be: Berta in *Carne apaleada*, Carol in *Emmanuelle y Carol*, Raquel and Silvia in *Silvia ama a Raquel*, Luci and Bom in *Pepi, Luci, Bom...*, Elisa in *Mi conejo es el mejor*, la Superiora (Mother Superior) in *Entre tinieblas*, Sor Ana in *Extramuros*, Cristina and Estrella in *Calé*, Eva in *Sauna*, Carmen in *El pájaro de la felicidad*, Anna in *Costa Brava*, Gabi in *Pasajes*, Aína in *Todo me pasa a mí*, Sofía in *A mi madre le gustan las mujeres* and Júlia in *Sevigné* (Júlia Berkowitz).

It seems clear that Spanish commercial cinema does not help in the creation of a clear, differentiated lesbian identity, as opposed to the male homosexual character.

Hypothesis N° 2: *“Spanish cinema provides an essentially negative image of lesbianism, i.e. the following applies for lesbian characters:*

- 2.1. *Their main features are frustration and vulnerability due to their sexual condition.*
- 2.2. *They are doomed to loneliness.*
- 2.3. *Their emergence from the closet is a conflict focus.*

Hypothesis N° 2.1: *Lesbian characters' main traits are frustration and vulnerability due to their sexual condition.*

Conclusion to Hypothesis N° 2.1: Indeed, it can be stated that the sexual condition of lesbian characters turn them into vulnerable beings and social victims, i.e., almost half of the characters are shown as victims, whether direct or indirect, of social incomprehension or the effects derived from the society they live in.

Two different time periods can be found in the representation of lesbianism as related to the negativism toward the lesbian theme. The first period takes up to 1985 and

shows a quite negative vision of lesbianism. The second one takes from 1986 to 2005 and provides a representation of lesbianism visibly more positive. Both periods are separated by a “hinge” film: *Calé* (Carlos Serrano, 1986), where positive and negative aspects in representation of lesbianism are mixed.

In the first period, *Me siento extraña* deserves a special mention for being an ambiguous film. The portrait of risks faced by a lesbian living in a rural environment is especially negative, despite the apparent optimism sprouting from the film’s final scene. This ambiguity must be construed as a strategy to draw the heterosexual audience’s attention, not as a positive connotation of lesbian identity .

There are also three characters that can be labeled as neutral, since their lesbian orientation does not affect them neither in a negative nor positive way, i.e., Betty in *La noche del terror ciego* and Luci & Bom in *Pepi, Luci, Bom*. In the latter case, the characters’ lesbian orientation has nothing to do with their satisfaction or frustration.

All the study films made subsequent to *Calé* can be found within the second period. For these twelve characters, lesbianism does not mean anything negative in their lives.

Thus, there has been clear progress in the lesbian-theme cinema, being 1986 the inflection year where vulnerability and frustration portrayed by the first period were left behind and a new, full of optimism period started.

Hypothesis N° 2.2: *Lesbian characters are doomed to loneliness.*

Conclusion to Hypothesis N° 2.2: In fact, their concern to find a partner and their fear of abandonment and loneliness when they already have a stable partner, are two features which are present in the unfocused modality including: *Calé*, *Costa Brava* and *El pájaro de la felicidad*. The lesbian characters’ relationship with loneliness is not shown in the rest of the study films.

In *Calé*, through the characters of Estrella and Cristina, insecurity and jealousy show the fear of loneliness in a couple.

Something similar happens to Montserrat and Anna in *Costa Brava*, where a possible job abroad for one of them makes them fear for their future as a couple.

In *El pájaro de la felicidad*, Carmen flees from the loneliness she feels in her couple life to start a new solo life.

Hypothesis N° 2.3: *Their emergence from the closet is a conflict focus.*

Conclusion to Hypothesis N° 2.3: This hypothesis is true indeed: when the characters' lesbianism becomes visible in their social environment, they usually have to face a conflict which is most likely difficult to sort out.

The first characters being faced with the conflict of their disclosure of lesbianism are Silvia and Raquel (SAR): their emergence from the closet entails a major conflict in the village they inhabit.

There are three cases in which the characters' disclosure of their lesbian orientation entails a conflict with their heterosexual partners, who do not accept their wives' lesbianism.. Such are the cases of Luci (PLB), Paula (FYV) and Cristina (CL).

In the case of Sofía (AMM), her emergence from the closet has opposite effects on the family members. Whereas her daughters react with rejection and incomprehension, her ex-husband provides great support to her and is glad to see Sofía's happiness now that she shares her life with Eliska.

For Emmanuelle (EMM) and Júlia (SVGN) disclosure of their lesbian orientation is a reason for satisfaction and their heterosexual partners accept their wives' lesbian condition when they see that they are happy with the new situation. These two cases, along with Sofía's (AMM), are relevant if compared with the other three cases in which the heterosexual partners express rejection. But they are even more relevant if compared to social rejection to gay disclosure: the sole exception being the film *Alegre ma non troppo* (Fernando Colomo, 1994). Unlike most gay characters who are depicted

to face a great conflict due to their homosexual disclosure, Colombo's (1994) portrayal of gay characters and their "coming out" of the closet does not entail any conflict.

Hence, disclosure of lesbianism entails conflict for characters that mostly belong to erotic modality. Whereas characters not facing any conflict due to their emergence from the closet mostly belong to unfocused modality, namely: Alice (LNTC), Estrella (CL), Eva (SAUN) and Marta 2 (L2L). The remaining 16 characters (57%) do not show any actual changes in their lesbian visibility. Thus, any possible conflict arising from an eventually greater visibility cannot be inferred.

Hypothesis N° 3: *Some plots found in the Spanish cinematography may induce to rejection of lesbianism*

Conclusion to Hypothesis N° 3: In short, this hypothesis is true. This research has demonstrated that Spanish cinema provides negative models of lesbianism where homophobia is present, either in an explicit or implicit way.

Accordingly, 35% of the study characters are promiscuous, i.e.: Alice (LV), Julietta (LCNJ), Emmanuelle (EMM), Paula (FYV), Cristina (CL), Eva (SAUN), Aína (TMP), Irene (ELC) and Marta 2 & Raquel 2 (L2L).

Moreover, 25% of the characters show, for one or other reason, exaggerated emotional dependence on their partners or other people from their environment. Within this category are the following characters: Berta (CA), Raquel (SAR), la Superiora (ET), Sor Ana (EXT), Estrella (CL), Carmen (EPJR) and Irene (ELC).

Some of them perform or admit to have performed socially negative actions, such as suicide, i.e., Berta (CA); theft, i.e., Estrella (CL) and Gabi (PSJ); drug consumption and power abuse, i.e., la Superiora (ET); or vampirism associated with lust in the case of Alice (LV).

Hence, though no homophobic discourses can be found in lesbian-theme Spanish cinema, it portrays certain behaviors that may induce to rejection by a non-experienced audience.

Hypothesis N° 4: *In view of the convergences and divergences between homosexual and lesbian realities in terms of socialization, it should be possible to analyse the differences in their representation in the Spanish cinema.*

Hypothesis N° 4.1: *Differences in representation modalities.*

Conclusion to Hypothesis N° 4.1: This hypothesis is true, indeed: differences can be found in the representational modalities used by gay-theme and lesbian-theme cinema.

As far as gay-theme Spanish cinema is concerned, four representation modalities were found: *hidden modality*, *unfocused modality*, *vindicating modality* and *integrated modality* to match the chronological distribution in three time periods as proposed by J. Pérez Perucha and V. Ponce: *El Postfranquismo* (1974-1976), *La Transición democrática* (1977-1982) y *La Democracia* (1983-1986). This correspondence between time periods and representation modalities was quite exact.

As for representation modalities in lesbian-theme cinema, no film has been found within the hidden modality which can be comparable to *Diferente* (Luis María Delgado, 1964) in gay cinema. The slogan used on the advertising campaign for its re-launch in 1978 read something like: “Because being gay means being... different”, which made explicit the theme hidden by the plot. In *La maldición de los Karnstein* (Camillo Mastrocinque, 1964) and the novel *Carmilla* (Sheridan Le Fanu, 1985), explicit references to lesbianism had been erased from the film discourse and there is no reference to the original novel.

Lesbian-theme cinema provides a new representation modality which is not found in gay cinema, namely: the erotic modality. To a great extent, this representation modality overlapped with some censorship-related regulations in force from 1977 to 1983 and rated films featuring highly erotic or violent contents with an “S”. Although some gay-theme films like *El Diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978) were S-rated, this was not due to their erotic contents but to the lurid violence shown on some of their scenes.

Both in gay-theme and lesbian-theme cinema three identical representation modalities can be found: a *vindicating modality*, an *unfocused modality* and an *integrated modality*. However, in lesbian-theme cinema, said representation modalities cannot be associated with any particular period in the Spanish recent history.

Hypothesis N° 4.2: *Differences related to character typology.*

Unlike gay-theme cinema showing a clear typology depicting characters as either virile or effeminate and their corresponding subtypes, namely: mature-virile & young/teen-virile in the former; subtle homosexual, transvestite and gay “drama queen” in the latter (Alfeo;1997:301), lesbian-theme cinema lacks such a specific character typology with regard to types or age distribution.

Spanish cinema does not feature the standard lesbian roles of female (femme) or male (butch). Instead, lesbian characters are mostly depicted as ordinary women not matching with any defined pattern, with the sole exception of those lesbians present in the erotic modality: they are desirable and full of eroticism women, somehow close to the femme aesthetic.