

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

Cultura y diversidad sexual en los cines español y japonés a comienzos del siglo XXI

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Yoshiko Endo

DIRECTORES

Epicteto José Díaz Navarro
Carmen Eva González Marín

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**INSTITUTO DEL TEATRO DE MADRID (ITEM)
PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS TEATRALES**



TESIS DOCTORAL

**Cultura y diversidad sexual en los cines español y
japonés a comienzos del siglo XXI**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Yoshiko Endo

DIRECTORES

Dr. Epicteto José Díaz Navarro
Dra. Carmen Eva González Marín

Madrid, 2023

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, me gustaría dar las gracias a mis directores de tesis, al Dr. D Epicteto José Díaz Navarro de la Universidad Complutense de Madrid, y a la Dra. D^a Carmen Eva González Marín de la Universidad Carlos III de Madrid, por haber aceptado la dirección de este estudio y revisarlo a lo largo del tiempo de su realización. Les agradezco de todo corazón sus comentarios y recomendaciones, y su paciencia infinita para guiarme hasta la finalización. Se lo agradeceré siempre.

Debo también agradecer a los profesores, Dra. Risa Tamaru, Dr. Marcelo G. Higa en la Universidad Ferris por haberme aceptado y dado consejos durante mi estancia en Japón, y también a la Dra. Akiko Shimizu de la Universidad Tokio por la provechosa asistencia a una de sus clases. También a los demás profesores que me han formado a lo largo de estos años.

Quisiera agradecer profundamente a los amigos que me ayudaron a corregir mi español y que también me dieron consejos: Carolina Centeno Doval, Carlos García Fernández, Juan Manuel Corral, Laura Molinera Gómez, Li Wen Fu, Eugenia Miki Martínez Watanabe, Noelia Frago Téllez, Pablo Navarro Andrés y Sergio Rozas Manzano. Sin su ayuda, no habría podido realizar mi tesis. Por supuesto, soy responsable de todos los errores que aparezcan en ella. Y también quiero dar las gracias a otros amigos de España y Japón que me ayudaron, me informaron sobre datos relacionados con mi estudio, y que me animaron a lo largo de esta etapa. Asimismo, me gustaría dar las gracias al director de cine Eusebio Pastrana por la entrevista personal que me concedió.

Además, tengo que dar las gracias a distintas instituciones, como las universidades en que he estudiado hasta ahora, la Filmoteca Española, la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Nacional de la Dieta de Japón y en particular al Ateneo de Madrid, que siempre me ha acogido, para estudiar y buscar información, bibliografía y filmografía.

Por último, especialmente tengo que mostrar mi gratitud a mis padres que me han apoyado y animado constantemente, y a mis hermanos y sobrino, y a mis abuelos que me han dado constante apoyo. Quiero darle gracias a toda mi familia. Sin su respaldo, no habría podido hacer mi estudio.

De nuevo, muchísimas gracias a todos los que me han ayudado y apoyado en estos años.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	1
RESUMEN	7
SUMMARY	10
INTRODUCCIÓN	13
Motivación	13
Estado de la cuestión y metodología	14
Estructura	20
1. LA CULTURA ESPAÑOLA Y LA HOMOSEXUALIDAD	22
1. 1. La homosexualidad en el cristianismo	22
1.1.1. Las relaciones íntimas entre personas del mismo sexo antes del cristianismo	22
1.1.2. La relación íntima entre personas del mismo sexo en el cristianismo.....	23
1.1.3. El amor entre personas del mismo sexo en el cristianismo actual.....	26
1.2. La patologización de la homosexualidad y la cultura no heterosexual en las primeras tres décadas del siglo XX	29
1.3. La homosexualidad bajo la represión de la dictadura de Franco	34
1.4. A partir de la Transición	39
1.4.1. La Transición y el primer movimiento gay en España	40
1.4.2. La Movida madrileña.....	42
1.4.3. El problema del sida	45
1.4.4. Camino hacia la igualdad de los derechos.....	48
2. LA HOMOSEXUALIDAD EN LA CULTURA JAPONESA	53
2.1. Las religiones sintoísta y budista	54
2.1.1. El <i>Azunai no tsumi</i> y el <i>Kunitsutsumi</i>	54
2.1.2. El budismo japonés y los <i>chigos</i>	58
2.2. El <i>nanshoku</i> y los samuráis	64
2.2.1. Los <i>bushis</i>	65
2.2.2. Compromisos de los “hermanos”	66
2.2.3. Los sogunes y sus pajes	68
2.2.4. La búsqueda de “la masculinidad”	70

2.3.	Era Edo y el <i>nanshoku</i>	73
2.4.	Era Meiji y Taishō.....	80
2.5.	La cultura gay en Japón después de la Segunda Guerra Mundial.	87
2.5.1.	Después de la guerra.....	87
2.5.2.	El SIDA y los casos de discriminación en Japón.....	93
2.5.2.1.	El problema del SIDA en Japón.	93
2.5.2.2.	El caso de la casa juvenil de Fuchū.....	94
2.5.2.3.	El homicidio de Shinkiba	95
2.6.	Acerca de las legislaciones actuales.....	97
3.	LA SENSIBILIDAD <i>QUEER</i> EN EL CINE.....	102
3.1.	La diversidad sexual en el cine y la sensibilidad <i>queer</i>	102
3.2.	La homosocialidad en las representaciones cinematográficas.....	107
3.3.	El estilo Camp y la homosexualidad	110
3.4.	El cine camp y las películas <i>The Rocky Horror Picture Show</i> y <i>Polyester</i> . ..	119
3.4.1.	<i>The Rocky Horror Picture Show</i>	121
3.4.2.	<i>Polyester</i>	122
4.	LA PROBLEMÁTICA LGTB EN ALGUNOS FILMES JAPONESES	126
4.1.	El cine <i>queer</i> japonés	126
4.2.	El filme, <i>Hush!</i>	131
4.2.1.	El filme <i>Hush!</i>	131
4.2.2.	Salir del armario en el contexto japonés.....	132
4.2.3.	Salir del armario en el filme <i>Hush!</i>	135
4.3.	<i>Yaji and Kita: The Midnight Pilgrims</i>	141
4.3.1.	La película <i>Yaji and Kita: The Midnight Pilgrims</i>	141
4.3.2.	La historia	142
4.3.3.	El tema de las drogas	143
4.3.4.	Las performances travestis	144
4.3.5.	La variedad de parodias.....	146
4.3.6.	El estilo artificial	147
4.3.7.	El amor verdadero, la vida y la muerte.....	149
4.4.	El filme <i>La maison de Himiko</i>	151
4.4.1.	La película <i>La maison de Himiko</i>	151
4.4.2.	La escena en el club.....	153
4.4.3.	El amor hetero-gay	155

4.4.4.	Las representaciones gais de los ancianos	158
4.4.5.	La representación del protagonista Haruhiko	160
4.5.	El amor entre hombres en la película <i>Quisiera estar siempre a tu lado</i>....	164
4.5.1.	El género <i>BL</i> desde manga a otros medios culturales	164
4.5.2.	La película <i>Quisiera estar siempre a tu lado</i>	168
4.6.	<i>Big Bang Love, Juvenile A</i>	175
4.6.1.	Una mirada ¿marginada o <i>queer</i> ?	175
4.6.2.	<i>Big Bang Love, Juvenile A</i>	180
4.6.3.	La teatralidad en el filme	181
4.6.4.	El amor y su sensibilidad.....	184
4.7.	Dos obras cinematográficas de los años 2010 de Ryosuke Hashiguchi....	192
4.7.1.	Película <i>Zentai</i>	192
4.7.2.	<i>Three Stories of Love</i> (2015)	198
5.	LGTB EN FILMES ESPAÑOLES.....	208
5.1.	El cine <i>queer</i> español.....	208
5.2.	<i>I love you baby</i>.....	213
5.2.1.	La película <i>I love you baby</i>	213
5.2.2.	La presencia de Boy George.....	216
5.2.3.	La transformación de Daniel	219
5.3.	<i>La mala educación</i>	225
5.3.1.	Una breve introducción al cineasta manchego	225
5.3.2.	El filme <i>La mala educación</i>	233
5.3.3.	La perdición causada por Juan.....	234
5.3.4.	Los cuerpos representativos en la obra.....	236
5.3.5.	La crítica a la Iglesia Católica	240
5.4.	<i>Spinnin'</i>	245
5.4.1.	Historia de la película	245
5.4.2.	La relación familiar	247
5.4.3.	Los elementos <i>camp</i>	251
5.4.4.	El tema del VIH y del SIDA.....	254
5.5.	<i>Ander</i>	258
5.5.1.	El filme <i>Ander</i>	258
5.5.2.	La relación triangular en <i>Ander</i>	261
5.5.3.	La formación de una nueva familia <i>queer</i>	264

5.6. <i>Dolor y gloria</i>	268
5.6.1. Sobre la película	268
5.6.2. Las drogas y el teatro.....	270
5.6.3. La sensibilidad <i>queer</i> en el filme.....	276
6. COMPARACIÓN Y CONTRASTE.....	281
6.1. Diferencias culturales.....	281
6.2. Comparación filmica.....	284
6.2.1. Elementos camp.....	284
6.2.2. La familia <i>queer</i>	285
6.2.3. Los problemas sociales.....	287
6.2.4. La mirada <i>queer</i> de las mujeres, <i>Yaoi/Boy's Love</i>	288
6.2.5. Política y la identidad <i>queer</i>	289
CONCLUSIONES	298
Culturas y homosexualidad.....	298
El cine <i>queer</i> en los dos países, España y Japón	300
Resultado y futuras investigaciones.....	304
FILMOGRAFÍA Y BIBLIOGRAFÍA	308
FILMOGRAFÍA.....	308
Cine español.....	308
Cine japonés.....	312
Cines de otros países	316
BIBLIOGRAFÍA	319
Bibliografía sobre cine español	319
Bibliografía sobre cine japonés	326
Bibliografía sobre cultura española.....	332
Bibliografía sobre cultura japonesa	336
Bibliografía sobre otras obras citadas y consultadas.....	345

RESUMEN

Este trabajo, *Cultura y diversidad sexual en los cines español y japonés a comienzos del siglo XXI*, pretende comparar las culturas y las representaciones cinematográficas acerca del colectivo gay como una parte del colectivo LGTBQ en nuestro tiempo.

Desde el comienzo del séptimo arte, las representaciones del colectivo gay en general estaban prohibidas, estigmatizadas, y muchas veces se describían con imágenes negativas salvo excepciones determinadas. A pesar de ello, últimamente las películas con temática LGTBQ son cada vez más numerosas y ha aumentado/está aumentando la visibilidad del colectivo en el cine a nivel mundial. Asimismo, el ámbito legal y las situaciones sociales en torno al colectivo han cambiado drásticamente y también están cambiando en muchos países. En este estudio, solamente me centro en la cinematografía de dos países, España y Japón. Son países geográfica y culturalmente lejanos, pero históricamente tienen un vínculo anterior a la Modernidad. Con respecto al colectivo, las situaciones sociales y legales son totalmente diferentes en estas dos naciones. Por ejemplo, España fue uno de los pioneros en la legalización del matrimonio igualitario, y en Japón aún no existe un derecho del matrimonio legal entre personas del mismo sexo. En el ámbito cultural actual, a pesar de que hay importación y exportación de los dos cines entre los países, no se conoce mucho el género *queer* de otros países. Entre los objetivos de este estudio estaría ver cómo aparece la sensibilidad *queer* en el cine contemporáneo de ambos países y establecer puntos de contacto, así como examinar las diferencias entre las producciones en el periodo que va desde 2001 hasta el comienzo de la pandemia.

Para ello, he dividido el texto en dos partes, cultura y cine. Para estudiar las culturas, en los capítulos 1 y 2, he intentado abarcar varios puntos, el legislativo y la penalización homosexual y el matrimonio igualitario; desde las religiones como el cristianismo y el sintoísmo y el budismo, y desde otros movimientos culturales *queer* y otros ocurridos en el siglo pasado de ambos países. Y, para comparar dos cines distintos, como eje comparativo prestaré atención a la sensibilidad *queer* que pone en tela de juicio a la heteronormatividad o desvela el sistema heteronormativo. En el capítulo 3 he comentado el cine y la sensibilidad *queer* refiriéndome a la homosocialidad, la imagen homoerótica y el estilo camp. Y, en base a las ideas tratadas, en los capítulos posteriores

4 y 5, he analizado las siguientes doce obras cinematográficas: *Hush!* (Ryosuke Hashiguchi 2001), *Yaji and Kita: The Midnight Pilgrims* (Kankurō Kudō 2005), *La maison de Himiko* (Isshin Inudō 2005), *Quisiera estar siempre a tu lado* (Kei Horie 2007), *Big Bang Love, Juvenile A* (Takashi Miike 2006), *Zentai* (2013) y *Three Stories of Love* (2015) de Hashiguchi. En el cine español, he analizado las siguientes películas: *I love you baby* (David Menkes y Alfonso Albacete 2001), *Spinnin'* (Eusebio Pastrana 2007), *Ander* (Roberto Castón 2009), *La mala educación* (2004) y *Dolor y gloria* (2019) de Pedro Almodóvar.

Como resultado de este estudio, se puede concluir que el contexto del colectivo es muy diferente en España y Japón, resultan dispares en relación con las ideas sobre la homosexualidad en los ámbitos religiosos y legislativos. Pero, por otro lado, hay cosas comunes, dado que los dos países han sufrido idénticos problemas sobre la homosexualidad, véanse la patologización, la homofobia, etc. Asimismo, las representaciones cinematográficas también muestran diferencias y aspectos comunes en España y Japón, ya que ambos cines presentan varios personajes que muestran la diversidad de género y de orientación sexual, la familia *queer*, los problemas sociales, los elementos camp, etc. Dentro de dichas características, el cine español refleja más la identidad gay, la cultura gay, e incluso conlleva una política *queer* en su propuesta. Por otro lado, las obras japonesas no muestran una dimensión equivalente, y resulta que varios filmes con temática gay proyectan una mirada femenina, como ocurre en el género *yaoi*. Resulta obvio afirmar que las diferencias dependen de las distintas culturas en relación con el colectivo. Pienso que la represión explícita vista en el código penal influyó en la sociedad española, afirmando que la homosexualidad era un peligro para la moral pública, lo que dio lugar a un movimiento de liberación que posteriormente generaría una identidad del colectivo. Al contrario, en el caso de Japón, no había una explícita prohibición de la homosexualidad, pero sí algunos tipos de arte que representaban el travestismo y la historia del amor entre personas del mismo sexo, sin que se generara una identidad tan fuerte como la española. Para concluir, parece que España y Japón no tienen puntos comunes; no obstante, hay ciertos elementos compartidos en las culturas del colectivo y la sensibilidad *queer*.

SUMMARY

This thesis, *Cultura y diversidad sexual en los cines español y japonés a comienzos del siglo XXI* (*Culture and sexual diversity in Spanish and Japanese cinemas in the beginning of the 21st century*), pretend to compare the cultures and the cinematic representations of the gay collective which is a part of the LGBTQ collective of our time.

Since the invention of the cinema, in general, the gay collective representations were prohibited, stigmatized, and many times were described (with certain exceptions) with negative images. Nevertheless, recently films with LGBTQ theme are produced more and more, and are increasing the visibility of this collective in cinema worldwide. In the same way, the legal area and the social situations surrounding of the collective have changed drastically and are changing in many countries, too. In this study, I focus only on the cinematography of two countries, Spain, and Japan. These countries are geographically and culturally distant, but historically have a link before the Modernization. Regarding the collective, the social and legal situations are totally different in these two countries. For example, Spain is one of the pioneers of the legalization of the same-sex marriage, and Japan doesn't have yet the rights of the legal same-sex marriage. In the actual cultural area, although there have been importation and exportation of films between these countries, not much is known about the queer genre of each other. The aim of this study is to investigate how the queer sensibility appears in the contemporary cinema of these two countries and to establish contact points between them. And, to examine the differences between productions in the period ranging from 2001 until the start of the Covid pandemic.

For that purpose, I divided this work in two parts: culture and cinema. When examining these cultures, in chapters 1 and 2, I deal with various points such as the legal issues about the homosexual penalization and the same-sex marriage, within Christianity, Shintoism and Buddhism, and from the other queer culture's movements and events that took place in the past century in these two countries. And, when comparing these two different cinemas, I pay attention at the queer sensibility as the key point to compare how the heteronormativity or revealing the heteronormative system are being put into question. In chapter 3, I treat the queer cinema and the queer sensibility where the homosociality, the homoerotic images and the camp style appears. Continuing with these ideas, in

chapters 4 and 5 I analyze the following films: *Hush!* (Ryosuke Hashiguchi 2001), *Yaji and Kita: The Midnight Pilgrims* (Kankurō Kudō 2005), *La maison de Himiko* (Isshin Inudō 2005), *Itsu ka no kimi e (Gay Lovers)*, Kei Horie 2007), *Big Bang Love, Juvenile A* (Takashi Miike 2006), *Zentai* (2013) y *Three Stories of Love* (2015) de Hashiguchi. Regarding Spanish cinema I cover the following films: *I love you baby* (David Menkes y Alfonso Albacete 2001), *Spinnin'* (Eusebio Pastrana 2007), *Ander* (Roberto Castón 2009), *La mala educación (Bad education)*, 2004) y *Dolor y gloria (Pain and glory)*, 2019) de Pedro Almodóvar.

As a result of this study, it can be concluded that the context of the collective is very different in Spain and Japan, due to differences related to the ideas about homosexuality in religion and legal areas. But, on the other hand, there have been shared things due to the suffering emerging from the identical problems about homosexuality, (pathologization, homophobia, etc.) In the same way, the cinema representations show the differences and common aspects between Spain and Japan and present various characters that show gender and sexual orientation's diversity, the queer family, the social problems, the camp style, etc. Regarding those characteristics, the Spanish cinema reflects more the gay identity, the gay culture, and involves the queer politics on its proposal. On the other hand, the Japanese works do not exhibit an equal dimension, and it seems that a few films with gay theme project a female gaze, as the yaoi genre. It is obvious to say that the differences come from each culture in relation to the collective. I think that the explicit repression views in the penal code, affirming that homosexuality was a risk for the public moral, influenced the Spanish society and led to a liberation movement which subsequently would generate a collective identity. Instead, in the case of Japan, there has not been an explicit prohibition of homosexuality and even there were something type of arts representing transvestism and stories of love between same-sex persons, but it did not generate a strong identity as in the Spanish case. To conclude, it seems that Spain and Japan don't have points in common, but they have certain common elements in the collective cultures and the queer sensibility.

INTRODUCCIÓN

Motivación

Este trabajo pretende comparar el cine y las culturas de España y Japón en el ámbito de la homosexualidad masculina, como una parte de la diversidad sexual y prestando atención a la sensibilidad *queer*.

En las últimas décadas, está cambiando drásticamente la visibilidad de la diversidad sexual y el establecimiento del sistema legal relacionado con el colectivo en el mundo, principalmente en Occidente. Pero, como es obvio, la situación social y legal en torno al colectivo LGTBQ es diferente en cada cultura y cada país. De hecho, hay varios países que siguen penalizando la homosexualidad y la sodomía en la actualidad¹.

En el ámbito cultural, la diversidad sexual se está visibilizando más, incluso en el cine de numerosos países. Por ejemplo, se puede comprobar la visibilidad y la popularización de las representaciones del colectivo LGTBQ en el cine en los premios recibidos en prestigiosos festivales. Por ejemplo, en el 2013, el filme francés *La vida de Adèle* (Abdellatif Kechiche 2013) que trata del amor lésbico, ganó en el Festival de Cannes la Palma de Oro tanto para el director como para las actrices principales. En 2017, el Óscar a la mejor película, por primera vez lo ganó una película LGTBQ, *Moonlight* (Barry Jenkins 2016), que trata la vida de un hombre gay negro en tres etapas, desde su infancia, la adolescencia y hasta ser un adulto como traficante de drogas. Hace más de una década, las películas estadounidenses *Brokeback Mountain* (Ang Lee 2005) o *Mi nombre es Harvey Milk* (Gus Van Sant 2008) fueron nominadas al Óscar a la mejor película, aunque no lo ganaron². Los ejemplos anteriores muestran grandes avances en comparación con el siglo pasado, cuando el colectivo luchaba contra una gran opresión. Aunque sean los casos hollywoodiense y francés, son ejemplos destacados del cambio social y cultural sobre el tema de la diversidad sexual en muy poco tiempo. Y, en general,

¹ Por ejemplo, varios países de África, Oriente Medio, algunos países en Asia, etc. Dependiendo del país varía la determinación de pena, incluso algunos países del mundo todavía siguen castigando la homosexualidad con la pena de muerte. Véase en el informe de ILGA: *Homofobia de Estado 2020: Actualización del Panorama Global de la Legislación* (ILGA World: Ramón Mendos et al. 2020).

² El film *Brokeback Mountain* ganó los premios al mejor director, mejor guion y mejor banda sonora, y *Mi nombre es Harvey Milk* ganó los Óscar al mejor actor y al mejor guion. Acerca de la película de Ang Lee, había unos rumores sobre la pérdida del premio a mejor película a causa del tema, es decir, el amor entre hombres, que no les gustó a los miembros conservadores del comité.

la visibilidad del colectivo se está generalizando cada vez más.

Se puede recordar que España y Japón curiosamente son dos países relacionados con el sol; España era «el imperio en el que nunca se pone el sol», y Japón «el país del sol naciente». Históricamente, los dos países, geográfica y culturalmente lejanos, tienen relaciones bastante antiguas: por ejemplo, en 2013 y 2014 se celebró el cuatrocientos aniversario de la relación de intercambio a partir de la llegada de la embajada Keichō (partió en 1613 y llegó en 1614) y en 2018 se celebró el 150 aniversario del establecimiento de relaciones diplomáticas entre estos dos países.

Por otro lado, en el ámbito cultural, aunque hay importación y exportación del cine entre ambos países, no es tan popular el cine español en Japón, al igual que el cine japonés en España, y sobre todo el cine que muestra la diversidad sexual.

Por esta situación, a través de este trabajo se intentará aportar una nueva perspectiva sobre la cultura relacionada con el colectivo y el cine de los dos países en el campo académico. Para ello, se centra en el cine no heterosexual en ambos países, prestando atención a la relación entre varones como una parte de la diversidad sexual, se trata el cine con temática gay y la cultura relacionada con este para comparar la sensibilidad *queer* a través de las películas y señalar las diferencias culturales en el cine *queer* en España y Japón.

Estado de la cuestión y metodología

A lo largo de la historia, el colectivo no heterosexual ha sido oprimido, marginado y estigmatizado incluso durante buena parte del siglo XX, hasta en las representaciones cinematográficas. Esto ha sido suficientemente aclarado a través de varios estudios. En primer lugar, se presentan algunos estudios destacados del cine *queer* español y japonés.

En el cine español, en las últimas décadas han avanzado más las investigaciones sobre la diversidad sexual. Por ejemplo, Alberto Mira (2008) presenta la historia y los análisis de representaciones lesbianas y gays desde las primeras etapas del cine hasta la mitad de la primera década del siglo XXI con ejemplos de Hollywood, de Europa, y sobre todo de España. Su gran estudio sintético aporta la historia, las estrellas gays, la visión camp y muchos otros aspectos. También los estudios de Alejandro Melero (2010 y 2017)

analizan numerosos filmes de la época de la dictadura de Franco y las películas del director Eloy de la Iglesia tras el comienzo de la Transición: presenta las representaciones estereotipadas de los personajes gais y lesbianas. Y Chris Perriam (2013) trata el desarrollo del cine *queer* español a partir de la década de 1990: es un trabajo general sobre el cine y la cultura del colectivo LGTBQ en España que trata varios puntos de vista análisis de filmes, iconos, literatura, etc. A parte de estos estudios generales del cine español, hay una gran cantidad de artículos y libros que tratan las representaciones del cine fuera de la heteronormatividad, sobre todo de un determinado filme o director. Por ejemplo, Paul Julian Smith (2014) o José Luis Sánchez Noriega (2017) aportan numerosos estudios sobre el director Pedro Almodóvar.

En el caso de Japón, actualmente están aumentando el cine *queer* y los estudios acerca de él. Los análisis filmicos con la utilización de la teoría homosocial propuestos por Eve Kosofsky Sedgwick, como el elaborado por Inuhiko Yomota y Ayako Saitoh (2004), en los que desvelan una relación sentimental fuerte entre varones y el homoerotismo de los personajes heterosexuales en el cine japonés, como las películas sobre la *yakuza*, o una película de director Seijun Suzuki, entre otras. El libro escrito en colaboración por varios autores, editado por Marou Izumo (2005) trata numerosos filmes de varios países: Estados Unidos, España, Reino Unido, Tailandia o Japón. Aunque la mayoría se centran en el cine de fuera de Japón, presenta cinco obras japonesas: *The Cherry Orchard* (título original en japonés *Sakura no sono*, Shun Nakahara 1990), *Tarch Trip* (Hiroyuki Oki 1994), *Gohatto* (Nagisa Ōshima 1999), *Lily Festival* (título original *Yuri sai*, Sachi Hamano 2001) y *Hush!* (Ryosuke Hashiguchi 2001). Por otro lado, Ikuo Shinjō (2010) presenta una idea general del cine *queer* japonés en su artículo en el que profundiza en *Feliz Navidad Mr. Lawrence* (1983), del director Nagisa Ōshima. Otro ejemplo sobre un estudio concreto de un director, Yutaka Kubo (2017) analiza las películas del director japonés Keisuke Kinoshita (1912-1998) realizadas entre 1949 y 1959 desde una perspectiva *queer*.

Como sabemos, a lo largo de la historia, se ha producido cine con connotación *queer* y también con temática LGTBQ. Igualmente hay muchas investigaciones sobre las representaciones *queer* de los cines de ambos países. A pesar de ello, los estudios suelen ser de un determinado país, de un género, de una película concreta o de un determinado director. Y falta una comparación de una visión amplia del cine *queer* entre España y Japón. Como el primero de sus objetivos, esta tesis trata de aportar esa perspectiva

comparatista, que abra un camino a una investigación a mayor escala del cine español y japonés que muestra temáticas LGTBQ.

Como segundo objetivo, intentaremos ver cómo debe llevarse a cabo una comparación entre estos cines culturalmente distintos. Para ello, este trabajo se centra en la sensibilidad *queer*, en el análisis de la representación en la que cabe la posibilidad de una mirada, una postura o un contexto que subvierta o desvíe la heteronormatividad y/o el heterosexismo.

La palabra inglesa “queer”, que significa “un hombre gay”, “raro”, “inusual”³, existe desde hace mucho tiempo. Retomando dicha palabra se empezaron a desarrollar los estudios *queer* en el campo académico por la famosa introducción de Teresa de Lauretis (1991), quien propuso “la teoría *queer*” a partir de la década de los noventa. La teoría derivaba de los estudios gays y lesbianos que venían de la corriente de ideas del feminismo, y tiene la intención de criticar el poder del binarismo heterosexualidad/homosexualidad.

Por ejemplo, Carmen González Marín dice sobre la teoría *queer*:

La teoría queer abre un horizonte *novedoso* al permitirnos u obligarnos a romper con la sempiterna dicotomía igualdad-diferencia. Lo queer apunta en realidad hacia la *indiferenciación*, y así ahuyenta definitivamente la necesidad de justificar un estatus político o unos derechos civiles sobre la base de algún tipo de fundamentación *ontológica* o de otra índole (2011, 11).

Para dirigir a la indiferenciación, conceptos como performatividad y homosocialidad han sido utilizados repetidamente. Anteriormente, Michael Foucault ya había aclarado el mecanismo del poder, y la creación de la homosexualidad y su marginalización, en el volumen I de *La historia de la sexualidad* (el primer volumen, de los cuatro que forman la obra, fue publicado en 1976). Por otro lado, Eve Kosofsky Sedgwick (1985) utilizó la homosocialidad para desvelar una relación consolidada entre varones en el contexto heterosexual. Además, Judith Butler (2007) adaptó la

³ Según el diccionario de *Cambridge Dictionary*, “gay men”, “strange”, “unusual”, “not expected”, “a gay person, especially a man”, acceso el 19 de mayo de 2023, <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/queer>.

performatividad al género que explica “lo natural” del género binario mujer y hombre.

Gracias a la difusión de dichos estudios en diferentes países y culturas fuera del mundo anglosajón, por ejemplo, en España y Japón, se está utilizando la palabra *queer* y sus connotaciones. Esta asimilación de la teoría *queer* y lo que comporta en un nivel conceptual tiene muchas aplicaciones, incluso para analizar representaciones cinematográficas. Por ejemplo, Takemura (2013) analiza los filmes con la teoría *queer* de la homosocialidad o la noción de la performatividad del género y aclara los deseos subconscientes lesbianos en el cine clásico y contemporáneo. Las representaciones *queer* aportan una visión divergente de la heteronormatividad.

La teoría *queer* da importancia a la diferencia dentro del colectivo. Por ejemplo, Teresa de Lauretis (1991) utilizó la palabra *queer* en una conferencia del año 1990 para enfatizar la diferencia entre los gays y las lesbianas. Del mismo modo, para aclarar la diferencia del contexto en torno al colectivo de España y Japón, sería imprescindible tratar los aspectos culturales y los diferentes conceptos acerca de la homosexualidad en las religiones y los contextos sociales de ambos países. Después de explicar las diferencias socioculturales, analizaré un conjunto de películas de estos dos países, a saber: *I love you baby* (David Menkes y Alfonso Albacete 2001), *La mala educación* (Pedro Almodóvar 2004), *Spinnin'* (Eusebio Pastrana 2007), *Ander* (Roberto Castón 2009), *Dolor y gloria* (Pedro Almodóvar 2019), *Hush!* (Ryosuke Hashiguchi 2001), *Yaji and Kita: The Midnight Pilgrims* (título original *Mayonaka no Yaji-san Kita-san*, Kankurō Kudō 2005), *La maison de Himiko* (título original *Mezon do Himiko*, Isshin Inudō 2005), *Quisiera estar siempre a tu lado* (título original *Itsuka no kimi e*, Kei Horie 2007), *Big Bang Love, Juvenile A* (título original *46 okunen no koi*, Takashi Miike 2006), *Zentai* (2013) y *Three Stories of Love* (título original *Koibitotachi*, 2015) de Ryosuke Hashiguchi. Me interesa ver cómo aparece la sensibilidad *queer* en el cine contemporáneo de ambos países, Japón y España, y establecer puntos de contacto, así como diferencias entre las producciones de ambos países en el periodo que va desde 2001 hasta el comienzo de la pandemia. En mi análisis, como he señalado más arriba, es necesario partir de la teoría *queer* así como del estilo camp desde un punto de vista estético.

La palabra inglesa “camp” es un término que define algo como «afeminado», «exagerado»⁴, para describir la idea de la homosexualidad o del *drag queen*. Y el estilo

⁴ Según la definición del diccionario *Oxford Spanish Dictionary*.

camp ha sido una manera de manifestar la desigualdad social de las situaciones homosexuales o *queer*⁵.

Susan Sontag publicó «Notas sobre lo “camp”» en 1964, un texto que todavía se considera una teoría fundamental del estilo camp. Sontag explica que lo camp es una visión del esteticismo, compuesta por la exageración y la artificialidad. Aunque menciona el vínculo con la homosexualidad, porque considera a los creadores gais como vanguardistas, no lo limita solo a la misma. Por otro lado, en 1977, en «Lo camp y la sensibilidad homosexual» Jack Babuscio indica que el estilo camp es un producto de la sensibilidad homosexual compuesto por cuatro elementos fundamentales: la ironía, el esteticismo, la teatralidad y el humor.

Otro punto importante es la representación del *drag* nacida en la subcultura gay, una forma de promover el movimiento del colectivo LGTB. Como dice Judith Butler, las representaciones cinematográficas del travestismo, que es uno de los elementos del camp, han contribuido a desviar la idea binaria tradicional del género: la masculinidad y la feminidad.

Female Trouble [Cosa de hembras] es el título del filme de John Waters que retrata a Divine (también héroe/heroína de *Hairspray*), cuya representación de las mujeres propone de manera implícita que el género es un tipo de caracterización persistente que pasa como realidad. Su actuación desestabiliza las diferenciaciones mismas entre lo natural y lo artificial, la profundidad y la superficie, lo interno y lo externo, a través de las cuales se activa el discurso sobre los géneros (Butler 2007, 37).

Gracias a la forma de imitar con una exageración al poner énfasis en el “género” naturalizado, una *performance drag* tiene connotaciones subversivas de la heteronormatividad. Pero el camp no solo se limita a esa *performance*.

La sensibilidad gay que propuso Jack Babuscio data de la década de 1970. Aunque es un término inglés, el cine camp existe en la cultura española e incluso en la japonesa:

⁵ Aunque *queer* era un término peyorativo para la homosexualidad y otras orientaciones sexuales, el colectivo LGTBQ lo ha retomado con la intención de afirmar sus sexualidades.

los ejemplos sobre el cine camp son de Mira (2008), de Izumo (2002) y de Kubo (2017). Aunque Alberto Mira indica que el camp ya ha perdido vigencia y no tiene prominencia (2008, 186). No obstante, con el paso del tiempo, este estilo llega a la esfera de la cultura popular, y ya no solo es un producto exclusivo del colectivo como indicó Sontag. Y también, en 2019, el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York celebró una exposición con el tema camp. Por consiguiente, se supone que el estilo camp todavía sigue teniendo una cierta fuerza para aportar una visión no heteronormativa en la época actual.

Según Mira, el cine gay se determina por dos términos: «las películas que se basan en la representación de la homosexualidad y las reacciones que genera» y «una serie de creadores que se basan en que son homosexuales (aunque lo sean de diferentes modos)» (2008, 25). Aunque un director homosexual haga una película en la que no aparezca ningún personaje homosexual o del colectivo LGTBQ, la obra se considera cine gay.

Sontag dice que con el paso del tiempo algunas obras se convierten en camp o dejan de serlo (1996, 367). En este trabajo, se analizarán las obras cinematográficas del comienzo del siglo XXI, después de que se originara la teoría *queer* y hubiera un auge de las películas que tratan la diversidad sexual en los años noventa del siglo pasado.

En definitiva, con una mirada y una perspectiva *queer*, tras revisar su contexto cultural y cinematográfico, me propongo analizar las doce películas mencionadas realizadas en la primera y la segunda década de nuestro siglo actual, y examinar la sensibilidad *queer* que se expresa en ellas.

Para considerar cualquier sociedad parece que un índice de la igualdad es la adquisición de derechos igualitarios para el colectivo, como el matrimonio entre personas del mismo sexo, y que en España se legalizó en 2005. Como he mencionado más arriba, las películas elegidas son las siguientes: dos películas españolas de 2001 y 2004 y dos películas posteriores a la legalización del matrimonio igualitario, pero que se ambientan en la década de los noventa. Me interesa analizar el potencial contraste entre los ejemplos de un cine previo al reconocimiento del derecho a un matrimonio igualitario, y el cine realizado tras ese reconocimiento, en el tratamiento de las relaciones no heterosexuales. Es especialmente relevante observar la mirada hacia una época previa a ese reconocimiento, cuando ya se ha producido de hecho. Además, incluiré una obra maestra del director Pedro Almodóvar realizada como su último filme gay para poder ver un cambio de representación gay en su cine, incluso en la sociedad española actual.

Y en cuanto a las películas japonesas, dado que no existe hoy día el matrimonio igualitario, se tratarán siete filmes japoneses del siglo XXI, tal como mencioné más arriba.

Tras el análisis de estos ejemplos de cine de temática LGBTQ, se extraerán algunas líneas que permitan establecer una comparación y el contraste, en su caso, entre los dos cines, japonés y español, de las décadas consideradas. Veremos aquellos elementos comunes o divergentes relativos a diferencias culturales, y las maneras en que se elaboran las perspectivas *queer*; fundamentalmente, observaremos los elementos comunes en el cine con temática no heterosexual, así como aquellos rasgos que pueden señalar las especificidades de dos cines a la hora de presentar temáticas comunes.

Estructura

Para alcanzar el objetivo de este trabajo, debemos tener en cuenta dos categorías: cultura y cine. En el primer capítulo, se trata la cultura española en cuanto a la relación entre personas del mismo sexo. Primero, como base de la tradición cultural, se estudia el cristianismo y la homosexualidad, y después se realiza un recorrido rápido por el siglo XX sobre la transformación de la idea acerca de la homosexualidad desde su consideración como una patología hasta que se consiguieron derechos igualitarios.

El segundo capítulo trata sobre la cultura japonesa y la relación entre personas del mismo sexo. Primero, para comparar con la religión cristiana, examinaré de manera sintética el budismo y el sintoísmo. A continuación, se estudia la relación entre varones desde la era Edo hasta la edad contemporánea.

En el tercer capítulo, antes de analizar algunas películas españolas y japonesas al comienzo del siglo XXI, se analiza la sensibilidad *queer* en el cine, especialmente, la homosocialidad y el estilo camp. Tras tratar, desde un punto de vista teórico, lo camp, me centraré en el cine clásico camp: *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman 1975) y *Polyester* (John Waters 1981).

Luego, en el cuarto capítulo, después de tratar brevemente el cine *queer* japonés y su transformación, se analizan siete obras cinematográficas: *Hush!* (Ryosuke Hashiguchi 2001), *Yaji and Kita: The Midnight Pilgrims* (Kankurō Kudō 2005), *La maison de Himiko* (Isshin Inudō 2005), *Quisiera estar siempre a tu lado* (Kei Horie 2007),

Big Bang Love, Juvenile A (Takashi Miike 2006) y dos películas de Hashiguchi, *Zentai* (2013) y *Three Stories of Love* (2015).

El quinto capítulo, tras explicar el cine *queer* español, se presenta una reflexión sobre cinco películas españolas: *I love you baby* (David Menkes y Alfonso Albacete 2001), *La mala educación* (Pedro Almodóvar 2004), *Spinnin'* (Eusebio Pastrana 2007), *Ander* (Roberto Castón 2009) y *Dolor y gloria* (Pedro Almodóvar 2019).

En el sexto capítulo, basándose en los análisis de los capítulos anteriores, se realiza una comparación y contraste entre las culturas y las películas relacionadas con la homosexualidad masculina en España y Japón.

1. LA CULTURA ESPAÑOLA Y LA HOMOSEXUALIDAD

El amor y las relaciones íntimas entre personas del mismo sexo existían desde la antigüedad. Un caso paradigmático es el de la Antigua Grecia. A pesar de ello, es evidente que dicho concepto es diferente y tiene sus características en cada cultura, además con el paso del tiempo cambia su significado. Por supuesto que, por ejemplo, en la Edad Media no existe la palabra y la noción de “la homosexualidad” que se inventó en el siglo XIX, pero el sentimiento amoroso sí que existía desde tiempos antiguos. Entonces, en los próximos capítulos me atrevo a utilizar la palabra homosexual/homosexualidad sin diferenciar los contextos históricos para explicar el acto o la relación entre personas del mismo sexo.

Este capítulo se ocupa de la homosexualidad masculina en España y su desarrollo, principalmente durante el siglo XX. Para ello, en primer lugar, se tratará el concepto en la religión cristiana, en segundo lugar, se examinará la idea de la patologización de la homosexualidad y la situación en las primeras décadas del siglo pasado; en tercer lugar, me ocuparé de la condición de los homosexuales españoles bajo la dictadura de Francisco Franco; y en cuarto lugar, se verá la época de la Transición, los movimientos de liberación gay en España, el fenómeno cultural de la Movida y el problema de SIDA, y el matrimonio entre personas del mismo sexo que se legalizó en 2005.

1. 1. La homosexualidad en el cristianismo

1.1.1. Las relaciones íntimas entre personas del mismo sexo antes del cristianismo

En la sociedad occidental, la relación amorosa entre personas del mismo sexo se percibía como un pecado cuando se desarrolla la religión cristiana. ¿Cómo se percibía la relación íntima entre personas del mismo sexo antes de que el cristianismo se difundiera en el Occidente? Aquí, me gustaría tratar brevemente la relación amorosa entre varones en la Edad Antigua centrándome en la Antigua Grecia y el Imperio Romano.

En la Antigua Grecia, el amor entre varones era una práctica corriente. No existía una religión que prohibiera ni pusiera restricciones en el amor entre personas del mismo

sexo (Dover 2008, 300), para los ciudadanos de la Antigua Grecia el amor entre varones era considerado natural y sus relaciones eran libres (Foucault 2005b, 208-209; Dover 2008, 114). No obstante, existieron ciertos modos y restricciones en esas relaciones: una persona superior tenía el papel dominante y la otra inferior un papel pasivo; por ejemplo, hombres libres con respecto a adolescentes, esclavos o extranjeros. Si la relación no encajaba en las relaciones jerárquicas, dicha relación íntima se convertiría en un incumplimiento de las reglas y el hombre adulto estaría excluido de la ciudadanía. Por ejemplo, los ciudadanos de la Antigua Atenas no podían tomar un papel de pasivo ni ejercer la prostitución (no podían venderse), en caso contrario perderían la ciudadanía (Foucault 2005b, 240-245; Dover 2008, 114, 162-163 y 168)⁶. Era necesario mantener la posición jerárquica entre los activos (dominantes) y los pasivos (dominados) en las relaciones entre varones. Además, los deseos excesivos estaban mal vistos en general (Dover 2008, 55), la violencia hacia las personas pasivas estaba prohibida y castigada en el caso de que los dominantes las violaran de manera premeditada (Ibíd. 73)⁷.

Las relaciones amorosas entre hombres en el Imperio Romano eran parecidas. No obstante, en el siglo III, hubo una transformación de la sociedad romana y de los hábitos sexuales a causa de la inestabilidad política y la crisis económica; la procreación empezó a ser un objetivo principal de la práctica sexual, y la sociedad llegó a condenar la homosexualidad (Novillo López 2013, 166). El cristianismo que había sido perseguido en las primeras etapas llegó a ser reconocido en el Imperio Romano en el 313. Posteriormente, en el 392 se convirtió en religión del Estado. Sin embargo, antes de que se hubiese expandido la creencia cristiana, ya habían empezado las restricciones en la relación íntima entre varones en el Imperio Romano.

1.1.2. La relación íntima entre personas del mismo sexo en el cristianismo

En la tradición del judaísmo y del cristianismo, la sodomía es pecado desde hace miles de años. Según la Real Academia Española, la sodomía es la práctica del coito anal⁸.

⁶ En el Imperio Romano, la Lex Scantinia (149 AC) prohibía que los hombres libres ejercieran un rol pasivo, afeminado, el adulterio y la pederastia. Pero no funcionaba con éxito (Muñoz Catalán 2013, 221-226).

⁷ Según Dover, la violencia espontánea no se castigaba (2008, 54).

⁸ Consultado en *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., de la Real Academia Española, acceso el 16 de mayo de 2023, <https://dle.rae.es/sodom%C3%ADa>.

Realmente la palabra “sodomía” no solo significaba el acto sexual entre personas del mismo sexo, sino que incluía varios hábitos como el incesto, la zoofilia, el sexo oral, el coito anal, etc.; se incluían las relaciones sexuales cuyo objetivo no fuera la procreación (Sakai 1996, 168). Sin embargo, hoy en día, como indica la definición de la Real Academia Española, su significado se concreta en un determinado acto sexual.

Desde la época del Antiguo Testamento hasta el siglo XVIII en la sociedad occidental la sodomía era un pecado caracterizado con palabras como “el acto anormal”, “abominable”, “odioso”, “horrible” y “contra natura”, y se castigaba sin excepción. De hecho, en Europa empezó a no castigarse la sodomía con la pena de muerte a partir del año 1810 (Yamazaki 1990, 75). A pesar de la derogación de la pena capital, no dejaba de ser objeto de castigo posteriormente. La sodomía era un pecado común dentro del cristianismo en sus varias confesiones religiosas como el catolicismo, el protestantismo, la ortodoxia oriental y otras. Y la homosexualidad también se prohibía en la sociedad cristiana.

Según la Biblia, la homosexualidad no es aceptable, es inmoral y es pecado. Por ejemplo, en el Levítico se expresa la condena de la homosexualidad⁹.

Levítico 18:22: No te ayuntarás con hombre como con mujer; es una abominación.

Levítico 20:13: Si uno se acuesta con otro como se hace con mujer, ambos hacen cosa abominable y serán castigados con la muerte; caiga sobre ellos su sangre (Sagrada Biblia 1991, 137 y 140).

El cristianismo condena a las prácticas homosexuales porque «la Ley Natural del hombre como cuerpo humano físico es la reproducción, para así cumplir el Plan de Dios. Cualquier otra utilización del cuerpo dirigida al placer, ya sea sexual o de otra índole, es pecaminosa, y por lo tanto actúa contra esa Ley Natural, en definitiva, contra el Plan de Dios» (Férriz Papí 2007, 146).

No obstante, el cristianismo primitivo no castigaba el amor entre varones. Según una investigación realizada por John Boswell titulada *Cristianismo, tolerancia social y*

⁹ Por ejemplo, la Epístola a los Romanos y la primera epístola a los corintios 6, 9-10 del Nuevo Testamento explican que, entre otros actos deshonestos, la sodomía es contra el camino de Dios.

homosexualidad: Los gays en Europa occidental desde el comienzo de la Era Cristiana hasta el siglo XIV (1998), el cristianismo generalmente no prohibía la homosexualidad masculina hasta el siglo XII. «Casi sin excepción, las pocas leyes contra la conducta homosexual que se aprobaron antes del siglo XIII eran puestas en práctica por las autoridades civiles sin el consejo ni el apoyo de la Iglesia...» (Boswell 1998, 201-202)¹⁰.

Antes del siglo XIII, aunque existían opiniones contra el amor entre personas del mismo sexo, la Iglesia no fomentaba una visión pecaminosa ante ese amor¹¹. Además, las Iglesias funcionaban como espacios que provocaban el deseo hacia los varones jóvenes. Por ejemplo, los monasterios eran espacios proclives a la tentación de los deseos homosexuales (Satoh 2014, 90). Y, el clero y obispos eran en ocasiones impulsores de la literatura homosexual en la que admiraban la relación amorosa y amistosa entre los compañeros de la Iglesia (Boswell 1998, 241). Por ejemplo, en *Historia de la sexualidad IV*, Foucault indicó lo siguiente:

Definieron y desarrollaron cierto modo de relación de uno consigo mismo y cierta relación entre el mal y la verdad; digamos, para ser más precisos: entre la remisión de los pecados, la purificación del corazón y la manifestación de las faltas ocultas, los secretos y los arcanos del individuo en el examen de sí, en la confesión [*aveu*], en la dirección de conciencia o las diferentes formas de «confesión» [*confession*] penitencial (2019, 70).

A causa de la confesión, y para que «el pecado cometido sea perdonado» (Foucault 2019, 120), los sentimientos de atracción por otros fueron apareciendo en una esfera superficial como la literatura. Igualmente, en el arte religioso, la iconografía de santos puede interpretarse como homoerotismo; por ejemplo, San Sebastián Mártir, San Juan Bautista, la relación entre Jesús y Juan, etc. (Buxán Bran 2007, 180-182).

¹⁰ Por ejemplo, en la península Ibérica, ya alrededor del 650, el gobernante de los visigodos aprobó una legislación contra actos sexuales entre personas del mismo sexo con pena de castración. El edicto está redactado en los términos de la moral cristiana, pero es una ley puramente civil (Boswell 1998, 201-202).

¹¹ Foucault explica lo siguiente, «Lo que el pensamiento cristiano elaborará hasta los siglos V-VI, lo que será el punto fundamental de la reflexión y el lugar de las transformaciones, no es el registro de las grandes prohibiciones, sino la cuestión de la virginidad (y, lo vemos más adelante, la economía interna del matrimonio). Las prohibiciones esenciales siguen siendo lo que son: la redistribución de su sistema se constatará mucho más adelante, con la aparición de vastos ámbitos como el del incesto, el bestialismo y lo “contra natura”»(2019, 172) .

A pesar de que había tolerancia hacia las personas homosexuales, entre finales del siglo XII y el XIII, cambió la situación del amor entre varones. A partir de la aparición de la hostilidad mordaz ante el amor entre personas del mismo sexo en la literatura popular en la segunda mitad del siglo XII, y cuyo pensamiento se extendió a la teología y a los escritos jurídicos. Es posible que tuvieran una estrecha relación con la extensión general de la intolerancia respecto de los grupos minoritarios como los judíos, los herejes, los paganos, tanto en las instituciones eclesíásticas como en las seculares (Boswell 1998, 352). Y, «esta intolerancia se reflejaba y a la vez se perpetuaba en las compilaciones teológicas, morales y jurídicas de la Edad Media tardía, muchas de las cuales siguieron ejerciendo durante siglos su influencia en la sociedad europea» (Ibíd. 353).

A lo largo de la historia, la tolerancia hacia los homosexuales existía en las morales cristianas hasta el siglo XII. Pero comenzó a generar la intolerancia, y la relación amorosa entre personas del mismo sexo se consideraba pecaminosa en la doctrina del cristianismo a causa del incumplimiento de la Ley Natural. Hasta hoy día, el cristianismo no condena a las personas homosexuales, pero sí considera que las prácticas homosexuales son intolerables.

1.1.3. El amor entre personas del mismo sexo en el cristianismo actual

Tras siglos de prohibición de la homosexualidad, la idea cristiana sobre la gente LGTB está cambiando en nuestro tiempo. El Catecismo de la Iglesia Católica sigue diciendo que uno de los pecados son las prácticas homosexuales¹². Sin embargo, el Catecismo establece el deber de eliminar la discriminación a los homosexuales a condición de que ellos mantengan la castidad¹³.

¹² Véase en *El Catecismo de la Iglesia Católica*:

«2396: Entre los pecados gravemente contrarios a la castidad se deben citar la masturbación, la fornicación, las actividades pornográficas y las prácticas homosexuales» (Iglesia católica 1999, 589).

¹³ «2357 La homosexualidad designa las relaciones entre hombres o mujeres que experimentan una atracción sexual, exclusiva o predominante, hacia personas del mismo sexo. Reviste formas muy variadas a través de los siglos y las culturas. Su origen psíquico permanece en gran medida inexplicado. Apoyándose en la Sagrada Escritura que los presenta como depravaciones graves (Cf. Gn 19, 1-29; Rm 1, 24-27; 1 Co 6, 10; 1 Tm 1, 10), la tradición ha declarado siempre que «los actos homosexuales son intrínsecamente desordenados» (CDF, «Persona humana»8). Son contrarios a la ley natural. Cierran el acto sexual al don de la vida. No proceden de una verdadera complementariedad afectiva y sexual. No pueden recibir aprobación en ningún caso.

2358 Un número apreciable de hombres y mujeres presentan tendencias homosexuales instintivas. No

En la homosexualidad y el cristianismo cuyo análisis está centrando en el protestantismo, Morimoto escribe lo siguiente:

En el Código de Santidad del Levítico, el acto sexual es uno de los pecados abominables. Sin embargo, en el mismo Código describe como normas complicadas otros actos prohibidos relacionados con la comida o el vestido. Si los lectores se obsesionan sólo con la homosexualidad y no reflexionan sobre las otras reglas, se puede considerar que ese principio (la homofobia) está influyendo en la lectura. Y sobre la historia de la ciudad de Sodoma en el capítulo XIX del Antiguo Testamento, las lecturas del testimonio que está dentro de los Antiguo y Nuevo Testamentos o del Cristianismo primitivo, originalmente trataban sobre los problemas de la contravención de deber de proteger a los visitantes, pero con el paso del tiempo se interpretaba como el pecado del acto homosexual... la cuestión de la ética cristiana no se puede discutir solamente examinando cómo las Escrituras definen la homosexualidad en cada parte bíblica (1997, 9)¹⁴.

Tanto en la opinión de Morimoto, como en el propio Catecismo, se aprecia un mayor acercamiento a la homosexualidad en las últimas décadas. Hoy en día, muchas iglesias acogen al colectivo LGTB en el mundo. Por ejemplo, en la Iglesia Católica algunos obispos se han manifestado abiertamente a favor de la homosexualidad: un

eligen su condición homosexual; ésta constituye para la mayoría de ellos una auténtica prueba. Deben ser acogidos con respeto, compasión y delicadeza. Se evitará, respecto a ellos, todo signo de discriminación injusta. Estas personas están llamadas a realizar la voluntad de Dios en su vida, y, si son cristianas, a unir al sacrificio de la cruz del Señor las dificultades que pueden encontrar a causa de su condición.

2359 Las personas homosexuales están llamadas a la castidad. Mediante virtudes de dominio de sí mismo que eduquen la libertad interior, y a veces mediante el apoyo de una amistad desinteresada, de la oración y la gracia sacramental, pueden y deben acercarse gradual y resueltamente a la perfección cristiana» (Iglesia católica 1999, 580-581).

¹⁴ En este y en otros casos, si no se indica otro autor, la traducción es mía.

Texto original en japonés: 「...レビ記の『聖潔法典』では同性愛行為が「厭うべきこと」の一つとして禁じられているが、そこには同じように食べ物や剃髪や衣服についての煩瑣な規定も存在する。もし解釈者がこれを顧みることなく同性愛の規定についてのみ拘泥するとすれば、そこには別の選択原理が働いていると考えられねばならない。創世記一九章のソドムの町の物語にしても、旧新約聖書内部の証言や初代教会の読み方によれば本来は客人庇護義務違反の問題であったものが、時を経るにしたがって同性愛行為の罪と解釈されるようになる。...キリスト教倫理の間は、個々のロキにおいて聖書が同性愛をどのように見ているかを問うだけでは論ずることができない。」

ejemplo en España, el cardenal Carlos Amigo se ha opuesto a la discriminación y al insulto de la Conferencia Episcopal hacia las personas homosexuales (Férriz Papí 2007, 166). Y también el actual papa Francisco ha rechazado la homofobia afirmando que él no tiene la capacidad de juzgar a nadie por su tendencia sexual¹⁵. Incluso existen pastores protestantes gais, por ejemplo, Yoshiki Nakamura¹⁶, uno de los pastores protestantes japoneses que han salido del armario. Por lo tanto, puede comprobarse que se está intensificando la comprensión de la homosexualidad dentro del cristianismo en la sociedad actual.

No obstante, todavía sigue existiendo la opinión de que en la Biblia la homosexualidad no es definida como una conducta aceptable. En palabras del secretario de Estado Pietro Parolin: «No solo se puede hablar de una derrota de los principios cristianos, sino de una derrota de la humanidad» refiriéndose al referéndum del matrimonio del mismo sexo en Irlanda de 2015¹⁷.

En los últimos años en España, el grupo ultracatólico Hazte Oír, que hizo circular un autobús con propaganda contra el colectivo transgénero y transexual en 2017¹⁸, mantiene una idea en contra del matrimonio del mismo sexo¹⁹.

Sin embargo, se han descubierto casos de abusos sexuales infantiles de curas pederastas, que han sido ocultados, tolerados o no tratados con la suficiente diligencia por distintas autoridades de la Iglesia en muchos países²⁰. Este problema muestra una gran contradicción dentro de la moralidad cristiana.

Hoy en día, dentro de los cristianos, la homosexualidad y el cristianismo es un tema en discusión. Y se puede considerar un discurso serio a través de opiniones como las de Morimoto o las de los cardenales y los problemas de la Iglesia Católica. Aunque legalmente se admite el matrimonio del mismo sexo en la mayoría de los países europeos

¹⁵ Consultado en «¿Quién soy yo para juzgar a los gais?» (Ordaz 2013).

Por otro lado, el Papa mantiene la postura de rechazo hacia el matrimonio entre personas del mismo sexo manteniendo la idea de que la familia la forman un hombre y una mujer.

¹⁶ Por ejemplo, véase «Seiteki Mainoritī to tomoni ikiru, Shinjuku no bokushi» («un pastor de Shinjuku, vive con las minorías sexuales») (Jibu 2015).

¹⁷ Consultado en «El Vaticano dice que el matrimonio gay es “una derrota de la humanidad”» (Ordaz 2015).

¹⁸ Consultado en «Un autobús de Hazte Oír recorre Madrid con el mensaje transfobo "los niños tienen pene y las niñas tienen vulva"», *El Diario.es* (2017).

Esta noticia fue divulgada incluso en Japón.

¹⁹ Véase en la página *web* de Hazte Oír (HazteOír.org 2013).

²⁰ Los abusos se han ocultado en varias confesiones cristianas y en varios países, desde España, los Estados Unidos, incluso en Japón. Por ejemplo, he consultado en «Los abusos sexuales de la Iglesia Católica y las representaciones en el campo artístico» (Yasuda 2013, 36-41).

occidentales y los países norteamericanos en el momento actual, entre la sociedad contemporánea y la religión cristiana sigue existiendo un gran debate y una discriminación profunda sobre la homosexualidad.

1.2. La patologización de la homosexualidad y la cultura no heterosexual en las primeras tres décadas del siglo XX

En Europa, a partir de la Edad Media, la idea de la relación íntima entre personas del mismo sexo se consideró un acto dentro de las conductas *contra natura*, según el concepto cristiano de varios siglos atrás. La noción de la homosexualidad nace dentro de la cultura contemporánea a través de la medicina, la cual marginaba los actos fuera del ámbito procreativo de la monogamia heterosexual. Así continuó durante muchos siglos, por la difusión de las ideas marginadoras a través de la medicina y las circunstancias de la sociedad capitalista, para los homosexuales europeos en general, el siglo XX fue un siglo represivo. Y, principalmente, el eje de la represión se componía de la criminalización y la patologización de la gente no heterosexual. Aquí, me gustaría tratar la idea patológica sobre la homosexualidad durante las primeras décadas del siglo XX y la visibilidad de la cultura no heterosexual en España.

Antes de entrar en este caso desearía centrarme primero en el concepto patológico de la homosexualidad en Europa. En el siglo XIX, en países como Gran Bretaña y Alemania, los actos sexuales entre personas del mismo sexo (entre varones) se consideraban un delito, y eran perseguidos y castigados; en el artículo 175 del Código Penal de Alemania en 1871²¹, y en el artículo 11 conocido como “Labouchère Amendment” de 1885 en *The Criminal Law Amendment Act* de Gran Bretaña. Como todo el mundo sabe, fue célebre el juicio contra Oscar Wilde, por el cual, al famoso escritor se le condenó a pena de cárcel, y se destruyó su vida brillante solo por haber mantenido relaciones con otro hombre y no ocultarlo²².

A causa de la opresión legal sobre las personas del mismo sexo que realizaban actos sexuales entre sí, germinaban voces para la despenalización de dicho acto. Dicha

²¹ Consultado en «La situación de los homosexuales en Alemania hasta la época nazi» (Montagut 2015).

²² Consultado en «Sex and Love in the Late Nineteenth-Century England: the ‘Oscar Wild Trials’ and its Effects» (Noda 2005).

protesta contribuyó a la patologización de los individuos que tenían actos íntimos con personas del mismo sexo, alentada también por los discursos de sexología. Se consideraba a la homosexualidad como «caso “digno de atención” y en general patológico» (Ingenschay 2020, 466) en el campo sexólogo.

En el siglo XVIII y el XIX, en el campo de la sexualidad se abogaba por la vigilancia de la monogamia heterosexual, especificando los placeres “contra natura” (Foucault 2005a, 39-40). Hasta entonces, junto con otros actos como zoofilia, sexo oral, etc..., la homosexualidad conllevaba la realización de la sodomía. Dentro de los placeres fuera del amor heterosexual, la homosexualidad fue uno de los objetos de discurso en la medicina y la psicología.

Esta nueva caza de las sexualidades periféricas produce *una incorporación de las perversiones y una nueva especificación de los individuos*. La sodomía -la de los antiguos derechos civil y canónico- era un tipo de actos prohibidos; el autor no era más que su sujeto jurídico. El homosexual del siglo XIX ha llegado a ser un personaje: un pasado, una historia y una infancia, un carácter, una forma de vida; asimismo una morfología, con una anatomía indiscreta y quizás misteriosa fisiología. Nada de lo que él es *in toto* escapa a su sexualidad (Ibíd. 44).

La sodomía se convierte en una perversión, y empezó a ser un asunto que correspondía al análisis y cura por parte de los alienistas. En el siglo XIX, fueron creados términos como “uranista” por Karl Heinrich Ulrich y “homosexual” por Karl Maria Benkert, los cuales se oponían a la criminalización de la homosexualidad. Es decir, aquí estaría el origen de la noción de la homosexualidad, además se creó la idea de la identidad sexual. Como dice Foucault, «El sodomita era un relapso, el homosexual es ahora una especie» (Ibíd. 45). Desde entonces, dicha idea de patologización fue tratada y consolidada a través de numerosos psicólogos, destacando en ello Freud y Richard von Krafft-Ebing. La teoría de la patologización de la homosexualidad/transexualidad penetraba en el pensamiento del pueblo hasta hace unas décadas, y posiblemente lo sigue haciendo en la actualidad dependiendo del país y de la gente. Por ejemplo, la Organización Mundial de la Salud eliminó la homosexualidad de la lista de enfermedades mentales el 17 de mayo de 1990. Y, en nuestros días, en ciertos circuitos sigue existiendo

la idea de la homosexualidad como una patología²³.

Ahora entramos en el caso de España de las primeras décadas del siglo XX, donde la sexología caminaba de diferente manera comparando con los casos de Alemania o Reino Unido. España era como uno de los países (Bélgica, Luxemburgo, los Países Bajos) que había recibido la influencia del código napoleónico de Francia. Durante varias décadas del siglo XIX, no existía una ley contra el trato carnal entre individuos del mismo sexo en España. El Código Penal de 1822 que fue influido por los preceptos del napoleónico de 1810 y las reformas penales posteriores (1848, 1850, 1860 y 1870) no juzgaba la relación sexual entre personas del mismo sexo. Tampoco reconocían la especificidad del delito de pederastia. Hasta que apareció el concepto de abusos deshonestos en el código 1870 (Vázquez García 2001, 149)²⁴.

A partir de mediados del siglo XIX, las nuevas psicologías sobre las perversiones se desarrollaban en otros países europeos como Alemania o Francia. En España, la primera forma de medicina mental fue importada directamente de Francia, pero desde hacía tiempo los médicos españoles escribían sobre la sexología (Ibíd. 145). Por ejemplo, el médico Pedro Mata en su trabajo de 1857 no relacionaba la sodomía y la pederastia con una cierta categoría, era un vicio; pero en su obra de 1874, la desviación sexual está asociada con la aberración de género; incluso trata las pederastias activas y pasivas (Cleminson 2004, 418-420). Y también, los psicólogos españoles presentaban las nuevas teorías extranjeras de la sexología en la península Ibérica a partir de la mitad del siglo XIX; así, la obra que conlleva el capítulo “De la Pederastia y de la Sodomía” de Ambroise Tardieu, fue traducida al castellano en 1863 (Vázquez García 2001, 149-150). El libro *Psychology of sex* del británico Henry Havelock Ellis fue traducido al español a principio de la década de 1900. Entre 1920 y 1930, se ha difundido la nueva psicopatología de las perversiones de las teorías alemanas y francesas en España (Ibíd. 158).

Los actos de sodomía y pederastia eran como un acto *contra natura*. Y a partir de los años veinte, la dictadura militar y la demanda fuerte de limpiar “los indeseables” del

²³ Véase «Las pseudoterapias para curar la homosexualidad avanzan en EE UU y Latinoamérica» (Paniagua 2020).

La película *Identidad borrada* (*Boy Erased*, del director Joel Edgerton, EE UU, 2019) basada en hechos y personajes reales. Refleja la historia de un hijo de pastor bautista que se siente atraído por chicos, obligado a internarse en un centro entre médico, esotérico, religioso y psicológico, para que le curen de su desvío sexual.

²⁴ Vázquez García también comenta en el caso de Francia. «En Francia, sin embargo, una ley de 1832 estableció el delito de “paidofilia”; es decir, el placer sexual obtenido con niños, aun sin violencia, pasaba a considerarse delictivo» (2001, 149).

país, situaba como objetivo a los invertidos afeminados a los que algunos discursos de la sexología señalaban como peligros sociales para la moral y el rol de sexo, equiparándolos con los delincuentes violentos (Cleminson 2004, 423). Y el célebre médico Gregorio Marañón que «no simpatizaba con los homosexuales y sería fuente citada por muchos médicos y juristas homófobos durante el franquismo» (Arnalte 2003, 32), publicaba dos ensayos en 1930; *La evolución de la sexualidad* y *Los estados intersexuales*. A partir de las primeras décadas del siglo XX en España se señala que «el homosexual es ahora una especie» (Foucault 2005a, 45). A través de los discursos de la sexología, empezó a consolidarse la estigmatización de los homosexuales.

Francisco Vázquez García opina como sigue:

Es posible que, al no existir leyes antigays - la primera correspondió al Código Penal de 1928, que no llegó a aplicarse – tampoco existieran iniciativas políticas al estilo de la alemana o la de británica para organizar a la minoría concernida. Tampoco parece que existieran voces aisladas que – como sucedió en Francia con Zola y Gide- defendieran la causa homosexual. Es probable que el discurso psiquiátrico sobre la homosexualidad se limitara principalmente a desempeñar funciones estigmatizadoras, aunque este extremo debería ser comprobado en un estudio posterior (2001, 160).

Como menciona Vázquez García, en el Código Penal de 1928 de la dictadura de Primo de Rivera que no llegó a aplicarse, tampoco se utilizaba el término “homosexualidad”. Este Código Penal determinaba los delitos relacionados con el acto entre personas del mismo sexo: la violación y abusos deshonestos (entre adultos, y también contra menores), y escándalo público²⁵. Aunque empezaba la difusión de la

²⁵ Las menciones de los actos entre personas del mismo sexo en Código Penal de 1928 son las siguientes:
«TITULO X. Delitos contra la honestidad.

CAPITULO PRIMERO Violación y abusos deshonestos.

Artículo 598. La violación de una mujer mayor de dieciocho años será castigada con pena de tres a doce años de prisión. (...)

Cuando el abuso deshonesto, concurriendo cualquiera de las circunstancias mencionadas en el artículo 598, tuviere lugar con persona del mismo sexo que el culpable, se impondrá la pena de dos a doce años de prisión» (1503-1504).

«CAPITULO VI. Delitos de escándalo público.

Artículo 616. El que, habitualmente o con escándalo, cometiere actos contrarios al pudor con personas del

imagen estigmatizadora de los homosexuales, todavía no estaba tan profundizada en el pensamiento del pueblo español, porque tampoco aparecía el término en la Ley de Vagos y Maleantes de 1933 en la Segunda República.

Para que aparezca el término “homosexualidad” en la ley en España hay que esperar hasta mediados del siglo XX, en la reforma de ley de Vagos y Maleantes de 1954 bajo la dictadura de Franco. Sin embargo, en las primeras tres décadas del siglo XX, ya se generaba la homofobia sobre todo contra los afeminados en la sociedad española, además de empezar a difundirse la estigmatización de los homosexuales por los discursos de la sexología.

Mientras se estaba fomentando el discurso de la patologización de la homosexualidad en España, la cultura relacionada con el colectivo no heterosexual florece en cierto modo. La literatura española aporta a la cultura no heterosexual, la obra de autores pertenecientes a lo que se conoció como “Edad de Plata” del medio escrito, una segunda edad de oro formada por los intelectuales de tres generaciones: los ensayistas del 98, los europeístas del 14 y los poetas del 27. En la relación a esto último, véanse por ejemplo los casos de: Jacinto Benavente con *De muy buena familia* (1931) y *El rival de su mujer* (1933); Luis Cernuda; Federico García Lorca; *El ángel de Sodoma* (1927) de Alfonso Hernández-Catá (cubano); *Pasión y Muerte del Cura Deusto* (1924) y *La sombra del humo en el espejo* (1924) de Augusto D’Halmer (chileno); *Un sueño de la razón* (1929) de Cipriano Rivas Cherif; Carmen de Burgos; Álvaro de Retana; y otros autores aportaron las imágenes homosexuales y homoeróticas, y que cincelaron la cultura gay en la literatura²⁶. Centrada en las relaciones entre mujeres puede mencionarse también Zezé

mismo sexo, será castigado con multa de 1.000 a 10.000 pesetas e inhabilitación especial para cargos públicos de seis a doce años.

Artículo 617. Incurrirán en la pena de multa de 1.000 a 10.000 pesetas e inhabilitación especial para cargos públicos, de cuatro a ocho años, los que por cualquier modo ofendan al pudor o las buenas costumbres con hechos de grave escándalo o transcendencia, no comprendidos expresamente en otros artículos de este Código» (1505).

«TITULO XV. Delitos cometidos contra los menores.

CAPITULO IV. Delitos contra la honestidad y la moralidad de los menores.

Artículo 775. (...) Cuando el abuso deshonesto fuere ejecutado por persona del mismo sexo que la ofendida y esta fuere menor de doce años, se impondrá pena de cuatro a diez años de prisión. Si el ofendido fuere mayor de doce y menor de dieciocho años, y concurriera fuerza o intimidación, se impondrá la misma pena. Si no concurren estas circunstancias, se impondrá la pena de tres a seis años de prisión» (1519).

«Gaceta de Madrid» núm. 257, de 13 de septiembre de 1928. (Consultado en <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1928/257/A01450-01526.pdf>., acceso el 12 de mayo de 2023).

²⁶ Véase en el análisis detallado de Alberto Mira, «Modernistas, dandis y pederastas: Articulaciones de la homosexualidad en "la edad de plata"» (2001, 63-75), y Capítulo I y II en *Sodoma a Chuca: Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. (2007, 17-283), y Arturo Arnalte, *Redada de violetas: La represión de los homosexuales durante el franquismo* (2003, 31-35).

(1909) de Ángeles Vicente²⁷.

La literatura homosexual de la edad de plata está muy vinculada con el dandismo y también con el mundo árabe. Mira indica que: «..., a principio del siglo XX la homosexualidad era reconocible sobre todo en términos de dandismo y se relacionaba con la estética modernista. Ambos rasgos sitúan las identidades homosexuales hispanas claramente en un contexto europeo» (2001, 68). Y también añade: «Una de las características más interesantes de la tradición homoerótica hispana entre los modernistas es la de la justificación del amor homosexual a partir de la tradición arabigoandaluza» (Ibíd. 72).

No solo en la literatura española, sino también en el mundo del espectáculo se muestra una diversidad de género. Usó presenta los espectáculos transformistas del primer tercio del siglo XX en España, con su protagonista de aquellos momentos, Egmont Bries. Este transformista tuvo un gran éxito y hacía una gira teatral por varias ciudades como Valencia, Barcelona y Madrid, incluso en Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX (2017).

Desde la literatura a través de varias obras hasta el espectáculo, se mostraban imágenes fuera de la heteronormatividad. En el primer tercio del siglo XX, las culturas relacionadas con la gente homosexual eran visibles, y se podía disfrutar de ellas comparando con lo que pasará en la época de la dictadura que veremos posteriormente. Al mismo tiempo, en estas etapas aumentaron los discursos sobre la sexología en España, y se consolidó la idea de la homosexualidad y la estigmatización de los invertidos afeminados como peligrosidad social. Luego, la gente no heterosexual sufrirá la represión total en la dictadura de Franco.

1.3. La homosexualidad bajo la represión de la dictadura de Franco

Como hemos visto, la homosexualidad fue patologizada a través de la sexología desde el siglo XIX. Mientras Alemania o Reino Unido mantenían los castigos a los hombres que hubieran tenido relaciones sexuales con hombres, en España no existirá una pena semejante contra la homosexualidad hasta mediados del siglo XX. Además, hasta el

²⁷ La referencia me la proporcionó del profesor Epicteto Díaz Navarro.

comienzo de la Guerra Civil en 1936, había, según se ha dicho, un cierto florecimiento de la cultura no heterosexual en España. No obstante, cambió toda la situación social a causa de la guerra. Tras la terminación de esta y el comienzo de la dictadura de Franco, se generaron grandes problemas sociales como la pobreza, el hambre; una pérdida de la población por el número de víctimas, el exilio, y la gran represión sobre el pueblo español republicano y también sobre la gente no heterosexual.

A causa de la Guerra Civil Española y el régimen franquista, se perdieron más de 540.000 vidas²⁸; muchos republicanos se refugiaron en otros países. Y asimismo, la población no heterosexual sufrió una importante represión; hubo homosexuales que fueron exiliados, algunos acabaron en la cárcel y otros tenían que vivir ocultando su orientación sexual y/o su identidad de género. Como es sabido, el fusilamiento del poeta icónico gay Federico García Lorca ocurrió en 1936. Y durante el franquismo, el cantante malagueño de copla Miguel de Molina, tuvo que exiliarse en Buenos Aires por las agresiones violentas que sufrió.

Al principio, en la dictadura de Franco, no existía legislación que determinara la pena por ser homosexual. Según Arnalte, «Hasta 1954 las relaciones homosexuales en España, en privado y entre adultos, sólo estaban penadas en el Código de Justicia Militar por el artículo 298 hasta 1942, y por el 352 a partir de esa fecha. La infracción suponía un mínimo de seis meses de presidio y la separación del servicio» (2003, 46).

En el periodo entre 1939 y 1954, las prácticas entre personas del mismo sexo no se castigaban, solo en el ámbito adscrito al Código de Justicia Militar. Por otro lado, en el caso de que se cometiera abusos deshonestos, corrupción de menores o escándalo público, la situación legal cambiaba; por ejemplo, en el caso de ser descubierto un acto sexual entre personas del mismo sexo in fraganti por la Guardia Civil, o haber sido cogido en una redada por la policía (Arnalte 2003, 19; Olmeda 2007, 23). Pero a los detenidos no siempre les penalizaban del mismo modo. Según el análisis de Díaz, en el primer franquismo, entre los detenidos, solo los invertidos (afeminados) eran castigados, y por el contrario, al homosexual de apariencia viril se le eximía del castigo: «una tolerable y otra totalmente inaceptable» (Díaz 2019, 348). Y también hubo doble moralidad en

²⁸ Por ejemplo, José M. Abad Liñán (2019) cita la estimación de sobremortalidad de 540.000 (Ortega y Silvestre 2005, 31).

Lucas Laursen (2016) señala que «De las 500.000 vidas perdidas en la guerra, unas 150.000 eran de civiles muertos por ejecución sumaria».

España; en el caso de que se detectara algún homosexual de la Falange o fuera sacerdote, se les exculpaba de toda sospecha, y esto ocurrió hasta el final de la dictadura (Olmeda 2007, 25).

En las primeras etapas de la dictadura, los homosexuales «no eran el asunto prioritario del Estado, más ocupado hasta mediados de los años cincuenta en reprimir opositores y obtener respetabilidad internacional para el sistema de poder personal del Generalísimo» (Arnalte 2003, 19). Después de haberse ocupado de los opositores, el régimen franquista pone ya en marcha la ley que determina la homosexualidad como delito.

A partir del 1954, entró en vigor la ley de Los Vagos y Maleantes de 1933, cuya primera versión había sido redactada bajo las Cortes de la Segunda República (1931-1939), con varias modificaciones, entre las que destaca la de definir al homosexual como un peligro social; yuxtaponiéndolos con rufianes y proxenetas, se determina que los homosexuales son peligrosos para «la sana moral de nuestro país por el agravio que causa al tradicional acervo de buenas costumbres»²⁹. La siguiente ley se concretó en 1970, que determinaba que el mero hecho de ser homosexual era un delito. Y los detenidos eran «jóvenes afeminados de clase media baja o baja, o jóvenes que ejercían la prostitución» (Olmeda 2007, 27).

Como acabo de señalar, en la última década del régimen del general Franco, se decreta en 1970 la ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (LPRS), que sustituye a la anterior: esta ordenanza pretendía defender a la sociedad española, incluía los actos de homosexualidad como una de las condiciones infractoras, junto con traficantes de drogas o material pornográfico, prostitución, etc. (Olmeda 2004, 172). Con el fin de reeducar y rescatar al hombre: «Las medidas de seguridad, en resumen, tendían a apartar temporalmente de la vida social al peligroso, pero con el fin de darle educación y lograr su readaptación a la sociedad, confiriendo intervención a los órganos jurisdiccionales en la comprobación de los resultados del tratamiento impuesto»³⁰. Aunque hubo protestas clandestinas, hasta 1981 no se eliminaron las prácticas de homosexualidad en la LPRS.

²⁹ Ley de 15 de julio de 1954 por la que se modifican los artículos segunda y sexta de la Ley de Vagos y Maleantes, de 4 de agosto de 1933, (Consultado en «*Boletín Oficial del Estado*» núm. 198, de 17 de julio de 1954. 4862-4862. BOE-A-1954-10923. Acceso el 12 de mayo de 2023, <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1954/198/A04862-04862.pdf>).

³⁰ Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre peligrosidad y rehabilitación social, (Consultado en «*BOE*» núm. 187, de 6 de agosto de 1970. 12551-12557. BOE-A-1970-854. Acceso el 12 de mayo de 2023, <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1970-854>).

Hasta entonces, la gente que practicaba relaciones sexuales con personas del mismo sexo y el travestismo eran perseguidos y castigados, y muchos acabaron en la cárcel. Al principio, a los homosexuales detenidos se les destinaba a trabajar en la colonia agrícola penitenciaria de Tefía en Fuerteventura (Arnalte 2003, 22), y también posteriormente se fundaron dos cárceles especializadas en homosexuales masculinos en Badajoz y Huelva³¹.

La dictadura de Franco ha introducido en el pueblo español una homofobia muy fuerte a través de las leyes contra los homosexuales. Como dice Ingenschay, «Pero la criminalización de las personas homosexuales y sus consecuencias -la humillación, el rechazo y abuso emocional dentro de la familia, el colegio y la vida social- forman la base de la conducta e influyen en la memoria posterior» (Ingenschay 2020, 470).

La represión legal y psicológica también se ha dirigido a la gente que se siente atraída por personas del mismo sexo, obligadas a abrazar la psiquiatría para curarse³². Y había denuncias por parte de la misma familia, tal como en *Redada de Violeta* se presenta el caso de la acusación del propio padre (Arnalte 2003, 154), y el caso de Antonio Ruiz Saiz, un joven que salió del armario y que fue delatado por su madre. En relación a Antonio, después de que la madre pidiera consejo a su hermana y a una monja, el joven fue detenido y llevado a la cárcel en 1976 (Ibíd. 146-150, 167). A través de estas historias claramente se muestra la grave represión social que estaba penetrada en la esfera familiar; por la ignorancia de la madre, Antonio Ruiz tuvo que sufrir en la cárcel y ser considerado delincuente en aquel momento.

A pesar de que existía la fuerte opresión y la homofobia, había gente que no reprimía los deseos de su orientación sexual y también quienes practicaban actos sexuales con personas del mismo sexo, pero en el caso de que la policía y/o la guardia civil descubrieran el acto, estaban condenados a la detención y a acabar en la cárcel, salvo excepciones. Al contrario de los homosexuales varones que sufrían la fuerte represión, las lesbianas eran como si no existieran en la época de la dictadura, no tenían visibilidad (Olmeda 2007, 25).

Mientras se daba la dura represión contra la homosexualidad masculina, existían sitios donde había menos represión. Los homosexuales de los pueblos se dirigían a las

³¹ Véase en los Capítulos VII. «Badajoz, un colegio muy especial» y VIII. «Huelva, La cárcel fantasma» en *Redada de Violeta* (Arnalte 2003, 143-204) y «La homosexualidad en España desde el franquismo hasta hoy» (Olmeda 2007, 30).

³² Arnalte presenta los casos de un joven Griset y del sacerdote Antonio Roig Roselló quienes acudieron a la psiquiatra para recibir la terapia aversiva eléctrica (2003, 84, 112-114).

grandes ciudades como Barcelona y Madrid como destino de asilo, también había sitios de pueblos pequeños como «Sitges, Maspalomas, Lloret, Salou» (Ibíd. 28) con ambiente abierto y libre para turistas extranjeros, incluidos los homosexuales. De todas maneras, en estos lugares, había bares con clientes y trabajadores homosexuales y transexuales, en donde la policía hacía redadas. Aparte de los bares o clubs, existían otras zonas de encuentro. En el caso de Madrid, existían sitios como el baño público en la plaza de Tirso de Molina, el cine Carretas, el primer vagón de la línea 2 de Metro, etcétera³³. Por la existencia de estos sitios, entendemos que, por lo menos había ciertos lugares y ambientes no heteronormativos en donde se podía conocer a la gente que compartía la misma identidad sexual en la dictadura. No obstante, debido a la terrible opresión en la época del franquismo, era imposible una visibilidad abierta de la diversidad sexual en la sociedad española hasta la llegada de la Transición.

Sobre el campo cultural, el sistema de la censura limitaba las representaciones de los autores. «la censura fue un mecanismo de control de la difusión de discursos culturales, y se concentró en tres áreas, a las que se dio distinta prioridad a lo largo de los años: religión, política y sexo» (Mira 2007, 318).

En el cine, la existencia de censura cinematográfica influyó gravemente en las representaciones homosexuales en varios países. El sistema de la censura del *Hays Code* de Estados Unidos fue relevante y duró hasta 1961. En España, en 1963 fueron aprobados los reglamentos censores para cine y teatro (Ibíd. 318).

Como es sabido, no solo las representaciones no heterosexuales, sino que también estaban prohibidas las manifestaciones fuera del marco de la ideología política del Jefe de Estado, la Iglesia católica y la Patria: estaba vedado el cine que «justificaran el divorcio, el adulterio, la prostitución, el alcoholismo, las relaciones sexuales “ilícitas”, los métodos anticonceptivos, el aborto, el suicidio, la eutanasia, las perversiones sexuales (catalogando como tal la homosexualidad) y muchas otras “lacrás”» (Gil 2009, 12).

Al principio de la dictadura, no había películas donde apareciesen homosexuales en el cine español. Mira indica que los propios productores europeos autocensuraban las

³³ «Para la mayor parte fue, pues, la calle. En Madrid, la de Preciados, o la Gran vía de José Antonio, la Puerta del Sol, además de los mesones de las calles de Cuchilleros, Segovia o de la plaza de Puerta Cerrada. Y, por supuesto, el metro, exactamente el primer vagón de la línea 2 en dirección Sol-Ventas hasta la parada de Goya y el último de la misma línea en la dirección contraria» (Arnalte 2003, 258). Y, véase en la sección «Cine carretas: el cuarto oscuro del franquismo» en *El látigo y la pluma: Homosexuales en la España de Franco* (Olmeda 2004, 138-143).

representaciones homosexuales, y no les interesaba la visibilidad del colectivo no heterosexual (2008, 55).

Posteriormente, aparecieron películas que insinuaban la homosexualidad, siendo caso relevante la película de Alfredo Alaria, *Diferente* (director Luis María Delgado, 1961) (Mira 2008, 60-61; Melero 2017, 93-108), que la censura dejó estrenarse en cine. No solo *Diferente*, sino que había ciertas películas del tardofranquismo en las que aparecían personajes homosexuales, afeminados o travestis, pero siempre y cuando fueran como objeto de risa o peligrosidad social (Melero 2017, 16-17)³⁴. No se permitían proyectar las imágenes positivas de los homosexuales en la época de la dictadura, es decir, solo se representaban como marginados. Hay que esperar hasta la llegada de la Transición española para que llegue una visibilidad neutra/positiva del colectivo no heterosexual en el cine.

La etapa de la dictadura de Franco entre 1939 y 1975 ha consolidado la sociedad homófoba a través de la proclama de la ley de Vagos y Maleantes de 1954 y la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social de 1970, con la primera penalizando la homosexualidad y la segunda prohibiendo los actos sexuales entre personas del mismo sexo. En el cine, el régimen controlaba las representaciones no heterosexuales, solamente las permitía en el caso de que los personajes fueran criminales o cómicos. A lo largo de la Dictadura, fue creada una base fuerte de homofobia contra la que posteriormente el colectivo tuvo que luchar.

1.4. A partir de la Transición

El 20 de noviembre de 1975 muere Francisco Franco y la Transición española empieza a caminar hacia la democracia. La Transición es un hecho histórico imprescindible para la sociedad española contemporánea en general. No significa solo el final del dictador en España, sino el comienzo de que el pueblo pueda disfrutar de la libertad.

Al principio, la situación legal entorno a la homosexualidad no cambió

³⁴ Véase en el capítulo VI. «Los vecinos del quinto» y el VII. «Vagos, Maleantes, Asesinos» en *Violetas de España. Gays y lesbianas en el cine de Franco* (Melero 2017, 193-253, 255-302).

prácticamente nada tras la muerte del dictador. Los homosexuales en las cárceles esperaban la amnistía y había protestas, pero a causa de la vigencia de la ley sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social no se les permitía salir (Petit 2003, 28; Arnalte 2003, 180). Para la despenalización de la homosexualidad, hay que esperar hasta 1979, cuando la mención sobre los actos sexuales entre personas del mismo sexo se eliminó finalmente de la ley sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social. Desde la Transición se tardó treinta años hasta la legalización del matrimonio igualitario. En las siguientes páginas, me gustaría hacer un recorrido muy rápido sobre este periodo del cambio radical, centrándome en cuatro claves: el primer movimiento gay en España, el fenómeno cultural La Movida madrileña, el problema del sida y el camino hacia la legalización del matrimonio entre personas del mismo sexo.

1.4.1. La Transición y el primer movimiento gay en España

Los movimientos sociales y las manifestaciones son acciones indispensables para cambiar la situación en torno al colectivo en la sociedad. Una de las ocasiones que se dieron para relación a la liberación gay fue la famosa manifestación el Disturbio de Stonewall en el Nueva York de 1969³⁵. Antes del movimiento de la liberación gay, en Occidente de la década de los años 50 estaba activo el movimiento homófilo con sus principios de adaptar el colectivo al sistema heteronormativo, evitando las imágenes extravagantes o promiscuas. Por ejemplo, en los Estados Unidos de los años 50, el movimiento homófilo funcionó como base de la liberación gay para fomentar la comunicación entre las personas del colectivo y crear una comunidad; posteriormente esta comunidad fue un núcleo para el movimiento de liberación gay (Moriyama 2017, 70).

En el caso de España, aunque hubo una manifestación en 1933 en la Segunda República³⁶, la lucha visible que conlleva la obtención de los derechos de la gente no heteronormativa empezó en la época de la Transición; la primera manifestación gay fue celebrada en Barcelona en 1977, y en Madrid en 1978.

³⁵ Antes del Stonewall, hubo otras revueltas; Martínez menciona, por ejemplo, las revueltas de los grupos organizados de jóvenes estudiantes gais en universidades como Colombia o la Sorbona el mayo de 1968, la cafetería Compton de San Francisco en 1966, etc. (Martínez 2017, 77).

³⁶ La primera manifestación no heterosexual fue celebrada en las primeras décadas del siglo XX: «el 8 de enero de 1933 la Federación Anarquista Ibérica (FAI) había organizado la primera manifestación gay español, también en Barcelona» (Arnalte 2003, 223).

En España, la agrupación del colectivo LG empieza en plena Transición española. Pero, hay que señalar que, antes de la Transición, ya había nacido un movimiento clandestino para reivindicar la liberación gay en la dictadura de Franco. El anteproyecto de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social del 1970 determinaba que la homosexualidad era un delito por el simple hecho de serlo. A las Cortes llegaron miles de cartas de reclamación sobre la inclusión de la homosexualidad en la Ley enviada por Roger de Gaimon (seudónimo de Armand de Fluvià) y Mir Bellgai (seudónimo Francesc F.) y la revista francesa homófila *Arcadie* (Mira 2007, 474; Martínez 2017, 86-90). A pesar del esfuerzo, quedó la penalización como “quienes realicen los actos de homosexualidad” en la LPRS. Aunque no se eliminó la mención de las prácticas sexuales entre personas del mismo sexo en la ley, este esfuerzo supuso un comienzo muy importante para el movimiento gay en España.

Al mismo tiempo, nació una agrupación en la que participaron Armand de Fluvià y otras seis personas, quienes nombraron a este primer grupo como “Agrupación Homófila para la Integración Social (AGHOIS)” (Arnalte 2003, 224; Mira 2007, 476), que posteriormente, a partir del 1971, se convirtió en el Movimiento Español de Liberación Homosexual (MELH)³⁷ y después en Front d’Alliberament Gai de Catalunya (FAGC).

En Madrid y en otras ciudades de España se crearon grupos del movimiento gay a partir de 1977: en Madrid, FHAR (Frente Homosexual de Acción Revolucionara), MDH (el Movimiento Democrático de Homosexuales), Mercurio; en Bilbao EHGAM (Euskal Herriko Gay Askapen Mugimendua); los grupos de Madrid, EHGAM y FAGC crearon la COFLHEE (Coordinadora de Organizaciones y Frentes de Liberación Homosexual del Estado Español).

En el día del Orgullo mundial, el 26 de junio de 1977, la primera manifestación del Orgullo Gay fue organizada por el FAGC en la Rambla de Barcelona para reclamar la derogación de la LRPS, y hubo enfrentamientos graves con la policía. Al año siguiente en Barcelona, realizaron dos manifestaciones más en la época de Pascua y el día del Orgullo Gay. En 1978, no solo se dieron las manifestaciones en Barcelona, sino también en Madrid, Sevilla y Bilbao, concretadas por el FLHOC, MAR y EHGAM

³⁷ El MELH editaba un boletín mensual llamado *AGHOIS* en 1972 y hasta finales de 1973 (Martínez 2017, 94-95).

respectivamente (Petit 2003, 28-29).

Gracias a las manifestaciones gais, por fin el consejo de ministros del 26 de diciembre de 1978 decide excluir la homosexualidad de la LPRS, publicándolo en el BOE de 11 de enero de 1979. Mira indica que «Es posible que sin la LPRS el movimiento gay español no hubiera alcanzado su época de esplendor en la segunda mitad de los setenta: la lucha contra la LPRS se convirtió en el denominador común de la respuesta homosexual a la represión...» (2007, 475). La represión legal de la LPRS se dirigió a la agrupación del colectivo.

En España, a causa de la dictadura de Franco, se generó el movimiento visible de la liberación gay casi diez años después comparando con otros países como los Estados Unidos, Francia, etc. Pero, el germen del movimiento ya empieza clandestinamente a partir del 1970 con las cartas de protesta a la LPRS bajo régimen franquista.

Cuando se despenalizaron las prácticas homosexuales en el código penal, para los grupos del movimiento gay llegó un momento difícil debido principalmente a la satisfacción de los militantes producida por la exclusión de la homosexualidad de la LPRS, hasta el punto de que se deshicieron los grupos del movimiento (Petit 2003, 23). Pero, pocos años después, llegó otro momento que requirió la agrupación del colectivo para frenar la pandemia del VIH/SIDA. Antes del problema del sida, ya había comenzado un fenómeno cultural llamado La Movida que visibiliza la imagen transgresora en medios culturales en la misma época.

1.4.2. La Movida madrileña

La Movida madrileña es un fenómeno contracultural que se dio, aproximadamente, entre 1978 y 1983. Después de la muerte de Franco, y el comienzo de la Transición española, empezaron los movimientos contraculturales en varias ciudades como Madrid, Barcelona, Vigo, Sevilla, Bilbao etc. La Movida madrileña fue lo más destacado y recibió el apoyo del alcalde de Madrid, Enrique Tierno Galván (1918-1986). Este movimiento fue una reacción cultural después de la larga represión social. Como dice el autor del libro *La movida: una crónica de los 80*, «La Movida fue un reflejo en la juventud urbana del deseo generalizado de libertad, de poder respirar sin corsés después de la triste y aburridísima dictadura...» (Lechado 2005, 15). La liberación cultural del pasado floreció

principalmente en la música rock, punk, pop que tuvo mucha influencia inglesa a través de figuras como David Bowie, Iggy Pop, Los Ramones, Sex Pistols, T. Rex, Queen y otros grupos musicales.

Además, la Movida abarcó varios géneros artísticos; literatura, música, artes plásticas, ilustración, cómics, arquitectura, moda, fotografía y cine. Numerosos artistas han participado en este movimiento contracultural; por ejemplo, el grupo punk Kaka de Luxe, con Alaska y Carlos Berlanga como miembros destacados; Mecano; el pintor Ceesepe; el dibujante Nazario; la fotógrafa Ouka Leele; el director de cine Pedro Almodóvar; la diseñadora Agatha Ruiz de la Prada; y otros muchos artistas.

El lema principal de la Movida fue «sexo, drogas y rock and roll» (Ibíd.15), pero, aparte de ello, la pluma y la imagen andrógina fueron imprescindibles para tratar este movimiento. En el comienzo de la Movida todavía estaba vigente la LPRS que prohibía los actos sexuales entre personas del mismo sexo hasta 1979. La imagen homosexual tal como se encarnaba era algo transgresora.

Como sabemos, el director de cine, Pedro Almodóvar es uno de los iconos de la Movida y el director empezó su carrera en ella. El director, que en la actualidad es conocido internacionalmente, no solo realizó tres películas en esa época, *Pepi, Luci, Bom, y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982) y *Entre tinieblas* (1983), sino que también participó en el movimiento en otros campos culturales, como en las artes plásticas³⁸ y en la música, del mismo modo que otros artistas de la Movida que también se ocuparon de varios campos artísticos. Por ejemplo, McNamara (Fabio de Miguel) y Pedro Almodóvar actuaron en la sala de Rock Ola y en el programa de «La Edad de Oro», y realizaron un disco *¡Cómo está el servicio... de señoras!* en 1983. Su canción “Voy a ser mamá”³⁹ tiene una letra que sigue siendo transgresora y subversiva a día de hoy.

Otro artista, en el mundo musical, el cantante asturiano Tino Casal del *glam rock* español, llevaba vestimenta glamorosa y era admirador de David Bowie. Y en la relación

³⁸ Véase en el catálogo de la exposición de *La Movida* de la Comunidad de Madrid (Almodóvar 2007, 64-69).

³⁹ La letra de la canción «Voy a ser mamá»: «Sí, voy a ser mamá / Voy a tener un bebé / Para jugar con él / Para explotarlo bien / Voy a ser mamá / Voy a tener un bebé / Lo vestiré de mujer / Lo incrustaré en la pared / Le llamaré lucifer, le enseñaré a criticar / Le enseñaré a vivir de la prostitución / Le enseñaré a matar / Ah sí, voy a ser mamá / Sí voy a ser mamá / No quiero abortar / Rechazo la espiral / Tiene derecho a vivir / Le llamaré Lucifer, le enseñaré a criticar / Le enseñaré a vivir de la prostitución / Le enseñaré a matar / Sí, voy a ser mamá. » (citado por Tena 2007, 571).

a una de sus obras se dijo: «Desde el punto de vista compositivo, la canción más divulgada de aquel vinilo, “Champú de huevo”, supone el clímax del *glam rock* español» (Urrero Peña 2003, 21). Como indica Guzmán Urrero Peña, «la movida deviene en recuerdo permanente del derroche iconográfico planificado por el *glam*» (Ibíd. 20). Incluso, el icono de la Movida Alaska imita los maquillajes y el cambio constante de look de David Bowie (Ibíd.). La pluma y lo andrógino inspirados del *glam*, que eran elementos transgresores, aportaron gran influencia a los artistas de la Movida sin ninguna frontera de género.

Acerca del cine, en la Movida madrileña el cine extranjero influyó mucho en los artistas del movimiento español. Algunos ejemplos de ello fueron: *Pink Flamingos* (John Waters 1972), *El fantasma del paraíso* (Brian de Palma 1974), *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman 1975), la factoría de Warhol, etc. El cine intervino palpablemente en la estética y en la música de la Movida. Con todo, en el cine español no contamos con muchas producciones cinematográficas realizadas durante esa época dentro de ese contexto cultural propiamente. Aunque varias películas fueron producidas en la misma época por cineastas jóvenes, no estaban en el marco de la Movida. Un ejemplo de ello es la primera película del director Fernando Trueba, *Ópera prima* (1980), que se considera como paradigma de la comedia madrileña.

José Manuel Lechado determina que solo hay dos películas que podemos considerar como parte de la Movida madrileña: *Arrebato* (1979) de Iván Zuleta y *Laberinto de pasiones* (1982) de Pedro Almodóvar (2005, 211-213). Rafael Escalada indica que «Filmes como *Arrebato*, de Iván Zulueta, y *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, de Pedro Almodóvar, estaban cimentando un cine arriesgado, fresco, sediento de novedades» (2003, 9). Para Leopoldo Alas, aunque menciona *Arrebato* de Zulueta, «En todo caso, los tres largometrajes por excelencia de la Movida son de Almodóvar, *Pepi... Laberinto... y Entre tinieblas*» (2007, 626).

En dichas películas se refleja el uso de drogas y hay escenas de sexo. Pero, la veta carnavalesca de la Movida madrileña se demuestra mejor a través del cine de Almodóvar. Para Rafael Escalada, a su modo de ver, *Laberinto de pasiones* es la que «mejor resume la Movida» (2003, 7).

La película *Laberinto de pasiones* trata principalmente sobre el amor entre una cantante ninfómana Sexilia (Cecilia Roth) y un príncipe gay de Tirán, Riza Niro (Imanol

Arias). El filme desarrollado en Madrid se rodó en varias zonas de la capital, e incluso en la zona del Rastro que era un lugar de reunión característico en la Movida. A lo largo de la trama aparecen elementos transgresores como la homosexualidad, la ninfomanía, las drogas y el incesto. Además, presenta a varios promotores de la Movida madrileña, Fabio McNamara, Poch (Ignacio María Gasca Ajuria) de Derribos Arias, Javier Pérez Grueso y Santiago Auserón de Radio Futura, en una escena en la que están colgadas en la pared las fotografías de Ouka Leele etc. Y, en el escenario de los grupos musicales de la Movida madrileña, Fabio McNamara y Pedro Almodóvar cantan la canción *Suck It To Me*, que incluía su disco. Esta película es una verdadera joya que representa la Movida madrileña.

La Movida madrileña fue un fenómeno contracultural en la que los artistas mostraron las imágenes transgresoras ligadas a las drogas, sexo e incluso a las imágenes homosexuales y andróginas, en varios medios culturales, saltándose las normas sociales que las censuraban de la dictadura de Franco. Las imágenes andróginas de Alaska o Tino Casal se habían visto influenciadas por la de los artistas musicales del *glam rock*, como, por ejemplo, la de David Bowie.

1.4.3. El problema del sida

El VIH (la infección por el virus de inmunodeficiencia humana) y el SIDA (el síndrome de inmunodeficiencia adquirida) se descubrieron en los años ochenta. Al principio, la enfermedad se percibía como “síndrome de los homosexuales” hasta que fueron descubiertos varios casos derivados de otros grupos sociales. Hoy en día hay tratamientos eficaces para el VIH y el SIDA, pero, al principio estas enfermedades se pensaban que eran incurables.

Los pacientes de VIH y del SIDA, son/eran contagiados derivados por varias causas no solo ligadas al HSH, hombres que tienen relaciones sexuales con hombres, sino también por las relaciones sexuales entre heterosexuales, por compartir las agujas para inyectarse drogas, por transmisión de madre-hijo, o hemofílicos contagiados de VIH por transfusiones de sangre. Según ONUSIDA, que es el programa conjunto de Naciones Unidas sobre el VIH y el SIDA (ONUSIDA), para contraer el riesgo de VIH es «26 veces mayor entre los hombres que tienen relaciones sexuales con hombres, 29 veces mayor entre las personas que se inyectan drogas, 30 veces mayor para los/las trabajadores/as

sexuales, 13 veces mayor para las personas transgénero» (2020, 4). Desde la aparición del VIH/SIDA hasta hoy en día, el colectivo gay está dentro de los grupos de riesgo de la enfermedad.

A causa de la pandemia del VIH/SIDA, la discriminación del colectivo gay y la gran pérdida de las víctimas del mismo colectivo funcionaron como un promovedor para generar una nueva fase del movimiento y de lo teórico. Como es sabido, el surgimiento del problema del sida ha provocado diferencias dentro del colectivo LGTB; a partir de este problema, se generó la teoría *queer*.

En junio de 1981, los primeros pacientes de sida fueron descubiertos en los Estados Unidos. En España, en el mismo año que en el de los Estados Unidos, en octubre, ingresó el primer paciente de sida en el Hospital Vall d'Hebron de Barcelona⁴⁰.

En varios países occidentales, los homosexuales ocupaban el mayor porcentaje dentro de los pacientes de SIDA; en los Estados Unidos se expandía en la comunidad de gais, se llamaba “cáncer gay.” Por otro lado, en España, la situación del VIH/SIDA era diferente que en otros países occidentales, en lo que se refiere a la proporción de los grupos contagiados: «Durante la década de los años ochenta tuvo lugar la expansión de la infección por VIH en España entre los usuarios de drogas por vía parenteral» (Paz Bermúdez y Teva 2004, 555). *El problema social del sida en España* señala el porcentaje del sida por derivados:

En la década de los ochenta se producen 4.633 casos, y una mortalidad del 36 por 100. Lo peculiar del caso español es que sólo un 17 por 100 de las personas con sida son homosexuales, mientras que un 63 por 100 son toxicómanos (adictos/as a drogas por vía parenteral, o ADVP según la nomenclatura al uso) (M de Miguel 1991, 78)⁴¹.

En el caso de España, los homosexuales no ocupaban el mayor porcentaje de los

⁴⁰ «El primer caso de sida en España se produce en 1981- un varón homosexual, de 34 años de edad, con un sarcoma de Kaposi-, que no se diagnostica como caso de sida realmente hasta 1983, después de muerto.» (M de Miguel 1991, 78), y puede consultarse también, «Los diagnósticos tardíos y el repunte del VIH entre homosexuales, retos tras 30 años de sida»(Martín Plaza 2011).

⁴¹ «Un 3 por 100 adicional son ambas cosas: homosexuales y toxicómanos, aunque parece que el factor de toxicomanía pesa más» (M de Miguel 1991, 78).

contagiados; la mayoría de los contagiados eran a través del consumo de drogas por vía parenteral. Y, los toxicómanos eran «personas jóvenes y sexualmente activas por lo que la enfermedad se propaga, además, a través de las relaciones sexuales y, por lo tanto, también de la vía de transmisión vertical (madre-hijo)» (Paz Bermúdez y Teva 2004, 555). Así, la enfermedad se expandió entre los jóvenes en general en España, que no tenían que pertenecer a un determinado colectivo. Por otro lado, era firme la imagen de los pacientes del VIH/SIDA como “los homosexuales”. M de Miguel indica:

Pero la realidad es que hay pocos casos de sida entre homosexuales, aunque los españoles/as no lo saben o no se lo crean. Es tal la sorpresa que incluso los políticos y las políticas sanitarias se dirigen mucho más a la relación entre gays y sida. Se habla algo de drogadictos (por ejemplo, en la polémica de las agujas hipodérmicas limpias), pero se vuelve siempre a los homosexuales, sobre todo varones o, más eufemísticamente, «los jóvenes» en general. De prostitutas- a nivel positivo- nunca se habla. Los homosexuales han atraído toda la atención (1991, 93).

Así, dos categorías “homosexuales varones” y “jóvenes” iban a sufrir la estigmatización, aunque los datos no lo respaldaran. Para afrontar la discriminación y la estigmatización, no todos los grupos del movimiento LG podían unir fuerzas para mejorar la situación del problema del sida. Como Martínez cita con una opinión de activista, «*si el movimiento gay es el único y solo trabaja en sida entonces se va a hacer mayor la identificación gay=sida, que es contra lo que estábamos luchando y lo que queríamos romper*» (2017, 179). Dentro de los colectivos había varias posturas como la opinión que he citado arriba, y otros que sí que veían una grave situación del sida. Por ejemplo, según Ramón Martínez, en mediados de los años ochenta, el primer Comité Ciudadano Anti-Sida de España apareció en Madrid, surgido de un proyecto de un grupo de amigos. Aunque su legalización fue en 1986 oficialmente, ya en 1984 habían editado un folleto y ofrecido sus propios números de teléfono para poder informar; posteriormente levantaron una de las primeras líneas telefónicas de información sobre el sida en toda Europa (Ibíd. 177-179). En Cataluña, en 1987 se realizó el primer impreso oficial contra el sida en España, editado por el Departamento de Sanidad y Seguridad Social de la Generalitat de

Catalunya. Uno de los grupos para frenar la pandemia, Gais per la Salut (GPS), realizó talleres de sexo seguro para gais y la campaña acerca de preservativo con colaboraciones de los propietarios de sex-shops y de uno de los autores de la Movida, Nazario (Petit 2003, 35). En 1986, se fundaron el Colectivo Gay de Madrid (COGAM) en abril y la Coordinadora Gai-Lesbiana de Catalunya en diciembre; repartían preservativos, y crearon servicios pioneros como los teléfonos de información o las asesorías jurídicas (Ibíd. 36).

A causa del problema del sida, no solo brotaron varios grupos para frenar la pandemia, sino que se reveló otro problema en torno a la relación familiar de parejas: Jordi Petit describe «la irrupción del sida produjo casos de actitudes crueles y desconsideradas por parte de los familiares de los fallecidos contra sus parejas» (Ibíd. 37). Entonces, el movimiento no heterosexual entró en una nueva fase para luchar para conseguir el derecho igualitario del colectivo LGTB destinado al matrimonio entre personas del mismo sexo: y esta lucha en España empezó (se impulsó) por el caso de Juan Antonio Reina, quien era pareja de un fallecido a causa del sida, que veremos posteriormente.

Acerca de la pandemia, gracias a la eficacia de programas de prevención, a partir de 1994 empieza a descender la transmisión del VIH (Paz Bermúdez y Teva 2004, 555). Según los datos de 2003, España tenía el mayor número de incidencias del VIH en Europa (Ibíd. 568); los números en hombres eran iguales que en los años ochenta, la transmisión a través del consumo de droga por vía parenteral y la segunda incidencia más alta era por HSH; en mujeres, a partir del 2002, la transmisión a través de la relación heterosexual es la más alta y la segunda vía más importante es la transmisión por consumo de drogas por vía parenteral. Aunque han bajado las incidencias de la transmisión del VIH en todos los grupos de transmisión en España, a partir del año 2010, los hombres que mantienen prácticas sexuales con hombres están ocupando mayor porcentaje que otros grupos⁴², por lo que es evidente que no ha desaparecido el problema del sida.

1.4.4. Camino hacia la igualdad de los derechos

Después de la eliminación de la homosexualidad en la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social de 1979, el colectivo LG tenía que exigir otros derechos que

⁴² Consultado en la tabla 12 en *Vigilancia Epidemiológica del VIH y Sida en España 2019* (Unidad de Vigilancia de VIH, ITS y hepatitis 2020, 24).

faltaban: la realización de la lucha antidiscriminatoria y el derecho igualitario. Como hemos visto en la sección anterior, el problema del sida había cambiado la situación del colectivo, sobre todo las víctimas del sida del colectivo gay. A través de los problemas familiares de las víctimas del sida, se ha exteriorizado la falta de la igualdad para parejas no heterosexuales por su vacío legal. A partir de finales de los ochenta empezó a promoverse más la lucha para conseguir los derechos igualitarios, en los años noventa avanzaron las legislaciones en torno al colectivo LG, y posteriormente llegan los años dos mil que son la época de la realización del matrimonio igualitario.

A finales de setenta, la eliminación de la homosexualidad en la LPRS fue un éxito y también la lucha de la liberación gay. Como hemos mencionado anteriormente, el movimiento gay estaba en crisis y a punto de disolverse. Por ejemplo, Jordi Petit indica que en el periodo a partir de los años 80 había casi dos generaciones de gais: los que valoraban la legalidad obtenida en 1980 y se sentían satisfechos comparándose con la sociedad reprimida del pasado; los jóvenes de inicios de los noventa que se preocupaban por el avance del sida entre homosexuales y la doble discriminación que ello conllevaba (Petit 2003, 34). Aunque ya la homosexualidad no era un delito, se generaba la discriminación doble para jóvenes que representaban el mayor porcentaje dentro de los homosexuales contagiados del sida.

En 1992, un crimen xenófobo sobre la comunidad emigrante que ocurrió en Madrid, el asesinato de la dominicana Lucrecia Pérez Matos condujo a una campaña antidiscriminatoria. La Coordinadora Gai-Lesbiana que dio la idea para conseguir la protección ante la discriminación, junto con varias ONG como Asociación pro-Derechos Humanos de España, Consejo de la Juventud de España, SOS Racismo y Unión General de Trabajadores (UGT), el colectivo Lambda de Valencia, COLEGA de Andalucía, COGAM de Madrid y otras entidades participaron en la campaña «Democracia es Igualdad»: en síntesis se reclamó que los supuestos de religión o creencias, etnia, sexo u orientación sexual, enfermedad o minusvalía, fueran objeto de protección antidiscriminatoria (Ibíd. 42).

En 1995, la lucha antidiscriminatoria trajo un gran avance; el Nuevo Código Penal Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre. En dicho código, incluyeron el concepto de orientación sexual. «Esta ley que tiene como principio básico la protección de las libertades fundamentales (por tanto interpreta a la propia Constitución), en relación al colectivo homosexual, le confiere carta pleno reconocimiento y le hace sujeto de

protección de derechos, igual que al resto de los ciudadanos y ciudadanas» (Ibíd.41).

Por ejemplo, en el Capítulo IV: De las circunstancias que agravan la responsabilidad criminal: En el Artículo 22., «4.^a Cometer el delito por motivos racistas, antisemitas u otra clase de discriminación referente a la ideología, religión o creencias de la víctima, la etnia, raza o nación a la que pertenezca, su sexo u orientación sexual, o la enfermedad o minusvalía que padezca»⁴³. Junto a la ideología, religión, la etnia etc. se añade la orientación sexual. Hoy día, junto con dichas categorías, añadieron la identidad sexual y razones de género⁴⁴.

Por otro lado, sobre el derecho al matrimonio igualitario, cuya reivindicación comenzó ya desde finales de los años ochenta, Petit indica que en Vich (Vic en catalán, la provincia de Barcelona) hubo el primer caso de una pareja de hombres que reclamaba poder casarse en 1987 (2003, 22). No obstante, el caso más destacado en la lucha para derechos igualitarios en España fue el de Juan Antonio Reina, por haber sido la primera reclamación de indemnización por su pareja fallecida: Juan Antonio Reina reclamó al Ayuntamiento sus derechos de sucesión respecto de su compañero Francesc M. T., que murió por los problemas derivados del sida el 17 de enero de 1988 (Petit 2003, 37; Martínez 2017, 180-181). Sin embargo, la demanda de Reina fue rechazada. Pero, se ganó nueve años más tarde (Petit 2003, 48).

Desde la reclamación de Juan Antonio Reina, la lucha para el reconocimiento de la pareja de hecho se acelera en España. El primer registro de la pareja de hecho se realizó en un municipio de Vitoria en 1994. En 1998 se estableció la ley que reconoce la pareja de hecho en Cataluña, la Ley de uniones estables de pareja de Catalunya (LUEP), que no solo concierne a las parejas homosexuales sino que abarca a las parejas heterosexuales

⁴³ Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal (Consultado en «BOE» núm. 281, de 24/11/1995. BOE-A-1995-25444. Acceso el 12 de mayo de 2023, <https://www.boe.es/eli/es/lo/1995/11/23/10/con>).

⁴⁴ La Ley Orgánica 5/2010, de 22 de junio, por la que se modifica la Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal. (Consultado en «BOE» núm. 152, de 23 de junio de 2010. 54811-54883. BOE-A-2010-9953. Acceso el 12 de mayo de 2023, <https://www.boe.es/eli/es/lo/2010/06/22/5>).

Artículo 22., «4.^a Cometer el delito por motivos racistas, antisemitas u otra clase de discriminación referente a la ideología, religión o creencias de la víctima, la etnia, raza o nación a la que pertenezca, su sexo, orientación o identidad sexual, la enfermedad que padezca o su discapacidad.»

En la Ley Orgánica 1/2015, de 30 de marzo, por la que se modifica la Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal. (Consultado en «BOE» núm. 77, de 31 de marzo de 2015, 27061- 27176. BOE-A-2015-3439. Acceso el 12 de mayo de 2023, <https://www.boe.es/eli/es/lo/2015/03/30/1>).

Artículo 22., «4.^a Cometer el delito por motivos racistas, antisemitas u otra clase de discriminación referente a la ideología, religión o creencias de la víctima, la etnia, raza o nación a la que pertenezca, su sexo, orientación o identidad sexual, razones de género, la enfermedad que padezca o su discapacidad.»

también. En Madrid, la Ley de Parejas de la Comunidad de Madrid se aprobó en el 2001. Posteriormente también se aprobó en otras comunidades autónomas como en Asturias, Andalucía, Euskadi, Extremadura etc. Para el colectivo LGB solo faltaba la legalización del matrimonio del mismo sexo.

A finales de los años ochenta, concretamente en 1989, fue establecido el primer derecho de unión civil entre las parejas del mismo sexo en Dinamarca. En los años noventa, otros países como Noruega (1993), Suecia (1995), los Países Bajos (1998) o Francia (1999) admitieron los mismos derechos (Oshima 2005, 78). El primer país que adoptó la ley del matrimonio gay que garantiza el mismo derecho que el matrimonio heterosexual fueron los Países Bajos en el año 2000. A partir del siglo XXI, empezó a ponerse en actividad la legislación del casamiento de parejas del mismo sexo en varios países como Bélgica (2003), España (2005), Noruega (2009) o Suecia (2009)⁴⁵. Como podemos comprobar, España es uno de los países más avanzados en materia referente a los derechos de gays y lesbianas.

España es el primer país europeo que legisló la ley del matrimonio entre personas del mismo sexo sin haber existido ningún sistema precedente sobre las parejas de hecho entre homosexuales (Watanabe 2011, 151). Antes de legalizar el matrimonio igualitario, existían los derechos de parejas de hecho en varias Comunidades Autónomas; sin embargo, no estaba contemplado en el derecho civil general.

En los años noventa, el grupo parlamentario Izquierda Unida se esforzó en el desarrollo del movimiento de los derechos de gays y lesbianas. En 2001, con la llegada de José Luis Rodríguez Zapatero, el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) se situó junto a los movimientos de lesbianas y gays españoles para llegar a la igualdad legal plena (Calvo 2010, 156-157).

En 2005, bajo de la Administración de Zapatero (PSOE), se realizó la Ley 13/2005 de 1 de julio, por la que se modifica el Código Civil en materia de derecho a contraer matrimonio. En ella se legisla que el matrimonio homosexual tiene el mismo derecho que el matrimonio heterosexual. En 2014, el número de parejas homosexuales es de 3.300 matrimonios (2,1% del total de matrimonios registrados) (Instituto Nacional de Estadística 2015, 7). Y en los datos del 2019, el número de matrimonios entre hombres es

⁴⁵ Consultado en «Dōsei pātonāshipu hō (ver. 2)» («Las legislaciones sobre la unión civil (versión segunda)») (Watanabe 2011, 142-152).

2.492 parejas registradas; el de matrimonios entre mujeres es 2.649 parejas registradas (Instituto Nacional de Estadística 2019).

En los años 90 se desarrolló el movimiento no heterosexual: se aprobó la ley antidiscriminatoria en 1995, y en la Comunidades Autónoma de Cataluña se legalizó el reconocimiento de pareja de hecho en 1998. Finalmente, el 2005, treinta años después de la muerte del dictador, fue un año muy importante para la liberación LG de España por haberse conseguido el matrimonio igualitario pleno. España es uno de los países pioneros que consigue los derechos igualitarios para el colectivo LGB en el mundo.

Para terminar, como hemos visto durante el siglo XX, la cultura y las situaciones entorno a la homosexualidad en España se han transformado drásticamente. Como otros países, la patologización fue ocurrido en España. Pero, especialmente, es innegable que bajo la dictadura la penalización de la homosexualidad había influido gravemente al colectivo y al concepto suyo en la sociedad española. No solo en la esfera legal sino también la cultural, el colectivo estaba en un espacio excluido dentro de la sociedad en general. Después de la muerte del dictador que hace más de cuarenta años, los movimientos culturales y políticos a partir de la Transición encargaban los papeles para cambiar la situación discriminatoria del colectivo gay en la sociedad. A pesar de que había voces de que en España no era un país activo en el sentido de los movimientos homosexuales, por otro lado, ha sido uno de los países pioneros y avanzados del mundo acerca del sistema legal: como ejemplo, fue el tercer país en el mundo que legalizó el matrimonio igualitario.

2. LA HOMOSEXUALIDAD EN LA CULTURA JAPONESA

En el volumen I de *Historia de la sexualidad*, Michel Foucault dice lo siguiente:

Ha habido históricamente dos grandes procedimientos para producir la verdad del sexo.

Por un lado, las sociedades que fueron numerosas: China, Japón, India, Roma, las sociedades árabes musulmanas, sociedades que se dotaron de una *ars erotica*. En el arte erótico, la verdad es extraída del placer mismo, tomado como práctica y recogido como experiencia; el placer no es tenido en cuenta en relación con una ley absoluta de lo permitido y lo prohibido ni con un criterio de utilidad, sino que, primero y ante todo, es tenido en cuenta en relación consigo mismo; debe ser conocido como placer, por lo tanto según su intensidad, su calidad específica, su duración, sus reverberaciones en el cuerpo y el alma... (2005a, 59-60).

Comparado con las sociedades occidentales, que tienen una *scientia sexualis* opuesta a la *ars erotica* que controla la sexualidad a través del poder, Japón es una de las sociedades que ha tenido una historia distinta.

En este capítulo se trata la evolución y la visión sobre la homosexualidad en la cultura japonesa, centrándose en la relación entre varones, que es una parte de la diversidad sexual. Para explicarla, en primer lugar se analiza las relaciones íntimas entre personas del mismo sexo en la religión japonesa: el *Azunai no tsumi* en el primer libro de la historia japonesa *Nihonshoki* (720) y otros pecados en el sintoísmo, y la relación masculina en el budismo japonés; en segundo lugar, la idea de la relación íntima entre samuráis; en tercer lugar, se presenta un aspecto del kabuki en la era Edo; en cuarto lugar, el cambio a partir de la modernización en Japón, las eras de Meiji y Taishō desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX; en quinto lugar, se repasa la época después de la guerra en la que se consolidó la idea homofóbica; finalmente, se revisa brevemente la legislación en torno al colectivo.

2.1. Las religiones sintoísta y budista

2.1.1. El *Azunai no tsumi* y el *Kunitsutsumi*.

El florecimiento de las relaciones íntimas entre varones en la Antigua Grecia es conocido y popular. No solo en la Antigua Grecia, sino también en otros países existían y existen las relaciones, los rituales y el amor entre hombres. Claro que también se practicaban históricamente estas relaciones entre hombres en Asia.

En japonés, antes de la importación de la palabra la “homosexualidad”, se decían *nanshoku* o *danshoku* (男色) para describir la relación sexual entre hombres. Tradicionalmente se decía y se creía que el *nanshoku* se había importado de la costumbre budista que se practicaba en China, a través del monje budista Kūkai (空海, 774-835) (conocido como Kōbō-Daishi, 弘法大師) quien fue fundador de la escuela budista japonesa Shingon (真言宗)⁴⁶.

El historiador estadounidense Gary P. Leupp indica que la homosexualidad masculina ya existía en China desde el siglo VI a. C. Además, la palabra *nanshoku* en chino se escribe igual que en japonés, 男色, y se pronuncia “nánse”. Los japoneses creían que habían adquirido el *nanshoku* a través de la cultura china (2014, 25).

Antiguamente, en ciertas culturas como la Antigua Grecia, o luego en Europa se creía que las costumbres homosexuales procedían de países enemigos o rivales. Comparado con otros países, en Japón era tolerante con el *nanshoku* importado de China, que estaba considerada como un modelo superior de cultura, y por ello la costumbre del *nanshoku* era tan sofisticada como una doctrina (Leupp 2014, 25-26)⁴⁷.

En otros países existían los eunucos, quienes habían sido castrados para no servir a las funciones de procreación. En Asia, en países como China y Corea mantenían la institución de los eunucos donde tenían bastante autoridad, por ello se mantuvo dicho sistema durante varios siglos (Minakata 2015, 321-322).

⁴⁶ Por ejemplo, véase en *Nihon ni okeru nanshoku no kenkyū fukyū ban* (Hiratsuka 1994, 3) y *Nanshoku no Nihonshi* (Leupp 2014, 48).

⁴⁷ Sin embargo, el estudio de Leupp desmiente la extensión de la costumbre del *nánse* en los templos budistas en la China de aquella época cuando llegó Kūkai (fue a Chang'an entre 804 y 806) (Leupp 2014, 51-52).

Por ejemplo, en una carta a Jun'ichi Iwata, el naturalista, biólogo y folclorista Kumagusu Minakata (南方熊楠, 1867-1941) describe la imagen de los eunucos y su belleza sobre un cuadro antiguo en forma de rollo de Vairóchana (大日如来 en japonés) en la sala principal de Kongōbu-ji (金剛峯寺): «La gente de nuestro país no se da cuenta pero éste es el vivo retrato del eunuco. Al no existir esta figura en Japón, los japoneses la desconocen» (Minakata 2015, 321)⁴⁸.

En Japón, aunque existían *chigos* (acólitos) que tenían relaciones muy cercanas con los poderosos como el sogún, no existía un sistema de eunucos. Al contrario que los países como China y Corea, el *nanshoku* en Japón florecía de diferente manera; por ejemplo, se impulsaba en la sociedad budista entre los monjes, y algo menos en el mundo aristocrático.

Hasta la actualidad, en los estudios sobre el *nanshoku*, se considera que *Azunai no tsumi* es la primera mención sobre la relación íntima entre varones en los documentos japoneses (Hiratsuka 1994, 2; Iwata 2002, 8-9; Leupp 2014, 40). *Azunai no tsumi* (La culpa de Azunai)⁴⁹ aparece en el capítulo 9 del segundo libro más antiguo de Japón, *Nihonshoki* (*Nihongi*)⁵⁰ del 720.

La historia de “la culpa de Azunai” es la siguiente: Cuando la Emperatriz consorte Jingū (神功皇后) ataca a Okushimanomiko (忍熊王), durante el día, el cielo está oscuro como si fuera de noche. La emperatriz consorte le pregunta a través de Toyomimi, el antepasado de Kinoatai (紀直祖豊耳) y un viejo anciano dice que es *Azunai no tsumi*. Otra persona dijo que ocurrió porque se enterró a dos Hafuris⁵¹ juntos.

⁴⁸ Texto original en japonés es el siguiente: 「...これは本邦の人に気が付かれるが、宦者の人相を生写しにせしものに候。日本にはかんがいなきうえ日本人には分ならず候。」

⁴⁹ En japonés 阿豆那比之罪, así como varias versiones de pronunciación y de escritura como あづない, あずない, あづなひ.

⁵⁰ *Nihonshoki* (*Nihongi*) (720 d.C.) es el segundo libro más antiguo de Japón (el primero es el *Kojiki*), en el que se trata historias oficiales con varias eras que empiezan en los tiempos de los dioses y hasta los emperadores desde Jimmu hasta Jitō. Hasta la actualidad, no se ha publicado la versión en español.

⁵¹ Según el diccionario japonés *Digital Daijisen*, 2 ed. Shōgakukan [diccionario digital Casio], “Hafuri (祝 (はふり)) ” es una posición religiosa del templo sintoísta que sirve para los dioses, “significa soltar o liberar y purificar la culpabilidad y/o el *Kegare* (*kegare* es como tabú, al contrario de pureza). Normalmente Hafuri es un puesto inferior que *Kannushi* o *Negi*”.

Shino no Hafuri (しのはふり, 小竹祝) y Amano no Hafuri (あまのはふり, 天野祝) eran muy amigos. Cuando Shino no Hafuri murió por enfermedad, Amano no Hafuri lamentó su pérdida y sufrió la tristeza por la muerte de su amigo.

Amano no Hafuri dijo: «Éramos buenos amigos, enterradme con él en la misma tumba si me muero» y se suicidó a su lado. Ambos fueron enterrados juntos en el mismo sepulcro.

A partir de ese momento, el mundo y el cielo se habían cubierto de oscuridad. Tras exhumar los dos cadáveres y enterrarse separados en diferentes tumbas, ha vuelto la luz al mundo, y se ha vuelto a diferenciar el día y la noche otra vez⁵².

Por ejemplo, refiriéndose a la teoría del poeta y pensador del *kokugaku* (estudios nacionales, o Japonología) de la era Edo, Haruhira Okabe (岡部東平, 1794–1857), un famoso investigador de *nanshoku*, Jun'ichi Iwata (岩田準一, 1900-1945) opina que ya existía esta cultura en Japón antes de la época de Kūkai; también cree que la relación entre dos Hafuris es un pecado. «[Se determina como] la primera aparición de *nanshoku* en la historia oficial de nuestro país, “*Azunai no tsumi*” es la culpa o el pecado de *nanshoku* abominado por los dioses, igual que la sodomía del Antiguo Testamento» (Iwata 2002, 8)⁵³. Iwata piensa que este mito contiene el pecado sobre las relaciones íntimas entre varones igual que la sodomía en el cristianismo. Sin embargo, acerca de esta leyenda, las interpretaciones cambian dependiendo de las épocas y de los autores.

Según el artículo de Mio Namba (2014), un estudio sobre *Azunai no tsumi* compara y explica la transición de varias teorías sobre esta culpa en *Nihonshoki*. Muchas de las teorías dicen que *Azunai no tsumi* sería el pecado de *nanshoku*, refiriéndose a los criterios de varios eruditos en la Edad Media; el primer planteamiento fue el de Haruhira Okabe. A causa del aumento de una conciencia culpable hacia el *nanshoku* en la última etapa de la era Edo (1603-1868), *Azunai no tsumi* en *Nihonshoki* llegó a interpretarse como el pecado de *nanshoku*, y esta teoría fue la que quedó establecida. No obstante, a partir de los años 70 del siglo pasado, los estudios arqueológicos señalaban que la teoría

⁵² Consultado en el primer tomo de *Nihonshoki* (Inoue, Kawasoe y Saeki 2020).

⁵³ Texto original en japonés: 「わが国男色の、正史に現れたる初めだとなされて来た。これは旧約聖書にあたるソドムの瀆罪（とくざい）と同じく、神の忌を受けた男色の罪だとしてある。」

de *nanshoku* era errónea; pero pensaban que la culpa venía del entierro conjunto⁵⁴.

Namba saca la conclusión de que es incorrecto que la teoría de esta culpa sea de *nanshoku* basado en una investigación de Yoshiyuki Tanaka; opina que este pecado sería «el enterramiento de personas juntas quienes no tienen ninguna consanguinidad». El sentido del tabú sobre el entierro conjunto ya habría desaparecido en la era de la redacción de *Nihonshoki*, ya que el mismo libro más antiguo recogía ejemplos de otros enterramientos de varias personas en los mismos sepulcros. Se puede pensar que por sus profesiones, como Hafuri, *Nihonshoki* presenta el *Azunai no tsumi* (2014, 158-159).

A pesar de que los Hafuris fueran almas gemelas, sería difícil de entender el suicidio de Amano no Hafuri por la tristeza de su amigo, por lo que hay algo más que una amistad. En su muerte, sería comprensible la relación especial e íntima entre los dos hombres, Shino no Hafuri y Amano no Hafuri. No obstante, a través de la lectura de esta leyenda, el pecado consiste en el enterramiento conjunto de ambos, lo cual no sería igual que la sodomía.

Sobre el concepto de pecado, el bien y el mal en el sintoísmo, hay que subrayar que en esta religión no se determinan los pecados como raíces, cuya característica es purificar la impureza (Inoue 2006, 193). El *Engishiki* (延喜式), que se empieza a publicar en el año 905 y su finalización fue en el año 927, es un libro de normas y leyes formado por 50 volúmenes: consiste en un libro de leyes antiguas, como por ejemplo *Amatsutsumi* (天津罪) y *Kunitsutsumi* (国津罪) en la parte de *Ōharae* (大祓) en «*Norito*» del volumen 8, están las bases de las normas del tabú o del pecado en el sintoísmo⁵⁵.

Por ejemplo, *Amatsutsumi* menciona una serie de normas relacionadas con la agricultura y el ganado, entre otras, no se puede romper el suministro de agua en arrozales, matar al ganado con lanzas, etc. En cambio, *Kunitsutsumi* trata sobre normas de pecados relacionados con las violaciones y los desastres naturales.

Por otro lado, *Kunitsutsumi* son los siguientes: herir la piel de otra persona, herir la piel y matar a otra persona, la enfermedad de tener una piel blanca anormalmente, *Kokumi* (tener dermatosis, como tener un chichón), violar a su propia madre, violar a su propia hija, violar a una mujer y a la hija de ésta, violar a una mujer y a la madre de ésta,

⁵⁴ Véase «Azunai-no-tsumi ni kansuru ichi kōsatsu» («A Study of "Azunai-no-tsumi"») (Namba 2014).

⁵⁵ El *Engishiki* se puede consultar en La Colección Digital de la Biblioteca Nacional de la Dieta de Japón.

violar al ganado (zoofilia), la plaga de insectos (la catástrofe de la aparición de serpientes y/o ciempiés debajo de las casas), la catástrofe de *Takatsukami* (el desastre de que el dios del trueno cae encima de la vivienda), la calamidad relacionada con las aves, realizar magia negra haciendo un rito a dioses malvados matando a un animal quitándole su sangre para maldecir a terceras personas (Inoue 2006, 193-194)⁵⁶.

Aunque *Kunitsutsumi* menciona violaciones tales como el incesto, no hay comentarios sobre las relaciones sexuales entre personas del mismo sexo. En el *Engishiki* no existe un tabú de la homosexualidad como en Levítico en la Biblia.

El historiador estadounidense Leupp opina que «el sintoísmo... no menciona apenas nada sobre la homosexualidad masculina» (Leupp 2014, 54). Tampoco hay escrito nada sobre las relaciones sexuales entre mujeres en los textos de *Kunitsutsumi*, lo que considera la inexistencia de la prohibición sobre las relaciones íntimas en general entre el mismo sexo en el antiguo Japón.

2.1.2. El budismo japonés y los *chigos*.

En el budismo, las relaciones íntimas entre hombres no fueron prohibidas. En las épocas anteriores a la llegada de Kūkai (el año 806), además del pecado de *Azunai* hay un poema que muestra un sentimiento especial. El noble de la corte y poeta Ōtomo no Yakamochi (大友家持, 717/718-785) enviaba a sus amigos los *wakas* (un estilo de poema japonés) que aparecen en el *Man'yōshū* (万葉集) durante la era Nara (710-784) (Kure 1995; Iwata 2002, 12-15). A pesar de que se desconoce si mantenían relaciones corporales entre ellos, se sabe que habían existido fuertes lazos entre varones antes de la introducción del budismo en la sociedad japonesa.

No obstante, no se puede negar el florecimiento de *nanshoku* en los templos budistas en Japón debido a los documentos literarios y artísticos sobre los monjes budistas durante muchos siglos. Es evidente que el budismo esotérico como la escuela Shingon (Shingon shū) o la escuela Tendai (Tendai shū) empezaron a fomentar las relaciones

⁵⁶ Véase en la sección «Tsumi to Misogi, Harae» del capítulo 3 en *Shintō nyūmon Nihonjin ni totte kami toha nani ka (Introducción del Sintoísmo- para los japoneses ¿qué son los dioses?)* (Inoue 2006, 193-197).

sexuales entre hombres dentro de sus templos. En estas costumbres, los jóvenes llamados *chigo* (稚児) desempeñaban papeles importantes.

El *Nanshoku Ishō shū* (libro que recopila otros nombres del *nanshoku*) de Jun'ichi Iwata, especifica el término *chigo*:

No hay otra denominación perpetua y universal como este nombre. ... este término viene de bonzos (budistas), es el nombre de los acólitos jóvenes en los templos de Tendai y Shingon. Hay que pensar que se llamaban así en cada sitio donde vivían los bonzos, sobre todo Hokurei que es el templo central de Tendai, Tōdai-ji en la parte sur, y el monte Kōya de Shingon (2002, 488)⁵⁷.

El nombre *chigo*⁵⁸ tiene su origen en los templos budistas. Según Tsuchiya, estos se dividían en tres clases: *Uewarawa* (*chigo* en sentido estricto), *Chūdōji*, *Daidōji*. Procedían de la alta sociedad, de clases medias y clases humildes (cuando llegaban de los pueblos, los niños solían ser bellos o tener algún talento). Ellos aprendían y/o servían en los templos budistas según su clase. En las procesiones, los *chigos* llevaban vestimentas llamativas y preparaban los papeles decorativos para que su señor bonzo de alta virtud fuera solemne; sobre todo *Uewarawa* que llevaba el traje más lujoso. Mientras, los *chigos* se exigían a sí mismos un comportamiento misterioso y profundo, al decorar los lugares y en el momento en el que estaba su señor con su traje de lujo y su presencia (1995, 41-42).

Excepto los *chigos* de clase alta, como los miembros de la familia imperial o de aristocracia muy alta, que solían practicar los actos sexuales con los monjes.

⁵⁷ Texto original en japonés: 「この名称ほど普遍的に永続して称呼されているものはあるまい。...、この称はもと僧家から出たもので、天台、真言の寺に召使われる少年の代名詞であった。ことに天台の総本山たる北嶺、南部の東大寺、真言の高野山などの房から、それぞれに発声されたものと見るべきである。」

⁵⁸ Según el diccionario japonés *Digital Daijisen*, existen los siguientes significados en la actualidad: “1. lactantes, bebés, 2. Niños pequeños, 3. Los niños que se visten muy bien para las procesiones de fiestas de templos budistas y sintoístas, 4. Los niños servidores en los templos budistas, en las casas de los nobles y de los samuráis. A veces eran objeto del *nanshoku*”. (Texto original en japonés: 「1. ちのみご。赤ん坊。2. 幼い子。幼児。3. 祭礼や寺院の法楽などの行列に、美しく装って練り歩く児童。4. 寺院や、公家・武家で召し使われた少年。男色の対象となることもあった。」)

Uno de los documentos famosos relacionado con *chigos* es *Chigonozōshi* (稚児之草紙, 稚児之草子) donde se muestran las instrucciones del sexo entre ellos.

El *Chigonozōshi* del templo Daigo-ji, (醍醐寺) en Kioto, es una pintura enrollada que representa los hábitos de los *chigos* de aquella época con todo detalle. Dicen que fue pintado por el bonzo y pintor prestigioso Tobasōjō Kakuyū (1053-1140) en la era Heian (Shirasu 2010, 64).

Según la autora de *Ryōsei guyū no bi (La belleza andrógina)*, Masako Shirasu, que vio esta pintura dos veces antes de la Segunda Guerra Mundial, la imagen del *chigo* es «imponente y apuesto» (Ibíd. 64). La imagen representa el comportamiento misterioso y profundo del propio *chigo*.

Sin embargo, los *chigos* de clases bajas tenían una vida trágica en general, muchos solo eran objetos de usar y tirar para los bonzos, o incluso eran víctimas de traficantes de personas (Iwata 2002, 117-135).

Hoy en día, en las fiestas japonesas religiosas asisten los niños y las niñas llamados *chigo* vistiendo los trajes llamativos para bailar y/o caminar en las procesiones. Sin embargo, no tienen ninguna función de *nanshoku* en absoluto, como la que sí tenían los *chigos* de las épocas antiguas.

Hiramatsu afirma que no solo existía la costumbre homosexual en el budismo japonés, sino también en el budismo tibetano, aunque se practicaba más por razones de interés, habiendo una relación estrecha con el intercambio de dinero o artículos (2007, 123). Sin embargo, los actos entre los hombres dentro de los templos budistas en India y en el Continente eran más rígidos en comparación con el budismo japonés, y se consideraban como pecado (Leupp 2014, 38-39).

En el budismo existen cinco preceptos primigenios: abstenerse de matar, de robar, de tener relación sexual perversa, de mentir, de beber alcohol⁵⁹. Y fueron aumentando hasta que para los monjes *bonzos* llegaron a ser doscientos cincuenta, y trescientos cuarenta y ocho para las monjas budistas⁶⁰. Según Hiramatsu (2007, 91-93), el más importante precepto es abstenerse de tener relación sexual perversa, y se prohibía a los

⁵⁹ Consultado en Enciclopedia Británica. 2014, Britannica Japan Co., Ltd. [diccionario digital Casio].

⁶⁰ Véase nota anterior.

bonzos tener ninguna relación sexual. En el budismo general se considera que las mujeres son seres impuros, ya que Buda sermoneó a los monjes para que no vieran mujeres ni hablaran con ellas. Debido a estas ideas sobre la impureza de la mujer, los bonzos tuvieron que dejar de relacionarse con mujeres para sus asceticismos. En Japón posteriormente apareció la escuela Jōdo Shinshū (浄土真宗) que abrió Shinran (親鸞, 1173-1262) en cuya escuela los monjes podían tener esposas.

La idea de la impureza femenina y la costumbre de *nanshoku* propiciaron la aparición de las relaciones sexuales entre *chigos* y monjes en los templos budistas para satisfacer deseos sexuales. La idea del *nanshoku* no se limitaba solo a eliminar las bajas pasiones, sino también se convirtió en un acto para la salvación y el mérito.

Para los monjes budistas, un coito con un *chigo* no solo es una manera de satisfacer su deseo sexual, sino también significa una adoración del bello *chigo* y un acto búdico para recibir la salvación y el mérito, de acuerdo con la ideología de *Chigo-Kwan-Jo* en la que el *chigo* es *Bosatsu*⁶¹ (Hiramatsu 2007, 122).

Chigo-Kwan-Jo considera que era una enseñanza secreta en Hieiizan en la Edad Media, en la que los bonzos hacían el amor con *chigos* considerados como *Bosatsu* con lo que los *chigos* salvarían a los bonzos (Tsuji 2012, 278). Con esta enseñanza se reafirmaba más el *nanshoku* en el budismo japonés. En el siglo XVI, cuando llegaron los misioneros cristianos, se sorprendieron por las costumbres sexuales de la sociedad japonesa. Un misionero jesuita, San Francisco Javier (1506-1552) escribió en 1549:

...que ellos llaman bonzos, los cuales son inclinados a pecados que aborrece la naturaleza, y ellos confiesan y no lo niegan; y es tan público y manifiesto para todos, así hombres como mujeres y pequeños y grandes, que por ser costumbre frecuente no lo extrañan ni lo tienen en aborrecimiento (1956, 159)⁶².

Con las palabras del misionero se entiende la generalización del *nanshoku* en la

⁶¹ Según el diccionario japonés *Digital Daijisen.*, *Bosatsu* es una transliteración del “Bodhisattva” en sánscrito. Este término budista significa “alguien que busca el nirvana”.

⁶² Véase en «A los de la compañía de Jesús en Goa (1)» en *Cartas selectas de San Francisco de Javier Apóstol de las Indias y el Japón* (1956, 149-183).

sociedad budista y en Japón. Antes de la llegada de los misioneros extranjeros, el propio gobernador japonés se preocupó de la extensión de las prácticas del *nanshoku* en los templos budistas.

Por ejemplo, en el 1303, el *shikken* (los regentes del *sogún*) Sadatoki Hōjō escribió un documento legal al templo del Zenshū en Kamakura en el que muestra el temor de que los influyeran arruinando a los ascetas absortos en la meditación de los monjes. Y a partir del siglo XIV, aumentaron de forma rápida las descripciones explícitas sobre el sexo entre varones (Tsuji 1951, 335; Leupp 2014, 64).

También los estatutos del año 1419 y el 1436 emitidos por el *sogún* Ashikaga prohibieron que vistieran con una indumentaria lujosa a los *chigos*. Al igual que el *sogún* anterior, incluso el *sogún* Yoshimasa Ashikaga (將軍足利義政), dio la orden a un templo de que regulara a los *chigos* bellos como causa del desorden para los monjes en el 1463 (Tsuji 1951, 336; Leupp 2014, 64-65). Los gobernadores japoneses tuvieron miedo de que todo esto corrompiera la moral dentro de los templos budistas por las atracciones de los *chigos*. Aunque los *sogunes* que pusieron dichos mandatos también mantenían relaciones del *nanshoku* (Iwata 2002, 87-109; Hanasaki 1995, 60).

Asimismo, esta costumbre fue comentada en la cultura japonesa, durante las épocas antiguas desde la era Heian (794-1192), se creó una gran cantidad de libros, pinturas y poemas describiendo el *nanshoku* y el *chigo*; por ejemplo, *Taiki* (台記, 1136-1155), *Azumakagami* (吾妻鏡, a finales del siglo XIII o principios del siglo XIV), *Tsurezuregusa* (徒然草, 1330-1331), *Ujishūimonogatari* (宇治拾遺物語, en el siglo XIII)⁶³.

Además, en la ciudad de Kamakura (prefectura Kanagawa), hay un acantilado llamado Chigogafuchi (稚児ヶ淵) en Enoshima. Cuentan que fue allí desde donde saltaron al mar el *chigo* Shiragiku (白菊) y el bonzo de alta virtud, Jikyū (自休)⁶⁴. Es uno de los ejemplos de las historias del amor entre los *chigos* y los monjes. Esta leyenda de

⁶³ Por ejemplo, Iwata presenta una variedad de obras literarias y documentos acerca del *nanshoku* en «*Nanshoku bunken shoshi*», en *Honchō nanshoku kō, Nanshoku bunken shoshi, Gapon* (2002, 325-461). Hiratsuka también muestra una lista de la literatura del *nanshoku* (1994, 36-41).

⁶⁴ Por ejemplo, «Fusai chigo densetsu» (Iwata 2002, 256-257) y *Nihon ni okeru nanshoku no kenkyū fukyū ban* (Hiratsuka 1994, 86-87) explican esta leyenda.

Chigogafuchi inspiró un programa del teatro Kabuki.

La leyenda original cuenta que el monje Jikyū (自休) del templo Kenchō-ji (建長寺) se enamoró de un *chigo* llamado Shiragiku que estudiaba en un templo Sōshōin (相承院). Jikyū enviaba cartas a Shiragiku, pero este no podía responder por sus sentimientos. Tras sufrir mucho, Shiragiku salta al mar y muere. Después de enterarse de la muerte del *chigo*, seguidamente Jikyū salta al mar en el mismo abismo.

En la versión de Kabuki, *Sakurahimeazumabunshō* (桜姫東文章) toma la leyenda para su comienzo del teatro⁶⁵. La historia fue escrita por Tsuruya Nanboku IV⁶⁶ (四代目鶴屋南北) y se estrenó en marzo de 1817 (文化 14 年), en Kawarazaki-za en Edo (江戸、河原崎座). Este programa teatral cambia los nombres de los protagonistas, y dramatizó la leyenda de Chigogafuchi con un desarrollo drástico: el asceta Seigen (清玄) del templo Hase (長谷寺) y el *chigo* Shiragikumarū (白菊丸) del Sōshōin (相承院) se enamoran, y deciden cometer doble suicidio por amor para ser un matrimonio en la otra vida. En vez del documento de compromiso, ellos llevaron una cajita de incienso con cada nombre; Shiragikumarū llevaba la tapa escrita con el nombre de Seigen, y el monje llevaba el cuerpo de la caja con el nombre del *chigo*. Cuando intentan saltar al mar juntos, Shiragiku salta primero y muere. Sin embargo, el monje vacila en tirarse, y queda con vida.

Tras pasar los 17 años, ante el bonzo de alta virtud Seigen, apareció una chica bella llamada Sakurahime (桜姫), de la familia Yoshida, preparada para ser monja. El padre y el hermano de Sakurahime fueron asesinados, y ella fue violada por un ladrón Gonsuke (権助), con el brazo tatuado de *sakura* (flor de cerezo), y quedó embarazada. Entre tanto, no se puede olvidar de su violador y decide realizarse el mismo tatuaje de *sakura* que él.

⁶⁵ Véase en la página web de la guía de programas de Kabuki (*Kabuki enmoku annai*), «*Sakurahimeazumabunshō*» (JAA y OPK 2019).

El último estreno de esta obra fue en abril de 2021, según la base de datos de las funciones de Kabuki (*Kabuki kōen dēta bēsu*) (JAA y OPK 2021).

⁶⁶ Para más información de sus obras con el tema *nanshoku*, véase en [*zōho ban*] *Nanshoku engeki shi* (Dōmoto 1976, 214-235).

Tras recitar las invocaciones por Seigen, la mano izquierda de Sakurahime se abrió, pues no se abría naturalmente. Desde su mano apareció la tapa con el nombre de Seigen que llevaba el *chigo* Shiragikumarū. Por culpa del adulterio Seigen y Sakurahime fueron exiliados, y llegaron a ser *hinin* (las personas fuera de las cuatro clases en la era Edo, que significa “no humanos”).

La historia se desarrolla hasta la muerte de Seigen y la venganza de Sakurahime. La obra fue escrita en la era Edo, el programa sigue manteniendo el trasfondo histórico del budismo japonés y de la leyenda de Chigogafuchi. El último estreno de *Sakurahimeazumabunshō* ocurrió en abril de 2021. En el siglo XXI sigue representándose el amor entre el monje y el *chigo* en el teatro Kabuki. Por otro lado, el teatro Kabuki tiene un papel importante al sostener la estructura del mundo del *nanshoku* en la era Edo.

2.2. El *nanshoku* y los samuráis

A lo largo de la historia japonesa, las clases sociales que practicaban el *nanshoku* solían ser los monjes budistas y los samuráis. Respecto a la relación íntima que existía entre hombres japoneses del pasado, la antropóloga estadounidense Ruth Benedict, quien ha analizado la cultura y las costumbres de los japoneses durante la II Guerra Mundial, en *El crisantemo y la espada -patrones de la cultura japonesa*, afirma que «las concesiones a la homosexualidad son también una parte tradicional de los “sentimientos humanos”. En el antiguo Japón era uno de los placeres permitidos a los hombres de estatus elevado, como los samuráis y los sacerdotes» (2019, 228). A pesar de que se han dado diversos discursos entre los samuráis acerca de la superioridad entre *nanshoku* y *joshoku* (女色, “los amores con mujeres”), la relación entre hombres nunca ha sido criticada. Además de ello, el lazo íntimo entre samuráis no se consideraba contra natura, sino que era una relación elevada y elogiada.

Para aclarar el concepto del *nanshoku* practicado por los samuráis abordaremos esta problemática desde una perspectiva compleja; en primer lugar, explicaremos qué se entiende por samurái; en segundo lugar, trataremos el lazo entre vasallos, “el compromiso de hermanos”; en el tercer lugar, hablaremos de las relaciones amorosas de los señores feudales y sus pajes; y, para terminar, ahondaremos en la búsqueda de la masculinidad

como *bushi*, el cual podría entenderse como una de las causas del *nanshoku* entre los guerreros japoneses del pasado.

2.2.1. Los *bushis*

La palabra japonesa “bushi” (武士), más conocida popularmente en España y en el mundo global con el nombre de “samurái” (侍), designa a aquellas personas o a la clase social que se dedicó a las artes marciales y/o a la actividad bélica hasta el siglo XIX. Poseían una ética particular llamada “Bushido” (武士道, literalmente, “código de la caballería japonesa”) que, con el paso del tiempo⁶⁷ y gracias a la influencia ideológica y cultural del confucianismo, el budismo y sintoísmo⁶⁸, tomó un cuerpo concreto formado por los elementos que hoy reconocemos como sus rasgos característicos y principales: la lealtad, la justicia, el valor, la honradez, la cortesía, etc.

A partir de la mitad de la era Heian hasta la llegada de la era Edo, los guerreros japoneses trabajaban bajo los poderes estatales, los señores feudales (daimio, 大名). Al principio, su actividad bélica se centraba en proteger a las familias imperiales y los nobles, además de sofocar revueltas sociales. Poco a poco los *bushis* adoptaron una posición de autoridad en la sociedad japonesa. Aunque la figura del emperador seguía siendo la del legítimo gobernante desde una perspectiva teórica, se depositó el gobierno efectivo en el sogún (将軍) (su título se llama *Sei Taishōgun* 征夷大將軍), nombre del general del ejército japonés; consecuentemente, a partir de la era Kamakura (1185-1333), los samuráis llegaron a gobernar de forma sustancial el país hasta la llegada de la era Edo.

Poco antes de que los guerreros perdieran esa influencia política, se vivió en Japón la conocida era de los estados guerreros (“Sengoku jidai” en japonés), durante la cual los

⁶⁷ El *Bushido* no es un dogma absoluto como la Biblia en el cristianismo. Según Kazuhiko Kasaya, «el *Bushido* es una norma que fue creada basada en las costumbres sociales de los japoneses antiguos de una manera espontánea» (Texto original en japonés: 「武士道は往事の日本人の社会的な慣習に則して、半ば自然発生的につくり上げられてきた規範である」) en *Bushido no seishin shi* (*La historia del espíritu del Bushido*) (2017).

⁶⁸ El autor de *Bushido*, Inazo Nitobe explica que el budismo, el sintoísmo y el confucianismo son las fuentes principales del bushido. Véase en el capítulo II, «Las fuentes del bushido» en el libro *Bushido el código ético del samurái y el alma de Japón* (2005, 35-51).

samuráis lograron dominar el país. Al llegar un período de paz, como en los tiempos del sogunato Tokugawa, los samuráis encarnaban el papel dirigente ante el público. Por ejemplo, durante el régimen feudal del sogunato Tokugawa, la sociedad nipona fue dividida en cuatro clases generales “Shi-nō-kō-shō” (士農工商): “Shi” (士) que significa samurái, “Nō” (農) que significa campesinos (農民), “Kō” (工) que es artesanos (職人) y “Shō” (商) comerciantes (商人). A la clase samurái se la consideraba la clase superior y la de comerciante la inferior⁶⁹; por otro lado, los *bushis* constituían la clase dirigente.

Llegados a este punto cabe preguntarse, ¿cómo y por qué adoptaron los samuráis la costumbre del *nanshoku*? Como se ha indicado antes, durante muchos siglos, esta tradición fue aceptada por los monjes budistas como grupo dirigente. En la Edad Media, los templos eran el centro de educación en Japón, de tal manera que los hijos de las familias aristócratas e, incluso, las clases altas de las familias samurái, depositaban la educación de estos en manos de la figura del *chigo*⁷⁰. En este contexto, eran las clases altas, como los monjes budistas y las aristócratas, las que ejercían la costumbre del *nanshoku*. Por lo tanto, los samuráis que conocieran esas costumbres de los monjes podían seguirla sin ningún problema, considerada como un conocimiento prestigioso.

2.2.2. Compromisos de los “hermanos”

Dentro de la clase de los guerreros japoneses, estos denominaban a sus lazos de unión “el compromiso de hermanos” (兄弟の契り、*kyōdai no chigiri* en japonés) o “shudō” (衆道).

Las relaciones íntimas entre los samuráis se solían componer de dos roles, *Wakashū* (若衆 u *Otōtobun* (弟分) como “hermano menor”) y *Nenja* (念者 o *Anibun* (兄分) como “hermano mayor”). Por un lado, *wakashū* era el menor (entre 12, 13 hasta 20

⁶⁹ Aparte de estas cuatro clases, las aristócratas y los monjes formaban la clase alta. Y también existían la clase paria conocida por los nombres de Eta (穢多) y Hinin (非人) que estaban fuera de las cuatro clases de *Shi-nō-kō-shō*, y se dedicaba a los trabajos relacionados con la muerte y con la impureza (talabarteros, por ejemplo) y con la delincuencia.

⁷⁰ Dentro de los *chigos*, había las tres clases: los hijos de los *bushis* que protegían al exemperador era la clase baja dentro de los *chigos* (Tsuchiya 1995, 41).

años) (Watanabe 2001, 7), siempre antes de cumplir la mayoría de edad (entonces el ritual para alcanzar la edad adulta en hombres se llamaba *Genpuku* (元服), tras el cual se le consideraba al individuo como un hombre adulto de forma oficial y podía ponerse el traje y peinados de los adultos etc.) y, por otro, *Nenja* o *Anibun* era el mayor cuya función era la de proteger y educar a su *wakashū* (Ujiie 1995, 159).

Al alcanzar el *genpuku* y convertirse en un adulto, los *wakashū* pasan a ser denominados *nenja*, por lo que cambiaba su función respecto al lazo masculino. Estos iniciaban los primeros pasos para establecer un nuevo compromiso: por ejemplo, los mayores cortejaban a los menores enviando cartas, a la vez que los *wakashūs* que sentían la caridad de los *nenjas* correspondían a sus sentimientos. Es necesario aclarar que estos *wakashūs* no eran considerados hombres que no llegaban o no podían ser mujeres, sino que se les trataba como superiores a las mujeres (Watanabe 2001, 7).

Las parejas compuestas por una relación de este tipo en Japón fueron habituales en los templos budistas (Leupp 2014, 82). Además de ello, la unión entre *nenja* y *wakashū* era muy rígida; solo se podía tener una pareja y esta idea fue consolidada en la ideología de los samuráis. Esta relación Junko Saeki la analiza como una conexión de “only you forever” (tú eres el único para siempre), pues, en esencia, tiene las mismas normas que en una relación amorosa heterodoxa de la época moderna, refiriéndose al libro de formación de *bushi*, *Hagakure* (escrito por el samurái de la era Edo, Tsunetomo Yamamoto (1659-1719)) donde se explica que el *shudō* de los samuráis consiste en ofrecer aquel sentimiento a “solo una persona para toda su vida” (Saeki 2015, 93). Además, cuando la relación entre los hermanos presenta cualquier riesgo de ruptura o derrumbamiento, puede llegar a provocar agresiones u homicidios⁷¹.

Por ejemplo, Jun'ichi Iwata en su artículo presenta una historia real sobre un *anibun* que mató a su *wakashū*, para luego hacerse el harakiri. Jun'ichi considera que la causa principal de ese homicidio fueron los celos (2002, 215-229). También existe una historia sobre la ejecución de la venganza de su “hermano”⁷²; había unos casos problemáticos relacionados con el ritual de ser adulto de *wakashū* en los que un *nenja* se sintió deshonrado porque su *wakashū* no le pidió permiso para hacer el ritual a su

⁷¹ Ujiie comenta que hay una inmensa cantidad de documentos en los que aparecen los acontecimientos causados por el *nanshoku* (1995, 137).

⁷² El caso de Heihachirō Kataoka (片岡平八郎) del año 1670 (el año 10 de la era Kanbun) (Ujiie 1995, 25-30).

“hermano” (Ujiie 1995, 149-150).

De este modo, tenemos conocimiento de varios sucesos relacionados con las desavenencias entre *nenja* y *wakashū* al formar un triángulo afectivo y las venganzas de los “hermanos”. Respecto a esta situación, con el tiempo, el gobierno y los daimios trataron de imponer cierto control. Por ello, a partir del siglo XVII, el sogunato y los señoríos lanzaron la política de castigar al *shudō* entre vasallos (Ibíd.124). A pesar de esto, la costumbre subsistió dentro de los samuráis.

2.2.3. Los sogunes y sus pajes

Los compromisos entre “hermanos” mencionados antes no solo fueron practicados por los *bushis* de clase inferior. Aunque su forma no fue la misma, la clase poderosa, los señores feudales y los sogunes, también apreciaban la belleza de los chicos jóvenes. Estos chicos llamados “*koshō*” (小姓), pajes que cuidan a su señor.

Por ejemplo, los sogunes Ashikaga como Takauji Ashikaga (足利尊氏, 1305-1358) o Yoshimitsu Ashikaga (足利義満, 1358-1408) y los sogunes de Tokugawa como Ieyasu Tokugawa (徳川家康, 1542-1616), Iemitsu Tokugawa (徳川家光, 1604-1651), Tsunayoshi Tokugawa (徳川綱吉, 1646-1709) etc. También encontramos ejemplos de daimios famosos y señores feudales que mantenían relaciones amorosas con esos bellos jóvenes como Shingen Takeda (武田信玄, 1521-1573) o Hidetsugu Toyotomi (豊臣秀次, 1568-1595)⁷³. Incluso se popularizó la historia del amor de Nobunaga Oda (織田信長, 1534-1582) con su paje Ranmaru Mori (森蘭丸, 1565-1582). Desde una perspectiva histórica se ha de reconocer indiscutiblemente la existencia de las relaciones que los sogunes y los daimios sucesivos tuvieron con sus propios *koshōs*.

Según Jun'ichi Iwata, en la era Muromachi (1336-1573, entre 1467-1573 se denomina “era de los estados guerreros” (*Sengoku jidai* en japonés)) se produjo un cambio

⁷³ Aquí son una parte de los sogunes y los daimios que practicaban esta costumbre. Por ejemplo, Leupp pone una lista de los sogunes y los daimios destacados que habían tenido relaciones de *nanshoku* con sus pajes (2014, 86).

en la concepción del *nanshoku*, pues anteriormente se hablaba de un sentimiento de *pathos* y en ese momento se «empezó a generar el amor intencionado entre *bushi* y *koshō*, e iba a seguir esa tendencia desde la era de los estados guerreros hasta primeros del sogunato Tokugawa» (2002, 89)⁷⁴. Incluso el *nanshoku* fue utilizado como una estrategia para conseguir el poder (Ujiie 1995, 92-93).

El elemento intencionado del *nanshoku* mencionado por Iwata habla no solo de lo referente a la intrusión en la estrategia bélica, sino que también incluía la lealtad del samurái. Esa lealtad conllevaba “el amor de los vasallos hacia su señor” (Saeki 2015, 101). Y «la propia relación entre los señores y sus vasallos significaba lo homosexual idealmente» (Watanabe 2001, 8). Por ejemplo, hubo casos en los que los *bushis* se hicieron el *harakiri*⁷⁵ después de la muerte de su señor (este acto se llama *Oibara* (追腹) en japonés): se consideraba este tipo de suicidio como la lealtad suprema⁷⁶. Al final, prohibieron esta práctica en el año 1663 (el año 3 de la Era Kanbun).

Si bien es cierto que la lealtad absoluta hacia su señor ha sido idealizada como algo positivo, también lo es el hecho de que a lo largo de la historia fue castigado este amor entre vasallos por el gobierno al considerarlo una amenaza en relación al propio honor de su señor. Por ejemplo, el segundo sogún de Tokugawa, Hidetada Tokugawa (徳川秀忠, 1579-1632) mandó realizar el *harakiri* a su *koshō* por tener relaciones amorosas con Masatake Naruse (成瀬正武) (Nishiyama citado por Leupp 2014, 89)⁷⁷.

⁷⁴ Texto original en japonés: 「そして後世の男色史を飾るべき武士と小姓の意図的な愛情がようやくにして生じてくるので、次の戦国時代から徳川の初期に至るまで、この風潮は継続されて行くのである。」

⁷⁵ Según la Real Academia Española; “harakiri (haraquiri) es una forma de suicidio ritual, practicado en el Japón por razones de honor o por orden superior, consistente en abrirse el vientre”. Consultado en *Diccionario de la lengua española*, 23ªed., acceso el 16 de mayo de 2023, <https://dle.rae.es/srv/fetch?id=K0zqmDo>.

⁷⁶ Por ejemplo, Saeki indica lo siguiente: «En el *nanshoku* de los samuráis, el embellecimiento de la muerte se consideraba la representación final del amor. De la misma manera que la muerte era un orgullo para el “guerrero”, “renunciar a la propia vida por la de otro es el principio básico de la homosexualidad” (*Hagakure*, 264)» (Saeki 2015, 100).

(Texto original en japonés: 「武家の男色における死が美化されるのは、死が<戦士>としての誇りであると同時に、「命を捨つるが衆道の至極なり」(『葉隠』264)と、男色の究極の恋の表現ともみなされていたからである。」)

⁷⁷ Nishiyama, Matsunosuke. «shudō fūzoku ni tsuite» («sobre las costumbres del shudō»), *Kōza Nihon no fūzokushi, bekkai dai 3 seifūzoku dai 3 shū shakai hen*. (Tokio: Yūzankaku shuppan, 1959, 342).

Así pues, el *nanshoku* del samurái podía ser considerado contradictoriamente, en el caso de que se diese entre el señor y sus vasallos; como el máximo lazo entre hombres en el régimen, o, por el contrario, en el caso de constituir una manifestación libre de un individuo, como un comportamiento anárquico que amenazaba destruir el orden (Saeki 2015, 106).

En la sociedad estamental, para los participantes de este tipo de relación se consideraba una “desviación dentro de su sistema” (Ujiie 1995, 141) cualquier acto de traición hacia su señor o de violencia entre vasallos. En consecuencia, llegaron a castigar el *shudō* al considerarlo una forma de corromper la sociedad.

2.2.4. La búsqueda de “la masculinidad”

Entre los *bushis*, el amor entre hombres fue tan difundido y profundo que muchos samuráis se hicieron el harakiri con la intención de seguir a su daimio. También se dieron varios acontecimientos de carácter violento relacionados con los compromisos entre hermanos. ¿Cuál fue la causa de esta inmensa difusión del lazo varonil entre samuráis?

Nitobe Inazo (新渡戸稲造, 1862-1933), quien fue el tercer hijo de una familia de samuráis, nacido a finales de la era Edo, comenta sobre el compromiso entre “hermanos” lo siguiente:

A este respecto me ha venido a la mente la sensación de peculiar fuerza y ternura que rodea la amistad entre dos hombres, la cual a menudo añadía al lazo de la hermandad un romántico apego que, indudablemente, se veía intensificado por la separación que negaba al afecto el canal natural que se mantuvo abierto en la caballería occidental o en la relación libre de las tierras anglosajonas (2005, 240-241).

Nitobe tuvo presente en su educación los valores del *bushi*, pese a haber recibido la influencia del período Edo tan solo en su infancia, y considera que estos lazos de afecto entre los hombres samuráis se deben, principalmente, al distanciamiento social y afectivo que existía entre hombres y mujeres.

No obstante, el autor apunta a que no solo esta separación puede contarse como causa única de la existencia de este tipo de relación entre guerreros, sino también los propios valores que caracterizaban la conducta de los *bushis*. Watanabe argumenta que el sentir la caridad hacia los hombres, así como llegar a desearlos, tendría una justificación en “la búsqueda de la masculinidad” necesaria para ser un buen guerrero:

La búsqueda extrema de “la masculinidad”, causa la evasión de los propios contactos con “mujeres”. Los contactos con mujeres en sí contaminan lo “masculino” puro, mucho más el tratar de agradar a mujeres baja de categoría como “hombres”, eso compromete el honor masculino; era tal ambiente. Es decir, esta conciencia de samuráis que intenta ser 120% “hombres” se unió con la tendencia de salir entre “varones” gallarda y airosamente (como dice el argumento predominante del *nanshoku*), sobre todo después de la era de los estados guerreros (Watanabe 2001, 6)⁷⁸.

Además, este pensamiento se consolidó por las ideas que hoy en día se consideran misóginas. Por ejemplo, Satoh opina que «en los tiempos antiguos, en nuestro país habría épocas del hembrismo, sin embargo, a partir de las llegadas del confucianismo y el budismo, poco a poco se redujeron los derechos de la mujer y, posteriormente, se convirtieron totalmente en las esclavas de los hombres» (Satoh 1930, 126)⁷⁹. Por ello, las mujeres comenzaron a considerarse impuras en el budismo y a los monjes les prohibieron tener contacto físico con ellas: el confucianismo enseñaba que las mujeres debían obedecer a su padre, a su marido y a su hijo. A pesar de ello, seguían existiendo mujeres que luchaban como los samuráis y que también recibían la misma educación que los

⁷⁸ Texto original en japonés: 「極度の「男らしさ」の追求は、「女」との接触自体の忌避を惹起する。「女」との接触自体が、純粋な「男」らしさを汚染する、まして「女」の意を迎えようと努めることは、むしろ「男」をおとしめる、「男の沽券」にかかわる—という気分である。つまり、この120%の「男」であろうとする武士の意識が、とりわけ戦国時代以来、いわば、「男色」優越論がよく言うように) 凛々しく爽やかに「男」同士で行こうという傾向と結合したのである。」

⁷⁹ Texto original en japonés: 「我国は太古には女尊男卑の時代もあったように思われるが、儒教や仏教が這入ってから、次第に女権が削減されて、後には全く男子の奴隷の如くなった。」

varones⁸⁰. No tanto en el *Bushido*, sino más bien la sociedad en general era donde se encontraban estas ideas de menosprecio hacia las mujeres.

De este modo, con las ideas misóginas de los tiempos feudales y también a causa de desear “la masculinidad”, los hombres de la clase dirigente se apartaron del *joshoku* (los amores con mujeres) y apreciaron el *nanshoku* hasta la primera etapa del sogunato Tokugawa.

Como he mencionado antes, hubo muchos problemas relacionados con el *nanshoku* entre los guerreros japoneses. Durante el siglo XVII, el *nanshoku* de los samuráis estuvo relacionado con la aparición de diversos actos violentos en la sociedad japonesa (Leupp 2014, 235) y, debido a ello, llegaron a castigar el lazo íntimo entre vasallos. Además, no solo se prohibió este tipo de compromiso, sino que también se terminó con la costumbre del *nanshoku* entre samuráis como resultado de un lento proceso de decadencia que dieron pie a medidas como la supresión “el matrimonio precoz de los samuráis” (Ujiie 1995, 193-194) y “el cambio de la identidad de la clase de *bushi*” que experimentaron los guerreros al encontrarse en un período sin guerra durante 200 años (Watanabe 2001, 21). Hubo algunas excepciones como la ocurrida en Satsuma (薩摩, región situada en la isla de Kyushu), un sitio que conservó una costumbre del *nanshoku* llamada *Hekonise* (兵児二才)⁸¹ que sobrevivió a la decadencia de este período e influyó en la sociedad de la era Meiji (1868-1912).

Los samuráis que constituyeron la clase dirigente acostumbraban a tener relaciones amorosas entre ellos. Estaban formadas por un individuo mayor y otro menor, cuya unión se conocía como “compromiso de hermanos”. Esta tenía la función de educar y proteger al *wakashū*, es decir, al miembro menor de la relación. Además, no solo los *bushis* de la clase inferior, sino también los que pertenecían a la clase alta de samuráis como los señores y los sogunes apreciaron a sus pajes de esa manera. Sin embargo, el elevado número de actos violentos y disputas que generó la práctica del *shudō* hizo que esta costumbre se llegara a considerar como una “desviación contra el sistema social”

⁸⁰ Kazuhiko Kasaya presenta historias como la de *Tomoe gozen* (巴御前) quien luchaba con su esposo Yoshinaka Minamoto (源義仲, 1154-1184), la de la mujer de samurái Nobutaka Tomita (富田信高), o *Nanakusa hōnōki* (七種宝納記), que menciona el *Bushido* para mujeres. Véase en el capítulo IV «Josei to bushido» («Las mujeres y *Bushido*») en *Bushido no seishin shi* (2017).

⁸¹ Véase en «El cambio de la sexualidad -Los tres códigos sobre la homosexualidad en la modernidad», (Furukawa 1994, 32-33) y en *Bushido to Eros* (Ujiie 1995, 81-86).

para el sogunato y los señoríos. A partir del siglo XVII, el gobierno lanzó la política de castigar al *shudō* entre vasallos y entró en decadencia esta tradicional relación entre samuráis.

2.3. Era Edo y el *nanshoku*

Se considera que la base para el florecimiento del *nanshoku* ya se había establecido antes de entrar en la era Edo (1603-1867) gracias a estas costumbres en varios sectores y clases de los japoneses. Durante la era Edo, la costumbre del *nanshoku* no solo se practicaba entre los monjes o los samuráis sino también se expandió hasta entre la clase popular.

El historiador Gary Leupp piensa que a través del establecimiento del sogunato Tokugawa y cuya instauración habría traído el desarrollo de la ciudad de Edo (actual Tokio), y además debido al desequilibrio entre la población femenina y masculina⁸² se desarrolló el *nanshoku* entre los artesanos y los comerciantes (2014, 98-99). La cultura homosexual de ese momento había recibido gran influencia desde antes de la época de Tokugawa. Los artesanos y los comerciantes de la época Edo ya conocían la costumbre del *nanshoku* en la clase de samuráis y en los templos, por lo tanto, los nuevos practicantes consideraban que «el deseo homosexual era natural» y que el acto sexual era posible y atractivo (Ibíd. 92).

Por otro lado, Jun'ichi Iwata considera que el espectáculo *Sarugaku* (申楽, 猿楽) tuvo una gran influencia para difundir el *nanshoku* hasta las provincias lejanas de la capital. Tras haber pasado la moda de dicho espectáculo en la capital, los actores del *Sarugaku*, y/o del *Tesarugaku* (手猿楽, el *Sarugaku* que habían actuado por los diletantes o los artistas de diferente campo) fueron a actuar a espacios rurales, y también vendían la

⁸² El desequilibrio de la población entre los varones y mujeres; la población de los hombres y las mujeres en la ciudad de Edo era en la proporción de seis a cuatro (hombres: 340.277, mujeres: 196.103. (a razón de 63: 37) en el 1733 (Kitahara 2005,18), a causa de haber muchos samuráis y manos de obra que vinieron de las provincias por el sistema del sogunato Edo. No obstante, en la última etapa desapareció dicho desequilibrio y más o menos estaba equilibrada la población de los dos sexos. (hombres: 290.861, mujeres: 268.636. (a razón de 52: 48) en el 1844 (Kitahara 2005,18).

relación sexual (Iwata 2002, 141)⁸³.

Repito que en el primer periodo de Tokugawa, apareció el *Wakashū kabuki* y ellos practicaban la prostitución; esto no vino de un fenómeno natural ni solamente por la influencia de la era de los estados guerreros, ni tampoco porque las clases de los monjes y samuráis que estuvieran contentos de tratar con los chicos; fue porque la exigencia del *nanshoku* estaba inculcada muy profundamente en el pueblo a través de la moda del *wakashū* del *Sarugaku* en las provincias en la era Muromachi (Iwata 2002, 145-146)⁸⁴.

Gracias a dichas causas, (el establecimiento de Edo, el desequilibrio de la población entre personas femeninas y masculinas y el espectáculo *Sarugaku* que ya se había expandido en varias provincias), el *nanshoku* fue floreciendo en las primeras etapas de la era Edo.

El *Sarugaku*⁸⁵ es un espectáculo tradicional japonés cuyo origen proviene de China y que se llamaba “Sangaku” (散楽), compuesto de baile, ironía y humor. Posteriormente en Japón se transformó en *Dengaku* (田楽) y en *Sarugaku*: ambos espectáculos forman parte de la cultura popular. El *Dengaku* tiene características relacionadas con la agricultura. Además, el *Sarugaku* fue el origen (modelo) del *Nō* (能) y *Kyōgen* (狂言). Frecuentemente el *Sarugaku* era un espectáculo con funciones religiosas puesto que se realizaba en las ceremonias de templos budistas, y los bailarines llevaban los vestidos del otro sexo.

⁸³ Véase en la sección 4.2 en el capítulo del *nanshoku* en la época Muromachi en *Honchō nanshoku kō* (Iwata 2002, 141-146).

⁸⁴ Texto original en japonés: 「重ねていえば、徳川時代の初めに当って、歌舞伎若衆が現れて売色を行ったのは、決して自然の現象でもなく、その因も単に戦国の余風がしからしめたばかりでもなく、又僧侶武家の階級のみが喜んでこれに接したのでもないことは、はるか室町時代において猿楽若衆の地方的流行によって庶民の間にまで深くこの要求が植えつけられていたからである。」

⁸⁵ Sobre el *Sarugaku* y el *Tesarugaku*, he consultado en el diccionario *Digital Daijisen*, y Enciclopedia *Nipponica*, 2014. Shōgakukan [diccionario digital Casio].

En la época posterior, la era Muromachi (1336-1573), Kanami (観阿弥) y su hijo Zeami (世阿弥) formaron el estilo básico del *Nōgaku* (能楽, espectáculo tradicional japonés *Nō*) actual: Zeami creó el estilo “Yūgen” (幽玄) que significa “misterio y profundidad” o “gracia, elegancia”⁸⁶. Además, el poderoso según Yoshimitsu Ashikaga (足利義満, 1358~1408) favoreció a Zeami y le permitía estar próximo al sogún⁸⁷.

Según Leupp, el espectáculo en China y Corea estaba muy vinculado a las relaciones sexuales entre hombres; los actores solían dedicarse a la prostitución (2014, 31, 35 y 91). Incluso el círculo artístico japonés estaba vinculado con el *danshoku*, y posteriormente esta costumbre se trasladó al teatro tradicional *Kabuki* (歌舞伎) y llegó a su punto máximo.

El teatro *Kabuki* fue iniciado por Izumo no Okuni (出雲の阿国) en la era Edo⁸⁸. Izumo no Okuni era una mujer y una sacerdotisa (巫女, Miko en japonés) del Santuario Izumo (出雲大社), y salía al escenario llevando ropas de hombre. Es considerada como la fundadora del teatro *Kabuki*, y su espectáculo se llamaba *Okuni kabuki* (阿国歌舞伎). Posteriormente este teatro se convirtió en *Onna kabuki* (女歌舞伎, comenzando en la era Keichō entre los años 1596-1615) en el que principalmente las mujeres actuaron y bailaron aunque en el escenario había hombres también. Sin embargo, acusados de corromper la moral pública se prohibió el *Onna kabuki* en el año 1629.

Por consiguiente, en vez de mujeres, eran chicos jóvenes los que actuaban en el escenario teatral; se llamaba *Wakashū kabuki* (若衆歌舞伎), *wakashū* significa “chicos jóvenes” o “chicos guapos” etc. Y volvieron a ocurrir casos problemáticos; por ejemplo,

⁸⁶ Consultado en el diccionario *Digital Daijisen*.

⁸⁷ Véase en *Nō, Bunraku, Kabuki* (Keen 2019, 72-73). Iwata opina que el favoritismo a Zeami y a *Sarugaku* de Yoshimitsu proviene del gusto del *nanshoku* (2002, 88-93).

Y, por ejemplo, otros sogunes como el siguiente a Yoshimitsu, Yoshinori Ashikaga (足利義教) de la era Muromachi (Iwata 2002, 104) y Toyotomi Hideyoshi (Keene 2019, 90), también eran aficionados al teatro *Nō*.

⁸⁸ Sobre el *Okuni Kabuki*, *Wakashū kabuki*, y el *Yarō kabuki*, he consultado en *Enciclopedia Británica*, 2016, Britannica Japan Co. Ltd., *Enciclopedia Nipponica*, 2014., y el diccionario *Digital Daijisen*, 2 ed. [diccionario digital Casio].

un samurái rural se emocionó tras ver el teatro de *Wakashū*, y subió al escenario y se cortó un dedo ofreciéndoselo a un actor⁸⁹. En otra ocasión, el *Kabuki* fue interrumpido: el shogunato prohibió el *Wakashū kabuki* en el año 1652, con razones similares de daño a la moral pública con las que se prohibió el *Onna kabuki*.

Al final, el nuevo modelo *Yarō kabuki* (野郎歌舞伎) apareció en el año 1653, habiéndose aceptado interpretar de otra forma y cambiar de los estilos de peluquería; desde ese momento todos los actores de *Kabuki* son hombres y también los papeles femeninos eran interpretados por hombres; hoy en día, el *Kabuki* todavía sigue este estilo.

Debido a la exclusión de mujeres y chicos del escenario se generó un estilo de interpretación de personajes femeninos por hombres adultos y estos actores se llamaban “Onnagata” u “Oyama” (女方, 女形). Los *wakashū* y los *onnagata* de *kabuki* también ejercían la prostitución. Y en cuanto llegó la época del *Yarō kabuki*, se promovió más (Dōmoto 1976, 110).

Hay que señalar también que los chicos que no estuvieran preparados para subir al escenario o no tuvieran muchas ocasiones de actuar se dedicaban a la prostitución. Estos chicos se llamaban *Kagama*, *Kageko* (蔭間, 蔭子, *Kagama* es más frecuente). Y el burdel de *Kagama* se llamaba “*Kagama chaya*” (蔭間茶屋). En la primera etapa de la era Edo, en la capital había una gran cantidad de *kagama* y *kagama chaya*: se calcula que trabajaban aproximadamente seiscientos chicos y varios barrios famosos con dichos burdeles estaban junto a las zonas *kabuki*; Hacchōboridaichi (八丁堀代地), Fukiya chō (葺屋町, actualmente Ningyō chō), Kōjimachi Tenjin (麴町天神), Negi chō (禰宜町), Nihonbashi (日本橋), Sakai chō (境町), Yoshi chō (芳町 igual que Kasumi chō, 霞町), Yushima Tenjin (湯島天神) entre otros (Leupp 2014, 105).

En la era Meiwa (明和), las *Yūjos* (遊女, mujeres que ejercían la prostitución) se contaban en tres mil o cuatro mil oficialmente, aunque es posible que hubiera una cantidad mayor si se incluyen las mujeres que lo hacían ilegalmente, y los *kagemas* eran unas 220

⁸⁹ Iwata dice que en un *ukiyo-zōshi* (es un tipo de novela en la que se trata la sociedad o los sentimientos humanos de la clase comerciante en Edo) de esa época se visibiliza esta historia (2002, 166).

personas en el primer año Meiwa (1764) llegando a 233 chicos en Edo en el quinto año de la misma era (Hanasaki 1995, 63). En comparación con las mujeres, el número de los *kagemas* que se dedicaron a la prostitución era muy bajo. Aun así, a través de este dato podemos entender que había bastante demanda. Además, se publicaron libros sobre burdeles de los *kagemas* como *Edo nanshoku saiken* (江戸男色細見), escrito por un inventor japonés de la era Edo, Gennai Hiraga (平賀源内) a quien le atraía la belleza de los chicos (Hanasaki 1995, 63)⁹⁰.

Por supuesto, la mayoría de su clientela solían ser los samuráis (los de la región Satsuma tenían fama de que les gustaba los *kagemas*) y los monjes. No obstante, no solo los *kagemas* aceptaban clientes masculinos, sino que también trataban con mujeres como las sirvientas de *Ōoku* (大奥, algo así como un harem del sogún, dentro del castillo de Edo) o las mujeres de comerciantes etc. (Iwata 2002, 186-187). Como en el *Ōoku* tenían prohibido entrar los hombres excepto el sogún, las criadas no tenían relaciones con hombres. Se dice que las criadas eran atendidas por los *kagemas* mayores (Iwata 2002, 187).

La vida de los *kagama* era bastante dura, desde pequeños tenían que realizar trabajos diversos como hacer recados, cuidar a los niños etc. Cuando crecían, tenían que recibir lecciones de arte, baile etc. Tras llegar al suficiente nivel, empezaban a trabajar como *kagemas* (Ibíd. 178). Y, no todos podían subir al escenario, hubo *kagemas* que solo ejercían la prostitución. Además, la vida como *kagemas* era muy corta; desde los 12 y los 16 años hasta los 18 años o como muy tarde hasta los 20 años (Ibíd. 184). En el caso de que los chicos hubiesen tenido la suerte de tener un patrón, después de terminar su etapa de *kagama*, algunos llegaban a abrir tiendas, los *kagama chayas*, o se preparaban para ser samurái de un templo etc. (Ibíd. 212)⁹¹. También hubo *kagemas* que tuvieron gran éxito como actores, por ejemplo, Ayame Yoshizawa de la era Genroku, el primer Nakazo Nakamura, el cuarto Kōshirō Matsumoto etc. (Dōmoto 1976, 97; Leupp 2014, 195; Mitsuhashi 2015a).

⁹⁰ En el mismo artículo, Hanasaki indica que el *Nanshoku saiken* publicado en el año cinco de Meiwa hay datos del número de *Kagama* en Miyagawa chō (宮川町) de Kioto (85 personas) y el Kantō Nakamura ya (関東中村屋) de Dōtonbori (道頓堀) de Osaka (49 chicos) (1995, 63).

⁹¹ Hiroko Suzuki comenta que hay un actor que abrió una tienda después de su retirada; sin embargo, seguía actuando en papeles de *Onnagata* en las casas de señor feudal de otras regiones (2008, 104).

Con el paso del tiempo, las tres grandes restauraciones de la era Edo (La Restauración de Kyōhō (享保の改革) entre 1716-1735, La Restauración de Kansei (寛政の改革) entre 1787-1793 y La Restauración de Tenpō (天保の改革) entre 1841-1843) dieron grandes golpes a la prostitución, al arte erótico, como el *shunga* (春画, grabados eróticos), y a los derroches en general (Leupp 2014, 119) en las políticas de la Restauración de Kyōhō para el restablecimiento de las finanzas del sogunato. «Al sogún no le gustaba el libertinaje... incluso los ricos también tenían que vivir modestamente temiendo al sogunato. Fue un resultado lógico el que se escondiera el poderoso *Yarō* y se acabara la moda del *nanshoku* en la sociedad» (Iwata 2002, 174) y también por equilibrar los números de los hombres y las mujeres en Edo, poco a poco estaba cayéndose la moda de *Kagama*.

Refiriéndose también a la Restauración de Tenpō, los *kagemas* y los *kagama chaya* en Edo, de los que ya quedaban pocos, desaparecieron casi todos, excepto uno que quedaba en Yushima (igual que Yushima Tenjin) gracias a la fuerza de los monjes budistas. No obstante, la llegada de la era Meiji remató la desaparición de *kagama* en Edo, y el último *kagama chaya* se convirtió en local de *Geisha* (Iwata 2002, 206).

En las relaciones íntimas entre hombres en Japón, el travestismo es un elemento inseparable porque los chicos llevaban ropa de niña, y los *Onnagatas* también llevaban siempre ropa femenina incluso fuera del escenario. Además, había casos de las *Yūjo* (las prostitutas) que se ponían vestido y peinado de *wakashū* para atraer a sus clientes (Kitamura 1932, 326). El género en cuanto a la indumentaria era muy fluido entre lo masculino y lo femenino. En aquella época, los *wakashū* y los *onnagatas* fueron retratados en numerosos grabados o pinturas *ukiyo-e* (浮世絵) y *shunga*: y las descripciones de los *onnagatas* son difíciles de diferenciar de las mujeres.

Tomando ejemplos como *La historia de Genji* (*Genji Monogatari*, 源氏物語, escrita por Murasaki Shikibu en la era de Heian), *Man'yōshū* (万葉集), y las novelas de la era Edo, Takeda opina que desde la época antigua en la cultura japonesa existía como idea base que la belleza en los chicos y las mujeres debía ser unisex, igual y andrógina y así se mantuvo hasta la edad moderna temprana (1994, 240). Y también, Takeda indica que una de sus causas fueron los vestidos, en los que no había gran diferencia entre los

dos sexos (Ibíd. 250).

Poniendo los ejemplos de los *ukiyoe*, Saeki indica que casi no hay diferencia de las imágenes entre las chicas y los *wakashū*. Y también, para describir la belleza de las chicas y los *wakashū*, se utilizaban los mismos tipos de flores, *sakura* (flor de cerezo), *ume* (flor de ciruelo), *kiku* (flor de crisantemo) etc. (2002, 63).

La gente de la era Edo buscaba la última belleza humana en lo andrógino que superaba el sexo entre mujeres y hombres en este mundo y hallaba la sensación de existencia sagrada igual a la del *Kannon* (diosa budista de la Merced) y/o *Bosatsu* (Bodhisattva). Si las mujeres representan solo la belleza femenina, su representación no puede huir totalmente de los elementos terrenales. Al buscar la belleza femenina, por primera vez, los hombres llegan a darse cuenta de la belleza andrógina y trascendente (del género) (añado entre paréntesis las aclaraciones) (Saeki 2008, 72)⁹².

La investigadora transgénero Junko Mitsunashi, indica que los espectáculos a partir de la edad media tenían elementos de travestismo (Mitsunashi 2015a). En su libro *Josō to Nihonjin (El disfraz femenino y los japoneses)* habla sobre la norma de *Oyama* que planteó Ayame Yoshizawa: «los *onnagatas* tienen que actuar como si fueran una mujer fuera del escenario» (Mitsunashi 2015a). Aunque Ayame actuaba como si fuera una mujer dentro y fuera del escenario, tampoco se casó con nadie, pero tuvo amantes y tuvo descendientes.

Además, el atractivo sexual de una persona también era variable. Por ejemplo, si se clasifican las dos formas de relación amorosa, hasta la época moderna temprana en Japón existían el *nanshoku* y el *joshoku* o *nyoshoku*; estas dos no eran opuestos, sino que eran compatibles; es decir, un hombre adulto podía ejercer las dos opciones (Mitsunashi 2013, 128-132). Dependiendo de las personas variaba el gusto entre el *nanshoku* y el

⁹² Texto original en japonés: 「...江戸の人々は、現世の女や男という性別を超越した両性具有性に究極の人間美を求め、そこに、観音や菩薩に等しい聖なる存在感をみいだした。女性が女性美を表現しただけでは、現世的な要素が抜けきれない。男性が女性美を追求することによってはじめて、超越的で両性具有的な美が実現する。」

nyoshoku, pero desde un punto de vista general, no había ninguna restricción social en torno a las relaciones íntimas entre hombres.

«Una cualidad poco común del sogunato Tokugawa es el uso de los placeres, como por ejemplo el área de la prostitución, para eliminar la rebeldía de los samuráis y los comerciantes ante el régimen» (Leupp 2014, 222)⁹³. Y el régimen de Edo admitía el *nanshoku* también. Dentro de este periodo Edo, el teatro *Kabuki* atravesó varias etapas desde el *Onna kabuki* hasta el *Yarō kabuki*, y sus actores jóvenes desempeñaron un papel muy importante en el concepto de belleza andrógina. Los japoneses de la edad moderna temprana reconocían el valor de la fluidez que trasciende el sexo binario.

2.4. Era Meiji y Taishō

En las décadas finales de la era Edo, se generó el movimiento político *Sonnō jōi* (尊王攘夷 o 尊皇攘夷) que en general defendía la expulsión de los extranjeros y la restauración del reinado del emperador. Por las grandes presiones y las enormes fuerzas armadas extranjeras, finalmente desapareció la idea de expulsar a los extranjeros en Japón, y el sogunato tuvo que abrir los puertos hacia otros países. En el año 1867, el último sogún Yoshinobu Tokugawa (徳川慶喜) traspasó el poder político al emperador, y finalizó la restauración de la monarquía japonesa. Bajo el sogunato tardío de Tokugawa empezó la Restauración Meiji (明治維新) que cambió varios sistemas, y donde comenzó la modernización y la occidentalización; sin embargo, seguía sobreviviendo la costumbre de *nanshoku* que floreció en las épocas anteriores.

El sociólogo Makoto Furukawa (1994) analizó la transición de la idea de la homosexualidad masculina a partir de la Restauración Meiji hasta los años 30 del siglo anterior; se definieron las ideas sobre la homosexualidad masculina en tres códigos transcurridos desde el “*nanshoku*” al “*keikan*” (鶏姦), y la “perversión sexual” (変態性欲); hasta los años 80 se mantenían las concepciones de la homosexualidad como

⁹³ Texto original en japonés: 「徳川幕府の非凡さは、武士と町人のエネルギーを体制への反抗からそらすのに快樂を利用することができたという点にも表れている。そして、男色も容認していた。」

perversión sexual que se produjo por los médicos, los sexólogos y los propios homosexuales desde los años veinte.

Como se ha indicado anteriormente, en la era Edo, se llegó al culmen del *nanshoku*. Aunque en la última Restauración Tenpō se prohibieron los *kagama chayas* en Edo. En la nueva era Meiji, dicha relación íntima sobrevivió entre los adolescentes.

Por ejemplo, Furukawa indica que la costumbre de *nanshoku* en la era Meiji vino de la costumbre *hekonise* de la provincia Satsuma de donde vinieron la mayoría de los oficiales del gobierno Meiji (1994, 32). Se consideraba una relación que representaba la masculinidad. Entre los jóvenes de las escuelas de esa época, se dividían dos tipos de grupos “*kōha*” (硬派) y “*nanpa*” (軟派); el *kōha* se refería a los chicos que prefieren la relación íntima entre hombres, y el *nanpa* definía a los chicos a los que les gustaban las mujeres y recurrían a la prostitución. El *kōha* se consideraba vinculado al *shudō*, pues su espiritualidad se traspasaba entre ellos a través de la relación (Ibíd. 32, 40).

A partir de la era Meiji, las costumbres de los adolescentes masculinos con respecto a la prostitución y la realización de los actos del *nanshoku* estaban vinculados con la tradición del pasado, y la tradición japonesa del pasado en general fue negada por los intelectuales bajo el movimiento “*Bunmei-kaika*” (文明開化, el florecimiento cultural). En este contexto, la prostitución y el *nanshoku* se percibían como una parte de los problemas del desorden de la moral pública (Shibuya 1999, 42-43).

Tal y como señalaba la condena de la homosexualidad en Grecia no es universal: siempre que no se convirtiera en una práctica excesiva, que no gastara toda la energía del sujeto, la relación de los adultos con los efebos era admitida y tolerada. Solo cuando se ponía en peligro el equilibrio del sujeto, su salud, era cuando se convertía en una práctica censurable.

Distintos textos de la antigüedad, además de dejar de lado a la mujer (a la que solo puede aludirse en su papel reproductor), tanto médicos como tratados para orientar la vida de manera sabia, no encuentran un problema moral en la homosexualidad, sino que puede ser solo un problema físico, del equilibrio corporal (Foucault 2005b).

A pesar de ello, a través del aumento de adolescentes a partir de 1900 con la propaganda de las revistas para promover la relación heterosexual entre estudiantes, la moda del *nanshoku* iba desapareciendo poco a poco (Maekawa 2007, 19).

Hasta la era Edo, no existía ninguna norma en contra de realizar sexo entre personas homosexuales. No obstante, cuando entró la nueva era japonesa se estableció un

código penal incluyendo un reglamento contra el acto íntimo entre varones.

En la época de la Restauración Meiji, la situación global de Japón había cambiado drásticamente comparada con la era Edo, durante la cual el país estuvo en un estado de aislamiento casi por completo durante 200 años – de 1633 (el año 10 de la era Kan'ei (寛永) a 1853 (el año 6 de la era de Kaei, 嘉永). Inglaterra y Francia colonizaron varios países de Asia, mientras que Estados Unidos había presionado al sogunato japonés para que pudieran abastecer a sus barcos en Japón. Para evitar ser colonizado, el nuevo gobierno japonés se transformaría a semejanza de los países occidentales, cambiando todas las esferas sociales, tomando la estructura legislativa del Reino de Prusia como referencia.

Como dice Leupp, debido a la gran influencia occidental, incluyeron la ley de la sodomía en las nuevas leyes japonesas (2014, 286). No obstante, según el análisis de Furukawa, este reglamento fue instalado por la influencia de las leyes de la dinastía Qing (la última dinastía Imperial de China, 1644-1912) que castigaba los actos sexuales entre hombres. En el año 1872, la prefectura Shirakawa (región de Kyushu) pidió reformas al Ministerio de Justicia sobre el problema del *nanshoku* que se practicaba entre los adolescentes de su provincia. Los gobernantes de Meiji que vinieron de Kumamoto estudiaron la legislación de la dinastía Qing, y la aplicaron en el código penal de Meiji (1994, 38-39).

Antes de la primera Constitución del Imperio de Japón (大日本帝国憲法, 1889, también denominada la Constitución Meiji), impusieron la ley de la sodomía llamada *keikan jōrei* (鶏姦条例) en el año 1872 dentro del *kaitei ritsurei* (改定律例). La palabra *keikan* (鶏姦) significa acto sexual entre hombres únicamente. Esta ley nunca castigó con la pena de muerte. El *kaitei ritsurei* suponía un castigo. Para los infractores de las clases bajas, la condena era de 90 días en prisión, y en caso de violación, la condena era de 10 años. En los casos de *kazoku* (individuos del linaje noble, 華族) o de un intento de violación, no se estipulaba ninguna pena definida. La ley duró menos de 10 años, desde 1873 hasta 1882 cuando se estableció un nuevo código penal *Kyū keihō* (旧刑法), posteriormente, no volvió a instaurarse en Japón. Sin embargo, solo fueron detenidas 20

personas⁹⁴ por el *keikan jōrei* ya que la mayoría de la policía provenía de Satsuma. La ley era una mera formalidad (Ibíd. 39).

Bajo el consejo del jurista francés Gustave Émile Boissonade de Fontarabie (1825-1910), quien trazó principalmente el anteproyecto de la Constitución Meiji, la ley de *keikan* fue abolida⁹⁵. En aquella época, a partir de 1791, Francia ya había derogado la ley sobre la sodomía aunque la policía seguía deteniendo a las personas homosexuales por indecencia pública (practicar sexo públicamente) (Revenin 2017, 501). Gracias a la protesta del jurista francés, nunca volvió a aparecer ninguna ley ni reglamento que mencionara la prohibición de las relaciones sexuales entre personas del mismo sexo.

Sin embargo, Maekawa insiste en que la desaparición de la ley de la sodomía no implicaba la aceptación de los actos sexuales entre hombres abiertamente, y por otro lado existía un sector que reivindicaba la instauración de dicha ley (2017, 28).

En Japón no era costumbre castigar el acto sexual, ya que se percibía solo como una acción separada del contexto social. El acto sexual era considerado delito en caso de infringir normas sociales, como realizar adulterio o violación; la relación homosexual con el consentimiento entre ambas partes se comprendía como un asunto de la vida privada, legalmente, y no se intervenía (Furukawa 1994, 50)⁹⁶.

La percepción social en Japón en torno a la homosexualidad masculina se diferenciaba de la de otros países como Alemania o Inglaterra, que prohibían los actos incluso en las áreas privadas.

Por otro lado, apareció una nueva restricción sobre el travestismo. En el año 1873 (año 6 de la era Meiji), el artículo 63 del código penal, de los delitos menores emitidos en cada región “Kakuchihō ishikikai jōrei (各地法違式誣違条例)” recogido en el

⁹⁴ Los datos de los años entre 1876 hasta 1881. Véase en «Keikan kitei kō» («Estudio sobre la norma de *keikan*»)(Kasumi 1990, 100).

⁹⁵ Según cita 1 de «Meiji ki ni okeru gakusei nanshoku imēji no henyō -jogakusei no tōjō ni chūmoku shite» («El desarrollo de imágenes del *nanshoku* entre estudiantes en la época Meiji») (Maekawa 2007, 21).

⁹⁶ Texto original en japonés: 「これは、性行為を社会的文脈から切り離して純粹に「行為」として認識し分類しそして処罰するという思想が、日本においてはそれほど強いものではなかったことに関係している。性行為が問題とされるのは、不義密通や強姦のように社会的な規範を侵犯するような場合であり、合意の上での同性愛関係は、社会的にはともかく法的には私事の領域であるとして介入しようとはしなかった。」

Dajōkan fukoku (太政官布告), prohibía el travestismo, así como vestir de forma extraña, exceptuando a los actores en el teatro *kabuki*⁹⁷. El Ministerio de Justicia dictó la multa de 75 *sen* (銭, el centésimo del yen), según el código penal en el *Hōrei isan* (法例彙纂)⁹⁸ del año 9 de la era Meiji (el año 1876).



Figura 1. la versión de Kioto⁹⁹ de “*Kakuchihō ishikikaii jōrei*”.

Con esta ley, las personas no podían vestirse de la misma forma que el sexo opuesto en público¹⁰⁰. La idea de la relación íntima entre varones, así como *kagama* u *onnagata*, la percepción de los japoneses iba cambiando. Una de las causas fue la importación de la sexología de los estudios occidentales, que influyó de manera importante a la sociedad japonesa.

Para describir las relaciones sexuales, las palabras japonesas *nanshoku* y *keikan* significaban los actos sexuales solamente. En aquel tiempo, no existía la idea de “identidad” homosexual. En cuanto al término, importaron la palabra “homosexual” por primera vez a Japón a través de la sexología (Furukawa 1994, 49).

⁹⁷ Véase en *Fukoku ruihen Meiji 6*. vol. 7. (Kirokuka, 1874) (Texto original en japonés : 「男ニシテ女粧シ、女ニシテ男粧シ、或ハ奇怪ノ粉飾ヲ為テ醜体ヲ露ス者。但、俳優、歌舞妓等ハ勿論、女ノ着袴スル類、此限ニ非ズ。」

⁹⁸ Véase en *Meiji ku nen Hōrei isan chōbassoku no bu dai ikkan – dai nikan* (Shikan hensan 1876).

⁹⁹ La imagen sacada de *Kyoto fu Ishiki kaii jōrei zukai* (Nishimura 1876).

¹⁰⁰ Según Mitsuhashi, antes de establecer esta ley, los dos hombres se casaron sabiendo la verdadera condición sexual de la que iba a ser la mujer. A causa del establecimiento de esta ley, la esposa tuvo que cortar su pelo largo y anular el matrimonio (Mitsuhashi 2015a).

En la era Taishō, hubo un *boom* de los estudios sobre la perversión sexual (Maekawa 2017, 25). Varios libros extranjeros de sexología se publicaron en Japón en dicha era, y se difundió la idea de la homosexualidad como una enfermedad. Un libro famoso del psiquiatra alemán, Richard von Krafft-Ebing (1840-1902), llamado *Psychopathia Sexualis* (1886), también fue traducido al japonés; ayudó a generar la moda de la sexología y la idea de la homosexualidad como problema psíquico y perversión sexual, y también la necesidad del tratamiento¹⁰¹.

Para los casos extranjeros, los estudios de sexología funcionaron como una política que evitaba la culpabilidad de la detención de los homosexuales a causa de su identidad sexual y/o el acto sexual. No obstante, hasta la era Meiji no existía ningún reglamento anti-*nanshoku* en Japón; la sexología fue recibida de manera diferente.

No se veía ninguna intención de despenalización entre los sexólogos que importaron la idea de “homosexualidad” a Japón... no se generó el concepto de la “homosexualidad” para despenalizarlo en Japón, sino que la noción de “homosexualidad” generada en Europa fue importada como un tipo de lectura interesante o estimulante (Maekawa 2017, 30-31)¹⁰².

Maekawa indica que las personas recibían la sexología por mera curiosidad, además aporta su teoría de que la aparición de las *jogakusei* (estudiantes femeninas) ayudó a fomentar la relación amorosa entre los estudiantes masculinos y femeninos, y favorecía menos el *nanshoku* entre chicos jóvenes (Ibíd. 19).

Por ejemplo, en la época de Taishō, la prensa informó de casos del doble suicidio de chicas adolescentes. Para definir la relación “nueva” para los japoneses, la palabra “homosexual” fue traducida al japonés como “*dōseiai*” (同性愛, el amor entre personas del mismo sexo), un término acuñado para definir la relación amorosa entre las mujeres (Furukawa 1994, 44).

La relación amorosa entre hombres se veía como algo corporal, mientras que la

¹⁰¹ Sin embargo, Maekawa indica que en los libros escritos por sexólogos japoneses faltan indicaciones sobre el tratamiento de la homosexualidad (2017, 30).

¹⁰² Texto original en japonés: 「日本に「同性愛」概念を輸入した性欲学者たちに、同性愛の脱犯罪化という意図はみられない。...日本において「同性愛」概念が、同性愛の脱犯罪化を目的として生まれたのではなく、ヨーロッパにおいて生まれた「同性愛」概念を刺激的な読み物の一部として輸入したという事情に起因している。」

femenina se percibía como algo espiritual; es por eso que la relación entre mujeres fue denominada con la palabra “dōseiai” (el “amor” entre personas del mismo sexo) (Ibíd. 44). Desde entonces, la idea de la homosexualidad se generó, y al mismo tiempo la noción de “la homosexualidad como identidad” poco a poco empezó a expandirse en la sociedad nipona. Además, aparecieron personas que se sentían atraídas por personas de su mismo sexo, quienes se consideraban a ellos mismos como enfermos.

Por otro lado, en la esfera cultural, en el mundo literario de la era Meiji, Taishō y antes de la Segunda Guerra Mundial, varios escritores famosos describieron la relación íntima entre hombres.

Por ejemplo, la novela *Kokoro* (1914) del autor japonés Sōseki Natsume (夏目漱石, 1867-1916), quien nació a finales de la era Edo, describe la relación íntima de varones. Ōhashi (1996) analiza la relación masculina utilizando la popular teoría de la homosocialidad que fue planteada por Eve Kosofsky Sedgwick y determina una “novela homosexual”.

Los literatos japoneses que nacieron en el siglo XIX narraban sus experiencias homosexuales en sus obras sin ocultarlas, tales como Yaichi Aizu (会津八一, 1881-1956), Naoya Shiga (志賀直哉, 1883-1971), Saneatsu Mushanokōji (武者小路実篤, 1885-1976), Junichirō Tanizaki (谷崎潤一郎, 1886-1965), Shinobu Orikuchi (折口信夫, 1887-1953), Tōkō Kon (今東光, 1898-1977), Yasunari Kawabata (川端康成, 1899-1972), etc. (Itō 2016, 253).

Por ejemplo, la novela “Shōnen (Los muchachos)” (少年, 1948) del primer escritor japonés que ganó el Nobel de literatura, Yasunari Kawabata, presenta la historia de la atracción de un personaje hacia su compañero del colegio. Kawabata la escribió cuando tenía 50 años basándose en su propia experiencia cuando era joven (Ibíd. 261). Anteriormente, en 1911, Tanizaki incluyó unas escenas de *nanshoku* y sadomasoquismo en una parte de los juegos de los niños en una novela del mismo título.

Para los autores que nacieron en las épocas de Meiji y de Taishō, las relaciones de *nanshoku* no eran algo horrible ni antinatural. A través de sus experiencias y sus descripciones literarias, se puede percibir que la atracción y los sentimientos hacia sus compañeros del mismo sexo eran un fenómeno natural.

La palabra *nanshoku* era definida como un acto, pero a través del transcurso temporal, la relación y el acto sexual entre las personas del mismo sexo se convirtieron en «la homosexualidad como una enfermedad y una identidad». La idea sobre la homosexualidad entra en una nueva etapa para los japoneses. Superficialmente empezaron a oprimir la homosexualidad masculina siguiendo las normas y los estudios occidentales; sin embargo, la situación de los homosexuales en Japón estaba libre sin ninguna restricción excepto a los 10 años cuando el reglamento *keikan* estaba en vigor. Además, hay varios escritores que describían las relaciones amorosas y/o los actos sexuales entre varones refiriéndose a sus experiencias propias.

2.5. La cultura gay en Japón después de la Segunda Guerra Mundial.

Cada época, cambia la comprensión acerca de la relación íntima entre los hombres. Cuando Japón entró en guerra ya no se podía tratar de la homosexualidad (Maekawa 2017, 54), ya que dichas revistas «lo consideraban en contra del patriotismo»; y después del fin de la guerra, «se incrementó paulatinamente el control de publicación sobre la sexualidad» (Kazama y Kawaguchi 2010, 102-103).

2.5.1. Después de la guerra

El 15 de agosto del año 1945, la guerra del Pacífico (la Segunda Guerra Mundial, 1941-1945) llegó a su fin. Después del final de la guerra hasta el 1952, Japón fue ocupado por las fuerzas aliadas con el Comandante Supremo de las Potencias Aliadas, el general estadounidense Douglas MacArthur. Bajo la ocupación extranjera, volvió a aparecer la cultura de relaciones íntimas entre hombres en Japón, ya que se consideraba «de moda el *nanshoku*» (Kashikura 2006, 151).

Los soldados del ejército de ocupación trajeron el *nanshoku* al pueblo a quien le oprimía cualquier deseo excepto la apetencia de muerte. Como dije anteriormente, el *nanshoku* es el folclore de *Yamato* antiguo. Era natural que el público encontrara de dicha costumbre inmediatamente.

... Los yanquis del ejército de ocupación compraban las mujeres, y los dignatarios

querían a los chicos guapos (Dōmoto 1976, 265-266)¹⁰³.

No solo las mujeres, sino que los varones jóvenes también eran deseados por los soldados estadounidenses. Por ejemplo, en el centro de Tokio, el parque Hibiya funcionaba como lugar de encuentro de la prostitución masculina para los soldados extranjeros: los comportamientos y la ropa de los hombres japoneses no eran de travestismo ni femeninos¹⁰⁴. Y Mitsuhashi (2015a) indica que en el barrio Ueno de Tokio, en donde existía la última *kagama chaya* de la era Edo, se dividía la zona de prostitución entre la parte femenina y la parte masculina¹⁰⁵: muchos hombres vestidos de mujer se dedicaban a la prostitución para los hombres, y la zona se llamaba «el bosque de prostitutas»¹⁰⁶.

Bajo la ocupación de las fuerzas aliadas, principalmente del ejército estadounidense, la sociedad japonesa ha recibido una gran influencia de la cultura norteamericana. Incluso se tomó la palabra inglesa «gay» al japonés (ゲイ) a través de los militares extranjeros (Moriyama 2017, 103). Sin embargo, todavía la palabra *gay* no era popular en la posguerra, en las revistas de sexología utilizaban «sodomía» (そどみあ) que proviene de la palabra sodomía. Y se solía usar la palabra «homo» (ホモ) también.

Con la extensión de la sexología se produce lo que Michel Foucault llamaría una intensificación de la “mirada médica”. Ya no es solo una conducta, un tema moral y social,

¹⁰³ Texto original en japonés: 「死の欲望以外、あらゆる欲求を抑えつけられていた民衆の上に、占領軍兵士達が男色の風を持ってきた。男色は前述のごとく、古き大和の民俗である。国民が忽ちこれに目醒めたのは、当然といえる。

この焼跡時代、国家のどん底時代に占領軍のヤンキー達は女を買い、高位高官は美少年を求めた。」

¹⁰⁴ En la revista *gay MLMW*, Yoshida Katsu menciona que «...por la noche, los gais formaban fila alrededor de las vallas del parque Hibiya. Ellos estaban desesperados por ligar con los soldados y oficiales llegados al cancaneo. Los jóvenes no llevaban ropa femenina, pero eran prostitutas (profesionales)». Texto original en japonés: 吉田勝「...夜になると、日比谷公園のまわりの柵には、ズラリと、ゲイたちが並んだ。彼らは公園にハッテンに来る GI や将校達をひっかけ「リツ」にしようと思死だったのだ。この若者たちは、女装はしていなかったが、まぎれもなく男娼（プロ）であった。」 citado por Yasunori Tano (2006, 206).

¹⁰⁵ Véase el capítulo de «Sengo shakai to josō» («La sociedad de posguerra y el disfraz femenino») en *Josō to Nihonjin* (Mitsuhashi 2015a).

¹⁰⁶ En japonés, (男娼の森).

sino que se intensifica su visión como una “enfermedad”, como un problema médico lo que antes no lo era.

Y entonces, bajo el amparo de la ciencia se podrá producir cualquier tipo de tratamiento “curativo”, y el homosexual se convierte en un enfermo, paciente, que puede ser objeto de la experimentación de la ciencia (Foucault 2013).

Según Ishida, a partir de la mitad de los años 60 se generó la palabra nueva «homo» que viene de “homosexualidad” para describir a las personas gay, y lo referente a ella; y esta palabra se difundió al nivel popular en mediados de los años 70 (2014, 178-179).

No solo los sexólogos utilizaban estas palabras, sino también los propios hombres que se identificaban como homosexuales, se autodeterminaban *sodomía* y *homo*. Hoy en día la palabra «sodomía» ya no se usa, mientras que «homo» se considera una palabra peyorativa: los investigadores actuales prefieren el uso de la palabra inglesa «gay»¹⁰⁷.

Según el autor Ougiya en las revistas de sexología en los años 50 del siglo pasado, se generó una libertad de homosexualidad después de la guerra (2006, 153-162). Sin embargo, existían problemas serios para salir del armario y continuaba la presión social del matrimonio heteronormativo (Fujii 2006, 184-195). Según «Sodomia no jittai chōsa hōkoku» (*el informe de la investigación sobre la «sodomía»*) del año 1954, número 10: «El deseo de la mayoría de ellos (los homosexuales) es que no quieren que la gente piense de ellos como si fueran pervertidos porque no lo son. A pesar de eso, ellos querían guardar el secreto de su gusto sexual por vergüenza, y estas respuestas ocupan un 85 por ciento» (Takahata 2006, 210).

El investigador Maekawa analizó el cambio de las concepciones sobre la homosexualidad desde Meiji hasta la actualidad a través de las revistas gais, y señala que los propios homosexuales se identificaron como pervertidos y algunos querían algún «tratamiento» en los muros de las revistas para homosexuales masculinos. No obstante, había varios comentarios donde algunos se aceptaban como eran y tomaban una actitud defensiva como homosexuales, y a pesar de considerarse pervertidos, buscaban conocer a personas gay y/o tener pareja estable (2017, 49-51).

¹⁰⁷ La palabra peyorativa de las lesbianas en japonés es «rezu» (レズ), que son las primeras sílabas de la inglesa *lesbian*. Los investigadores proponen utilizar la palabra completa, *lesbian*.

A causa del temor a perder el puesto de trabajo y de la presión social del matrimonio etc., los propios gais se quedaban dentro del armario buscando soluciones y acudiendo a los bares gais y lugares de *cruising* (cancaneo), y leyendo las revistas gais. Además, la estructura del género en la sociedad japonesa es clave para la forma de ser de los gais japoneses:

Sin embargo, la elección de resolver sus sufrimientos o satisfacer sus deseos quedándose dentro del armario era una elección posible gracias a la estructura asimétrica de género.... Reservando la estructura asimétrica de género mientras que sea posible la satisfacción dentro del armario dependiendo de dicha estructura, la mayoría de los propios hombres no se dirige hacia los movimientos de la liberación homosexual saliendo del armario, sino que existe la posibilidad de seguir eligiendo la emancipación de sí mismo hacia dentro del armario y resolver sus sufrimientos y/o satisfacer sus deseos quedándose dentro del armario (Maekawa 2017, 221)¹⁰⁸.

Lo que se indica arriba no es una estructura del pasado sino que sigue funcionando hasta el día de hoy. Para la mayoría del colectivo gay japonés es corriente que lleven una doble vida, el lado heterosexual o gay dependiendo de sus circunstancias sociales. Antes de la llegada del Internet, para la emancipación de sí mismo hacia dentro del armario, las revistas y los bares gais representaban papeles muy importantes.

La primera revista especializada en el colectivo gay, *Adonis* editada por Adonis Kai (grupo de Adonis) empezó a publicarse para socios en 1952 (Kazama y Kawaguchi 2010, 103). Casi veinte años después, en 1972 empezó a publicarse una revista gay

¹⁰⁸ Texto original en japonés: 「だが、クローゼットの中にいながらにして、自身の悩みの解決や欲望の充足を行なうという選択は、ジェンダーの非対称な構造があるがゆえに可能な選択だったのである。...

ジェンダーの非対称な構造が温存され、それに依存したクローゼット内部の充実が可能である限り、当事者男性の多くが、カミングアウトをした上での同性愛解放運動ではなく、クローゼットに向かったの自己の解放、およびその内部に留まったの悩みの解決や欲望の充足を、選び続ける可能性が存在するからである。」

*Barazoku*¹⁰⁹ (薔薇族, que significa la tribu o la raza de "Rosas") y se puso a la venta en todas las librerías, cambió las circunstancias de los homosexuales y la información sobre ellas (Ibíd, 104).

Posteriormente, aparecieron otras revistas gays como *Sabu*, *Badi* etc. Estas primeras revistas servían como un medio para intercambiar amistades y conocer a otros lectores, sobre todo, hombres que vivían fuera de las grandes ciudades.

Los bares gays eran los lugares de reunión del propio colectivo. Después de la segunda guerra mundial abrieron bares en grandes ciudades como Tokio, los barrios de Shinbashi, Asakusa y Shinjuku Ni-chōme (el barrio gay más famoso de Japón actual)¹¹⁰, el bar "Brunswick" en Ginza, famoso gracias a los escritores Yukio Mishima, Ranpo Edogawa y al actor y cantante Akihiro Maruyama (actualmente se llama Akihiro Miwa) (Tano 2008, 208-209)¹¹¹.

La mayoría de la gente gay corriente se quedaba dentro del armario y satisfacía sus deseos a través de estos medios. Algunas personas no ocultaban su orientación sexual, escritores como Edogawa Ranpo, Mishima Yukio son ejemplos destacados aunque no promovían una liberación del colectivo. Esto no significa que no existiera ningún movimiento que haya buscado una liberación del colectivo dentro de la sociedad japonesa.

En la sociedad nipona aparecieron algunos pioneros del movimiento gay. El personaje más llamativo fue Ken Tōgō (東郷健), dueño de un bar y editor de una revista gay, que inició varias actividades culturales. Ha sido famoso por haberse presentado como candidato para las elecciones de la Cámara de Consejeros de Japón en el año 1971 y posteriormente en varias elecciones nacionales y provinciales de Tokio con una ideología anticapitalista. En el discurso electoral, él se presentaba a sí mismo diciendo "Okama, Okama" (significa "Maricón, Maricón"), y en el programa político emitido en televisión se posicionaba a favor de los gays, las prostitutas, e incluso de las amantes, la liberación de género y la sexualidad. Hoy en día, su postura se consideraría una política *queer*. Por

¹⁰⁹ La revista *Barazoku* fue fundada y editada por un hombre heterosexual: Bungaku Itoh (伊藤文學).

¹¹⁰ El caso de Shinjuku Ni-chōme, se formó como el barrio gay a partir de los años 60 (antes era una zona de burdeles). Véase en el libro de Hideki Sunakawa, *Shinjuku Ni-chōme no bunka jinruigaku, gei komyunitī kara toshi o manazasu (La antropología del Shinjuku Ni-chōme, mirar la ciudad desde la comunidad gay)* (2015, 207-214).

¹¹¹ Además, este bar fue el modelo de uno que aparece en *El color prohibido (Kinjiki)* en japonés, 1951 y 1953) de Yukio Mishima (Tano 2008, 207-210).

ejemplo, Mark McLelland indica lo siguiente:

La recuperación del término “okama” por parte de Tōgō y su aportación a este término tiene un matiz más agresivo y político, el cual se produjo unos 20 años antes de que los activistas occidentales realizaran algo similar en la recuperación del término inglés “queer”.

La imagen de Tōgō y el desarrollo de la crítica social se anticiparon a los movimientos de la teoría “queer” en Occidente en varios aspectos. En lugar de considerar que la sociedad dominante reprimía a un número de minorías sexuales y que requería su liberación, Tōgō argumentaba que la sociedad limitaba la libre expresión sexual y de género de todos sus miembros (2012, 4)¹¹².

Sin embargo, el personaje de Tōgō Ken no era muy aceptado en la comunidad gay por su actitud femenina estereotipada¹¹³. Nunca fue elegido candidato, no obstante, aportó un pensamiento significativo para intentar cambiar las circunstancias de la gente vulnerable, no solo al colectivo gay sino de la gente excluida del sistema heteronormativo/patriarcado como prostitutas y amantes, el colectivo gay japonés formará su identidad como tal y formará su agrupación para los movimientos de liberación durante la pandemia mundial del SIDA.

¹¹² Texto original: “*Tōgō’s reclamation of okama and his investing of the term with a more confrontational, political nuance came some 20 years before activists in the west were to perform a similar act of recuperation on the English term “queer.” Tōgō’s self-presentation and developing social critique anticipated similar moves by western queer theory in a number of ways. Rather than viewing mainstream society as repressing a small number of sexual minorities, and calling for their liberation, Tōgō argued that society restricted the free sex and gender expression of all its members.*”

¹¹³ Por ejemplo, McLelland indica lo siguiente: «Asimismo, a medida que avanzaba la década de los 70, la imagen afeminada okama ofrecida según Tōgō fue perdiendo su sentido en la comunidad homosexual en general. A medida que la comprensión de “identidad gay” se volvía más masculina, en parte debido al creciente contacto con las organizaciones de liberación gay en el extranjero, aquellos hombres homosexuales con interés en el activismo gay se vieron desanimados por los estereotipos afeminados que aceptó Tōgō» (2012, 7). (Texto original en inglés: “*Furthermore, as the 1970s progressed, Tōgō’s effeminate okama persona increasingly fell out of sync with the wilder homosexual community. As the understanding of ““gay identity” became more masculine, partly due to increasing contact with overseas gay liberation organizations, those homosexual men with an interest in gay activism were put off by Tōgō’s embracing of effeminate stereotypes.*”)

2.5.2. El SIDA y los casos de discriminación en Japón.

Como en otras sociedades, el país nipón había desarrollado cierta discriminación hacia el colectivo gay (hacia el colectivo LGTBQ, en general). A continuación, comentaré los tres casos más importantes relacionados con la discriminación hacia este colectivo desde los años 80 hasta el final del siglo XX.

2.5.2.1. El problema del SIDA en Japón.

En los años 80 surgieron muchos casos de SIDA en Estados Unidos, Europa y también en Japón, donde era considerado como una enfermedad procedente de países extranjeros. No solo estaban relacionados con los gais, como los Estados Unidos, sino también con la prostitución. Además de los casos en los hemofílicos por los hemoderivados contaminados provenientes de Estados Unidos.

Según Ishida, hubo dos sucesos relacionados: «“El pánico del SIDA” en Japón entre el año 82-83 cuando se conoció la enfermedad, y el segundo, el año 85 al confirmar el primer enfermo infectado por SIDA como un hombre homosexual en Japón» (2014, 188)¹¹⁴.

El Ministerio de Sanidad y Seguridad Social publicó que el primer enfermo japonés de SIDA fue un hombre gay que vivía en Estados Unidos, y que su expareja falleció por la misma enfermedad (Kazama y Kawaguchi 2010, 13-16). Aunque antes ya habían sufrido esta enfermedad personas hemofílicas. El Ministerio ocultó el asunto anterior con el caso de los hemofílicos (Moriyama 2017, 114-115).

No obstante, la discriminación por esta enfermedad fue mucho más fuerte hacia las mujeres, ya que durante el periodo de los años 80 a los años 90 en Japón, la imagen del VIH y el SIDA estaba vinculada a las mujeres de una forma más activa que hacia los gais (Ibíd. 116).

Por ejemplo, los casos de Matsumoto y de Kōbe respecto a una mujer extranjera dedicada al servicio sexual; y otra mujer japonesa que tuvo relaciones con un extranjero

¹¹⁴ La ciencia nombró “SIDA” en julio de 1982. Los medios informáticos japoneses lo presentaron por primera vez en el número del 17 de junio de 1983 de la revista semanal *Shūkan Hōseki* (Shingae 2005, 100-102; Ishida 2014, 187).

(Kazama y Kawaguchi 2010, 16-18). El miedo al SIDA llegó a partir de los casos de estas mujeres.

Esta discriminación se debía a la ignorancia sobre la enfermedad¹¹⁵. Y el colectivo gay japonés tuvo que tomarse en serio todo el asunto del SIDA como un problema propio. Aunque pasivamente, esa vinculación con el colectivo gay afectó a la sociedad japonesa y los homosexuales se convirtieron en un colectivo proactivo hacia los movimientos sociales (Ibíd. 116).

Debido a la aparición de la epidemia de VIH en las personas gais dio lugar al «fomento de la identidad como gay y el profundizar la comunidad gay» (Ibíd. 117) en Japón y se dirigió al agrupar para dar un paso adelante. Así, fue fundada la sede japonesa *International Gay Association* (actualmente *International Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Intersex Association* o ILGA) en 1984, se creó el grupo *Ugoku gei to rezubian no kai* (動くゲイとレズビアンの会) (OCCUR) en 1986. Estos grupos buscaban la liberación gay y la prevención del VIH en Japón¹¹⁶.

2.5.2.2. El caso de la casa juvenil de Fuchū

El 11 de febrero de 1990, el grupo gay y lésbico OCCUR se instaló en la casa juvenil de Fuchū (府中青年の家) en Tokio coincidiendo con otros grupos que participaban en esta institución. Ese día sufrieron *bullying* tras conocerse que el OCCUR era un grupo homosexual¹¹⁷. Los miembros homosexuales recibieron vejaciones y burlas

¹¹⁵ Según la cifra publicada en 2019 de *AIDS Prevention Information Network* publicado por la fundación de la prevención de SIDA en Japón, actualmente viven 20.817 personas infectadas por VIH (17.444 japoneses: 16.448 hombres, 996 mujeres, y 3.373 extranjeros: 1.892 hombres y 1.481 mujeres). Existen 9.303 personas laceradas por el SIDA (7.924 japoneses: 7.511 hombres y 413 mujeres, 1.379 extranjeros: 954 hombres, 425 mujeres). En esta cifra no se incluyen las víctimas del suceso de SIDA de los hemofílicos por hemoderivados contaminados.

En dichos datos tampoco se incluyen las víctimas de los hemofílicos por hemoderivados contaminados de VIH (API-NET 2019).

¹¹⁶ Sunakawa indica que se fundaron varios grupos gais como “Nihon Dōseiai kaihō rengō (日本同性愛解放連合)” o “Furonto rannāzu (フロントランナーズ)” en los años 70, no obstante, no duraban mucho tiempo (2015, 262).

¹¹⁷ Sobre el caso de la casa juvenil de Fuchū, consultado en *Dōseiai to iseiai (La homosexualidad y la heterosexualidad)* (Kazama y Kawaguchi 2010, 41-71) y «Toraburu o okosu toraburu ni naru – 1990 nen “Fuchū seinen no ie dōseiaisha sabetsu jiken” to 1991 nen kara 1997 nen no “Fuchū seinen no ie saiban” o jirei toshite-» («Acarrear problema/convertirse en problema – el caso discriminatorio de los homosexuales en la casa de Fuchū en el 1990 y los casos judiciales de la casa de Fuchū entre 1991 y 1997-») (Fujitani 2008).

de los niños de otros grupos en los vestuarios, los cuales no tienen separadores ni cortinas.

Durante la estancia, los miembros de OCCUR denunciaron el caso de vejación al sustituto del director. Según Kazama y Kawaguchi, un miembro del coro se disculpó por lo sucedido a los miembros de OCCUR, mientras el otro grupo cristiano dijo que “los homosexuales van por un mal camino” citando el Levítico. Los miembros de OCCUR les preguntaron cómo pensaban ellos sobre la homosexualidad sin relacionar la Biblia; otro miembro del grupo cristiano respondió: “pienso que los homosexuales son personas tristes” (2010, 45).

El 24 de marzo de 1990, en una entrevista con la administración del consejo escolar de Tokio, prohibieron el uso de la casa juvenil de Fuchū. OCCUR llevó el caso a los tribunales contra la metrópoli de Tokio el 12 de febrero de 1991. La metrópoli de Tokio recurría a la justicia justificando la prohibición del alojamiento de OCCUR por dos razones: “fue una consecuencia de aplicar a los homosexuales la norma de que hombres y mujeres no pueden dormir en las mismas habitaciones”, en primer lugar; en segundo lugar, “los homosexuales impiden educar a los jóvenes,” citándolo las afirmaciones de que “los homosexuales son estimulados por deseo sexual” y “es un tipo de la sexualidad anormal” en varios diccionarios como *Imidasu* o *Kōjien* (Fujitani 2008; Kazama y Kawaguchi 2010, 37-71). Este caso muestra una parte de la homofobia en la sociedad japonesa a principios de la década de los 90. Pero, al final, en los tribunales de 1994 y 1997, el grupo gay ganó ambos pleitos.

2.5.2.3. El homicidio de Shinkiba

En el año 2000 hubo un homicidio en un parque de Yumenoshima (夢の島公園) en Shinkiba, Tokio, que es conocido como lugar de *cruising* entre los gais. La víctima fue un chico de treinta años, asesinado por un joven de unos veinte años y dos adolescentes. Los asesinos hacían *Homo gari* que significa “la caza de homosexuales,” para poder robar dinero con violencia (Kazama y Kawaguchi 2010, 125-142).

A partir de la mitad de los años 90, en los medios de comunicación, empezaron a prestar atención a los sucesos de los jóvenes que robaban a los señores de mediana edad y mayores que se denominaba “oyaji gari” (la caza de viejos). Y hay otros como la caza de señoras mayores (*oban gari*) o la caza de personas sin hogar (*keraccho gari*) (Washio

2003, 38). No solo ocurrió en el caso de un chico gay, sino también hubo varios casos y se produjeron muertes de las víctimas en varias cazas.

Sin embargo, el caso de *Homo gari* tiene un aspecto excepcional, aprovechándose de la debilidad de las situaciones del colectivo gay. Los jóvenes de este homicidio pensaron que los homosexuales no iban a denunciar por su orientación sexual y también por lo que hacían en el parque, y cometieron delitos con frecuencia (aunque otras víctimas denunciaron a la policía) (Kazama y Kawaguchi 2010, 140). Con esta transgresión, Kazama y Kawaguchi insisten que es un *hate crime* causado por la homofobia. Además, los chicos declararon su sentimiento homófobo en el juicio: el chico adulto declaró su intención de hacer sufrir a las víctimas. Y el atestado de un chico de 15 años el 29 de febrero de 2000 pone “Este tío es un *homo*, y la basura de la humanidad. Es un pervertido” (citado por Kazama y Kawaguchi 2010, 141)¹¹⁸.

Como otros delitos de robo a personas débiles, estos delincuentes consideraban que los gais son vulnerables, y con ese pensamiento más su sentimiento homófobo, llegaron a matar a la víctima. Es un ejemplo de homofobia manifestado públicamente en la sociedad japonesa.

Tras terminar la guerra, la cultura del *nanshoku* volvió a aparecer en la superficie de la sociedad japonesa. No obstante, la percepción homosexual no era la misma que el *nanshoku* de la época Meiji o anterior, por la difusión de la idea de que la “homosexualidad es una perversión”.

Dicen que ha habido una moda y una libertad de los gais. Sin embargo, para la mayoría de los gais era corriente la doble vida entre heterosexual y homosexual; aunque esta doble vida sigue manteniéndose hasta la actualidad, poco a poco está cambiando.

La epidemia del SIDA a nivel mundial afectó a Japón y al colectivo gay japonés: a través de esta extensión de la enfermedad, los homosexuales se identificaron como gay conscientemente, y también se profundizó la comunidad gay tras crear los grupos para la liberación y la prevención de VIH. En los tres casos de discriminación como la epidemia de SIDA, el caso de la casa juvenil de Fuchū y de Shinkiba, muestran que existe la homofobia en la sociedad japonesa.

¹¹⁸ Las frases originales en japonés: 「こいつはホモで人間のクズだ、変態野郎だ。」

2.6. Acerca de las legislaciones actuales

En otros países como Países Bajos, Dinamarca, España, los Estados Unidos, Taiwán etc. existe un sistema del matrimonio entre personas del mismo sexo. Sin embargo, en Japón no hay una propuesta de legislación sobre los derechos de los homosexuales hoy en día.

El artículo número 24 de la Constitución del Japón determina el matrimonio de dos personas de distinto sexo. Sin embargo, hay opiniones que afirman que la interpretación de “ambos sexos” en la Constitución de Japón no excluye el casamiento de las personas del mismo sexo¹¹⁹. En japonés, la palabra “ambos sexos” significa hombre y mujer, por lo tanto, la Constitución no lo acepta.

En torno a las personas transexuales hay alguna protección legislativa. Por ejemplo, existe el proyecto de ley excepcional para el sexo legal de las personas transexuales, se llama “Seidōitsusei shōgaisha no seibetsu no toriatsukai no tokurei ni kansuru hōritsu”¹²⁰ (“Ley referida al caso excepcional sobre el trato del sexo para la gente con disforia de género”) y fue aprobado en 2003 y puesto en vigor por decreto en 2004. A partir de ese momento, las personas con disforia de género, que sienten una discordancia entre su sexo biológico y su identidad de género, pueden cambiar su sexo en el estado civil en un juzgado de familia cumpliendo unos requisitos, como tener dos certificados médicos de diferentes doctores que determinan la disforia de género; ser persona mayor de edad; no tener glándula de órganos genitales o estar en situación de no tener la función generativa; no estar casado/a y tampoco tener hijos menores de edad; con respecto al cuerpo, tener la forma exterior de los órganos genitales de su identidad de género¹²¹.

Para las personas transexuales existe dicha ley especial. Sin embargo, últimamente están aumentando las voces que afirman que no hay ninguna medida y protección para la gente transgénero.

¹¹⁹ En la web de *EMA Japan*, acerca de la interpretación del número 24 de la Constitución de Japón, insisten que al principio esta ley no tuvo intención de prohibir el casamiento de las personas del mismo sexo porque fue legislado para conseguir introducir la igualdad entre mujeres y hombres, y la libertad de elegir relación familiar.

¹²⁰ En japonés, 性同一性障害者の性別の取扱いの特例に関する法律.

¹²¹ Consultado en las cuestiones 3 y 4 del capítulo 1 «Sōron» (síntesis) en *LGBTs no hōritsu mondai Q&A (Los problemas legales de LGBTs Q&A)* (Yukita et al. 2016, 6-13).

En el *National Geographic* de edición japonesa del número de enero de 2017, aparece un matrimonio de personas transexuales, MTF (Male to Female) y FTM (Female to Male) (Otsuka, 27). Si cumplen los requisitos del matrimonio de una mujer y un hombre legalmente, el sistema matrimonial japonés abarca el matrimonio fuera de lo heteronormativo. Sin embargo, si dos personas del mismo sexo quieren casarse, no es posible. Hasta la actualidad, el sistema de la adopción funciona para las parejas no heterosexuales como sustituto del sistema matrimonial.

En un principio, el sistema matrimonial japonés se constituye con un hombre y una mujer. Por ejemplo, hasta la actualidad tiene que elegirse solo uno de los apellidos de la pareja¹²² siguiendo la idea de la forma familiar de antes de la Segunda Guerra Mundial. Por ejemplo, si una mujer, Hanako Tanaka, se casa con su novio Taro Yamada, y toma el apellido de su novio, sería Hanako Yamada. Puede ser al revés, el hombre toma el apellido de la mujer, así sería Taro Tanaka; por ejemplo, existen casos en que una familia no tiene ningún hijo pero sí hija, entonces si llegara un marido para ella entonces él llevaría el apellido de la familia de su esposa. Hoy en día, el 90 % de los matrimonios japoneses eligen los apellidos de la familia del hombre¹²³. Este sistema implica un sentido de ingreso en el grupo familiar del que se toma el apellido, generalmente a la casa del marido, y esto viene del sistema familiar (*Ie seido*, 家制度) de la época Meiji. Después de la Segunda Guerra Mundial, se abolió este sistema, sin embargo, actualmente todavía perdura la idea.

Para las parejas del mismo sexo, el método de la adopción funciona para solucionar el problema del apellido y de la herencia¹²⁴. Además la adopción implica la idea de ingresar en la familia. Por lo tanto, la adopción entre personas del mismo sexo encaja perfectamente en la estructura del sistema familiar japonés. De todas formas, también hay partes imperfectas en todo ello.

Según el punto 809 del código civil, en el sistema adoptivo, siempre que un mayor adopta a un menor, el menor se convierte en hijo legítimo. No es posible que un menor adopte a alguien mayor y tampoco que pueda elegir el apellido. Es un obstáculo para las parejas del mismo sexo. Y si se disuelve la adopción no hay ninguna protección para

¹²² En japonés, “Fūfu dōsei” (夫婦同姓, significa el mismo apellido matrimonial).

¹²³ En los datos del informe sobre matrimonio del Ministerio de Sanidad, Trabajo y Bienestar de Japón, el 96% de los matrimonios eligen los apellidos del marido (2016, 10).

¹²⁴ Por ejemplo, el investigador sobre el colectivo gay, Hideki Sunakawa, indica que actualmente el sistema de adopción es alternativo al matrimonio del mismo sexo en Japón para resolver los problemas de herencia (Sunakawa 2009, 11).

dividir las propiedades como en un divorcio. Además, si alguna vez se estableciera una ley que permitiera el casamiento legal entre personas del mismo sexo, no sabemos si será posible el matrimonio en el caso de haber tenido una relación de adopción¹²⁵.

En el libro *LGBTs no hōritsu mondai Q&A (Los problemas legales de LGBTs Q&A)* (2016), se indica que para las parejas del mismo sexo, este sistema crea la posibilidad de generar un objeto de conflicto (pleito) entre los miembros familiares, dando razones del incumplimiento de la relación verdadera de adopción esgrimiendo una sentencia del año 1948¹²⁶. Y también, existe la posibilidad del descubrimiento de su orientación sexual sin consentimiento a través del registro civil dentro de la familia. Además, se argumenta que el departamento de Justicia investiga las relaciones sospechosas de adopción añadiendo que este caso concreto se debió a unas estafas realizadas al través de la adopción (27-29).

Por otro lado, en el nivel privado sí se celebraban ceremonias de boda de parejas homosexuales en templos, hoteles etc. Por ejemplo, en 1999 se celebró una ceremonia de un matrimonio gay en el templo sintoísta de Wakamiya Hachimangū, Kanayama jinja¹²⁷ en Kawasaki de la prefectura Kanagawa (Mitsubishi 2015b, 21), y en el año 2013 fue celebrada una boda de una pareja lesbiana en el parque de atracciones *Disney Sea* en Tokio¹²⁸. Además, hay templos budistas que ofrecen bodas para parejas no heteronormativas. Y, Junko Mitsubishi indica que se había celebrado anteriormente una boda de una pareja de hombres, y otra con un hombre travestido en 1967 y en 1999 respectivamente (Ibíd. 20-21). En los últimos años han aparecido muchos proveedores

¹²⁵ Consultado en la cuestión 9 del capítulo 2 «kappuru»(parejas) en *LGBTs no hōritsu mondai Q&A (Los problemas legales de LGBTs Q&A)* (Yukita et al. 2016, 26-29).

¹²⁶ Por ejemplo, la sentencia del 23 de diciembre de 1948 de la primera sala de Tribunal Supremo indica: «...Aunque hay concordancia en las opiniones entre los interesados sobre la solicitud de adopción, no se genera ninguna validez en el caso de recurrir a un expediente como un pretexto para cumplir otro objetivo y no se tiene ninguna voluntad de establecer una relación verdadera de adoptar.» Texto original en japonés: 「...たとえ養子縁組の届け出自体については当事者間に意思の一致があったとしても、それが単に他の目的を達成するための便法として仮託されたに過ぎず、真に養子縁組関係の設定を欲する効果意思がなかった場合においては、養子縁組の効力を生じないと解するのが相当である。」(最高裁判所第一小法廷昭和 23 年 12 月 23 日判決) citado por la cuestión 9 del capítulo 2 en *LGBTs no hōritsu mondai Q&A (Los problemas legales de LGBTs Q&A)* (Yukita et al. 2016, 27-28).

¹²⁷ Wakamiya Hachimangū, Kanayama jinja (若宮八幡宮, 金山神社) es famoso de la fiesta Kanarama donde se hacen desfile con las estatuas de los órganos genitales masculinos. No solo existe esta fiesta de Kawasaki que adora el falo, sino también en otros templos que hacen lo mismo.

¹²⁸ Consultado en «Tokyo Disney Resort de hatsu no dōsei kyōshiki» («La primera boda homosexual en Tokyo Disney Resort») (Afpbb news 2013).

para celebrar bodas LGTB.

Además, en 2015 la sociedad japonesa dio un importante paso para aceptar el matrimonio del mismo sexo: el primer municipio de Japón, el distrito de Shibuya en Tokio, aprobó el reconocimiento de las parejas del mismo sexo en abril de ese año, donde quedaban igualadas a las parejas tradicionales. El distrito expide certificados para las parejas del mismo sexo que tengan más de veinte años y vivan en Shibuya. El certificado no tiene ninguna fuerza restrictiva legal¹²⁹. Sin embargo, es de una importancia muy grande para los homosexuales japoneses. Además, en otros distritos, como el de Setagaya (Tokio), también se ha aprobado un reconocimiento gay parecido al de Shibuya, y también Takarazuka (Hyōgo) pretende seguir el modelo de Shibuya¹³⁰. Con el paso del tiempo, han aumentado los distritos que introdujeron el sistema parecido al de Shibuya en varias prefecturas niponas: véanse por ejemplo las ciudades de Sapporo en Hokkaido, Iga en Mie, Naha en Okinawa, Osaka, Chiba en Chiba, Kumamoto, Yokosuka en Kanagawa etc. (actualmente, 267 distritos, municipios y prefecturas¹³¹).

Actualmente las asociaciones o grupos de minorías sexuales de Japón trabajan mucho más en comparación con los años 2000. Uno de los grupos del colectivo LGTB más destacados es EMA Japan, una organización de carácter no lucrativo fundada en febrero de 2014 para lograr el matrimonio del mismo sexo en Japón y cuyo objetivo fundamental es acabar con la discriminación de la gente LGTB a través de la igualdad matrimonial legal¹³². De esta forma, y a día de hoy, los homosexuales japoneses se están organizando para lograr la legalización del derecho matrimonial entre gays y lesbianas.

Para terminar, en la cultura japonesa, la idea de la relación entre varones ha cambiado a lo largo de la historia. Hasta la era Edo, no había una noción represiva en la relación entre personas del mismo sexo, era simplemente una diferencia de gusto: *nyoshoku* y *nanshoku*. Además, hubo un florecimiento de la cultura del *nanshoku* en los templos, entre samuráis (tenían que mantenerla sin excesos como los griegos antiguos), y en otras clases. Además, en la Edo, los actores de kabuki llevaban aparejadas las imágenes andróginas, y representaban papeles como proveedores para esa cultura. No

¹²⁹ Consultado en el diario *Asahi Online* (2015a).

¹³⁰ Consultado en el diario *Asahi Online* (2015b) y en el diario *Kobe Next* (2015c).

¹³¹ Según los datos de la organización que busca la realización del matrimonio igualitario, Asociación de interés público, Marriage For All Japan -Freedom Of Marriage For All (Marriage For All Japan -Freedom Of Marriage For All 2023).

¹³² Véase la página web de EMA Japan (EMA Japan 2023).

obstante, a partir de la modernización, empieza a cambiar la percepción de la sociedad nipona sobre el concepto. Aparece la ley (*keikan jōrei*) y se nota la influencia de la sexología. Después de la II Guerra Mundial, se recibió más la influencia extranjera, y llegó la idea de “gay”. También los gais japoneses sufren represión social, y apareció el problema del SIDA. A pesar de ello, no existe ninguna restricción legal para estos actos, y además el sistema de adopción soluciona los problemas de herencia. Asimismo, no se ha generado un movimiento fuerte como el de liberación gay de otros países. Sin embargo, en los últimos años está evolucionando la situación social, así como el sistema y sus relaciones con al colectivo en Japón.

3. LA SENSIBILIDAD *QUEER* EN EL CINE

En este capítulo, me gustaría tratar sobre la sensibilidad *queer* en el cine. Hay que recordar que en el cine, durante muchos años, generalmente se prohibían las representaciones fuera de la heteronormatividad. A través de numerosos estudios, ya se han aclarado y se están investigando las representaciones *queer* en la historia del cine. Por ejemplo, el documental, *The Celluloid Closet* (Rob Epstein y Jeffrey Friedman 1995), basado en el libro de Vito Russo, nos facilita visualmente cómo eran las representaciones cinematográficas de las lesbianas y los gais en la época de represión en el mundo anglosajón. Pero, el hollywoodense no fue el único caso, sino también en el resto del mundo ocurrió algo parecido.

Obviamente, las formas de tratar los personajes no heterosexuales son diferentes en el pasado y en la actualidad. A pesar de ello, hasta la actualidad, estaría vigente la sensibilidad *queer* que muestra la posibilidad para aportar una visión de la diversidad sexual y/o subvertir la heteronormatividad.

En las siguientes páginas, me gustaría tratarlo, centrándome en las relaciones entre hombres en el cine con tres visiones: la diversidad en el cine, las relaciones entre personas del mismo sexo y el camp. La homosocialidad y el camp eran una sensibilidad y una mirada que tenían/tienen una relación con lo *queer*.

3.1. La diversidad sexual en el cine y la sensibilidad *queer*

El séptimo arte surge a finales del siglo XIX: hay dos teorías sobre la invención del cine: el invento del quinetoscopio de Thomas Edison en 1889 y el cinematógrafo de los hermanos Lumière (Auguste Marie Louis Nicolas Lumière y Louis Jean Lumière) en 1895. El cinema se desarrollaba en el periodo en que se generaron la noción de homosexualidad y la sistematización de su represión.

En el cine, las descripciones del amor fuera de la heterosexualidad y/o las perversiones sexuales que se consideraban en aquella época, no podían ser representadas desde un punto de vista positivo, simpático etc. La idea estereotipada de “la homosexualidad como mala conducta” se repetía y se fortalecía, así como su

estigmatización dentro de las pantallas que era uno de los medios de comunicación, y generalmente, el cine habría desempeñado un papel negativo para la gente no heterosexual.

Históricamente, existían algunas películas de las primeras décadas del siglo XX que describían relaciones amorosas entre personas del mismo sexo¹³³. En el caso del cine japonés, en la primera etapa, como la tradición del teatro kabuki convenía, los personajes femeninos eran interpretados por actores llamados *onnagata* (Yomota 2017, 55)¹³⁴. Sin embargo, cambiaron las situaciones sociales que no permitían las libres expresiones.

La llegada de la censura cinematográfica es un factor visible de la opresión. La censura no es solo un reglamento de las autoridades para los contenidos de los medios de comunicación como el periódico, el cine, las revistas, la televisión, etc. sino también es un instrumento que se basa en las normas sociales.

La censura consiste así en la convergencia de tres factores: buen número de creadores prefieren no hablar de homosexualidad, un amplio porcentaje del público en general no quiere verla (por razones que van de lo psicológico a la necesidad de ser como la mayoría) y las autoridades prohíben (o limitan) su visibilidad (Mira 2008, 48).

Por ejemplo, la famosa censura cinematográfica, en los Estados Unidos, regulaba el contenido, frases y estructura del cine para proteger la moral del pueblo estadounidense entre 1930 y 1968 (entró en vigor a partir de 1934 pero a finales de los años cincuenta empezó a perder autoridad)^{135,136}. A causa de la existencia del Código Hays, durante

¹³³ Por ejemplo, las primeras películas con imágenes homosexuales son *Anders als die Anderen* (Richard Oswald 1919) de Weimar, *Michael* (Carl Theodor Dreyer 1924) etc. (Mira 2008, 235).

¹³⁴ Según Hasegawa, el 1920 (el año 19 de la era Taishō) la empresa cinematográfica japonesa Shōchiku abandonó la tradición del cine japonés de utilizar los actores *onnagata* y empezó a producir películas modernas con actrices (2013, 84). La empresa Nikkatsu realizó el cine con *onnagata* hasta la mitad del 1923 en el estudio de Mukōjima (Yomota 2017, 71). Por supuesto, no es lo mismo describir el amor entre personas del mismo sexo por utilizar actores en papeles femeninos debido a la tradición del teatro kabuki, pero desde un punto de vista actual, ¿conllevaría un potencial *queer*?

¹³⁵ Según la sección de «*motion picture production code*» en *Gendai eiga yōgo jiten (Diccionario de palabras cinematográficas contemporáneas)* (Yamashita et al. 2014).

¹³⁶ Desde la primera década del siglo XX, la policía tenía autoridad para la censura del cine en Chicago, y posteriormente, así como la comisión de la censura cinematográfica, la tuvo en otros estados como Ohio o Kansas. La Legión Católica de Decencia, junto con la MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors

varias décadas no estaba permitido tratar a los personajes no heterosexuales con una imagen positiva. El Código prohibía las siguientes descripciones: el aborto, la prostitución, los esclavos blancos, el desnudo, la perversión sexual, las escenas de sexo, etc.

Como hemos visto en el capítulo 1, en el caso español, el reglamento de censura cinematográfica bajo el franquismo empezó a partir de 1963: la dictadura de Franco que tuvo/tenía una relación estrecha con la Iglesia católica, intentaba controlar la moral del público y el régimen franquista. Pero, antes de la aparición de la censura, también existía un control del cine a través del régimen. Mira indica lo siguiente:

hasta 1962 no existía una normativa explícita: simplemente un comité compuesto de sacerdotes, militares y miembros del régimen, que tomaban en consideración cada guion y cada película y otorgaba (o no) licencias de explotación según criterios oscuros, a veces arbitrarios (2008, 55).

Antes y después de la aparición de la normativa de censura en la posguerra, la autoridad prohibía las descripciones sexuales, del adulterio, y también las representaciones homosexuales. No solo lo aplicaba a las películas españolas sino también a las películas importadas. Cuando los censores pensaban que una película no era adecuada para el público, exigía unos cortes, cambiar los diálogos etc. e incluso se prohibía el estreno de la película. Y, el doblaje funcionaba con eficacia para controlar el contenido (los diálogos) de los filmes importados (Gil 2009, 13). Aunque existía la censura cinematográfica, los resultados eran dependientes de los censores, y también, dejaban proyectar con los personajes homosexuales o travestidos en ciertas formas¹³⁷. En España, en general, las representaciones cinematográficas estaban controladas estrictamente por el régimen franquista basado en la doctrina del catolicismo aunque dependiendo de la época del franquismo variaba.

of America), promovió el crear dicho código por considerar al cine como un peligro para la moral estadounidense; para ello, se corrompía la moral pública con un entretenimiento vulgar producido por los judíos y dirigido a sus espectadores inmigrantes. Dicho código prohibía la blasfemia contra la religión, traficar con drogas, la violación, escenas de sexo, perversiones, etcétera basándose en la idea moral que se planteó por un grupo de la Iglesia católica en Estados Unidos (Yoshimura 2006, 6-7).

¹³⁷ Como hemos visto en el capítulo 1, el caso de *Diferente* es ejemplo de esto.

En el caso de Japón, si consideramos las representaciones de la sexualidad, el sistema de la censura prohibía las escenas explícitas (obscenas) en el cine ¹³⁸. Independientemente de que las descripciones tuvieran como objeto la homosexualidad o la heterosexualidad, la censura prohibía la emisión de imágenes y expresiones indecentes¹³⁹. Incluso, las representaciones del beso eran prohibidas antes de terminar la II Guerra Mundial (Tsujiya 2018)¹⁴⁰.

Bajo las represiones, comparando con la actualidad, había muy poca visibilidad en el cine. Aunque hayan tratado personajes no heterosexuales, muchas veces se presentaban estereotipados. Por ejemplo, los homosexuales varones eran representados como afeminados, enfermos, malvados etc. Por otro lado, las lesbianas también fueron descritas como un objeto de deseo, imágenes negativas como vampiras, marimachos, etc. (Dyer 1982, 1993; Mira 2008; Melero 2010, 2017). En estas circunstancias, algunos estaban contentos con la poca visibilidad cinematográfica aunque fueran las imágenes negativas y/o estereotipadas¹⁴¹. Igual que los gays y las lesbianas leían y/o veían las relaciones implícitas fuera de la heteronormatividad y los deseos homosexuales en las descripciones del marco heteronormativo: las representaciones con varios factores como la homosocialidad, el homoerotismo, o el camp, de las estrellas preferidas del colectivo, y etc.¹⁴², influían en la sensibilidad *queer* de los espectadores, y también dichas representaciones eran producidas por creadores con una delicadeza fuera de la heteronormatividad.

¹³⁸ Por ejemplo, la película *El imperio de los sentidos* (Nagisa Ōshima 1976), que fue intensamente discutida e interpretada como arte o como obscenidad, sigue sin poder estrenarse en su versión original en Japón.

¹³⁹ Por ejemplo, en *Kūki no ken'etsu Dainipponteikoku no hyōgen kisei (La censura de atmósfera -control de las expresiones en el Gran Imperio de Japón)*, Tsujiya (2018) presenta una proscripción de un libro sobre el *nanshoku*.

¹⁴⁰ En Japón, independientemente, el beso era posible que se considerara como un acto similar a los actos sexuales con potencial de ser censurados (Tsujiya 2018).

Tras el fin de la guerra, se estableció otro sistema de censura: el Comandante supremo de las Potencias Aliadas censuraba los medios culturales en las que se implicasen elogios del patriotismo, del feudalismo, del nacionalismo, venganzas, consentimientos sobre suicidios, y contravenciones de los órdenes de GHQ etc. (Yomota 2014, 132).

¹⁴¹ Por ejemplo, en el documental *El celuloide oculto*, el actor y guionista Harvey Fierstein dice lo siguiente: «...Me gusta la palabra “mariquita”. ¿Se usa en sentido negativo? Sí, pero... mi punto de vista siempre ha sido... la visibilidad a toda costa. Em, aunque sea algo negativo, es mejor que nada. Es solo mi punto de vista personal. Y también porque soy mariquita». (Comentario original en inglés: “... I liked the sissy. Um,, is it used in negative ways? Yeah, but... My view has always been... visibility at any cost. Um, I'd rather negative than nothing. That's just my particular view. And I also 'cause I am a sissy”).

¹⁴² Por ejemplo, véase en los capítulos «Deseos ajenos, deseos propios» y «Estrellas, motivos géneros» de *Miradas insumisas: gays y lesbianas en el cine* (Mira 2008, 131-229).

Pero, las situaciones sociales, legales, académicas, cinematográficas etc. en torno al colectivo se transformarán a lo largo del tiempo. Por ejemplo, como hemos visto en el capítulo 1, el movimiento de liberación gay se empezó a promover a finales de la década sesenta. En el ámbito académico, se traspasa la iniciativa de los estudios de lesbianas y gays que tenían raíces en el feminismo, a los estudios *queer* que se han generado en los años noventa. Al mismo tiempo, cada vez aumenta la visibilidad cinematográfica del colectivo LGTBQ a partir de la década de los setenta, sobre todo de los gays y de las lesbianas, a nivel mundial: por ejemplo, *Los Chicos de la Banda* (título original: *The Boys in the Band*, William Friedkin 1970) de los Estados Unidos, *Los Placeres Ocultos* (Eloy de la Iglesia 1977) de España, una película japonesa con la temática lésbica *Manji* (Yasuzo Masumura 1964), *Querelle* (Rainer Werner Fassbinder 1982) de Alemania Occidental y Francia, la película australiana *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto* (título original: *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*, Stephan Elliott 1994), etc.¹⁴³.

En la década de los noventa, en el cine de este género llegó a aparecer un nuevo movimiento en Estados Unidos que muestra un cambio social y cinematográfico: *New Queer Cinema*¹⁴⁴, lo denominará B. Ruby Rich en 1992. Es un movimiento del cine independiente con la temática LG a través de la llegada de varios filmes en los festivales entre 1991 y 1992, de directores como Todd Haynes, Derek Jarman etc.: este cine se generó en dos fases entre 1985-91 y entre 1992-97, por varias influencias como el problema del SIDA, la política de Regan, los *camcorders* de mano, el bajo alquiler en Nueva York (Rich 2013, xvi-xix). Posteriormente, llegó la generalización y popularización del cine con la temática del colectivo como *Brokeback Mountain* (2005). Pero, anteriormente, había existido el cine *queer* en películas de la subcultura y la vanguardia: por ejemplo, las películas de Andy Warhol, *Un Chant d'Amour* (Jean Genet 1950), *Teorema* (Paolo Pasolini 1968) (Rich 2013, 4-5).

El cine *queer* es un término genérico para películas con temática o con personajes no heterosexuales, pero la sensibilidad *queer* no solo se limita al cine *queer*. La delicadeza artística de lo *queer*, en el cine, en las representaciones cabe la posibilidad de que conlleven una mirada, una postura y/o un contexto que subviertan o se desvíen de la heteronormatividad y/o heterosexismo. Como veremos posteriormente, en la sección de

¹⁴³ Hay numerosas películas de varios países con temática LGTBQ. Aquí solamente enumero unos pocos ejemplos destacados del cine de este género.

¹⁴⁴ B. Ruby Rich pone los ejemplos del cine *queer*, las películas como *Eduardo II* (1991) de Derek Jarman, *Vivir hasta el fin* (el título original es *The Living End*, 1992) de Greg Araki, etc. (2013, 16).

lo camp, Jack Babuscio (2006) determina el estilo camp como producto de la sensibilidad gay. Aunque Mira (2008) no menciona la palabra “la sensibilidad *queer*”, analiza el cine gay y lésbico desde los diversos puntos: por ejemplo, trata la camaradería, lo afeminado, la tolerancia, las estrellas como Judy Garland o Sara Montiel, y también lo camp. Y, Kubo (2017), que trata el cine de director Keisuke Kinoshita, define la sensibilidad *queer* como sigue:

Captando la heteronormatividad como la estructura del poder dominante en la sociedad moderna, la sensibilidad en la que se perciben los sentimientos, las emociones y el entorno (marginalización, discriminación) producidas a través de las relaciones (opresión, desviación y restricción) con las normas heteronormativas (5)¹⁴⁵.

La sensibilidad *queer*, en general, se genera a través del contexto heteronormativo, y varía su forma de manifestaciones y percepciones como homoerotismo, homosocialidad, camp, etc. Está claro que el crecimiento de las películas tratadas sobre la diversidad sexual sostiene la visibilidad del colectivo con una sensibilidad y/o una política *queer*, con más explícitas expresiones. En las siguientes páginas, me gustaría explicar brevemente dos elementos principales para tratar la sensibilidad *queer* en el cine: la homosocialidad y el camp.

3.2. La homosocialidad en las representaciones cinematográficas

En la teoría *queer*, la homosocialidad que plantea Eve Kosofsky Sedgwick es uno de los conceptos imprescindibles. Esta teoría ayuda para leer y/o ver el fuerte lazo entre personas del mismo sexo que aparentemente está encajado en la sociedad heteronormativa y homófoba. La palabra homosocial era un término sociológico e histórico; aplicando este vocablo, Sedgwick analiza las relaciones amistosas entre

¹⁴⁵ Texto original en japonés: 「異性愛規範を近代社会における支配的権力構造ととらえ、その規範との関係（抑圧・逸脱・抵抗）において生じる環境（周縁化・差別）および感情や情動を感じとる感性」.

hombres en la literatura. Y, plantea el deseo homosexual subconsciente en la fuerte amistad entre personas del mismo sexo en los contextos heterodoxos (Sedgwick, 1985).

Dicha teoría no solo se limita a su aplicación en literatura, sino incluso funciona para analizar y aclarar la sensibilidad *queer* como un vínculo homosocial en representaciones cinematográficas. Hay películas en las que se describen una profunda amistad entre personas del mismo sexo en que se puede percibir el deseo homosexual. Por ejemplo, Mira (2008) analiza varias películas en las que aparecen o se podría leer algo más que amistad entre los personajes: el cine bélico como *Alas* (título original es *Wings*, William A. Wellman y Harry d'Abbadie d'Arrast 1927), el cine western, el *buddy film* como *Dos hombres y un destino* (título original es *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, George Rog Hill 1969), incluso el homoerotismo en *Jesucristo Superstar* (título original es *Jesus Christ Superstar*, Norman Jewison 1973)¹⁴⁶. En algunas películas de varios géneros, el deseo homosocial entre hombres vive en un estado latente.

En España se describía esta camaradería en el cine de la época producido bajo la dictadura; por ejemplo, *¡Harka!* (Carlos Arévalo 1941), *¡A mí la legión!* (Juan de Orduña 1942), etc. (Mira 2008, 158). Mira señala la vinculación entre la camaradería falangista y el deseo homosexual en esos años:

El grado en que la camaradería en un contexto militar puede transformarse en homosexualidad varía, y depende de las coincidencias entre los motivos tal como se expresan y los elementos que sugieren homosexualidad: homoerotismo, belleza de los protagonistas, expresiones de afecto, sentimentalismo etc. (Ibíd. 164).

Las películas con una esencia homosocial muestran el deseo del amor entre varones, a pesar de la censura de representaciones fuera de la heteronormatividad. Pero, no solo se concreta en las relaciones entre varones, sino también entre mujeres en el cine ¹⁴⁷. Por ejemplo, Kazuko Takemura (2012) trata las representaciones

¹⁴⁶ Véase en el capítulo 3.2. «Amigos del alma» en *Miradas Insumisas: gays y lesbianas en el cine* (Mira 2008, 155-172).

¹⁴⁷ Sedgwick ya comenta el lazo entre mujeres en *Between men: English Literature and Male Homosocial desire (Gender and Culture)* (1985, 2) citando la obra de Adrienne Rich, *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana* (1980). También, véase en Mira (2008, 164-172).

cinematográficas desde varios puntos de vista del estudio *queer*, incluso el deseo homosocial. Takemura dice que « la homosocialidad de las mujeres es un ‘acontecimiento privado’, y diferente a la de los hombres, y aparece como una abertura en el orden del sistema de clases como hombres/mujeres, hetero/homo, espíritu/cuerpo» (101). Afirma que las formas de surgimiento en los hombres y las mujeres son distintas.

Además de estos estudios antecedentes, la aplicación de esta teoría se expande fuera de los contextos occidentales, incluso en el cine de Asia. Por ejemplo, Ayako Saitoh e Inuhiko Yomota editaron un libro conjunto sobre el cine asiático analizado desde este punto de vista de la homosocialidad, *Otokotachi no kizuna, Ajia eiga -homosōsharu na yokubō* (*El lazo entre hombres, el cine asiático-el deseo homosocial-*) (2004), en el que varios autores como de Japón, Corea del Sur, de Hong Kong, de China, analizan las representaciones homosociales en películas de cada cultura. Por ejemplo, Saitoh desvela el homoerotismo y la homosocialidad que conlleva el actor Ken Takakura¹⁴⁸. Y, la película *Sekishunchō* (el título inglés es *The Bird of Springs Past*, Keisuke Kinoshita 1959) describe la profunda amistad entre hombres jóvenes relacionando la misoginia, la homofobia y la homosocialidad con el homoerotismo (Kubo 2017, 120-125).

Distintos análisis han mostrado que la sensibilidad *queer*, como representación homosocial, existe en distintas culturas como en las de España y Japón. No obstante, sobre los lazos íntimos entre personas del mismo sexo en el cine, en los estudios se solían tratar las películas del siglo pasado, por la sociedad represiva para el colectivo LGTBQ, y por las características de la teoría homosocial (misoginia, homofobia). Con el paso del tiempo, las situaciones sociales entorno al colectivo están cambiando a partir de las últimas décadas. A pesar de ello, hay películas en las que todavía se puede leer la homosocialidad. Por ejemplo, las películas bélicas japonesas como *Aegis* (*Bōkoku no ijisu*, Junji Sakamoto 2005) y *Yamato* (*Otoko-tachi no Yamato*, Junya Satō 2005)¹⁴⁹ exhiben un potencial ligado al deseo homosexual (Shinjō 2010, 113). No es una teoría que solo se ve en el cine del pasado, sino también, depende del argumento, la sensibilidad homosocial vive en el cine del siglo actual.

¹⁴⁸ Véase en el capítulo «Takakura Ken no aimai na nikutai» («El cuerpo ambiguo de Ken Takakura») (Saitoh 2004, 63-120).

¹⁴⁹ Ambas películas japonesas bélicas no se han estrenado en España, según los datos de IMDb. Véase sobre el estreno en IMDb: «*Otoko-tachi no Yamato*», acceso el 11 de mayo de 2021, https://www.imdb.com/title/tt0451845/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt; «*Aegis*», acceso el 11 de mayo de 2021, https://www.imdb.com/title/tt0457643/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt.

3.3. El estilo Camp y la homosexualidad

El camp es un estilo estético que se caracteriza por el artificio, la exageración, la teatralidad, la parodia etc. Generalmente se considera que es un término difícil de definir. Susan Sontag describe el camp de la siguiente manera: «es bueno *porque* es horrible» (1996, 376), última definición en su famoso ensayo. El camp no es un término muy popular ni muy conocido a nivel global. Pero los elementos camp existían/existen y se percibían/se perciben en varios países hasta la actualidad. Por ejemplo, la exposición en el Museo Metropolitano de Nueva York, *Camp: Notes on Fashion* celebrada en el 2019¹⁵⁰, mostraría la vigencia de lo camp en nuestro tiempo.

En esta sección pretendo analizar cómo es el estilo y el cine camp centrándome en el cine gay; en primer lugar, hablo del estilo camp y de la intensa relación que tiene con la homosexualidad, y, en segundo lugar trato el cine camp y analizo dos de las películas más destacadas del cine gay camp.

La homosexualidad y el estilo camp tienen una relación inseparable. El *Oxford Spanish Dictionary* dice que camp significa “amanerado”, “afeminado”, “afectado” y “exagerado”. La palabra se asocia a la imagen del *drag* y los homosexuales. No obstante, camp no es un término común ni en español ni en japonés. La Real Academia Española define camp con un nuevo artículo: «que recrea con desenfado formas estéticas pasadas de moda»¹⁵¹. Como indican Mira (2021, 12) o Ingenschay (2021, 18), citando la idea de Gil de Biedma, el significado de *camp* equivale al de “pluma” en el contexto cultural en España. Por otro lado, en los diccionarios japoneses¹⁵², no hay una definición de este estilo. Según la versión japonesa de *Contra la interpretación*¹⁵³ de Sontag, los traductores indican que la definición de Sontag ya es una palabra caída en desuso en Japón: En los años sesenta y setenta en Japón, en los debates culturales o artísticos se usaba el término camp en algunas ocasiones, pero ya no se usa como una palabra japonesa. Sin embargo,

¹⁵⁰ «Camp: Notes on Fashion» (The Metropolitan Museum of Art 2019).

¹⁵¹ Según *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., de la Real Academia Española del término “camp”, acceso el 17 de mayo de 2023, <http://lema.rae.es/drae/?val=camp>.

¹⁵² Por ejemplo, he consultado diccionarios como *Kōjien*, 6 ed. Iwanami shoten, *Digital Daijisen*, 2 ed. Shōgakukan, y *Meikyo Kokugo jiten*, 2 ed. Taishūkan [diccionario digital Casio].

¹⁵³ Traducido por Yasunari Takahashi, Hiroshi Izubuchi, Kimiyoshi Yura, Hiroshi Ebine, Joichiro Kawamura y Tetsuo Kishi (la primera publicación en japonés es de 1971).

en el momento actual todavía existe el sentido y la sensibilidad camp en Japón (2015, 461 y 462). Aunque camp es una palabra inglesa, en los dos países y seguramente en otros también existe un concepto o una sensibilidad similar a ese término. A pesar de la diferencia cultural, me gustaría buscar un criterio para la base del concepto camp a través de los textos anglosajones para realizar una comparación de dos países distintos.

En 1964 Susan Sontag escribió «Notas sobre lo “camp”», un ensayo donde explica qué es Camp y cuáles son las estructuras del estilo Camp. Sontag define el camp como una cierta manera de esteticismo y una mirada al mundo como fenómeno estético. Sin embargo, esa mirada no es todo del camp, sino también existen ciertos elementos constructivos.

Una sensibilidad (en tanto es algo diferente de una idea) constituye uno de los temas más difíciles de tratar; pero hay razones específicas por las que lo camp, en particular, nunca ha sido discutido. No es un modo natural de sensibilidad, suponiendo que tal cosa exista. Es artificio y exageración. Y lo camp es esotérico; tiene algo de código privado, de símbolo de identidad incluso, entre pequeños círculos urbanos (Sontag 1996, 355).

Según Sontag, el camp es lo artificial, lo exagerado y lo esotérico. Lo natural nunca puede ser camp. Cualquier género de obras artísticas puede ser camp, la arquitectura, la literatura, la decoración, la pintura, el cine etc. La autora da ejemplos de camp: la lámpara de Tiffany, la arquitectura de Gaudí, *El lago de cisnes*, el *art nouveau*, los vestidos de mujer de los años veinte (boas de plumas, vestidos con flecos y abalorios, etcétera), el manierismo y otros deben ser considerados camp (Ibíd. 358).

La noción del camp determinada por Sontag da más importancia a lo estético, menosprecia el contenido o neutraliza el asunto; además es apolítico. Junto con dichos elementos, destaca la importancia de las estructuras de la teatralidad, tener un doble sentido en las cosas, el gusto por lo pasado de moda, por hacer algo extraordinario, la ironía, la comedia, el travestismo, lo andrógino etc.¹⁵⁴. Hay otros elementos que ayudan

¹⁵⁴ Véase en «Notas sobre lo “camp”» (Sontag 1996, 355-376).

a construir o percibir ese estilo, sin embargo, desde su punto de vista, siempre está contenido el artificio.

Entre los elementos que pueden denominarse *camp*, Sontag afirma que la imagen andrógina es una de las imágenes más importantes de esta sensibilidad, y añade que la relación con la homosexualidad es inseparable.

La relación peculiar entre el gusto *camp* y la homosexualidad tiene que ser explicada. Si bien no es cierto que el gusto *camp* sea el gusto homosexual, es indudable que hay una particular afinidad y un solapamiento...no todos los homosexuales tienen gusto *camp*. Pero los homosexuales, con mucho, constituyen la vanguardia- y el público más articulado- de lo *camp* (Sontag 1996, 373).

Con estas palabras, parece afirmar la existencia de un vínculo muy importante entre el *camp* y la homosexualidad aunque muchos ejemplos que plantea Sontag no tienen nada que ver con la homosexualidad. Y además, subraya el vínculo con los aspectos gay diciendo que «las dos fuerzas precursoras de la sensibilidad moderna son la seriedad moral judía y el esteticismo y la ironía homosexuales» y «su metáfora de la vida como teatro» (Ibíd. 373-374). Pero, por otra parte, limita las palabras en torno a la relación con la homosexualidad: «el gusto *camp* es mucho más que gusto homosexual», «se tiene la impresión de que si los homosexuales no hubieran más o menos inventado lo *camp*, algún otro lo hubiera hecho» (Ibíd. 374). Sontag no da tanta importancia a la relación con la homosexualidad para definir lo *camp* aunque adopta dichas opiniones vinculadas a los *gais*¹⁵⁵. Para ella, no es necesario que ese estilo coincida con la homosexualidad. Su idea de lo *camp* no divide a la homosexualidad de la heterosexualidad, solamente describe una mirada del esteticismo y en un campo muy amplio.

Sontag plantea que el *camp* es un tipo de esteticismo y no limita sus creadores a un cierto género. Frente a esa opinión, Jack Babuscio en su ensayo «Lo *camp* y la

¹⁵⁵ A pesar de ello, el boceto de dicho ensayo fue *Notes on Homosexuality* (Moser, citado por Ingenschay 2021, 16).

sensibilidad homosexual», indica que el camp es «producto de la sensibilidad homosexual» (2006, 194)¹⁵⁶.

El término camp designa aquellos elementos que, en una persona, situación o actividad, se expresan o son creados por una sensibilidad homosexual. No hay ninguna persona o cosa que sea camp *per se*: se trata más bien de una relación que se establece entre determinadas actividades, individuos o situaciones y la homosexualidad (Babuscio 2006, 172).

En su opinión las obras camp tienen que relacionarse con la homosexualidad. Para Babuscio, por ejemplo, las personas de la pantalla no tienen que ser homosexuales, pero tiene que tener un vínculo con la homosexualidad que se establece cuando el aspecto camp queda identificado por una sensibilidad homosexual (Ibíd. 172).

Él piensa que la sociedad tradicionalmente clasifica las personas en diferentes tipos, y se produce una asociación que ya hemos mencionado: «heterosexualidad = conducta normal, natural, saludable; homosexualidad = conducta anormal, antinatural, enferma» (Ibíd. 171). Dividiendo los heterosexuales y los homosexuales como la oposición binaria, piensa que el camp es una manera de expresar los sentimientos homosexuales oprimidos¹⁵⁷.

Defino la sensibilidad homosexual como aquella energía creadora que refleja la conciencia de ser diferente de la mayor parte de la gente; una conciencia acrecida determinadas complicaciones humanas del sentir que surge como resultado de la opresión social; en una palabra, una percepción del mundo teñida, conformada, dirigida y definida por el hecho de ser homosexual (Ibíd. 171).

¹⁵⁶ El artículo fue traducido por Luis Fernández y se ha publicado en *Archivos de la filmoteca*, n.54, octubre 2006. Originalmente, el artículo de Jack Babuscio, «Camp and the Gay Sensibility» se publicó en 1977.

¹⁵⁷ Por ejemplo, Richard Dyer también tiene una idea parecida a la de Babuscio. Dyer determina lo siguiente: «Camp es una cosa que expresa y confirma ser gay» (“*Camp is one thing that expresses and confirms being a gay men*”) (2002, 49), y «la sensibilidad camp es un producto de opresión en gran medida» (“... *the camp sensibility is very much a product of our oppression*”) (2002, 59).

Según el autor, el camp es el resultado de la opresión social, la inmensa mayoría de los homosexuales deberían mantener en secreto su identidad homosexual. Esas experiencias crean una sensibilidad que produce obras en un estilo peculiar como el camp. Sin duda, muchos creadores gais han sido vanguardias del estilo, y sus vidas estaban sometidas a problemas sociales como la ley contra sodomía y la homofobia.

Basándose en dichas ideas este autor señala los cuatro elementos fundamentales que forman lo camp: «la ironía», «la teatralidad», «el esteticismo» y «el humor». La ironía es el factor de lo camp que describe la existencia de un contraste incongruente entre un individuo o cosa y su contexto o asociaciones; sobre todo en relación a la situación del género masculino y femenino (Ibíd. 172). La teatralidad del camp es amar a cosas o personas que perciben la vida como teatro a modo de exhibición de enfrentamiento y plantean temas como la réplica, la realidad y la apariencia. En lo teatral, con mucha frecuencia, el estilo camp da importancia a la apariencia puramente exterior de los roles sexuales. El esteticismo es importante para que funcione bien la ironía. «...lo camp subraya el estilo como una forma de proyección personal, un vehículo de sentido y expresividad en clave emocional» (Ibíd. 176). El artificio y la exageración se utilizan en el camp para construirlo. Por último, el humor es una estrategia del camp y una parte de la ironía; ha surgido por el resultado de la percepción de un fuerte contraste entre las personas, las cosas, las situaciones, etc. El humor «como forma de encarnar un entorno hostil y, a la larga, como forma de definir una identidad positiva» (Ibíd. 181).

Y también el autor añade citando las palabras de Sontag.

Como Susan Sontag ha dicho, hay en él algo profundamente propagandístico. Los homosexuales han basado su integración en la sociedad en la promoción del sentido estético. El camp es un disolvente de la moralidad: neutraliza la indignación moral (Ibíd. 174).

Sin embargo, Sontag limitaba el significado a algo propagandístico en el caso del camp creado por homosexuales. La autora insiste que el camp general es apolítico y estético.

Babuscio limita el camp a la sensibilidad homosexual y solo la gente homosexual podría percibirlo y crearlo. En esto discrepan completamente Babuscio y Sontag. El autor

reduce el campo de las creaciones camp, no admite que una sensibilidad heterosexual cree una obra con ese estilo. Como los directores o escritores gays Fassbinder y Tennessee Williams que cita Babuscio expresan sus sensibilidades homosexuales y sus políticas a través de sus obras utilizando el estilo camp. Según Sontag el camp es apolítico, pero el camp ha sido utilizado indudablemente como una manera de manifestar la identidad política del género. Y el *drag* que es uno de los componentes camp y de *performance* de la subcultura gay, es el más destacado instrumento para mostrar la política, y además, de forma eficiente.

Babuscio piensa que la percepción del camp está sesgada y el público sólo mira los estereotipos homosexuales: «El término camp ha sido generalmente mal interpretado como equivalente de lo trivial, lo superficial y lo “marica”» (Ibíd. 194).

Por otro lado, Andrew Ross indica un cambio del sentido del camp antes y después del comienzo de la liberación gay: la sensibilidad camp gay tradicional era «una expresión imaginaria relacionada a la condición real con el pasado y el presente»¹⁵⁸ y después de Stonewall se convirtió en «un reto imaginario de una condición simbólica y nueva de la sensibilidad gay»¹⁵⁹ (1989, 159). Hay un cambio en las connotaciones del estilo camp en la época en la que se escribió el ensayo de Sontag y después de la generación de la liberación gay. Y el camp conlleva una potencial de «desestabilizar, remodelar y transformar el equilibrio existente de los roles e identidades sexuales aceptados»¹⁶⁰ (Ibíd. 159).

La *performance* travesti es uno de los elementos camp y de la subcultura gay, y es estereotípico. Pero, estas *performances* camp han ayudado a la modificación de la sociedad en torno a los conceptos de sexualidades e identidades de género.

Por ejemplo, acerca del *drag*, Ross indica que a través del uso del camp, la *performance* se hace «como un tributo estilizado a la fuerza de las mujeres que han sufrido durante mucho tiempo» (Ibíd. 162). Si es una *performance* en homenaje a las mujeres, entonces, ¿cómo se asocia con lo *queer*?

¹⁵⁸ En inglés, “*an imaginary expression of a relation to real conditions, both past and present*”.

¹⁵⁹ En inglés, “*imaginary challenge to the new symbolic conditions of gay identity*”.

¹⁶⁰ En inglés, “*to destabilize, reshape, and transform the existing balance of accepted sexual roles and sexual identities*”.

En *El género en disputa* (2007), Judith Butler conceptúa como «*Al imitar el género, la travestida manifiesta de forma implícita la estructura imitativa del género en sí, así como su contingencia.*» (269), y la autora indica lo siguiente:

En realidad, la parodia es *de* la noción misma de un original; así como la noción psicoanalítica de identificación de género se elabora por la fantasía de una fantasía –la transfiguración de Otro que siempre es ya una «figura» en ese doble sentido–, la parodia de género volvía a considerar que la identidad original sobre la que se articula el género es una imitación sin un origen. En concreto, es una producción que, en efecto –o sea, en su efecto–, se presenta como una imitación. Este desplazamiento permanente conforma una fluidez de identidades que propone abrirse a la resignificación y recontextualización; la multiplicación paródica impide a la cultura hegemónica y a su crítica confirmar la existencia de identidades género esencialistas o naturalizadas (Ibíd. 269).

Como las palabras de Butler, la parodia del género, es decir la *performance drag* o los travestis han sido válidos para subvertir el concepto de género binario; aclara lo que la identidad de género es lo incierto o bien lo inventado. El *drag* y la travestida funcionan como un aparato que rompe la «configuraciones culturales de unidades causales que suelen verse como naturales y necesarias» (Ibíd. 269).

Pero, para Butler, el travestismo en sí no subvierte el género performativo. La filósofa dice que «Pero nada garantiza que exponer la condición naturalizada de la heterosexualidad baste para subvertirla» (Butler 2002, 325). Para que la actuación destaque el valor para aclarar el género constructivo, es necesario encarnar la teatralidad retomando el signo de género como feminidad y masculinidad. Por ejemplo, en *Cuerpos que importan* dice lo siguiente:

La promesa esencial del travestismo no tiene que ver con la proliferación de géneros, como si el mero aumento de las cifras bastara para obtener un resultado, antes bien lo que ofrece es un modo de exponer, de poner en evidencia la incapacidad de los regímenes heterosexuales para legislar o contener por completo sus propios ideales. Por lo tanto, no se trata de que el travestismo se *oponga* a la

heterosexualidad, ni de que la proliferación de travestis vaya a derrocar la heterosexualidad; por el contrario, el travestismo tiende a ser la alegoría de la heterosexualidad y su melancolía constitutiva. Como alegoría cuya fuerza reside en lo hiperbólico, el travestismo pone de relieve lo que, después de todo, sólo está determinado en relación con lo hiperbólico: la cualidad subestimada, sobreentendida, de la performatividad heterosexual. De modo que, en el mejor de los casos, el travestismo puede leerse por el modo en que las normas hiperbólicas se disimulan como lo trivial heterosexual (Ibíd. 333).

Para Butler, a través de lo hiperbólico del rol del género “naturalizado”, la imitación teatral evidencia la performatividad del género heterosexual que se considera algo normal. En el travestismo, para funcionar la capacidad de la subversión, es imprescindible la forma exagerada, que es una de las características del *drag* y del estilo *camp*.

Giulia Colaizzi piensa que el *drag* de la cultura gay está conectado a la ambigüedad sexual, a la puesta en cuestión de la oposición binaria masculino / femenino. Ella cree que el *drag* es un lenguaje del cuerpo que juega con el sexo biológico, la identidad de género, y la imitación / parodia de la identidad de género (2007, 126-131).

El cuerpo se convierte en superficie para la escritura, en un lugar de tensiones e interpretaciones, presenta un exceso de sentido; es una realidad doble, un cuerpo que juega las categorías de lo masculino y de lo femenino, del dentro y del fuera, del arriba y del abajo, del delante y del detrás, muestra la diferencia y la distancia entre percepción subjetiva y definición social de la materialidad y del cuerpo (Ibíd.129-130).

Según las palabras de Colaizzi, el *drag* cubre el concepto del *camp*; el doble sentido, lo superficial, la posibilidad de intercambiar lo material y lo personal (el cuerpo), la parodia, y sobre todo lo artificial.

La *performance* travesti tiene un gran potencial que desvela la fantasía de las identidades del género “esencial”, y también muestra la inestabilidad de los roles del

género. También, a través de la parodia de género, la ambigüedad sexual reside en un cuerpo donde se juega no solo el género binario masculino y femenino, sino también la subjetividad y las normas sociales. Por consiguiente, se considera que la *performance drag*, que es uno de los elementos camp, es un instrumento eficaz para subvertir las ideas dominantes.

En el artículo «*Taking Out The Trash -Camp and the politics of parody-*», Chuck Kleinhans indica que el camp siempre se sirve de la parodia. Y esta parodia encarna de un modo general los contextos sociales o históricos dentro de la cultura dominante (1994, 188). A través de varias formas de parodia como la parodia de género o parodia de filmes antecedentes, utilizando el camp los productores critican los discursos como el racismo o la idea del género tradicional.

Kleinhans dice que el camp es una parte de la subcultura gay, pero la cultura de masas ha empleado este estilo originario de la percepción gay. El distingue los camp de homosexuales y de heterosexuales «Het Camp» (Camp heterosexual) (Ibíd. 188), como el camp gay por lado y por otro como la apropiación del no-gay. Hoy en día, el camp, desde una sensibilidad de un circuito pequeño, se había expandido a la esfera más popular aunque haya diferencia en este estilo entre creadores heterosexuales y homosexuales. A pesar de su transformación, e incluso del cambio social, no por eso se pierde su sensibilidad *queer*. Por ejemplo, Mira menciona la existencia del camp y su fuerza desestabilizadora: «...incluso después de la liberación e identidad, la actitud camp puede dirigir el mundo y su doctrina, hasta la doctrina de liberación., y en individuo, de maneras subjetivas» (2021, 11)¹⁶¹. Las miradas, las expresiones artísticas de esta sensibilidad siguen teniendo su fuerza.

En 1964, Sontag indicaba que el camp es esteticismo y apolítico. Sin embargo, el camp no es sólo un estilo artístico ni se queda solo dentro del marco de expresiones estéticas. Este estilo sobrepasa el límite artístico, se utiliza para expresar los sentimientos oprimidos de la homosexualidad y criticar los discursos sobre la identidad de género. Y uno de los elementos camp, el travesti ha funcionado muy bien para perturbar el modelo del género binario de la masculinidad y la feminidad. El camp es un instrumento que se

¹⁶¹ El texto original en inglés dice: “...even after liberation and identity, camp attitudes can manage the world and its doctrines, even the doctrine of liberation, in individual, subjective ways”.

transforma al expresar la política de los creadores, utilizando los elementos como lo artificial, del travestismo, de la exageración, del doble sentido etc.

3.4. El cine camp y las películas *The Rocky Horror Picture Show* y *Polyester*

La homosexualidad y el camp tienen una relación estrecha, como hemos visto en páginas anteriores. En varias películas se puede percibir la mirada camp y también la utilización de este estilo. El cine camp no solo se define por las películas en las que salen *drag queen* o personajes gais, sino también en las que solo salen protagonistas heterosexuales pueden verse con la mirada camp.

Babuscio indica que hay ciertos géneros predominantes que suelen concebir o usar el estilo camp: el terror y la comedia musical. Las películas de terror utilizan al máximo las convenciones de estilo para expresar sensaciones instantáneas, escalofríos, sentimientos monstruosos e “inaceptables” y muchos otros (2006, 176). En el género de la comedia musical, se describen intensamente elementos como el sentimentalismo, la acentuación de la atmósfera, los estados de ánimo, la nostalgia y la fantasía (Ibíd. 177). Estos elementos de lo artificial, la exageración y el rol de género dan importancia a lo estético y a la teatralidad. Por ejemplo, la consideración de Mira de que *Los caballeros las prefieren rubias* (Howard Hawks 1953) subyace una escena camp: explica que la sospecha del creador gay se intuye en la escena de Jane Russel con cuerpo femenino exagerado, que se pasea entre dos filas de culos de atletas que se visten con calzones de color carne. Esto sería un signo evidente del camp. El autor piensa que un heterosexual no podría imaginarlo en 1952, es una sensibilidad homosexual (Mira 2008, 175-176). Esta escena juega con lo estético y con la exageración de los cuerpos masculinos y femeninos. En la comedia musical la estética del rol del género constituye una visión camp cinematográfica. Aunque no aparece ningún homosexual, el film tiene una destacada sensibilidad camp.

Según Mercer y Shingler el melodrama es un género que se relaciona con la sensibilidad homosexual y con el estilo camp. El melodrama y el modo dramático se relacionan con los conflictos emocionales y dramáticos vinculados a la mirada camp y que atraen a los homosexuales. Además el cine gay requería la retórica melodramática para expresar sus dilemas, los prejuicios sociales. Ejemplos como *Trilogía de Nueva York*

(la obra teatral de Harvey Fierstein, el director Paul Bogart 1988), *Boys Don't Cry* (Kimberly Pierce 1999), utilizan el modo melodramático (2004, 107, 108).

En *High Camp A gay guide to camp and cult films* (1994), Paul Roen confirma la existencia de las obras camp producidas por heterosexuales: «los heterosexuales han penetrado una cantidad numerosa de camp, como todo el mundo sabe» (9)¹⁶². Pero habla sobre la relación entre el camp y el colectivo gay, y la diferencia del camp heterosexual respecto al camp gay, y pone ejemplos de los géneros relacionados con gay camp: como el melodrama, el musical, el cine de aventuras como *Tarzán*, el de terror, el wéstern, etc. La mirada camp y el cine gay camp están en los diversos géneros del cine.

Además, aunque es un término inglés, en el cine asiático se puede descubrir el cine camp. Incluso Susan Sontag menciona algunas películas japonesas de ciencia ficción que se consideran camp (1996, 366-367). Además, hay películas japonesas camp que conllevarían un potencial *queer*. Marou Izumo trata el camp en el cine japonés *chanbara*¹⁶³ (cine histórico japonés) de los años 50 y 60 (2002, 18): por ejemplo, en *La venganza de un actor* (título original es *Yukinojōhenge*, Kon Ichikawa 1963)¹⁶⁴ se representa la subversión del género, y de edad (un actor de unos 50 años interpreta un papel de unos 20 años)¹⁶⁵.

El género de terror, la comedia musical y el melodrama pueden connotar un sentido camp. Pero no todos pueden convertirse en el cine camp. Sontag explica que «algo más off» (1996, 366) llega a ser camp superior, poniendo como ejemplo las películas de Eisenstein. Las películas del maestro ruso, aunque contienen fuerte exageración en las interpretaciones, no se consideran camp a causa de su éxito, o sea de su perfección (Ibíd. 365). Para poder ser considerada como una obra camp, tiene que connotar algo fallido.

Como he mencionado, la homosexualidad y el camp son inseparables sin duda. Parece que las películas homosexuales son iguales que el cine camp, pero no es cierto. Para serlo, las obras tienen que dirigir a los espectadores a una mirada camp o incluir

¹⁶² Texto original en inglés: “An enormous amount of camp has been perpetrated by heterosexuals, as well all well know”.

¹⁶³ Es un cine de samuráis en donde aparece combate con espada, que está dentro del género *jidaigeki* (el cine histórico japonés).

¹⁶⁴ Según los datos de IMDB, la película todavía no se ha estrenado en España: Acceso el 25 de marzo de 2021, https://www.imdb.com/title/tt0057710/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt.

¹⁶⁵ Véase en el capítulo 3 «Chanbara queen *Yukinojōhenge*» en *Chanbara queen* (Izumo 2002, 65-97). La obra *Yukinojōhenge* fue adaptada en varios filmes de distintos directores y actores en un total de seis películas (Izumo 2002, 82), incluso fue estrenada en la versión del teatro kabuki, con el papel protagonista interpretado por Bandō Tamasaburō V en agosto de 2019 en Tokio.

determinados elementos camp. No obstante, también es innegable que hay varias películas de cine gay que se consideran cine camp. Las películas *The Rocky Horror Picture Show* (1975), del director Jim Sharman y las películas de John Waters como *Polyester* (1981), *Cosa de hembras* (el título original es *Female Trouble*, 1974) o *Hairspray* (1988), son ejemplos destacados del cine gay de estilo camp. En las siguientes páginas, me gustaría aclarar algunos aspectos de dicho estilo en la película de Sharman y una de Waters realizada en 1981.

3.4.1. *The Rocky Horror Picture Show*

Entre las numerosas obras que conforman el cine camp, se ha dicho que la más camp de todas ellas sería *The Rocky Horror Picture Show*. El filme es una obra musical y una comedia. Originalmente la obra teatral *The Rocky Horror Show* fue escrita por Richard O'Brien, y se trataba de un musical que se estrenó por primera vez en Londres, y después en varios países, como los Estados Unidos o Japón. El filme fue dirigido por el director Jim Sharman en 1975. Hoy en día se considera no solo un paradigma del cine camp sino también una película de culto.

La historia empieza con la escena de la boda de unos amigos, Brad (Barry Bostwick) y Janet (Susan Sarandon), que quieren visitar al profesor Dr. Scott. Sin embargo, de camino se les pincha un neumático y para pedir ayuda, la pareja se detiene en un castillo extraño. Allí se encuentran a varios personajes: Riff-Raff (Richard O'Brien), Magenta (Patricia Quinn), Columbia (Nell Campbell), que son ayudantes y seguidores de Frank'n'Furter (Tim Curry), el dueño del castillo y también científico. Ese día se celebra una reunión académica de travestis transilvanos, y además Brad y Janet serán testigos de la creación de una vida humana: Rocky (Peter Hinwood). Posteriormente el Dr. Scott (Jonathan Adams) aparece en el castillo para buscar a su sobrino Eddie (Meat Loaf) asesinado por Frank. La historia termina con las muertes de Frank, Rocky y Columbia asesinados por Riff-Raff y Magenta. El castillo es en realidad una nave espacial, que regresa al planeta Transilvania de la galaxia Transexual. Y Janet, Brad y Dr. Scott escapan por los pelos del peligro.

Las parodias que utiliza el estilo camp suelen tratar la identidad de género por medio del travesti. Por supuesto, en esta obra también aparecen estos juegos. El doctor

Frank se pone ropa que evoca el *drag* y canta “No soy más que un dulce travesti...De la Transilvania...Transexual”. El que el personaje principal sea un transexual con traje vistoso, ya indica un elemento importante del camp. La seguidora de Frank Columbia también se traviste, lleva traje de hombre. Además, los invitados que están en la convención para ver el invento de Rocky, llevan una vestimenta andrógina que no deja distinguir género y edad, y muestran una variedad que establece la conformación utópica del planeta “Transexual” (Rubino 2013, 39). Estos puntos muestran como la política del género subvertía el concepto heterosexista.

Según Mira y Rubino, la película contiene muchas parodias de varios géneros cinematográficos: de películas de terror, de vampiros y de ciencia ficción (Mira 2008, 182; Rubino 2013). De esta manera, Frank crea la vida en Rocky y conduce a Janet y Brad hacia la perversión sexual; el científico travesti, Riff-Raff, Magenta y los visitantes son extraterrestres y el castillo es una nave espacial. Como ejemplo concreto, en la escena de creación de Rocky, el científico Frank utiliza los colores de arcoíris en vez de la energía de tormentas eléctricas y rayos del Frankenstein de James Whale (Rubino 2013, 34).

La visión camp de esta obra no solo funciona como parodia de identidad de género y de otras películas, sino también tiene estética camp. El esteticismo es colorista. Se utilizan y combinan colores vívidos; por ejemplo, los trajes de los invitados, de Columbia, los coloridos arcoíris etc. Y la criatura de Frank es la visibilización del deseo homoerótico (Ibíd. 36). La perfección del cuerpo masculino de Rocky, y los colores vivos serían también ejemplos de la estética camp.

3.4.2. Polyester

Las películas de John Waters se consideran cine camp (Kleinhans 1994, 189; Mercer y Shingler 2004, 108; Mira 2008, 174). De entre todas sus películas me gustaría analizar en el presente trabajo a *Polyester*. La película fue dirigida por John Waters en 1981, con guion del propio director. En el cine, en esa época del estreno, a los espectadores les distribuyeron las tarjetas de (*scratch* y *sniff cards*) como un aparato narrativo más en los momentos claves, como cuando el personaje de Francine revela su talento olfativo (Mercer y Shingler 2004, 109).

La protagonista obesa Francine Fishpaw (Divine) es la esposa de Elmer (David Samson) que es dueño de un cine pornográfico. Elmer es infiel y sale con su secretaria. Sus dos hijos son unos pervertidos: Lu-Lu (Mary Garlington) y Dexter (Ken King) que no van al colegio: Lu-Lu sale con su novio para bailar el gogo y un día se queda embarazada. Dexter es un delincuente que pisa los pies de mujeres en Baltimore. Los hijos no vuelven a casa. La madre siempre maltrata a Francine. Solo su amiga Cuddles (Edith Massey), heredera de una enorme fortuna aunque normalmente señora de la limpieza, es amable con Francine. Cuando salen de paseo en coche, Francine se encuentra con Todd Tomorrow (Tab Hunter) y se enamoran. Lu-Lu y Dexter se regeneran, la familia decide vivir felizmente. Sin embargo, Todd engaña a Francine para que vayan a vivir con su madre. Según vemos el filme tiene varios elementos del estilo camp como el travestismo, el melodrama, el esteticismo, y resulta de especial importancia la ironía y la parodia.

El primer punto del estilo es el travesti. El actor/ actriz Divine actúa de protagonista, Francine, la madre creyente conservadora. Biológicamente Divine es hombre, por lo tanto, el papel provoca la subversión de la identidad de género. Él /Ella hacía *performance drag* y colaboró muchas veces con John Waters en varias obras como *Cosa de hembras*, *Hairspray* etc. El exceso de peso es simplemente extraño, Divine no representa nada más que a él mismo (Kleinhans 1994, 191). La aparición en la pantalla del famoso *drag queen* Divine, ya compone lo camp por ser él /ella mismo/a, se conecta una imagen directamente a la homosexualidad y al *drag*.

El punto teatral es la relación con el melodrama. El estilo excesivo, las historias anormales y las *performances* históricas de melodrama son las raíces que se perciben en las obras por ejemplo de Douglas Sirk y que sirven de inspiración a las películas de John Waters. *Polyester* referencia el melodrama de Sirk, donde se combinan temas de *Sólo el cielo lo sabe* (All That Heaven Allow 1955) y *Escrito sobre el viento* (Written on the Wind 1956) (Mercer y Shingler 2004, 108). La representación exagerada de Francine proporciona la situación trágica melodramática. Sin embargo, los efectos trágicos se niegan, y además llegan a ser cómicos debido al resultado de la ironía.

Los elementos irónicos incluyen los contrastes de Francine con los hijos, por ejemplo, la conservadora e inocente Francine está viviendo con la extraña familia; su marido la engaña y sus hijos son unos pervertidos. El hijo Dexter es un delincuente y resulta detenido. La hija Lu-Lu se queda embarazada de su novio punki, y quiere abortar

aunque Francine intenta convencerla para que finalmente tenga el bebé. Estos contrastes entre la madre conservadora (creyente en el cristianismo) y los hijos malos se pueden considerar una ironía camp. Después de la muerte del novio de Lu-Lu y del aborto natural, y tras salir Dexter de cárcel, se convierten en buenas personas. El cambio radical de sus caracteres en la película muestra un humor subversivo.

Mira dice que los clásicos del camp en general tienen un aspecto visual llamativo o colorista. Waters no es camp simplemente por usar los colores o la decoración llamativa, sino porque, también los personajes se describen de una manera que supera la idea normal (Mira 2008, 177). A través de la estética de los colores vivos, artificiales y las expresiones exageradas, se subrayan las tragedias melodramáticas de las situaciones de Francine y se ironiza aún más.

Las dos películas que he comentado en este apartado incluyen fuertes componentes del estilo camp; las parodias; el esteticismo y la teatralidad por el artificio y la exageración; las ironías. Por estas razones, estas obras se consideran dos referentes del cine camp. Precisamente, las dos películas triunfan por el predominio de su estilo, estética e ironía sobre el contenido. Los mensajes satíricos subyacen en la superficie de las obras. Estos elementos son los que fascinan del estilo camp, e iluminan los filmes.

En este capítulo, hemos tratado la sensibilidad *queer* en el cine, principalmente desde la homosocialidad y el estilo camp.

A lo largo de la historia cinematográfica, la diversidad sexual se ha tratado en el cine, aunque hasta hace unas décadas solían evitarse el tratar los personajes no heterosexuales con una imagen positiva y/o clara a causa del sistema de la censura y/o de la autocensura. A pesar de ello, la imagen *queer* se producía o se representaba en el cine heteronormativo: por ejemplo, los personajes malvados, desviados, y las relaciones homosociales, el estilo camp, etc.

En la sociedad heteronormativa y reprimida para el colectivo no heterosexual, la gente gay y lesbiana producía las representaciones *queer* en lo homosocial y/o camp: las relaciones homosociales como el lazo estrecho entre personas del mismo sexo, los elementos camp como andrógino, doble sentido, ironía, parodia, etc. que son las miradas deslizadas entre las normas heterosexuales y también puede tener algunos sentidos implícitos o explícitos de la política del género y/o *queer* de manera intencionada o no. Además, estas delicadezas no solo existen en el cine occidental, como el cine

hollywoodense, el cine español, etc., sino también en el cine asiático, incluso en el cine japonés.

Por ejemplo, Sontag dice que «el canon del camp puede cambiar» (1996, 367). Si se compara con la década de los 60 cuando la escritora escribió el famoso ensayo, en las sociedades universales las situaciones en torno al colectivo no heterosexual habían mejorado y estaban cambiando. Debido a que la visibilidad de las representaciones de la diversidad sexual está aumentando, seguramente también está cambiando la forma de contemplar la sensibilidad *queer*. Como indica Ingenschay: «Camp ha perdido su postura del dandismo y se toma a si mismo más en serio que lo imaginaba Sontag, porque como lo sabía Wild: humor es algo muy serio» (2021, 23)¹⁶⁶. En siguientes capítulos, desde un punto de vista de estas perspectivas querría examinar algunos filmes contemporáneos de España y Japón en este siglo.

¹⁶⁶ Texto original en inglés: “...camp has lost its pretence of dandyism and takes itself more seriously than Sontag could have guessed, because, as Wild already knew: humour is a very serious thing”.

4. LA PROBLEMÁTICA LGTB EN ALGUNOS FILMES JAPONESES

En este capítulo se tratará la figura del gay tal y como se presenta en el cine japonés. La estructura de este comienza con un resumen sobre la presencia del cine *queer* en Japón, seguido del análisis de la evolución del género *queer* en esta cinematografía desde sus orígenes hasta la actualidad. Me detendré en el análisis de películas producidas en las primeras décadas del siglo XXI que muestran lo potencial y la sensibilidad de este género *queer*: *Hush!* (2001) del director Ryosuke Hashiguchi, *Yaji and Kita: The Midnight Pilgrims* (2005) de Kankurō Kudō, *La maison de Himiko* (2005) de Isshin Inudō, *Quisiera estar siempre a tu lado* (2007) de Kei Horie, y *Big Bang Love, Juvenile A* (2006) de Takashi Miike. Y en la última sección de este capítulo, trataré dos películas del director *Hush!* de la segunda década del siglo XXI.

4.1. El cine *queer* japonés

Si tenemos en cuenta la presencia protagónica del cine comercial estadounidense con temática LGTBQ o el fenómeno *queer* en el panorama internacional y la relevancia que ha obtenido en los últimos años, hemos de partir de la premisa de que, en comparación, el cine japonés dedicado a tratar estos temas apenas ha sido conocido, ni siquiera en el propio país nipón. Al otro lado del mundo, en España, podemos decir que el cine *queer* japonés es casi desconocido, salvo por algunos títulos excepcionales que han logrado llegar al público español como la obra que el director de la película *El imperio de los sentidos* (título en japonés: *Ai no korīda*, 1976), Nagisa Ōshima, realizó con la perspectiva *queer*: *Feliz Navidad, Mr. Lawrence* (título en japonés: *Senjō no merī kurisumasu*, 1983) o *Gohatto* (1999), los cuales además constituyen los ejemplos más significativos de este género.

Shinjō presenta como ejemplos de este fenómeno las obras de Akira Kurosawa, de Keisuke Kinoshita, de Takashi Miike, de Ryosuke Hashiguchi y de Hiroyuki Oki. Incluso, *Cuentos de la luna pálida de agosto* (título en japonés: *Ugetsu monogatari* 1953) del director Kenji Mizoguchi, *Las olimpiadas de Tokio* (1965) de Kon Ichikawa, las

películas *yakuzas* a partir de los años 60, las películas de Kiyoshi Kurosawa y del director Shinji Aoyama también se pueden considerar como cine *queer*. La principal razón de esto es que estas películas son sensibles a los movimientos de transferencia de los deseos sexuales entre hombres (2010, 114). De esta manera, Shinjō nos ofrece una gran variedad de directores y películas que puede leerse con una perspectiva *queer*. En este sentido, incluso en el cine japonés existía un tipo potencial de *queer* a lo largo de su historia.

En la década de los 30, aparecen las primeras películas que plantean la posibilidad de amor lésbico. En el Festival de Cine Lésbico y Gay de Tokio¹⁶⁷ del año 2009, se estrenó una película muda con la figura del *benshi*¹⁶⁸ titulada *The Scent of Pheasant's Eye: An Episode from the Tales of Flowers* (título en japonés: *Fukujusō*, 1935), del director Jirō Kawate. La historia original la encontramos en una serie de novelas cortas llamadas *Hana monogatari* (significa algo semejante a “historias de flores”) de la autora Nobuko Yoshiya¹⁶⁹. En ellas se habla de los sentimientos que una joven experimenta hacia su cuñada.

No obstante, dicha película no se adentra en la identidad lésbica como tal. Para que se pueda encontrar explícitamente un personaje no heterosexual en el cine, habrá que esperar unas décadas más. La presencia de la mencionada mirada *queer* aparece ya en los años setenta, había un reconocimiento de la existencia del cine no heterosexual, respecto a lo que Dōmoto afirma lo siguiente:

Últimamente en el cine aparece el gusto claro del *nanshoku*, *Funeral Parade of Roses* del director Toshio Matsumoto describe eternamente la escena de cama entre dos hombres. Sobre el amor hacia los muchachos, aún está viva en nuestro recuerdo la aparición de los actores como un listado de los adonis de la era Shōwa¹⁷⁰ mediante el director Keisuke Kinoshita, a quien se conoce por sus obras

¹⁶⁷ El festival de Rainbow Reel Tokyo (antes era el Festival Internacional de Cine Lésbico y Gay de Tokio, a partir del año 2016 cambió su nombre), ya cumplió los 30 años de existencia. El primer festival fue en 1992, en una pequeña sala de conferencias en Nakano, pero poco a poco aumentaron el número de espectadores, actualmente se celebra en Spiral hall de Aoyama e Womens Plaza, en pleno centro de Tokio.

¹⁶⁸ Tradicionalmente, las películas mudas se estrenaban con una persona *benshi* que explicaba la historia durante la proyección en Japón.

¹⁶⁹ La novelista Nobuko Yoshiya (吉屋信子) era muy popular entre las jóvenes adolescentes de aquella época, pues publicaba en revistas para ellas. Aunque sus parientes niegan su sexualidad como lesbiana. No obstante, tenía una pareja femenina y la adoptó. El rumor sigue existiendo aún hasta ahora.

¹⁷⁰ La era Shōwa era entre el 1926 y el 1989.

elegantes y de gran lirismo (Dōmoto 1976, 268)¹⁷¹.

El autor comentó el gusto explícito del *nanshoku*, es decir, la sensibilidad *queer* presente en nuestros tiempos.

Aparte del cine de Kinoshita¹⁷² en el que se muestra la relación entre hombres, hay otros filmes importantes desde un punto de vista de la subversión del binarismo hombre y mujer como, por ejemplo, *El lagarto negro* (título original japonés: *Kurotokage*, 1968), basado en la obra dramática de Yukio Mishima¹⁷³, y *Black Rose Mansion* (título original japonés: *Kurobara no yakata*, 1969), ambos dirigidos por Kinji Fukasaku e interpretados por Akihiro Maruyama (actual Akihiro Miwa). Es subrayable que en ambas obras el cantante y actor Akihiro es quien interpreta a las protagonistas femeninas. En concreto, la película *El lagarto negro* se considera como un filme de culto y camp incluso para los espectadores estadounidenses (Roan 1994, 38).

Funeral Parade of Roses (título original japonés: *Bara no sōretsu*, 1969), a la que alude Dōmoto en la cita anterior, sigue esta línea. El director Toshio Matsumoto hizo su primera película comercial cuya protagonista es un *gay boy* (en aquella época en Japón *gay boy* significaba *chico transexual* o *transgénero*)¹⁷⁴. Su guion está basado en la historia mitológica de Edipo, trasladando el escenario al Japón contemporáneo con el tema principal de la dicotomía amor-odio: la historia de amor entre el personaje homosexual o transgénero con su padre. El protagonista, Peter (Shinnosuke Ikehata), como *gay boy* en el filme representa la figura de un auténtico transgénero. Es una película subcultural que utiliza formas experimentales (Sakamoto 2016, 53)¹⁷⁵ y es considerada como cine culto.

¹⁷¹ Texto original en japonés: 「映画にも、近来露骨な男色趣味が現われ、松本俊夫の『薔薇の葬列』の如きは、男性同士の全裸のベッド・シーンが延々と描かれた。少年愛についてならば、清冽な気品と抒情によって知られる木下恵介によって、昭和の美少年録とも称されるべき俳優が排出した事も記憶に新しい。」

¹⁷² Por ejemplo, Yutaka Kubo (2017) analiza el cine de Kinoshita desde un punto de vista *queer* con profundidad y relaciona la sensibilidad *queer* con la homosocialidad, el camp y el homoerotismo. Véase en la tesis doctoral de Yutaka Kubo (2017).

¹⁷³ En la película del director Kinji sale el propio dramaturgo Mishima. La obra literaria original, *El lagarto negro*, fue escrita por Ranpo Edogawa. La primera película de dicha obra fue interpretada por la actriz Machiko Kyo en 1962 y dirigida por Umetsugu Inoue.

¹⁷⁴ Rich menciona esta película (2013, 23-24). También, Arranz trata la película en «Funeral Parade of Roses, el Edipo de Toshio Matsumoto» (2020, 10-13).

¹⁷⁵ Sobre el cine de Toshio Matsumoto de la década de 70, véase la tesis doctoral de Hirofumi Sakamoto, (2016).

Hay que resaltar que ha habido películas con mirada *queer* en el cine japonés, popularizando esta temática en las últimas décadas. Además, no se puede olvidar el consumo del cine gay occidental en los mercados japoneses, cuyas obras llegaron a los espectadores de Japón como *Los chicos de la banda* (William Friedkin 1970), *Muerte en Venecia* (Luchino Visconti 1972), *Querelle* (Rainer Werner Fassbinder 1982) y, por supuesto, *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987), etc. Estas películas occidentales con temática homosexual masculina fascinaron a las mujeres jóvenes japonesas como, por ejemplo, las películas inglesas *Another Country* (Marek Kaniévski 1981) o *Maurice* (James Ivory 1987) (Nakagawa 1988, 98-100).

Por otro lado, en el cine japonés para proyectarse en ciertos cines, se realizaron producciones de cine erótico y pornográfico destinados a los gais: los llamados “Bara eiga” (“el cine de tribu de rosa”)¹⁷⁶ que aparecieron en los años 80 y tuvieron su apogeo en los años 90 (Kubo 2020, 83). A partir del 1983, dos empresas de producciones de *pinkueiga*, Ōkura y ENK (Higashi Umeda Nikkatsu Ltd.), empezaron a producir y distribuir el cine erótico homosexual firmado por directores heterosexuales masculinos y femeninos (Kubo 2020, 83; Corral 2021, 50)¹⁷⁷. Por ejemplo, Kubo opina que el cine de Bara describía los gais con una manera libre y osada si lo comparamos con el cine gay comercial (2020, 85).

De nuevo en el cine comercial, a partir de los 90 se produjo el *boom* gay en Japón. Uno de los promotores imprescindibles de la moda fue el director Ryosuke Hashiguchi. Su cine trata el día a día y los obstáculos a los que se enfrentan los jóvenes gais. También contamos con temática LGTBQ como *Twinkle* (título original en japonés: *Kira kira hikaru*, Joji Matsuoka 1992) u *Okoge* (Takehiro Nakajima 1992), etc. No obstante, por ejemplo, Jonathan M. Hall indicó que las películas de la moda gay como *Okoge* no contribuían a las políticas del feminismo y de los activistas gais, aunque aumentaran su visibilidad (1998, 90). Esta tendencia mantenía la falta de representaciones cinematográficas, pero el tema del colectivo llegaba más a la esfera popular y, tras ello, la producción del cine LGTB aumentó cada vez más. Un caso concreto es el de Takashi Miike, un director internacionalmente conocido que produjo algunas películas con personajes fuera de la heteronormatividad como *Blues Harp* (1998), que trata una relación

¹⁷⁶ La denominación de “Bara eiga” viene de la revista *Barazoku* que se ha mencionado en capítulo 2.

¹⁷⁷ Kubo analiza las películas de Satoru Kobayashi en las que trata el SIDA. Y Corral se centra en las películas de Hisayasu Satō.

homosocial entre un chico y un *yakuza* gay y constituye una mezcla de homosocialidad y gay. Otro ejemplo es el de *Big Bang Love, Juvenile A* (2006), que trata las relaciones carnales y emocionales entre presos varones.

Las películas que tratan al amor entre mujeres tampoco han de olvidarse en la historia del cine *queer* japonés. El libro de *la Guía perfecta del cine Yuri*¹⁷⁸ presenta las 89 películas japonesas, desde una obra realizada en 1933 hasta la actualidad, con temática lésbica, o al menos, en las que aparecen relaciones cercanas entre mujeres y/o chicas jóvenes con una mirada *queer* (Fujino y Tsuruta 2020, 9). Dentro de este género, la obra más conocida es *Manji* (1964) de director Yasuzo Masumura y las actrices Ayako Wakao y Kyoko Kishida, basada en la novela de Junichirō Tanizaki y posteriormente adaptada en varios filmes de distintos directores y actores hasta un total de cuatro películas. Además, en la década de 2000, se realizaron como *Lily Festival* (2001) de Sachi Hamano¹⁷⁹, una película de Kōji Kawano, *Love My Life* (2006)¹⁸⁰, etc.

Finalmente, tras esta oleada de la década 90, empezaron a producirse más películas LGTB en el cine comercial de Japón. A lo largo de la historia del cine japonés hasta el día de hoy, se han producido cierta cantidad y variedad de filmes a pesar de la represión al colectivo no heterosexual que plantean lo que conocemos como mirada *queer*. A través de las obras cinematográficas con este género, aportaba una visión que está fuera de la heteronormatividad, no solo a los espectadores no heterosexuales sino también al público general.

¹⁷⁸ Yuri (百合) significa flor de lirio, pero también es una jerga sobre el amor lésbico o la relación íntima entre mujeres.

¹⁷⁹ Esta directora del cine erótico japonés, que ha realizado más de 300 películas, trata el amor lésbico de señoras mayores en una residencia. Véase en el análisis de Kawaguchi (2005, 220-223).

¹⁸⁰ Según la página de IMDB, esta película con temática lésbica fue estrenada el LesGaiCineMad del 2008: Acceso el 2 de abril de 2021, <https://www.imdb.com/title/tt0923779/releaseinfo>.

4.2. El filme, *Hush!*

Ryosuke Hashiguchi es un director gay japonés, nacido en Nagasaki, en el sur de Japón. Salió del armario tras la realización de su primer largometraje *Hatachi no binetsu* (*A Touch of Fever*) en 1992; la película tuvo mucho éxito y ha sido una de las causas de la moda gay en los años 90 en Japón. La mayoría de su cine tiene protagonistas gays excepto *All Around Us* (2008) y un medimetraje. Dentro de sus obras filmicas, la más representativa es *Hush!* (135 minutos, 2001). La película trata la vida cotidiana de una pareja gay con sus problemas y una representación de la posibilidad de formar una familia fuera del marco heteronormativo. A pesar de ello, también refleja una parte de la realidad del colectivo gay japonés. En las siguientes páginas se tratará esto prestando atención al hecho de salir del armario que se describe en el filme.

4.2.1. El filme *Hush!*

El tercer largometraje comercial del director Ryosuke Hashiguchi es una comedia-drama que fue elegida la mejor película de la institución pública Bunkachō (Organismo de Asuntos Culturales de Japón). Como en sus otros filmes, el guion fue escrito por el propio director. Y el equipo técnico fue constituido por el director de fotografía Shogo Ueno, el encargado de iluminación Kazuo Yabe, el compositor Bobby McFerrin, el director artístico Tomio Ogawa, etc... El montaje corrió a cargo del mismo Hashiguchi. La película fue estrenada en 52 países, en varios festivales de cine como el Festival de Cannes en 2001 o el Festival Internacional de Cine de Toronto. Ganó varios premios japoneses como los premios Blue Ribbon y Kinema Junpō a la mejor actriz, el premio Hōchi Film al mejor actor para Seiichi Tanabe y los del Yokohama Film Festival a la mejor película, a la mejor actriz y al mejor actor, Tanabe.

La trama nos presenta tres personajes, que son una pareja gay, Katsuhiko Kurita (Seiichi Tanabe) y Naoya Hase (Kazuya Takahashi), y una mujer heterosexual, Asako Fujikura (Reiko Kataoka). Esta última se presenta a la pareja gay y le propone tener un hijo/s a Katsuhiko. La idea de crear una familia de una pareja gay y una mujer heterosexual fue inspirada por una familia holandesa a la que conoció el director (Hashiguchi 2003, 201). La historia narra la vida durante un año de los tres protagonistas, desde su encuentro, los momentos felices de la vida cotidiana, e incluso los momentos conflictivos como, por

ejemplo, la colisión del plan de tener un bebé con el pasado de Asako.

Al tratarse de una pareja gay, además del planteamiento de crear una familia, la película se ha analizado desde un punto de vista de la familia *queer* (Kawaguchi 2003 y 2005; Takahashi 2006). Como señala Kawaguchi, la película representa la comparación entre la familia patriarcal del hermano de Katsuhiko y la familia *queer* de la pareja gay (2003, 88-89, 91; 2005, 234), y aporta una mirada *queer* que pone en tela de juicio el sistema heteronormativo. El director gay inserta la visibilidad del colectivo en el cine japonés desde su primera obra cinematográfica¹⁸¹. En las siguientes páginas, se pretende tratar la película desde otro punto de vista de salir del armario. En primer lugar, tratamos la idea de salir del armario en Japón. Para aclarar dicha idea, utilizamos los artículos de varios autores japoneses y una encuesta sobre la salida del armario en los trabajos realizada por una empresa en 2016. En segundo lugar, analizamos las representaciones homosexuales en la película *Hush!* utilizando la película, los ensayos y las entrevistas del director Hashiguchi, y los artículos que tratan esta película.

4.2.2. Salir del armario en el contexto japonés

Como en el mundo hispano, en Japón también se ha tomado la expresión anglosajona *coming out*: los conceptos como “gay” y “salir del armario” se han generalizado en el país asiático¹⁸².

En *Epistemología del armario*, Sedgwick dice que el armario es la estructura característica de la opresión hacia el colectivo gay en la época contemporánea (Sedgwick 1990, 96). Y la acción de salir del armario se genera en «las relaciones de lo conocido y lo desconocido, lo explícito y lo implícito en torno a la definición de la homo/heterosexualidad-»(Ibíd. 13). Sin embargo, no solo se limita al comportamiento de declarar su sexualidad a la tercera persona. Como dice Foucault en *Historia de la sexualidad I*:

¹⁸¹ Por ejemplo, su filme independiente *A Secret Evening* (el título original es *Yūbe no himitsu*, 1989), que ganó el premio PFF en el Festival de Cine Pia del año 1989.

¹⁸² El Diccionario *Digital Daijisen* explica “salir del armario” con los siguientes significados: «1. Publicar. Confesar secretos importantes. 2. Declarar su homosexualidad públicamente. 3. Confesar su transexualidad».

No cabe hacer una división binaria entre lo que se dice y lo que se calla; habría que intentar determinar las diferentes maneras de callar, cómo se distribuyen los que pueden y los que no pueden hablar, qué tipo de discurso está autorizado o qué forma de discreción es requerida para los unos y los otros. No hay un silencio sino silencios varios y son parte integrante de estrategias que subtienden y atraviesan los discursos (2005a, 28).

Al salir del armario se estructuran dos acciones, el silencio y la declaración, y cada acto tiene su variación.

Acerca de la acción de declaración, la expresión salir del armario conlleva diversos significados. Por ejemplo, para Vincent, los gais discriminados salen del armario, llegan a configurarse como sujeto, y de esta manera nace una política de resistencia, y «cuando salimos del armario, nos convertimos en gais por primera vez» (Vincent, Kazama y Kawaguchi 1997, 108). Para el autor, la declaración tiene una función para conseguir una identidad política gay.

Kazuyoshi Kawasaka comenta lo siguiente: como ejemplos de utilizar *coming out*, están “la formación del sujeto”, “la política de resistencia”, “la norma”, “la transmisión”, “la copropiedad” y “el reconocimiento”, dando significados que son incompatibles al mismo tiempo y mutuamente. La noción de la palabra *coming out* cambia por las intensidades de los significados que les hayan dado a los sujetos, como de resistencia a la norma o de transmisión al reconocimiento. Esta noción en sí misma produce diversos discursos en la política de las minorías sexuales (2008, 64).

Por lo tanto, el salir del armario es un instrumento para desvelar el poder de la heteronormatividad. La acción del *coming out* funciona, muchas veces, a través del uso y la expresión con palabras como “soy gay” para confrontar el poder del sistema heterosexual. Dependiendo de quién la utilice, cambia el significado y la intención.

Según el informe de la encuesta en 2016, del Centro General de LGBT S.A. del grupo Hakuholdo DY, podemos conocer la situación actual de la “salida del armario” en Japón: de las 337 personas LGTB que han salido del armario por voluntad propia, muestran los siguientes porcentajes: a sus amigos heterosexuales, el 13 %; a sus familiares (padres, hermanos y parientes), un 10,4 %; y un 4,3 % a la gente del trabajo (jefes, compañeros, subordinados y clientes) (Hakuholdo DY holdings S.A., y LGBT sōgō

kenkyūsho 2017, 4). En relación con estos datos, los gays, las lesbianas, los transexuales y los bi están en el mismo grupo. Por ejemplo, no dice el porcentaje de personas gays ni el número de transexuales. Teresa de Lauretis, que acuñó la teoría *queer* al principio, utilizaba la palabra *queer* para proponer la necesidad de tratar las diferentes sexualidades de acuerdo con sus diferencias situacionales (De Lauretis 1998, 68). A través de esta encuesta no sabemos cada situación del colectivo, pero muestra como que algunos miembros del colectivo LGTB están saliendo voluntariamente del armario en todos los contextos.

Takashi Kazama indica que poco a poco hay más personas que han salido del armario en su trabajo (Kazama y Kawaguchi 2010, 124). Sin embargo, una parte de la heteronormatividad, «la tendencia de ser considerado como natural casarse y tener familia» (Ibíd. 121) produce un ambiente en el que es difícil salir del armario, sobre todo en el trabajo. Por ello, los gays se casan con mujeres o se esfuerzan mucho para que nadie conozca su sexualidad (Ibíd.123-124).

Kazama mantiene que el sistema social heteronormativo es responsable de que los gays no puedan salir del armario en Japón. Pero Naoya Maekawa indica que los gays japoneses se están aprovechando del sistema heteronormativo sin salir del armario (Maekawa 2016, 73).

Hace mucho tiempo, se recomendaba casarse a los gays y a las lesbianas entre ellos (Maekawa 2017, 194-201)¹⁸³. Pero considero que no debe estar aumentando el número de gays casados con mujeres heterosexuales porque la visibilidad de los gays ha aumentado más en los medios de comunicación a partir de los años 90. Por ejemplo, Maekawa (2021) indica que la relación en la época de *A Touch of Fever* había coincidido con la idea de desear una relación gay con la intención de buscar una “pareja” para vivir, en vez de establecer una conexión de “hermanos” (la forma anterior), y con el crecimiento del número de hombres solteros de treinta años (sin experiencia de haberse casado) comparado con los años sesenta (96-101).

Según la encuesta que he citado antes, en la pregunta de “¿querrías salir del armario si no te pusieran ningún inconveniente en la vida y/o el trabajo?” el 41.5 % de

¹⁸³ También véase «LGBTB, ano hito no kotoba. “Barazoku” Nihon hatsu no shōgyō gei zasshi no kōzai, ‘LGBTB būmu’ no ima, moto henshūchō no Itoh Bungaku-san ni butsukete mita» («LGBTB, Las palabras de aquellas personas, el mérito y desmérito de la primera revista comercial para los gays “Barazoku”: encuesta al exdirector Bungaku Itoh sobre ‘la moda del colectivo LGTB en la actualidad») (Sasakawa 2017).

las respuestas de 337 personas del LGTB desean el *coming out*, el 30.9 % no quieren hacerlo, y el restante 27.6 % responde que no saben si sí o si no (Hakuhodo DY holdings S.A., y LGBT sōgō kenkyūsho 2017, 4).

Aquí no sabemos nada del 4.3 % de las personas que han salido del armario en su trabajo, sin embargo, el 30.9 % de las respuestas dice que no desean salir del armario en el trabajo.

En una entrevista de una revista del Organismo de Asuntos Culturales de Japón, el director Hashiguchi comenta lo siguiente:

Yo soy gay, y viendo la sociedad gay y la gente gay, los gais que viven en Japón no sienten la necesidad de salir del armario. Piensan que no les importa mucho salir del armario, no hay ninguna dificultad en vivir si no lo hacen, trabajan por el día y por la noche van a Ni-chōme (un barrio gay de Tokio) para beber alegremente. En los países extranjeros, hay conflictos por motivos religiosos o políticos. Y si hay un muro, se genera una fuerza para confrontarlo. Pero en la sociedad japonesa no sabemos si hay discriminación o no. Hay huidas dentro de la niebla y hay condiciones que pueden esconderse... (2002, 25).

4.2.3. Salir del armario en el filme *Hush!*

La película *Hush!* describe a una pareja gay, Katsuhiko y Naoya. Naoya se representa como un personaje que dice y hace lo que quiere libremente. Además expresa públicamente su identidad como gay, su *coming out* tiene el significado de “formación del sujeto”. Este protagonista ha salido del armario ante su madre, sus amigos (en la película solo aparecen los amigos gais), sus compañeros y su jefe. Trabaja en una tienda de mascotas y cuida perros. En la primera escena de la película, aparece su habitación con una decoración bastante mona y *kitsch*¹⁸⁴. Por ejemplo, la estantería está llena de muñecas y una foto de Naoya con los perros. Tiene lo que se conoce como un gusto de chica. Según la opinión de Katsuhiko, Naoya está recuperando su infancia a través de la colección de

¹⁸⁴ Este asunto abraza el estilo camp, pero el filme en sí mismo generalmente no tiene abundantes elementos camp.

muñecas.

Al contrario que Naoya, Katsuhiko se queda dentro del armario. Trabaja en una institución de obras públicas. Él se esfuerza y cuida mucho su comportamiento para que sus compañeros no se den cuenta de su orientación sexual. Tampoco ha revelado su sexualidad a su familia. Su pareja tiene las características del gusto femenino, pero Katsuhiko no tiene ninguna peculiaridad en este sentido. Se presenta como un chico normal y corriente que esconde su sexualidad.

A pesar de que el personaje gay se mantiene en silencio sobre su identidad gay, en la escena en la que Asako le devuelve a Katsuhiko el paraguas que le prestó, esta le pregunta si el chico del restaurante es su pareja, y este se inquieta y se pone nervioso, preguntando si es fácil identificar a los homosexuales. Incluso toma todo tipo de precauciones, como tantas personas, para que nadie sepa su identidad sexual.

En la escena del restaurante, Naoya le pregunta a Katsuhiko si puede tener relaciones sexuales con mujeres. Asako ve como las piernas de la pareja estaban cruzadas debajo de la mesa en un restaurante, y se da cuenta de sus identidades como gays. Esto es un ejemplo del *coming out* como una transmisión. Sin expresarlo con la palabra gay, una frase con una acción del momento como “las piernas cruzadas de dos hombres” le transmite absolutamente a Asako sus identidades gays y los tres personajes comparten la orientación sexual de la pareja (Véase las Figuras 2 y 3).



Figura 2. y Figura 3. *Imágenes de la escena del restaurante.*

En la escena en la que Naoya se enfada con Katsuhiko por lo que hablaba y quedaba con Asako, Naoya pregunta a su pareja, “¿Tú eres bi?”, y Katsuhiko responde “Puede ser que sea gay...Soy gay. Sí, soy gay. Pero no estoy de acuerdo contigo en el que categoriza que los gays debemos vivir así. Porque yo soy como soy, incluyendo mis ramas

y hojas particulares y únicas (aquí mis ramas y hojas son una metáfora de características)”. Pero Naoya no lo entiende, “¿Qué son tus ramas y hojas? La raíz es gay, ¿no?”

En esta escena, Katsuhiko sale del armario de nuevo con su pareja. Dentro del espacio privado, y en concreto hacia su pareja, en este *coming out* no funciona ningún significado de pasar el binarismo del armario como lo privado y lo público. No significa una acción política ni de resistencia. Es una reafirmación de su orientación sexual.

Dentro de las expresiones como “mis ramas y hojas particulares y únicas”, Katsuhiko incluye significados como “querer tener hijos”, “querer ser padre” etc. Naoya no comprende la idea de Katsuhiko porque piensa que la raíz es gay, y “Ser gay es igual a no tener familia”. La idea de Naoya aparece en varios momentos.

Por ejemplo, está la escena de la conversación entre Katsuhiko y Naoya después de que Asako le propone a Katsuhiko la idea de tener un bebé.

Katsuhiko: “...cuando era pequeño, murió mi padre. Entonces no tengo la imagen de un padre...y nunca he imaginado ser padre.”

Naoya: “Claro, porque eres gay.”

Katsuhiko: “Es cierto...pero...”

Naoya: “Te gustan los hombres, ¿no? Yo nunca he pensado que exista desde cero.”

Katsuhiko: “¿El qué?”

Naoya: “Pues... la familia o ese tipo de cosa, porque en nuestro mundo es muy raro que una pareja dure mucho tiempo... si no estamos listos para vivir solos, es imposible.”

Además, hay una escena en la que entrevistan a varias personas sobre formar una familia de tres y tener un bebé. Los personajes heterosexuales como el jefe y una compañera de trabajo de Naoya opinan a favor y en contra de esa idea. Por otro lado un personaje gay dice que “No puedo pensar en dejar descendientes. Creo yo, creo yo.”. Ellos piensan que “Ser gay es igual a no tener familia.”

En *El género en disputa*, Judith Butler escribe;

...género no es un sustantivo, ni tampoco es un conjunto de atributos vagos, porque hemos visto que el efecto sustantivo del género se produce performativamente y es impuesto por las prácticas reguladoras de la coherencia de género. Así, dentro del discurso legado por la metafísica de la sustancia, el género resulta ser performativo, es decir, que conforma la identidad que se supone que es (2007, 84).

Aunque no se queda dentro del armario, Naoya lleva una identidad gay. Y al tener esa identidad, él mismo se limita su frontera de “ser gay”. Ellos mismos se quedan dentro del canon gay en el que los hombres homosexuales tienen que ser así. Y se lo repiten. Al salir del armario parece que puede conseguir “la liberación de su sexualidad”, y Naoya se describe como un gay con libertad de expresar su sexualidad, no oprimido. No obstante, este protagonista rechazó y eliminó varias veces una nueva opción como “tener una familia”.

Al final, al haberse emocionado por la gran pasión de Asako, Naoya y Katsuhiko deciden tener un bebé con ella. Esta decisión funciona como un desplazamiento de “ser gay” que planteaban Naoya y sus amigos.

Al contrario que Naoya, Katsuhiko ve con esperanza tener familia *queer*, pero es pasivo en el sentido de salir del armario (sigue dentro del sistema heterosexual).

En la película, hay escenas que muestran los momentos complicados de vivir dentro del armario. Por ejemplo, la compañera del trabajo, Emi, está enamorada de Katsuhiko. Sabiendo su sentimiento, Katsuhiko no puede rechazarla fuertemente sin confesar su propia orientación.

Además, Emi cree que Katsuhiko y Asako son pareja, al ver que ellos empiezan a abrazarse (con la intención de que Emi crea que ellos son pareja). Para romper dicha relación, Emi contrató a un detective. Además, ella le mandó el informe sobre el pasado de Asako al hermano de Katsuhiko y también se lo enseñó a la madre de Naoya. Tras saber el pasado de Asako, que ha abortado dos veces y ha tenido relaciones sexuales con varios hombres, la familia de Katsuhiko viene de Kioto a Tokio para impedir el plan de tener un bebé. Al final, a Katsuhiko le llega el momento de presentar su pareja y su amiga a su familia. “Es mi compañero de piso, Naoya Hase, y este es una amiga, Asako Fujikura”, dice Katsuhiko. Resultaría un *comig out* ambiguo.

En la discusión, la cuñada de Katsuhiko, Yoko, dice que no quiere que entre la sangre de Asako en la de la familia Kurita por su pasado. El hermano y la sobrina de Katsuhiko respetan la idea de las tres; por ejemplo, el hermano de Katsuhiko alega que es un adulto y tiene sus convicciones. Kawaguchi indica que el hermano y la sobrina muestran la postura de acoger su sexualidad no heteronormativa. Pero la cuñada manifiesta «la actitud de no aceptar la homosexualidad» (2005, 234) y la crítica. No obstante, dentro del filme, Yoko no menciona ninguna palabra homófoba ni muestra actitud contra la homosexualidad. Según Kawaguchi, la crítica de Yoko al plan proviene de la ideología patriarcal de su sociedad (2003, 88). Aunque la idea de Yoko es representativa de lo patriarcal, lo patriarcal no conlleva la homofobia necesariamente. Yoko protesta que no entre la sangre de Asako a la familia de Kurita, pero nunca muestra la discriminación hacia la homosexualidad.

Antes de despedirse, los hermanos Kurita hablan de la pareja y la sexualidad de Katsuhiko sin utilizar la palabra *coming out* ni homosexualidad (Véase Figura 4):

El hermano: “Se llama señor Hase, ¿no? Parece que él es buena persona.”

Katsuhiko: “Hermano...”

El hermano: “Es tu vida. Haz lo que quieras”

Katsuhiko: “¿Desde cuándo lo sabías?”

El hermano: “Somos hermanos. Ya me había enterado.”



Figura 4. *Imágenes de Hush!*

Desde hace tiempo, el hermano conocía la sexualidad de su hermano menor. Sin embargo, no se lo había preguntado a Katsuhiko. Sin utilizar las palabras, los hermanos

compartían la sexualidad de Katsuhiko. La expresión ambigua del salir del armario, “Este es mi compañero del piso, Naoya Hase”, les empujó a Katsuhiko y a su hermano para pasar una frontera de “decir y no decir”.

A través de *Hush!*, hemos visto cómo se representan los gais y la idea de salir del armario. En esta película, se describen los dos tipos opuestos de gais: Katsuhiko, que no quiere salir del armario, pero no sufre limitaciones por ser homosexual; y su pareja Naoya, es reconocido como gay, pero pensaba que los gais tienen que ser así, y seguía el canon. En el punto del *coming out*, Naoya es un gay públicamente por haber confesado su tendencia a su madre y a sus compañeros de trabajo, y la sexualidad de Katsuhiko ha sido compartida por su hermano y Asako sin declaración. A través de los dos personajes principales, se representan los *coming out* diferentes; como una formación del sujeto y una transmisión sin una declaración directa a la protagonista.

Vincent indica que la acción del salir del armario se convierte en una política de resistencia. Y es imposible salir del armario para los gais japoneses por la discriminación hacia los homosexuales (Vincent, Kazama y Kawaguchi 1997, 111). Sin embargo, en esta película, no aparece ninguna escena ni palabra homófoba. Ningún personaje muestra odio a la homosexualidad.

Para terminar, esta ficción de tipo de familia nos parece imposible de formalizar en Japón; no obstante, en teoría, no es imposible legalmente. Como se ha indicado en el capítulo 2 acerca del sistema de adopción, si un miembro de la pareja adoptara y se casara con Asako, todos serían los miembros de una misma familia legal. Aunque no hay ninguna legislación sobre el matrimonio gay en Japón, existe la posibilidad de crear una familia *queer*¹⁸⁵.

Como dice el director Hashiguchi, «...en la sociedad japonesa no sabemos si hay discriminación o no. Hay huidas dentro de la niebla y hay condiciones que pueden esconderse...», y la posibilidad de crear una familia *queer* en Japón también está dentro de la niebla.

¹⁸⁵ Sobre la visibilidad de la familia *queer* en Japón, hoy en día, en la NHK (La Corporación Radiotelevisiva de Japón) emitió los programas *Karafuru famirī* (*Colorful family*) (el primero en 2020 y el segundo en 2021) en los que presentan una familia *queer* japonesa de un chico transexual y su mujer cis con un amigo gay que fue el donante para que pudieran tener hijos (NHK 2023).

4.3. *Yaji and Kita: The Midnight Pilgrims*

Yaji and Kita: The Midnight Pilgrims (título original en japonés: *Mayonaka no Yaji-san Kita-san*, 124 minutos) es una película que puede definirse como comedia y jidaigeki, estrenada en 2005.

A pesar de que trata una obra enmarcada en otra época, en la película se utilizan instrumentos contemporáneos como motocicletas y además los protagonistas se declaran homosexuales y abiertamente expresan su amor¹⁸⁶. La historia perturba la realidad y la fantasía, la época antigua y la contemporánea, los géneros binarios. La película en sí misma es confusa. Con su postura de parodia e ironía, todo se convierte en humor absurdo. En las siguientes páginas, se tratarán abundantes elementos camp en esta película cómica de unos gays en el contexto de la era Edo.

4.3.1. *La película Yaji and Kita: The Midnight Pilgrims.*

Es la primera película del director Kankurō Kudō¹⁸⁷. La fotografía es de Toshiyasu Yamanaka, el montaje es de Soichi Ueno (trabajó también con el director de *La maison de Himiko*), y la música es de Zazen Boys, etc.... Las obras precedentes son dos comics y una novela de Kotobuki Shiriagari¹⁸⁸: *Mayonaka no Yaji-san Kita-san* (真夜中の弥次さん喜多さん, en japonés), *Yaji Kita in Deep* (弥次喜多 in deep, en japonés), *La novela Mayonaka no Yaji-san Kita-san* (小説 真夜中の弥次さん喜多さん, en japonés). El guion del filme fue realizado por Kudō y Shiriagari uniendo estas tres obras. Originalmente Shiriagari tomó el tema del famoso *kokkeibon*¹⁸⁹, *Tōkaidōchū Hizakurige*

¹⁸⁶ Los protagonistas dicen “somos homo”. Como se ha indicado en el capítulo 2, *homo* en japonés es una palabra que determina a los homosexuales, y hoy en día se considera peyorativa.

Sin embargo, el director comentó que quería describir el amor entre hombres explícitamente. En el cine japonés, en general, no suelen presentarse las declaraciones de amor con claridad. Creyó que al ser una relación entre hombres podría utilizar esas palabras ligada al amor que parecen provocar vergüenza en la vida cotidiana; lo hizo para describir el amor puro de Yaji de una forma directa. Eligió al actor Nagase (Kanazawa 2005, 28).

¹⁸⁷ Antes de la dirección de este filme, Kudō realizó varios guiones para películas como *GO* (2001) o *Ping Pong* (2002) y series de televisión como *Ikebukuro West Gate Park* (2000) o *Kisarazu Cat's Eye* (2003).

¹⁸⁸ Kotobuki Shiriagari es un conocido dibujante de gags manga.

¹⁸⁹ 滑稽本 en japonés significa libro cómico. Es un tipo de novela que trata las históricas cómicas de la época Edo.

(東海道中膝栗毛, en japonés : 1802-1822) de Jippensha Ikku (十返舎一九, 1765-1831) de la época de Edo (1603- 1867). La historia de *Tōkaidōchū Hizakurige* trata el viaje (la peregrinación) de Yajirobē (彌次郎兵) y Kitahachi (喜多八)¹⁹⁰ al Gran Santuario de Ise: Kitahachi era *kagama* de Yajirobē. Las obras de Shiriagari son parodias del *kokkeibon* que modernizan las situaciones con los protagonistas de la Edad Moderna. Esta obra se estrenó en Japón, Estados Unidos y en Taiwán. Sin embargo, aún no se ha estrenado en España¹⁹¹.

4.3.2. La historia

En una casa en Edo (actualmente Tokio) viven dos hombres que se quieren profundamente: Yajirobē (Yaji-san) (Tomoya Nagase) es el varonil señorito comerciante; Kitahachi (Kita-san) (Shichinosuke Nakamura) es un guapo actor drogadicto. Yaji-san encuentra publicidad del Gran Santuario de Ise y los dos deciden peregrinar al santuario para que Kita-san se cure de la drogadicción y vuelva a la realidad. La historia se compone de seis capítulos: la parte en Edo, la posada de la risa (la barrera de peaje de Hakone), la parte de la alegría, la del canto, la de Rey y la última, que corresponde a la del alma.

En la barrera de peaje de Hakone, los protagonistas se ven obligados a contar un chiste bueno al señor feudal Shōnoshin Kimura (Riki Takeuchi) para cruzarla. Tras ser descubierta la drogadicción de Kitahachi, la pareja se separa y se hunde en la tristeza. Por la noche, mientras Kita-san está en la cama, Yaji convertido en fantasma se dirige a la parte segunda de la posada de la risa. Allí aparece el señor feudal ofreciendo una competición con el maestro Hot (Itsuji Itao), otro drogadicto que no podía cruzar el puerto seco. Kitahachi acepta la competición y resulta vencedor.

En la posada de la alegría, un grupo de chicas de bachillerato espera con impaciencia para ver a Shimizu no Jirochō (Arata Furuta). Kita-san y las chicas se

¹⁹⁰ Los personajes Yaji y Kita son populares en Japón. Se realizaron versiones de teatro kabuki. A parte de esta obra cinematográfica, varios filmes los trataron, como *Yaji Kita dōchū ki* (Masahiro Makino 1938), *Yaji and Kita on the Road* (título original: *Yaji Kita dōchū sugoroku*, Yasuki Chiba 1958) o *Yaji Kita dōchū Teresuko* (Hideyuki Hirayama 2007). Por ejemplo, hay una versión femenina de la historia de Yaji y Kita, *Travels of Hibari and Chiemi: The Tumultuous Journey* (título original *Hibari Chiemi no Yaji Kita dōchū*, Tadashi Sawashima 1962). Véase en el artículo «Yaji Kita retsuden» (Kondo 2005, 49-51).

¹⁹¹ Referenciado a la web de IMDb de *Yaji and Kita: The Midnight Pilgrims*: Acceso el 27 de agosto 2015, http://imdb.com/title/tt0468975/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt.

conocen esperándole. Yajirobē reaparece y las chicas se enamoran de él. Incluso Shimizu no Jirochō se enamora de Yaji-san. Mientras tanto, en Edo, se descubre la muerte de Ohatsu (Eiko Koike), la esposa de Yajirobē. Y Kin-kin (Sadao Abe) y Non-non (Tasuku Emoto) buscan al asesino.

En una posada del canto desde la que se ve el monte Fuji, existe un merendero donde están el dueño Ochin (Tomomitsu Yamaguchi), que canta y baila cada vez que sirve té, y su hija Oyuki (Yumi Shimizu) que canta muy mal. Yaji-san y Kita-san llegan a la posada y este último se enamora de Oyuki y se esfuerza para que ella cante mejor. Sin embargo, Oyuki se enamora de Yajirobē.

A causa de que Kita-san se ha comido una seta rosa, los dos protagonistas tienen ahora los brazos unidos. Llegan a la posada del Rey y allí el Rey Arturo (Kankurō Nakamura, posteriormente Kanzaburō Nakamura XVIII) ofrece un caldo. Después de que Yaji-san se ha tomado ese caldo, a Kita-san le pica el cuerpo. Saca la espada Excálibur de la piedra y mata a Yajirobē. La historia se convierte en una tragedia y termina.

Pero llega una escena en la que Kitahachi está en un cine viendo la película de su viaje. Allí toma conciencia de la realidad de haber matado a Yaji-san con sus manos en la noche de la posada del canto. Yajirobē va a la posada del alma donde se mezcla éste y otro mundo. Allí se encuentra a Ohatsu que produce aguas de río Sanzu, y la esposa le ayuda para que siga su peregrinación con Kitahachi. Los dos protagonistas se reencuentran y se marchan de viaje en motocicleta.

4.3.3. El tema de las drogas

A pesar de que la película es una comedia, trata de problemas sociales, como por ejemplo la adicción a las drogas. Es una historia que trata sobre «buscar la realidad, es decir enfrentarse a sí mismo»¹⁹². Uno de los dos protagonistas, Kita-san, es drogadicto y no puede distinguir lo real de la fantasía. Además, el nivel de adicción es bastante grave, el protagonista tiene mal aspecto y ve alucinaciones. En dicha situación, en la casa de Kitahachi, su pareja Yajirobē ha encontrado un folleto publicitario del Gran Santuario de Ise que anuncia que «la realidad está en este lugar», y le convence para peregrinar allí y encontrar la realidad y dejar las drogas.

¹⁹² En introducción de la web de Mayonaka no Yaji-san Kita-san (Asmik Ace 2015).

No solo representa al protagonista con su adicción, en la barrera de peaje de Hakone, Kitahachi y Yajirobē se separan y aparece otro drogadicto, el maestro Hot, cuyos vestidos tienen dibujos de jeringas y calaveras.

Kita-san y el maestro Hot son llevados a una sala donde se celebra un concurso de adivinanzas para drogodependientes. El señor feudal les muestra una caja transparente llena de drogas: al maestro y al protagonista la caja les tienta fuertemente, y el maestro al final cae en la tentación. Kitahachi puede pasar la barrera y se encuentra a Yajirobē: Kita-san había decidido no tomar drogas para reencontrarse con su amor. Esta escena describe la debilidad y la fuerza de los humanos y también la problemática terrible de las drogas. El planteamiento del adicto a las drogas imaginado por Shiriagari, es una sátira de la sociedad contemporánea en la que múltiples drogas están en circulación.

4.3.4. Las performances travestis

En esta obra existen varios personajes travestis: Hige-no-Oiran¹⁹³ y Ochin. Hige-no-Oiran significa prostituta histórica japonesa con barba, representada como si fuera una *drag queen* de la época Edo. Y Ochin es el personaje transexual, pero tiene una hija que se llama Oyuki: Este asunto causa cierta confusión de identidad de género.

Ochin y Hige-no-Oiran son personajes del *drag* que cantan y bailan aunque aparecen en pocas escenas. El director comenta que «el personaje Ochin es inspirado por *Hedwig and the Angry Inch*»¹⁹⁴, que es una película del culto y *queer* realizada en Estados Unidos en 2001. Es decir, Ochin es parodia del personaje transexual Hedwig de John Cameron Mitchell, es la imitación de una parodia de la identidad de género.

¹⁹³ *Hige* significa barba o bigote. Y *Oiran* alude a la cortesana histórica japonesa.

¹⁹⁴ Los comentarios especiales del director y los actores incluidos en DVD (2005).



Figura 5. Primer plano de Ochin.



Figura 6. Primer plano de Hedwig¹⁹⁵.

Para la trama, Hige-no-Oiran no tiene una función significativa y solo canta una canción y baila. Por otro lado, Ochin sale más pero tampoco habla mucho ni tiene un papel importante como otros personajes clásicos del camp. Por lo tanto, estos personajes secundarios no expresan una política especial sobre los transexuales.



Figura 7. Plano americano de Hige-no-Oiran. Figura 8. Kita junto con las chicas de alegría.

En la película no solo se presentan dichos travestis, sino que también hay una escena de Kita-san travestido con el típico uniforme femenino de estudiante de bachillerato. Shichinosuke Nakamura (Kita-san) es actor de kabuki, teatro tradicional japonés en el estilo conocido como *onnagata* (con actores especializados en representar papeles de mujeres). Actúa en papeles femeninos, aunque su peinado es distinto al de las mujeres, armoniza con las chicas jóvenes.

Como indica Leupp, la demarcación del género era ambigua en la época Edo en Japón. La androginia de los actores y de los prostitutos atendía a lo popular, no tenía

¹⁹⁵ Fotograma que procede de la página web de IMDb de la película *Hedwig and the Angry Inch* (2001): Acceso 28 de abril de 2021, <https://www.imdb.com/title/tt0248845/mediaviewer/rm1833109760/>.

interés en mantener los roles del género estrictamente, por lo tanto, fluctuaban y el público no tenía ninguna preocupación sobre la impresión de lo femenino y lo masculino (2014, 243, 250-251). En el presente, el teatro kabuki sigue manteniendo actores solo masculinos, y la ambigüedad de los roles de género todavía existe en Japón en la cultura popular.

Este filme utiliza performances travestis, y aparte de presentar la relación gay de los dos protagonistas, estos personajes no expresan con fuerza la idea de subvertir el concepto del género binario tradicional.

4.3.5. La variedad de parodias

Como he mencionado, esta obra hace uso de las parodias del *drag*. No obstante, las parodias no se limitan a ello. Las obras originales de Shiriagari son parodias del *kokkeibon* de Jippensha Ikku. Con este hecho ya se satisfacen la mayoría de los requisitos de lo camp. Además de dichos elementos, el filme contiene mayor variedad de parodias: parodia de la sociedad, del kabuki, la historia antigua, etc.

En la segunda parte del filme, la que hace referencia a la barrera de peaje de Hakone, el señor feudal Shōnoshin Kimura se maquilla como un actor de kabuki delante de Kita-san verdadero actor de teatro japonés. La parodia se encuentra con lo parodiado y surge el humor. Además, allí aparecen los hombres de color actuando en *Jidaigeki* (teatro o drama cuya historia trata la época Edo o anterior). Este hecho altera nuestra idea de que el drama tradicional japonés tiene que ser interpretado por japoneses.

En la siguiente parte, la posada de la alegría, las chicas de bachillerato esperan a Jirochō Oyabun¹⁹⁶ (Shimizu no Jirochō) al que nunca habían visto. Ellas van brincando y cantan “los placeres de Jirochō Oyabun son nuestras alegrías”, llamándose a sí mismas “el grupo de la alegría”. Este grupo de chicas y jóvenes nos remite al grupo femenino de Corea del Norte “Grupo del placer” que bailan y cantan para adorar a Kim Jong Il. Estas chicas se pueden considerar parodias de las chicas de Corea del Norte. Además, el personaje Jirochō en realidad es un mafioso japonés de la región Shimizu. Sin embargo, la película describe Jirochō como una persona maltrecha, y también se convierte en un

¹⁹⁶ Shimizu no Jirochō (清水次郎長) (1820-1892) fue un mafioso japonés (*yakuza*) de la época final de Edo y primera de Meiji. Su nombre original es Chōgoro Yamamoto, era comerciante de arroz hasta que cambió de profesión para ser jugador, llegando a ser el padrino (親分, *Oyabun* en japonés) del área de Tōkaido. Contribuyó al bienestar social (véase el diccionario *Digital Daijisen*, 2 ed.).

admirador de Yajirobē, como las chicas de bachillerato. La película transforma el personaje mafioso histórico en un cómico.

La obra no solo parodia la cultura asiática, sino también la cultura occidental: la leyenda artúrica de Excalibur, la espada del rey Arturo. El dueño del puesto del caldo lleva un vestido en el que pone “Rey Arturo”. El personaje hace propaganda del caldo a la gente diciendo que el caldo da fuerza y ayuda a sacar la espada de la roca. La parodia y la mentira obvia producen un humor absurdo. Además la escena juega con los actores: el Rey Arturo es actor de kabuki y el padre verdadero de Kita-san. El padre y el hijo actúan en una película que no es teatro tradicional.

4.3.6. El estilo artificial

El artificio es un elemento importante del estilo camp. Por ejemplo, una comedia musical de la década de los 60, *Hanakurabe tanuki dōchū* (Tokuzō Tanaka 1961)¹⁹⁷, cuyos personajes son Yajirobē (Raizō Ichikawa) y Kitahachi (Shintarō Katsu), tiene abundantes connotaciones camp. Izumo la analiza con los elementos camp explicando los ejemplos como el tatuaje absurdo de un zueco japonés (*geta*) en la espalda de un *yakuza*¹⁹⁸, la señal de tráfico de Edo, el merendero que tiene un escaparate y la camarera que sirve con una jarrita de sake de vidrio encima de una bandeja de aluminio, en la escena en la que los protagonistas están en unas aguas termales utilizando una bandeja de vinilo; además de una escena en la que se inserta un poster de un funicular, entre otras. Izumo explica que al utilizar estos elementos incongruentes con el contexto histórico «sigue explotando la falsedad de la existencia del sistema de verdad absoluta en personas, materiales, época e historia» (2002, 34)¹⁹⁹.

El director Kudō tomó dicha película como referencia (Hagino 2005, 29), y en esta película hay varios elementos artificiales y exagerados.

El primer punto son los colores; se utilizan los colores vivos y artificiales. Por ejemplo, el color de cabello de Kita-san es rubio. Un japonés nunca tiene cabellos rubios

¹⁹⁷ La película es del género *Tanuki mono*, en el que unos animales parecidos al mapache (*tanuki*) se disfrazan de humanos, y desarrollan historias. La última película de Seijun Suzuki, *Princess Raccoon* (título original es *Operreta tanuki goten*, 2005) es un ejemplo.

¹⁹⁸ Por ejemplo, en el filme de Kudō, el personaje Kin-kin tiene un tatuaje de un plátano y un mono.

¹⁹⁹ El texto original en japonés: 「人や物や時代や歴史に絶対の真理体系が存在するという虚妄をさりげなく爆破し続ける。」

naturales, claramente es artificial. Otro ejemplo, es el color de setas que aparecen en varias escenas. Estas setas tienen colores fantásticos: rosa claro, azul, rojo etc. Y en la última escena aparece un elefante rosa que tiene las patas largas (véase en Figura 10)²⁰⁰. El uso de los colores vivos representa el artificio y la fantasía.

Otro asunto artificial es la vestimenta: los vestidos que se utilizan en la obra, muchos era imposible que existieran en la época Edo en Japón. Por ejemplo, los kimonos vistosos de Ochin y de Kin-kin son de telas brillantes, las botas y las capas, los cascos de motocicleta de los protagonistas en las primeras escenas, los uniformes del grupo de alegría, la ropa de Rey Arturo y otros son ejemplos destacados de ropa actual. Así que los vestidos de la obra son ajenos a aquella época: la imposibilidad y el contraste de tiempo crean un estilo camp.

Además, como otras películas camp, en esta obra también encontramos una escena que muestra la exageración del cuerpo masculino. Yaji-san fantasea con hombres musculosos en taparrabos que cargan sobre sus espaldas unos palanquines que sostienen a los dos protagonistas, y además todos se divierten en la playa. Esa escena está llena de hombres en lo que se mostraría como un paraíso homosexual. Nadie habla, solo hay hombres que juegan; la escena solo da importancia al estilo.



Figura 9. Escena de Ise en la imaginación de Yaji. **Figura 10.** El elefante de Dalí que surge en la obra.

La exageración representativa también funciona a establecer un estilo de teatralidad camp. Casi todos los personajes actúan por exceso, sobre todo los protagonistas; por ejemplo, cuando Yaji-san se separa de Kita-san en el puerto seco de Hakone, derrama lágrimas de cocodrilo exageradamente. Es una escena triste desde un

²⁰⁰ Esta imagen del elefante surge de la pintura de Salvador Dalí, *Los elefantes* (1948). Gracias por el consejo de Dr. Epicteto Díaz Navarro.

punto de la historia, pero, con la exageración se convierte en una escena cómica.

Por último, los efectos especiales más artificiales de esta obra son los brazos unidos de los protagonistas. Después de que Kita-san se haya comido una seta rosa, los dos protagonistas meten su mano en el otro y llegan a tener los brazos unidos. Claramente es un efecto artificial y de aspecto barato, Además el corte y la sangre son extremadamente falsos. Las palabras de Sontag, «es bueno *porque* es horrible» (1996, 376), resultan especialmente apropiadas para la escena.

4.3.7. El amor verdadero, la vida y la muerte

El género del filme es una mezcla de comedia y fantasía, pero también la película se centra en el tema del amor entre Yajirobē y Kitahachi. La publicidad de la película explica que «en el lugar donde se mezclan este y el otro mundo se expresan la felicidad y la tristeza de amarse, vivir y morir»²⁰¹. No sólo es una obra cómica, sino que también trata temas serios.

Durante la historia, los protagonistas se aman, y su relación no es en secreto, los dos hombres andan cogidos de la mano abiertamente. Como he señalado en el capítulo 2, en Japón el amor entre varones no estaba prohibido ni era raro, era normal, y también la relación entre los protagonistas está dentro del marco del *nanshoku* en la obra original de Jippensha Ikku. En este asunto no hay ninguna incongruencia histórica. En la película se describe el amor puro y fuerte, y sin embargo, la aparición de Oyuki perjudica la relación entre los protagonistas. Kita-san mata a Yaji-san, pero tras tomar conciencia de que ha matado a su pareja, se da cuenta de la importancia de la existencia de Yaji-san. El amor se derrota fácilmente, pero por otra parte, la obra habla del amor generoso y absurdo: aunque Yaji-san es asesinado por su pareja, no le guarda rencor y quiere resucitar para seguir peregrinando juntos. Yaji muestra su amor puro desde el principio. A través del sentimiento del protagonista, se muestra un amor absoluto, pero la película no solo se refiere al amor gay, sino también el de las relaciones heterosexuales.

En otro punto, Ohatsu perdona el homicidio y la infidelidad de su esposo y además le echa una mano para que siga el viaje con su amante. Se muestra el amor de Yaji-san como absoluto. Al mismo tiempo, esta obra describe el amor supremo de la

²⁰¹ Introducción en la web de la película (Asmik Ace 2015).

heterosexualidad por medio de Ohatsu. En la película las expresiones del amor absoluto son libres, no se limitan a la homosexualidad ni a la heterosexualidad.

Otro tema es el de la vida y la muerte. En el río Sanzu²⁰², que está en el otro mundo, Yajirobē pide ayuda a la guía y busca el origen del río donde se mezcla este y el otro mundo con la esperanza de ver a su pareja otra vez. En la posada de almas hay muchas almas que esperan alcanzar el nirvana al morir. Todas las almas se representan por un único personaje desnudo. Allí el protagonista encuentra las personas que habían muerto durante el viaje. Representar a todas las almas con el mismo actor impactante (Yoshiyoshi Arakawa) provoca humor, pero por otro lado nos explica que este mundo es efímero, que todo pasa y no hay nada eterno. Aunque en este mundo los cuerpos son diferentes, en el otro mundo todos son iguales. La única cosa que no cambia es el alma.

La película trata temas profundos, pero con la estética exagerada, abrazando la variedad de parodias y la teatralidad; es cierto que esto también ha sido visto como una característica de la posmodernidad en el arte, ya sea en la literatura o en el cine, siendo un elemento peculiar de Peter Greenway, pero de todos modos, debido a esa parodia, aquí los temas principales quedan debilitados. Como las películas clásicas camp, en esta obra triunfa el estilo sobre el contenido. No fue creado por productores gais, pero *Yaji and Kita: The Midnight Pilgrims* se consideraría como lo camp actual: aporta la visibilidad del amor entre hombres con los personajes de Yaji y Kita, y los personajes que no encajan en el marco heteronormativo en el cine para el público general, junto con los elementos incongruentes que subvierten “la verdad absoluta”

²⁰² En el budismo, el río Sanzu está a medio camino al otro mundo donde los muertos pasan por él.

4.4. El filme *La maison de Himiko*

En el mismo año en el que se realizó el filme hollywoodense *Brokeback Mountain* del director Ang Lee, en Japón se estrenó una película que se llama *Mezon do Himiko* (el título inglés es *La maison de Himiko*, 131 minutos) del director Isshin Inudō en el año 2005. La mayoría de los personajes de este filme son gais, transexuales y transgénero. El director había investigado sobre la comunidad gay para la realización filmica, y quería que la película reflejara el mundo opresivo en el que vive el colectivo gay²⁰³. Sin embargo, algunos autores tachan a esta película de obra homófoba. Por ejemplo, Mizoguchi, una investigadora del manga *Boy's Love*, opina que esta película del director Inudō es heterodoxa (2015, 295-302).

En las siguientes páginas se tratan las representaciones gais dividiéndolas en tres partes: la escena en el club, el amor gay-hetero entre los dos protagonistas y las representaciones gais de los ancianos y el protagonista. Tendremos como punto de referencia a algunos autores como Mizoguchi e Ishida quienes tratan los discursos de *Yaoi/Boy's Love*, un género de manga japones donde se presenta el amor entre hombres y el homoerotismo masculino.

4.4.1. La película *La maison de Himiko*

El filme *La maison de Himiko* fue dirigido por Isshin Inudō y escrito por Aya Watanabe, producido a través de la empresa cinematográfica japonesa Asmik Ace. Trabajaron como equipo técnico, por ejemplo, Haruomi Hosono en la música, Takahiro Tsutai, fotografía, Yoshitake Hikita, iluminación, Hirohide Abe, montaje, Michiko Kitamura del diseño de vestuario (igual que *Big Bang Love, Juvenil A*), Norihiro Isoda diseño de arte (ha trabajado en varios filmes de Takeshi Kitano), etc. Los papeles principales fueron interpretados por actores jóvenes y famosos en Japón, como Joe Odagiri y Kō Shibasaki. Es una obra bastante conocida y comercial en Japón, sin embargo, no es una película gay japonesa como *Hush!* (2001) del director Ryosuke Hashiguchi que se ha estrenado en varios países. Esta película solo se ha estrenado en Japón y en algunos

²⁰³ Véase el folleto de la película (Asmik Ace 2005a, 8).

festivales de filmes japoneses en Alemania o los Países Bajos²⁰⁴.

El director habría elegido actores no muy conocidos para los papeles de los señores de la residencia con el objetivo de evitar que los espectadores relacionen la sexualidad de los actores con sus vidas privadas al ver la película. Además, algunos actores como Yamazaki (interpretado por Kira Aoyama), Kikue (interpretado por Shinjuku Yō-chan), y también los chicos universitarios que visitan la residencia son gays en la vida real. Yamazaki ha salido del armario y trabaja como actor de teatro, y Yō-chan es el dueño de un bar de Ni-chōme (Barrio gay de Tokio). A través de sus representaciones, el director querría producir una imagen realista.

La historia comienza con la visita de Haruhiko (Joe Odagiri) a la protagonista Saori (Kō Shibasaki), quien trabaja como administradora de una empresa de pintura. A Saori, Haruhiko le propone trabajar en una residencia de mayores gays que se llama *Mezondo Himiko* (es decir, La Maison de Himiko). El padre de Saori es Himiko, su nombre profesional (interpretado por el actor y bailarín Min Tanaka) que es el dueño de esta residencia, y al mismo tiempo es el novio de Haruhiko; Himiko está en una fase terminal de cáncer, y no le queda mucho tiempo de vida. Saori tiene relaciones conflictivas con Himiko, porque abandonó a su madre y a ella cuando era pequeña, y ahora no quiere verle ni ayudarle. No obstante, Saori decide trabajar en esta residencia los domingos aceptando la propuesta de Haruhiko; seguramente toma esa decisión porque Saori está en una mala situación económica debido a una operación de su madre fallecida hace unos años, por lo tanto, le interesa la posibilidad de recibir un sueldo bastante bueno y la herencia de Himiko. La película se centra en la relación entre Saori, Haruhiko y Himiko (padre de Saori) y también describe las vidas cotidianas de los mayores de la residencia con Saori²⁰⁵.

²⁰⁴ Según la página de «Release info» de *Mezondo Himiko* en el IMDb: Acceso el 17 de marzo de 2019, https://www.imdb.com/title/tt0451123/releaseinfo?ref_=ttfc_sa_1.

²⁰⁵ Según el folleto de la obra, antes de la producción de *La maison de Himiko*, el director preparaba un proyecto para realizar una película basándose en un comic corto *Tsurubara tsurubara* (1988) de la autora de manga Yumiko Ōshima (Ella forma parte del grupo del 24 (*24 nen gumi*) que está compuesto por una serie de dibujantes de shōjo manga, y este grupo se considera como cabecera de la corriente *Yaoi / Boy's Love*): la mayoría del público de Yumiko Ōshima son niñas y/o mujeres, y sus cómics son del género shōjo manga (que significa cómic para niñas). El director Inudō ha realizado películas basadas en la obra de Ōshima, por ejemplo, *Kinpatsu no So-gen* (2000), y *Gūgū datte neko dearu* (2008). *Tsurubara tsurubara* trata la vida del protagonista cuando era pequeño, cuando tuvo un sueño en el que le llamaban Tayoko y veía una casa con rosales; a partir de ese momento empieza a buscar esa casa y a gustarle vestirse con ropa femenina, y se convierte en una mujer y trabaja en un bar gay. Para la realización de este proyecto, el director y la guionista leyeron varios artículos sobre el colectivo LGTB; no obstante, al final no se continuó este proyecto por problemas económicos. A través del productor, llegó a Inudō y Watanabe una noticia de un periódico sobre una residencia para gays ancianos en Manila, que les inspiró la historia de *La maison de Himiko* (Asmik Ace 2005a, 8).

4.4.2. La escena en el club

Al tratar los personajes gais y transexuales, la película es considerada como una película gay. Además al situarse en la residencia para los gais ancianos, parece que es una película que defiende la comunidad gay y representa a los personajes gais de forma realista. Sin embargo, hay críticas que interpretan este filme como homófobo (Mizoguchi 2015, 301-302; Shinjō 2010, 113).

La película se narra desde la perspectiva de Saori, quien se representa como una persona homófoba. Al tratar a los mayores, la protagonista siente rechazo, y además utiliza palabras japonesas como *okama*, *homo*, que son palabras peyorativas parecidas a la palabra maricón en español. No obstante, uno de los temas centrales del filme, la transformación de la protagonista por su acercamiento al colectivo y al padre tras comunicarse con los mayores y los momentos que pasa con ellos, se muestra en la escena en el club como una clave para el desarrollo de la trama.

Por ejemplo, uno de los gais ancianos de la residencia, Yamazaki (quien disfruta vistiéndose con ropa femenina sin mostrárselo a nadie) y Saori desarrollan una relación amistosa. Y un día, en el cuarto de Yamazaki, le enseña a Saori un vestido blanco que ha hecho a mano él mismo para su vestimenta cuando sea enterrado, diciendo “cuando me muera, o ya no tengo que sentirme triste si no me queda bien la ropa femenina”.

Otro día, ellos están disfrutando, haciendo cosplay, y Saori le plantea a Yamazaki el irse de fiesta con ese vestido blanco precioso. Gracias al planteamiento de Saori, los hombres de la residencia (excepto Saori, todos son hombres) se ponen un traje, Yamazaki lleva su vestido blanco y también usa maquillaje. Y ellos, todos menos Himiko, salen de fiesta a un Club.

Sin embargo, allí Yamazaki va a sufrir los insultos homófobos de un ex subordinado en el trabajo de su antiguo trabajo: A Yamazaki, el ex subordinado que está borracho le dice riéndose “Sr. Yamazaki. Eres Sr. Yamazaki, ¿verdad? ¿Qué te ha pasado? Tú eres maricón, ¿no? Cuando trabajabas, tu comportamiento era afeminado. Y decíamos que seguramente eras maricón. Maricón”. Yamazaki sufre un shock y cae al suelo. Saori interviene diciéndole “¡Pídele perdón!” varias veces, con intensidad. Pero, se burla

repetidamente de Yamazaki y además le responde a Saori, “Fea... No pido perdón...”. Al final, les separan, y Haruhiko se la lleva a bailar para que se tranquilice. Pero no aparece ninguna escena en donde el borracho se disculpe²⁰⁶.

Esta escena muestra la homofobia del antiguo subordinado a Yamazaki y el acercamiento hacia la gente gay de Saori, que tenía algún prejuicio homófobo.

Además, la secuencia en el club, después de la escena del baile presenta una *performance* de una pareja de dos payasos: un hombre occidental alto que se viste de mujer, y otra japonesa baja que se viste de hombre. No son *drag-queen*, que sería un ejemplo de estilo camp, sino que las actuaciones de estos payasos juegan los roles del género, a través de su actuación exagerada y cómica del género, de masculinidad y feminidad exageradas (Figura 11).

Al describir dicha *performance* de payasos, el director intentaría aportar el significado de que Yamazaki es una persona “liberada”, quien dio un paso por seguir su deseo que antes no podía realizar.

Así, en el folleto del filme, Inudō comenta que tiene empatía con los gais y los cómicos:

Me parece que los gais y los cómicos son “la gente liberada”. Ellos tenían que ir a otro mundo decidiendo dejar atrás la sociedad corriente y la vida donde vivían antes. Ese es un sitio duro y al mismo tiempo libre. Creo que la gente gay también vive en ese mundo. Aunque mi imaginación sea arbitraria (Asmik Ace 2005a, 8).

Por ejemplo, en la escena en la que los protagonistas bailan con una versión dance music de una canción del pasado de la época shōwa, aparte de estar centrada en los protagonistas, se insertan planos en los que Yamazaki baila con una risa que indica que está disfrutando, que muestra el cambio de una persona que va superando su timidez.

²⁰⁶ Normalmente, es imposible que un subordinado o ex subordinado, con sentido común, se burle de su ex superior en Japón. Pero en la escena, el ex subordinado de Yamazaki está muy borracho; entonces se puede considerar que por estar muy borracho pierde sus modales, y dice francamente lo que piensa y lo que pensaba antes.



Figura 11. Plano general de dos payasos. **Figura 12.** En la escena de baile, Yamazaki y Chubby.

Comparando con los payasos, la representación de Yamazaki no es solo un objeto de risa, sino que funciona para dar una imagen tolerante, al mismo tiempo. Además, el travestismo de Yamazaki no tiene una forma exagerada, tampoco imita totalmente el “género femenino.” Utiliza maquillaje y lleva un vestido, pero no se pone pechos artificiales, ni pelucas. A pesar de la contradicción de que no utiliza las pelucas que tenía el personaje en su habitación y la *mise-en-scène* para que el ex subordinado se diera cuenta de Yamazaki (Mizoguchi 2015, 300-301), su representación aporta un aspecto desviado del modelo de mujeres transexuales.

4.4.3. El amor hetero-gay

La obra tiene varios temas, uno de ellos es que los protagonistas tienen relaciones amorosas. Un chico gay, Haruhiko, se enamora de Saori, que es la hija de su novio Himiko. Aunque él sea gay, ella es la única chica y es especial, Haruhiko quiere a Saori. Además, en esta obra hay una escena en donde intentan tener una relación íntima entre ellos.

Por ejemplo, ellos comparten su experiencia de la soledad. El vacío del chico gay es porque su novio está muriendo, y necesita a alguien o algún deseo para buscar el significado a su vida. Haruhiko necesita alguien a quien pueda amar o desear que no sea Himiko, y ha encontrado a Saori, que es la hija de Himiko. Y ellos se atraen mutuamente.

La película describe cómo se atraen mutuamente Saori y Haruhiko. Al pasar un tiempo desde la noche del club, van a tener una relación íntima en la habitación de Yamazaki con su permiso; sin embargo, no pueden llevarla a cabo. La película muestra que no pueden hacer el amor por la orientación sexual de Haruhiko. Y él se presenta como un personaje que se queda dentro del marco de su sexualidad como gay. Al final, no puede pasar la frontera de su sexualidad.

El director ha sido criticado por este enfoque del sexo entre un gay y una mujer heterosexual por distintos gais, algunos conocidos o amigos suyos. Pero según la entrevista en el folleto del filme, sobre la siguiente pregunta “¿Cómo ha surgido el desarrollo filmico de una relación sexual entre Haruhiko y Saori?”, Inudō responde lo siguiente:

...yo pensé que es una historia en que la gente supera un tipo de muro. Para esto, necesitaba un desarrollo. Los gais me dijeron muchas veces que esto es imposible, pero para Aya-chan (guionista Watanabe) y para mí era posible (Asmik Ace 2005a, 8).

Por ejemplo, Ronni y Kimura explican lo siguiente: «Si una vez se reconoce que se es gay, después en general se sigue siendo gay. En realidad, no son pocos los hombres gais que son heterosexuales o bisexuales durante un tiempo» (2016, 159). Y como los amigos del director, desde parte del colectivo fue criticado. Por ejemplo, Mizoguchi critica esta posibilidad del amor gay-hetero indicando que «Haruhiko tiene un deseo “imposible” hacia Saori» (Mizoguchi 2015, 301) y distingue la simpatía amistosa y la simpatía de enamorarse. Añade que «Haruhiko no era bi, pero no sé por qué tiene el deseo de tener sexo con Saori que es una mujer...» (Ibíd. 296).

Pero, la película pone una frontera de la relación entre dos protagonistas. Por ejemplo, la clásica teoría *queer*, en *El género en disputa* Judith Butler dice: «Así, dentro del discurso legado por la metafísica de la sustancia, el género resulta ser performativo, es decir, que conforma la identidad que se supone que es» (2007, 84). La identidad gay de Haruhiko también resulta performativa. Y, por la identidad gay performativa de Haruhiko, los actos sexuales del protagonista están limitados en este filme.

En otra parte, la película representa una parte del colectivo del pasado, como se ha indicado en el capítulo 2. Antes había mucha más presión social que ahora para que los hombres se casaran y formaran una familia y también hacia las mujeres. Por lo tanto, había muchos gais que se casaban con mujeres. Los casos de Himiko y Ruby, por haber tenido sus familias, y también la escena en la que Saori le pregunta a Masaki (un anciano gay de la residencia que trabajaba como profesor de primaria) sobre la experiencia sexual con una mujer, se pueden considerar como ejemplos ficticios de la historia contemporánea

en torno al colectivo. Y después del *boom* gay de los años 90 en Japón, ya se da un mayor reconocimiento social de la gente gay.

Por otro lado, Chiseko Tanaka, que cree posible el amor entre Haruhiko y Saori, pero al mismo tiempo pone en duda de que los productores hayan censurado esta relación entre los protagonistas:

¿Hay un deseo subconsciente del director Inudō de que encierra a los homosexuales en un “lugar sagrado”? ... A lo mejor la idea de “encerrarse en sí mismo” de la residencia Himiko para los homosexuales, es la idea original del director (Tanaka 2005, 203).

Tanaka no utiliza la palabra “homofobia”, pero sí que ve que hay una división entre la gente de la residencia y la gente heterosexual.

En la película aparecen varios tipos de fronteras entre los heteros y los gais, la muerte y la vida, los jóvenes y los ancianos (Ōba 2005, 198-199). No solo pone las fronteras en las identidades sexuales, sino que también divide a los personajes por otros temas. La película obliga a establecer una frontera en la orientación sexual, da un punto trágico al amor gay y hetero de los protagonistas en la historia.

Y en el caso de Haruhiko ha fracasado la relación sexual con Saori. Pero, el Sr. Hosokawa (interpretado por Hidetoshi Nishijima) que es el jefe de Saori ha conseguido tener una relación íntima con ella, después de que Saori tenga una discusión con Haruhiko sobre el problema relacionado con Ruby y la residencia. Saori llora después del acto con el Sr. Hosokawa. Se considera que con Haruhiko a quien le gusta no ha podido tenerlo, y con el Sr. Hosokawa a quien no ama, y tampoco él le quiere a ella, sí que ha podido tener una relación íntima. No funciona bien lo que desea la protagonista, y ese sentimiento se expresa con sus lágrimas.

En la escena que Saori se despide de Haruhiko después de la muerte de Himiko y de buscar su legado en la residencia, Haruhiko comenta sus celos hacia el Sr. Hosokawa por haber tenido una relación con ella (lo supo a través del Sr. Hosokawa cuando ellos beben juntos). Y la protagonista llora. Aunque no funcione una relación sexual, Haruhiko y Saori siguen sintiéndose atraídos mutuamente, sería un amor platónico y también “el

amor verdadero”.

Pero también podría pensarse de la siguiente manera; si hubiera funcionado el sexo entre Haruhiko y Saori, podrían crear una pareja fuera del binarismo de la homosexualidad y la heterosexualidad, y mostraría una orientación fluida. Pero Inudō le prohíbe pasar la frontera de la orientación sexual a Haruhiko, él nunca sale de su marco sexual como gay, y con Saori nunca va a tener una relación *queer* (físicamente). Por lo tanto, el director destina a Haruhiko otra vez al mundo homófobo y mantiene el binarismo del hetero/gay.

4.4.4. Las representaciones gais de los ancianos

Hasta ahora hemos tratado sobre el amor gay-hetero entre los dos protagonistas. A continuación nos centraremos en las representaciones gais en la película. Durante la película, la mayoría de los personajes masculinos son gais o mujeres transexuales (ex. MTF), excepto el ex subordinado de Yamazaki que es homófobo, y otro que es el jefe de Saori, el Sr. Hosokawa, que no se presenta como una persona homófoba. A pesar de que la obra se centra en las vidas de los dos protagonistas Haruhiko y Saori, también encontramos a los mayores de la residencia a través de las conversaciones en varias escenas. Y cada uno tiene su personalidad y su pasado, y a los espectadores les muestra que ellos han tenido unas condiciones difíciles por su sexualidad en su vida anterior.

Los ancianos de la residencia se componen de varios tipos de gais: por ejemplo, Masaki era profesor de primaria, Yamazaki trabajaba en una empresa, Kikue y Ruby eran los miembros del bar gay Himiko, Inoue parece que tiene un pasado *yakuza* por tener tatuajes grandes en la espalda, antes de jubilarse Kijima trabajaba en una empresa cuya presidente es el benefactor de Himiko, y el último es Chubby que es un gay que ayuda a los ancianos de la residencia.

El personaje de Ruby es transexual, pero no sabemos si Kikue también lo es: no obstante, Kikue siempre se pone ropa femenina, por lo tanto, se presenta como un transexual o un transgénero. En el caso de Yamazaki, entendemos que es un personaje transgénero: a él le gustaba ponerse ropa femenina y también a través de la frase en el servicio para chicas con Saori en el Club “Retocarse el maquillaje en un servicio, era mi ilusión”.

Excepto esos tres personajes y Himiko, todos los miembros de la residencia no tienen comportamientos afeminados, se describen como personajes gais con gestualidad masculina.



Figura 13. *Escena de la comida.* **Figura 14.** *Plano general de los personajes en la escena del club.*

En este filme, la residencia es solo para hombres, así que no aparece ninguna lesbiana ni un personaje transexual masculino, etc. Si vemos una perspectiva del colectivo LGTB, esta residencia imaginaria japonesa solamente presenta una parte del colectivo. Sin embargo, dentro de los hombres o nacidos como hombres biológicamente, en la residencia hay diversos tipos de personajes con distinta sexualidad como gay, transexual, transgénero. Se refleja la variedad de estas minorías sexuales.

La película describe las vidas de los mayores de la residencia también. En esta residencia, los mayores viven feliz y tranquilamente; y la película muestra sus vidas cotidianas; por ejemplo, Kikue viendo una serie, Haruhiko y Kikue cotillean de una actriz que sale en la serie, etc... Hay una escena donde ellos comen juntos (Figura 13), y otra comiendo fruta, etc.

Viven con independencia, los inquilinos no tienen ninguna enfermedad grave, excepto Himiko; disfrutan su vida en la residencia con sus compañeros. Pero cuando Ruby cae enferma, cambia la situación y se genera un problema. Por tener un ataque de apoplejía, Ruby es ingresada en el hospital. Aunque le salvaron la vida, no puede hacer nada ni recuerda su pasado, y necesita a alguien que le cuide todo el tiempo. Sin embargo, la residencia no tiene suficiente equipo médico, y tampoco hay recursos económicos; entonces, los miembros de la residencia deciden pedir al propio hijo de Ruby que venga a buscarlo, y él no sabe que su padre se ha convertido en una mujer transexual.

Al igual que Himiko, Ruby había tenido una esposa y un hijo, pero les dejó y él

tuvo una operación transexual, y cambió de sexo. De vez en cuando, la ex esposa de Ruby le enseñaba cómo estaba su hijo; el hijo ahora es funcionario y tiene una familia ya con una niña. Pero desde hace dos años Ruby ya no tenía oportunidad de saber la actualidad de su propio hijo por la muerte de su exesposa. Ruby desea saber cómo está el hijo y también se imagina a la nieta, pero Ruby no tiene contacto con su hijo.

Al final, el hijo viene a buscar a Ruby. Al tener una enfermedad grave, y no identifica a sus familiares. Cuando era consciente y tenía memoria, no podía ver a su hijo ni a su nieta, pero ahora sí. Resulta totalmente contradictorio.

Aunque los mayores viven felices en la residencia, ellos tienen momentos difíciles en su vida. Este caso es el de Ruby en el momento de su enfermedad; no le había contado su transexualidad a su hijo, y no tiene contacto con él. Al final, el hijo le recibe sin conocer su sexualidad transexual. La discordia familiar no solo se genera en la gente LGTB sino también en la gente heterosexual. Pero, en el caso de la minoría sexual se complica más por su sexualidad, la película muestra la complejidad a causa de su sexualidad en momentos importantes de la vida.

4.4.5. La representación del protagonista Haruhiko

A continuación, examinaremos a uno de los protagonistas, Haruhiko. Haruhiko representa un personaje guapo, atractivo, misterioso; es un personaje muy llamativo. Inudō ha elegido al actor Odagiri por su atractivo incluso para los hombres.

Hitoshi Ishida afirma que la imagen de los gays diferenciada de los hombres heterosexuales se puede establecer en las revistas en las que aparecen los gays a partir del *boom* gay en Japón de los años 90: «Los gays se visten bien, son limpios, divertidos, guapos, delicados, tienen buen gusto, son creativos, perspicaces, ricos, esplendidos y ejecutivos» (2007, 52).

Haruhiko siempre lleva una vestimenta elegante y fresca en la que predomina el color blanco. Además, es hijo de un gran empresario de la construcción, y económicamente es un privilegiado. Es un personaje que tiene casi todas las calificaciones señaladas por Ishida. Además, Haruhiko invita al mundo gay a un adolescente que hacía actos homófobos con sus amigos a la gente de la residencia (Mizoguchi 2015, 299).

El personaje de Haruhiko interpretado por Odagiri representa a un chico gay

atractivo, guapo, rico, y no solo fascina a las mujeres sino también a los hombres. Sobre la representación de Haruhiko, Mizoguchi opina: aunque hay una escena que besa a Himiko se presenta como un gay de boquilla y frívolo (Ibíd. 296-298), señalando dos escenas: en una Haruhiko provoca bromeando al Sr. Hosokawa cuando tienen que borrar un grafiti homófobo en el muro de la residencia; y otra es la conversación entre Saori y Haruhiko, en la que él menciona que ha tenido una relación con el benefactor de Himiko.

Haruhiko tuvo una relación sexual con el benefactor de Himiko porque él no quería seguir patrocinando a la residencia al ver la mala situación de Himiko. Para que el benefactor siga apoyando a la residencia, Haruhiko decide tener una relación con el benefactor, pero no se describe visualmente; solamente podemos saber a través de la conversación entre Saori y Haruhiko. En la conversación entre ellos, Haruhiko solamente comenta cómo fue el sexo con un señor mayor. Pero, cuando él está solo y dice en voz baja “Así, de momento la situación (económica) de la residencia se queda tranquila”. A través de esta frase se considera que fue una relación en la que se sacrificó para salvar la residencia.

Durante el filme, no se muestra ninguna escena de sexo explícito entre hombres, solo hay una escena en la que Haruhiko besa a Himiko y se abrazan. Pero, su pareja Himiko está mal por el cáncer y se está muriendo, y es imposible tener una relación sexual en esa circunstancia. No obstante, estar con Himiko y cuidarle significa una forma amorosa y muestra el cariño de Haruhiko hacia Himiko. Aunque la película no muestre las escenas homoeróticas, y también Haruhiko tenga una relación sexual con el benefactor con el fin de salvar la residencia, no representaría un personaje frívolo, sino que mostraría su amor platónico hacia Himiko.



Figura 15. Plano americano de Haruhiko y Hosokawa.

Ahora bien, pensando desde otro punto de vista como el binarismo heterosexual y homosexual y fijándome en los dos personajes guapos de esta película, en esta historia, solamente Haruhiko y el Sr. Hosokawa aparecen como personas con un impulso sexual hacia Saori. A pesar de que ellos tienen estas dos cosas comunes, como son el deseo sexual hacia Saori y ser guapos, sus representaciones son opuestas.

Haruhiko: aunque habla de sus relaciones con otros hombres, en la pantalla no tiene sexo explícito. Solamente se ven los besos con Himiko y Saori. Y cuando intenta tener una relación sexual con Saori, no puede terminarla. Pero, Haruhiko sigue queriendo a Saori platónicamente. Y su vestimenta siempre es del color blanco o crudo y azul.

Por otro lado, el Sr. Hosokawa; desde el principio del filme, aparece besando y teniendo relaciones sexuales con varias mujeres de su empresa aunque él tiene esposa y un hijo. Con Saori también tiene una relación íntima, según se ha dicho, pero la relación entre Hosokawa y Saori está vinculada solo con el sexo. Y, respecto al vestido, al contrario que Haruhiko, siempre se pone ropa negra cuando está en la residencia. En el contraste entre estos personajes guapos, incluyendo su forma de vestir, se puede percibir lo siguiente; el representante del guapo heterosexual el Sr. Hosokawa es excesivo visualmente en el sexo, y el representante gay Haruhiko sería más bien platónico.

Para terminar, la película gay japonesa del director Inudō, representa una variedad de personajes nacidos biológicamente hombres; en la residencia de Himiko se muestra la diversidad del colectivo gay, transexual y transgénero.

Haruhiko es un personaje con “las calificaciones típicas de gay”, como guapo, limpio, con buen gusto, etc.; los sentimientos de este personaje hacia sus personas queridas son platónicos. Y el filme describe las vidas tranquilas de los ancianos, pero también, al insertar escenas como la que protagoniza Ruby o la de Yamazaki, muestra como por su sexualidad han sufrido momentos complicados. La homofobia aparece violentamente en un ex subordinado de Yamazaki y las dificultades familiares de Ruby también vienen de su sexualidad.

Al presentar a personajes pertenecientes a minorías sexuales de diferentes generaciones y con diferentes identidades, la película sería un instrumento para abrir una nueva perspectiva a los espectadores. Además, el filme contiene la posibilidad de la diversidad amorosa, en este caso el amor gay-hetero. No obstante, el protagonista Haruhiko se mantiene dentro del marco gay “performativo” a causa de la relación sexual

fracasada con Saori. Y los mayores se quedan dentro de un espacio como la residencia. Aunque haya posibilidad de subvertir lo binario entre la heterosexualidad/homosexualidad, representa unas fronteras invisibles con las que el director querría mostrar la opresión dentro de la sociedad japonesa hacia la gente del colectivo.

4.5. El amor entre hombres en la película *Quisiera estar siempre a tu lado*

Boy's Love (BL) es un género de novela y manga japoneses que trata el amor entre hombres dirigido para un público femenino. Este no es un género minoritario, ya que en 2017 obtuvo unas ganancias de 22 mil millones de yenes²⁰⁷. El género *BL* no se limita en los formatos como novela o manga; a partir de los años 2000, se empezaron a estrenar películas *BL*. Prestando atención a este género, en esta sección, me gustaría tratar la sensibilidad del amor entre chicos jóvenes en la película *Quisiera estar siempre a tu lado* (el título original en japonés: *Itsuka no kimi e*, 2007, 67 minutos).

4.5.1. El género *BL* desde manga a otros medios culturales

En el manga japonés del género *shōjo* (las mangas para chicas jóvenes), empezó a describir los amores entre chicos en los años 70 sobre todo con las dibujantes del grupo 24 como Keiko Takemiya, Yumiko Ōshima, etc.²⁰⁸. Posteriormente, a partir de 1978, la revista *JUNE* dedicada a la narrativa del amor entre chicos, publica las obras de manga y novelas de las creadoras posteriores del *Boy's Love* (Mizoguchi 2015, 32). Al mismo tiempo, aparecieron dibujantes no profesionales que empezaron a describir sus historias originales y parodias de los cómics cambiando la narración sobre los amores entre personas del mismo sexo; lo que se conoció como la homosexualidad masculina en un círculo *dōjinshi (fan fiction)* (el género es también llamado *Yaoi* en sentido estricto). En Occidente se dio un fenómeno parecido llamado *slash*. A partir de los años 90, la corriente de la novela y el manga que trata el amor entre varones empezó a ser denominada *Boy's Love* (la palabra *Yaoi* también se utiliza igualmente que el género *Boy's Love*, en sentido amplio). Los típicos modelos de *BL* se caracterizan por los personajes heterosexuales, y los protagonistas con papeles distribuidos en pasivo o activo y femenino o masculino, con dificultad para aceptar de su orientación sexual.

La investigadora del género *BL*, Akiko Mizoguchi señala que a partir de los años

²⁰⁷ El tamaño del mercado de este género no solo se limita a los cómics y a las novelas, sino que también a los CDs y a otros productos. Consultado en la web de *Nikkei Shinbun* (2017) y en el comunicado de la prensa *Estudio del mercado sobre "Otaku" en 2017* del Instituto de Economía de Yano (Yano Keizai Kenkyūjo, S.A. 2017).

²⁰⁸ Mizoguchi (2015) piensa que el origen del *BL* fue la novela de *Koibitotachi no mori (A Lover's Forest)* (1961) de Mari Mori (conocida como la hija de Ōgai Mori) (22-25).

2000, empiezan a aumentar los manga que muestran la nueva forma de *Boy's Love* que quedan fuera del modelo típico, y que quieren contribuir a superar la homofobia, la heteronormatividad y la misoginia (Ibíd. 10 y 253)

James Welker afirma que el género *BL* es doblemente *queer* por subvertir la normativa de la sexualidad femenina gracias a la descripción del amor homosexual masculino y su sexualidad para las chicas jóvenes cisgénero y heterosexuales, y también por dar un sitio de alivio para los individuos fuera de la heteronormatividad, aunque fue sin intención inicial de los productores y lectores del *BL* (2019, 11-12).

Actualmente, la novela y el manga del género *BL* se han popularizado y librerías locales en Japón también tienen su propio espacio. Por la popularización de este género, se realizan varias películas y series. Por ejemplo, en 2016, 2018 y 2019, se emitió una serie que se llama *Ossan's Love (El amor entre tíos)*. Trata sobre empleados que coquetean en una oficina de una empresa inmobiliaria. No es una historia que narra el amor gay, sino un amor *BL*. En realidad, esta serie ha tenido bastante éxito dentro del colectivo gay (Fujimoto 2019, 137-138). La serie ha sido un gran éxito e incluso se realizó una película *Ossan's Love: Love or Dead* en 2019. En el 2020, se han estrenado varios filmes *BL*, uno de estos está siendo una película taquillera del director Isao Yukisada, *The Cornered Mouse Dreams of Cheese* (título original es *Kyūso ha chizu no yume o miru*) que originariamente es un manga de Setona Mizushiro.

El género *Boy's Love* empezó en un círculo pequeño entre las chicas llamadas *fujoshi* (腐女子, literalmente significa “mujer podrida”, las lectoras de este género se autodenominan así culpándose porque les gusta un género poco común); ahora se está convirtiendo en un género más aceptado. Por supuesto, ya se habían producido varios filmes y series temáticas sobre la homosexualidad antes del *boom* LGTB de 2015 en Japón. Acerca del cine *BL*, a partir de los años 2000, empezaron a estrenarse las películas adaptadas de cómic o novelas *BL* (Mizoguchi 2015, 41-42). Por ejemplo, de la serie *Takumi-kun*²⁰⁹, cuya tirada total fue cinco millones de ejemplares²¹⁰, se estrenaron cinco filmes, y los sacaron a la venta en DVD. Esta serie tuvo mucho éxito y su autora continúa teniéndolo.

²⁰⁹ No se han publicado novelas ni cómics de la versión española.

²¹⁰ Consultado en *Kadokawa bungei web magazine* (2019), se puede leer una entrevista al autor de la serie *Takumi-kun*, Shinobu Gotoh.

A lo largo de la historia del cine de temática gay, muchas veces el reparto de actores incluía solo chicos jóvenes atractivos o andróginos; por ejemplo véanse *La muerte en Venecia* (Luchino Visconti 1971), *Maurice* (James Ivory 1987) y *Call Me by Your Name* (Luca Guadagnino 2017). Han sido representados como objetos del amor homosexual y los actores en los filmes *BL* también se caracterizan por ser jóvenes y apuestos.

En las películas *BL*, la mayoría de los actores provienen del género musical de 2.5 dimensiones²¹¹ (estos musicales se basan en el manga, el anime o videojuegos) como el musical de *The Prince of Tennis*^{212,213} en el que no describe la homosexualidad, pero conlleva un potencial para generar una mirada fuera de la heteronormatividad.

En una entrevista en Internet, un productor del cine *BL*, Kazushi Miki, comenta la perspectiva de las *fujoshis*.

El musical *The Price of Tennis*, a pesar de que su historia estaría destinada a chicos jóvenes, los admiradores (femeninos) ven el reparto con la mirada de *Boy's Love*. Hay muchos *BL* escondidos como *The Prince of Tennis*, *Los caballeros del Zodiaco* (*Saint Seiya*) y *Bayside Shakedown* (*Odoru Daisōsasen* es una serie y película sobre la policía japonesa), etc. Como todas las *fujoshis* ven desde otro punto de vista completamente distinto al de nosotros a los hombres (heterosexuales); este factor muchas veces se relaciona al éxito. Las obras que

²¹¹ La sociedad civil con personalidad jurídica del musical de 2.5 dimensiones de Japón (Japan 2.5-Dimensional Musical Association 2020) determina este género como «el término general de contenidos teatrales de tres dimensiones basados en las obras originales de dos dimensiones como mangas, animes y videojuegos. La palabra fue utilizada por los admiradores quienes prestaban atención a este género desde el principio». (Texto original en japonés: 「二次元の漫画・アニメ・ゲームを原作とする三次元の舞台コンテンツの総称。早くからこのジャンルに注目し、育ててくれたファンの間で使われている言葉です。」). No solo el musical de *The Prince of Tennis*, sino también, *Sailor Moon*, *Kiki* (la animación Ghibli es famosa; originalmente fue literatura infantil escrita por Eiko Kadono), *Death Note* etc. No hay limitación entre los géneros de manga de *shōnen* (chicos jóvenes) o *shōjo* (chicas jóvenes). Según Kunio Suzuki, el género musical de 2.5 dimensiones se diferencia de los programas musicales adaptados de dos dimensiones como *El Rey León* de la compañía Shiki de Tōhō, *La Rosa del Versalles* que realiza la compañía del teatro Takarazuka (formada solo por mujeres). Los musicales de 2.5 dimensiones ocupan una posición inferior a los teatros de dichas compañías (2017, 2-4).

²¹² El manga original escrito por Takeshi Konomi, trata sobre el progreso de un protagonista Ryōma Echizen, que es un prodigio del tenis. Con sus compañeros del club de tenis de la escuela secundaria masculina Seishun Gakuen, intenta ganar campeonatos de la modalidad organizados por escuelas niponas.

²¹³ Véase la entrevista del productor del cine *BL*, Kazushi Miki, publicada por la web *Cyzowoman* (Banda 2019a).

describen corrientemente la amistad entre chicos, según sus casos, son el *BL* ocultado (para los admiradores femeninos). Tenemos que pulir la sensación de captar la perspectiva de las *fujoshis* (añado entre paréntesis las aclaraciones) (*Cyzowoman* 2010b)²¹⁴.

Como el productor de cine *BL* indica, las *fujoshis* tienen otro punto de vista. Las aficionadas del género *Yaoi* se imaginan la relación amorosa entre personajes heterosexuales masculinos o interpretan la relación heterosexual de los personajes masculinos en relación a la homosexual, y las describe en los cómics de un círculo *Yaoi*. Las *fujoshis* disfrutaban de la parodia homosexual y del homoerotismo de los personajes masculinos de las obras de manga populares en las que no se trata el amor entre personas del mismo sexo. Como ha mencionado Miki, lo mismo ocurre en el manga original *The Prince of Tennis* del género *shōnen* manga (comics para chicos jóvenes) no tiene temática homosexual. Tampoco describen la homosexualidad en su musical de 2.5 dimensiones. Pero las fans femeninas de este musical descubren o leen subjetivamente los elementos homosexuales dentro de la relación homosocial entre los actores del reparto. Eso se podría considerar como una «mirada *BL*». Históricamente, bajo la represión, los propios homosexuales tenían que buscar y leer algo detrás de la amistad masculina en el cine para cumplir sus deseos. La mirada *BL* y la mirada gay tienen en común la lectura de la relación íntima en las representaciones de las amistades masculinas, aunque no son exactamente igual por sus identidades de género y sexualidades, e incluso la represión ejercida entre las mujeres *fujoshis* y los homosexuales en otras generaciones pasadas. Pero como indica Welker, «no hay frontera explícita entre el *BL* y los medios de comunicación de LGTB(Q). Progresivamente el *BL* se convierte en más *queer*» (2019, 12)²¹⁵.

²¹⁴ Véase en la entrevista del productor del cine *BL*, Kazushi Miki, noticia en la web, *Cyzowoman* (2010b), «Nonke kara mite 'dakitai' to omoeruka inaka! BL eiga no 'uke' ni motomerareru jōken toha» («Sobre los requisitos de los papeles pasivos del cine *BL*, desde un punto de vista del hombre heterosexual, para que quiera tener una relación íntima con ellos o no»). Texto original en japonés: 「テニミュは、物語は少年向けですが、ファンはキャストを、BL 的な目で見ていますもんね。『テニスの王子様』しかり、『聖闘士星矢』や『踊る大捜査線』など、隠れた BL ってたくさんありますよね。腐女子の皆さんは、僕ら男とはまったく違った観点でものを見ていますから、その要素がヒットに繋がるのがよくあります。普通に男同士の友情が描かれた作品だって、場合によっては隠れた BL。僕らも腐女子の方の視点を察知する感覚を磨いていかなければいけないと思っています。」

²¹⁵ El texto en japonés es: 「...BL と LGBT(Q)メディアの間には明確な境界線はない。BL はますますクィアになっていくばかりだ！」

A continuación, me gustaría tratar la película japonesa *BL* realizada en 2007, *Quisiera estar siempre a tu lado*.

4.5.2. La película *Quisiera estar siempre a tu lado*

La película *Quisiera estar siempre a tu lado* fue realizada en 2007, dirigida por el director Kei Horie, y puede caracterizarse como drama y romance. Se basa en un cómic corto “*Mizukagami*” (El espejo de agua) (el conjunto de cómics se llama *Itsuka ame ga furu yōni* y fue publicado en 2006) de Saika Kunieda. El guion fue realizado por Yūsei Naruse y Kei Horie. La fotografía es de Yūji Imai, la música de MOKU (trabaja en otros filmes del género BL como la serie *Takumi-kun* y *Ai no kotodama*), del montaje se hizo cargo Yūsaku Takizawa y la iluminación es de Satoshi Takamura. En el verano del 2007 fue estrenada en los cines independientes en cuyo folleto (Trinet Entertainment y Take shobō 2007, 1) aparecían los siguientes títulos: « ¡Se cruzan los sentimientos! ¡El pasado que no se contó nunca! ¡Una historia pura entre tres hombres!»²¹⁶. La película narra la historia entre dos chicos universitarios y el amor que sienten. Los protagonistas fueron interpretados por Takumi Saitoh (quien hace dos papeles, de gemelos) y Ryūnosuke Kawai; ambos actuaban en el musical *The Prince of Tennis* que se ha mencionado arriba. Con esta experiencia teatral, ya tienen el potencial de ser receptores de la mirada BL y *queer*.

La película empieza con la escena del protagonista Noboru Fukami, interpretado por Takumi Saitoh, que toma fotos de sí mismo. Noboru es estudiante universitario de Bellas Artes especializado en fotografía; como no se le da bien relacionarse, suele estar solo en la universidad, sin amigos. Por otro lado, otro protagonista, su compañero del curso, Kohei Hayase interpretado por Ryūnosuke Kawai, lo pasa muy bien con sus amigos de la universidad. A Hayase no le cae bien Noboru por su forma de comportarse, hasta que Hayase encuentra una fotografía de dos chicos gemelos entre las páginas de un libro. Posteriormente, presta la fotografía a Noboru, quien se sorprende al verla; desde entonces Hayase empieza a interesarse por él. Cada día aumenta su interés hacia Noboru. Un día, Hayase conoce al gemelo de Noboru, Ryū, interpretado por Takumi Saitoh. Los gemelos tienen carácter opuesto. Hayase se hace amigo de ellos. Pero, Hayase llega a descubrir la

²¹⁶ En la introducción del folleto de la película (Trinet Entertainment y Take shobō 2007, 3). Texto original en japonés: 「すれ違う想い！知らされない過去！3人の男のピュアなストーリー」

verdad de que en realidad Ryū era Noboru. Ryū había muerto en un accidente de coche, y en el cuerpo y en la mente de Noboru convive el espíritu de Ryū. Noboru sigue sufriendo mentalmente ya que este empujó a Ryū en una persecución, y chocó con un coche que venía detrás. Tras sincerarse con este, la relación entre ellos se vuelve más cercana.

Los cómics BL suelen realizar una descripción del sexo entre personajes masculinos. También hay filmes BL que muestran explícitamente escenas de sexo entre hombres, o muestran hombres desnudos²¹⁷. En la película del director homosexual, Ryosuke Hashiguchi, *Hush!* (2001) no hay abundantes escenas que muestren desnudos. Igual que la película *Hush!*, este filme BL exhibe muy poco los cuerpos masculinos, tiene pocas escenas homoeróticas. Solamente se muestran en tres escenas: en el comienzo, Noboru toma las fotos de sí mismo de la parte superior de su cuerpo desnudo; otra escena en la ducha de Noboru (tampoco se ve mucho su cuerpo desnudo); y la última escena en la cama donde aparecen los protagonistas, Noboru está desnudo de cintura para arriba (como tiene un edredón no se ve la parte inferior, el otro protagonista Hayase lleva una camiseta) (Figura 16).



Figura 16. *La última escena en la cama.*

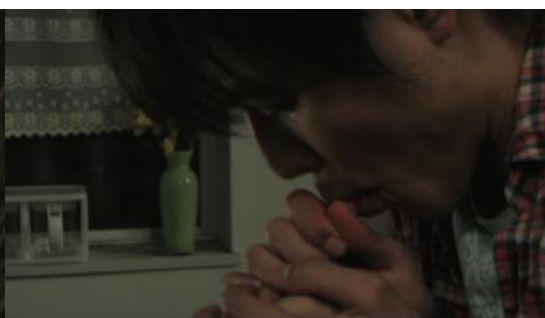


Figura 17. *Escena de la cocina.*

Otra escena que podría referirse al homoerotismo de los protagonistas es la siguiente: Hayase invita a cenar a su casa a Noboru, quien al final cocina la cena. Mientras cocinaba, Noboru se corta, y acto seguido Hayase lame la herida del dedo de Noboru (Figura 17). Pero tampoco tiene abundantes elementos que muestren el homoerotismo, ya

²¹⁷ Por ejemplo, la película que he mencionado al principio, *The Cornered Mouse Dreams of Cheese* (*Kyūso ha chīzu no yume o miru*) (2020) del director Isao Yukisada, describe de manera explícita la relación sexual entre dos protagonistas masculinos.

que hay quien opina que “es más bien una película de cine adolescente y no una película BL.” Por ser una película de este estilo, muestra poco homoerotismo, evita las descripciones explícitas²¹⁸. Dentro de los elementos homoeróticos, el cuerpo del actor Takumi Saitoh ha sido exhibido solamente, encargándose el papel como un objeto de las miradas femeninas o de otros colectivos indeterminados. Según las palabras del productor Miki, el actor Takumi Saitoh ya era atractivo y guapo en 2006 (Banda 2019b)²¹⁹. Saitoh puede ser considerado por los hombres heterosexuales como un chico atractivo. No solo provoca impresión en las mujeres sino también en otras personas de género indeterminados.

BL llama la atención sobre la conciencia de los problemas de género, por consiguiente, no solo libera las manifestaciones sexuales de las seguidoras jóvenes sino también que tiene un potencial para estimularlas en los hombres cisgéneros y heterosexuales que no son admiradores del *BL* (Welker 2019, 25)²²⁰.

Como dice Welker, el género *BL* tiene un potencial de impulsar el sentir la fascinación por el homoerotismo. Esto se podría demostrar a través de otras palabras de

²¹⁸ En la entrevista de *Cyzowoman* (2010a), el productor Miki, que había participado en esta película, comenta sobre las descripciones sexuales entre chicos, «En los mangas, los hombres desnudos se acarician entre ellos o resoplan; son bellos, ¿no? Pero, lo mismo, interpretado por actores de carne y hueso, no puede ser absolutamente tan bello como en el cómic. Por muy buena que sea la historia, se derrumba la visión del mundo hermoso de golpe. Creo que es muy importante cómo se representa el propósito verdadero de la historia, siendo importante hasta el gesto más sutil. Por ejemplo, en (la película) *Ai no Kotodama*, (los protagonistas) se pelean y se reconcilian a través de un beso suave, etc. A decir verdad, ¡son estupendos estos comportamientos tan naturales! Emociona. Incluso palpita el corazón de un tío como yo». En «BL prodeyūsā ni kiku! Otoko dōshi no renai no miryoku to. BL eiga kai no shōrai» («Preguntar al productor del cine *BL*, el encanto del amor entre hombres y el futuro del cine *BL*»).

Texto original en japonés es el siguiente: 「...マンガであれば、男同士が裸で愛撫し合ったり、喘ぎ声をあげたりしても、キレイじゃないですか？ でも同じことを実際に生身の人間がやると、どうしてもキレイにはならないんですよ。ストーリーがどんなに良くても、一気に美しい世界観が崩れてしまうんです。ストーリーの本旨をいかに表現するかも大切なんですけど、やっぱりね、ちょっとした仕草が一番大切だと思うんです。『愛の言霊』であれば、ケンカして、チュって軽いキスで仲直りするとか、実はああいう自然な振る舞いがいいですよ！ キュンとくる。僕みたいなオッサンの胸もキュンとするんです (笑)。」

²¹⁹ En la entrevista en la web, *Cyzowoman*.

²²⁰ El texto en japonés es: 「BL はジェンダーの問題に対する意識を喚起し、それにより、若い女性BLファンの性的表現の解放だけでなく、必ずしもファンではないシスジェンダー・ヘテロセクシャル男性のそれをも促すポテンシャルをもっている。」

Miki. El productor del cine *BL* declara su sexualidad como heterosexual, piensa sobre el reparto de los papeles pasivos del cine *BL*:

Creo que han sido elegidos este tipo de actores por provocar una reacción (entre las personas que hicieron el *casting*) ya que ‘les gustaría tener sexo con ellos’. Son guapos incluso desde el punto de vista de hombres (heterosexuales) (añado entre paréntesis las aclaraciones) (*Cyzowoman* 2010b)²²¹.

Y también comenta algunos aspectos atractivos ligados a lo femenino, andrógino, o bonito de algunos actores del cine *BL*²²². No es un comentario relacionado con este filme *Quisiera estar siempre a tu lado* en concreto, pero a través de sus palabras podemos entender que la potencialidad de los actores del género *BL* y sus descripciones son estimulantes para provocar la sensibilidad homoerótica de los hombres cisgéneros y heterosexuales.



Figura 18 y Figura 19. *Secuencia de la respiración boca a boca, Primer plano de protagonista Noboru.*

Otro punto destacado en este filme es el beso masculino. En esta película el beso es una acción que provoca un gran interés de Hayase por el personaje Noboru. Sayuri. Una amiga de la universidad invita a Hayase a subir a un kayak en un lago. Hayase se

²²¹ Texto en japonés: 「なんというか……、僕はノンケですけど、”抱いてみたいな”と思えるタイプの俳優を選んでいると思います。男から見ても可愛らしいとか。」

²²² Véase la entrevista del productor del cine *BL*, Kazushi Miki, en la web, *Cyzowoman* (2010b), «Nonke kara mite ‘dakitai’ to omoeruka inaka! BL eiga no ‘uke’ ni motomerareru jōken toha» («Sobre los requisitos de los papeles pasivos del cine *BL*, desde un punto de vista del hombre heterosexual, para que quiera tener una relación íntima con ellos o no»).

divierte mucho, pero se vuelca el kayak y casi se ahoga. Le sacan del agua, pero no respira y tiene la cara pálida. Mientras Sayuri llora, de repente aparece Noboru quien estaba leyendo en la orilla del lago, le hace la respiración boca a boca. Gracias a Noboru, Hayase sobrevive. Hayase, cuando recupera el conocimiento, ve la cara de Noboru, ya no puede olvidarse de aquella cara, entonces empieza a tener más interés por el chico que le salvó. La respiración artificial gracias a la que volvió a la vida recuerda a un cuento de hadas. Aunque es una respiración artificial, imita el cuento de *La bella durmiente*, pero en versión masculina, lo que se convierte en un impulso para comenzar el amor entre Hayase y Noboru.

Akiko Mizoguchi indica que el modelo típico de *BL* de los años 90 conlleva la homofobia; los personajes heterosexuales se enamoran de chicos, y muestran una homofobia explícita, además les cuesta aceptar su deseo de querer a un hombre (2015, 56-57). En este filme no se presenta la sexualidad de Hayase ni tampoco la de Noboru. A pesar de ello, se describe que Sayuri y Hayase se llevan bien al principio, se supone que Hayase es un chico heterosexual. Aunque esta película es una historia de amor entre chicos, los personajes no demuestran ninguna homofobia. Tampoco muestran homofobia otros personajes secundarios. Hay una escena en la que Hayase está distraído, y sus amigos dicen medio bromeando: “Hayase estará enamorado de Fukami desde el beso”, y “Sayuri se entristece” (Sayuri es la amiga que sale con Hayase y sube al kayak con él). Tampoco muestra la homofobia acerca del sentimiento amoroso de Hayase hacia Noboru, ni tampoco Noboru hacia Hayase. Solo el amor entre chicos le afecta psicológicamente a su amiga Sayuri, por su amor fracasado por Hayase. Ninguno de ellos se arrepiente de haberse enamorado, ni tampoco sienten ninguna confusión sobre su enamoramiento. En la película, el enamoramiento se describe con naturalidad²²³.

Otro punto típico de este género es que la mayoría de las parejas en el *Boy's Love*, se dividen en dos tipos: el papel activo y el otro pasivo. Los activos tienen aspecto masculino, los pasivos tienen aspecto femenino (Ibíd. 71). Por ejemplo, sobre la serie *Takumi-kun* que tuvo un gran éxito de este género BL (originariamente empezó en las novelas a partir de los años 90), sus libros, cómics y películas están marcados por los roles de género de mujer y de hombre en los protagonistas masculinos. La historia de esta serie trata la relación de dos chicos en un internado. El protagonista Takumi Hayama tiene

²²³ Otras películas del género *Boy's Love*, tampoco muestran la homofobia. Como si no existiera el amor heterosexual, solo existe el amor homosexual en su mundo en las películas *BL*.

el papel de chico pasivo y un aspecto femenino, mientras que Giichi Saki se presenta con el papel de chico activo y como protector de Takumi.

No obstante, en el filme de *Quisiera estar siempre a tu lado* no se muestra una clara diferencia de roles femenino y masculino entre Noboru y Hayase. El icono de princesa de quien recibe un beso como papel de un chico pasivo, Hayase toma la iniciativa para acercarse más a Noboru, lo que parece una acción activa. Y, el protagonista Hayase se describe como un estudiante universitario corriente, abierto, que a veces actúa gracioso para dar una imagen bonita del personaje a los espectadores femeninos. Otro protagonista, Noboru, es tímido, misterioso y cabezota, pero tiene talento como fotógrafo, además cocina muy bien. Mizoguchi indica que entre la relación de activo y pasivo hay una clara diferencia de superioridad del papel activo, estos pueden ser puntos como el aspecto económico, profesional, etc. (Ibíd. 72-73). Por ejemplo, en el caso de la serie de *Takumi-kun* que se ha mencionado arriba, el papel activo Giichi es el del señorito de una familia de alta alcurnia, mientras que Takumi procede de una familia más normal; aquí hay una clara diferencia económica de su familia aunque ellos estudian en el mismo instituto. En el caso de *Quisiera estar siempre a tu lado*, Noboru parece tener más talento en fotografía por haber tenido un premio de algún concurso y al recibir la oportunidad de ir a estudiar a Alemania. Aunque podría pensarse que encaja en el modelo señalado por Mizoguchi, Noboru tampoco tiene tanta superioridad en comparación con Hayase en la relación como entre los personajes de la serie de *Takumi-kun*. Podríamos determinar a estos dos personajes en el binario como ser abierto/cerrado, extrovertido/introvertido, cómico/serio, etc. Pero no encajan muy bien con los roles de pasivo y activo, femenino y masculino. Entonces, la relación entre estos dos protagonistas se desvía de la estructura típica del género *BL*, y los roles de estos protagonistas son bastante ambiguos.

Esta historia se centra en cómo se acercan los sentimientos entre Hayase y Noboru describiendo los pasados trágicos de Noboru (que podría considerarse un elemento camp). La película no muestra la homofobia, ni describe los personajes encajados en los roles típicos de este género como femenino y masculino. Los personajes del filme tampoco cuestionan la identidad sexual, ni sufren por aceptar su deseo hacia el otro. Se puede considerar que esta película *Quisiera estar siempre a tu lado* ocupa un lugar en el marco de la nueva forma de *Boy's Love*. Además, describe el homoerotismo a través del cuerpo del actor Takumi Saitoh, y también, conlleva una parodia del beso de *La bella durmiente* como otro elemento camp, y siendo cine *BL*, la película tiene potencial para subvertir la

heteronormatividad y muestra la sensibilidad *queer*.

4.6. *Big Bang Love, Juvenile A*

Takashi Miike es uno de los directores japoneses contemporáneos más conocidos en el mundo y es internacionalmente considerado como director de culto. Ha sido invitado en varios festivales fuera de Japón, incluso es un asiduo del más famoso festival del cine fantástico en España, el de Sitges, Festival Internacional de Cine Fantástico de Cataluña. Desde su debut como director, constantemente realiza de 2 a 6 películas al año siendo un director de cine comercial en Japón aunque a veces participa en proyectos de bajo presupuesto y en formato video. No solo dirige películas para determinados espectadores como los fans del género *yakuza*, de terror etc., sino que también produce filmes para niños. Su cine no se puede encasillar en un género concreto.

Pero también Miike ha utilizado representaciones de personajes gays a lo largo de su trayectoria. *Blues Harp* (1998)²²⁴ y *Big Bang Love, Juvenile A* (2006, 84 minutos) que fue nominada a la mejor película del Festival de Sitges²²⁵, son ejemplos destacados por haber tratado personajes con identidades gays. En esta sección, me gustaría tratar, centrándome en una sensibilidad *queer*, en las representaciones gays en la película *Big Bang Love, Juvenile A*, que resulta especial dentro del cine de Miike por tratar el amor entre personas del mismo sexo como tema central y también por el estilo teatral de la puesta en escena. En las siguientes páginas, en primer lugar prestaré atención a una perspectiva marginal de Miike, y, en segundo lugar, al estilo de escenificación de esta obra concreta, y finalmente trataré sobre la sensibilidad *queer* que podemos percibir en el filme.

4.6.1. Una mirada ¿marginada o *queer*?

El director Miike, se empezó a dar a conocer en los festivales occidentales a partir del 1996, por la película *Gokudō sengokushi: Fudō (Fudoh: the New Generation)*. Gracias a dicho filme, en 1998 la revista estadounidense *Time* lo eligió como uno de los

²²⁴ Según la web de la película «Big Bang Love, Juvenile A» en IMDb [Acceso, el 11 de enero de 2022, https://www.imdb.com/title/tt0303780/releaseinfo?ref_=tt_dt_rdat], se estrenó la obra en el Festival de Cannes del 2003.

²²⁵ Véase en la página «Awards» del filme en la web de IMDb: Acceso, el 11 de enero de 2022, https://www.imdb.com/title/tt0497876/awards/?ref_=tt_awd. No solo se estrenó en el festival de Sitges, sino también en el Festival de Cine Internacional de Berlín.

diez directores fuera de Hollywood con expectativas de futuro (Yomota 2006, 112). Sus filmes más conocidos, *Audition* (1999), *Koroshiya Ichi* (*Ichi the killer*, 2001), *13 nin no shikaku* (*13 asesinos*, 2010) etc. son del género terror, de violencia. Su forma cinematográfica, muchas veces se considera como extravagante, violenta, misógina, o a veces, feminista. Y, una de las características del director es que su cine contiene una mirada al colectivo marginado de la sociedad y a veces de lo *queer*. Antes de detenerme en el análisis de la película del año 2006, en las próximas páginas hablaré brevemente sobre Takashi Miike, basándome en sus filmes y los estudios acerca de él.

El director nació en 1960 en la prefectura de Osaka. Durante una época vivió en un pueblo de la prefectura de Mie, junto con su hermano menor y su madre con problemas económicos, pero volvió a vivir con toda la familia y pasó su adolescencia en la ciudad de Yao, en Osaka, hasta que se trasladó a Yokohama (Miike 2003a, 263)²²⁶. Según el propio director, Miike no iba a clase y era un chico descarriado, fumaba etc. Intentó el motociclismo como profesión, pero no lo consiguió y se trasladó a Yokohama para ir a una escuela de cine llamada Yokohama Hōsō Senmon Gakuin (actual Universidad del cine de Japón, Nihon Eiga Daigaku) fundada por el director Shōhei Imamura²²⁷. Allí tuvo oportunidad de trabajar en el mundo de televisión²²⁸.

Después de varios años de diferentes experiencias laborales, trabajó como ayudante de dirección con directores como Shōhei Imamura, Hideo Onchi, etc. Posteriormente, Miike empezó a dirigir películas en un formato de vídeo conocido como V Cinema (Vídeo Cinema)²²⁹. En 1991, realizó su primera película dirigida en este formato: *Toppuu! Minipatotai ai kyacchi jankushon*, y en 1995 su filme hizo su debut en salas de cine: *Shinjuku kuroshakai, China mafia sensō* (*Shinjuku Traid Society*). Hasta el momento, incluyendo sus primeros trabajos realizados en formato vídeo y las series de

²²⁶ Su abuelo se trasladó a China y vivió en varios sitios del Continente de la parte de Asia; su padre nació en Seul y tras la pérdida de la Segunda Guerra Mundial su familia volvió a Japón. En la entrevista, Miike declara que las experiencias de su familia influirían algo en el tipo y los personajes de su cine (Mes 2006, 357).

²²⁷ Shōhei Imamura (1926-2006) estudió la Universidad Waseda, trabajó bajo el director Ozu etc. Posteriormente, dirige varios filmes como *Fukushū suru wa ware ni ari* (*La venganza es mía*, 1979), *Kuroi Ame* (*Lluvia negra*, 1989), etc. *Narayamabushikō* (*La balada de Narayama*, 1983) y *Unagi* (*La anguila*, 1997) ganaron Palma de Oro en el Festival Internacional de Cine de Cannes.

²²⁸ Estaba matriculado, pero casi nunca fue a clase. No tenía aspiración de ser un director de cine. Gracias a la inasistencia, los profesores de la escuela le dieron una oferta del trabajo a Miike porque sus compañeros estaban ocupados por los trabajos de la escuela (Miike 2003a, 269-270; 2003b, 16-19).

²²⁹ «V cinema» es un género de películas de la compañía Tōei. Como su característica principal es que está realizado en formato vídeo, solía ser de bajo presupuesto y no se proyectaba en cine. Los semejantes formatos de otras empresas se llaman «Original Video».

televisión, ya ha dirigido 111 obras ²³⁰, muchas para las grandes empresas cinematográficas japonesas e internacionales como Tōhō, Kadokawa, Nikkatsu, Tōei, Daiei, Shōchiku, Warner Brothers, Sony Pictures Entertainment. Obviamente, Miike es considerado como un director del cine comercial.

Muchas películas suyas tratan temas relacionados con las mafias japonesas, o de terror. Pero también ha dirigido películas para niños, adolescentes como *Yōkai daisensō* (*La Gran Guerra Yokai*, 2005), *Nintama Rantarō* (*Ninja Kids!!!*, 2011), etc. que no tienen nada que ver con los géneros que le han hecho famoso.

A pesar de que Miike maneja varios tipos de género cinematográfico, también existe una mirada que caracteriza al director. Por ejemplo, el estudioso del cine japonés, Tom Mes indica que lo desencarnado, la marginalidad, la búsqueda de felicidad, la nostalgia, la unión familiar y la violencia son las claves de su trayectoria (2006, 21-33). Miike ha tratado varios tipos de grupos sociales: las personas que están fuera de su país, los huérfanos japoneses en China (*chūgoku zanryū koji* en japonés)²³¹, la gente sin genealogía, las personas desarraigadas (mental o físicamente), los *yakuzas* e incluso los homosexuales (Ibíd. 23-25). Especialmente en sus primeras películas destacan estas características. Como realizó tal número de películas con varios temas y también muchas veces basando varias obras en novelas, en mangas etc., por supuesto que hay películas donde no aparecen personajes de estas clases. No obstante, hasta los filmes realizados en los últimos años, el director sigue cogiendo y describiendo personajes marginados: por ejemplo, en la película *Hatsukoi* (*First Love*, 2019)²³² describe personajes *yakuzas*, mafias chinas, incluso aparece un personaje no japonés del que se dice que su abuela era japonesa²³³.

²³⁰ Según los datos de Internet Movie Data Base (IMDb). Véase en la página de Takashi Miike: Acceso, el 11 de enero de 2022. https://www.imdb.com/name/nm0586281/?ref_=tt_ov_dr.

²³¹ Los huérfanos japoneses en China son los niños menores de 13 años cuando terminó la Segunda Guerra Mundial, que se separaron de sus padres por la muerte de ambos o por extravío etc., y no han podido volver a Japón en la guerra y la posguerra. Los huérfanos han sido criados por las familias chinas (algunos se vendieron a las familias chinas). Según los datos actuales del Ministerio de Sanidad, Trabajo y Bienestar de Japón (2022), los huérfanos son 2818 personas (de los cuales se han identificado 1284). Igualmente, había las mujeres que se quedaron en China casándose con gente del Continente. Con la ayuda del Estado y/o por propia cuenta, más de 2500 familias de los *zanryū koji* y más de 4100 familias de las mujeres de *zanryū* han vuelto a Japón para vivir permanentemente en Japón.

²³² La película se estrenó en varios festivales como Festival Internacional de Cine de Cannes, Festival Internacional de Cine de Tronto, Sitges Festival Internacional de Cine Fantástico de Catalunya, etc.

²³³ Por ejemplo, en su serie filmica *Mogura no uta: sennyū sōsakan Reiji* (*The Mole Song: Undercover Agent Reiji*, 2013) que es una adaptación de un manga del mismo título, trata de un policía que investiga clandestinamente un grupo de *yakuza*, y describe una relación homosocial.

Frecuentemente, dentro de estos personajes marginados de la sociedad se proyecta una cierta sensibilidad, que los espectadores pueden percibir como un sentimiento homosocial, y a veces con unas explícitas descripciones de la homosexualidad (por ejemplo, en *Shinjuku Triad Society*). Shinjō nombra a Miike como uno de los creadores del cine *queer* japonés (2010, 114), diciendo que el cine de Takashi contiene un potencial *queer*. Por ejemplo, Fausto Fernández (2013) indica lo siguiente:

Violencia extrema, *yakuzas* sangrientos tomándose venganza en medio de espirales de acción y crueldad, tipos duros, adolescentes que se comunican mediante peleas, asesinos, superhéroes, heroínas de manga... Nada más lejos del universo gay, a tenor de este protagonismo de la testosterona, que el cine de Takashi Miike. Pero, precisamente por ello, por esa masculinidad exacerbada y misoginia, endogámica, no hay nada más homosexual que la filmografía, el universo, de este incómodo, prolífico (¿o no sería mejor denominarlo promiscuo?) autor japonés (125).

En el cine de Miike, Fernández señala los factores gais, por supuesto en los personajes gais, sobre todo en los personajes aparentemente heterosexuales. La connotación de la sensibilidad no heterosexual en el cine de Miike no solo fue creada por la propia creatividad cinematográfica del director, sino que también hay un elemento muy importante en su género *ninkyō eiga* (cine *yakuza*).

Como se ha mencionado anteriormente, el vínculo entre representaciones de *yakuza* en el cine y la homosocialidad ya se había señalado en anteriores estudios (Izumo 2002; Yomota y Saitoh 2004; Yomota 2006, 115). Las representaciones filmicas sobre los *yakuza* en el cine japonés, desde hace tiempo contenían la sensibilidad *queer*, especialmente definido como homosocialidad. Por lo tanto, no es extraño que contenga la potencialidad *queer* en los personajes *yakuzas* en el cine de Takashi Miike. No obstante, Miike no se queda solo en las representaciones de los *yakuzas* y de los homosexuales, sino que más bien las presenta con imágenes perturbadoras que subvierten lo convencional: Miike ha mostrado diversos tipos de personajes que están excluidos de la sociedad heteronormativa, es decir, muestra una gran variedad de gusto y de identidad sexual.

Por ejemplo, *Fudoh...* (1996) que trata de la venganza del hijo de un jefe de la *yakuza* en Kushu, él planea con dos compañeras del instituto y unos niños de primaria asesinar a los jefes de varios grupos mafiosos, incluyendo su propio padre. Tal historia ya está fuera del cine convencional, pero también es peculiar por describir otro personaje *queer*; una de las compañeras es hermafrodita que tiene dos órganos sexuales tanto el masculino como el femenino, y se describe como un objeto de deseo. La película incluye dos escenas de relaciones sexuales de este personaje, una con el protagonista y otro con una profesora; este personaje en sí es algo fuera de lo heteronormativo, pero sus representaciones sexuales con dos personajes del distinto sexo aportan aún más la subversión (aparentemente, como una relación heterosexual y otra lésbica).

Pero, la película no solo muestra dicho personaje como algo sexuado, al mismo tiempo, inserta un plano general del protagonista desnudo mostrando el tatuaje en su espalda. Se podría definir que el protagonista masculino también se proyecta con una imagen sexuada y homoerótica²³⁴.

Otros ejemplos, en películas como *Nihon kuroshakai: Ley lines (Ley Lines, 1999)*, *Dead or Alive I* (1999), *Dead or Alive III: Duelo final* (2002), *Tengoku kara kita otokotachi (The Guys from Paradise, 2000)*, *Visitor Q* (2001), *Ichi the killer*, etc., el director inserta algunas escenas donde muestra varias formas de orientación sexual, transexual, homosexual, y también muchas veces aporta tabús sexuales como insinuaciones de zoofilia, SM, y explícitamente narraciones de incesto, pederastia, etc. A veces los personajes con dichas características se proyectan con imágenes terroríficas, otras veces no. Pero podemos afirmar que son representaciones fuera de la estructura heteronormativa, por supuesto, a veces queda fuera del marco LGTB.

Tales descripciones se mostraban en varias películas suyas pero después, en 1998 y en 2006, Miike realizó unas películas cuyos protagonistas eran gais: *Blues Harp* y *Big Bang Love, Juvenile A*. La película de 1998 tiene un protagonista *yakuza* homosexual y trata sobre la mezcla y/o combinación de homosexual y homosocial entre dos protagonistas. Aun así, el director seguía en la misma línea de temática *yakuza*. Pero, *Big Bang Love, Juvenile A* es totalmente excepcional y especial dentro del cine de Miike. Una

²³⁴ Por ejemplo, si solo mostrar el tatuaje de la espalda, podría enseñar solo su espalda, y también si usa un plano general, podría cubrir la parte inferior del actor (con un pantalón, o kimono, etc.). Pero, la imagen muestra la detrás de su cuerpo entero sin calzoncillo; tendría una función de destacar la espalda, pero al mismo tiempo tiene una cierta fuerza hacia una mirada homoerótica.

de las razones es una puesta en escena llena de teatralidad.



Figura 20. Primer plano del protagonista de Fudoh...



Figura 21. Secuencia de Wang y su amante en Shinjuku Triad Society.

4.6.2. *Big Bang Love, Juvenile A*

La introducción del folleto extenso sobre el filme empieza como sigue: «La belleza y sensualidad en el mundo... y una historia de amor de chicos tristes. Lo que han visto los jóvenes más allá de las rejas, sería la esperanza o la desesperanza...» (SPO 2006, 1)²³⁵. Y, se promociona con el tema del amor entre jóvenes interpretados por dos actores de mucha popularidad. El título original en japonés es *46 okunen no koi* (46 億年の恋), en español se podría traducir como *El amor de los cuatro mil seiscientos millones años*. Basada en la novela corta de Ato Masaki que es seudónimo de dos autores, Ikki Kajiwara (1936-1987)²³⁶ y Hisao Maki (1940-2012)²³⁷ que eran hermanos, *Shōnen A Erejī* (*Chico A, Elegía*), el guion fue escrito por Masa Nakamura, que ha trabajado con Miike desde sus primeras películas (*Kishiwada shōnen gurentai: Chikemuri junjō-hen* (1997), *Chūgoku no chōjin* (*The Bird People in China*, 1998), etc.). Para el vestuario se contó con Michiko Kitamura, que trabajó anteriormente con el director en la obra *Ichi the killer*,

²³⁵ El texto original en japonés: 「世にも美しく官能的... そして哀しい少年たちのラブストーリー。彼らが鉄格子の向こうに見たのは、希望かそれとも絶望だったのか...」

²³⁶ Es un autor original (*gensakusha*, como guionista) de mangas importantes de la cultura japonesa como *Kyojin no hoshi* (*La estrella de los Giants*, 1966-1971), *Ashita no Joe* (1968-1973 con el seudónimo de Asao Takamori), *Karate baka ichidai* (*Una generación de locos por el karate*, 1971-1977), *Tiger mask* (1968-1971), *Ai to makoto* (*Amor y lealtad*, 1973-1976) etc. Su nombre de pila es Asaki Takamori. Antes de esta obra, Miike ya había realizado los vídeos de la serie de *Bodōgādo Kiba* (1993-1995) basándose en el comic de Kajiwara, y también su hermano Hisao Maki trabajó como guionista en dicha serie. En 2012, Miike realizó otra película con su manga original de Kajiwara, *Ai to makoto*.

²³⁷ El hermano menor de Kajiwara, fue karateka, y además escribió varias novelas. Su nombre de nacimiento es Matsuchi Takamori.

especialmente el traje de Kakihara (interpretado por Tadanobu Asano), de la fotografía se encargó por Masato Kaneko, y la música fue el trabajo de Kōji Endo quién ha colaborado con Miike muchas veces en película como *Audition* (1999), *Gokudō kyōfu daigekijō: Gozu* (*Gozu. El camino a la locura*, 2003), etc. Los personajes principales fueron interpretados por Ryūhei Matsuda²³⁸ y Masanobu Ando. Además, los personajes secundarios fueron interpretados por los actores preferidos del director, Ken'ichi Endo, Ryo Ishibashi, Renji Ishibashi, etc.

La película se centra en la relación entre Shirō Kazuki (Masanobu Ando) y Jun Ariyoshi (Ryūhei Matsuda) en una cárcel para jóvenes. Ellos entran en el mismo día condenados por diferentes homicidios. Kazuki y Ariyoshi tienen unos caracteres opuestos, Shirō es un chico violento y Jun es más bien tranquilo. Solamente tiene un punto común entre ellos: el mismo día de la entrada a la prisión. Descontando la escena cero y la primera secuencia donde no aparecen los protagonistas, la primera escena donde aparecen ambos empieza con Ariyoshi estrangulando Shirō. Jun confiesa su delito, diciendo que “yo...yo... Lo hice yo”. Los personales de los policías interpretados por Ken'ichi Endo y Renji Ishibashi están investigando quién mató a Kazuki. A través de una narración retrospectiva desde la entrada de cárcel, a veces sin insertan momentos del pasado previos a la llegada a prisión de dos protagonistas, la película cuenta cómo fue el homicidio de Kazuki y qué relación existían entre Jun y Shirō.

4.6.3. La teatralidad en el filme

Dentro del cine de Miike, este filme es un caso especial, según se ha dicho por su escenificación, su teatralidad. La película recuerda a *Dogville* (Lars von Trier 2003), incluso dicha obra se cita en el folleto de la película de Miike (SPO 2006, 4) y también se podría considerar que tiene una cierta semejanza con una referencia muy importante del cine gay, *Eduardo II* (Derek Jarman 1991) por la utilización de la luz y el espacio.

²³⁸ Anteriormente, Ryūhei Matsuda ya había actuado un personaje *queer* en una película de Nagisa Ōshima, el protagonista Sōzaburō en *Gohatto* (1999). En su primera actuación, el joven se enfrentó a este papel importante y perturbador en el que su existencia dirige a una crisis al grupo Shinsengumi a causa de su atracción sexual. En esta película, Matsuda juega un papel distinto al personaje anterior de la obra de Ōshima.



Figura 22. Imagen de Dogville.



Figura 23. Una escena de Eduardo II.

Por ejemplo, Todd Brown comenta que es inevitable la comparación con las obras de Von Trier como *Dogville* y *Manderlay* por su escenografía con mucho espacio y diseño de luz, pero, sus efectos son opuestos: en las películas de Von Trier producen la intimidad y naturalismo, por otro lado, en *Big Bang Love, Juvenile A* aportan teatralidad y artificialidad, y crea un lenguaje abstracto que marca la hostilidad efímera de hombre contra hombre (2017, 20)²³⁹. También, Nenad Jovanovic menciona que la *Big Bang Love, Juvenile A* se centra en la atracción erótica entre hombres, y utiliza la artificialidad exagerada creada por el escenario minimizador y la luz, y por las escenas donde se declara que la objetividad es incierta (2017, 2). Así, la artificialidad creada por el teatro funciona en diferentes aspectos.

En una entrevista en el folleto de la película (SPO 2006, 4), Miike eligió este estilo de puesta en escena a causa del coste de preparación, del plató y del lugar de rodaje etc., y menciona lo siguiente: «Hay películas vanguardistas experimentales que tienen un nivel alto de perfección en todo el mundo, no teniendo miedo de que digan que la película es una imitación de estas, intentábamos a rodar en una bolera cerrada en desuso, debajo de un pachinko.»²⁴⁰. Sin embargo, la película de Miike no se queda en una imitación teatral

²³⁹ Texto original en inglés: “From the very opening shot, a clapboard clacking down to mark the start of a scene, Miike makes it clear that *Big Bang Love* will be a heavily artificial film. With its ultra-spare sets and dramatic lighting design comparisons to Von Trier’s *DOGVILLE* and *MANDERLAY* are inevitable but while the Dane stripped thing back in an effort to create a higher degree of intimacy and naturalism Miike is going for precisely the opposite effect, aiming for something highly theatrical and entirely artificial and creating an abstract language to address the never changing hostility of man against man”. En *Takashi Miike at the Fantasia International Film Festival. The Complete Fantasia Catalogue Entries 1996 – 2016*, el catálogo de la película de The Fantasia International Film Festival in Montreal, Canadá, recuperado por Peter Rist y Randolph Jordan. Marzo 2017.

²⁴⁰ Y también, el director comenta lo siguiente: «La película está dominada por la forma de producción ,como buscar el sitio de rodaje y crear el set que se adapte con el presupuesto. El mayor esfuerzo de la producción filmica se centra allí, y a veces se agota las fuerzas por ello. Intenté dejarlo. Y, vamos a rodar en un sitio libre con una manera que se deje dominar por la tradición. Se veía el límite de buscar una

ni una reproducción de las películas de Von Trier, sino que crea su estilo original utilizando las esencias de la teatralidad.

La forma de la puesta en escena, gracias al set monótono, dirige la atención de los espectadores a las apariencias y las interpretaciones de actores (o los prisioneros). Al mismo tiempo, la artificialidad y la teatralidad marcan fuertemente un espacio y un ambiente cerrado para los prisioneros que están en otra dimensión de la sociedad corriente, como si fuera en un mundo diferente.

No obstante, el grado de artificialidad se eleva tanto por la heterogeneidad de la *mise-en-scène* como por las escenas en el mundo real, las escenas teatrales en este espacio cerrado y monótono y las imágenes sintéticas como los gráficos realizados por ordenador (CG) de una pirámide gigante, un cohete al espacio y una mariposa, e incluso inserta imágenes de animación (Véase en las figuras 24, 25, 26 y 27)²⁴¹. Por esta mezcla de estilos, la película no encaja exactamente en un cine teatral como *Dogville*, ni tampoco en un estilo de película convencional.

Por ejemplo, Yomota comenta sobre su cine como siguiente: «No solo la cantidad. Lo asombroso de Miike, es que todas las obras pasan libremente por encima de las fronteras de género, y la forma de superar los temas desconocidos continuamente» (2006, 113)²⁴². Otro ejemplo, Ángel Salas describe sobre este director japonés como «iconoclasta» y en sí mismo se categoriza como un género propio (2013, 13). Además, reconstruye materiales ajenos y los convierte en su cine sin que se destaquen las citas o las obras clásicas (Costa 2003, 158-159; Salas 2019, 13-14). Incluso en este filme se reafirma dichas características, y aquí también, Miike crea otra película con su forma original que surge de una imitación.

prisión juvenil en donde se pueda rodar, y cambié de idea» (SPO 2006, 4).

(El texto original en japonés: 「映画はバジェットにみあった撮影場所を探したり、セットを作ったりというやり方に支配されています。そこに映画作りの力の大部分が注がれ、ともすれば力尽きてしまう。それをやめようと。伝統に支配されないやり方で、空いている場所で撮ろうよと。ロケに仕える少年刑務所を探すといっても限界は見えてるし、発想を変えたわけです。」)

²⁴¹ El director, en otras obras, solía utilizar los CG en algunos puntos como *Dead or Alive*, *Ichi the killer*, etc., Según Misako Saka quien trabaja con Miike menciona que su utilización de CG es misteriosa (Miike 2003a, 173-174).

²⁴² El texto original en japonés: 「いや、量だけではない。三池において、驚異的なのは、その作品の悉くがジャンルの境界を自在に踏み越え、未知なる主題を次々と克服してゆくさいの在り方である。」

El punto subversivo del cine de Miike tendría alguna semejanza con la ideología *queer* que intentan romper la tradición acerca de las ideas del género. En las próximas páginas, me gustaría prestar atención a las descripciones del amor entre personajes masculinos en la *Big Bang Love, Juvenile A* y tratar la sensibilidad *queer* en dicho filme.



Figura 24. Plano general en la escena de la cárcel.



Figura 26. Plano americano de Jun con el fondo de una pirámide.

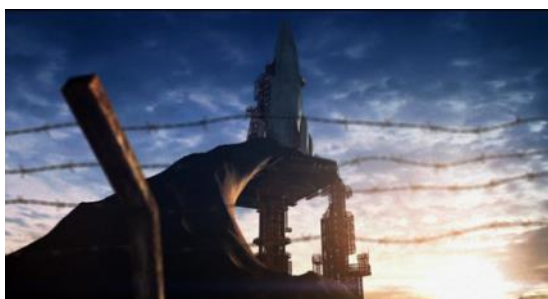


Figura 25. Imagen CG del cohete.



Figura 27. Última escena, que capta una salida del metro de Tokio.

4.6.4. El amor y su sensibilidad

Como ya he mencionado en las primeras páginas de esta sección, el director nipón ya había tratado los personajes no heterosexuales en sus películas desde los años 90. Y, en 1998 realizó una que se centra en un protagonista gay, *Blues Harp*. Desde un punto de vista del estudio de lo *queer*, ésta trata la relación homosocial entre dos chicos: uno, el personaje gay *yakuza* que aspira al puesto de su jefe; otro, un chico heterosexual con las identidades mitad afroamericana y mitad japonesa y que sueña ser músico profesional, tocando la armónica, mientras trabaja en un local de música en vivo y trafica con drogas

al mismo tiempo. Entre los dos protagonistas, surge una relación especial, no de amor recíproco, sino más bien una amistad fuerte. Además, este fuerte vínculo los conduce a ambos a un mismo destino, la muerte.

Comparada con la película del 1998, *Big Bang Love, Juvenile A* trata más el sentimiento del enamoramiento, hay más representaciones homoeróticas y explícitas declaraciones de amor. Además, tiene menos escenas violentas y sangrientas que otras películas del director, como la serie *Dead or Alive*.

El director describe muchos personajes femeninos a lo largo de su cine, algunos son papeles como prostitutas, víctimas de violencia, incluso asesinas (*Audition*), y muestra mujeres de varias formas. En el filme, apenas aparecen personajes femeninos excepto la imagen de una fantasma, y la historia avanza solo con personajes masculinos²⁴³ y muestra el cuerpo masculino como sexualizado y deseado. Por ejemplo, la vestimenta de los prisioneros, trajes amarillos a través de los que se ve la piel entre las aberturas y agujeros de la ropa con los movimientos.

A pesar de ello, principalmente los objetos encarnados en las miradas homoeróticas son Shirō y el héroe interpretado por el bailarín Joe Kanamori. A diferencia de las imágenes representadas del cuerpo masculino super musculoso y homoeróticas en *Querelle* (1982) de Fassbinder, en los cuerpos de los dos personajes destacan ciertas partes con musculo y suficientemente erotizados. En ellos se presentan como los hombres fuertes: Shirō con la violencia y el héroe con la danza contemporánea que representa su fuerza en la sección de “Los Trópicos”. Además, hay que destacar un punto común entre ellos, esto es el tatuaje: los dos tienen el mismo tatuaje en la espalda, los brazos y los dorsos de las manos (Véase en las figuras 28 y 29), sin embargo, Shirō no siempre tiene el tatuaje, aparece de vez en cuando, especialmente después de pelear. Incluso, estos tatuajes en esta película representarían al “hombre fuerte.”

²⁴³ El director comenta en la entrevista de la revista *Eiga Hi-Hō* (Machiyama et al. 2001, 31), «En realidad, a todos los hombres les gustan los hombres, ¿no? En mi cine, entre los hombres existe un vínculo que no se puede definir en palabras. Por otro lado, para la narración son necesarias las mujeres como la existencia que aportan la explicación y la lógica con las palabras. Pero, si gana la lógica demasiado, la película sería aburrida. Por eso, mato a los personajes femeninos que entran en el mundo masculino, a las que llamo “molestias”, quizá». Esta película, describe el mundo extremo masculino. (Texto original en japonés de Miike Takashi 「男ってみんな本当は男が好きじゃないですか。僕の映画の男同士の間には言葉にならないつながりがある。それに対して女性は言葉になる説明や論理を持ちこむ存在としてストーリー上必要です。でも論理が勝ちすぎると映画はつまらなくなる。だから、男同士の世界に割り込んでくる女たちを「あんた邪魔」って殺しちゃうんでしょ。」)

Por ejemplo, en una sala totalmente blanco con unos focos de luz, Kanamori aparece solo con una falda de color rojo. En esta imagen destaca su presencia, y los espectadores no pueden evitar seguir viendo su cuerpo, su piel y los movimientos que muestran la belleza del cuerpo masculino.



Figura 28. Shirō (izquierda) y Jun (derecha) en la escena de la exploración.



Figura 29. Escena de la danza del héroe.

Otro ejemplo, en la escena de la exploración antes de entrar a la cárcel, los espectadores observan la belleza física de los dos actores de Ando y Matsuda. Especialmente, el plano americano de dos protagonistas muestra el mayor impacto del homoerotismo dentro del filme al mostrarse dos cuerpos desnudos de espaldas desde la cabeza hasta el trasero. En una entrevista al director se afirma que esta puesta en escena fue una idea de la jefa del vestuario, Michiko Kitamura; ella pensó en «La desnudez como vestimenta» diciendo que «hay que enseñar los traseros sin calzoncillos incluso hasta mostrar el ano»²⁴⁴. Esta imagen implica belleza homoerótica, y al mismo tiempo, fue creada por una mirada femenina.

De esta forma, la película aporta imágenes de la belleza masculina en varias escenas aunque la relación entre los dos protagonistas es distinta a las de otras películas gays de la misma época. Aunque se define como un filme gay (por los críticos japoneses, y los de otros países), se proyecta una relación que no entraría exactamente dentro de la noción “gay”. Miike describe un tipo del amor entre personas del mismo sexo que estaría al margen de lo gay y de lo homosexual.

Por ejemplo, si vemos el filme desde el punto de vista de la identidad, es posible

²⁴⁴ Según la entrevista que se incluye en los extras del DVD, *Big Bang Love, Juvenile A* (2007).

que Jun tenga una identidad gay por haber trabajado en un bar gay aunque hay una escena que muestra su odio a mantener relaciones con hombres y en la que mata a su violador. Por otro lado, Shirō es presentado como un chico heterosexual porque había violado a la esposa del alcaide, pero también mantiene actos sexuales con un prisionero desconocido en la cárcel. La película no pone énfasis en representar la identidad como gay, y, no solo a los protagonistas sino también para otros personajes también es aplicable a dicha característica.

Entonces, ¿cómo es la relación entre Jun y Shirō? La estructura de la relación entre los dos protagonistas podría decirse que es parecida a una relación entre “hermanos”. Kazuki representa al protector de Jun en la mayoría de las escenas desde el primer día en el que entran en la cárcel y le enseña cómo tiene que realizar la exploración a Ariyoshi. Y, cuando varios presos intentan golpear a Jun, Shirō se pelea con ellos para salvar al protagonista.

Así, se presentan como protector y protegido en el espacio cerrado. Desde la primera escena en la que coinciden ya se muestra una cierta semejanza entre ellos a través de sus vestimentas; se basan en dos colores, blanco y rojo: Kazuki lleva un traje blanco con un pañuelo rojo en el bolsillo a la altura del pecho izquierdo y, por otro lado, Jun lleva un pantalón y una camisa blanca con manchas de sangre. Insertando alternativamente los primeros planos y los de medios y cortos de cada uno de los protagonistas, se muestra el cruce de sus miradas y también nos hace imaginar el germen de “algo” como el destino del encuentro de dos jóvenes que van a simpatizar.

Además, otro símbolo importante para la película, la mariposa artificial que aparece en la secuencia de “Los Trópicos” también comienza a estar presente en secciones de la historia de Shirō y Jun. En algunas culturas, incluso en la cultura japonesa, las mariposas representan conceptos como alma, metamorfosis (reencarnación) o la muerte. En la película, según Miike, la mariposa artificial es el símbolo de “la energía de la vida.” “Los dolores y los deseos que acumula por vivir, la pasión que estalla, creo que son como mariposas”²⁴⁵. Una representación del sentimiento que arde, y vuela entre ellos. Cuando muere Shirō, la mariposa también muere, mostrando así el fin la pasión.

²⁴⁵ En la entrevista como la extra de DVD (2007). En el texto original en japonés: 「生きるエネルギー。生きていくことで溜まっていく苦悩、欲。湧き上がってくる熱というものが蝶々だと思う。」



Figura 30. La mariposa sobre la cabeza del protagonista.



Figura 31. En la escena de la lavandería con el protagonista y Sumio Yukimura, y de espaldas Makoto Tsuchiya.

De esta manera la película describe la relación entre los dos protagonistas. El sentimiento de anhelo de Jun hacia Shirō es el querer convertirse en alguien como él. Los espectadores perciben que el deseo de Jun es adquirir la virilidad de Shirō. Por ejemplo, su aspiración se dirige al deseo de tener relaciones sexuales con Kazuki. Otro ejemplo claro son las palabras directas de Jun en la escena de la terraza, Jun dice lo siguiente a Shirō: «Quiero ser como tú». Por otro lado, Shirō rechaza y niega el deseo de Jun, diciendo que no aguantaría ser cómo él y tampoco quiere que le vuelva loco.

Además de dicha característica sobre el amor descrito por Miike, la relación entre los dos protagonistas da a los espectadores una impresión de amor puro. Si lo comparamos con otros filmes gays y otras películas del mismo director en las que aparecen personajes homosexuales como *Shinjuku Triad Society*, *Big Bang Love*, *Juvenile A* veremos que no tiene ninguna escena en la que aparezcan relaciones sexuales explícitas.

Entre los dos protagonistas, no existe una relación sexual, pero sí existe un vínculo estrecho. Hay casos de tratar las relaciones sentimentales entre presos en el cine, por ejemplo, *El beso de la mujer araña* (Héctor Babenco 1985), y también como el caso de Eloy de la Iglesia en *El diputado* (1978)²⁴⁶. No obstante, son totalmente distintas a la de

²⁴⁶ Por ejemplo, la película de Eloy de la Iglesia *El diputado* (1978) tiene escenas en la cárcel donde el protagonista tiene una relación íntima con otro prisionero. El chico que invita al protagonista al mundo homosexual es presentado como un chaperó, y entre los dos personajes no se establece una relación psicológicamente cercana.

En nuestras sociedades reales, incluso en España y Japón, hay casos de generar una relación cercana entre presos en las cárceles. Por ejemplo, Arnalte (2020) trata la historia de las relaciones en cárcel en España, y

Miike.

A lo largo del filme, todo el tiempo se rechaza el acto sexual entre dos protagonistas. Pero la homosocialidad que se basa en la homofobia tampoco existe. Jun declara explícitamente su deseo de relacionarse con Shirō. También, otros presos sospechan que Jun y Shirō mantienen relaciones íntimas, ya que los dos tienen una relación especial. Sin embargo, entre ellos, no se establece una relación homosocial ni homosexual, sino algo distinto al amor gay. Es decir, este amor no es semejante al amor entre personas del mismo sexo que consideramos en la sociedad japonesa actual ni en las occidentales. Dentro de su representación, la idea acerca del ritual homosexual que se ha descrito en principio del filme y también la noción de la relación íntima entre personas del mismo sexo del pasado son importantes para entenderlo.

El biólogo, naturalista y folclorista de la época Meiji, Kumagusu Minakata señala que dentro del amor entre varones hay dos categorías: *Jōai* y *Fujōai* (2015, 315), puro e impuro en español. Kumagusu indica la similitud entre la idea de la relación japonesa pura y la Antigua Griega y/o Roma (Ibíd. 347)²⁴⁷. Y, Shinichi Nakazawa menciona la semejanza de lo esencial entre las de la Antigua Grecia, el ritual homosexual de Nueva Guinea y las de los samuráis (2015, 39). Como señaló Michel Foucault, Roma, Japón y otros países y culturas comparten el arte erótico (2005a, 59-60). Para mantener un vínculo fuerte entre varones, la práctica era necesaria.

Después de la lectura por el actor Ken'ichi Endo, la primera secuencia “Los Trópicos” narra un ritual por el que un niño se convierte en un hombre fuerte, lo que recuerda al famoso ritual de Melanesia tratado por Gilbert H. Herdt²⁴⁸. La idea del ritual como forma de heredar el vigor masculino por los sucesores es una clave importante para comprender una parte esencial del filme. Y, después de la escena del bailarín japonés de danza contemporánea Jō Kanamori que expresa la fuerza de un hombre fuerte en la selva, se insertan planos del héroe y del niño insinuando que va a celebrar el rito entre ellos. Y

en el libro *Gei no minzokugaku (El folclore gay)*, presenta algunos artículos sobre los casos en las cárceles en Japón.

²⁴⁷ Por ejemplo, Nakazawa explica que si se ve el acto sexual como un eje para dividir *Jōai* y *Fujōai* de la visión de Kumagusu no se puede captar su idea exacta. Y hay que pensar con los códigos morales que generaba en las sociedades masculinas (2015, 20-21). Y, Saeki señala que su denominación de *Jō* y *Fujō*, está influenciada por la situación social y la experiencia en el extranjero donde emerge la noción de la homosexualidad como perversión. Para alejar de esa idea y ayudar a difundir el *nanshoku* con un sentido positivo, Minakata utilizó la palabra *Jōai* (amor puro) (2001).

²⁴⁸ Por ejemplo, véase en el capítulo 1, «Comportamiento homosexual ritual en los cultos masculinos de Melanesia, 1862-1983: Una introducción». en *Homosexualidad ritual en Melanesia* (Herdt 1992, 61-141).

los elementos referentes a las culturas homosexuales no muestran la percepción sobre “los homosexuales” que se genera en Occidente ni se perciben en las relaciones entre varones en la actualidad en Japón. Aunque es ajeno a la cultura japonesa, desde las primeras secuencias, el filme incluye y pone énfasis en una referencia a una cultura del arte erótico cuya práctica parece que ya había desaparecido.

Pero los espectadores también perciben otras relaciones entre hombres; por ejemplo, a través de los diálogos del personaje Sumio Yukimura interpretado por Shunsuke Kubozuka y en una escena del homicidio cometido por Jun fuera de la cárcel. Ambos casos tratan con diferente perspectiva las relaciones entre personas del mismo sexo comparadas con la de dos protagonistas y la ritual.

Por ejemplo, lo que hay entre Sumio y Makoto Tsuchiya (interpretado por Kiyohiko Shibukawa) está relacionado con sentimientos como envidia, la utilización del acto sexual a cambio de favores. En la escena de la entrevista policial en la zona de la lavandería, Sumio declara que Makoto está obsesionado, pero que también era ventajoso mantener la relación con él por ser privilegiado. Por otro lado, Makoto estrangula Kazuki con la intención de que Kazuki mate a Makoto (una especie de suicidio), pero la causa del acto serían los celos por un rumor y un malentendido provocado por haber mentido Sumio, ya que sospechaba una relación íntima entre su amante y el protagonista.

Por lo tanto, si solo se comparan las relaciones de los presos, la película describe dos tipos de vínculos entre personas del mismo sexo. Uno, entre Jun y Shirō: una relación platónica. No tienen una relación carnal. Es como la de unos hermanos. El otro, entre Tsuchiya y Yukimura: una unión opuesta a la platónica. Sí tienen relaciones carnales y está rodeada de sentimientos negativos. Al tratar varios tipos de personajes, desde diferentes perspectivas, se presentan diversas formas del sentimiento íntimo acerca de la unión entre varones en una cárcel imaginada.

Para terminar, en *Big Bang Love, Juvenile A*, ya no tiene sentido pensar en definirse con una sola noción como la homosocialidad, ni la homosexualidad, ni el concepto de identidad como gay, etc. Trata de una relación que no se puede conceptualizar con palabras, y mezcla la homosocialidad y la homosexualidad, también sacando la relación estrecha del pasado, y Miike representa el amor entre dos protagonistas masculinos para unos espectadores del siglo XXI.

Como dice, su compañero de trabajo, el fotógrafo Hideo Yamamoto, Miike es

psico-homosexual (en Machiyama et al. 2001, 34)²⁴⁹. Y también, ya que el propio director piensa que a todos los hombres les gustan los hombres, el describir el amor entre hombres, o más bien, la relación estrecha entre hombres es algo natural para este director.

El filme se presenta desde la mirada de Miike, y es la fusión de cada noción acerca de la relación íntima entre hombres de la generación del autor Ikki Kajiwara y Hisao Maki o la anterior, la generación de quienes disfrutaban con los mangas (como este cineasta), y de la nueva generación que ha conectado con la idea gay que viene de fuera. Aquí, el amor entre dos protagonistas no tiene semejanza con la relación que describe director Hashiguchi, ni con las representaciones del género *Boy's Love*. Añadiendo las esencias propias de Miike, utilizando la teatralidad y la mirada homoerótica, se detiene en un sentimiento de atracción entre hombres que es difícil de definir.

²⁴⁹ Entrevista en *Eiga Hi-Hō*.

4.7. Dos obras cinematográficas de los años 2010 de Ryosuke Hashiguchi

Tras la realización de la película *Gururi no koto (All Around Us, 2008)*, que trata sobre la vida de un matrimonio formado por una deprimida esposa y su marido dibujante en los tribunales (el cual no duda en apoyar siempre a la primera), el realizador no dirigía nuevos filmes. Después de cinco años, Hashiguchi retoma la dirección en varias obras en el 2010, en las que aparecen personajes fuera de lo heteronormativo.

En esta sección, me voy a centrar en dos películas suyas *Zentai* y *Koibitotachi (Three Stories of Love)*. A diferencia de otros filmes gays del mismo director como *Hush!* que hemos visto anteriormente, ambas películas no solo enfocan personajes gays, sino que el porcentaje de los heterosexuales que aparecen es más elevado que el de los gays. En las siguientes páginas, solamente me centraré en los personajes *queer* y las situaciones de estética *camp*.

4.7.1. Película *Zentai*

La película *Zentai* (62 minutos), que es una comedia, fue dirigida por Ryosuke Hashiguchi en el 2013. Se estructura con seis historias distintas, que se relacionan entre ellas a partir del cortometraje *Zentai*, el cual da el título al filme. Este medimetraje se generó en un taller dirigido por Hashiguchi, y fue realizado por la empresa *Aprés* con el objetivo de crear una pieza en la que aparecieran los actores que participaban en todo el proyecto, y de estrenarlo en la última proyección en mayo de 2013. La película completa se proyectó en el cine Teatoru Shinjuku de Tokio a finales de agosto del mismo año. El presupuesto fue de 2200 mil yenes (equivalente a unos 15800 euros), y se necesitaron solo dos días del rodaje. No es un filme con una gran promoción, ni se ha estrenado en varios festivales ni en varios países, pero se vio en el Festival de Cine de Vancouver de Canadá²⁵⁰, en el Festival de Cine de Nippon Connection en Alemania, y en el Festival de Camara Japan en Países Bajos²⁵¹.

Las seis historias del filme son *Kusayakyū* (Béisbol de aficionados), *Companion*

²⁵⁰ Según los datos de la página *web* de Japanese Film Database (Uni Japan 2023).

²⁵¹ Según los datos de la página *web* de la película en IMDb: Acceso el 16 de enero de 2023, https://www.imdb.com/title/tt3864910/releaseinfo?ref_=tt_dt_rdat.

(*Hostess*), *Reji ten'in* (Cajeras), *Happōshu* (Cerveza light), *Shufu* (Ama de casa), y, como decía, hay actores de dichos cortometrajes que participan en el de *Zentai*. Aparte de esta última, todas tienen su origen en improvisaciones del taller de interpretación. *Zentai* que fue escrita por el propio director, al que le interesaba el tema ya antes de la realización de *Gururi no koto*²⁵². Por tratar el tema de *zentai*, el director se alejó del circuito reservado para el cine convencional²⁵³. Sobre el equipo de la realización: el director de fotografía e iluminación es Shogo Ueno, el de sonido es Takeshi Ogawa, Akeboshi trabaja en la música, el montaje es de Hitoshi Ono, etc. En esta sección solamente me ocupé de la parte del cortometraje *Zentai*.

Según la película, la palabra *zentai* significa «las personas que aparecían en el traje *zenshintaisu*». Dicha vestimenta es un traje que cubre todo el cuerpo entero desde los pies hasta la cabeza, con material elástico como *spandex*, *latex*, u otros tipos de tela. Según Ōmori Arisu, quien divulga la existencia y el conocimiento de dicho traje, *zentai* es abreviatura de *zenshintaisu*, que se originó en Japón, pero la base de la ropa se encuentra en varios países, por ejemplo en la iconografía relacionada con los superhéroes del comic americano o con los personajes del *tokusatsu*²⁵⁴ nipón. Y en un libro inglés, *Bizarre*, de los años 50 y 60, editado por John Willie, aparece una especie original de *zentai* con forma de *cosplay* de Batman, que cubre todo el cuerpo con tela satén de color negro (Ten Carat et al. 2013, 13). Y la forma de *zenshintaisu* actual se creó por un japonés Marcy Anarchy (Ten Carat et al. 2013, 13; Hashiguchi 2016, 44), y actualmente existen aficionados de dicho traje en varios países, que utilizan la palabra japonesa para describirlo. Por haberse utilizado en un programa de humor en Japón, existe una imagen cómica ligada al traje, y por ello, también se considera a la prenda como fetiche erótico; y al mismo tiempo, Ōmori menciona que, dependiendo de la persona, y sobre todo en el extranjero, se considera como un tipo de *cosplay* (Ten Carat et al. 2013, 14).

El argumento del cortometraje trata de un encuentro de once aficionados del traje *zenshintaisu* en un karaoke. Son seis mujeres y cinco hombres, y sus trajes son de diverso

²⁵² Por ejemplo, en el coloquio con Lily Franky, el director comenta que le interesaba *zentai* como tema en el contenido extra del DVD (2016).

²⁵³ Por ejemplo, en la entrevista del programa de YouTube realizada el 31 de agosto de 2016, *Hara Kazuo no Cinema juku* (*Academia preparatoria de cine de Kazuo Hara*), Hashiguchi comenta que debido al tema, no se puede concretar la historia en películas de grandes empresas cinematográficas, y que lo eligió porque pudo hacerlo con libertad en aquella ocasión (Hara 2016).

²⁵⁴ *Tokusatsu* es un término japonés de filmación con efectos especiales. Por ejemplo, la película japonesa de *tokusatsu* más representativa es *Godzilla* (1954), y otros ejemplos serían la serie *Ultraman* y la del superhéroe japonés *Super Sentai Series* que fueron modelo para *Power Rangers*, etc.

color, estampado y diseño; por ejemplo, una tiene una forma con falda, otro con rabo y orejas, un chico lleva un traje parecido al de un héroe ficticio de *tokusatsu*, otros tienen trajes con agujeros en la parte de los ojos y bocas. Aunque no aparecen sus caras, con sus trajes y otros elementos visibles como son el movimiento y la voz, generan su singularidad y hacen diferenciarse entre ellos.

Por su fetichismo, *zentai* se considera pervertido, pero, al mismo tiempo, funciona como un «viaje al momento extraordinario» y también como llave para alejarse de las etiquetas. Por ejemplo, el folleto de la película describe lo siguiente: «La gente vive con varios significados. Hombre, mujer, belleza y fealdad, orgullo y profesión. Las personas con *zentai*, al vestirse el traje, traspasa el aspecto y la diferencia del sexo y género binario, e intentan liberarse de varios sentidos» (Ten Carat et al. 2013, 10)²⁵⁵. No solo dichos factores, sino también, vestirse así oculta incluso la edad. Pero, al mismo tiempo, no se puede evitar la silueta del cuerpo, que claramente destaca por el traje ajustado; la forma puede diferenciar normalmente el sexo biológico. Pero, otros aspectos también se exteriorizan, por lo que Hashiguchi indica que había momentos donde se ven más los aspectos profundos de las personas, independientemente de las prendas utilizadas para el ocultamiento (Hashiguchi 2016, 45). Aunque el *zentai* cubre todo el cuerpo, algunos factores no pueden ser disimulados; por ejemplo, el núcleo de cada individuo.

Además, acerca del traje *zentai*, el especialista de psicología social Ikuo Daibo opina lo siguiente: «Ocultando su identidad propia, en realidad intentan sacar el “yo” y la verdadera intención que están en el fondo. En ese sentido, es una forma de comunicarse muy profunda»²⁵⁶ (en Ozawa 2014). Tal forma de comunicación que indica Daibo, en la película se presentaría a través de la siguiente escena.

Ocurre mientras los participantes están viendo el video de una chica que sale con algunos amigos a la playa con la ropa. La mujer del traje de color rosa empieza a llorar. Otra joven explica que hay chicas que interiorizan sus sentimientos. Todos (excepto uno) se quitan la parte de la cabeza y exhiben sus caras. La chica de rosa confiesa que al vestirse

²⁵⁵ El texto original en japonés: 「人々は様々な意味をまとって生きている。男、女、見た目の美醜、プライド、職業。ゼンタイの人々は、タイツをまとうことで外見や性差を超え、様々な意味から自由であろうとする。」

²⁵⁶ El texto original en japonés: 「自分自身のアイデンティティーを隠しながら、実はもっと深いところにある本音、自分を出そうとしている。そういう意味では非常に深いコミュニケーションの仕方だと思う。」

de *zentai*, se siente liberada, pero, al mismo tiempo tiene una sensación de culpabilidad por estar huyendo de la realidad. Todos los miembros la animan. Aquí, el cortometraje brilla al descubrir el sentimiento que experimenta la chica.



Figura 32. Escena en la que todos miran el vídeo.



Figura 33. Todos se quitan la careta de *zentai*.

Posteriormente, el chico del *zentai* estampado de leopardo, con rabo y orejas, cita al famoso dramaturgo *queer* Tennessee Williams, y dice lo siguiente: «¿Habría alguna persona que vive con perfección? El dramaturgo llamado Tennessee Williams dice que los humanos estarán encerrados en las jaulas llamadas cuerpos. Todo el mundo vivirá con una apariencia incómoda, ¿no? Nosotros borramos lo superficial, nos convertimos en cosa, en sensación, y nos sentimos liberados un poco. Eso es todo.»²⁵⁷

²⁵⁷ El texto original en japonés: 「ちゃんと生きれてる人っているんですかね。テネシー・ウィリアムズっていう劇作家が、人間はこの肉体っていう牢獄の中に閉じ込められてるようなものだって言ってるんだけど。みんな不自由な皮かぶって生きてるんじゃないんですか。僕たちは、ゼンタイで上っ面消して、物になって、感覚になって、それで少しだけ自由になる。それだけのことですよ。」



Figura 34. El chico del traje con estampado de leopardo.



Figura 35. La mujer de zentai de color marrón.

Al ponerse este traje, los miembros se sienten alejados de la vida cotidiana, y la película saca el verdadero sentimiento de los personajes. La chica del traje de color rosa se enfrenta a sus sentimientos. Y también, otra mujer con el traje de color marrón declara que no puede hacerlo todo bien. Por lo tanto, en la reunión vemos que los personajes disfrutan compartiendo sus gustos, su afición, su fetichismo como *zentai*, e incluso cómo establecen una comunicación profunda entre ellos.

Otro ejemplo relacionado con la identidad del individuo es la última escena del filme, después de la parte de *Shufu* (ama de casa). Todos los miembros masculinos del *zentai* se quitan sus trajes, vuelven a la realidad y retoman de nuevo su identidad. Hashiguchi describe la diferencia de los comportamientos de los personajes con y sin el traje, y muestra el efecto del ropaje sobre sus conciencias y sobre la identidad de la vida. Por ejemplo, la escena donde el chico del traje azul habla con el chico vestido de leopardo, diciendo que con Kasuga otra vez vamos a jugar al béisbol juntos (en *Kusayakyū*, aparece la historia secundaria de este personaje). Esta escena, aunque sea muy corta, representa la importancia del traje como un instrumento de cambio de identidad y que se usa con el fin de viajar fuera de la realidad.

Al mismo tiempo que describe el poder de la vestimenta, Hashiguchi también presenta su sensibilidad *queer*. Esta sección del cortometraje dura solo unos 15 minutos; como dice el director en el coloquio con Arisu Ōmori en el folleto de la película, «esta obra no ha podido describir la orientación sexual, en ese sentido habría sido como una introducción...» (Ten Carat et al. 2013, 14). Si nos fijamos en la parte de la descripción sexual, el cortometraje tiene dos planos que proyectan la caricia entre dos hombres (el chico del estampado de leopardo acaricia al hombre de color naranja), y también, en una conversación, un chico con traje azul declara la experiencia sexual vivida con otro hombre

en el pasado, aunque le gusten las mujeres. Y dice que no es importante el ser mujer u hombre si visten *zentai*. Pese a no describir un personaje con una identidad clara como gay, lesbiana, etc., el corto habla sobre la diversidad de la orientación sexual. No solo las representaciones de dos chicos, sino que también describe el chico que no tiene interés en tener una novia porque se satisface a sí mismo. Aunque el *zentai* se considera como algo relacionado con el fetichismo sexual, la película enfoca en otra parte de sus aspectos relacionados con la liberación de la vida social lacerada por el estrés. Las descripciones de dichos personajes no ocupan el mensaje central de la obra, sin embargo, funcionan para abrazar la esencia *queer*.

Por ejemplo, si reflexionamos sobre el estilo *camp*, el traje *zentai* en sí tiene abundantes aspectos de dicho estilo. Así, su artificialidad, la causa de cubrir todo el cuerpo con un ropaje, habla totalmente sobre la imposibilidad de ser algo natural. E incluso, su forma es exagerada solo para destacar la silueta del cuerpo de cada persona. Estos elementos artificiales se aplican perfectamente a ese estilo. Y también, como dice Susan Sontag, «... lo *camp* es esotérico: tiene algo de código privado, de símbolo de identidad incluso, entre pequeños círculos urbanos» (1996, 355); la gente del *Zentai* es un circuito limitado a sus aficionados y compartiría la dimensión señalada por Sontag. Al mismo tiempo, siendo una película cómica, esta parte también incluye el humor. Por ejemplo, las pequeñas risas se pueden generar a través de la conversación entre el chico del traje azul, la mujer del ropaje de color marrón y otro chico del traje blanco y negro, al no encajar sus deseos. A pesar de ello, la ironía abunda en el personaje Reika del otro cortometraje *Shufu*, y en el *Zentai* no se destaca dicho factor. No obstante, el chico del traje con estampado de leopardo dice que la gente del *zentai* es mejor que los que critican o se burlan del *zentai*, porque son superficiales; esto podría considerarse como una ironía.



Figura 36. Cartel de la película²⁵⁸.



Figura 37. La última escena donde habla a Kasuga.

Además, si nos fijamos en el cartel, a pesar de que ser un conjunto de seis episodios, solo presenta la imagen de la estética del *zentai*. Aunque el cortometraje *Zentai* enfoca en la dificultad de la vida cotidiana, y en el breve momento de la liberación de los personajes, por ser tan llamativo, colorido y por su extravagancia deja una fuerte imagen de ellos a los espectadores y/o la gente que haya visto el cartel. En este sentido, como dice Sontag uno de los requisitos del término camp «Encarna una victoria del “estilo” sobre el “contenido”, ...» (1996, 370). Dentro de los filmes de Hashiguchi, la película *Zentai*, sería la más *camp* gracias a su estética y a componentes como el humor, la artificialidad, la extravagancia y la ironía, y también algunas citas y personajes *queer*.

4.7.2. *Three Stories of Love* (2015)

Koibitotachi (el título en japonés de *Three Stories of Love*, 140 minutos) fue dirigida y escrita por el propio director, como en sus filmes anteriores. Este proyecto filmico también nació a través de un taller de Hashiguchi, al igual que ocurrió con *Zentai*, pero planteado por la empresa Shochiku Broadcasting con la intención de encontrar un

²⁵⁸ La imagen procede de la página web de «Zentai» en IMDb: Acceso el 12 de febrero de 2023, https://www.imdb.com/title/tt3864910/mediaviewer/rm2912388609?ref_=ttmi_mi_all_pos_15.

nuevo talento. Tras sufrir una depresión y haber sido víctima de una estafa, durante varios años el director japonés no tenía la esperanza de poder rodar otra vez. Gracias al productor Seigo Fukada, empezó a realizar otro filme.

El filme cuenta el amor distinto que marca a los protagonistas, Atsushi Shinozuka (Atsushi Shinohara), Toko (Toko Narushima) y al Sr. Shinomiya (Ryo Ikeda). Los tres amores fracasan por diferentes motivos: la pérdida de una esposa que es asesinada a manos de una persona que ataca a transeúntes; el adulterio ligado a una ama de casa; y el corte de la relación de amistad por un malentendido. Aunque el título y los ejes de cada historia rodean al amor, el filme más bien se detiene en los momentos difíciles de la vida a superar por los protagonistas, y también describe la esperanza que albergan estos. Como pone la frase escrita por el propio director en el tráiler de la película, «En Japón, cuánta gente habría quienes viven asumiendo lo inasumible. Me gustaría describir precisamente lo que rodea al Japón actual y a los “sentimientos humanos”»²⁵⁹. Así, el mensaje del filme no se resume solo en el amor. Por ejemplo, la crítica Reiko Kitagawa explica como la película es una muestra de «la sociedad japonesa actual» y, aunque trata el protagonismo del abogado con distancia, representa el problema en tres personajes que son gente corriente, describiendo sus actos y sentimientos con delicadeza y detalle (2015, 119). Además, entre los protagonistas, los sentimientos de Hashiguchi se reflejan en el protagonista Atsushi, que no es un personaje gay²⁶⁰. Es una película elaborada minuciosamente que está alejada de un largo como *Hush!*

Los tres protagonistas son interpretados por actores casi sin experiencia profesional y que no tienen fama, que participaban en el taller de Hashiguchi; algunos como Atsushi y Toko participaron en el anterior taller y en *Zentai*. Hashiguchi escribió el guion con estos tres actores pensando en sus protagonistas y en los personajes secundarios interpretados por actores profesionales como Hana Kino, Lily Franky, Tamae Ando, etc. En el equipo, el director de fotografía es Shogo Ueno, la música es de Akeboshi, el director de iluminación es Jun'ichi Akazu, el montaje lo realizó el propio director y Hitoshi Ono, etc. A pesar de que no ha sido realizado con actores famosos ni con un gran

²⁵⁹ En el tráiler del Blu-ray de esta obra (Hashiguchi 2016). La frase original en japonés: 「飲みこめない想いを飲みこみながら生きている人が、この日本にどれだけいるのだろう。今の日本が抱えていること、そして“人間の感情”をちゃんと描きたい。」

²⁶⁰ En la entrevista de Atsushi Shinohara en el folleto de la película se dice que el Sr. Hashiguchi dijo «Atsushi soy yo» (Shōchiku kabushiki gaisha 2015, 26).

presupuesto, la película ha tenido éxito en las salas japonesas. Obtuvo varios galardones japoneses como el de Mejor película, Mejor guion, Mejor dirección, y Mejor actor revelación (Atsushi Shinohara) de Kinema Junpō, etc. y en el extranjero obtuvo La Lady Harimaguada de Plata del Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria en 2016, y también fue nominado al Mejor filme de Asian Film Award en Hong Kong.



Figura 38. Cartel de la película con la imagen del protagonista Atsushi²⁶¹.



Figura 39. Escena donde aparecen la protagonista Toko y su amante.

La película cuenta las escenas e historias de cada protagonista en paralelo. Aparte de la sección de la protagonista femenina, los dos protagonistas Atsushi y Shinomiya comparten algunas escenas y relaciones que se cruzan durante la película (pero algunos objetos como la botella de agua para ser guapa, aparecen en algunas escenas de cada protagonista, incluso las de Toko). Por ejemplo, Atsushi, que ha perdido a su esposa, pide ayuda al abogado Shinomiya. A pesar de saber su condición, el abogado solo piensa en sí mismo, y la actitud soberbia del abogado hace sufrir más a la víctima.

A diferencia de otros filmes anteriores del director, como *Hatachi no binetsu*, *Nagisa no Shindobaddo* (*Like Grains of Sand*, 1995) y *Hush!*, Shinomiya no es un personaje que representa positividad. Tiene la actitud de mirar por encima del hombro a la gente y de provocar mucho rechazo en los demás. Por ejemplo, a través de la conversación entre amigos en el bar gay, el trato de Shinomiya hacia su pareja se

²⁶¹ Todas las imágenes de *Koibitotachi* proceden de la página web de «Three Stories of Love» en IMDb: Acceso el 15 de febrero de 2023, https://www.imdb.com/title/tt4396074/?ref_=ttmi_tt.

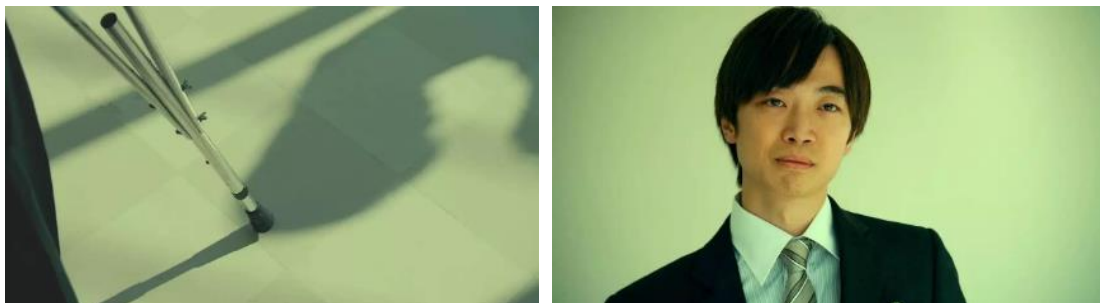
consideraría como acoso psicológico. Otro ejemplo, es la escena donde alguien le empuja en una escalera para que se caiga, y acaba rompiéndose una pierna; esto representa el resultado de recibir las consecuencias de un rechazo fuerte hacia él. Y la mayoría de sus escenas describen su mal carácter. Además, el director Hashiguchi claramente declara a su actor Ryo Ikeda que no le gusta el personaje de Shinomiya (Shōchiku kabushiki gaisha 2015, 30). Tal aspecto negativo tiene el personaje del abogado y es el protagonista con la identidad gay en este filme.

Pese a tratar el personaje de un abogado gay, Hashiguchi no tuvo la intención de tratar la colectividad de la minoría sino los débiles (*Pia Kansai ban web* 2015). Comparado con Shinomiya, otros protagonistas, Atsushi y Toko, son más débiles socialmente por sus condiciones. A pesar de ello, la película también presenta el ambiente del colectivo gay. Por ejemplo, aparece la pareja del abogado y sus amigos en un bar del barrio gay de Tokio, Shinjuku Ni-chōme. La presencia de la cultura gay es escasa, pero también existe una escena donde el abogado presenta su pareja a la familia del amigo Satoshi con naturalidad. En la película del 2015, se representa claramente el avance de la normalización del colectivo gay en la sociedad japonesa. De hecho, en *Hush!, coming out* es clave para el desarrollo del filme, y el protagonista sale del armario ante su familia. No obstante, el personaje de Shinomiya no describe ese acto (aunque no aparece ningún miembro de su familia), porque ya había salido del armario ante su amigo hacía tiempo, y Satoshi ya lo aceptaba. La identidad gay se describe como algo que no es necesario ocultar en la sociedad japonesa actual.

Aun así, el sentimiento íntimo de Shinomiya no se manifiesta claramente en la mayoría de las escenas. Aunque el abogado tiene pareja, en varias escenas se muestra el enamoramiento de Shinomiya hacia su amigo Satoshi. Su cara cuando habla con Satoshi se relaja y surge la sonrisa, al contrario que con su pareja, que le trata burlándose. Por ejemplo, en la escena del hospital, se muestra el sentimiento hacia su amigo a través del primer plano del protagonista, quien mira hacia un Satoshi que escribe un comentario en la escayola de la pierna con la pluma que él mismo le había regalado al abogado. Y, Shinomiya dice que «la uso con cuidado»²⁶². Otro ejemplo, el más representativo de su amor secreto, es el siguiente: en la escena en que Shinomiya visita el despacho vacío en alquiler que administra Satoshi, el abogado mira a su amigo fijamente, y también pasa la

²⁶² La frase original en japonés: 「大切に使ってまっせ。」

punta de su muleta sobre el borde de la sombra de Satoshi como si estuviera acariciándole²⁶³. Estas dos escenas son las que describen el sentimiento escondido de Shinomiya. Pero, el sentimiento oculto hacia su amigo no es el mensaje principal del filme acerca de este protagonista.



Figuras 40 y 41. Secuencia en la que Shinomiya visita el despacho en alquiler de su amigo Satoshi.

Anteriormente, Hashiguchi se trata con un chico gay adolescente que declara su sentimiento de amor a su compañero del instituto en *Nagisa no Shindobaddo*: dicho filme y la película tratada comparten el elemento de enamorarse de un hetero²⁶⁴. Pero, en este, lo presenta con la diferencia de los personajes gays que había descrito antes. Por ejemplo, el director dice lo siguiente: «No es un gay que parece una víctima, es una persona desagradable que se da aires de grandeza. Y le hice que se tuerce a causa de una calumnia, e intenté utilizarlo arreglando todos los motivos que había tratado yo mismo»²⁶⁵ (Hashiguchi en Todoroki 2015, 72). La causa viene del cambio de la relación entre Shinomiya y Satoshi ocasionado por la discriminación y el malentendido acerca de su identidad sexual.

En el diccionario Real Academia Española, el verbo “discriminar” significa lo siguiente: «1. Seleccionar excluyendo, 2. Dar trato desigual a una persona o colectividad por motivos raciales, religiosos, políticos, de sexo, de edad, de condición física o mental,

²⁶³ La idea de esta puesta en escena llevaba guardándose desde el anterior filme *Hush!*, pero no tenía oportunidad de realizarla por la condición del tiempo solar (Shōchiku kabushiki gaisha 2015, 53).

²⁶⁴ En una película independiente del director, *Yūbe no himitsu (A Secret Evening, 1989)*, también se trata el sentimiento de atracción del protagonista masculino por su mejor amigo heterosexual (Hashiguchi 2009).

²⁶⁵ El texto original en japonés es: 「被害者然としたゲイではなく、ステータスを気取ったすごく嫌なやつ。それがある中傷を受けてねじれていくようにしたんですが、とにかく自分が扱ってきたモチーフをアレンジし、全部使ってやろうと。」

etc. »²⁶⁶. Y, hay varios términos en la discriminación, por ejemplo, Hirata lo determina como siguiente:

La discriminación es, utilizando la diferencia real o imaginaria que exista en diversos individuos o varias colectividades, la relación que pone valor unilateralmente en un determinado conjunto por un criterio del valor universal que se considera en una sociedad, y el derecho de poner el valor se monopoliza por el lado que hace discriminar. Y también, este acto se ejecuta con el objetivo de su propio interés y autoprotección sin considerar el sacrificio del lado que sufre discriminación para justificar su privilegio o agresión del lado de que hace discriminar. El acto basado en poner valor hacia el objeto que sufra discriminación, simultáneamente abarcando los sentidos de “mirar por encima de hombro” y “el alejar”, cuanto más fuerte son se incrementa el nivel de discriminación (1996, 127)²⁶⁷.

Por ejemplo, Hirata lo determina para tratar la estructura de la consciencia discriminatoria hacia el colectivo *buraku* en Japón, pero dicho término podría aplicarse a otro tipo de discriminación. Considerando dicha definición, me gustaría leer las siguientes escenas donde se representa el cambio de la relación de amistad.

En la escena del hospital, al tocar Shinomiya el lóbulo de la oreja de Shōta, que es el hijo de Satoshi, hace que cambie la relación entre los viejos amigos. La familia del amigo rodea al abogado en la cama, charlando. Pero, mientras el abogado y Satoshi comparan los lóbulos parecidos del padre y del hijo, aparece el primer plano de la esposa de Satoshi y se ve fijamente que es una cara seria, y otro plano detalle de los dedos de

²⁶⁶ Consultado en la página web del *Diccionario de la lengua española*, RAE, acceso el 17 de mayo de 2023, <https://dle.rae.es/discriminar>.

²⁶⁷ Texto original en japonés: 「差別とは、諸個人ないしは諸集団間に存在するとされる現実上あるいは架空の差異を利用して、その社会において普遍的とされる価値基準によって特定の集団を一方向的に価値づける関係性であり、この価値づける権利は差別する側が独占している。また、この価値づけは、差別する側が自己の特権や攻撃を正当化するために、差別される側の犠牲を考慮せず自らの利益・保身を目的として行うものである。この価値づけに基づく差別される対象への行為は、「見下し」と「遠ざけ」の方向を同時に含み、それらの度合が強いほど差別の程度も増す。」

Shinomiya. Después, cuando entra el novio del protagonista, la cara de su esposa cambia drásticamente con su sonrisa artificial, diciendo que su pareja es joven. Es una escena en la que no aparece ninguna palabra discriminatoria, pero la mirada y la expresión de la esposa muestra el sentimiento negativo que es el origen de la fractura de la amistad.

Posteriormente, en la secuencia mencionada con anterioridad en el despacho en alquiler, la actitud de Satoshi muestra la acción de evitar a Shinomiya. En la posterior escena en el coche del amigo, Shinomiya pregunta sobre el trato raro de sus amigos, y Satoshi responde que los padres deben proteger a sus hijos. Además, en otra secuencia en el clímax de la película, el protagonista llama a su amigo en una callejuela del barrio gay de Tokio, quejándose de no haber hecho nada en relación al abuso infantil sobre su hijo Shōta. No obstante, el amigo no escucha su protesta, y dice que no puede preguntarle nada al respecto a su propio hijo. Y, cuando se da cuenta de que el origen del malentendido es por la esposa, pregunta cómo piensa él; Satoshi dice que está liado y cuelga el teléfono. Es un rechazo unilateral por el lado de la familia de Satoshi, sin pensar en el sentimiento de su amigo íntimo.

Solamente la acción de tocar el lóbulo de su hijo, Etsuko, que es la esposa de Satoshi, hace que crea que Shinomiya es un peligro para su hijo como si fuera un pedófilo. Al final, el abogado pierde totalmente a su amigo. Y este cambio también se refleja en un contraste de la vida del protagonista, con la escena de su oficina representando el estatus social, y con la escena donde habla sin que Satoshi le escuche, sintiéndose solo en un sitio donde las parejas y la gente del barrio gay de Tokio pasan por detrás de él.

Acerca del corte de amistad, el director y guionista Hashiguchi señala que es a causa de la consciencia discriminatoria²⁶⁸ (Shōchiku kabushiki gaisha 2015, 15) (No solo Shinomiya, sino también esa conciencia en alguna escena sería aplicable a otro protagonista como Atsushi). Las escenas de Shinomiya indicadas anteriormente, son resultado de la autoprotección, y el alejarse de la parte de la familia de Satoshi tiene su origen en la imaginación de la esposa. Como indica Hirata, «aparentemente parece una conciencia inofensiva, en las escenas en las que quede una tensión inhabitual, se transforma en las conciencias, actitudes y actos discriminatorios» (1996, 134). Aunque conocía su identidad gay, el acto de tocar el lóbulo de Shōta produce una tensión en la

²⁶⁸ Según Hirata, «el término “la consciencia discriminatoria” nació a través de los estudios de discriminación en Japón; y en los estudios de discriminación en los países europeos y norteamericanos principalmente se lo trataba en los estudios de prejuicios en bloque» (1996, 129).

madre que dispara su perjuicio y provoca que posteriormente transmita este a Satoshi.

Según Moriyama, la situación actual en Japón del colectivo LGTBQ está constantemente expuesta a «la violencia como la exclusión de “lo normal”» (2017, 17). En tales situaciones, la discriminación no se resuelve con la moral, las buenas intenciones, etc. (Hirata 1996, 126; Moriyama 2017, 19). Moriyama explica la necesidad del conocimiento correcto y el estudio contra la discriminación (2017, 30), lo que ayudaría a mejorar la situación que rodea al colectivo. Esta indicación de lo importancia de tener un conocimiento correcto del problema es totalmente encajable en el caso del abogado gay.



Figura 42. Plano conjunto que indica el distanciamiento de la amistad.

La película no solo trata el sufrimiento de Shinomiya, sino que también presenta el problema discriminatorio de *Buraku*²⁶⁹ a través de la chica locutora que pide ayuda al abogado para divorciarse y que su marido ocultaba que es de una familia de dicha colectividad. Aunque se estableció una ley protectora, y socialmente está mal vista la discriminación hacia el *buraku*, la película muestra la existencia todavía de dicho desprecio a través de este personaje. Pero, como todos los protagonistas terminan con una escena de esperanza, la locutora decide que no va a divorciarse por ese asunto que ahora no es importante para ella porque se aman. Esto supondría la superación de la consciencia discriminatoria de la colectividad.

En el mismo acto, después del plano medio de Shinomiya mirando fijamente la

²⁶⁹ El problema de *buraku* (o *Dowa*) viene de la colectividad que estaba fuera del *Shi-nō-kō-shō* que existía en la época feudal. Aunque en la era Meiji se liberó dicha clase, seguía existiendo discriminación. Posteriormente en los años 60 se establecieron leyes para mejorar las situaciones de dicha colectividad, aunque siguieron existiendo problemas como el de no poder casarse por ser del barrio o de una familia de *buraku*. En el 2016, se estableció una ley para promocionar la eliminación de la discriminación de *buraku* (*Buraku sabetsu no kaishō no suishin ni kansuru hōritsu* en japonés).

pluma, y de un plano detalle del objeto y de la mano del protagonista que la coge, tras la declaración de la locutora, se inserta el plano detalle de la mano del abogado colocando la pluma en su mesa. Ese acto de dejar el regalo de Satoshi, y el posterior comportamiento del abogado que felicita a su clienta, muestran el cambio de su actitud y el deseo de pasar página en relación al pasado del amigo. No desaparecería el perjuicio que sufre el abogado, pero gracias al personaje de la locutora vemos un cambio positivo en la facción que estimula el rechazo.

Por otro lado, si pensamos en su dimensión estética, la película está lejos del estilo *camp*. Pero, como dice la escritora Mitsuyo Kakuta en el folleto de la película, «Aunque este filme es serio, el humor se intercala en él maravillosamente» (Shōchiku kabushiki gaisha 2015, 11); el director inserta algunas escenas humorísticas como las protagonizadas por el personaje de la dueña del pub interpretada por Tamae Ando, por el compañero del trabajo de Atsushi, o por la locutora que es la clienta del abogado. Y también, la parodia del suceso de Arisugawanomiya, que fue una estafa real consistente en recibir el dinero de los invitados de una boda, a los que se hizo creer que era el casamiento de exmiembros de la familia imperial. Dichas escenas y situaciones humorísticas tamizan de vez en cuando ante los espectadores, las situaciones dramáticas de los protagonistas.



Figura 43. Plano medio corto de Shinomiya en la escena de la llamada en el barrio gay.



Figura 44. Escena en el baño.

En cuanto al homoerotismo, vemos una escena en la que Shinomiya se prepara para ducharse y está desnudo con la toalla debajo del cuerpo. El novio tapa la escayola de su pierna con plástico para que no se moje. La postura de Shinomiya y su pareja muestra la relación jerárquica entre ellos: el abogado está sentado en la tapa del váter, y su pareja

está inclinado sobre él. Al final, en la última secuencia, su pareja lo deja, y se queda solo. Como en otros filmes con temática gay del mismo director, en este tampoco se representa una imagen atractiva del homoerotismo²⁷⁰, pero sí que se incrustan las esencias *queer* en la trama.

Para terminar, ambos filmes muestran la sensibilidad *queer* del director Hashiguchi: la estética *camp* y la diversidad sexual aparecen en *Zentai*, y en *Three Stories of Love*, y se tratan problemas más serios como el del perjuicio oculto que existe en la sociedad japonesa.

Lo curioso que, en las películas suyas con temática gay hasta *Hush!*, solo se presentaban protagonistas gais, sin la aparición del resto del colectivo lesbiano, bisexual, transexual o *queer*. A pesar de ello, en la película del 2013, al tratar la vestimenta *zentai*, amplió su perspectiva, tratando la complejidad o la fluidez de identidad u orientación sexual; por ejemplo, en la figura del chico al que no le interesaba tener una relación sexual con otra persona (le da pereza hacerlo, y como hay poca información del porqué de ello, no se puede definir como asexual, etc.), al que nos hemos referido más arriba.

Además, al presentar un protagonista gay poco agradable como Shinomiya, evita al modelo ideológico-político gay que hoy en día es difícil de perfilar por los creadores heterosexuales. Por lo tanto, dichas representaciones de ambas películas abrieron la puerta a la aparición de nuevas imágenes de la diversidad sexual en la sociedad japonesa y dentro del cine japonés, y simultáneamente muestran un lado del ambiente sombrío de la vida nipona contemporánea.

²⁷⁰ Por ejemplo, dentro de las tres películas con temática gay del director Hashiguchi, *Hatachi no binetsu* trata sobre un chico que ejerce la prostitución masculina y muestra la piel desnuda del cuerpo varonil, pero comparándola con otros filmes, por ejemplo con alguno firmado por Almodóvar, la esencia del homoerotismo que estudia es bastante reducida.

5. LGTB EN FILMES ESPAÑOLES

Este capítulo tratará las representaciones gais en el cine en España. Comenzaré con un resumen sobre la presencia del cine *queer* español, seguido de la transformación del género *queer*, y finalmente del análisis de algunas películas producidas en las primeras décadas del siglo XXI: *I love you baby* (2001), de los directores David Menkes y Alfonso Albacete, *La mala educación* (2004), del director Pedro Almodóvar, *Spinnin'* (2007), del director Eusebio Pastrana y *Ander* (2009), de Roberto Castón. Y en el último, para cerrar este capítulo, trataré el filme del director manchego del año 2019, *Dolor y gloria*.

5.1. El cine *queer* español

El cine con temática LGTBQ de España está reconocido internacionalmente y como muestra destacada encontramos al director Pedro Almodóvar. Por ejemplo, en el *ranking* de las 75 películas LGTBQ de la revista británica *Total Film* en 2014²⁷¹ fueron incluidas dos películas del director manchego: *La mala educación* (2004) y *La ley del deseo* (1987). Obviamente, las obras cinematográficas de Almodóvar no son los únicos casos del cine gay, sino que también se han realizado numerosas películas españolas con temática *queer*.

En primer lugar, a pesar de la opresión, había excepciones como *Diferente* (1961), que ya se ha mencionado en el capítulo 1, y *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán 1972), que son referencias famosas del cine no heterosexual de España de la época de la dictadura.

Por ejemplo, a pesar de que no habla explícitamente de la homosexualidad, la película *Diferente* mostraría representaciones homoeróticas a través del montaje de la mirada del protagonista y con plano detalle de un brazo musculoso de un obrero y las

²⁷¹ El *ranking* fue publicado en la versión traducida en la revista cinematográfica japonesa *Cut* (2015, enero) no.350 (Total Film 2015).

A diferencia del cine español, ningún filme japonés está incluido en dicho *ranking* (en la lista está la película *Wilde* (1997), entre cuyos países de producción está Japón junto con el Reino Unido y Alemania, pero es una película inglesa).

imágenes sugerentes de la homosexualidad del protagonista con planos detalle de libros como Oscar Wilde en la habitación del protagonista en el comienzo de la película (Alfeo Álvarez 2002; Sánchez y Ocaña 2015).

Por otro lado, una historia que está basada en un hecho real (Mira 2008, 61-62), *Mi querida señorita* trata la vida de Adela (José Luis López Vázquez) a quien le han criado como una dama, pero en realidad es un hombre. Adela se siente atraída por su criada, Isabelita (Julieta Serrano). Adela se preocupa por su lesbianismo y va al psiquiatra, quien le diagnostica su sexo biológico como hombre. Debido a la situación, la protagonista va a Madrid y vive como “Juan”. Al final Juan e Isabelita, que trabaja en Madrid, coinciden y se enamoran. La película, a pesar de que trata la relación heterosexual biológicamente, tiene las connotaciones del planteamiento del género. Vemos por tanto que, durante la dictadura, existían ciertas obras cinematográficas que mostraban un potencial *queer*.

En segundo lugar, como se ha presentado antes en el capítulo 1, ya empieza una especie de florecimiento del cine con el tema fuera de la heteronormatividad con una visibilidad abierta.

Dentro de los movimientos culturales, uno de los elementos más representativos fue el travestismo, como una imagen de la libertad. Al mismo tiempo, «el cine gay posterior a Stonewall utiliza el drag para normalizar la homosexualidad» (Mira 2008, 81). Por ejemplo, *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea 1978), que está basada en la obra teatral de José María Rodríguez Méndez, trata de un hombre que tiene una doble vida como abogado y transformista, y además tiene una pareja homosexual.

Además, en esta época los tres directores importantes para el cine gay español empezaron a producir películas: Ventura Pons, Eloy de la Iglesia y Pedro Almodóvar²⁷². En el mismo año que la película de Pedro Olea, el director de cine catalán Ventura Pons realizó su primera película *Ocaña, retrato intermitente* (1978), en la cual documenta la vida de un artista andaluz travesti en Barcelona. El documental representa una imagen subversiva *queer* y tuvo una buena repercusión²⁷³.

²⁷² Aparte de las películas de dichos tres directores, hay varias producciones con temática gay en la década de los 70 y los 80. Por ejemplo, *A un dios desconocido* (Jaime de Chávarri 1977) o *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe 1984).

²⁷³ Sobre los análisis de la película, véase en *Homoherejías filmicas: Cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta* (Berzosa 2014, 163-175).

A parte de los personajes con el elemento travestido, se han tratado los homosexuales viriles en el cine español de la Transición con “las representaciones reivindicativas” (Alfeo Álvarez 2002). Eloy de la Iglesia, otro director imprescindible, en su primera época hizo películas como *Los placeres ocultos* (1977) o *El diputado* (1978), donde se muestran imágenes positivas de los personajes gays. Por ejemplo, Melero indica el aspecto pedagógico de la película para los espectadores, algo que no se había realizado antes en el cine español con temática homosexual (2010, 226).

Posteriormente, el director se convirtió en el representante del cine quinquí. Por ejemplo, con *Colegas* (1982), *El pico* (1983) o *La estanquera de Vallecas* (1987). En su última obra cinematográfica vuelve con el tema gay: *Los novios búlgaros* (2003)²⁷⁴.

Además, como ya he indicado antes, destaca Pedro Almodóvar, que fue representante del cine de la Movida. Su primer largometraje, *Pepi, Luci, Bom, y otras chicas del montón* (1980) aporta temas transgresores como las drogas, la violación, y por supuesto la imagen LGB, incluso una mujer barbuda. A lo largo de su trayectoria cinematográfica, el “director de actrices” también describe las representaciones gays: por ejemplo, en la década de los 80 se realizó una obra maestra con temática gay *La ley del deseo* (1987), que ganó la primera edición del Premio Teddy del Festival de Cine de Berlín en 1987. La película fue realizada hace más de treinta años, pero sigue teniendo un aire fresco.

Alberto Berzosa indica que el cine homosexual de la década de los 70 es subvertido con mayor esplendor (2014, 204). Pero también había representaciones que no tenían elementos reivindicativos como *Las cosas del querer* (Jaime de Chávarri 1989) (Alfeo Álvarez 2002). A pesar de ello, se podría afirmar que las películas de Almodóvar, «se dedican a explorar las estéticas gay y queer, inclinándose, en última instancia, por una paradójica representación integracionista, normalizante y tolerante del deseo homosexual» (Fouz-Hernández y Perriam 2007, 63). Es innegable que, a partir de la muerte del dictador, el cine español del final de las décadas de los 70 y los 80 empezó a presentar los personajes gays desde un punto de vista positivo, neutro, que aporta una mirada subvertida de la heteronormatividad.

En tercer lugar, desde la década de los 90, se produjo un auge de la producción

²⁷⁴ En el Festival Internacional de Cine Lésbico y Gay de Tokio del 2004, se estrenó la película *Los novios búlgaros* (Tokyo International Lesbian and Gay Film Festival XIII 2004, 12).

del cine no heterosexual en España (Fouz-Hernández y Perriam 2007, 61; Mira 2008, 513), que aumentó la visibilidad de los personajes LGTB. Por ejemplo, *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí* (Dunia Ayaso y Félix Sabroso 1997), *Las cosas del querer, 2ª parte* (Jaime de Chávarri 1995), y las películas de Ventura Pons, *Caricias* (1998) o *Amigo/Amado* (1999). Pedro Almodóvar realizó *Todo sobre mi madre* (1999), que presenta varios personajes no heterosexuales, y ganó el Óscar a la mejor película extranjera. A pesar de ello, no todos los filmes conllevaban una política *queer*, y además algunas películas son reflejos de una mirada heterosexual hacia el colectivo.

Santiago Fouz-Hernández y Chris Perriam (2007) analizan cuatro películas de comedia de la década de los 90. Por ejemplo, una de las películas tratadas en dicho artículo, *Más que amor, frenesí* (Miguel Bardem, Alfonso Albacete y David Menkes 1996), presenta personajes gais. Los directores Albacete y Menkes realizaron posteriormente la película *I love you baby* (2001). Para Fouz-Hernández y Chris Perriam es una película que se basa en una perspectiva heterosexual por describir los estereotipos pese a la inserción de la subcultura *gay drag queen* y las representaciones gais (2007, 74 y 76). No solo se refleja la percepción heterosexual en dicha película. Un drama como *Segunda piel* (Gerardo Vera 1999) remarca el estereotipo del personaje gay enfermo al que le llega su última hora. La relación triangular entre un matrimonio con un hijo y el amante gay del esposo. El protagonista gay (Jordi Mollà) se suicida por no poder seguir viviendo en esta situación. Mira opina que la historia se narra desde la mirada de la esposa (2008, 501 y 503), y la película fortalecía una mirada heterosexual (Ibíd. 503).

Como indican los autores citados, se han producido películas con una mirada heterosexual. Al mismo tiempo, la visibilidad del colectivo cada vez aumentaba y llegaba al gran público.

Finalmente, tras la corriente de la década de los 90, la producción vinculada a la temática LGTBQ se promovió más. Por ejemplo, *Krámpack* (Cesc Gay 2000), *Cachorro* (Miguel Albaladejo 2004), *Chuecatown* (Juan Flahn 2007)²⁷⁵, *La mala educación* (Pedro Almodóvar 2004), *Reinas* (Manuel Gómez Pereira 2005), *20 centímetros* (Ramón Salazar 2005) o *Eloïse* (Jesús Garay 2009). Aunque la historia principal no tiene protagonistas LGTB, veremos una historia secundaria del personaje amigo del protagonista con

²⁷⁵ En 2000, en el Festival internacional del cine Lesbiano y Gay de Tokio IV se estrenó la película de Cesc Gay: https://rainbowreeltokyo.com/2000/p_2000/spanish.html (último acceso fue el 5 de abril de 2021). *Chuecatown* también se estrenó en el Festival del cine Lesbiano y Gay de Tokio en 2008.

orientación fuera de la heterosexualidad *Azul oscuro casi negro* (Daniel Sánchez Arévalo 2006). Y el director de *20 centímetros* incorpora a un personaje gay en su película de 2002, *Piedras*. Los ejemplos citados son una parte del cine LGTB español de la década de los 2000, pero presentan representaciones muy diversas: el descubrimiento de su orientación sexual, el problema del SIDA, la historia de los primeros casamientos de parejas gay, las imágenes transexual y transgénero, el amor lésbico de adolescentes, la familia *queer*, etc.

Mira indica lo siguiente:

... gradualmente se va hacia una normalización cada vez más extendida de la representación homosexual. Los homosexuales han sido identificados como un sector de mercado: a diferencia de otros tiempos, no se asume que el público en bloque es heterosexual. Existen límites palpables en el cine comercial, ..., pero también todo un grupo de películas en las que estos límites han sido superados. Es más, los propios creadores se sienten cada vez menos atrapados por la retórica del armario a la hora de describir o expresar sus experiencias desde una perspectiva no heterosexual (2008, 555).

A lo largo de la historia del cine español, principalmente desde la Transición, se ha visibilizado a los personajes no heterosexuales que conllevaban una política o un potencial *queer*. En nuestros tiempos, el tema LGTB se ha popularizado en el cine español más que en décadas anteriores y sus representaciones son más integradoras.

5.2. *I love you baby*

I love you baby (2001, 110 minutos) es una película dirigida por Alfonso Albacete y David Menkes, realizadores de otros largometrajes conocidos como *Más que amor frenesí* (1996), *Sobreviviré* (1999) y *Mentiras y Gordas* (2009), entre otras, cuyos protagonistas y personajes pertenecen al colectivo de gays y/o lesbianas. Tras tener un gran éxito con *Sobreviviré*, el productor Francisco Ramos les planteó un nuevo proyecto a los directores. El guion *I love you baby* fue escrito por los mismos participantes: Alfonso Albacete, Lucía Etxebarria y David Menkes. Alfonso Albacete, afirma que «es una parodia de *Sobreviviré*» (Melero y Lomas 2018, 96)²⁷⁶. En las siguientes páginas se tratará este proyecto cinematográfico, en concreto desde un punto de vista de “lo camp” y el fenómeno del travestismo.

5.2.1. La película *I love you baby*

I love you baby es una comedia romántica centrada en el triángulo amoroso de tres jóvenes, Marcos, Daniel y Marisol. El primero de ellos, Marcos, interpretado por el actor español Jorge Sanz, trabaja en el bar de sus tíos, mientras que Daniel, interpretado por el actor peruano Santiago Magill, es un actor principiante, y Marisol, interpretada por la actriz mexicana Tiaré Scanda, es una mujer de origen dominicano que emigra a España. Este reparto se completa con un cuarto integrante, Carmen, interpretada por la veterana actriz Verónica Forqué (una de las chicas Almodóvar), quien da vida a una amiga cercana de Daniel y suma un ingrediente más a esta interesante mezcla de personajes. El apartado técnico es el siguiente: el montaje es de Miguel Ángel Santamaría (trabajó con Menkes y Albacete en *Más que amor frenesí* y *Sobreviviré*), el director de fotografía es Gonzalo F. Berridi y la música es de Paco Ortega y de M.A. Collado. El director de arte es Wolfgang Burmann quien trabajó en *La flor de mi secreto*, etc. y el vestuario es de Maiki Marín (entre otras colaboró en *El sur*, *Cría cuervos*, etc.).

²⁷⁶ *Sobreviviré* fue realizado en 1999 con la actuación de Emma Suárez y Juan Diego Botto. La historia narra la vida de una mujer joven Marga (Emma Suárez). Ella vive felizmente con su trabajo y con su novio, pero un día pierde a los dos: es despedida del trabajo y muere su novio a causa de un accidente de tráfico. Solo le queda un bebe del que está embarazada. Ella lucha por sobrevivir. Un día conoce a un chico gay Iñaki (Juan Diego Botto), y se enamoran. Aunque se desarrolla la relación entre los dos, este novio la deja y vuelve con su exnovio.

El filme da comienzo cuando Marcos, un chico de pueblo, llega a Madrid para trabajar en el bar de sus tíos en el barrio de Prosperidad. En una de sus primeras salidas por Madrid conoce a Daniel, un actor con poca experiencia y limitadas oportunidades en el mundo del teatro, del que se enamora inmediatamente. Entre ellos surge un romance y, al poco tiempo, acaban viviendo juntos. No obstante, el idilio dura muy poco, ya que Marcos experimenta un cambio en su orientación sexual, a raíz de un accidente en un karaoke, y se enamora de Marisol, una madre soltera que trabaja como asistente de hogar y vive separada de su hija que vive en su país.

Daniel, tras su ruptura con Marcos y al ver una noticia del accidente de Boy George, decide transformarse en mujer, bajo el nombre de María, con la intención de recuperar a su expareja. El joven no escucha las advertencias de su amiga Carmen, la cual está en espera para la adopción de un niño de Rusia, y trata de interferir en la relación de Marcos y Marisol hasta el punto de destruirla por completo. No obstante, antes de que todo acabe para la nueva pareja, Marcos descubre el secreto de María y vuelve con Marisol. La película termina con una escena final, cinco años después de lo sucedido, cuando los protagonistas se encuentran por casualidad en el aeropuerto madrileño de Barajas: Marcos y Marisol formando una familia con sus hijos, y Daniel como un actor de éxito y con una relación estable con Boy George.

Una vez presentada la sinopsis de la obra, hablaremos de las críticas subrayables acerca de la película, y después intentaremos comentar su contenido. En primer lugar, se debe reconocer que la película desarrolla una historia con poca credibilidad. Alfonso Albacete, su director, realiza una autocrítica exponiendo la inverosimilitud de su historia en relación al secreto de María: «No se entiende por qué nadie reconoce al personaje travestido, y más si es el antiguo novio quien está delante de él. Falta verosimilitud. Si es su novio y ha estado con él, por mucho que se ponga una peluca y unas medias, debería poder reconocerlo...» (Melero y Lomas 2018, 96-97). Alfonso Santos Gargallo critica duramente la película con el siguiente comienzo de su reseña: «El cuarto largometraje de la pareja David Menkes & Alfonso Albacete es sencillamente malo» (2002, 137). Por otra parte, Chis Perriam también opina que *Sobreviviré* y *I love you baby* son sucesoras de las de comedias de los años 60 y 70 en las que «los espectadores *queer* no sabrían si reír o resistir»(2013, 85-86).

En segundo lugar, el largometraje es bastante criticado desde los puntos de vista de los estudios de género y cinematográficos. No obstante, la obra presenta algunos logros

en lo relacionado con sus aspectos transgresores y en la presencia de elementos *camp*.

Por un lado, y en relación con los estudios de género, el trío entre Marcos, Daniel y Marisol contiene un potencial transgresor dentro del ámbito de las identidades sexuales y nacionales. Además, a través del papel interpretado por Jorge Sanz, Marcos, se nos presenta un personaje con una orientación sexual transferible: pasa de estar enamorado de Daniel a, tras el accidente en el karaoke, enamorarse de Marisol. Por ejemplo, acerca del desarrollo del trío, el crítico comenta lo siguiente:

Después, un metafísico golpe en la cabeza, ejecutado por posmoderna bola discotequera, cambia la tendencia sexual del personaje, abandona a Daniel y comienza a salir con la dominicana Marisol (Tiaré Scanda), continuando con la exhibicionista tendencia *progre* de la cinta: de relación homosexual a heterosexual con inmigrante, ¿se puede pedir más? El homosexual rechazado se resiste a perder a su chico, y para recuperarlo se disfraza de mujer (el disparate se prolonga)... (Santos Gargallo 2002, 137).

Santos Gargallo critica el desarrollo de la trama, comparando con la película anterior de los directores, *Sobreviviré*, en la que un personaje gay se enamora de una madre soltera de un flechazo. Por otro lado, en *I love you baby*, el cambio de orientación sexual del protagonista es poco real y sorprendente. Marcos cambia drásticamente su forma de mirar a Marisol antes y después del accidente; anteriormente no se fijaba en ella, pero después del golpe empieza a tener interés repentino. Entonces, a Carmen, Daniel le cuenta que después del accidente cambió la orientación sexual de Marcos: también los espectadores percibimos lo que señala la cita de arriba. Aunque utiliza la manera exagerada del cambio de la orientación sexual, al mismo tiempo, la película deja un espacio para interpretar algunas razones del cambio del protagonista. Por ejemplo, en una escena anterior, su amiga Carmen le advirtió a Daniel de la convivencia con el protagonista porque ella pensaba que Marcos estaba experimentando con Daniel. Y también, cuando Marcos deja de vivir con Daniel, dice que no estaba segura de su sexualidad cuando vino del pueblo, y ahora está convencido de que le gustan las mujeres. Aunque el mensaje no es claro, se puede decir que la película muestra la fluidez en la orientación sexual.

No solo trata el amor entre tres personajes de distintos países, sino también de cómo intentan entender la realidad. Como dice Perriam, «Como habían hecho con *Sobreviviré*, los directores (y su coguionista Lucía Etxebarria) combinan los elementos del realismo social cotidiano con el guion emocional improbable de manera extravagante» (2013, 85)²⁷⁷.

Como mejor se muestra la realidad social es a través de las mujeres, la inmigrante Marisol y Carmen. Según, Patricia A. Fitzpatrick, las mujeres dominicanas de esta película representan estereotipos característicos de la capital. Marisol trabaja como asistente de hogar, y sus amigas se presentan como ruidosas, vestidas con color llamativo, su forma de hablar, etc. (2013, 44). A pesar de su representación estereotipada, el filme también aporta una realidad de muchas mujeres dominicanas que se dedican a los trabajos en el hogar²⁷⁸. Por otro lado, la historia de Carmen, que adopta dos niños rusos, está basada en un hecho real de una amiga del director (Melero y Lomas 2018, 101). Según Marre y Bestard, sobre las adopciones transnacionales, «En el caso de España, las adopciones internacionales se cuadruplicaron en los seis años que median entre 1997, año en que se recogieron las primeras estadísticas sobre adopción internacional, y 2003 y se adoptaron 18.501 menores» (2004, 25)²⁷⁹. Y, la mayoría de los menores adoptados vienen de China, Rusia y Colombia, y los autores indican el crecimiento de los adoptados con origen en la Federación Rusia en estos años (Ibíd. 28). A través del personaje Carmen representa el fenómeno social de la década 2000 sobre la adopción internacional en España. Entonces, está claro que en la película se refleja una parte de la sociedad madrileña de la primera etapa de la década 2000 a través de estas mujeres.

5.2.2. La presencia de Boy George

De nuevo, la película parece tener muchos puntos inverosímiles en la misma concepción de la trama. Los más extravagantes son el cambio de la orientación sexual de Marcos hacia la heterosexual al recibir el golpe de la bola de espejos en un karaoke y la

²⁷⁷ Texto original en inglés: “As they had done with *Sobreviviré* the directors (and their co-writer Lucía Etxebarria) combine elements of everyday social realism with extravagantly unlikely emotional scenarios”.

²⁷⁸ Oso Casas y Martínez indican que en relación a las mujeres dominicanas inmigrantes que entraron en el mercado español de trabajo, la mayoría fue como empleadas de hogar (2008, 5).

²⁷⁹ Marre y Bestard indica la cifra de los adoptados entre 1997 hasta 2003: por ejemplo, en 1997, los 942 niños de origen extranjero fueron adoptados en España, en el año de la publicación del guion (en el 2000) fueron 3062, y en el año del estreno de la película (2001) fueron 3428 (2004, 26 y 28).

transformación de Daniel en mujer para recuperar a su exnovio. Un inciso interesante en este punto es la referencia en el accidente del karaoke a los acontecimientos reales sucedidos al cantante de Culture Club, Boy George²⁸⁰.

En relación a esto último, en toda la película la imagen de Boy George es clave para desarrollar la trama. Después de haberse conocido Marcos y Daniel. La escena para despedirse en la noche de haberse conocido Marcos y Daniel, en un plano general bajo la lluvia, dos personajes vienen corriendo hacia la cámara, se paran en frente del escaparate para refugiarse de la lluvia. Cambia al plano medio entre Marcos y Daniel delante del escaparate, al fondo está colgado un poster de Boy George en el medio de los dos protagonistas, y aparece la foto del cantante detrás de Marcos. En los primeros planos de cada personaje, y cuando ellos se comprometen al reencuentro bajo la lluvia, y cuando Daniel está diciendo que “Tengo testigos”. En el primer plano del protagonista, Marcos dice “¿cómo? ¿qué testigos?” En el plano medio de los personajes, Daniel mira el poster y dice, “Boy George, si no aparece, llamaré a Boy George...” en frente de un póster de este artista. Desde principio, la película muestra la importancia de la imagen de Boy George. Además, el encuadre de la inserción de Boy George entre Daniel y Marcos, sugeriría la interrupción del cantante entre dos personajes. Como he mencionado antes, después del accidente, Marcos cambia su orientación sexual deja a Daniel y se enamora de Marisol.



Figura 45. Escena frente del escaparate (desde la izquierda, Marcos y Daniel).

²⁸⁰ Según la noticia de *El mundo.es*, « Jorge Sanz duda entre hombres y mujeres en 'I love you'» (2001).

En el final de la película se repite el encuadre, aunque haya más personajes, en la escena del aeropuerto de Barajas, por casualidad Marcos, Marisol y sus hijos coinciden con Daniel. En un primer plano de Marcos, le pregunta a Daniel, “¿Estás solo?”, Daniel contesta “No”. Cambia el plano medio corto de Daniel y Marcos: Daniel dice, “Estoy con él”, los dos miran hacia otro lado. Se inserta un plano americano de Boy George caminando hacia a la cámara. Como la figura 46, en el plano americano de los personajes, entre Daniel y Marcos se coloca Boy George de espaldas. La presencia interrumpe la relación entre la expareja gay. Y, pone diferencia entre la familia heterosexual y la pareja gay a través de la vestimenta: se divide entre dos grupos en este plano; Marcos y Marisol y su familia llevan ropa de color claro y variado; por otro lado, Boy George y Daniel usan la vestimenta de color oscuro.



Figura 46. *La escena del Aeropuerto de Barajas.*

Volviendo a las escenas anteriores, después del mal de amor, Daniel está haciendo cuarentena por el consejo de Carmen para olvidarse de Marcos. Mientras escucha la voz grabada de Carmen en una llamada, ve una noticia que es reproducida en una versión ridiculizada de la noticia del accidente real de Boy George con la mencionada bola de espejos. En la escena de la noticia, se presenta los planos del videoclip de *Karma Chameleon* de Culture Club con dicha música al fondo. Y, el primer plano de Daniel que mira concentrado la noticia de televisión da como resultado que el accidente del cantante le inspira la transformación femenina.



Figura 47. Videoclip de Karma Chameleon de Culture Club.



Figura 48. El primer plano de Daniel viendo la noticia de Boy George.

La imagen de Boy George encarna lo glamuroso y lo andrógino que componen el estilo *camp*²⁸¹. En «Notas sobre lo “camp”», Susan Sontag dice «El andrógino es ciertamente una de las mejores imágenes de la sensibilidad camp» (1996, 360). A través del personaje de Boy George se muestra lo *camp*, aunque físicamente solo aparece al final de la película, en la escena de Barajas. También, cada cierto tiempo se presenta una imagen de glamour. Gracias a la inspiración de este cantante, Daniel realiza su transformación de género (el travestismo).



Figura 49. El ultimo plano de la película es un primer plano de Boy George.

5.2.3. La transformación de Daniel

La transformación de género opuesto ha sido repetida en la historia del cine, por ejemplo, *Con faldas y a lo loco* (1959) de Billy Wilder, en varias películas de Pedro Almodóvar (*Tacones lejanos* (1991), *La mala educación* (2004) etc.), el actor y cantante estadounidense Divine en varias películas como *Pink Flamingos* (1972), *Hairspray* (1988) de John Waters, el personaje interpretado por el actor José Sacristán en *Un hombre llamado Flor de otoño* (1978) de Pedro Olea, *Ocaña retrato intermitente* (1978) de Ventura Pons, *¿Victor o Victoria?* (1982) de Blake Edwards etc. En el cine se ha utilizado el travestismo de mujeres a hombres y de hombres a mujeres en todos los géneros, desde

²⁸¹ El cantante fue referencia de la estética *glam* para los artistas de la movida madrileña (Lechado 2005, 62).

comedia hasta el drama e incluso el documental.

Incluso, como se ha indicado antes, el travestismo fue utilizado en el cine *camp*. El ejemplo más destacado de las representaciones en el cine *camp* de la imagen andrógina es *Divine* de John Waters. La musa de John Waters casi siempre sale en sus películas disfrazado de mujer. Lo potencial del travestismo de *Divine* es que muestra lo andrógino, transgresor, y, al mismo tiempo, aporta la performatividad del género femenino; «*Al imitar el género, la travestida manifiesta de forma implícita la estructura imitativa del género en sí, ...*» (Butler 2007, 269). Y también, Butler indica lo siguiente:

En el travestismo lo que se “actúa” es, por supuesto, *el signo* del género, un signo que no es lo mismo que el cuerpo que figura, pero que, sin ese cuerpo, no puede leerse. El signo, entendido como un imperativo de género – “¡niña!” – es menos una asignación que un mandato y, como tal, produce sus propias insubordinaciones (Butler 2002, 332).

Así, el travestismo, la transformación del género opuesto, conlleva un potencial *queer* que pone de manifiesto la performatividad del género que parece “verdad”.

De esta manera, en el caso de la película *I love you baby*, ¿cómo funciona el travestismo de Daniel desde un punto de vista del análisis *queer*? Por ejemplo, la escena del maquillaje muestra la transformación de Daniel a María a través de varios planos indirectos de medio corto de ponerse la base, rímel y pintalabios (Figura 50); allí se presenta la creación del género femenino a través del maquillaje por la propia mano del personaje²⁸². Después de la transformación, se inserta una escena del bar de tío de Marcos. En el plano medio corto de Daniel disfrazado de mujer con el uso de la vestimenta femenina, María (Daniel) habla en tono alto por actuar como una mujer. Después de haber sido atendido por el tío de Marcos, Marcos sale de la cocina y atiende a María. En el plano medio corto, Marcos se fija en la cara de Daniel disfrazado, pero no se da cuenta. Y en un plano medio corto de Daniel, le pregunta a Marcos con tono alto, “¿Cómo te llamas?”. En otro plano Marcos responde “Marcos, y ¿tú?” Cambia otra vez al plano de Daniel diciendo, “¿Yo? María, como la virgen.” Así, Daniel encarna a María a través del

²⁸² En la película se maquilla solo, se muestra la capacidad de Daniel para transformarse sin ayuda. En el guion que he consultado en la Filmoteca Española, quien le maquilla es su mejor amiga, Carmen.

maquillaje y la vestimenta con el uso de la minifalda, y María (Daniel) habla en tono alto por actuar como una mujer. Gracias a la forma artificial, el personaje Daniel imita el signo del género opuesto de forma superficial.



Figura 50. Plano indirecto de Daniel maquillándose.



Figura 51. Escena del bar de tío de Marcos.

La creación del personaje femenino María y la asunción, por tanto, del género femenino por parte de Daniel se hace efectiva en la película. Por ejemplo, en la escena en la que Marisol está en el camerino de Showgirls de su amiga Kenia mientras Marcos y Daniel la están buscando, al encontrarla al único que deja entrar al camerino es a Daniel por haberle identificado con una mujer.



Figura 52 y Figura 53. La escena de Showgirls.

Sin embargo, no solo ocurre en esa escena, si no que desde que aparece María hasta casi el final de la película, queda demostrada la potencia del disfraz de Daniel, pues a pesar de que varios personajes como el tío de Marcos, Marisol e incluso Marcos piensan

que María es rara, nadie da mucha importancia al travestismo de Daniel²⁸³. Incluso, todo el mundo identifica a Daniel disfrazado como “María” o “chica”. En la escena de la discusión entre Daniel y Marisol en el camerino de *Showgirls*, Marisol le insulta con las palabras “zorra” y “puta” que son palabras destinadas a las mujeres aunque Marisol sabe del disfraz de Daniel. Lo que confirma el género femenino creado por Daniel, cuya práctica es reiterada y da pie a la existencia de María como personaje independiente.

En *Vivir y rodar: Conversaciones con Alfonso Albacete*, el director Albacete comenta el punto del disfraz de Daniel;

Es cierto que es una comedia y que *Con faldas y a lo loco* (*Some Like it Hot*, Billy Wilder, 1959) la hizo un genio y, en ella, el cambio de sexo funcionaba muy bien... Pero hacer eso que hicimos con el personaje de Santiago Magill en la película es muy difícil, muy difícil, y, si vas a hablar de transexualidad, intenta hablarlo desde un punto de vista más serio, aunque hagas comedia. Había problemas de guion y problemas con la realidad (Melero y Lomas 2018, 96).

Por ejemplo, en *Con Faldas y a lo loco*, el travestismo sí que era objeto de comedia. Incluso en el cine español, el afeminamiento se utilizaba para reírse, como en el caso, por ejemplo, de la película representativa de los años setenta *No desearás al vecino del quinto* (Ramón (Tito) Fernández 1970) (Mira 2008, 78; Melero 2017, 195-196)²⁸⁴. Por el contrario, el disfraz de Daniel en nuestra película no tiene esta interpretación cómica. A pesar del descontento del director, esta transformación femenina tomada «desde un punto de vista más serio» logró evitar la contemplación del disfraz como un objeto de burla. Es posible que el motivo sea sorprendente, pero, no implicaría ningún tipo de comicidad en “el travestismo”.

A lo largo de la historia, el travestismo de Daniel se muestra eficaz para engañar

²⁸³ Por ejemplo, Antonio, el tío de Marcos, comenta a este: “Cada día entiendo menos a la juventud. En mi época, las mujeres eran mujeres y los hombres, hombres...”, “Que es muy rara... ¿Te has fijado qué manos tenía? ... Y una nuez...” (en el guion de *I love you baby*, 94-95). Tío Antonio percibe unos aspectos del cuerpo masculino de María. Y, a través de las palabras de Antonio, Marcos también empieza a pensar que María es un poco rara.

²⁸⁴ Sobre el análisis de la construcción del humor a partir de personajes gais o de situaciones en torno a la homosexualidad desde los años cuarenta hasta el final de la dictadura, véase en el capítulo VI de «Los vecinos del quinto» en *Violetas de España Gays y Lesbianas en el cine de Franco* (Melero 2017, 193-253).

a Marcos y a algunos personajes durante buena parte de la película hasta su revelación. Sin embargo, no significa que este travestismo conlleve el papel discursivo de lo *queer*.

En *Cuerpos que importan*, Butler presta atención a la función del travestismo: «El potencial crítico del travestismo tiene que ver principalmente con una crítica del régimen de verdad del “sexo” que prevalece, un régimen que considero profundamente heterosexista: ...» (2002, 328). Para que funcione este potencial crítico, el travestismo requiere una teatralidad del género que «*imite y haga hiperbólica* la convención discursiva que también invierte» (Ibíd. 326).

La transformación de Daniel en María no tiene una crítica potencial hacia la jerarquía de la heterosexualidad. Tampoco muestra una teatralidad hiperbólica de las normas del género femenino heterosexual. Aunque Daniel encarna un papel mujer copiando el signo del género femenino, no muestra una fuerte política en su disfraz. El travestismo de Daniel es un simple instrumento en su intento de recuperar a su exnovio, no es su deseo propio ni tampoco lo disfrutaba. Además, cuando sus amigos le muestran su preferencia hacia el aspecto masculino y gay de Daniel, este abandona el travestismo.

Como señala Sontag, «Cargar el acento en el estilo es menospreciar el contenido, o introducir una actitud neutral respecto del contenido. Ni que decir tiene que la sensibilidad *camp* es no comprometida y despolitizada- al menos, apolítica» (1996, 357). ¿Si es apolítica, sería una película *camp*? El crítico citado al inicio de este ensayo, Santos Gargallo, dice, «La película es muy decepcionante en todos los apartados. La dirección artística es paupérrima: los escenarios son cutres, pero no dan la sensación de que los ambientes sean pobres, es decir, no hacen de la pobreza una estética kitsch, como Almodóvar» (2002, 138). De esta forma, el *camp* menosprecia el contenido y pone la mayor importancia en la estética. Así que, si nos basamos en el criterio de la cita mencionada, este filme tampoco sería una película dentro del género *camp*, pese a la presencia de ciertos elementos, como la imagen de Boy George.

Para concluir esta sección, se ha de reconocer que la película sí conlleva una parte transgresora por describir la relación triangular entre un hombre con la orientación sexual transferible, otro gay y una mujer dominicana heterosexual. Al insertar a las mujeres inmigrantes y a la familia monoparental (madre adoptiva soltera) en el círculo protagónico de los personajes se refleja, aunque sea de manera cuestionable, una parte de la sociedad contemporánea en España que surgió en la primera década de los 2000. Por

un lado, la imagen del cantante de Culture Club connota lo “camp”, sin embargo, por otro lado, el travestismo de Daniel no conlleva la política *queer* que las representaciones travestis del cine “camp” implicaban. De esta forma, el travestismo de Daniel imita el signo del género femenino, pero no tiene una postura crítica. Es apolítica. No obstante, la película expresa una nueva forma del travestismo a través de una interpretación seria por parte del actor, la cual se desvía de la representación del travestismo como objeto de risa que el propio director querría realizar y que imitaba la tendencia que hasta entonces se había seguido en el medio cinematográfico. Además, la sociedad española contemporánea ya había cambiado su postura sobre el colectivo LGTB, pues se establecieron los derechos para la pareja de hecho en algunas comunidades autónomas, y se estaba a punto de conseguir los derechos igualitarios para los LGB. Por lo tanto, esta película tragicómica representaría la comicidad limitada a las historias exageradas acerca del tema gay en el contexto social de España.

5.3. *La mala educación*

El director, que aporta una estética gay internacional (Mira 2008, 29), realizó una película bastante problemática, *La mala educación*. Esta obra generó una polémica cuando se estrenó por su tema. El filme se centra en dos etapas de la dictadura, la década de los 60, y a finales de la de los 70 y principios de los 80, los años de lo que se denominó la Movida. Principalmente la historia se basa en dos personajes que eran compañeros en el internado, pero no se limita al amor entre dos compañeros, sino que es un drama trágico, que además sacó a la luz los abusos a menores. A través de diversas representaciones, el filme aporta una mirada *queer*. En las siguientes páginas, presentaré una breve introducción al director, y posteriormente trataré sobre la sensibilidad *queer* centrándome en el estilo *camp* del filme.

5.3.1. Una breve introducción al cineasta manchego

En el cine contemporáneo español, no se puede obviar el nombre del cineasta manchego, Pedro Almodóvar. Hasta la actualidad, ha ganado numerosos galardones, tanto premios nacionales como internacionales: varios Goya, el Oscar al mejor guion, a la mejor película extranjera, etc.²⁸⁵. Es uno de los directores españoles más conocidos internacionalmente, y su cine se estrena en distintos países con una amplia repercusión, no solo en Europa y América. Incluso su cine y su figura se describen como representantes de la cultura española contemporánea.

Pedro Almodóvar Caballero nació en Calzada de Calatrava en Ciudad Real en 1949. Creció en Cáceres, Extremadura, y allí estudió en un internado. Cuando tenía dieciocho años, salió del pueblo, y se trasladó a Madrid en 1968. Desde pequeño, iba al cine en su pueblo en Cáceres. Quería estudiar en la escuela de Cine, pero no pudo porque fue cerrada durante la dictadura de Franco. Mientras trabajaba como auxiliar administrativo en Telefónica, realizaba cortos con una cámara Super 8 y posteriormente con una de 16 mm: por ejemplo, *La caída de Sodoma* (1975, 10 minutos), *Salomé* (1978,

²⁸⁵ He tomado como referencia la página web IMDb de «Pedro Almodóvar»: Acceso el 20 de noviembre de 2022, https://www.imdb.com/name/nm0000264/?ref_=tt_ov_dr.

11 minutos), etc.²⁸⁶. Almodóvar empezó por su cuenta a aprender a realizar cine con su cámara. Entre 1979 y 1980, hizo su primer largometraje *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, y desde entonces realiza constantemente nuevos largometrajes. Algunos ejemplos destacados de sus trabajos son *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002) o, la última hasta el momento, *Madres paralelas* (2021); en total ha firmado veintidós largometrajes, sin contar los cortometrajes.

Es considerado como un director con especial talento para describir las vidas de las mujeres, y cuyas actrices responden a la famosa designación, «chicas almodóvar» (también existe «chico almodóvar», por ejemplo, Antonio Banderas). Al mismo tiempo, también realiza las películas con personajes masculinos con identidad gay²⁸⁷, entre las que destacan *La ley del deseo* (1987), *La mala educación* (2004), *Los amantes pasajeros* (2013) y *Dolor y gloria* (2019). Incluso se considera como un director *queer*, no solo por su propia sexualidad, sino también por los filmes que tratan los personajes fuera de lo heteronormativo con los protagonistas e incluso los personajes secundarios a lo largo de su filmografía.

Almodóvar realiza varios tipos de film y géneros; cine *underground*, comedia, drama, policiaca, etc. Como han señalado Allinson (2003, 167) y Zurián (2005, 28), su cine combina diferentes géneros del cine. Por ejemplo, la obra con una fuerte esencia social, *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), incluye escenas cuyo objetivo es provocar una sonrisa a los espectadores²⁸⁸. Sus películas no se pueden encasillar en un tipo determinado. Como dice Sánchez Alarcón, pueden definirse como «género en sí misma» (2008, 329).

A partir de la década de los 80, realiza constantemente largometrajes, con guiones escritos por él mismo (hay alguna excepción y colaboración como en *Matador* (1986)). Por ejemplo, Smith divide su cine en dos etapas, Rosa y Azul²⁸⁹: la primera sería la de las películas frívolas, y la posterior empieza con *La flor de mi secreto* (1995), que se aleja de

²⁸⁶ Por ejemplo, véase en la parte de cortometraje de *Universo Almodóvar* de Sánchez Noriega (2017, 126-133). Y también, *El cine de Pedro Almodóvar* de Nuria Vidal contiene una lista de sus cortometrajes (1989, 405).

²⁸⁷ Aunque hay películas que tratan sobre protagonistas masculinos heterosexuales, como ejemplos, *Matador* (1986), *Carne trémula* (1997), *Hable con ella*, *Los abrazos rotos* (2009), *La piel que habito* (2011), también inserta en ellas a personajes y/o miradas *queer*.

²⁸⁸ Los espectadores españoles de aquella época se reían durante las proyecciones a causa de los elementos humorísticos, a pesar de que el tema trataba el sufrimiento de la protagonista Gloria y su vida dura (Almodóvar y Strauss 1995, 59).

²⁸⁹ Por ejemplo, Vidal divide en tres etapas: Rosa, Negra y Azul (1989, 290).

los elementos de la comedia extravagante (2014, Kindle (No.91/5020)). Después de sus primeras obras, las características de su cine cambiaron bastante en los años 90. A pesar de ello, hay un eje central en su cine, es la pasión humana. Por ejemplo, Sánchez Noriega define dos reglas del cine de Almodóvar; «estética de la pasión» y «cineasta posmoderno»²⁹⁰, y lo explica como sigue:

Apuntar al mundo de las pasiones – y los impulsos, deseos y sentimientos – como núcleo de la filmografía implica una comprensión de la condición humana que se antepone a cualquier otro valor en esta estética; sin menoscabo alguno de su singularidad, adjetivar al director como *posmoderno* sirve para contextualizarlo entre los cineastas surgidos en los ochenta cuyo estilo se caracteriza por la hibridación y reescritura de géneros, la ironía, la intertextualidad y el metacine, las identidades en tránsito o la artificiosidad y la fascinación visual (2017, 12-13).

El cine de Almodóvar atrae a los espectadores nacionales e internacionales sin frontera ni diferencias culturales, y al mismo tiempo, ha sido analizado por muchos investigadores con diferentes perspectivas desde la psicología, la sociología, los estudios de género y *queer*, etc. Y, a lo largo de su filmografía, su cine se transforma, se desarrolla, y cada vez siendo más elegante, utilizando elementos de una estética «colorista, sofisticada, urbana, pop y kitsch» (Sánchez Alarcón 2008, 330)

Antes de tratar la película de 2004, me gustaría hablar brevemente sobre su estilo y su sensibilidad *camp*, especialmente en las primeras películas donde se ve claramente el estilo *camp*, y en concreto sobre *La ley del deseo*, que es su primer filme con un protagonista de identidad gay.

Distintos críticos han señalado en su cine características *camp* en obras melodramáticas, irónicas y frívolas (Yarza 1999; Mercer y Shingler 2004, 109-111; Mira 2008, 416-420; Smith 2014, 2; De Mauro Rucovsky 2016, 45). Acerca del estilo *camp*,

²⁹⁰ El cine posmoderno generado a partir de los años ochenta, según Sánchez Noriega: sería «consciente del convencionalismo y la limitación de cualquier etiqueta», y sería un «cine surge en el clima cultural llamado «posmodernidad», que se caracteriza por la crisis de los *grandes relatos* con el valor atribuido históricamente a los sistemas filosóficos, sustituidos por el fragmentarismo, perspectivismo y eclecticismo presentes en un *pensamiento débil* – y hasta nihilista- de carácter descreído e irónico, deliberadamente artificioso (*kitsch*, pastiche y estética *camp*), que pone en cuestión las identidades (de género, ideológicas, culturales), rechaza la búsqueda de una verdad y recela de las ideologías establecidas» (2017, 113).

ya varios investigadores lo mencionan y lo estudian²⁹¹. Por ejemplo, Alejandro Yarza, quien señala esa sensibilidad:

El cine de Almodóvar comparte muchas de las características esenciales de la estética *camp*. La frivolidad y estilización del *camp*, lejos de relegar su cine a la esfera de la pura estética, lo ponen en contacto con lo político y lo social -en tanto que se desvían del puritanismo estético y social imperante. En este sentido la sensibilidad *camp* del cine de Almodóvar apunta a una superación de las dicotomías éticas, políticas y sociales que tradicionalmente dividieron a la sociedad española (1999, 72)

Como se indica arriba, el cine de Almodóvar contiene no solo la estética *kitsch* sino también un potencial que subvierte los modelos convencionales. Por ejemplo, la primera película con sus elementos *punk* tendría un estilo *underground*. Como el propio director declara en una entrevista, ha recibido mucha influencia del director estadounidense John Waters, al que se considera como realizador clave del cine *camp*, y también de las películas de *The Factory* de Andy Warhol y el arte de dicho artista (son promotores de los artistas que se abrieron a la nueva esfera cultural)²⁹². Además, al cineasta manchego se le consideraba como el Warhol español (Almodóvar y Strauss 1995, 27; Yarza 1999, 26). Asimismo, Yarza afirma que «...tanto Andy Warhol como Almodóvar son el epítome de la personalidad *camp*» (1999, 27). Es obvio que el *camp* y Almodóvar no se pueden desvincular.

Especialmente, antes de realizar la naturalista *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, dicho estilo destacaba con gran esplendor si comparamos el film con otros posteriores. Dentro de su filmografía, los más clandestinos son su primer largometraje comercial *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, y también *Laberinto de pasiones*. Las dos películas son también representantes de la movida madrileña que ya hemos

²⁹¹ La mayoría de los autores, que tratan sobre Almodóvar, menciona la característica del *camp* en su cine. Entre ellos, Varderi (1996), Abúin González (2012, 155-171), etc. tratan y analizan dicho aspecto con profundidad; especialmente, véase en Yarza (1999).

²⁹² Por ejemplo, Almodóvar dice lo siguiente: «En aquel momento, además del punk, yo también estaba influido por el *underground* americano, especialmente por las primeras películas de Paul Morrissey y sobre todo por *Pink Flamingos*, de John Waters» (Almodóvar y Strauss 1995, 25). También, véase en la parte sobre John Waters en *Universo Almodóvar* de Sánchez Noriega (2017, 456-459).

mencionado en el capítulo primero.

Su opera prima fue rodada mientras el director estaba trabajando en Telefónica. Los días y tiempos libres de Almodóvar y de sus compañeros, voluntariamente eran reservados para el rodaje, que al final duró 18 meses (Almodóvar y Strauss 1995, 24). La historia narra la relación de amigas, Pepi, Luci y Bom. Pepi es interpretada por Carmen Maura que fue musa de varias películas de Almodóvar. La película empieza en el piso de Pepi. La protagonista tiene plantas de marihuana, y aparece un policía (Félix Rotaeta). Y, a cambio del silencio, el policía la viola. Por no poder vender su virginidad, la protagonista plantea una venganza contra ese policía con la colaboración de sus amigos. Sin embargo, fracasa en el intento, y decide acercarse a la mujer del hombre, Luci (Eva Siva). Bom (Alaska) empieza a tener una relación sadomasoquista con Luci. Pero, al final, Luci vuelve a la relación con su marido sádico, y Pepi y Bom se quedan solas como antes.

A cerca de la obra *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, Almodóvar declara lo siguiente: «Esta película fue para mí una escuela fantástica» (Almodóvar y Strauss 1995, 4). La técnica fue poco profesional; a pesar de ello, se consideraba/considera una película de culto. El filme tiene aspectos *camp* como el artificio, la frivolidad, la parodia (como la zarzuela, etc.²⁹³), a través de la estética *kitsch* y pop que recuerda al estilo *Pink Flamingos* de John Waters. La película contiene unas escenas míticas como las «elecciones generales» y «la lluvia dorada», etc. Por ejemplo, la secuencia de una mujer barbuda que reprocha a su esposo²⁹⁴; este hace voyerismo en unas «elecciones generales» donde se celebra un concurso del mejor genital masculino, siendo una de las imágenes más provocadoras del filme. Dicho concurso se inspiró en las elecciones generales democráticas (Smith 2014, 16)²⁹⁵ y también es «una parodia de un concurso de belleza» (Allinson 2003, 109). Solamente esta secuencia, en concreto, ya contiene varias parodias que ponen en tela de juicio lo convencional, especialmente la sexualidad, la postura de género y social de la mujer y el hombre. La película está llena de imágenes *kitsch* y representaciones subvertidas.

Por otro lado, su segunda película *Laberinto de pasiones* está mejor estructurada.

²⁹³ Por ejemplo, véase en Yarza (1999, 40-41), De la Torre-Espinosa (2020, 199-201).

²⁹⁴ Almodóvar declara que ha tomado elementos de la obra de Tennessee Williams (Almodóvar y Strauss 1995, 30), y también, Smith (2014, 12) y Sánchez Noriega (2017, 97) indican que este contexto tiene semejanza con *La gata sobre el tejado de zinc* de dicho autor, la cual presenta ciertas connotaciones gay.

²⁹⁵ Además, el título de la fotonovela en que se basaba *Pepi, Luci, Bom...* era «Elecciones generales» (Almodóvar y Strauss 1995, 24).

Es una película que presenta los momentos brillantes de la movida con los propios representantes del movimiento de los años ochenta. Principalmente, cuenta el amor entre dos protagonistas: Sexi (Cecilia Roth), que es cantante de rock, hija de un ginecólogo, y ninfómana; Riza Niro (Imanol Arias) es homosexual y el heredero de un derrocado emperador de Tirán, que sustituye al cantante en un grupo de rock. Los dos, a causa de un trauma en la infancia, tienen orientaciones sexuales fuera de lo convencional. Aparecen otros personajes peculiares como Toraya (Helga Liné), Queti (Marta Fernández Muro), etc..., la película termina con final feliz.

El segundo filme de Almodóvar es otra película provocadora con estética pop. Los personajes están fuera de lo convencional, y también inserta algunas escenas y situaciones perversas, irónicas, paródicas y humorísticas, que a veces se combinan con algunos tabúes de la época franquista (incluso de la actualidad), y que se están ligados a la iconografía *camp*. Por ejemplo, la homosexualidad de Riza, la ninfomanía de Sexi, la presencia travestida de Fanny McNamara (interpreta Patty Diphusa²⁹⁶, actriz porno), la relación incestuosa entre Queti y su padre, otra relación aparentemente incestuosa entre Queti convertida en Sexi y el padre de la protagonista, etc. Dichos personajes y contextos son totalmente subversivos. Por otro lado, hay escenas donde McNamara, actuando con su forma exagerada, nos dirige al humor; especialmente, la secuencia con Riza en el Rastro de Madrid, y el rodaje del porno sadomasoquismo de McNamara junto Almodóvar e Imanol Arias. Asimismo, muestra la «fluidez de la orientación sexual» (Allinson 2003, 129) y/o la identidad sexual a través de Riza, cuya orientación cambia al enamorarse de Sexi.

Una narración voluntariamente poco creíble pero su desarrollo es más fluido, y tiende a acercarse más al cine convencional. Y las presencias de la cultura española de la época, aportan el arte pop y el ambiente de un periodo concreto que estaba lleno de energía juvenil.

Francisco A. Zurián dice lo siguiente acerca de dos primeros filmes.

Tal vez porque en sus primeras obras (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980, y *Laberinto de pasiones*, 1982), la ironía quedaba eclipsada por una estética

²⁹⁶ El personaje creado por el director, y sus relatos fueron publicados en *La Luna* y posteriormente en formato libro con otros textos en Editorial Anagrama.

desmesurada para los usos a los que público y crítica estaban acostumbrados en dicha época: la combinación de *pop*, *camp*, *kitsch*, etcétera, todo muy *underground*, era como un cóctel demasiado fuerte de digerir especialmente en un momento histórico, social y cultural como aquel, recién salidos de la dictadura franquista (2005, 31).

Como se indica arriba, ambos filmes de estilo pop contienen parodias, ironías, humor, etc. que caracterizan a los filmes *camp*. Son los ejemplos más pop y *camp* dentro de su filmografía. La percepción del elemento *camp*, con el paso de tiempo, ha cambiado, pero su ironía, junto con la exagerada estética, hoy en día, es posible que siga con fuerza como en aquella época, y que, por ello, se revalorice su potencial subversivo. Asimismo, su sensibilidad no se limita a estas películas *underground*, y sigue desarrollándose en los largometrajes posteriores. Por ejemplo, el primer filme producido por su propia productora El Deseo, *La ley del deseo*, contiene parecidas perspectivas del director en relación a la temática de la que estamos hablando.

Esta película del año 1987, por primera vez, presenta el amor entre varones en su filmografía. La historia melodramática principalmente se centra en tres personajes, Pablo (Eusebio Poncela) que es un director de cine, su hermana transexual Tina (Carmen Maura) y un chico joven que atrae al primero, Antonio (Antonio Banderas). La relación de amor no es correspondida: Pablo quiere a Juan (Miguel Molina), pero el chaval no le quiere. Por otro lado, Antonio quiere a Pablo y, sin embargo, el director no le ama.

Si nos fijamos en los elementos *camp*, podemos percatarnos de la exageración de la feminidad del personaje transexual Tina interpretada por la actriz Carmen Maura. Es una parodia de la imitación de la feminidad interpretado por una mujer. Por ejemplo, el propio director dice que «...el modo en que el transexual demuestra y exhibe su feminidad es distinto del modo en que lo hace la mujer» (Almodóvar y Strauss 1995, 86). La interpretación de Maura tiene un potencial *camp* y *queer* que desvela que el género es algo teatral (performativo, diría Butler)²⁹⁷. Otro elemento en que encontramos la estética *kitsch* es el altar con Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor y muñecas *barbies* (Almodóvar

²⁹⁷ Por ejemplo, Sánchez Noriega señala las interpretaciones subversivas de dos actrices. «No hay mucho humor en este filme de emociones intensas y contenidas. Sin embargo, en el cuestionamiento de los modelos de identidad sexual establecidos no deja de ser una broma que el personaje de mujer venga interpretado por una transexual (Bibi Andersen), mientras el de transexual es una mujer (Carmen Maura), en una subversión de la relación entre biología e identidad» (Sánchez Noriega 2017, 282).

y Strauss 1995, 22, Allinson 2003, 212; Sánchez Noriega 2017, 399) que deforma la imagen de la religión cristiana²⁹⁸. Asimismo, otra iconografía paródica del cristianismo se presenta en la *pietà* compuesta por los personajes masculinos, Pablo y Antonio, en la última secuencia (Poe 2013, 28; Smith 2014, 83; Sánchez Noriega 2017, 282)²⁹⁹. Tales parodias juegan con la iconografía cristiana y con los roles estereotipados de género.

Este filme contiene otros elementos más representativos de su obra; por ejemplo, el cine dentro del cine en la primera secuencia de *El paradigma del mejillón*, con la imagen homoerótica de un joven y la voz en *off* de un señor, y posteriormente se muestra una escena de dos actores de voz que están doblando. Es una combinación de las características completamente peculiares del cine de Almodóvar. Y también, además de la mítica escena en la que Tina recibe el agua expulsada por una manguera, otras imágenes representativas y homoeróticas son los planos cenitales que muestran a Pablo y Antonio, y Pablo y Juan. Las explícitas escenas de relación íntima entre los protagonistas eran algo innovador en aquel momento.

Como expresan Zurian y García Ramos, la película fue pionera: «Nunca se había visto el sexo, el amor, los sentimientos y el corazón enamorado de un homosexual como si fuera tan normal y tan natural como un heterosexual» (2021, 157). Representar la historia del amor entre tres hombres, y sus relaciones físicas y mentales, es: «Considerado paradigma del melodrama gay..., aborda la relación homosexual superando la perspectiva de marginalidad o transgresión, desde la reescritura que abre el género a otras relaciones» (Sánchez Noriega 2017, 280). Utilizando elementos *kitsch*, *camp*, melodramáticos, etc., la película se centra en los sentimientos de los protagonistas. De todos modos, el director manchego advertía que no es una película gay³⁰⁰; *La ley del deseo* es un filme clásico que no solo se queda en el marco del cine *queer* (que trata los protagonistas LGTBQ), sino que se presenta como una obra universal que reclama no ser anticuada.

Hasta estas líneas hemos concretado muy brevemente un recorrido a través de la obra de este gran director. Por supuesto que hay otras características en su cine y relacionadas con su espíritu; por ejemplo, el fetichismo de los objetos, teatro, música, etc.

²⁹⁸ Acerca de la utilización de la iconografía o la religión, véase en Yarza (1999, 50-67, 117-135), Sánchez Alarcón (2008, 340) y Sánchez Noriega (2017, 393-400).

²⁹⁹ Por ejemplo, Yarza indica la utilización de esta iconografía en el personaje Luci, en la escena en la cama del hospital en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1999, 20-121).

³⁰⁰ Por ejemplo, cuando recibió el premio Teddy, el propio director dijo lo siguiente: «No es una película sobre homosexuales, no es una película militante... El problema que plantea es el de una vida a merced de una pasión» (Sotinel 2010, 33).

No obstante, la presencia de la sensibilidad *camp* fue una explícita característica en sus primeras películas junto con los elementos *pop* y *kitsch*. Con el paso del tiempo, su cine fue cada vez menos *pop*; así, en *La ley del deseo*, la su estética en general se volvió más sofisticado y seria. Sin embargo, la esencia *camp* siguió residiendo en los detalles de la puesta en escena. En otros filmes posteriores, repetirá la iconografía *camp*, sin dejar de hacerlo incluso en los largos firmados más actualmente.

5.3.2. El filme *La mala educación*

La mala educación (106 minutos) se estrenó en 2004, siendo realizada por Pedro Almodóvar, con guion escrito por el propio director, y producida por El Deseo. A pesar de que la mayoría de sus películas tratan sobre protagonistas femeninas, con excepciones como la que se acaba de comentar, este filme trata del colectivo LGBTQ y los problemas de los abusos sexuales infantiles por parte de sacerdotes de la Iglesia Católica³⁰¹.

Los actores principales son Gael García Bernal interpretando tres papeles, Fele Martínez, Daniel Giménez Cacho, Francisco Boira y Lluís Homar, entre otros. Los productores ejecutivos son Agustín Almodóvar y Esther García. El director de fotografía es José Luis Alcaine, Alberto Iglesias realiza la música, y el montaje es de José Salcedo. Todos estos equipos señalados aquí ya habían producido varios filmes del cineasta y podríamos decir que contribuyen a su sello particular.

La película ganó el premio del Círculo de Críticos de Cine de Nueva York a la mejor película extranjera y entre otros galardones, fue nominada a varios premios como mejor director, mejor película en los premios Goya y como mejor película extranjera en los premios BAFTA (Los Premios de Cine de la Academia Británica). En total, ha conseguido 16 victorias y 42 nominaciones³⁰².

La historia comienza en la oficina del director de cine Enrique Goded (Fele

³⁰¹ Por ejemplo, el actor Antonio Banderas, en una entrevista a propósito de *Dolor y gloria*, comenta lo siguiente: «Como muchos de los temas que Pedro ha ido filmando a través de su trayectoria, con *La mala educación* se adelantó a lo que hoy es desgraciadamente uno de los mayores estigmas en la Iglesia. Todo crimen que tiene como víctimas a menores es en realidad un doble crimen porque marca de por vida a las personas que lo han sufrido y porque, cuando los abusos se producen, las víctimas se encuentran en un estado de indefensión absoluta. El cine, que sirve a muchos propósitos, también se convierte en un arma de denuncia muy poderosa. Es una de sus funciones» (en Fernández-Santos 2019).

³⁰² Según los datos de la página de «Awards» de la película en la IMDb : Acceso el 14 de diciembre de 2022, <https://www.imdb.com/title/tt0275491/awards>.

Martínez) en 1980, cuando un chico guapo llamado Ignacio (Gael García Bernal) le visita. Ambos eran compañeros del seminario, pero del antiguo Ignacio ya no queda nada: ahora es un actor de teatro con un nombre nuevo, Ángel. Él le pasa a Enrique un relato titulado *La visita*, que trata de su infancia en el seminario. Ignacio era miembro del coro y cantaba muy bien. El padre Manolo (Daniel Giménez Cacho) se siente atraído por el niño Ignacio. Pero, por otro lado, Ignacio y Enrique se enamoran. Una noche después de haber ido al cine, no podían dormir y mientras están juntos aparece el padre Manolo, que monta en cólera. Enrique es expulsado del seminario y se separan para siempre.

Después de leer el guion, Enrique promete realizar una película con esa historia. Pero por varios motivos el director no puede creer que Ángel sea Ignacio. Un día, Enrique visita el pueblo de Ignacio en Galicia, y descubre que el verdadero Ignacio murió ya hace tiempo y que Ángel es su hermano llamado Juan. Días más tarde Ángel visita al director para presentarse a una audición y en ese momento se convierte en amante de Enrique para conseguir el papel.

En el último día del rodaje de *La visita*, aparece el Sr. Berenguer (Lluís Homar), un editor que resulta ser el padre Manolo que cuenta a Enrique toda la historia sobre la muerte de Ignacio (Francisco Boira): cuando éste chantajeó a Berenguer con el relato de la historia del colegio, Berenguer visitó su casa y se enamoró de su hermano Juan. El hermano estaba harto de Ignacio y juntos plantean matarle con drogas. La película *La visita* se estrena con el final trágico que Enrique había cambiado.

5.3.3. La pérdida causada por Juan

La película cruza la frontera entre la ficción y la realidad con las escenas de «la visita» y «la realidad». El cineasta utiliza los artes audiovisuales dentro de su cine, en esta obra también repite esta característica³⁰³. Los formatos del cuadro cambian dependiendo del tiempo que proyecta en este filme, 1.85:1 en el pasado anterior a los años ochenta, y 2.35:1 en el presente (Sánchez Noriega 2017, 296). Esa diferencia visual podría causar cierta confusión a los espectadores, viendo el filme dentro del filme o un *flashback*.

³⁰³ A lo largo de su trayectoria cinematográfica, Almodóvar utiliza los elementos cinematográficos como el rodaje, los anuncios televisivos, y los programas de televisión, etc. Por ejemplo, *La ley del deseo*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *Kika*, *Los abrazos rotos*, etc. Véanse los análisis detallados sobre los medios de comunicaciones en el cine de Almodóvar, por ejemplo, en Allinson (2003, 71-76), Sánchez Noriega (2017, 94-112, 430-432), etc.

A lo largo de la película, *La mala educación* se desarrolla desde la mirada del director Enrique Goded. Como *La ley del deseo* o *Dolor y gloria*, sería un *alter ego* de Almodóvar (Zurián 2005, 21; Sánchez Alarcón 2008, 334). No obstante, entre los personajes, la imagen más perturbadora es la del actor Gael García Bernal que interpreta varios papeles: sobre todo su papel Juan/Ángel se presenta como un personaje ambiguo, y también hace todo lo que puede para alcanzar su objetivo.

El personaje de Ángel está inspirado en las *femme fatale*, las atractivas mujeres que arruinan a los hombres en la literatura de finales del XIX y en el cine negro (Almodóvar y Strauss 2007, 288). En esta película, el papel de García Bernal es una versión masculina de una *femme fatale* para homosexuales y bisexuales. Por ejemplo, Juan trastorna la vida del Sr. Berenguer casado y con un hijo en su nueva vida. Después de recibir la llamada de chantaje de Ignacio, va a su casa. Tras encontrarse a Juan, se enamora de él, y por la locura del amor llegó a perder su familia y encima mata a Ignacio al regalarle drogas que compró para el joven. Su vida queda destrozada por Juan.

Por otro lado, a Enrique, Juan le influye poco, aunque el director está confuso por la existencia de Ángel que no se parece a Ignacio, y le dificulta la realización de la película. A pesar de su actuación, gracias a un mechero perdido del bar La Perla, Goded descubre la verdad de Ángel, que es el hermano de su amigo y toma una distancia emocional, pero le ofrece una “prueba” en vez de darle un papel protagonista.

El personaje interpretado por García Bernal, pese a no tener una identidad gay³⁰⁴ se convierte en amante de dos hombres, Berenguer y Enrique, para tener dinero y un papel protagonista, Zahara. Incluso este personaje *femme fatale* provoca una especie de difuminación (o perturbación) de la identidad sexual.

Si la comparamos con *La ley del deseo*, *La mala educación* es más compleja en el desarrollo representativo. Las posibles complicaciones vienen de «la existencia de cuatro narradores en la enunciación» y de «la articulación de tres tiempos, con un presente dilatado – desde que Juan llega a la oficina de Enrique hasta que se estrena la película- y un pasado inmediato prolijo en sucesos y cambios» (Sánchez Noriega 2017, 297). A través de dichas características, dirige a los espectadores a un laberinto narrativo, pero también, la identidad del protagonista y su representación apoyan esa confusión

³⁰⁴ Por ejemplo, en la escena en la que Ignacio se va al pueblo, después de despedirla Berenguer, vuelve a la casa de Ignacio para recoger su fular que se ha olvidado. Cuando Berenguer le ofrece la prenda después de que Juan la haya tocado, el joven dice que no es como Ignacio. Niega ser gay.

provocadora de la película.

5.3.4. Los cuerpos representativos en la obra

En esta película, a diferencia de otras, casi no encontramos personajes femeninos, sólo uno, la madre de Ignacio. Se estructura con protagonistas y a través de estos hombres se presenta la expresión de los cuerpos masculino y femenino.

Primeramente, la masculinidad se presenta sobre todo en dos protagonistas, Enrique y Ángel. Por ejemplo, en la escena de la piscina en la casa de Enrique, se muestra el cuerpo masculino y homoerótico. No es como los cuerpos musculosos de Rocky de *The Rocky Horror Picture Show*, pero la aparición de dos hombres casi desnudos, Enrique y Ángel, que enseñan los traseros con plano entero y plano detalle, expresa de manera exagerada la masculinidad sexuada. Por ejemplo, el cuerpo de Enrique representa un tipo de sexualidad viril; Enrique es delgado, pero su cuerpo tiene cierto musculo. Y Ángel también tiene un cuerpo parecido al de Enrique, pero se presenta como objeto del deseo de Goded³⁰⁵: por ejemplo, varios planos detalle de la parte del cuerpo inferior que destaca el slip; en la pantalla se refleja el cuerpo sexuado de Ángel como un objeto deseado por Enrique. Además, en la escena donde Ángel está en el borde de la piscina, inserta un primer plano en picado de la cara de Enrique que solo tiene fuera del agua su parte superior desde la nariz. Muestra una tensión entre ellos, y se presenta una idea que hablaría de la «caza» del actor concretada por el director. Estos elementos nos remiten al *camp*. Y también, hay escenas donde desarrollan relaciones íntimas entre Ángel y Enrique y Juan con el Sr. Berenguer; son otros ejemplos de las representaciones homoeróticas masculinas.

³⁰⁵ Por ejemplo, Smith indica como “the queer pleasure of the voyeuristic Enrique” (2014, 183).



Figura 54. *La escena de casa de Enrique.*



Figura 55. *La imagen de Ángel antes de bañarse.*



Figura 56. *El primer plano en picado de Enrique.*

En segundo lugar, la exageración de la feminidad se expresa en varios personajes, pero a través de los personajes trans o travestis: Zahara de García Bernal, Paca (Paquito) de Javier Cámara e Ignacio de Francisco Boira. Todos estos personajes realizan parodias de la identidad del género femenino con una manera exagerada, es decir, como travestis o como en el caso de Ignacio que muestra una identidad transexual. Además, la presencia del *drag queen* Sandra que imita a Sara Montiel en la escena en la que Juan le pide instrucción, pese a ser una escena corta, es una muestra de la subcultura gay. Incluso, la conversación entre Ángel y Sandra en el camerino muestra el prototipo de *drag*. Su forma de hablar y sus palabras irónicas expresan suficientemente lo *camp*.

Anteriormente, indicados por otros autores, como D'Lugo (2009, 375) o De la Torre- Espinosa (2020, 76), Almodóvar describe la *performance drag* en *Tacones lejanos* (1991) a través del juez Domínguez interpretado por Miguel Bosé con la canción de *Un año de amor* (cantado por Luz Casal) de Becky de Páramo. Este tipo de *performance*, y también las presencias de los personajes travestidos y/o las mujeres transexuales han sido descritos repetidamente a lo largo de su filmografía. No obstante, en este filme, su presencia tiene más peso comparando con otras obras.

La amiga de Zahara, Paca, no expresa tanta feminidad a través de su cuerpo, pero su vestuario de teatro brillante y llamativo, y su forma de hablar exageran los elementos travestis. «Vestido de presentador, con traje de lentejuelas y mucho maquillaje, Paquito, antigalán cómico, afeminado sin pudor, ...» (Almodóvar 2004, 33). Así, Almodóvar describe el personaje de Paca. Fuera del escenario también su forma de ser es bastante cómica. Pero, la *performance* de Paca en el escenario, su baile, es aún más humorístico bajo la música oriental y con la expresión divertida de su rostro. La actuación travesti de Javier Cámara conecta totalmente con los elementos *camp* como son el travestismo, el humor y la parodia exagerada.

Por otro lado, Zahara muestra una feminidad más exagerada. Protagonista de la película *La visita*, Zahara es un *drag* que hace performances imitando a Sara Montiel, quien, como es sabido, tiene muchos admiradores homosexuales (Almodóvar y Strauss 2007, 311)³⁰⁶. D'Lugo analiza que la propia imagen de la actriz es iconografía *kitsch*: «Es precisamente al privilegiar el anacronismo como *camp*, con toda la historia sugerida de la marginación gay bajo el franquismo, que la condición del “pasado” de Montiel se convierte en una clave para el proyecto historizando del filme³⁰⁷» (2009, 383). Por lo tanto, la imagen de la estrella española del pasado conlleva una esencia *camp* junto a la memoria del grupo gay de aquella época; esto significaría un potencial *camp*. Además, la *performance* de Zahara no solo tiene una característica *camp* por la imitación de la actriz; su estética tiene también otro gran potencial por sí misma. A través de la vestimenta escénica expresa lo femenino artificial; por ejemplo, pechos y traseros desmontables y tacones, especialmente en el vestido³⁰⁸ de la canción *Quizás Quizás Quizás*, que muestra el cuerpo femenino desnudo. El vestido largo de color carne está lleno de lentejuelas, y muestra el detalle de los pezones, el ombligo, el vello púbico, incluso la manicura, de forma muy visible. Esta *performance*, sobre todo a través de la vestimenta, subraya exageradamente la parodia y el artificio del cuerpo femenino. Aunque no es un vestido típico de *performance drag*, la provocadora y sofisticada vestimenta, junto con la andrógina actuación, nos dan una impresión de que el rol de género es algo teatral.

³⁰⁶ Para el análisis sobre la escena en la sala del cine con la proyección de la película de Sara Montiel, véase en *Miradas Insumisas: gays y lesbianas en el cine* (Mira 2008, 43-45).

³⁰⁷ El texto original en inglés es: “It is precisely by privileging anachronism as *camp*, with all the implied history of gay marginalization under Francoism, that Montiel’s condition of “pastness” becomes a cipher for the film’s historicizing project”.

³⁰⁸ Creado por el diseñador de moda francés, Jean Paul Gaultier (Smith 2014, 183). Anteriormente, el modista diseñó los vestidos de la periodista provocadora Andrea Caracortada en *Kika*.

El director concilia en un mismo personaje, en Ángel, la feminidad y la masculinidad (Méjean 2007, 161). Por ejemplo, fuera de las actuaciones en el escenario, Zahara sigue manteniendo el cuerpo femenino; por otro lado, Paca no tiene pecho artificial (que no tiene relleno); incluso con este contraste se resalta la feminidad de Zahara.



Figura 57. *Imagen de Zahara.*

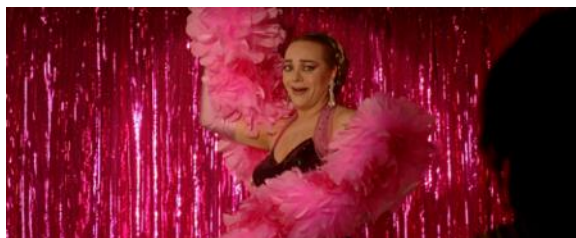


Figura 59. *El drag queen de Sara Montiel.*



Figura 58. *Paquito en el escenario.*



Figura 60. *La escena del reencuentro de Ignacio y el Sr. Berenguer.*

Por último, la persona que desea el cuerpo femenino es Ignacio: para conseguir su cuerpo ideal chantajea a Berenguer. Ignacio tiene los pechos grandes y artificiales, y también sus órganos sexuales son masculinos. Su cuerpo es una representación más subvertida de la identidad del género binario en esta obra, es totalmente andrógino. Además, su presencia poco agradecida, termina con la muerte por sobredosis a causa del regalo del Sr. Berenguer, que había sido preparado por su hermano. Ignacio nunca consigue su cuerpo deseado (una mujer transexual con los órganos operados), tampoco en la vida en el futuro. No obstante, «la subjetividad de Zahara que ha sido encarnado por la subjetividad y la memoria de su hermano/a Ignacio» (Gutiérrez-Albilla 2017, 124) vive y cumple el deseo de Ignacio en el filme de Goded por el personaje interpretado por su propio hermano, Juan.

A través de dichos personajes con la exageración de los cuerpos y la subcultura

gay, incluyendo la imagen de Sara Montiel, la película mostraría una abundante atmósfera *camp*. Y, algunos de sus representaciones, conllevan «una ironía trágica» (Ballesteros 2009, 96), y otras, humor y también belleza, que son las múltiples capas de la sensibilidad del director.

5.3.5. La crítica a la Iglesia Católica

La polémica que generaba este filme era tratar el problema del abuso sexual por los eclesiásticos, algo que la jerarquía oficial intentó ignorar a lo largo de muchos años a pesar de las numerosas denuncias en algunos países, como Estados Unidos. La película se considera también como reflejo de experiencias autobiográficas de Almodóvar (Mira 2008, 550). Por ejemplo, Almodóvar cuenta el pasado de su infancia, cuando era el solista del coro, y además ante los curas cantó *Torna a Sorrento* con las palabras cambiadas a «Jardinero, jardinero...»³⁰⁹, en el día del cumpleaños del director del colegio. Y, cuando canturreaba solo, lo hacía destinado a los amigos que le gustaban³¹⁰. En este filme, se puede comprobar entonces que sus palabras y sus recuerdos están reflejados en algunas escenas de la infancia ubicada en el internado. Por ejemplo, cuando la mirada del niño Ignacio se dirige a la del niño Enrique, y su amigo se la devuelve sonriendo. Dichos elementos de sus recuerdos están proyectados en la trama de la película.

A lo largo de la trayectoria cinematográfica, Almodóvar ha criticado a la Iglesia muchas veces. El propio director niega que la película sea anticlerical (Sotinel 2010, 87)³¹¹, no obstante, no se pueden dejar de lado su mensaje a causa de las propias representaciones cinematográficas. Como dice Allinson, «Las referencias religiosas de

³⁰⁹ «Jardinero, jardinero, todo el día entre tus flores, protegiendo su perfume de la llama de tu amor» (Sotinel 2010, 10). En «La visita» en *Relatos* escrito por Pedro Almodóvar en 1975, el protagonista cantó la misma canción con las letras «Jardinero, jardinero...».

³¹⁰ En las conversaciones de Almodóvar con Strauss, el director comenta lo siguiente: «Yo era el cantante del coro. Hablo de esto ahora porque en *Entre tinieblas* me inspiré en varias cosas de mi vida con los curas que están presentes pero transformadas. Me pasaba la vida cantando en el colegio y a mí me encantaban las misas cantadas: yo era el solista y tenía dos coros enormes detrás de mí. Cuando me tocaban a mí los números solos, que me encantaban pues era una exhibición, yo se los dedicaban a los amigos que me gustaban. Era una obra dedicatoria deliberada. El compañero que me gustaba volvía la cabeza y yo hacía como: “Esto va para ti”, y cantaba. Eso convertía aquella ceremonia en algo propio» (1995, 51).

³¹¹ Otro ejemplo mostrado en el libro de las conversaciones con Strauss, Almodóvar dice que «Soy más astuto. No combato la religión, sino que le robo aquello que me parece más interesante y lo hago mío. Además es el modo que España tiene de entender la religión» (Almodóvar y Strauss 1995, 50).

Almodóvar son total y extravagantemente españolas, muchas de ellas involucrando una sátira que a veces es amable y muchas otras, salvaje» (2003, 44). Por ejemplo, *Entre tinieblas* (1983) o *Todo sobre mi madre* (1999) tratan sobre monjas que se desvían de la doctrina del cristianismo. En la primera película, utilizando un estilo *camp*, representa a una variedad de monjas, como la drogadicta, la lesbiana, la escritora de literatura erótica; y en la segunda, se presenta una monja que ha quedado embarazada por sus relaciones con un personaje transexual. Y también, presencias como la de la madre del Opus-Dei interpretada por Julieta Serrano en *Matador*, el papel de Chus Lampreave de la portera que es testigo de Jehová en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, y etc. son otros ejemplos irónicos relacionados con las creencias en su cine.

La sátira de la religión es una clave también en este filme de 2004. Especialmente, el relato *La visita*³¹² funciona como una crítica directa a la Iglesia: se basa en un recuerdo doloroso de la infancia de Ignacio y de Enrique en el colegio de curas. Y a través de las escenas de la película *La visita* se cuenta la tragedia de Ignacio: el abuso sexual del padre Manolo y como a causa de ello se convirtió en transexual.

Además, anteriormente, *La ley del deseo* (1987) ya presentaba una escena parecida a la de esta película: la víctima de abuso sexual que se convirtió en una transexual visita al cura abusador³¹³. En el filme de la década de los 80, Tina (Carmen Maura) visita al cura responsable de los abusos, mientras el antiguo abusador toca el órgano. Y en la película *la visita* de *La mala educación*, Zahara visita al padre Manolo en la sacristía. En ambas escenas, los curas se sorprenden por el cambio sexual de sus antiguos alumnos preferidos, y después los echan de la iglesia. No son exactamente iguales los planos ni sus situaciones, pero hay una evidente vinculación entre estas dos películas con temática gay. Además, como explica Sánchez Alarcón: «Los personajes del padre Constantino en *La ley del deseo*, o el padre Manolo en *La mala educación*, suponen una clara referencia negativa a la niñez de Almodóvar en un colegio de curas» (2008, 340).

Pero, comparada con la anterior película que trata la homosexualidad, la

³¹² Como indica Paul Julian Smith, *La visita* escrito por el director en la década de los años 70 prefigura dos filmes *La ley del deseo* y *La mala educación* (2014, 184). En el relato *La visita* (Pedro Almodóvar, 1975), los protagonistas son Paula (Luis) y Padre Director, y trata la conversación entre ellos. La secuencia en despacho de *La visita* dirigida por Enrique claramente ha sido reflejada por el relato del 1975.

³¹³ Por ejemplo, Sánchez Noriega indica los abundantes paralelismos que hay entre *La ley del deseo* y *La mala educación* (2017, 239).

Y también, Poe menciona que el germen del reencuentro de *La ley del deseo* y *La mala educación* se ve a través de la escena del cumpleaños de la Madre Superiora en la que canta Yolanda *Salí porque salí* (2013, 123-124).

representación del abuso en el filme de 2004 es más intensa. Y, lo más importante es la astucia del padre engañando y abusando de él contra su voluntad hablándole de amor (Yasuda 2013, 41). Como indica Fuentes, «a veces, la cámara adopta la mirada del sacerdote pedófilo, enfocándose en su fuerte deseo libidinal hacia el niño...» (2009, 435)³¹⁴. La película describe el aspecto perverso del padre Manolo y llega a criticar la conducta de muchos miembros de la Iglesia en la época de la dictadura.

No obstante, Manrubia Pereira indica lo siguiente:

Nos encontramos con escenas reprobables, de tono anticlerical, pero estas van acompañadas, aderezadas, de una sensualidad que excede la denuncia directa, para conectar al espectador con situaciones que obligan a la identificación y, casi, a la comprensión y compasión del verdugo (2013, 300).

Aunque la autora menciona la crítica a la Iglesia católica, al mismo tiempo, cree que no se trataría de una auténtica denuncia a causa de la sensualidad representativa. Esta opinión probablemente en última instancia resulta razonable.

El personaje que sufre de la belleza masculina y adolescente es el padre Manolo (el Sr. Berenguer). Por ejemplo, acerca de la sexualidad de este personaje, Smith opina lo siguiente:

Lo más inquietante de *La mala educación* es la presencia del cura pedófilo, aparente imagen de la homofobia de antaño. Y es notable que la película no insiste en la diferencia entre pedófilo y homosexual. En “La visita”, Ignacio-Zahara riñe al padre Manolo, diciéndole que a un niño de diez años no se le ama, se le acosa o abusa. Pero el Sr, Berenguer se enamora de Juan, hermano de Ignacio, un adolescente nada efébo, e incluso fornido (2006, 108)³¹⁵.

³¹⁴ El original en inglés es: “the camera at times adopts of view of the pedophile priest, focusing on his strong libidinal desire toward the child...”.

³¹⁵ El artículo traducido por Alberto Mira se ha publicado en *Archivos de la filmoteca*, n.54, octubre de 2006.

El Sr. Berenguer se presenta como alguien que no tiene una orientación sexual determinada como gay sino solamente como un abusador de menores.

Como sabemos, el director aportaba la visibilidad que no encaja la heteronormatividad desde el principio como en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*³¹⁶. Las películas de Almodóvar tratan varios tipos de orientación sexual: la transexual Tina de *La ley del deseo*, la transexual Lola y lesbiana Huma Rojo de *Todo sobre mi madre* y la relación sadomasoquista de *Átame* (1989), etc. La repetición de personajes crea un mundo en el que se plantean las percepciones de la sexualidad normal (Mercer y Shingler 2004, 111). Quizá también se puede añadir que en conjunto pondría en cuestión lo que denominamos “normalidad”.

Igual que otros personajes de su cine, el personaje Berenguer tampoco encaja en la pedofilia ni en la homosexualidad, su deseo vive en una manera ambigua que flota entre las dos categorías. Su representación encarnaría un planteamiento del marco de la identidad sexual de la heterosexualidad y del colectivo LGTB, es totalmente *queer*.

Por último, un tipo de ironía, característico en la mayoría de las películas *camp* podría apreciarse en lo siguiente. En la última escena, Enrique rodó el final de la obra en la que un cura mata a Zahara. El director cambió el final feliz del guion a una tragedia sin saber la causa de la muerte de Ignacio. Con la aparición de Berenguer, se entera de la causa real de su muerte. La forma de matarle era distinta, aunque coinciden en que son asesinados por miembros de la Iglesia. Y al final de la película, explica las vidas posteriores de Ángel y Sr. Berenguer, los dos personajes se arruinan, y el acusador muere tras un accidente de coche que era conducido por su efebo.

La película narra desde una perspectiva homosexual, y aparte de mostrar las imágenes homoeróticas, la sensibilidad del director se refleja en la pantalla a través de abundantes elementos *camp* clásicos como crítica, ironía estética, exageración y parodia. No solo su sensibilidad *camp*, sino también la película muestra las subvertidas imágenes de Ángel y del Sr. Berenguer. Además, el deseo perturbador del amor homo-pedófilo que no encaja en el marco heteronormativo ni en la homosexualidad, tampoco en la pedofilia. La película critica directamente el abuso a los menores, al mismo tiempo, aporta una mirada *queer* que conlleva la sensualidad que tiene un potencial de invitar a los

³¹⁶ Por ejemplo, véanse las secciones de «homosexualidad» e «identidad» en *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno* (Sánchez Noriega 2017, 236-244).

espectadores hacia el acercamiento de sentimiento del acusador.

5.4. *Spinnin'*

La película *Spinnin' (6000 millones de personas diferentes)* (2008, 110 minutos) es el primer largometraje del director Eusebio Pastrana. La idea original la tiene diez años antes³¹⁷, y por fin la película se rodó en el 2005. El equipo técnico estaba compuesto por el director/guionista/montador Eusebio Pastrana, la fotografía de Jesús Prieto y la música de Her Space Holiday y Murmur. A pesar de que la obra filmica fue realizada con bajo presupuesto, ganó varios premios en distintos festivales del cine LGTBQ; algunos ejemplos destacados son los siguientes, el Premio del Público al Mejor Largometraje en el VII Festival Internacional de Cinema Gai i Lèsbic de Barcelona (Barcelona) en el 2007, el Premio del Público al Mejor Largometraje, Mejor obra española y Mejor Actor (Alejandro Tous) en el XII LesGaiCineMad (Madrid) en 2007. Fuera de España, obtuvo la Mención Honorífica Especial del Jurado XV San Diego Latino Film Festival (San Diego, EE.UU.) en 2008. La película se estrenó en el 2008³¹⁸. Además, según la entrevista al director, el filme fue utilizado como material educativo de la colectividad en Canadá y California, en los Estados Unidos³¹⁹.

5.4.1. Historia de la película

La historia se desarrolla en Madrid en 1995. Unos jóvenes gais, llamados Gárate (Alejandro Tous) y Omar (Olav Fernández), son una pareja. Omar quiere tener un hijo, pero Gárate piensa que todavía no están preparados ya que él se considera a sí mismo como un niño. Omar se plantea tener un hijo con la pareja lesbiana Jana (Arantxa Valdivia) y Luna (Carolina Touceda), y con su mejor amiga Asia (Guadalupe Pérez Lancho). Jana y Luna decidieron no compartir la maternidad para que la relación entre ellos no se complique. Y, el plan también fracasó con Asia. Por otro lado, Gárate hace un documental sobre el SIDA con García (Agustín Ruiz). Al final, la pareja gay conoce a una

³¹⁷ Según la entrevista con el director por correo electrónico en diciembre de 2022.

³¹⁸ Según la entrevista al director, le costó muchísimo encontrar distribución y no consiguió una verdadera promoción de la película a pesar de haber obtenido varios premios.

³¹⁹ En la entrevista al director, Pastrana comenta lo siguiente: «... nos han escrito personas desde muy diferentes países para contarnos que habían visto la película en contextos educativos o sociales y les había servido como referente contra situaciones de discriminación y odio y como reafirmación de sus sentimientos individuales y su autoconcepto. Supongo que este es el mayor logro de la peli y por lo que la recordaré siempre como un éxito».

mujer llamada Raquel y de apodo Kela (Zoraida Kroley), que se casa con Gárate para formar una familia. Ella está embarazada de su novio Kike (Daniel Pastrana), quien se murió y era seropositivo, y ella también tiene la misma enfermedad que él. Después del nacimiento del niño con el nombre de Fernando Torres, Raquel se suicida. Aparte de la trama de la pareja gay, la película presenta varios personajes con sus respectivos problemas en la vida: una madre lesbiana consulta sobre la custodia a Omar que trabaja en COGAM (la asociación del colectivo LGTB+)³²⁰, dos policías se enamoran en una patrulla, un señor del estanco sufre el adulterio de su esposa, un hombre vestido de tutú conoce a otro igual que él.

En este filme, no solo se centra en los protagonistas gais, sino que, al mismo tiempo, describe varias relaciones en torno a la pareja. Como explica el propio director, «*Spinnin'* habla de que todos somos diferentes»; la película presenta una diversidad de los personajes en el ámbito del género y de las sexualidades; son gais, lesbianas, heterosexuales, heterosexuales con SIDA, bisexuales, pero no practicantes de la homosexualidad³²¹, y también las personas que no pueden definir su identidad ni orientación sexual. E incluso, muestra la gente socialmente débil, como la gente sin techo (el hombre orquesta) señalando su dignidad.

Además, los protagonistas son una «pareja más *queer* que gay» (Perriam 2013, 27)³²². Quedan fuera de lo típico de los gais que se describía en el cine: afeminados, sensibles, promiscuos, etc. Por ejemplo, la película inserta unas escenas de sexo de Omar con la lesbiana Jana y su mejor amiga Asia con la intención de formar una familia. Se describen como aficionados del equipo de fútbol Atlético de Madrid³²³, y también juegan en un equipo de aficionados³²⁴.

Chris Perriam indica la política *queer* que connota dentro del filme: «La textura

³²⁰ COGAM es una asociación sin ánimo de lucro (ONG) en la que el colectivo LGTB+ de Madrid lleva más de 30 años trabajando por la igualdad de las personas LGTB+.

³²¹ En una escena, un amigo de los protagonistas, Skai-Walker se identifica como bisexual pero no practica la homosexualidad en el falso documental que se realiza en la película.

³²² Texto original en inglés: «the more-queer-than-gay couple».

³²³ En la entrevista, el director afirma que juega con el tiempo de embarazo y el tiempo de la duración de la Liga. Y también, lo eligió porque el fútbol une a la gente.

³²⁴ En el 2008, la comedia *Fuera de carta* (Nacho García Velilla 2008) trata el amor entre un chef gay carismático del restaurante en Chueca, Maxi (Javier Cámara) y el exfutbolista argentino (Fernando Tejero), mezclando los problemas de sus hijos con su exesposa. Los protagonistas de *Spinnin'* y el exfutbolista en la de *Fuera de carta* están desviados de los prototipos de los personajes gais que se representaban históricamente en el cine gay. Por desviarse de la imagen gay histórico, el filme intenta subvertir un sesgo de que “a los hombres gais les gusta la cultura, no los deportes”.

ética de *Spinnin'* está basada en los asuntos sociales *queer* y el filme presenta una serie de críticas de las ideas aceptadas establecidas y las que se están estableciendo» (Ibíd. 32)³²⁵. A través de las representaciones, muestra la política *queer* que intenta romper con las convenciones y las imágenes estereotipadas desde hace tiempo. A través de la pantalla y los personajes variados, la película nos lleva al mundo no heteronormativo, insertando representaciones de la felicidad, el dolor, los problemas sociales, de la vida cotidiana. En esta sección me gustaría tratar este filme desde un punto de vista con tres temas principales sobre la relación familiar, los elementos *camp* y el problema del SIDA.

5.4.2. La relación familiar

Uno de los temas importantes de esta película es la relación familiar, sobre todo fuera de la familia tradicional³²⁶ y heteronormativa. La institución familiar entre personas del mismo sexo se estableció recientemente en el 2005 en España. Hasta entonces, una pareja homosexual no era reconocida legalmente como una familia, aunque existía un reconocimiento de pareja de hecho en varias Comunidades Autónomas principalmente a partir de la década de los 2000 (como se ha indicado antes, ya desde la década de los 1990 se empezó a reconocer la pareja de hecho. Por ejemplo, el primer municipio que la reconoció fue Vitoria en 1994).

La película no solo demuestra una familia no heteronormativa, sino que, describiendo los problemas familiares de varios personajes lésbicos, heterosexuales y gais, aporta una visión de la diversidad familiar.

La primera relación es la relación entre la madre lesbiana y su hija. Una madre lesbiana Sara le consulta a Omar sobre la custodia de su hija, quien es la propia hija de su pareja lesbiana que falleció recientemente. La hija no quiere ir a vivir con su propio padre, quiere vivir con su madre y su hermana que no tienen lazos de sangre con ella. Por motivos legales, ella acepta vivir con su padre comprometiéndose que volvería a la casa de su madre Sara cuando cumpliera su mayoría de edad. En esta relación muestra un

³²⁵ Texto original en inglés: “The ethical texture of *Spinnin'*, ..., is grounded in queer social concerns, and the film offers a series of critiques of naturalised and naturalising received ideas”.

³²⁶ En España existen dos tipos de familias tradicionales: la familia troncal y la familia nuclear: la familia troncal solía situarse en las zonas rurales de la España húmeda y en algunas otras provincias; en el resto de España, la mayoría de las familias son de tipo nuclear (Flaquer y Soler, citado a través de Mikelarena Peña 1997, 283). Por supuesto, los dos tipos representan un patrón patriarcal y heteronormativo.

fuerte vínculo de madre e hija sin ningún parentesco.

La segunda relación crea una nueva relación familiar en el matrimonio heterosexual. Héctor (César Sanz), el dueño de un estanco, sufre el adulterio y el embarazo de su esposa, y Gárate le consuela. Aunque desconoce la identidad del padre de la niña recién nacida, finalmente Héctor decide criarla con su esposa y Carlos, la pareja de ésta. Como dice el propio director, Héctor «es un personaje que comprende que tiene que adaptarse y adaptar sus expectativas a la nueva realidad -poliamorosa- que se le plantea» (entrevista al director). Formarían una familia de dos padres y una madre con su hija, Ana.

La tercera familia es la pareja lesbiana, Jana y Luna. En una escena del falso documental, Luna está embarazada a través de la inseminación artificial. Ellas están esperando a una niña que se llamará Lucía.

La cuarta es la familia de los protagonistas: Gárate, Omar y Raquel con su bebé. Aparte de la madre-hijo, ellos no comparten la consanguinidad. Aquí, cabe resaltar que el personaje Raquel encarna un personaje que pone la institución del matrimonio en tela de juicio. Por ejemplo, lo que resume la duda sobre el sistema matrimonial es la siguiente escena: Raquel preguntándoles a varias personas desconocidas en la calle: «¿Quieres ser mi pareja? Necesito una pareja de hecho. Te pediría en matrimonio, pero no creo en el matrimonio» (Aquí no se aclara por qué ella quiere una pareja o un marido, pero en la siguiente escena que vamos a ver, podemos entenderla). En dicha escena, Gárate coincide con ella y se interesa por Raquel. Aunque Gárate le dice que quiere conocerla, ella le rechaza diciendo que no tiene tiempo.

Antes de que Raquel conozca a Omar, hay una escena en la que Raquel pide un abrazo a un hombre desconocido; es Zamora (Mario Martín), el padre de Gárate. Zamora se acerca a ella con una mirada cariñosa y le ofrece un fuerte abrazo. El plano medio corto del abrazo entre Raquel y Zamora sugiere un vínculo familiar en un futuro (en la película no se presenta ningún otro plano/ secuencia en el que Raquel y el padre de Gárate coincidan).



Figura 61. *Escena del abrazo entre Zamora y Raquel.*

Después de la muerte del novio de Raquel, en un banco de un parque Raquel coincide con Omar. Ella le confiesa a Omar sobre la eutanasia de su novio y la posibilidad del embarazo. Casualmente, Omar tiene un test de embarazo, lo prueban y resulta que ella está embarazada y ella de repente pregunta a un chico desconocido: «¿Quieres ser mi pareja y padre de mi bebé?» Omar también le interesa a Raquel. Entonces, Gárate y Omar proponen matrimonio a Raquel. Pero, para elegir con quién se casa, Raquel lo echa a suertes y se casa con Gárate. Al final, Gárate, Omar y Raquel forman una familia. En la escena después del parto, no aparece ningún plano con los cuatro personajes juntos: Gárate, Omar, Raquel y el niño. Luego, hay un primer plano de Raquel junto al niño; Omar abrazándolo y dándole el biberón al niño en el plano medio corto; en un plano medio, Gárate, Raquel y Omar sonriendo; en el plano medio de Gárate agarrando al bebé; en otro plano, Gárate le cambia el pañal; el primer plano de Omar, Gárate y el bebé: el plano picado de Gárate abrazando al bebé; y otro primer plano de Gárate, Raquel y el bebé. En dichos planos, a parte de uno de cada pareja gay con el bebé, se divide en tres grupos: una familia institucional de Gárate, Raquel y el bebé, los tres adultos y otra familia gay con el bebé. Al no insertar un plano de los cuatro miembros, la película no subrayaría la formación de la familia entre una madre e hijo con la pareja gay. Tras pasar un tiempo después del nacimiento de su hijo, Raquel se suicida. Gárate, Omar y el bebé siguen como familia.



Figura 62. Plano conjunto de Omar, Gárate y el bebé.

Sobre esta familia, el personaje de Raquel cuestiona el sistema matrimonial, pues para ella se rompe el casamiento ideal y convencional. Ella no se casa con ellos por quererlos, ni ellos a ella, aunque sientan cariño entre sí. La forma de elegir a su esposo también es como un juego³²⁷. Para la pareja y Raquel, no es importante con quién Raquel decide casarse. Su actitud ante la institución familiar está relacionada con la política *queer*.

En realidad, en la política *queer* misma, en la significación misma de lo que es *queer*, creemos ver una práctica resignificante por la cual se invierte el poder condenatorio de la palabra “*queer*” para sancionar una oposición a los términos de legitimidad sexual. De manera paradójica, aunque también implica una importante promesa, el sujeto encasillado como “*queer*” en el discurso público a través de interpelaciones homofóbicas de diverso tipo *retoma o cita* ese mismo término como base discursiva para ejercer la oposición (Butler 2002, 326).

Como dice Butler, la política de la palabra *queer* funciona cuando un individuo la retoma para oponerse. La actitud de esta familia es parecida a la política *queer*. En el contexto histórico de la década de 1990, Madrid no tenía una legislación que reconociera la pareja de hecho, solo se permitía que se casaran parejas heterosexuales. Raquel y la pareja gay absorben la institución del matrimonio y la utilizan de forma peculiar, y crean una nueva forma familiar de cuatro miembros de dos padres, una madre y un hijo (que

³²⁷ Por ejemplo, el director comenta que Raquel y el Hombre Orquesta (personaje sin techo) son los que juegan por estar en la calle probablemente como los niños, que tienen capacidad de jugar, de relacionarse fácilmente con los demás superando las barreras (entrevista al director).

dura poco tiempo a causa del suicidio de la madre) que no se corresponde con la institución ideal y correcta establecida en aquella época³²⁸.

Además de dichas familias, la película presenta la perspectiva conservadora a través del personaje del padre de Gárate, Zamora: por ejemplo, Zamora quiere tener un nieto propio, pero Gárate le explica que «los maricas no tienen niños». Aunque se quieren, ellos discuten. El padre presiona a Gárate, pero no solo a su hijo sino también a sí mismo atado por las convenciones. Por ejemplo, sigue queriendo a su esposa fallecida hace tiempo (la madre de Gárate), y quiere casarse con la viuda Teresa a la que quiere también. Zamora piensa que es un pecado casarse con otra mujer por la doctrina católica consistente en que «casarse es para siempre», pero el cura, que es amigo de Gárate, le anima a que lo haga. Entonces, Zamora se casa con Teresa. A través de este personaje, se muestran fuertes convenciones basadas en el catolicismo que atan y dirigen el conflicto interior.

Esta película no solo muestra las formas fuera del matrimonio tradicional, sino que también expone, desde la perspectiva heterosexual a través del pensamiento y el conflicto interior de Zamora, a una familia heterosexual fuera de las convenciones como es la de Héctor, y a dos familias lesbianas y gais presentadas con sus problemas personales. A través de exponer la variedad de relaciones de los personajes fuera de las familias tradicionales, la película nos facilita ampliar una visión sobre la diversidad familiar, y también nos hace poner en tela de juicio a la institución familiar convencional.

5.4.3. Los elementos *camp*

La película es un ejemplo de la estética *queer* accidental que el colectivo de películas que estoy discutiendo piezas juntas; A pesar de su atractivo popular y juvenil, y el sentido bastante simple aunque emocionalmente el conjunto de tramas exige, *Spinnin'* es extraño, fragmentado, a veces provocador, yuxtapone una sensación cómoda con interrupción formal y parodia coincidente de

³²⁸ El director me comentó que no tenía un modelo de la familia de Gárate, Omar, Raquel y su hijo. Pero, uno de los actores ha formado una familia parecida a ésta en el momento del rodaje (entrevista al director).

comportamientos y actitudes normativas (Perriam 2013, 34)³²⁹.

Perriam no nombra la palabra *camp*; sin embargo, por lo que dice, alude a los elementos importantes para construir el estilo.

Por su parte, Jack Babuscio define lo *camp* con cuatro elementos fundamentales: la ironía, la teatralidad, el esteticismo y el humor. Y la parodia es una de las características de lo *camp*³³⁰. Siguiendo su criterio, *Spinnin'* tiene alguno de esos elementos.

Aunque la película se centra en la muerte, el SIDA y los problemas de la vida, tiene escenas humorísticas e irónicas. Por ejemplo, la escena de un documental filmado por García que parodia *El Nacimiento de Venus*, una obra del pintor Sandro Botticelli. García está casi desnudo imitando una postura de Venus cubriéndose con una peluca larga, enunciando la teoría de que la Virgen era una lesbiana (Figura 63). Desarrollando una discusión sobre la sexualidad del Dios entre sus amigos del rodaje, Useless (Eduardo Velasco) y Skai-Walker (Rubén Escámez). Sin embargo, la escena no da tanta importancia a la belleza, sino que se centra en la política *queer*.



Figura 63. *García hace una parodia.*

Aparte de lo mencionado arriba, la película presenta a un extraño; un personaje vestido de traje y tutú³³¹ anda a saltitos sin hablar en varias escenas. Es un personaje que no expresa su sentimiento verbalmente, solamente le saluda a Gárate. Según el director, este personaje es un individuo que «se siente extremadamente distinto, pero no por ello

³²⁹ Texto original en inglés: “The film is an example of the unintentional queer aesthetic which the collective of films I am discussing pieces together; despite its easy popular and youth appeal, and the sense of a fairly simple if emotionally demanding set of story lines, *Spinnin'* is odd, bitty, sometimes edgy, juxtaposing a comfortable feel with formal disruption and coincidental parody of normative behaviours and attitudes”.

³³⁰ Véase en el capítulo 3 sobre la sensibilidad *queer*.

³³¹ En otra del director, *Inertes* (2010), también aparece un hombre con tutú.

deja de ser cómo es y vivir cómo es. No disimula, no cede al qué dirán, no está dispuesto a que las críticas le cambien». Es una representación de la gente fuera de “lo normal.” Y, «...tras muchos saltos, acaba por encontrar a alguien con quien compartir una parte del camino» (entrevista al director). Son personajes que combinan la vestimenta de hombre (traje) y de mujer (tutú). Aunque mezcla los elementos distintos del género binario que nos hace imaginar, no contienen la esencia *camp*, al faltar lo hiperbólico del género como la *performance drag*.



Figura 64. Plano conjunto de dos hombres que andan a saltitos.

En una entrevista en el DVD, el director Pastrana dice que «pretendía contar una película relativamente naturalista»³³². Estas narraciones cinematográficas buscan la naturalidad que es lo contrario de lo *camp* porque el estilo *camp* busca lo artificial. Pero, al mismo tiempo, el director dice lo siguiente:

No me parecía que la mejor manera de contar la historia fuera un acercamiento naturalista. Me parecía que era muy interesante tratar de reflejar las emociones de los personajes a través de ensoñaciones o metáforas que rodea. Entonces vemos cosas que no están en la realidad del día a día. Pero, que son expresiones de las emociones de los estos personajes³³³.

Por ejemplo, la puesta en escena de la repetición del giro a lo largo de la película y especialmente en la última escena, como indica el director, es una metáfora de lo común

³³² En la entrevista con el director en los extras del DVD de *Spinnin'* (2007).

³³³ Véase nota anterior.

para todos los seres vivos en este mundo³³⁴. Al mismo tiempo, los personajes con traje y con tutú serían una representación metafórica de la diferencia entre cada individuo. La película combina la narración naturalista y las representaciones oníricas. Aunque parece tener elementos *camp*, la película concede importancia a la política *queer*. Lo *camp* es «menospreciar el contenido» (Sontag 1996, 357), por lo tanto, no se podría considerar como un filme *camp*.

5.4.4. El tema del VIH y del SIDA

El problema del SIDA no ocurrió en épocas remotas. Como hemos visto en el capítulo 1, España también fue uno de los países que sufrieron el problema del SIDA y la discriminación del colectivo gay.

En el cine, también han tratado el tema del SIDA; véase por ejemplo la famosa obra musical que ganó premios como el Pulitzer y el Tony, cuya versión filmica *Rent* (Chris Columbus 2005) trata el amor, la dificultad de la vida y los problemas como la droga, el VIH y el colectivo LGTB. Y también, *Todo sobre mi madre* (1999) del director Almodóvar, que trata esta enfermedad a través de varios personajes como Hermana Rosa (Penélope Cruz) y Lola (Toni Cantó). Y otra película española, *Cachorro* (Miguel Albaladejo 2004), asimismo narra sobre un hombre gay de mediana edad seropositivo que forma una relación familiar con su sobrino, cuya madre (la hermana del protagonista) también es seropositiva³³⁵. Martínez Expósito señala la escasez de la producción cinematográfica relacionada con el SIDA en España (2019, 172). Dentro de las pocas películas de la temática del SIDA, *Spinnin'* es una de las destacadas.

En *Spinnin'* la enfermedad VIH/SIDA es clave para desarrollar la trama: trata el SIDA presentando los problemas personales de cada personaje. En la película, aparecen cuatro personas infectadas; Kike, Raquel (Kela), una mujer desconocida y Ramón, que es el novio de García.

³³⁴ El director afirma lo siguiente: «El giro (“hacer spinnin’” como lo llaman los personajes) es una representación, una metáfora. Todxs somos diferentes, pero estamos en el mismo barco y tenemos que respetarnos, respetar las diferencias y cuidarnos como iguales. Una manera de visualizarlo es que todxs giramos constantemente en un planeta que no para de girar en un doble giro constante sobre sí mismo y sobre un astro más grande que le da vida. Me pareció bonito buscar y mostrar una acción que representará ese hecho que nos iguala» (entrevista al director).

³³⁵ Sobre la película *Cachorro*, véase Perriam (2013, 35) y Martínez-Expósito (2019,175-177).

En la historia, el amigo de Gárate, García produce un documental por la condición de su novio Ramón, destinado a las personas que se han olvidado de dicha enfermedad para mostrar que es un problema vivo. Aunque en la mitad de la década de los 90, se alcanzó el máximo número de pacientes de VIH/SIDA en España. Así que no sería un problema olvidado en el contexto histórico del año 1995. Pero en el 2007 cuando se estrenó este filme en un festival, el problema del VIH/SIDA sí que se estaba convirtiendo en una enfermedad del pasado gracias a la bajada del número de los pacientes.

Volviendo a presentar los cuatro personajes con el SIDA en este filme, el personaje de Ramón solo se describe en las escenas del documental falso en las que está luchando con la enfermedad con imágenes positivas, por ejemplo, haciendo ejercicio, diciendo que los medicamentos están funcionando bien. Pero, en realidad, a través de las palabras de García, sabemos que su salud empeora.

En otra escena en la que una mujer desconocida le pregunta a Gárate sobre el rodaje del documental sobre el SIDA en frente del hospital, ella habla de su sentimiento acerca del SIDA y se lamenta: «¿Piensas que nunca te va a tocar a ti? Sabes lo que haces. Puedes arriesgar. ¿Crees que puedes arriesgar? No tuve cuidado, y lo contagié. Yo no lo sabía. No se me pasó por mi cabeza».

Otro personaje es un hombre que se llama Kike. Un día en un partido entre el Atlético y el Madrid, Gárate camina por un arbusto, un hombre que se ve muy enfermo le habla para pedir una limosna al protagonista. Resulta que es el novio de Raquel (Kela). Ella conocía la enfermedad de su novio, y se había contagiado de él³³⁶. Y, Raquel le ayudó a suicidarse tras contagiarse (aquí aporta otro discurso social y ético de la eutanasia)³³⁷. Finalmente, Raquel dio a luz en una cesárea para no contagiar a su hijo.

Según los datos del Ministerio de Sanidad³³⁸, el mayor número de casos de SIDA se alcanzó en el año 1994, seguido de 1995. En los datos del SIDA en 1995, 7.205 personas fueron diagnosticadas (en el total se incluyen también los casos con categoría

³³⁶ Este contexto y el personaje de Raquel son un homenaje a la amiga de del director que murió por la misma enfermedad contagiada a través de su pareja (entrevista al director).

³³⁷ No solo el novio de Raquel, sino que ella también se suicida en esta historia. Los pacientes de VIH/SIDA suelen tener problemas psicológicos que llevan a intentos de suicidio: «...las personas con VIH/SIDA muestran una serie de problemas no solo a nivel médico sino también psicológico. Estas personas presentan trastornos de ansiedad, depresión, disfunciones sexuales e ideación suicida y/o intentos de suicidio» (Paz Bermúdez y Teva 2004, 556).

³³⁸ Véase en las tablas 12 y 13 en la *Vigilancia Epidemiológica del VIH y sida en España 2018: Sistema de Información sobre Nuevos Diagnósticos de VIH y Registro Nacional de Casos de Sida* (Unidad de Vigilancia de VIH y Comportamientos de Riesgo 2019, 25 y 26).

de transmisión no informada): 962 de HSH (hombres que mantienen relaciones sexuales con hombres), 4.754 de PID (personas que se inyectan drogas, 3.857 hombres y 897 mujeres), 1.094 de heterosexuales (relaciones heterosexuales de riesgo, 650 hombres y 444 mujeres), 60 de receptores de hemoderivados, 21 de receptores de transfusiones sanguíneas y 84 de la transmisión madre e hijo. En los datos, los usuarios de drogas inyectadas ocupaban el mayor porcentaje del número total. Desde 1995 empezó a bajar la cifra poco a poco.

En el año 2007 cuando la película *Spinnin'* se estrenó en varios festivales, el número total fue de 1.660: 305 en HSH, 496 heterosexuales (302 hombres y 194 mujeres) y 676 PID (541 hombres y 135 mujeres). En el 2018, 468 personas diagnosticadas por el SIDA, entre 174 personas HSH, 161 heterosexuales y 54 PID³³⁹. Las cifras de los nuevos diagnósticos del SIDA descendieron considerablemente a lo largo del tiempo. Aunque el SIDA y la homosexualidad se habían vinculado y el grupo HSH sigue en el marco de los grupos de alto riesgo³⁴⁰, en las cifras reales en España, las personas que se inyectan drogas son mayores que los hombres que tenían relaciones sexuales con hombres en aquella época hasta los años 2000.

Volviendo a la película, al describir los tres heterosexuales de los cuatro personajes con SIDA, se puede pensar que la obra intenta reflejar la realidad (aunque no se presenta el caso explícito del usuario de drogas inyectadas), y subvertir el sesgo y el pasado de que las enfermedades VIH y SIDA se interpretaban como “cáncer gay”. Además, el director reconoce que ha intentado alejarse de la estigmatización del vínculo entre gays y estas enfermedades, y ha construido tres personajes heterosexuales seropositivos (entrevista citada). No solo trata de los personajes heterosexuales con la enfermedad, sino que da la información del tratamiento en el caso de dar a luz de Raquel. La película aporta un llamamiento sobre estas enfermedades como un problema vivo para todas las personas de distintas identidades sexuales.

La película describe una diversidad (no solo diversidad sexual sino también recoge el colectivo socialmente débil) tratando las vidas de cada personaje. Presenta a los espectadores distintas formas de familia que están al margen del matrimonio heteronormativo, incluyendo las historias de cada personaje y sus problemas personales.

³³⁹ Véase nota anterior.

³⁴⁰ El ONUSIDA señala cuáles son los individuos de alto riesgo: la gente HSH, los usuarios de drogas inyectadas, la gente que se dedica a la prostitución y la gente transgénero (2019, 4).

Las representaciones connotan la política *queer*, por ejemplo, al poner en tela de juicio la institución matrimonial ideal y convencional. Al mismo tiempo, trata el problema del SIDA que ha sido y sigue siendo un problema social mundial, España incluida. En el caso de *Spinnin'* se presentan dos hombres y dos mujeres con SIDA. Sus representaciones incluyen un personaje gay que sufre la enfermedad, pero, por ser tres heterosexuales, evita a la estigmatización del SIDA como el “cáncer gay”, que en cierto modo refleja el porcentaje y la clase de pacientes de SIDA que había en España en la década de los 90. Aunque utiliza los elementos *camp*, la película da voz a la política *queer* que desnaturaliza las convenciones encasilladas.

5.5. *Ander*

La película vasca *Ander* ofrece una nueva representación en el cine gay español a través de la vida del protagonista Ander, que es un hombre soltero de mediana edad que vive en una aldea en el País Vasco.

En la trama, Ander descubre su sexualidad y la acepta con dificultad: la lucha interna relacionada con la orientación sexual es un elemento corriente que se ha utilizado a lo largo de la historia del cine gay. No obstante, la película *Ander* es diferente a otras películas anteriores gracias a utilizar a un hombre de mediana edad en el campo. Además, a pesar de vivir bajo una familia tradicional, el protagonista llega a formar una nueva familia que traspasa la tradición. En esta sección, me gustaría analizar la película vasca *Ander* centralizándome en los puntos como la relación homosocial y la familia *queer*.

5.5.1. El filme *Ander*

Ander (2009, 128 minutos) es una película dirigida y escrita por un director coruñés Roberto Castón. Anteriormente, el director había realizado varios cortometrajes como *Maricón* (2005), etc. Esta película es su primer largometraje y fue producida con el apoyo del gobierno vasco, a través del grupo LGTBQ Berdindu, y también de Euskal Irrati Telebista (EITB). El director de fotografía es Kike López, e Iván Miñambres montó la película. Y el diseño de vestuario es de Atoya Arandigoien. Este filme fue estrenado en varios festivales internacionales de cine y de cine LGTBQ, y obtuvo el premio de la C.I.C.A.E (Confederación Internacional de Cines de Arte y Ensayo) en el Festival Internacional de Cine de Berlín en 2009³⁴¹. Aunque haya tenido bastante éxito en los festivales nacionales e internacionales, no llegó a tener distribuidor en España³⁴². Pero, en otros países, por ejemplo, los Países Bajos y Francia se estrenaron en los cines gracias al haber encontrado distribuidores. Tras los diez años del “silencio” en España, se realizó el

³⁴¹ Por ejemplo, la película fue estrenada en el festival del cine LGTB en Madrid, LesGaiCineMad en 2009, ganó los premios a la mejor obra española por el público, del mejor guion y del mejor largometraje (Premio Leopoldo Alas). No solo en los festivales de la comunidad LGTBQ sino también fue proyectada en otros festivales como el Festival de Cine de San Sebastián, el Festival de Cine en Londres y el Festival Internacional de Cine de Berlín en 2009.

³⁴² Consultado en «Ander, la película vasca que retrata una trama homosexual en el mundo rural, no podrá ser vista en las pantallas españolas» (Flick 2009).

estreno de esta película en internet a partir de diciembre de 2019 a través de Filmin.

La historia narra la historia de un hombre de un caserío vasco, Ander (Joxean Bengoetxea) que lleva una vida tranquila y rutinaria, viviendo con su madre Arantxa (Pilar Rodríguez), y su hermana Arantxa (Leire Ucha) que va a casarse con su novio Iñaki. El protagonista trabaja en una fábrica de bicicletas en Durango y en las labores agrarias del caserío. Un día, Ander tiene un accidente y se rompe una pierna, la familia decide contratar a un inmigrante peruano, José (Cristhian Esquivel) para las labores del caserío que hacía Ander. La llegada de José cambia las circunstancias alrededor de Ander, también las de Reme (Mamen Rivera) que es la prostituta de la comarca, e incluso cambia también la relación con su mejor amigo Peio (Pako Revueltas). Y, Ander tiene un conflicto interior que nunca había sufrido. Además, a la familia de Ander llega la tristeza de la muerte de su madre y Ander se queda solo. Tras aceptar su propio deseo, Ander camina hacia un final feliz.

La película *Ander* se desarrolla en 1999 y representa la vida del caserío. La mayoría de las escenas se ruedan en el interior del villorrio del protagonista y en el medio de la naturaleza en la montaña. Además, no tiene banda sonora, excepto algunas escenas con la narración de un programa de televisión y de radio, solamente se escucha el ruido de la vida cotidiana. Y los personajes de la aldea hablan entre ellos en euskera, salvo José y Reme quienes son de fuera (en las conversaciones en euskera ponen subtítulos en castellano). A través de la trama, el filme describe, principalmente, el descubrimiento de la orientación sexual del protagonista, la lucha interna sobre su sexualidad, y la aceptación de uno mismo.

Dentro de las representaciones cinematográficas de los gais en el mundo, la mayoría se sitúan en espacios urbanos; por ejemplo, en España en los años 70, 80, 90, Almodóvar describe los protagonistas en Madrid, Barcelona etc. Aunque de vez en cuando aparecen espacios rurales, la historia se desarrolla principalmente en las ciudades grandes. Eloy de la Iglesia trataba las relaciones masculinas en Madrid, Ventura Pons rodaba en Barcelona. En las películas estadounidenses, por ejemplo, *Trilogía en Nueva York* (Paul Bogart 1988) y *Philadelphia* (Jonathan Demme 1993) se desarrollan sus historias en las ciudades mencionadas en el título.

Hay pocas películas en nuestra temática que se enfocan en las vidas de campo. Una excepción, la película *80 egunean (En 80 días)* (José Mari Goenaga y Jon Garaño

2010)³⁴³, que trata la historia de la ambigua relación de afectividad entre dos ancianas Axun y Maite que eran amigas de adolescentes, fue realizada un año después del filme *Ander*. La película *Ander*, no tiene ninguna escena en grandes ni pequeñas ciudades (excepto las escenas como dentro de la fábrica y del hospital), toda se desarrolla en el campo. En Francia, la película fue bautizada como el *Brokeback Mountain* vasco (Belinchón 2010).

Por ejemplo, Chris Perriam afirma que en esta película se trata desde un punto de vista de un gay mayor que no aparecía mucho en el cine español y pone de manifiesto la parte inusual en el filme *Ander*: «Lo que es inusual, sin embargo, es la intensidad discreta con el difícil reconocimiento del deseo del mismo sexo muy usado, y que hace un nuevo uso de esas características clásicas del aislamiento rural, la fuerza de la tradición y el control familiar» (2013, 59)³⁴⁴. Como dice Perriam, esta película utiliza los elementos clásicos como la soledad, y la tradición antigua y la presión familiar para fomentar el dramatismo de la lucha interna sobre la orientación sexual del protagonista.

En los años 2000, en el cine español, un tema como la lucha interna para aceptar la sexualidad no era muy común. Gracias al movimiento gay y a la lucha para conseguir el matrimonio igualitario, la situación del colectivo LGTB ya había cambiado totalmente. Entonces, en las grandes pantallas no era necesario mostrar a los personajes que sufren por su orientación sexual. Por ejemplo, el filme *Cachorro* (2004) del director Miguel Albaladejo describe al protagonista y su entorno desde una estética tipo oso³⁴⁵ a la que no se prestaba atención anteriormente. El hombre se representa como un gay que disfruta la vida de noche, no sufre por su sexualidad, aunque haya sobrellevado mucho la pérdida de su exnovio por el SIDA. Por otra parte, la película *Krámpack* (2000), dirigida por Cesc Gay, trata de un adolescente que descubre su sexualidad y la aceptación de la homosexualidad. En su caso, no representa la dificultad de la aceptación de su sexualidad.

La película *Ander* es original, y describe los sentimientos de cada personaje con profundidad. Aunque en este filme no aparece ningún elemento *camp* como la exageración, el humor, ni la sátira, esta película aporta una sensibilidad *queer*.

³⁴³ Sobre el análisis de la película *80 egunean*, véase en «Envejecimiento, lesbianismo y heteronormatividad en la película *80 egunean*» (Medina 2017).

³⁴⁴ Texto original en inglés: “what is unusual, however, is the low-key intensity with which the difficult recognition of same sex desire is played out, and which makes new use of those classic features of rural isolation, the force of tradition and family control”.

³⁴⁵ Dentro de la comunidad gay, los gais que tengan aspecto gordito y peludo se denominan tipo oso.

5.5.2. La relación triangular en *Ander*

En las siguientes páginas, me gustaría tratar la película aplicando la teoría *homosocial* que propuso Eve Kosofsky Sedgwick. El término homosocialidad es un lazo social entre personas del mismo sexo.

... es un neologismo, obviamente formado por analogía con “homosexual”, y de forma igual de obvia destinado a distinguirse de “homosexual”. De hecho, se aplica a las actividades como el “vínculo masculino” que pueden, como en nuestra sociedad, ser caracterizadas por una intensa homofobia, miedo y odio a la homosexualidad (Sedgwick 1985, 1)³⁴⁶.

Sedgwick supone que la homosocialidad y la homosexualidad están divididas por la homofobia, pero inconscientemente existe un continuo entre la homosocialidad y la homosexualidad. Y lo denomina “el deseo homosocial.”

En el libro..., *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (“Entre hombres: la literatura inglesa y el deseo homosocial masculino”), intentó demostrar la inmanencia de los vínculos existentes entre los hombres y su estructuración prohibitiva para los vínculos entre hombre y mujer en la literatura inglesa del siglo diecinueve.....*Between Men* se centraba en los efectos opresivos sobre las mujeres y los hombres de un sistema cultural en el que el deseo intermasculino se hizo fundamentalmente inteligible mediante su desviación hacia relaciones triangulares que implicaban a una mujer (Sedgwick 1998, 26-27).

En el deseo triangular, la mujer está implicada, pero funciona como una cosa intercambiable y/o una persona conectiva para que los hombres la intercambien o la

³⁴⁶ Texto original en inglés: “...it is a neologism, obviously formed by analogy with “homosexual,” and just as obviously meant to be distinguished from “homosexual.” In fact, it is applied to such activities as “male bonding,” which may, as in our society, be characterized by intense homophobia, fear and hatred of homosexuality”.

utilicen como un medio para fomentar los lazos entre hombres.

Por supuesto, esta teoría la ha propuesto Sedgwick a través de analizar las novelas inglesas de otro siglo que son diferentes a un medio artístico como es el cine, y a la cultura de nuestra época. No obstante, creo que esta teoría es aplicable al análisis del cine, incluso al cine de Japón. Por lo tanto, aquí me gustaría intentar analizar este filme aplicando la teoría homosocial de Sedgwick.

Antes de que el protagonista descubra su propia orientación sexual, es decir, antes de venir José a la casa de Ander³⁴⁷, el protagonista forma un triángulo con su amigo Peio y la prostituta Reme. A través de compartir una mujer, Reme, Ander y Peio construyen una relación triangular. Por lo tanto, podemos entender que hay un lazo homosocial entre Peio y Ander.

No obstante, cuando José como persona de fuera de la tierra vasca llegue a la casa de Ander para trabajar, la relación triangular entre Reme, Ander y Peio y la relación homosocial entre Ander y Peio se derrumbará.



Figura 65. *En la escena de la matanza del cerdo (Desde la izquierda, José, Ander y Peio)*³⁴⁸.

Al principio, el triángulo se mantiene, e iba a incluir a José. En la escena de la matanza del cerdo, Peio plantea pasar una noche con Reme. Después de la despedida del

³⁴⁷ El director Roberto Castón sobre la cuestión «¿Ander sabe que es homosexual?», responde como sigue: « No lo sabemos, es algo ambiguo en la película, es algo que está ahí flotando, que no se sabe, hay algunos comentarios de uno y de otro que dan que pensar, pero no se sabe. Posiblemente sea la primera experiencia homosexual que tenga» (Santana Mahmut 2010).

³⁴⁸ Foto-fija sacada de *Fotogramas Internet* (Loureda 2019).

novio de Arantxa, Peio y Ander planean tener una noche con Reme en la casa de Peio, entonces invitan a José también. Y, cambia la escena, esa noche en la casa de Peio, el personaje peruano queda solo en el sofá mientras Ander tiene sexo con Reme. Al día siguiente, José se despierta, y Reme está sentada en un sillón mirándole.

Mientras desayunan, le cuenta cosas personales incluso porqué se dedica a la profesión de prostituta. Ella simpatiza con José. En los planos donde aparece Reme junto con Ander o Peio hasta esta escena, Reme siempre está vinculada con una habitación y la cama por la noche. Por otro lado, en los planos con José, Reme toma la iniciativa de contar su vida, en la sala donde entra la luz de día. Y, la aparición de José y la comunicación cálida entre José y Reme funcionarían como un signo de que se empieza a mover la dinámica del triángulo.

En una escena de la hora del almuerzo del día de la boda de Arantxa, la hermana de Ander, este le pide a José que le ayude ir al baño, y llegan a tener sexo. Ander sufre por haber tenido una relación íntima con José, y no puede aceptarlo.

Un día, Ander le plantea a José pasar una noche con Reme. José le dice a Ander “¿por qué no le pide al señor Peio que le acompañe?” Ander responde, -“No quiero compartirla con él. - ¿Por qué quiere compartirla conmigo?” A través de esta conversación, se entendería el deseo homosocial de Ander, él quiere compartir a Reme con José para reestablecer el lazo masculino, pero fracasa porque en realidad Ander siente un deseo homosexual.

Ander, José, Reme y su hijo van a un hotel. Sin embargo, Ander intenta tener sexo con Reme, pero no le satisface y se perturba, es una de las pocas escenas dramáticas dentro de esta película. El lazo entre Peio y Ander que se basaba en Reme como un medio intercambiable termina y rompe el triángulo.

Al día siguiente, Ander descubre que la madre está muerta. Ander se queda solo. Por otro lado, Reme tiene que dejar su casa tras recibir la llamada de su esposo, el cual le comenta que ya tiene una nueva novia y va a vender su casa. Un día, Peio va a la casa de Ander llevando a Reme y a su hijo para tener una fiesta. Ander no le quiere y lo echa, mientras que invita a Reme y a su hijo para quedarse en su casa, y ellos discuten. Al final Peio se va insultándoles “los maricones y una puta”, con evidentes resonancias homófobas y discriminatorias. Aunque parecía que había una buena amistad entre ellos, la relación homosocial entre Peio y Ander llega a fracasar después de que haya avanzado

la relación emocional entre el segundo y José.

Al día siguiente José se va de la casa, y Ander sigue sin aceptar su verdadero deseo de amor hacia José. La misma noche, Ander y Reme hablan sobre el problema de Reme y el de José. En un plano americano de Reme y Ander, el protagonista está sentado en una silla fuera de casa y Reme está de pie junto con él, ambos fumando. Reme pregunta “¿Cuándo se va José?”, y Ander contesta “Si todo va bien, mañana.” Reme dice, “¿Tan pronto?” Y, Ander responde, “Ya no me hace falta.” Reme le comenta, “pues, yo creo que te hace más falta que nunca. Pocas oportunidades como esta vas a tener. ¿Qué quieres quedarte solo?”. Le despierta el deseo a Ander pensando en la soledad que va a tener Ander después de la despedida de José. Después continúa su conversación y Reme se desahoga de su problema con su marido, que le ha dejado por otra y quiere vender su casa, y llora. Ander la consuela abrazándola diciendo que “Piensa en tu hijo. Aún le tienes a él.” Reme contesta “Tienes razón. Yo todavía tengo mucho. En cambio tú, a partir de mañana ¿qué es lo que te queda?” Entra en casa dejando a Ander solo y la cámara en mano se acerca un poco más al protagonista, y terminando en plano americano de Ander, que está solo mirando al suelo y sentado en una silla fuera de casa por la noche.

Después se inserta un primer plano de Ander en el fondo; José está durmiendo con la imagen desenfocada. El protagonista con la mirada pensativa mira hacia José y también coge la foto de este último con otro desconocido. Ander reconoce el consejo de Reme y lo acepta, y decide vivir con José dejando atrás las normas sociales y tradicionales que le ataban. Reme es un personaje clave y se encarga del papel de intermediaria entre los futuros novios de Ander y José, y entre estos tres personajes se construye otra relación triangular. Pero, no es una relación triangular como propuso Sedgwick en la teoría homosocial, en la que se vincula a través de una mujer intercambiable, sino que ya no existe la homofobia interna. Ander reconoce y acepta su propio deseo homosexual hacia José. Por lo tanto, él decide formar una nueva relación cuadrangular con José, Reme y su hijo.

5.5.3. La formación de una nueva familia *queer*.

La película *Ander* no solo describe la aceptación de la orientación sexual, sino también aporta un nuevo modelo familiar.

La familia del modelo tradicional fue predominante hasta principios del siglo XX

y estaba compuesto por tres generaciones. Posteriormente, el modelo cambia a la familia nuclear extendida, el padre, la madre e hijo/s, y a veces se amplía con otros miembros como abuelos y tíos solteros (Sánchez 2008, 18). Hoy en día, hay más modelos de familia, como la familia monoparental, la unión de hecho y la pareja entre personas del mismo sexo.

En la secuencia final de la película, Ander propone formar una familia. En la cocina-comedor, Ander, José, Reme y su hijo van a desayunar. Reme se sienta junto a su hijo en el sitio que era el de la madre Arantxa, y José en el sitio de la hermana Arantxa. Ahí se expresa la invitación de formar una familia nueva a través de Ander.

El hijo siempre toma cola-cao, pero en la casa de Ander no lo tienen y toma leche con miel como sustitutivo. Y, en el plano medio corto de dichos personajes, Ander le dice a José, “José, acuérdate de comprar cola-cao al salir del hospital” como una invitación con rodeos de vivir todos juntos, añadiendo “Reme, ¿tú puedes acompañar? El niño necesitará cosas que aquí no hay”. A continuación, en otro plano medio corto de Reme con su hijo, Reme contesta “¿Me estás pidiendo que vengamos a vivir contigo?”, y cambia el plano medio corto del protagonista y José, Ander responde mirando a José “conmigo no. Con nosotros”.

Esta escena muestra la posibilidad de la formación familiar sin linaje (parentesco). Además, esta familia se compondría de una pareja gay, una madre y un hijo, es decir, una familia *queer* que no está en el marco de la familia tradicional ni tampoco dentro de los nuevos modelos familiares como la pareja gay y la familia monoparental.

A través de la muerte de la madre, «Ander y su sexualidad están deconstruyendo un paradigma clásico de masculinidad mientras da un golpe fatal al corazón metafórico de la sociedad vasca reaccionaria y anticuada» (Terreros 2017, 741)³⁴⁹, e incluso se abre una puerta hacia la creación de una familia *queer*. Terreros indica la posibilidad de movilidad femenina de Reme:

La desaparición de la matriarca va a facilitar no solo la generación de nuevos espacios identitarios para los hombres sino también una oportunidad para modelos alternativos de maternidad y movilidad femenina. Cuando la película llega a su

³⁴⁹ Texto original en inglés: “Ander and his sexuality are deconstructing a classic paradigm of masculinity while driving a fatal blow into the metaphorical heart of the reactionary and old-fashioned Basque society.”

fin, Reme se muda con Ander y José y ocupa la posición maternal, no con apego a viejos valores y costumbres, sino abrazando el cambio y promoviendo entendimientos (2017, 741)³⁵⁰.

Hay que señalar que la película describe a José como un personaje capaz de cocinar, limpiar, hacer las tareas del caserío en general, que anteriormente se consideraban los trabajos de mujeres. Como dice Terreros, Reme ocupa la posición maternal al final de la película.

A través de los planos, también se ve claramente el traslado del sitio de la madre a Reme. Por ejemplo, la figura 66 es una escena de la comida con la familia de Ander antes de venir José con Evaristo (Pedro Otaegi), con quien la madre compartía un amor platónico. La figura 67 es la escena de la cena después de que haya venido Reme a la casa. En otras escenas, José se sentaba en el sitio de Evaristo por no ser miembro de la familia. Reme ha preparado la mesa sin saber las reglas de la casa, y a Ander le choca espontáneamente la colocación de cada miembro en los lugares que eran de la madre y de la hermana. Pero, en seguida la acepta. Antes de las palabras de amor y de la invitación de formar una familia, ya el plano sugiere la consolidación de la nueva familia entre estos tres.



Figura 66. *Secuencia de la comida con Evaristo en la casa de Ander (Desde la izquierda, Evaristo, Arantxa, Ander y la madre)*³⁵¹.

³⁵⁰ Texto original en inglés: “The demise of the matriarch is going to facilitate not only the generation of new identity spaces for men but also an opportunity for alternative models of motherhood and female mobility. As the film reaches its end, Reme moves in with Ander and José and occupies the maternal position, not with attachment to old values and customs, but embracing change and promoting understandings.”

³⁵¹ Foto-fija sacada de *Fotogramas Internet* (Loureda 2019).



Figura 67. En la escena de la cena (Desde la izquierda, José, Ander y Reme)³⁵².

En la última escena en la habitación de Ander con el plano medio largo, José está tumbado en la cama junto con Ander. La película termina con la felicidad cotidiana, mostrando que José y Ander viven juntos. Sin embargo, no hay más imágenes en donde aparezcan Reme y su hijo. Supuestamente, la familia *queer* se forma, pero la película no describe explícitamente la realización de la familia *queer* entre la pareja gay, Reme y su hijo.

En esta película, el protagonista Ander construye una relación homosocial con su mejor amigo Peio y con la prostituta de la comarca Reme. No obstante, la aparición del inmigrante peruano José despierta el deseo homosexual inconsciente de Ander. Él sufre por la dificultad de aceptar su orientación sexual. Tras aceptar su propio deseo y su orientación sexual, camina hacia la meta de formar una familia fuera de la heteronormatividad. Esta familia no encajaría en el modelo nuevo que se ha establecido por la ley del matrimonio igualitario en 2005, sino que se forma de cuatro personas entre la pareja gay, la prostituta Reme y su hijo. La película nos aporta una sensibilidad *queer* a través de mostrar una profundidad de la dificultad de aceptar su sexualidad y la invitación de la familia *queer*.

³⁵² Foto-fija que procede de la página web de la Berlinale (2009).

5.6. *Dolor y gloria*

El dolor es el foco central de este filme, los problemas que no se han superado desde la operación y la muerte de la madre del protagonista. La película trata estos sentimientos insertando los momentos marcados de la vida de Salvador como escenas ficticias creadas dentro de la película, la misma técnica que el director manchego empleó anteriormente en *La ley del deseo*, *La mala educación*, *Los abrazos rotos*, etc.

El protagonista es un director gay, al igual que en anteriores películas. Como declara el propio director, «Es la tercera parte de una trilogía de creación espontánea que ha tardado treinta y dos años en completarse» (Almodóvar 2019, 189). En el filme, se ven las características cinematográficas del cineasta, pero se centra más en la descripción del sentimiento del protagonista y en varios elementos que se relacionan con la biografía de Almodóvar.

En próximas páginas, me gustaría tratar la película *Dolor y gloria* (2019, 113 minutos) prestando atención a su dimensión teatral y a la droga, que han sido descritos a lo largo de su filmografía y también otro punto de vista como la sensibilidad *queer*.

5.6.1. Sobre la película

El vigesimoprimer largometraje de Almodóvar trata el dolor de la vida. Narra el dolor físico y mental de un director que sería el «*alter ego* de Almodóvar» (Fernández-Santos 2019). Por ejemplo, se dice que es «la más honda, depurada, austera y esencial» (Hidalgo 2019) de todas sus películas realizadas hasta 2019. Es una película con diferente estilo comparando con los filmes anteriores. Pero por supuesto que aparecen las características del cine de Almodóvar: por ejemplo, la destacable intertextualidad es una de ellas (Hernández Martínez 2021, 263).

Este filme fue nominado para numerosos galardones como el Oscar, y ganador de muchos premios: en total nominado a 184 premios de los que obtuvo 70 galardones. Aunque no consiguió el premio Oscar, Antonio Banderas ganó el de mejor actor del Festival de Cannes de Francia. Otros representativos son los Goya, en los que ganó siete premios como mejor película, mejor director, mejor música original, mejor actor

protagonista, mejor actriz de reparto, mejor montaje, mejor guion original³⁵³.

Los actores principales son Antonio Banderas, Asier Etxeandia, Leonardo Sbaraglia, Nora Navas, Julieta Serrano, Penélope Cruz, etc. Los equipos también son los habituales del cine de Almodóvar: el productor Agustín Almodóvar, la productora ejecutiva Ester García, la música es de Alberto Iglesias, José Luis Alcaine como el director de fotografía, la dirección artística es de Antxón Gómez, Juan Gatti como animación, y el montaje es de Teresa Font³⁵⁴, etc.

El protagonista es un director de cine, Salvador Mallo, interpretado por Antonio Banderas. Él sufre una vida llena de dificultad física y mental que le impide realizar y avanzar en su carrera de cine. Tiene varios problemas corporales como los acúfenos, los dolores de cabeza, de espalda, etc. Un día, en la piscina del Hotel Miguel Ángel, por casualidad se encuentra con Zulema (Cecilia Roth) con quien había trabajado antes, y ella le da el número del teléfono de un actor con el que había trabajado hacía treinta y dos años en la película *Sabor*. Mercedes (Nora Navas) se preocupa por la condición de Salvador, que sufre por los dolores y la depresión y que le hacen perder la pasión por filmar.

Salvador un día va a visitar la casa de dicho actor, Alberto Crespo (Asier Etxeandia), para asistir a un reestreno de la película en la filmoteca española. En su casa prueba la heroína y Alberto sospecha que Mallo le está probando para su nuevo proyecto. Otro día, el actor visita la casa del director, y mientras Salvador está bajo los efectos de la droga, Crespo lee un archivo que se llama *La adicción*. Alberto querría representarla en un teatro, pero Mallo insiste en no hacerlo. Mercedes y la asistente Maya se preocupan por lo raro de Salvador y sus problemas de atragantamiento.

Al final, acepta la realización teatral de su relato con el compromiso de que no se ponga su nombre. En el día del estreno, por casualidad, Federico Delgado (Leonardo Sbaraglia) ve *La adicción*, interpretado por Alberto. La misma noche del teatro, la antigua pareja, Salvador y Federico, se encuentra después de muchos años. Ese reencuentro le lleva a dirigir el nuevo filme de Mallo, que se titula *El primer deseo*.

³⁵³ He consultado los datos en la página de «*Dolor y gloria*» en la IMDb: Acceso el 10 de diciembre de 2022, https://www.imdb.com/title/tt8291806/?ref_=ttfc_fc_tt.

³⁵⁴ Hasta *Julieta*, José Salcedo (1949-2017) realizó el montaje del cine de Almodóvar. La montadora ha realizado las películas de Almodóvar como *Dolor y gloria* (2019), *La voz humana* (2020) y *Las madres paralelas* (2021).

5.6.2. Las drogas y el teatro

El cine de Almodóvar tiene numerosos rasgos y temas diversos, que ya han sido mencionados: la sexualidad, el género, la intertextualidad, el metacine, etc. A los que hay que sumar el teatro y la droga, elementos que frecuentemente aparecen en las películas del director manchego. Y, esta vez, estas dos características están muy vinculadas; y aquí veremos que la droga fue un motor para la teatralización del relato *La adicción* que lleva al reencuentro con su examante.

Las escenas con las drogas aparecen ya en las primeras películas de Almodóvar. El director manchego utiliza las drogas para caracterizar personajes y contextos (Carbonell Sánchez 2010, 131; Renau Ruiz y Carbonell Sánchez 2010, 58). Por ejemplo, «se refleja simplemente como parte del estilo de vida de los ricos, los famosos o jóvenes» (Allinson 2003, 81). Las primeras películas fueron criticadas por las representaciones de las drogas con la frivolidad en su uso sin mostrar los aspectos negativos, pero luego ha cambiado la forma de presentar las drogas (Sánchez Noriega 2017, 169).

Por ejemplo, en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, Pepi cultiva marihuana en su piso. En *Entre tinieblas*, muere por sobredosis el novio de la cantante de boleros Yolanda, quien también es adicta a la heroína y las monjas se drogan en el convento. La protagonista Marina necesita la droga en *¡Átame!*, y en *La mala educación* hay una escena donde Zahara y Paquito toman drogas e Ignacio muere por sobredosis. Otro ejemplo, los tripulantes de *Los amantes pasajeros* las consumen e incluso beben mientras trabajan en el avión, etc. Excepto en algunas como *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *Kika*, o especialmente en las últimas películas como *Madres paralelas* o *Julieta*, la mayoría de su filmografía presenta por lo menos un personaje o una escena donde se consumen drogas. Como dice Carbonell, «El consumo de drogas y la adicción no es tema central sino un recurso para caracterizar a los personajes y su contexto» (2010, 132). A pesar de ello, nunca ha ocupado un lugar tan importante como en *Dolor y gloria*.



Figura 68. Escena con Alberto y Salvador tomando la droga. **Figura 69.** Escena cuando deja la heroína.

Almodóvar niega el uso de heroína y dice que nunca la ha tomado (Almodóvar 2019, 196; Fernández-Santos 2019). No obstante, el director dentro de la película, Salvador, empieza a tomar drogas cuando visita la casa de Alberto y se engancha. Deja de tomar medicamentos para sus enfermedades, el dolor de espalda, etc. Y se repiten varias veces las escenas en las que consumen heroína el director y el actor. Además, la película describe la compraventa de drogas en una calle de Vallecas porque Mallo está enganchado a la droga.

La heroína (para la que se utilizan “caballo” y “chino”) tiene varios significados en el filme: para Alberto la adicción a la droga influyó negativamente en su carrera artística, y le cuesta alejarse de ella. Por otro lado, Mallo la toma para eliminar el dolor físico al igual que el caso de Agustina en *Volver*³⁵⁵. Incluso, en el contexto, Federico sufrió la adicción a la heroína en los años ochenta, y tuvo que irse a Argentina, donde no caería en esa droga. Por ejemplo, Xavier Carbonell indica que «Almodóvar evoluciona en su opinión sobre la heroína, cuya adicción pasa a ser peligrosa (mortal en algunos casos)...» (2010, 132), en *Dolor y gloria* también ocurre lo mismo, la adicción a la heroína tiene una representación negativa.

No obstante, la adicción presenta otra faceta importante, el reencuentro con Alberto y el uso de la droga conducen a la realización teatral del relato *La adicción* de Crespo. Por lo tanto, la droga no solo funciona para algunos con efectos estimulantes ni se representa como negativa, sino que también es un eje para desarrollar la relación entre Alberto y Salvador, el origen del relato que va a llevar al reencuentro de la antigua pareja.

Asimismo, el elemento del teatro es imprescindible para el contexto en *Dolor y*

³⁵⁵ Por ejemplo, Renau Ruiz y Carbonell Sánchez (2010, 58) y Sánchez Noriega (2017, 171) indican el uso del cannabis del personaje Agustina para abrir el apetito y relajarse.

gloria. En la mayoría de la filmografía de Almodóvar se presentan las artes escénicas como *performance*, teatro, concierto, danza, etc. Son secuencias clave de la puesta en escena en diferentes filmes: como la *performance* de Yolanda con la canción “Salí porque salí” en *Entre tinieblas*; el baile flamenco en *La flor de mi secreto*, el concierto de Becky de Páramo y la *performance* de Letal en *Tacones lejanos*; el teatro de Pina Bausch en *Hable con ella*, etc. Además, algunas obras suyas se han estrenado en salas de teatro en varios países como Brasil, Italia, los Estados Unidos, por puesto en España, por ejemplo, *Entre tinieblas*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *¡Átame!*, e incluso *Patty Diphusa* (Almodóvar y Strauss 1995, 92; Sánchez Noriega 2017, 429-430). No solo su obra fue influida por el teatro en sus representaciones y/o la teatralización de sus guiones cinematográficos, sino también el propio director tuvo la experiencia de actuar en el grupo *underground* Los Goliardos en la época de la movida madrileña³⁵⁶.

El teatro ocupa un lugar importante para las representaciones de su cine. Por ejemplo, *La voz humana* de Cocteau fue un pretexto de la película *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Almodóvar y Strauss 1995, 91; Sánchez Noriega 2017, 427), también Tina (Carmen Maura) representa la misma obra de Cocteau en *La ley del deseo* y el cortometraje del mismo título que la dramaturga realizó con la interpretación de Tilda Swinton en 2020 en plena pandemia. No solo la obra citada anteriormente, sino también Almodóvar cita varias obras de autores como Tennessee Williams. Por ejemplo, en *Un tranvía llamado deseo* de dicho dramaturgo aparece en la película *Todo sobre mi madre*. Aparecen los personajes de actrices, la protagonista Manuela sustituye el papel de una actriz, la mítica escena donde Agrado realiza un monólogo autobiográfico, etc. El teatro está en un espacio central de la película. Por ejemplo, para Abuín González, en dicho largometraje el teatro sirve para crear solidaridad entre un grupo de mujeres (2012, 171). Está claro que en dicha película el teatro es imprescindible para su narración. Y *Dolor y gloria* también sigue en la misma línea, pero con su relato original del director.

³⁵⁶ Sobre el teatro y Almodóvar en la época del tardofranquismo y la época de la movida, por ejemplo, véase en el capítulo «El teatro en España» (De la Torre-Espinosa 2020, 193-223).



Figura 70. Crespo acaricia la pantalla.

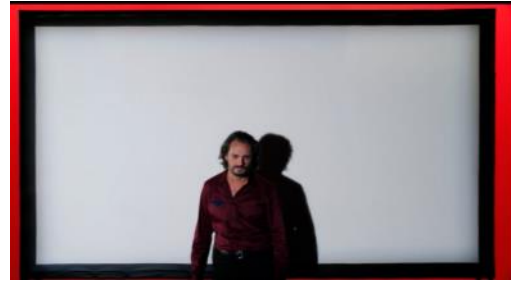


Figura 71. En la secuencia del teatro.



Figura 72. Plano medio corto de Alberto.



Figura 73. Primer plano de Federico en el teatro.

En la película de 2019, la obra fue interpretada por Alberto en el teatro Mirador situada en la zona de Embajadores. Salvador no quiere que los espectadores sepan que es su relato y le entrega la autoría a él. En la secuencia de la casa de Crespo, a Mallo espontáneamente le surge la idea y se lo cuenta aunque dice que no quiere dirigirla. El monólogo se realiza con una escenografía en la que una silla que se sitúa enfrente de una pantalla blanca siguiendo sus indicaciones.

Almodóvar niega que la película sea autobiográfica, pero sí que reconoce que cita sus experiencias o lo que ha escuchado, etc.³⁵⁷. Como considera Gómez Gómez, *Dolor y gloria* no es una autobiografía ni una autoficción de Almodóvar, es «la ficción autobiográfica» (2021, 420) que inserta una autorreferencia. En el monólogo de Alberto, por ejemplo, Almodóvar inserta elementos autobiográficos: «Yo estaba en plena vorágine,

³⁵⁷ Por ejemplo, Almodóvar escribe lo siguiente: «¿Es *Dolor y gloria* una película basada en mi vida? No, y sí, absolutamente. Todas mis películas me representan. Es cierto que esta me representa más, pero desde el momento en que comienzo a escribir sobre una base conocida -precedente de la realidad, de algo que he leído en el periódico, que me han contado, de lo que he sido testigo o simplemente en un episodio de mi propia vivencia – la historia empieza a encontrar su verdadero camino (cinematográfico, en este caso) para convertirse en ficción. El resto del trabajo lo hago guiado e impulsado por la imaginación. Y la imaginación no se preocupa tanto de la verdad como de la verosimilitud, y de que el resultado sea entretenido y emocionante» (2019, 7). Y, «En todas mis películas deposito fragmentos de mí mismo o de la gente que me rodea» (Ibíd. 193).

escribía crónica nocturna, participaba en programas musicales, cantaba en un grupo punk paródico, preparaba mi primera película, la rodé, se estrenó, tuvo éxito, escribí la segunda, la rodé, yo hacía mil cosas, no dormía...». Realmente, Almodóvar cantaba con Fabio McNamara y salía en programas musicales como *La Edad de Oro*, y realizaba películas como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* y *Laberinto de pasiones* a principios de los años ochenta, por lo tanto, el monólogo de Alberto refleja algunos ejemplos claros de la experiencia de Almodóvar.

En la secuencia del teatro, la pantalla blanca detrás del Alberto destaca en contraste con la pared roja³⁵⁸. En el monólogo, Crespo cuenta el encuentro con Marcelo, su adicción al caballo, la vida en los años ochenta, los viajes a Costa de Marfil, a La Habana o a México DF, proyectando algunas imágenes que recuerdan dichos lugares, pone un fragmento de la canción de Chavela Vargas, y comenta un recuerdo de la infancia en el cine. A través de la obra relata la historia de su pasado amor con Marcelo y su dolor.

La pantalla blanca es considerada como un fetiche. Para García Catalán y Rodríguez Serrano, dicha pantalla es «Un acto de enunciación en sentido fuerte que se adentra en una lógica autorreferencial o metadiscursiva para reflexionar sobre su práctica» y presenta los siguientes objetos como «la sábana blanca, el tragaluz de la cueva, las paredes encaladas, la página en blanco que se presta a la escritura y al dibujo, y la pantalla cinematográfica...» (2021, 106). Además, el propio director también reconoce que la pantalla en blanco es su fetiche. En una entrevista en *El País*, a la pregunta ¿Es la pantalla en blanco el gran fetiche de esta película?, Almodóvar responde lo siguiente: «De la película y de toda mi vida, de hecho es el único fetiche al que le he sido fiel. La pantalla, hasta muda, ha sido para mí una compañera» (en Elsa Fernández-Santos 2019).

Desde principio de su filmografía, el cineasta manchego usaba varios objetos considerados como fetiches: la máquina de escribir, los carteles, etc. En esta película, la pantalla cinematográfica tiene un gran peso. Por ejemplo, se expresa claramente a través de la actuación en el teatro, el director interpretado por Alberto acaricia la pantalla. Un plano donde se capta toda la pantalla y Alberto, con un zoom in lento hacia un plano corto del actor contando el recuerdo de su infancia que no podía salvar a los protagonistas del cine, ni tampoco a Federico y cierra el monólogo con la frase de su recuperación, «Y el

³⁵⁸ Por ejemplo, Sánchez Alarcón explica sobre el color rojo como transmisión de los sentimientos de dolor y pasión que viven sus protagonistas femeninas (2008, 331). En esta secuencia, la pared también significaría los mismos sentimientos de los protagonistas, sobre todo el autor del relato, Salvador.

cine me salvó». Dicha escena representa una vinculación fuerte y su mundo entre el autor Salvador (interpretado por Alberto) y el cine como un objeto que le sostiene a él.

Aparte de la presencia de la pantalla, no se puede olvidar que la adicción es el centro del tema del teatro igual que su título. Los tres personajes, Salvador, Alberto y Federico comparten el acto de tomar heroína: Salvador está enganchando, Alberto intenta dejar la droga, y Federico había tomado caballo en su pasado. No solo la droga, sino en otro sentido, Salvador era adicto al cine y a la vida en Madrid, pues él necesitaba vivir en Madrid.

Esta obra de teatro es una confesión del pasado de Salvador, con su tristeza que se ha convertido en arte. Además, llegaron a ser una salvación para su situación actual depresiva. Pero no solo para su propia ayuda, sino también para otros personajes. Por ejemplo, ya en *Todo sobre mi madre* y *Hable con ella*, Almodóvar había señalado que las actuaciones escénicas tienen un potencial de terapia para los actores y los espectadores (Ballesteros 2009, 75; Abuín González 2012, 171). Por supuesto que el acto de escribir el relato para Salvador sería terapéutico porque su intención era olvidarse de su doloroso pasado. A pesar de ello, para el actor Alberto, esta obra de teatro le ayuda a dejar la droga e incluso a uno de los espectadores, Federico, también le funciona. Por ejemplo, en el momento de clímax de la parte de la historia de Marcelo, en la secuencia de teatro, se insertan los primeros planos de Federico y de Alberto, mostrando sus caras con lágrimas en los ojos. Para Federico también tiene un valor terapéutico el monólogo escrito por su exnovio Mallo³⁵⁹.

El uso de la droga y el teatro dentro del cine son característicos a lo largo del cine de Almodóvar, pero esta vez con el relato original que se vincula con la heroína y la pantalla cinematográfica que representa el fetichismo de Almodóvar. En anteriores filmes también el teatro y la droga ocuparon un lugar importante para la narración cinematográfica, pero no como en *Dolor y gloria*. Además, trata el cine dentro del teatro en la película como una muñeca rusa.

³⁵⁹ En la escena posterior, en la casa de Salvador, Federico le comenta acerca del teatro: «me he quedado tranquilo cuando dices que mientras me cuidabas seguías evolucionando como escritor y cineasta...» (Almodóvar 2019, 129-130).

5.6.3. La sensibilidad *queer* en el filme

Dolor y gloria se enfoca en la situación depresiva de un director gay, Salvador Mallo. Por tratar un protagonista del colectivo LGTBQ, indudablemente se considera que la película está dentro de un marco del cine *queer*. No obstante, la narración y su estética no tienen mucha semejanza con las de los protagonistas gais que había elaborado el director manchego anteriormente. Si la comparamos con otras películas de la trilogía del director del cine (*La ley del deseo* o *La mala educación*), esta obra no tiene una relevante imagen o escena *camp* con la artificialidad, la exageración, el travestismo, etc.

A pesar de ello, hay una pequeña presencia de la estética *camp*. Por ejemplo, el poster de la película *El sabor* de Salvador que está en la casa de Alberto nos recuerda un póster de la película de Jim Sharman, *The Rocky Horror Picture Show*. Aunque los colores y el dibujo no son exactamente iguales, los labios rojos un poco abiertos con unos pocos dientes blancos de la película ficticia parecen una parodia de la iconografía de la película de Sharman. Asimismo, el cartel de la obra de teatro de Alberto, *La adicción*, también recuerda la imagen del sagrado corazón llena de jeringuillas del poster de *Entre tinieblas*. Estos guiños serían una parte de la sensibilidad que insinúa la cultura *queer* del pasado.

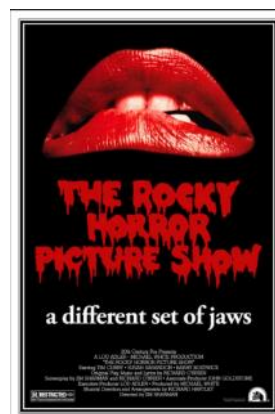


Figura 74. Salvador toca el cartel de Sabor en la casa de Alberto. **Figura 75.** Cartel de The Rocky Horror

Picture Show³⁶⁰.

³⁶⁰ Imagen sacada de la página de la película en IMDb: Acceso el 11 de diciembre de 2022, https://www.imdb.com/title/tt0073629/mediaviewer/rm214914048?ref_=ttmi_mi_all_pos_461.



Figura 76. Federico en frente del teatro Mirador con el cartel de La adicción.

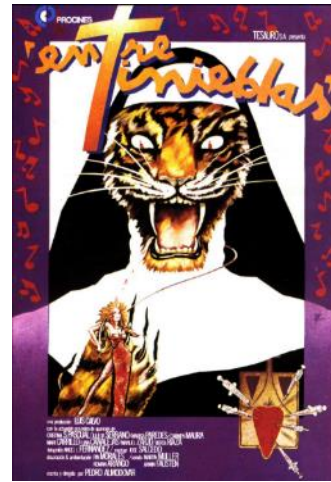


Figura 77. Cartel de Entre tinieblas³⁶¹.

Incluso la situación adictiva de Salvador que tiene adicción a fumar chinos (heroína) contiene una cierta ironía. Por ejemplo, el propio director menciona lo siguiente: «Todo empezó cuando mis problemas de espalda me tenían confinado en casa. Un día me vi a mí mismo como un personaje. Como los analgésicos no me hacían nada, soñé que mi personaje recurría al caballo para soportar el dolor. Una ironía, claro. Me puse a escribir la pequeña idea, para divertirme, y me salió una escena muy graciosa» (en Fernández-Santos 2019). A pesar de ser una película seria, su mirada especial crea un pequeño detalle de la sensibilidad *camp*.

Excepto estos pequeños gestos, la mayoría de las representaciones de *Dolor y gloria* se alejan de los elementos típicos y repetidos de la subcultura gay como el travestismo, la artificialidad, etc. Pero también, hay escenas donde se ve una estética de la sensibilidad *queer* a través del cuerpo masculino. En la película, solo hay dos personajes que muestran la mayoría de sus cuerpos: Salvador y Eduardo.

La película empieza con la secuencia de la piscina donde está Salvador cubierto dentro del agua. «La piscina aparece convertida en un gran vientre» (Hernández Martínez 2021, 248) que dice recordarle a su infancia con su madre. En la secuencia del río de su infancia, la madre Jacinta, interpretada por Penélope Cruz, y sus amigas lavan la ropa en el río, y charlan y cantan (una es la cantante Rosalía, que canta *A tu vera*).

³⁶¹ Imagen obtenida en la página de la película en IMDb: Acceso el 11 de diciembre de 2022, https://www.imdb.com/title/tt0085496/mediaviewer/rm2284971776/?ref_ext_shr_lnk.

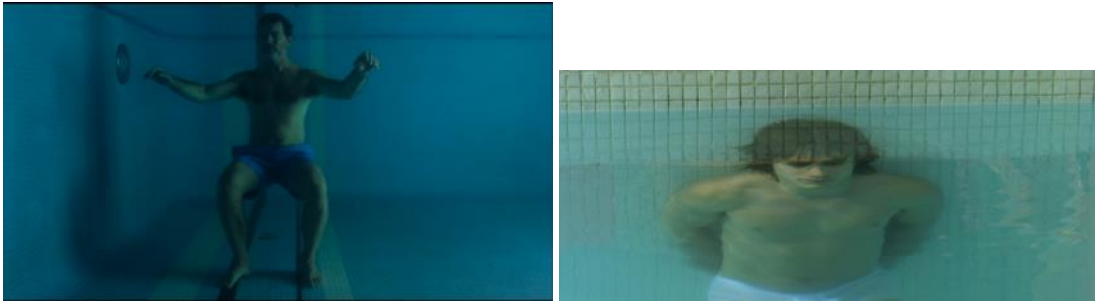


Figura 78. Primera secuencia de la piscina. **Figura 79.** Ángel en la escena de piscina en *La mala educación*.

El agua se repite en varios filmes del Almodóvar. El río aparece en *Dolor y gloria*³⁶², *La mala educación*, *Volver*; la manguera de *La ley del deseo*, el mar en *Julieta*, etc. Por ejemplo, la escena de la piscina ha sido utilizada en *La mala educación*, el personaje Ángel también estaba metido completamente en el agua con un plano picado de una imagen borrosa por la superficie cabrilleando. Pero esta vez el movimiento de cámara es distinto. Capta desde el suelo de la piscina con un movimiento de tracking desde los pies de Salvador hasta el primerísimo plano de sus ojos. Incluso inserta el primerísimo plano de la cicatriz de una operación que «anuncia uno de los temas centrales de la película o del presente texto: el dolor» (Hernández Martínez 2021, 248).

Posteriormente, en la secuencia de Anatomía con la animación de Juan Gatti, en voz en off explica sus dolores físicos. Nos hace recordar la primera imagen del cuerpo de Banderas y su cicatriz. Y también dicha secuencia ayuda a sentir que su cuerpo está lleno de problemas físicos. Por lo tanto, el cuerpo de Mallo no se vincula con el homoerotismo, sino con los dolores.

Por otro lado, la imagen homoerótica aparece a través del personaje del joven albañil Eduardo que «despierta su sensibilidad homosexual» del niño (Hidalgo 2019). La mirada del voyerismo dentro de la película *El primer deseo* en la película, está proyectándose desde una perspectiva del niño Salvador que finalmente se convierte en nuestras miradas.

³⁶² Almodóvar comenta lo siguiente: «Los líquidos son una parte importante en la narración de *Dolor y gloria*. De hecho, intenté que el guion tuviera la fluidez de una corriente de agua en movimiento. La primera secuencia muestra a Salvador sumergido en el agua de una piscina. Para el personaje ese es el mejor momento del día, bajo el agua toda tensión muscular desaparece. La ingravidez soñada» (Almodóvar 2019, 208).

El objeto de la belleza masculina, como joven con músculos, ha sido descrito incluso en otros filmes de la trilogía (cierto músculo, pero no exagerado ni artificial). Como se ha indicado en la sección de *La mala educación* en el capítulo 5. Y también en la primera escena de *La ley del deseo*, una escena de la falsa película *Paradigma de mejillones* muestra el cuerpo masculino a través de un espejo y las frases de voz en off que ordena.

En *Dolor y gloria* el cuerpo de Eduardo está en un espacio blanco con el foco de la luz natural y se ducha en un balde dentro de una cueva, que es la casa de la familia Mallo. Se enseña su cuerpo con el plano americano de Eduardo, y el travelling presenta varias partes de su cuerpo.

La escena nos dirige al deseo gay, pero su imagen no es andrógina ni tampoco está relacionada con una imagen oscura que se suele vincular con otros espacios oscuros como la sauna o la discoteca, que habían sido representados en el cine gay. Por ejemplo, Gustavo Martín Garzo dice lo siguiente en el epílogo de guion de la película, «...mientras las otras películas de la trilogía- *La ley del deseo* y *La mala educación*-, se asoman a los abismos de la oscuridad y el asombro que caracterizan al sentimiento de lo sublime; *Dolor y gloria* pertenece sola al dominio de lo bello» (2019, 219). Como señala dicho autor, la proyección se relaciona con lo fresco y bello como el título del filme, *El primer deseo*.

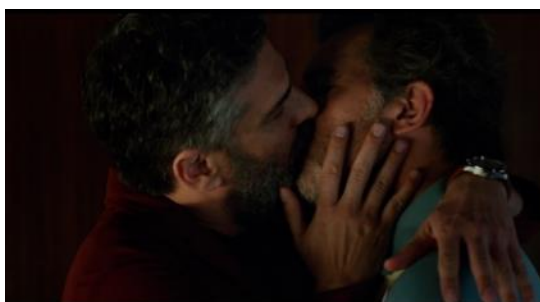


Figura 80. Beso entre Federico y Salvador.



Figura 81. Imagen de la ducha de Eduardo.

Aparte de la imagen homoerótica de Eduardo, el filme aporta el acercamiento entre hombres maduros, por la acción de besarse. Uno entre Federico y Salvador, y otro de Salvador y Alberto. Por ejemplo, el beso entre el actor y el director es una acción entusiasta de Alberto, y de agradecimiento al director por haberle dado permiso para la realización teatral de su relato. Por otro lado, el beso de la expareja se presenta con pasión.

Después de compartir el tiempo y la charla que recuerda el pasado y también el presente, el amante se marcha. Federico y Salvador se besan una vez antes de despedirse. Un beso y las palabras «me has excitado» muestran los sentimientos de atracción entre ellos. No obstante, no describe una imagen explícita y densa del homoerotismo de la pareja entre dos hombres como entre Pablo y Antonio o Pablo y Juan en *La ley del deseo* ni entre Ángel y Enrique, Juan y Sr. Berenguer o Enrique y Zahara en *La mala educación*. La secuencia termina de manera natural con la que se despiden en el vestíbulo de la puerta de casa de Salvador y la puerta del ascensor. La emoción melodramática como la última escena de *La ley del deseo* está lejos de esta escena de la segunda década del siglo XXI, pero la pasión austera y la representación de la antigua pareja se convierte en un impulso para la nueva etapa del director deprimido. A través del reencuentro de Federico, Almodóvar da la energía a su protagonista Salvador para recuperarse y seguir adelante dejando la nueva adicción a la heroína.

En *Dolor y gloria* no aparece ni el travestismo, ni la belleza andrógina. La película se centra en el fondo de sentimientos humanos como la soledad, la tristeza, el dolor, la frustración, el conflicto con la madre y también la huida de la realidad. El protagonista está en el limbo de los dolores físicos y mentales. Los otros dos filmes de la trilogía *La ley del deseo* y *La mala educación* no terminan con un final feliz. En cambio, hay esperanza en esta película, describe la recuperación anímica para seguir un tratamiento y operarse, y termina con la secuencia del rodaje. La película contiene elementos característicos de Almodóvar como la droga, el teatro, su fetiche de la pantalla cinematográfica, el cine dentro del cine, añadiendo pequeños guiños de la estética *camp* y la imagen homoerótica que se consideran como sensibilidad *queer*. Conservando sus rasgos, el cineasta manchego cierra su trilogía de forma natural sin destacar la sexualidad gay.

6. COMPARACIÓN Y CONTRASTE

En este capítulo, me propongo realizar una comparación y establecer líneas de contraste entre las culturas y las películas relacionadas con la homosexualidad masculina en España y Japón siguiendo los capítulos anteriores.

6.1. Diferencias culturales

En el primer y segundo capítulos se tratan los cambios de las culturas sobre las relaciones entre personas del mismo sexo en el siglo pasado. Como primer punto, en lo que concierne a las ideas en torno al amor entre personas del mismo sexo desde el punto de vista de la religión hay una gran diferencia entre los dos países.

En Japón, resumiendo de manera simplificada, el amor entre personas del mismo sexo no era tan problemático para las religiones niponas. Además, en el budismo japonés se desarrollaba un tipo de relación conocida como *Chigo-Kwan-Jo* que se trata de la relación entre el monje y el *chigo*, y que se convirtió en un secreto mitificado.

En el cristianismo, el acto sexual entre personas del mismo sexo se consideraba como un acto de sodomía, y hoy día está prohibido en la doctrina cristiana, recordando su censura en la Biblia. A pesar de ello, es innegable que algunos monjes cometieron tales actos y que se produjo una literatura del amor entre hombres en monasterios de la Edad Media, también en la imagen de Cristo y determinados santos se encarnaban objetos del homoerotismo. El cristianismo contiene aspectos de prohibición y fomento acerca de la relación íntima entre hombres.

El segundo punto y el tercer punto son la estigmatización y la ley que prohíbe el acto sexual entre personas del mismo sexo, que serían un índice visible de la opresión social.

Casi en la mayor parte del siglo XIX en los que todavía no se había consolidado la noción de la homosexualidad, en España y Japón, el acto sexual entre personas del mismo sexo no conllevaba una pena legal. Por ejemplo, en Japón, se estableció la ley (*keikan-jōrei*) que prohibía el acto entre personas del mismo sexo a partir de 1873 pero apenas duró una década. En España, por la influencia de Francia no existía una ley que prohibía la relación entre personas del mismo sexo debido al código penal de 1822.

A partir de los finales del siglo XIX y al principio del siglo XX nació la idea de la homosexualidad y se generalizó la patologización de ésta por la sexología. En los dos países, la patologización de la homosexualidad empezó a difundirse, su existencia se sacó a la luz en la sociedad, y se intensificó el camino hacia la represión. La opresión hacia los homosexuales en España y Japón sus formas no son semejantes, porque a gran diferencia era la existencia de penalización por ser homosexual.

En la época de la dictadura de Franco, se realizaban detenciones sólo por el simple hecho de ser homosexuales, aunque había excepciones por diversos motivos, como ser falangista u homosexuales viriles: los afeminados y los republicanos eran los reprimidos y encarcelados. Por supuesto, es verdad que había ciertos ambientes libres para los homosexuales, pero, la penalización por homosexualidad se debía a que su existencia era considerada un peligro social.

Por el contrario, no eran delito el acto sexual entre personas del mismo sexo ni la homosexualidad en el país nipón. A pesar de ello, la sociedad heteronormativa y la presión del heterosexismo tuvieron una gran influencia en la gente con orientación sexual hacia su mismo sexo. Había gente que sentía la discriminación hacia el colectivo, sobre todo, presiones sociales para que mantuvieran en secreto su orientación.

En la evolución de la liberación gay, también se revelan diferencias entre España y Japón. De la misma manera que pasó en otros países occidentales, los homosexuales españoles también sufrieron una penalización por ser homosexual en la pandemia del SIDA, y posteriormente se intentaron conseguir derechos igualitarios como la legalización de la pareja de hecho, contra la discriminación y el matrimonio igualitario. Alberto Mira dice que la formación del movimiento era superficial, «La LPRS servirá, sin duda, para catalizar la formación de un frente de liberación gay...» (2007, 474). Gracias a los movimientos de liberación como las manifestaciones, las acciones de los grupos del colectivo para conseguir los derechos dieron lugar a la eliminación de referencias a los homosexuales en la LPRS, el establecimiento de la ley antidiscriminatoria, el sistema de pareja de hecho y la legalización del matrimonio igualitario en 2005.

En el caso de Japón, según se ha dicho, existe una diferente situación del colectivo. Como no había una ley parecida a la LPRS, Japón es un país que no tiene una discriminación clara de las relaciones homosexuales. También se dieron los problemas

derivados del SIDA en Japón: el colectivo gay japonés, al principio llamó la atención sobre la enfermedad de los gais, pero se consideró que la enfermedad era originada por extranjeros dado que, los gais japoneses, actúan como pasivos en las relaciones sexuales. Además, por los casos de mujeres y hemofílicos, la discriminación del SIDA hacia el colectivo no era tan intensa si se compara con la de las mujeres. Por ese motivo, fue descartado del grupo de alto riesgo del SIDA. En Japón no existirían motivos impulsores para la lucha por la liberación como la de los países occidentales: el sistema familiar cubre los problemas familiares como los que tienen que ver con la herencia. La discriminación del colectivo en Japón no está basada en un tema legal ni en la religión, ni tiene un eje como fundamento para discriminar³⁶³.

Así, después de la época de la eliminación de ley que castigaban los actos sexuales entre personas del mismo sexo en el país del sol naciente, España y Japón han pasado por situaciones semejantes de estigmatización y opresión. En España bajo la dictadura de Franco, como se ha señalado, se reprimió a los homosexuales: especialmente a los afeminados, que fueron detenidos y llevados a la cárcel en concepto de rehabilitación.

Teniendo en cuenta que en Japón durante el siglo pasado no existía una persecución legal, no se veía como delincuencia el ser homosexual, al contrario de otros países, y hay que señalar que la pareja podía entrar como miembro de la familia de su pareja, aunque no como cónyuge sino, más bien como una adopción, que soluciona problemas de herencia y legales. Pero, por la sociedad heteronormativa y su presión social, los homosexuales tenían que esconder sus sentimientos y casarse. Así, se trataba de una opresión no escrita sino ambiental. A partir de la década de los 90, se generó una moda gay en la cultura popular, pero hay que esperar para que surjan movimientos con el objetivo de conseguir el matrimonio igualitario, el reconocimiento de la pareja de hecho en varios municipios, hasta la llegada de otra moda LGTB en el 2015. Está claro que las circunstancias sociales y culturales en torno al colectivo gay entre España y Japón eran bastante diferentes.

³⁶³ Como hemos visto en el capítulo 2, en el caso de la casa de Fuchū, la homofobia se expresa a través de un miembro del grupo cristiano que cita un pasaje del Levítico.

6.2. Comparación filmica

Como hemos visto antes, en el cine del siglo pasado, había representaciones no heterosexuales y se puede percibir la sensibilidad *queer*. En el cine español, a partir de la transición española se empezaron a presentar personajes no heterosexuales con una imagen positiva o neutral. Por ejemplo, Pedro Almodóvar describe la diversidad sexual con un estilo camp en sus primeras películas, Eloy de la Iglesia y Ventura Pons realizaron cine gay. Por otro lado, en el cine japonés, se ha producido cine no heterosexual. Por ejemplo, *Feliz Navidad Mr. Lawrence* (1983), *Gohatto* (1999) de Nagisa ōshima y el cine de Ryosuke Hashiguchi son ejemplos destacados.

Evidentemente, las doce películas tratadas de los dos países en los capítulos 4 y 5 presentan una variedad de personajes con su identidad sexual, orientación, etc.: hombres gais afeminados y viriles, transexuales, transgénero, lesbianas, bi, travestismo, la homofobia, la familia *queer*, la pareja gay *queer*, mujeres y hombres heterosexuales, *drag* o prostitutas. Todas las películas aportan una gran visibilidad del colectivo LGTBQ a través de representar varios tipos de personajes en los que se muestra la diversidad sexual y también personajes excluidos del ideal heteronormativo. En las siguientes líneas querría comparar diferentes aspectos: los elementos camp, la familia *queer*, los problemas sociales, la mirada *queer* de las mujeres, *Yaoi/Boy's Love* y política y la identidad *queer*.

6.2.1. Elementos camp

En primer lugar, querría apuntar los elementos camp en los filmes tratados en anteriores capítulos. Como se ha tratado en el capítulo 3, es un estilo y una estética cuyos elementos destacados son la parodia, la artificialidad, la exageración, lo andrógino, la ironía y el humor. Se pone más importancia en la estética que en el contenido, y también es una sensibilidad que aprecia “lo malo pero bueno”. Es una sensibilidad muy relacionada con el colectivo gay, y también puede contener una política del género o *queer*.

Por ejemplo, las películas, *I love you baby*, *Spinnin'*, *La mala educación*, *Yaji and Kita: The Midnight Pilgrims*, *Zentai y Dolor* y *gloria* contienen elementos camp. *Spinnin'* utiliza elementos camp, en la parodia de Venus que se puede considerar dentro de esta sensibilidad, pero no pone tanta importancia en la belleza. Por un lado, en *I love you baby* el travestismo es la clave de la trama, por la forma de hacerse pasar como mujer sin exageración en la construcción del género femenino. No obstante, el cantante Boy George

encarna lo original y lo andrógino, es el representante del camp en el filme. En *La mala educación*, del director manchego aparecen elementos camp, y lo subraya en el estilo, utiliza un color vivido, lo andrógino, y también muestra el cuerpo masculino sexuado. Otra película del mismo director, *Dolor y gloria* presenta un guiño camp a través de los carteles de la película y del teatro. Al mismo tiempo, el filme inserta imagen homoerótica dentro de una narrativa dramática con el tema socialmente serio.

Frente a los ejemplos de cine español, en el que se pueden encontrar elementos camp en las películas gays, los encontraríamos en la película japonesa *Yaji and Kita: The Midnight Pilgrims* muestra lo camp, y es el único caso del cine japonés de la década 2000 que he tratado. La obra original es una parodia, conlleva sátira, ironía y humor negro. Esta comedia utiliza elementos camp como lo andrógino, la sátira, el humor y la fantasía. Y la película de Hashiguchi del 2013, *Zentai*, también se puede considerar camp, sobre todo a causa de su imagen llamativa como la vestimenta.

En las seis películas de arriba aparecen elementos camp, pero si consideramos rigurosamente el filme como camp, solo entraría en esa categoría la película japonesa por su estilo de “lo malo pero bueno”. Aunque la esencia de esta estética es detectable en el cine de nuestro tiempo, no tiene la misma intención de subvertir la heteronormatividad como el cine de John Waters o las primeras películas de Pedro Almodóvar. Debido al cambio social en torno al colectivo, la fuerza política del estilo camp ha disminuido, como indicó Mira (2008, 186), especialmente en el cine español. Asimismo, como cité en el capítulo 3, «...se toma a sí mismo más en serio...» (Ingenschay 2021, 23) y los elementos camp se resaltan en los filmes con los temas serios en este siglo.

6.2.2. La familia queer

En segundo lugar, prestaré atención en la clave de la familia *queer*. Dentro de los doce filmes tratados, se ve una sensibilidad como homosocialidad, además se muestra la nueva forma familiar fuera de la familia tradicional en los cines de ambos países. La homosocialidad aclara la relación entre hombres, como planteó Sedgwick, la relación triangular entre dos hombres y una mujer, la mujer se convierte en un medio de intercambio, es decir, un objeto intercambiable para que establezca la relación íntima entre dos hombres en la sociedad heteronormativa y homófoba. Aunque haya gran diferencia temporal y cultural, en los cines de España y Japón del siglo XXI, se

representaban relaciones íntimas entre varones y también su transformación en la familia no tradicional.

Por ejemplo, en la película japonesa *Hush!*, las dos españolas, *Ander* y *Spinnin'*, tratan la relación triangular entre dos protagonistas varones gais y una mujer heterosexual (en el caso de *Spinnin'* es más complicado pero al final se centra en dicha estructura). Dichas relaciones en las tres obras, los papeles femeninos de los triángulos no funcionan como intermediadores de los papeles masculinos, sino como un individuo para construir una relación recíproca.

Especialmente, la película *Ander* presenta una transformación del protagonista: el papel de Ander tenía una relación homosocial con su amigo Peio (aquí, podría pensar que Reme se encargó de ser intermediadora temporalmente entre Ander y Peio), viven en una familia tradicional de un caserío vasco y posteriormente construye la familia *queer* abarcando a José y a Reme con su hijo.

Por otro lado, *Spinnin'* aporta no solo una familia *queer*, sino también varias familias fuera de la familia tradicional: una familia con dos gais y una heterosexual con su hijo, dos familias lesbianas, una familia heterosexual con una hija y un amante de la esposa. La película presenta una diversidad familiar y hasta la actualidad su potencial es novedoso.

En *Hush!*, el director Hashiguchi reflejó una familia *queer* inspirándose en la historia real de una familia *queer* de los Países Bajos. No obstante, la película japonesa describe la capacidad de la nueva forma familiar aportando una comparación entre una familia tradicional japonesa y una familia *queer*. De modo diferente al que encontramos en las películas mencionadas, *La maison de Himiko* también describe la relación familiar entre unos padres trans y su hija o su hijo.

Los dos países son muy distintos en cuanto a su cultura, pero en ambos cines aparecen representaciones *queer*. Sobre todo, las dos películas del cine español aportan representaciones variadas de las familias fuera de la heteronormatividad y la transformación *queer* desde la sociedad tradicional en el campo.

Por ejemplo, en la década de 1980, Almodóvar ya describió una “familia *queer*” en *La ley del deseo* (el protagonista, su hermana transexual y la niña a la que cuidan temporalmente con total naturalidad). Con el paso del tiempo, se les ha ido dando más visibilidad a las formas familiares distintas de la convencional. Los ejemplos

mencionados arriba son reflejo del cambio de la sociedad. Especialmente en el cine español, se da más visibilidad y se muestra la diversidad de nuevas formas familiares.

6.2.3. Los problemas sociales

La mayoría de las películas tratadas representan problemas o fenómenos sociales de cada país. Por ejemplo, el cine español, el problema del SIDA y la pederastia en un colegio de la Iglesia católica. El tema del SIDA, si revisamos las doce películas, solo se presenta en la película *Spinnin'*. En otras obras cinematográficas como *Cachorro* o *Todo sobre mi madre* también aparecen personajes con la enfermedad: *Spinnin'*, muestra una intención de romper la estigmatización del SIDA como “cáncer gay”, aunque el colectivo sigue dentro de los grupos del alto riesgo, y por tratar cuatro personajes distintos de su identidad, su sexo biológico: hombre, mujer, gay, heterosexuales y madre embarazada.

La mala educación, supone una crítica directa sobre los problemas de la pederastia en los colegios religiosos en el pasado. Desde las primeras obras con el estilo camp, Almodóvar creaba las películas con sátira e ironía sobre problemas sociales. En *La ley del deseo*, ya había tratado el problema como un acontecimiento del pasado en una escena entre el transexual Tina y el padre. En *La mala educación*, el padre Manolo e Ignacio en la película que se titula *La visita*. Además, la causa de la muerte de Ignacio es la intoxicación por drogas, con lo que la película no solo trataría además del problema de la pederastia el problema del uso de las drogas. Incluso, Almodóvar vuelve a tratar la droga en la película del 2019. No como otras películas anteriores, en el último filme gay presenta la esperanza de dejar su uso gracias a las artes escénicas: Alberto por la actuación en el teatro y Salvador por el reencuentro de la expareja que asistió como espectador en el teatro de dicho actor.

En el cine japonés, el problema de la droga se trata en *Yaji and Kita: The Midnight Pilgrims*. Yaji va en peregrinación al santuario de Ise para desintoxicar a Kita, pero como se trata de una forma ridiculizada y su contexto es irreal, comparando con otros filmes españoles, el tratamiento del problema sería distinto.

Por otro lado, en *I love you baby*, se describen a una madre soltera que adopta niños rusos y mujeres dominicanas inmigrantes como un reflejo de la sociedad madrileña de la época.

En *La maison de Himiko* se representa la homofobia a través de unos adolescentes y de un hombre borracho. *Y, Zentai* y *Three Stories of Love* presentan personajes que sienten la dificultad y estrés de la vida en la sociedad japonesa. A través del personaje gay en la película del 2015, Hashiguchi representa una falta de conocimiento objetivo acerca del colectivo gay en Japón.

Más que los filmes japoneses, los españoles tratados contienen y reflejan los problemas sociales incluso plantearnos una crítica de una manera directa. La principal razón de esta diferencia entre los dos cines la trataremos en las siguientes páginas.

6.2.4. La mirada *queer* de las mujeres, *Yaoi/Boy's Love*

Las películas japonesas analizadas muestran el amor entre hombres desde un punto de vista femenino. En el cine español, no existe un género como *Boy's Love*: es una diferencia significativa en cine japonés. Desde varias décadas antes, existía un círculo de mujeres niponas que consumían las representaciones del amor entre hombres: las autoras femeninas trataban el amor entre hombres para las lectoras de manga y novelas.

En el capítulo 4, excepto las películas de Hashiguchi y otra de Miike, el resto de los filmes tienen elementos *BL/yaoi*. *Quisiera estar siempre a tu lado*, pertenece al género *BL* (las otras dos películas no se consideran como cine *BL* aunque contienen perspectivas *yaoi* o *BL*). El amor entre los dos protagonistas es más bien inocente, no se muestran explícitamente escenas de sexo aunque aporta los planos del cuerpo sexuado masculino para espectadores femeninos, nadie muestra homofobia, dentro de la pantalla no existe ningún prejuicio hacia el amor entre personas del mismo sexo y aparece con la misma naturalidad que el amor heterosexual. E incluso, *Big Bang Love, Juvenile A* contiene algunas imágenes homoeróticas que son reflejos de la mirada femenina (modista) y también presenta el amor entre dos protagonistas que recuerda “el arte erótico.”

El género del amor entre varones producido por mujeres y para mujeres invade la esfera de la cultura popular, y aporta una visibilidad del amor fuera de la heteronormatividad. Dichas representaciones también son consumidas por los heterosexuales, en ese sentido el género empezó a convertirse en más *queer*.

6.2.5. Política y la identidad *queer*

Aunque todas las películas estimulan la visibilidad de los personajes no heterosexuales y la sensibilidad *queer*, algunos filmes aportan más a la política *queer*, y otros menos. En las cinco películas del cine español, se destaca más la política *queer* que en los ejemplos del cine japonés. Por ejemplo, *Spinnin'* aporta diversos personajes con varias identidades sexuales, varias formas de familia fuera de la heteronormativa y lo tradicional, la desviación del estereotipo del SIDA, etc. Y *Ander* presenta también una familia *queer*, y una transformación del protagonista desde la homosocialidad a la sensibilidad *queer* en una comunidad rural y cerrada. Aunque las otras tres películas no son tan políticas: *I love you baby*, pese a que utiliza el travestismo, no funciona como *drag* por la falta de exageración, al mismo tiempo aporta la imagen camp de Boy George. Y también, muestra la fluidez de la orientación sexual a través del protagonista. En *la mala educación*, el director manchego, aporta la cultura gay como *drag*, la estrella del colectivo gay Sara Montiel, la imagen homoerótica y una crítica directa a la pederastia. Y, en *Dolor y gloria*, las imágenes homoeróticas y *camp* se insertan. Mientras se centra en el problema físico y mental, incluso en la drogadicción, se aleja de la crítica institucional y social.

Por otra parte, la mayoría de los siete filmes japoneses que hemos comentado, excepto las películas de Hashiguchi, no sustentan explícitamente una política del género/*queer*. *Hush!* contrasta un modelo de familia tradicional consanguínea con otra *queer* que no presenta una relación de parentesco en su inicio. *Zentai* aporta la nueva mirada de la diversidad sexual. Otra película del 2015 desvela el problema del malentendido acerca del colectivo. En *La maison de Himiko*, se trata la relación, en una residencia de mayores, entre la protagonista homófoba y los mayores gais afeminados, transgéneros y viriles. Hay que subrayar que representa a los mayores del colectivo que no se ha tratado frecuentemente en el cine, aunque en espacio aislado, no conllevaría una política *queer*. Otras tres películas *Quisiera estar siempre a tu lado*, *Yaji and Kita: The Midnight Pilgrims* y *Big Bang Love, Juvenile A* se desarrollan en una esfera de fantasía, lejos de la realidad.

Vemos por tanto una gran diferencia entre el cine español y el cine japonés en las representaciones del colectivo gay. La cultura relacionada con el colectivo se desarrolla de distinta manera, y serían una mayor causa del contraste entre las representaciones gais.

En el conjunto de películas españolas y japonesas con temática gay comentadas, creo que las características de las representaciones se relacionan con la fijación de la identidad como colectivo o la forma de la identidad de género en los personajes.

Por ejemplo, según la definición del diccionario la Real Academia Española, la palabra “identidad” significa lo siguiente:

1. Cualidad de idéntico, 2. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás. 3. Conciencia que una persona o colectividad tiene de ser ella misma y distinta a las demás. 4. Hecho de ser alguien o algo el mismo que se supone o se busca...³⁶⁴.

La identidad puede definir a un individuo o a un grupo, y se construye por varios factores como nacionalidad, etnia, género, localidad, etc. Además, la identidad no es algo determinado y concreto, cambia a lo largo de la vida de una persona. Y también, el género y/o la sexualidad son inseparables de la construcción de identidad. Por ejemplo, Sedgwick dice lo siguiente:

Si, por ejemplo, muchas personas que se identifican como gais experimentan el género del objeto de deseo sexual o alguna otra protoforma de identidad individual gay como el componente más inmutable e inmemorial de su ser individual, no puedo ver motivos para subordinar esta percepción o privilegiarla frente a la de otras personas que se identifican como gais y a quienes les parece que su experiencia de identidad o elección sexual ha llegado relativamente tarde o incluso que es discrecional (1998, 40-41).

Como dice Sedgwick, el género y/o la sexualidad son los factores más integrados de uno/a mismo/a, y también dependiendo de una persona, su reconocimiento es temprano o tardío. Sedgwick también indica las diferencias a cerca del concepto sobre la sexualidad en el mismo grupo (Ibíd. 38-39). Aunque haya diversidad y transformación de la identidad,

³⁶⁴ Consultado en *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia Española, acceso el 17 de mayo de 2023, <https://dle.rae.es/identidad?m=form>.

también está claro que hay una identidad de una determinada colectividad, y sus características en cada cultura. Por lo tanto, parece claro que la identidad es una clave que influye la producción de representaciones culturales del colectivo.

En el cine español, aunque no ocurre en todas las películas, en las cinco tratadas más pormenorizadamente en este trabajo, se reflejan intensamente las identidades del colectivo LGTBQ en la pantalla, a través de los personajes principales.

Por ejemplo, en el caso de *Spinnin'*, diversos personajes se presentan y muestran problemas característicos del colectivo, como es el caso de la madre lesbiana, las parejas gay y lesbiana. Además, todos los personajes son conscientes de que son “gais”, “lesbianas”, con una idea de su identidad establecida. Como ya se ha mencionado en la sección del análisis de este filme, en la escena de la parodia de Venus, García da un discurso afirmando que la virgen María era lesbiana: en ello podemos entender lo que este personaje es consciente de la importancia de la identidad sexual. Y la pareja Gárate y Omar representan una pareja gay *queer* más que gay, pero también, el protagonista afirma explícitamente su identidad como gay, por ejemplo, podemos entenderlo a través de la conversación del protagonista Gárate con su padre. Comparando con otros filmes, en este caso los personajes muestran cada uno una identidad firme, y expresan lo que piensan basándose profundamente en las identidades del colectivo.

Otro filme, *Ander*, describe intensamente la dificultad de aceptar la orientación sexual. Aunque ya es una narración usada frecuentemente en la historia del cine gay, la película muestra que Ander, un hombre de mediana edad y de una aldea vasca, supera su conflicto interior acerca de la afirmación de su sexualidad. Aunque es una película con un contexto de la década de los 90, el pensamiento de Ander a cerca de la diversidad sexual estaba limitado por su circunstancia. Por supuesto que una persona que vive en la ciudad y otra en un sitio rural, suelen tener un diferente concepto sobre la sexualidad. Además, como sabemos, históricamente el colectivo salía de su pueblo para buscar más libertad y el ambiente menos homófobo para alejarse de la discriminación. El eje de la trama es la autoaceptación y el reconocer su identidad como gay. La situación en torno al protagonista cambia drásticamente para aceptarse a sí mismo como gay, después de la muerte de la madre. La película se centra en la transformación de la identidad sexual del protagonista.

En *I love you baby*, el protagonista Daniel se transforma en una mujer para

recuperar a su novio que ya no es gay. La *performance* de María aporta un aspecto del género como construido y/o performativo. A través de la representación de Daniel no muestra un cambio de la identidad gay, al final, el protagonista vuelve a ser lo que era. Por otro lado, el otro protagonista, exnovio de Daniel, Marcos se enamora de una mujer dominicana, Marisol: con ello muestra la fluidez y la transformación de una identidad o de una orientación sexual.

Desde una perspectiva de identidad y de narración, la más perturbadora entre las cinco películas españolas es *La mala educación* de Pedro Almodóvar. No demuestra explícitamente una política *queer* y una identidad concreta como *Spinnin'*. Sin embargo, como se ha indicado antes en la sección del análisis de la película, los personajes como Juan/Ángel o el señor Berenguer/ padre Manolo aportan una identidad sexual y de género indefinible, y una ambigüedad en la orientación sexual. Estos personajes encarnarían un ejemplo de una identidad *queer*. Otro filme almodovariano, *Dolor y gloria* no resalta la identidad gay. A pesar de que trata el problema social, generalmente se centra en el sentimiento humano, no cuenta particularmente los problemas del colectivo. Siguiendo la misma línea que *La ley del deseo*, destaca su naturalidad y la narración del drama.

Pienso que en las películas españolas en general, la identidad del colectivo LGTBQ es un eje para desarrollar la trama y mostrar la riqueza de las representaciones filmicas. Excepto la película perturbadora de Almodóvar y la otra tratada de la década del 2010, la mayoría de los personajes reafirman y/o intentan afirmar su identidad dentro del colectivo. Así veremos que la identidad sexual está en el núcleo de las representaciones de los personajes gays.

Por otro lado, los filmes japoneses dan una impresión de que representarían en menor medida la identidad establecida del colectivo. Como se ha indicado anteriormente, en el caso del *BL/Yaoi*, como creadores aparecen mujeres que describen como desean leer y mirar el amor entre hombres, y como una clara representante sería *Quisiera estar siempre a tu lado*. En dicha película, los protagonistas no sufren por sus sentimientos hacia el otro (Noboru a Hayase y Hayase a Noboru), y sus amigos bromean sobre el beso entre Noboru y Hayase pero no expresan ninguna homofobia. A lo largo de la trama, los protagonistas no declaran ni afirman que sean gays, solo se centra en el sentimiento mutuo entre los protagonistas sin ningún conflicto ni una clara política que muestre una identidad gay.

En *Big Bang Love, Juvenile A* del director Miike, las representaciones gais descritas a través de dos protagonistas no conllevan un enamoramiento del colectivo gay actual, sino que en la obra estaría reflejada una idea de estrecha relación varonil que había existido en Japón antes de la importación de la noción gay y/u otra de una cultura del *ars erotica*.

En la película de Hashiguchi, a pesar de que la relación entre los tres protagonistas muestra una política *queer*, la pareja representa opuestas formas de identidad gay. Como ya se ha indicado en la sección dedicada a la película, Naoya es una persona que es consciente de su identidad como gay, por otro lado, Katsuhiro no se presenta con una identidad consolidada ni como su pareja. Además, cuando Naoya le pregunta a su pareja si es bi, Katsuhiro no responde con seguridad que es gay. Este protagonista que está dentro del armario y que no se describe con una identidad gay consolidada como su pareja, pero al mismo tiempo, se describe como alguien que ve la esperanza de tener una familia *queer* con Asako junto con su pareja. Esta película japonesa creada por un director gay muestra dos ejemplos de la identidad gay del colectivo japonés: uno que tiene una identidad firme y otro que no la define con firmeza. Resulta interesante que no describa una identidad gay consolidada en Katsuhiro, y no se ajusta a la esperada identidad gay y elige un camino *queer*.

Si la comparamos con la película del 2001, las dos películas de la década del 2010 no presentan una identidad gay marcada. La película del 2013 presenta otro tipo de diversidad de orientación sexual a través del fetichismo *zentai*. Y, la del 2015 muestra el problema social como la falta del conocimiento acerca del colectivo. Shinomiya autodetermina como gay, e incluso presenta el ambiente de la cultura gay japonesa; la identidad gay está establecida en el protagonista, y se describe como algo generalizado en la sociedad japonesa, y no la destaca, ni tiene mucho peso la identidad. A pesar de ello, se presenta el problema de la pérdida del mejor amigo. No obstante, comprobando el filme en su totalidad, el problema del abogado destaca menos en relación con lo que ocurre a otros personajes con sus sufrimientos dramáticos.

En *Yaji and Kita: The Midnight Pilgrims*, los protagonistas declaran que ellos son “homos”, y aunque se utiliza una palabra peyorativa, su representación no es homófoba: los dos son conscientes de su amor y de su orientación sexual. Además, Yaji tenía una esposa a la que había matado en un accidente de manera involuntaria, y Kita-san se enamora de una chica. La película muestra el cambio de orientación sexual. A pesar de la

declaración de sus sexualidades, no muestran una identidad como gay, homosexual, ni bi. Aunque aporta una visibilidad de varios personajes con diversidad sexual y el amor homosexual ocupa el centro del guion, no manifiesta una política *queer* o del colectivo como ocurre en las películas españolas. Por describirse en un contexto histórico como el de la era Edo, además de ser un mundo de fantasía en el que no se refleja el pasado real utilizando los elementos artificiales y camp, se produce una confusión de lo real y de lo irreal. Esta película perturbadora muestra una falta en la identidad del colectivo de los protagonistas y de los personajes secundarios.

Comparada con otras películas japonesas, *La maison de Himiko* trata de manera más amplia las identidades del colectivo a través de varios personajes gay, transexual o transgénero. El director querría describir cómo los personajes intentan superar un muro, y para ello las identidades construidas de los personajes se han utilizado como una frontera entre la gente homosexual y heterosexual. Especialmente la película le asigna a Haruhiko, que es el novio de Himiko, una identidad gay que al final no puede cambiar ni transformar. A través de los personajes de la residencia y del protagonista Haruhiko muestra las identidades variables del género y sexualidad establecidas.

En los filmes japoneses que he tratado, las representaciones de las identidades del colectivo no ocupan los ejes de las representaciones de los personajes y de las tramas, excepto en el caso de uno de los protagonistas, Naoya en *Hush!*, en el caso del abogado Shinomiya en *Three Stories of Love* y en los personajes de *La maison de Himiko*. No hay una obra japonesa parecida a *Spinnin'*, en la que su política *queer* y la identidad del colectivo aparecen en primera línea. Las películas *Quisiera estar siempre a tu lado* o *Yaji and Kita: The Midnight Pilgrims*, no muestran una identidad gay firme.

En los análisis filmicos he tratado solo doce películas, pero dentro de este corpus, aunque limitado, las diferencias culturales en torno a una identidad gay son observables en capas superficiales. ¿Por qué ocurren estas diferencias tan claras relacionadas a la identidad sexual o de género? Pienso que las diferencias culturales en torno al colectivo que hemos visto en los primeros capítulos producen estas características en cada cine y en una política del colectivo. Por ejemplo, la liberación gay se ha generado ante el sistema represivo y discriminatorio, y el caso del Disturbio de Stonewall es el ejemplo más representativo. Una identidad firme es uno de los componentes para generar una política sólida y fuerte.

En España, había existido la fuerte represión al colectivo en la época de la dictadura, por lo tanto, incluso se fomentaba una consolidación de la identidad sexual. A partir de la Transición, la imagen de los homosexuales se utilizaba como una política para subvertir la tradición y el pasado, impulsados en la Movida. Para las representaciones cinematográficas también se utilizaban con intención de mostrar una política del género/*queer*. Y también, en la década de los 2000, ya los movimientos del colectivo LGTB estaban desarrollados, madurados, y consiguieron el matrimonio igualitario: entonces, ya tendría una visibilidad en la sociedad contemporánea real. Por lo tanto, es fácil percibir las connotaciones de la política *queer* y la identidad sexual y de género en las representaciones gais españolas. Y, en la década del 2010, se ha visibilizado más, se ha integrado más en la cultura popular (ya no es algo tan llamativo como lo era en las décadas anteriores).

En cambio, el colectivo japonés no ha seguido la dirección de Occidente. Como se citó en la sección de *Hush!*, el director indica la ambigüedad de la homofobia en la sociedad japonesa. Y por ejemplo, en 1971, Doi alude a la visión de la homosexualidad en la sociedad japonesa recordando las diferencias respecto a sus amigos de los Estados Unidos, pues ellos no podían estar siempre juntos con sus amigos del mismo sexo para que los demás no pensarán que ellos eran homosexuales:

Dicen que los homosexuales occidentales les parece atractiva la sociedad japonesa. Creo que esta razón está causada por la inexistencia de las restricciones sociales ante la homosexualidad en la sociedad japonesa, y por ser muy tolerante ante la declaración del sentimiento homosexual (2007, 186-187)³⁶⁵.

Por supuesto que existe la homofobia en la sociedad japonesa, pero comparada con otros países no ha sufrido una represión fuerte por no tener restricciones sociales (por la existencia alternativa al matrimonio y la falta de doctrina para prohibirla). Además, en el caso japonés, es común ver el travestismo en los teatros (como el teatro tradicional

³⁶⁵ Texto original en japonés: 「聞くところによると、西洋人の同性愛者は日本の社会に特に魅力を感じるらしいが、これは日本の社会でもともと同性愛に対する社会的制裁が存在しないことと、同性愛的感情の表出に対しても非常に許容的であることが原因となっているのではないかと思われるのである。」

kabuki y el teatro interpretado por solo actrices como Takarazuka Revue, OSK, SKD), y la cultura femenina del género *BL/Yaoi* que se ha popularizado. Además, los movimientos del colectivo japonés no tenían fuerza en la década de los 2000, tampoco había una visibilidad amplia en la sociedad japonesa, aunque hubiera una visibilidad en el mundo del entretenimiento. Por lo tanto, algunas representaciones son solo entretenimiento sin intención de la política subvertida en una identidad sexual evidente. En la década de 2010, aumentaron las representaciones del colectivo no heterosexual en Japón, por ejemplo, *Close-Knit* (título original es *Karera ga honki de amu toki wa*, Naoko Oigami 2017), que trata una historia sobre una chica transgénero y la sobrina de su pareja, con una intención política de aportar más visibilidad a los problemas sociales y privados del colectivo.

Por otro lado, el cine español último mostraría una menor dimensión política si lo comparamos con la primera década de este siglo. Por ejemplo, el director manchego destaca la existencia y la aportación de la visibilidad *queer* en el cine internacional. Desde sus primeras películas presenta los personajes no convencionales y los temas perturbadores, cada vez más trata los temas serios y sociales insertando los elementos *queer*. A pesar de que se dice que estaba/está alejado de la política *queer*, comparando con otros filmes, el cine almodovariano del 2019 está menos politizado, sus representaciones presentan un cambio de las descripciones del colectivo. Si nos fijamos en *La mala educación*, presenta las subculturas gais, los elementos de la cultura del colectivo con más contundencia. Por otro lado, *Dolor y gloria*, estaría más alejado del marco gay que la película del 2004.

Desde un punto de vista de la política o identidad *queer*, esta película no muestra un claro mensaje relacionado con el colectivo. Aunque tiene un protagonista que es un director gay veterano, no encontraríamos una dimensión política *queer* que ponga la heteronormatividad en tela de juicio. Esto es debido a que España es un país en el que el matrimonio es igualitario ya es legal desde hace más de diez años, y no sería necesaria una intención de lucha política contra el sistema social. Además, no existe una barrera de ser homosexual ni heterosexual en su narración: la identidad sexual o del género no resultaría un tema conflictivo ante los espectadores. Aparte de las representaciones específicas del director, en España ya no habría necesidad de representar una política del colectivo en el cine.

Para terminar, las películas analizadas reflejan los aspectos sociales y culturales en torno al colectivo de cada cultura, española y japonesa. Como los dos países han pasado por diferentes condiciones y situaciones relacionadas con ese colectivo a lo largo de la historia, las representaciones fílmicas contemporáneas también tienen sus características que reflejan cada cultura. Sobre todo, son relevantes aspectos como la identidad y la política de la sexualidad y de género como componentes destacados que provienen de varias causas como la opresión, que al mismo tiempo funcionan como los impulsores para cambiar el sistema y fomentar los movimientos de liberación.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis he intentado comparar la cultura y la diversidad sexual en el cine contemporáneo de España y Japón, prestando atención a la sensibilidad *queer* como un punto esencial, y a la homosexualidad en ambos países y en las películas elegidas de cada país.

Culturas y homosexualidad

Para alcanzar el objetivo apuntado, en primer lugar se ha examinado la homosexualidad en la cultura española y en la cultura japonesa. La homosexualidad en la España del siglo XX había pasado por la patologización, la represión, la liberación, el SIDA, hasta conseguir un gran avance en los derechos ciudadanos.

Desde la Antigua Grecia y el Imperio Romano, la relación entre varones se ejercía en el caso de que pudiera ser aceptable en un sistema jerárquico: un hombre adulto con otro inferior como menores de edad o esclavos, y también existiendo un autocontrol en que el deseo no resultase excesivo, aunque sabemos que la idea sobre el acto sexual entre personas del mismo sexo estaba mal vista ya antes del cristianismo. En el cristianismo, se considera un pecado el acto sexual entre varones, pero al mismo tiempo se da el problema de la pederastia y el arte eclesiástico homoerótico.

Después de los diferentes castigos y excepciones a la norma que podían darse en las clases gobernantes, veremos que a partir del siglo XIX ya comienza el proceso de la patologización y la incorporación de la homosexualidad por la sexología, la mirada médica. En España durante el régimen de la dictadura de Franco, que tenía una vinculación fuerte con la Iglesia católica, se determinó la homosexualidad como un peligro moral y un objeto de castigo. Los afeminados de clase media-baja o baja eran objeto de penalización, pero había excepciones cuando la condición se mantenía oculta y se era falangista, aristócrata o sacerdote. Además, no puede negarse la existencia de ciertos locales y ambientes en los que se podían reunir, disfrutar y conocer gente a pesar de la fuerte represión.

Tras el final de la dictadura, empieza la Transición, y en ella se deroga la LPRS que condenaba a los homosexuales con el fin de rehabilitarlos. Desde entonces, España

camina hacia los derechos igualitarios, y así en 2005 se consiguió la igualdad en el matrimonio. Aunque hoy en día sigue habiendo discriminación, están establecidos los derechos del colectivo LGTBQ en la sociedad española.

La homosexualidad masculina en Japón, según se ha visto, no ha seguido el camino del colectivo español, aunque los dos países tuvieron un pasado semejante con influencias de la sexología y la represión. Las religiones japonesas, el sintoísmo y el budismo japonés, no determinan la prohibición de los actos sexuales entre personas del mismo sexo. Incluso existió un ritual secreto y se desarrolló con normalidad el amor entre monjes y jóvenes.

Antes de la modernización, en la era Edo, la relación entre personas del mismo sexo se percibía como una opción del amor (como *nyoshoku* y *nanshoku*), y no se consideraba como un vicio. Por ejemplo, en el caso de los samuráis, la relación entre samuráis no era problemática excepto si el deseo era excesivo. Pero, a finales del siglo XIX, se introdujo una pena que castigaba el acto sexual entre varones por la influencia extranjera, aunque casi no funcionó y se eliminó antes de pasar una década. Y en la era Taishō, como en otros países, la sexología difundió la idea de la homosexualidad como una perversión sexual.

Tras terminar la II Guerra Mundial, la homosexualidad volvió a la superficie de la sociedad japonesa, pero existía una presión social hacia la boda heterosexual y los temores a perder el trabajo en el caso de que se descubriese una orientación que se enfrentara a la heteronormatividad. Aunque está empezando a cambiar en los últimos años, la gente solía tener una doble vida entre la homosexualidad y la heterosexualidad.

Japón es un país que no tiene una explícita prohibición de la relación entre personas del mismo sexo. En la década de 2010 empezó el sistema del reconocimiento de parejas de hecho en algunos municipios, pero no hay una ley que permita el casamiento entre personas del mismo sexo en la actualidad: el sistema de adopción es el que se emplea para formar una familia entre parejas del mismo sexo.

Finalmente, los dos países tan diferentes culturalmente, tienen diferentes tipos de relatos y circunstancias acerca del colectivo gay: los casos como los movimientos de la liberación del colectivo, las religiones, los sistemas sociales y legales. España, como uno de los pioneros del matrimonio igualitario, ha impulsado una política para la liberación del colectivo. Si se compara con el caso de España, podría creerse que la falta de política

en favor del colectivo gay japonés se podría deber a no haber sufrido una discriminación fuerte y explícita.

El cine *queer* en los dos países, España y Japón

En los análisis de los cines de ambos países se ha prestado atención a la sensibilidad *queer*. En primer lugar, se ha reflexionado sobre la sensibilidad *queer*, que muestra una perspectiva fuera de la heteronormatividad. A lo largo de la historia cinematográfica, los personajes no heterosexuales no solían aparecer o eran representados con imágenes negativas, a causa de las censuras cinematográficas y las autocensuras. Pero, asimismo, en los contextos heterosexuales, hay una mirada *queer* en las relaciones homosociales y el estilo camp que tienen un potencial subversivo ante la heteronormatividad y el heterosexismo.

En segundo lugar, se ha examinado el cine *queer* japonés en siete ejemplos de este siglo: *Hush!*, *Zentai* y *Three Stories of Love* del director Ryosuke Hashiguchi, *Yaji and Kita: The Midnight Pilgrims* del director Kankurō Kudō, *La maison de Himiko* de Isshin Inudō, *Quisiera estar siempre a tu lado* de Kei Horie y *Big Bang Love, Juvenile A* de Takashi Miike.

El cine que muestra una mirada no heterosexual existía desde el principio del cine japonés. A partir de la década de los sesenta, se empezó a representar personajes gais, por ejemplo, en *Funeral Parade of Roses* (1969). A partir de la década de los 90, se generó un auge de la producción con temática gay y su visibilidad empezó a aumentar, lo que continúa en la actualidad. En el filme *Hush!*, se trata la relación triangular entre una pareja gay y una mujer que quieren tener un hijo. A través de dicha relación, se muestra una posibilidad de constituir una familia *queer*. Además, este filme trata el problema del *coming out* que es, según se sabe, un problema propio del colectivo. El director muestra el realismo en la vida cotidiana y “lo personal” del colectivo gay que el resto de las películas japonesas no ha reflejado.

La película de Kankurō Kudō muestra el estilo camp aunque trata la relación de los protagonistas varones como amantes de Yaji y Kita. La película contiene una sátira y una ironía abundantes de aquella época combinándolas con humor, y las presenta con un estilo camp (además recuerda el cine con una perspectiva camp de la década de 50 y 60).

Dentro de la obra se comprueba que hay un buen número de parodias que mezclan la cultura japonesa, y la occidental del pasado y el presente.

Por otro lado, *La maison de Himiko* cuenta la historia de una chica homófoba que cambia al tener contacto con los mayores gais, transexuales y transgéneros de una residencia. La película intenta aportar una visibilidad variada del colectivo no heterosexual nacidos biológicamente hombres. Al mismo tiempo, muestra una posibilidad de la diversidad amorosa del amor gay-hetero. *Quisiera estar siempre a tu lado* es una película que encarna el deseo del amor entre hombres desde una mirada femenina, *Boy's Love*. La película describe una relación pura de dos hombres jóvenes y lejos del realismo. Aunque pertenecería al género *Boy's Love*, el filme en sí mismo tiene la posibilidad de reflejar una perspectiva *queer* para insertar una nueva mirada en la cultura popular.

Otros dos filmes de Hashiguchi, *Zentai* y *Three Stories of Love*: el primero destaca la nueva orientación sexual que está fuera del marco LGTB, pero al mismo tiempo, algunos personajes muestran las esencias del amor entre varones, y, la última, critica un aspecto de la sociedad japonesa actual, acerca del colectivo también indicando la existencia de la ignorancia sobre la población gay. Por otro lado, *Big Bang Love, Juvenile A* describe otro tipo de relación íntima entre chicos, que no encaja en la noción gay que percibimos en nuestros tiempos. Es una mezcla de la estrecha relación entre el amor gay y el amor de hermanos que tiene su origen en la época antigua.

En tercer lugar, se aborda de manera sintética el cine *queer* español en cinco producciones: *I love you baby* de David Menkes y Alfonso Albacete, *La mala educación* y *Dolor y gloria* de Pedro Almodóvar, *Ander* de Roberto Castón y *Spinnin'* de Eusebio Pastrana.

A lo largo de la historia del cine español, la censura prohibía las representaciones positivas de personajes no heterosexuales, pero existían excepciones, por ejemplo, algunas representaciones que insinuaban el amor entre varones. A partir de la Transición, se empezó a poder representar una expresión más libre y visibilizar personajes no heterosexuales. En la misma época aparecieron tres directores importantes del cine gay español: Ventura Pons, Eloy de la Iglesia y Pedro Almodóvar. En España también hubo un auge del cine gay en la década de los 90, y en la década de los 2000 se produjeron numerosas películas con temática LGTB, y también en la década siguiente. Y sus representaciones están cada vez más generalizadas si comparamos con las imágenes del

siglo pasado que solían ser marginadas.

En la película *I love you baby*, se muestra el travestismo que conlleva un potencial *queer* en la performatividad, pero en el cine ese potencial no encarna la política *queer*. Por otro lado, a través de la relación triangular entre los tres personajes principales, se presenta una desviación de la heteronormatividad.

En *Ander y Spinnin'*, los contextos vuelven al pasado de la década de 1990 (en el caso de *Ander* a finales de la década de los 90, y en *Spinnin'*, 1995). Curiosamente, las dos películas nos muestran la posibilidad de crear y/o la realización de la familia *queer* que está fuera del matrimonio heterodoxo: son dos padres y una madre con un hijo. La película *Ander* muestra una relación homosocial y otra homosexual a través del protagonista. Al intentar eliminar la homofobia interiorizada, el protagonista Ander acaba cambiando su postura de hombre homófobo a la de gay, además él mismo invita a formar una familia *queer*. Por otro lado, *Spinnin'* trata el problema del SIDA con una forma desviada del sesgo estigmatizado “síndrome de los gais”, y la historia aporta una diversidad *queer*, no solo por mostrar personajes y parejas del mismo sexo sino por incluir también heterosexuales no convencionales.

La mala educación trata la *femme fatale* en su versión masculina. El personaje de Juan encarna un desestabilizador en la historia, la relación, y la frontera del género a través de la actuación fílmica. Además, la película invita a una mirada homoerótica a los espectadores a través de los protagonistas masculinos. Y, *Dolor y gloria* cuenta los problemas privados del protagonista gay maduro, con las descripciones de su pasado, de la infancia y del primer deseo. A pesar de tratar las representaciones gais y homoeróticas, la identidad gay casi no resalta en esta película.

Finalmente, tras comparar las dos distintas culturas y su cine, se han abordado las diferencias y los aspectos comunes entre el cine *queer* español y el japonés a comienzo del siglo XXI. Por ejemplo, todas las películas aportan la visibilidad de los personajes no heterosexuales y la sensibilidad *queer*. Además, en dos cines de la misma generación se presenta la posibilidad de crear una familia *queer*; *Ander*, *Spinnin'*, *Hush!*. No obstante, tienen diferencias relacionadas con la política y la identidad *queer*. En el cine español, las obras suelen contener una ética y una política que aporta una capacidad de ver con lo que se pone en tela de juicio al mundo heteronormativo: a través del tratamiento de la identidad sexual, la historia y los problemas del colectivo y la fluidez de la orientación

sexual.

Por otro lado, a pesar de la existencia del filme *queer* con una intención política, por ejemplo *Hush!* o *Zentai* de Ryosuke Hashiguchi, otros filmes tratados no contienen abundantes connotaciones políticas contra la heteronormatividad ni afirmaciones rotundas de la identidad del colectivo, gracias a cierta cultura popular japonesa que muestra y consume las representaciones no heteronormativas. A partir de la moda del LGTB del año 2015 en Japón, empieza a producir más películas con personajes del colectivo. Además, particularmente después del comienzo de la pandemia, se destacan más las películas comerciales con temática gay con repartos de actores jóvenes y conocidos del cine nipón.

Desde mi punto de vista, la razón más influyente en las diferencias entre las dos culturas y sus representaciones cinematográficas provendría de la existencia de una potencial base de la prohibición de la homosexualidad por motivos ideológicos, religiosos o culturales, según se ha visto.

Como se ha expresado con la cita de Foucault (2005a) en el capítulo 2, hay sociedades como las de Roma, China, Japón y otras que tenían un *ars erotica*, y otras la *scientia sexualis*, como las que influye la doctrina cristiana (59-61). De hecho, como hemos visto en el comienzo, en el sentido legislativo y cultural, el amor entre personas del mismo sexo era muy diferente en dos sociedades tan lejanas como la española y la japonesa.

Como se ha mencionado anteriormente, en ambas culturas existía un recorrido común sobre la homosexualidad, como la patologización, la homofobia, etc. Por ejemplo, Japón empezó a recibir una gran influencia de la cultura occidental a partir de finales del siglo XIX, pero también había menos restricciones para el colectivo homosexual en la sociedad si la comparamos con la situación de Europa. Además, incluso durante el siglo XX había cierta visibilidad a través del teatro, la literatura con contenido homosexual y/o homosocial, que influiría en la mentalidad del pueblo japonés y que no fomentaba la idea de que los homosexuales son un peligro social.

Por supuesto que existe la cultura del colectivo en cada cultura. Por ejemplo, en el caso de España, como se ha indicado en el capítulo 1, se produjo el florecimiento de la cultura de la homosexualidad a principios del siglo XX. Sin embargo, la opresión legislativa bajo el régimen de Franco habría ayudado a difundir el concepto de la

homosexualidad como un peligro moral en la sociedad. Además, en las representaciones cinematográficas los homosexuales se presentaban como objeto de risa, malvados, etc., siempre con un sesgo negativo. Pero, tras la muerte del dictador, otra vez la imagen del colectivo sale a la esfera pública y fue considerada una muestra de libertad de expresión: por ejemplo, en aquella época apareció como artista andaluza Ocaña, en la Movida destacaron personajes como Almodóvar, McNamara, etc....

Está claro que las culturas en general no son un producto puntual de unas acciones determinadas, ni de un tiempo concreto, sino que estarían formadas por conjuntos y acumulaciones de mentalidades colectivas. Además, con el paso del tiempo se transforman porque reciben diversas influencias dentro y fuera de cada cultura, país, etnia, etc. Y las artes son reflejo del pensamiento de cada creador sobre su cultura.

En nuestro tiempo, cada vez aumenta más la influencia cultural recíproca en el mundo global, e históricamente el cine funcionaba y funciona como un medio para la difusión cultural. Un ejemplo destacado es el de Hollywood. No obstante, las características culturales se siguen conservando y reflejando en el cine contemporáneo. La falta de la política *queer* o de la identidad en la cinematografía japonesa con temática gay es un reflejo de una sociedad en la que existiría cierta ambigüedad en la represión al colectivo. Y el cine español representa las políticas de cada colectivo y las identidades sexuales y de género de los personajes, que son fruto de la lucha contra los prejuicios de la sociedad heteronormativa en la historia del colectivo en España.

Resultado y futuras investigaciones

En esta tesis, según se ha dicho, me propuse comparar las culturas relacionadas acerca de la relación íntima entre personas del mismo sexo y el cine no heterosexual en España y Japón. Por consiguiente, se han señalado las importantes diferencias culturales y religiosas en ambos países, y también las diferencias y los puntos comunes entre el cine *queer* japonés y el español. Parece que la cultura española y la japonesa no tienen aspectos comunes, a causa de las circunstancias diferentes del colectivo y su pasado, pero se ha descubierto un punto común en la capacidad de representar el potencial de la familia *queer* en ambos cines.

Por supuesto, los dos cines muestran una diferencia de la sensibilidad *queer*: las

películas tratadas del cine español muestran los aspectos políticos, van más allá del marco gay y describen la capacidad de influir en una política *queer*. Por otro lado, las películas japonesas analizadas, aportan una menor dimensión política. A pesar de ello, actualmente, las representaciones utópicas pueden tener una connotación y una posibilidad/ mirada *queer*. El camp cambia dependiendo de la época como dijo Sontag (1996, 367). También, la sensibilidad *queer* derivará o transformará su potencialidad dependiendo de la época y el cambio social de nuestros tiempos.

Este trabajo se ha centrado solo en doce películas del comienzo del siglo XXI. Aparte de los filmes tratados, hay una producción con temática gay en ambos países. En este sentido, es posible que se echen en falta un mayor número de ejemplos, un corpus más amplio. Sin embargo, a pesar de esa limitación, la diferencia cultural de las representaciones *queer* y sus puntos en común han podido aportar una perspectiva nueva en los análisis de cada cultura. En este trabajo, tampoco se han podido analizar las películas con temática lesbiana o transgénero de nuestros tiempos. Además, actualmente el cine que presenta la diversidad sexual está aumentando, y cada vez más su visibilidad se extiende. Por ejemplo, Almodóvar, que trató el amor lésbico en anteriores filmes como *Entre tinieblas*, *Todo sobre mi madre*, inserta una relación pasajera de dos madres en *Las madres paralelas* (2021). Como en otros filmes, Almodóvar sigue tratando e insertando representaciones fuera de la heteronormatividad. Por otro lado, en Japón, a partir del 2020 directores que no habían tratado el tema anteriormente producen filmes gais, como *Kyūso ha chizu no yume o miru* (*The Cornered Mouse Dreams of Cheese*, Isao Yukisada 2020), *Sei no gekiyaku* (*Dangerous Drugs of Sex*, Hideo Jōjō 2020), *Egoisuto* (*Egoist*, Daishi Matsunaga 2023).

Además, las legislaciones y los reglamentos acerca del colectivo LGTBI han avanzado en los últimos años; por ejemplo, la Organización Mundial de la Salud eliminó la transexualidad de la lista de trastornos mentales y del comportamiento en 2018. Y, en España se acaba de aprobar la ley “trans”, en marzo de 2023, en la búsqueda de la igualdad real y efectiva del colectivo LGTBI³⁶⁶. En el caso de Japón, actualmente, las

³⁶⁶ Ley 4/2023, de 28 de febrero, para la igualdad real y efectiva de las personas trans y para la garantía de los derechos de las personas LGTBI (Publicado en «BOE» núm. 51, de 01/03/2023. Referencia:BOE-A-2023-5366: Acceso el 12 de mayo de 2023, <https://www.boe.es/eli/es/l/2023/02/28/4/con>).

Bajo esta ley, no se requiere ningún diagnóstico médico o tratamiento para cambiar el sexo legalmente en el Registro Civil.

organizaciones del colectivo trabajan para el establecimiento del matrimonio igualitario y la creación de una legislación antidiscriminatoria al colectivo. Hoy en día, las situaciones del colectivo están cambiando y sus representaciones también se están transformando. Observando los cambios sociales y culturales nos damos cuenta de que queda mucho por saber y esperamos profundizar y comparar otras temáticas del colectivo y otras obras en futuras investigaciones.

FILMOGRAFÍA Y BIBLIOGRAFÍA

FILMOGRAFÍA

Cine español

Albaladejo, Miguel. 2004. *Cachorro*. España: Star Line TV Productions S.L, TVE, Canal+ España, Telemadrid, IVAC y Generalitat Valenciana.

Almodóvar, Pedro. 1975. *La caída de Sodoma*.

———. 1978. *Salomé*.

———. 1980. *Pepi, Luci, Bom, y otras chicas del montón*. España: Figaró Films.

———. 1982. *Laberinto de pasiones*. España: Alphaville S.A.

———. 1983. *Entre tinieblas*. España: Tesauro.

———. 1984. *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* España: Tesauro y Kaktus PC.

———. 1985. *Matador*. España: Iberoamericana de TV y Televisión Española.

———. 1987. *La ley del deseo*. España: El Deseo y Lauren Film S.A.

———. 1988. *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. España: El Deseo y Lauren Films.

———. 1989. *Átame*. España: El Deseo.

———. 1991. *Tacones lejanos*. España: Coproducción España-Francia: El Deseo, Ciby 2000, Canal+, TF1 Films Production.

———. 1993. *Kika*. España-Francia: El Deseo y Ciby 2000.

———. 1995. *La flor de mi secreto*. España-Francia: El Deseo y Ciby 2000.

———. 1997. *Carne trémula*. España-Francia: El Deseo, Ciby 2000 y France 3 Cinéma.

———. 1999. *Todo sobre mi madre*. España: Coproducción España-Francia: El Deseo, Renn Productions y France 2 Cinéma.

———. 2002. *Hable con ella*. España: El Deseo, Antena 3 TV y Vía Digital.

———. 2004. *La mala educación*. España: El Deseo.

- . 2009. *Los abrazos rotos*. España: El Deseo, Canal+ y Universal Pictures.
- . 2013. *Los amantes pasajeros*. España: El Deseo, TVE y Canal +.
- . 2019. *Dolor y gloria*. España: El Deseo.
- . 2020. *La voz humana*. España: Coproducción España-Estados Unidos: El Deseo y FilmNation Entertainment.
- . 2021. *Madres paralelas*. España: El Deseo, Remotamente Films y RTVE.
- Arévalo, Carlos. 1941. *¡Harka!* España: Arévalo P.C. y CIFESA.
- Ayaso, Dunia, y Félix Sabroso. 1997. *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí*. España: Sogetel y Cristal P.C. S.A.
- Bardem, Miguel, David Menkes y Alfonso Albacete. 1996. *Más que amor, frenesí*. España: Canal+ España, Fernando Colomo P.C, Películas Frenéticas y TVE.
- Castón, Roberto. 2009. *Ander*. España: Berdindu y ETB.
- De Armiñan, Jaime. 1972. *Mi querida señorita*. España: El Imán, InCine S.A. e Impala.
- De Chávarri, Jaime. 1977. *A un dios desconocido*. España: (Productor: Elías Querejeta).
- . 1989. *Las cosas del querer*. España: Lince Films y Compañía Iberoamericana de TV.
- . 1995. *Las cosas del querer, 2ª parte*. España: Lince Films, Atrium Productions, Argentina Sono Film S.A.C.I., Instituto Nacional de Cinematografía Argentina, Televisión Española y Televisión Federal.
- de la Iglesia, Eloy. 1977. *Los Placeres Ocultos*. España: Alborada P.C.
- . 1978. *El diputado*. España: Figaró Films y Producciones Cinematográficas UFESA.
- . 1982. *Colegas*. España: Ópalo Films.
- . 1983. *El pico*. España: Ópalo Films.
- . 1987. *La estanquera de Vallecas*. España: Ega Medios Audiovisuales.
- . 2003. *Los novios búlgaros*. España: Cartel, Altube Filmeak S.L., Conexión Sur y TVE.
- Delgado, Luis María. 1961. *Diferente*. España: Águila Films.
- de Orduña, Juan. 1942. *¡A mí la legión!* España: CIFESA.

- Fernández, Ramón. 1970. *No desearás al vecino del quinto*. España: Ízaro Films, Atlántida Films y Fida Cinematografica.
- Flahn, Juan. 2007. *Chuecatown*. España: Filmax, Canónigo Films, Castelao Productions, ICIC, Institut Català de Finances, Instituto de Crédito Oficial (ICO), ICAA, TV3 y TVE.
- Garay, Jesús. 2009. *Eloïse*. España: Els Quatre Gats Audiovisuals y Televisión de Galicia (TVG).
- García Velilla, Nacho. 2008. *Fuera de carta*. España: Ensueño Films, Antena 3 Films, Canguro Producciones.
- Gay, Cesc. 2000. *Krámpack*. España: Messidor Films.
- Goenaga, José Mari, y Jon Garaño. 2010. *80 egunean (En 80 días)*. España: Irusoin y Moriarti Produkzioak.
- Gómez Pereira, Manuel. 2005. *Reinas*. España: Warner Bros. España, Lucky Red, Fortissimo Films, Canal+ España y Antena 3 Films.
- Menkes, David, y Alfonso Albacete. 1999. *Sobreviviré*. España: Películas Frenéticas, El Paso P.C., Entertainment One, Antena 3 Televisión y Vía Digital.
- . 2001. *I love you baby*. España: Alquimia y Películas Frenéticas.
- . 2009. *Mentiras y Gordas*. España: Alquimia, Castafiore Films y Tornasol Films.
- Olea, Pedro. 1978. *Un hombre llamado Flor de Otoño*. España: José Frade P.C. y Panorámica.
- Pastrana, Eusebio. 2007. *Spinnin'*. España: Big Bean & The Human Bean Band y Mundofree.
- . 2010. *Inertes*. España: The Big Bean.
- Pons, Ventura. 1978. *Ocaña, retrato intermitente*. España: Prozesa.
- . 1998. *Caricias*. España: Els Films de la Rambla, Televisión de Galicia (TVG) y Televisión de Galicia (TVG).
- . 1999. *Amigo/Amado*. España: Els Films de la Rambla.
- Salazar, Ramón. 2002. *Piedras*. España: Alquimia, Ensueño Films y Telemadrid.
- . 2005. *20 centímetros*. España: Aligator Producciones, Estudios Picasso y Divine Productions.
- Sánchez Arévalo, Daniel. 2006. *Azul oscuro casi negro*. España: Tesela P.C., Canal+ España y Televisión Española (TVE).

Uribe, Imanol. 1984. *La muerte de Mikel*. España: Aiete Films, Cobra Films y José Esteban Alenda.

Vera, Gerardo. 1999. *Segunda piel*. España: Antena 3 televisión, Lolafilms y Vía Digital.

Cine japonés

- Hamano, Sachi. 2001. *Yuri sai (Lily Festival)*. Japón: Tantan-sha.
- Hashiguchi, Ryosuke. 1989. *Yūbe no himitsu (A Secret Evening)*. Japón (película independiente).
- . 1992. *Hatachi no binetsu (A Touch of Fever)*. Japón: Pia y Pony Canion.
- . 1995. *Nagisa no Shindobaddo (Like Grains of Sand)*. Japón: Toho y Pia.
- . 2001. *Hush!* Japón: Siglo.
- . 2008. *Gururi no koto (All Around Us)*. Japón: Siglo, Bitters End, Eisei gekijō, Amuse Soft Entertainment y Hakuhodo DY media partners.
- . 2013. *Zentai*. Japón: Ten Carat, Apure workshop/ Eiga ‘Zentai’ o ōen suru kai.
- . 2015. *Koibitotachi (Three Stories of Love)*. Japón: Shochiku Broadcasting.
- Horie, Kei. 2007. *Itsuka no kimi e (Quisiera estar siempre a tu lado)*. Japón: Trinet Entertainment y Take shobō.
- Ichikawa, Kon. 1963. *Yukinojōhenge (La venganza de un actor)*. Japón: Daiei Kioto.
- . 1965. *Tokyo orinpikku (Las olimpiadas de Tokio)*. Japón: Tokyo olimpikku eiga kyōkai.
- Inoue, Umetsugu. 1962. *Kurotokage (Black Lizard)*. Japón: Daiei Tokio.
- Inudō, Isshin. 2005. *Mezon do Himiko (La maison de Himiko)*. Japón: Mezon do Himiko seisaku iinkai y Asmik Ace.
- Jōjō, Hideo. 2020. *Sei no gekiyaku (Dangerous Drugs of Sex)*. Japón: Futurecomics (Production Lenny).
- Kawano, Kōji. 2006. *Love My Life*. Japón: Ferō picuchāzu, Nihon shuppan hanbai y Taki Corporation.
- Kawate, Jiro. 1935. *Fukujusō (The Scent of Pheasant's Eye: An Episode from the Tales of Flowers)*. Japón: Shinkyō Kinema.
- Kinji, Fukasaku. 1968. *Kurotokage (El lagarto negro)*. Japón: Shochiku.
- . 1969. *Kurobara no yakata (Black Rose Mansion)*. Japón: Shochiku.
- Kinoshita, Keisuke. 1959. *Sekishunchō (The Bird of Springs Past)*. Japón: Shochiku Ofuna.

- Kudō, Kankurō. 2005. *Mayonaka no Yaji-san Kita-san (Yaji and Kita: The Midnight Pilgrims)*. Japón: Asmik Ace Entertainment, J stream, Culture Publishers, TYO y Otona keikaku.
- Masumura, Yasuzo. 1964. *Manji*. Japón: Daiei Tokio.
- Matsumoto, Toshio. 1969. *Bara no sōretsu (Funeral Parade of Roses)*. Japón: Matsumoto Production company y Art Theatre Guild (ATG).
- Matsunaga, Daishi. 2023. *Egoisuto (Egoist)*. Japón: *Egoisuto* seisaku iinkai (Tokyo Teatoru, Nikkatsu, Rights Cube y Robot Communications).
- Matsuoka, Joji. 1992. *Kira kira hikaru (Twinkle)*. Japón: Fuji Television.
- Miike, Takashi. 1991. *Toppuu! Minipatotai ai kyacchi jankushon (Eyetch Junction)*. Japón: Japan Home Video.
- . 1993. *Bodīgādo Kiba (Bodyguard Kiba)*. Japón: KSS.
- . 1995. *Shinjuku kuroshakai: China mafia sensō (Shinjuku Triad Society)*. Japón: Daiei Eiga (Colaboración: Excellent Film).
- . 1996. *Gokudō sengokushi: Fudō (Fudoh: The New Generation)*. Japón: Gaga Communications Inc. (Colaboración: Excellent Film).
- . 1997. *Kishiwada shōnen gurentai -Chikemuri junjō hen (Young Thugs: Innocent Blood)*. Japón: Yoshimoto Kōgyō (Colaboración: Times Inn).
- . 1998. *Blues Harp*. Japón: Bonobo y Panorama Communications.
- . 1998. *Chugoku no chōjin (The Bird People in China)*. Japón: Hone Film y Marubeni (Colaboración: Yomiuri kōkokusha, Sedic International, Times Inn. Y Excellent Film).
- . 1999. *Audition*. Japón: Omega Project, Creators Company Connection, AFDF KOREA y Body Sonic (Colaboración: Film face).
- . 1999. *Dead or Alive: Hanzaisha (Dead or Alive I)*. Japón: Daiei y Toei Video Company (Proyecto; Riki Project, colaboración; Excellent Film).
- . 1999. *Nihon kuroshakai: Ley lines (Ley Lines)*. Japón: Daiei Eiga (Excellent Film).
- . 2000. *Tengoku kara kita otoko-tachi (The Guys from Paradise)*. Coproducción Japón- Filipinas: *Tengoku kara kita otoko-tachi* seisaku iinkai (Colaboración: KSS, Excellent Film), Nikkatsu y Hammers.
- . 2001. *Visitor Q*. Japón: Nihon Rental System Supply y Nihon Trustech.
- . 2001. *Koroshiya 1 (Ichi the killer)*. Japón, Hong Kong, Corea del Sur: Omega

- Project, Omega Micott (Emperor Multimedia Group, Starmax, Spike, Alpha Group, Colaboración: Excellent Film, Shōgakukan *Shūkan Young Sunday* henshūbu y Wood Office).
- . 2002. *Dead or Alive: Final (Dead or Alive III: Duelo final)*. Japón: Daiei y Toei Video (Colaboración: Excellent Film y The Artistecampus International Ltd.).
- . 2003. *Gokudō kyōfu dai-gekijō: Gozu (Gozu. El camino a la locura)*. Japón: Klockworx Co. y Rakuei-sha.
- . 2005. *Yōkai daisensō (La Gran Guerra Yokai)*. Japón: *Yōkai daisensō* seisaku iinkai (Kadokawa Eiga, Nihon Eiga Fando y Nihon TV Hōsō mō).
- . 2006. *46 okunen no koi (Big Bang Love, Juvenile A)*. Japón: *46 okunen no koi* pātonāzu.
- . 2010. *13 nin no shikaku (13 asesinos)*. Japón: *13 nin no shikaku* seisaku iinkai (TV Asahi, Toho, Sedic International, Dentsū, Shōgakukan, Recorded Picture Company (RPC), Asahi shinbun sha, Mie TV, Kyushu Asahi hōsō, Hokkaido TV, Yahoo! JAPAN, TSUTAYA group, Higashi Nihon Hōsō, Shizuoka Asahi TV y Hiroshima Home TV), (Producción: Sedic International, Colaboración: Sedic Du y Rakuei-sha).
- . 2011. *Nintama Rantarō (Ninja Kids!!!)*. Japón: Jisshaban *Nintama Rantarō* seisaku iinkai (Dentsu Inc., Sedic International, Amuse Soft Entertainment, Oriental Light and Magic (OLM), Warner Bros. Eiga, Sōgō Vision, King Records, Movic, Asahi Shinbun sha, Yahoo! JAPAN, Popla sha y Asahi Shinbun shuppan).
- . 2012. *Ai to makoto (For Love's Sake)*. Japón: *Ai to makoto* seisaku iinkai (Kadokawa shoten, Hapinet, Toei, TV Asahi, OLM, NTT Docomo, Kinoshita kōmuten, Excellent Film y Concept Film, Horipro) (Producción: Excellent Film y OLM).
- . 2013. *Mogura no uta sennyū sōsakan Reiji (The Mole Song: Undercover Agent Reiji)*. Japón: *Mogura no uta* seisaku iinkai (Fuji Television, Shōgakukan, J Storm, Toho y OLM) (Producción: OLM y Colaboración: Rakuei-sha).
- . 2019. *Hatsukoi (First Love)*. Japón: *Hatsukoi* seisaku iinkai (Producción: OLM, Colaboración: Rakuei-sha).
- Mizoguchi, Kenji. 1953. *Ugetsu monogatari (Cuentos de la luna pálida de agosto)*. Japón: Daiei Kioto.
- Nakahara, Shun. 1990. *Sakura no sono (The Cherry Orchard)*. Japón: New Century Producers y Suntory.
- Nakajima, Takehiro. 1992. *Okoge*. Japón: Into gurūpu eiga seisaku iinkai.
- Oigami, Naoko. 2017. *Karera ga honki de amu toki wa, (Close-Knit)*. Japón: Dentsū, J storm, Parco, Sony Music Entertainment y Paradise cafe.

- Oki, Hiroyuki. 1994. *Tarch Trip*. Yurugen Buryūninku firumu puro.
- Ōshima, Nagisa. 1976. *Ai no korīda (El Imperio de los sentidos)*. Japón-Francia: Oshima Productions, Shibata Organisation y Argos Films.
- . 1983. *Senjō no merī kurisumasu (Feliz Navidad Mr. Lawrence)*. Japón-Reino Unido: Sinebenchā Pro, Recorded Picutre Company, Ōshima Nagisa pro, TV Asahi y Broadbank investments.
- . 1999. *Gohatto*. Japón: Shochiku, Kadokawa shoten, Imagica, BS Asahi, Eisei gekijō sakuhin y Ōshima Nagisa Production.
- Rutō, Tōichirō. 2019. *Ossan's Love: Love or Dead*. Japón: *Ossan's Love* seisaku iinkai (TV Asahi, Toho, Tristone Entertainment, Horipuro, S.D.P. y Asahi hōsō terebi).
- Satō, Junya. 2005. *Otoko-tachi no Yamato (Yamato)*. Japón: *Otoko-tachi no Yamato/Yamato* seisaku iinkai.
- Suzuki, Seijun. 2005. *Operetta tanuki goten (Princess Racoon)*. Geneon Entertainment, Dentsū, Nippon Herald Films, Shochiku, Eisei gekijō y Ogura jimusho.
- Tanaka, Tokuzō. 1961. *Hanakurabe tanuki dōchū*. Japón: Daiei Kioto.
- Yukisada, Isao. 2020. *Kyūso wa chīzu no yume o miru (The Cornered Mouse Dreams of Cheese)*. Japón: *Kyūso wa chīzu no yume o miru* seisaku iinkai (J storm, Second Sight, Fantom Film, CAJ y Sony Music Entertainment).
- Yokoi, Takeshi. 2009. *Takumi-kun sirīsu: Nijiīro no garasu (Takumi-kun series: Cristal del color del arcoiris)*. Japón: Ēsudyūsu, Nihon shuppan hanbai y Bideopuranningu.
- Yokoyama, Kazuhiro. 2007. *Takumi-kun sirīsu: Soshite harukaze ni sasayaite (Takumi-kun series: Y, susurra a la brisa de primavera)*. Japón: Bandai Visual, Trinet Entertainment y Bideopuranningu.

Cines de otros países

- Araki, Greg. 1992. *The Living End (Vivir hasta el fin)*. Estados Unidos: Desperate Pictures.
- Babenco, Héctor. 1985. *O Beijo da Mulher Aranha (El beso de la mujer araña)*. Brasil: Coproducción Brasil-Estados Unidos: HB Films y Film Dallas Pictures.
- Bogart, Paul. 1988. *Torch Song Trilogy (Trilogía de Nueva York)*. Estados Unidos: New Line Cinema.
- Cameron Mitchell, John. 2001. *Hedwig and the Angry Inch (Hedwig y The Angry Inch)*. Estados Unidos: New Line Cinema y Killer Films.
- Columbus, Chris. 2005. *Rent*. Estados Unidos: Revolution Studios y Columbia Pictures.
- Edgerton, Joel. 2018. *Boys Erased (Identidad borrada)*. Estados Unidos: Coproducción Estados Unidos-Australia: Focus Features, Anonymous Content, Blue-Tongue Films, Perfect World Pictures y New Georgia Film.
- Edwards, Blake. 1982. *Victor Victoria (¿Victor o Victoria?)*. Estados Unidos: Coproducción Estados Unidos-Reino Unido: Artista Management, Ladbroke, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) y Peerford Ltd.
- Elliott, Stephan. 1994. *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert (Las aventuras de Priscilla, reina del desierto)*. Australia: Polygram Filmed Entertainment, Australian Film Finance Corporation (AFFC), Latent Image Productions y Specific Films.
- Epstein, Rob, y Friedman, Jeffrey. 1995. *The Celluloid Closet (El celuloide oculto)*. Estados Unidos: Brillstein-Grey Entertainment, Film 4 Productions, Columbia Pictures Television, HBO, Sony Pictures Classics, Telling Pictures y ZDF/Arte.
- Fassbinder, Rainer Werner. 1982. *Querelle*. Alemania del Oeste: Coproducción Alemania del Oeste (RFA)-Alemania-Francia: Planet Film, Albatros Filmproduktion y Gaumont.
- Friedkin, William. 1970. *The Boys in the Band (Los chicos de la banda)*. Estados Unidos: Leo Films y Cinema Center Films.
- Guadagnino, Luca. 2017. *Call Me by Your Name*. Italia: Coproducción Italia-Francia-Estados Unidos-Brasil: Frenesy Film Company, RT Features, La Cinéfacture, Water's End Productions, M.Y.R.A. Entertainment y Lombardia Film Commission.
- Hawks, Howard. 1953. *Gentlemen Prefer Blondes (Los caballeros las prefieren rubias)*. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Ivory, James. 1987. *Maurice*. Reino Unido: Merchant Ivory Production, Cinecom Pictures y Film Four International.

- Jarman, Derek. 1991. *Edward II (Eduardo II)*. Reino Unido: British Screen, BBC Films y Working Title Films.
- Jenkins, Barry. 2016. *Moonlight*. Estados Unidos: A24, Plan B Entertainment y PASTEL.
- Jewison, Norman. 1973. *Jesus Christ Superstar (Jesucristo Superstar)*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Kechiche, Abdellatif. 2013. *La vie d'Adèle (La vida de Adèle)*. Francia: Wild Bunch, Quat'sous Films, France 2 Cinema, Scope Pictures, Vértigo Films, RTBF (Télévision Belge), Canal+ y Ciné+.
- Lee, Ang. 2005. *Brokeback Mountain*. Estados Unidos: Focus Features, River Road Entertainment, Good Machine y Alberta Filmworks.
- Lelio, Sebastián. 2017. *Una mujer fantástica*. Chile: Coproducción Chile-España: Fabula, Komplizen Film y Setembro Cine.
- Pasolini, Paolo. 1968. *Teorema*. Italia: Eurointer.
- Pierce, Kimberly. 1999. *Boys Don't Cry*. Estados Unidos: Fox Searchlight.
- Roy Hill, George. 1969. *Butch Cassidy and the Sundance Kid (Dos hombres y un destino)*. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Sharman, Jim. 1975. *The Rocky Horror Picture Show*. Reino Unido: Distribuidora: 20th Century Fox.
- Sirk, Douglas. 1955. *All That Heaven Allows (Sólo el cielo lo sabe)*. Estados Unidos: Universal International Pictures (UI).
- . 1956. *Written on the Wind (Escrito sobre el viento)*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Van Sant, Gus. 2008. *Milk (Mi nombre es Harvey Milk)*. Estados Unidos: Focus Features.
- Visconti, Luchino. 1972. *Morte a Venezia (Muerte en Venecia)*. Italia: Alta Cinematografica.
- von Trier, Lars. 2003. *Dogville*. Dinamarca: Zentropa Productions.
- . 2005. *Manderlay*. Dinamarca: Zentropa Productions y Isabella Films B.V.
- Waters, John. 1972. *Pink Flamingos*. Estados Unidos: Dreamland.
- . 1974. *Female Trouble (Cosas de hembras)*. Estados Unidos: Dreamland.
- . 1981. *Polyester*. Estados Unidos: New Line Cinema.
- . 1988. *Hairspray*. Estados Unidos: New Line Cinema.

Wilder, Billy. 1959. *Some Like It Hot (Con faldas y a lo loco)*. Estados Unidos: United Artists, Ashton Productions y The Mirisch Corporation.

[Datos consultados en las siguientes páginas web: *Internet Movie Data Base, Filmaffinity España, Kinenote.*]

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía sobre cine español

- Abuín González, Anxo. 2012. *El teatro en el cine : estudio de una relación intermedial*. Madrid: Cátedra.
- Alas, Leopoldo. 2007. «Cine de los ochenta y cine de la Movida una generación y su época». En *La Movida*, organizado por la Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas de la Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid; comisaria, Blanca Sánchez Berciano, 626.
- Albacete, Alfonso, Lucía Etxebarria y David Menkes. 2000. *El guion de I LOVE YOU BABY*. versión 15 de septiembre del 2000. Madrid.
- Alfeo Álvarez, Juan Carlos. 2002. *La representación de la cuestión gay en el cine español*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Acceso el 20 de diciembre de 2019. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxg9n.1>.
- Allinson, Mark. 2003. *Un laberinto español: las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y Medio, Libros De Cine.
- Almodóvar Caballero, Pedro. 1975. «La visita». *Relatos*. 26-44.
- Almodóvar, Pedro. 2004. *La mala educación: guion cinematográfico de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y medio.
- . 2016. *Patty Diphusa y Otros Textos*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Almodóvar, Pedro, et al. 2019. *Dolor Y Gloria*. España: Reservoir Books.
- Almodóvar, Pedro, y Frédéric Strauss. 1995. *Pedro Almodóvar: un cine visceral: conversaciones con Frédéric Strauss*. Madrid: El País.
- Almodóvar, Pedro, y Strauss, Frédéric. 2007. *Eiga sakka ga jishin o kataru: Pedoro Arumodōbaru - ai to yokubō no matadōru (Pedro Almodóvar: Conversations avec Frédéric Strauss)*. Traducido por Yoichiro Ishihara. Tokio: Film Art sha.
- Ballesteros, Isolina. 2009. «Performing Identities in the Cinema of Pedro Almodóvar». En *All about Almodóvar: A Passion for Cinema*, editado por Brad Epps y Despina Kakoudaki, 71-100. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Berlanga, Jorge. 2007. «Una Movida de cine». En *La Movida*, organizado por la Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas de la Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid; comisaria, Blanca Sánchez Berciano, 632-639.

- Berzosa, Alberto. 2014. *Homoherejías filmicas: Cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta*. Brumaria: Madrid.
- Carbonell, Xavier. 2010. «Las drogas en el cine de Pedro Almodóvar». *Observatorio de drogodependencias de Castilla-La Mancha*, 6: 123-137. Acceso el 15 de octubre de 2022. http://www.od.jccm.es/admin/modulos/publicaciones/pdf/118_3385yt04.pdf.
- De la Torre-Espinosa, Mario. 2020. *Almodóvar y la cultura: Del tardofranquismo a la Movida*. España: Ediciones Trea.
- De Mauro Rucovsky, Martin. 2016. «Almodóvar y la política Trans. Notas a pie de página». *Ética y Cine Journal*, 6, n.º 2: 43-48. doi: <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v6.n2.16589>.
- Díaz Pérez, Francisco Javier. 2018. «Language and identity representation in the English subtitles of Almodóvar's films». *Cultus, The journal of Intercultural Mediation and Communication, Mediating Lingua- Cultural Scenarios in Audiovisual Translation*, vol. 11:96-121. Acceso el 28 de mayo de 2023. <https://hdl.handle.net/11573/1245249>.
- D'Lugo, Marvin. 2009. «Postnostalgia in Bad Education: Written on the Body of Sara Montiel». En *All about Almodóvar: A Passion for Cinema*, editado por Brad Epps y Despina Kakoudaki, 357-385. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fitzpatrick, Patricia A. 2013 «“La Dominicana”: Images of the Dominican Immigrant in Contemporary Spanish Film». *Confluencia*, 28 (2): 37–53. Acceso: 5 de mayo de 2023. <https://login.bucm.idm.oclc.org/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/la-dominicana-images-dominican-immigrant/docview/1338418841/se-2>.
- Fouz-Hernández, Santiago, y Chris Perriam. 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*, editado por Félix Rodríguez González, 61-79. Barcelona: Laertes.
- Fuentes, Víctor. 2009. «Bad Education: Fictional Autobiography and Meta-Film Noir». En *All about Almodóvar: A Passion for Cinema*, editado por Brad Epps y Despina Kakoudaki, 429-445. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- García, Carlos Javier. 2009. «Almodóvar al margen de la ley». *Letras Peninsulares*, 22, 1: 45-62.
- . 2020. «Espacios familiares y relaciones de poder sexuadas en el cine de Almodóvar». En *Inusuales. Hogar, sexualidad y política en el cine hispano*, editado por Jorge González del Pozo y Inela Selimovic, 255-273. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- García Catalán, Shaila, y Aarón Rodríguez Serrano. 2021. «La pantalla fetiche: deseo y sublimación en Dolor y gloria de Pedro Almodóvar». *Journal of Spanish Cultural Studies* 22, n.º 1: 95–110. doi: 10.1080/14636204.2021.1880815.

- García-Escribano, Alejandro Bolaños. 2017. «Subtitling audiovisual humour: The case of early Almodóvar films during la movida in Spain (1980-1984) ». *MonTI, The Translation of Humour / La traducción del humor*, editado por Juan José Martínez Sierra y Patrick Zabalbeascoa Terran, n.º 9: 219-247. doi: <https://doi.org/10.6035/MonTI.2017.9.8>.
- Gil, Alberto. 2009. *La censura cinematográfica en España*. Barcelona: Ediciones B.
- Gómez Gómez, Agustín. 2021. «Dolor y gloria, ¿autobiografía, autoficción o ficción autobiográfica audiovisual? ». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 9, (2): 405-423. doi: <https://doi.org/10.37536/preh.2021.9.2.1059>.
- Gutiérrez-Albilla, Julián Daniel. 2017. *Aesthetics, Ethics and Trauma in the Cinema of Pedro Almodóvar*. UK: Edinburgh University Press.
- Gutiérrez Valencia, Cristina. 2019. «Metaficción y autoría en *Los Abrazos Rotos* y *Dolor y Gloria*, De Pedro Almodóvar». *Cuadernos De Aleph*, n.º 11: 132-153. Acceso el 18 de noviembre de 2022. <http://www.asociacionaleph.com/images/CuadernosDeAleph/2019/09.pdf>.
- Hernández Martínez, Eva. 2021. «El Atragantamiento en el cine de Pedro Almodóvar. Análisis de *Dolor y gloria*». *Miguel Hernández Communication Journal*, n.º 12: 243-266. doi: <https://doi.org/10.21134/mhcj.v12i>.
- Hidalgo, Manuel. 2019. «"Dolor y gloria", vera y los bravos». *El Mundo*, 25 de marzo, 28. Acceso el 18 de noviembre de 2022. <https://login.bucm.idm.oclc.org/login?url=https://www.proquest.com/newspapers/dolor-y-gloria-vera-los-bravos/docview/2196329852/se-2>.
- Holguín, Antonio. 2006. *Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Manrubia Pereira, Ana María. 2013. «La representación femenina en el cine de Pedro Almodóvar: Marca de autor». Tesis doctoral. Universidad de Complutense de Madrid.
- Martín Garzo, Gustavo. 2019. Epílogo a *Dolor Y Gloria*, de Pedro Almodóvar, 219-223. España: Reservoir Books.
- Martínez Expósito, Alfredo. 2019. «El virus y el miedo: el SIDA en el cine español». En *De vidas y virus. VIH/SIDA en las Culturas Hispánicas*, editado por Rafael Manuel Mérida Jiménez, 171-188. Barcelona: Icaria.
- Medina, Raquel. 2017. «Envejecimiento, lesbianismo y heteronormatividad en la película *80 egunean*». *Bulletin of Hispanic Studies* 94, (10):1101-1117. Acceso el 20 de diciembre de 2020. <https://research.aston.ac.uk/en/publications/ageing-lesbianism-and-heteronormativity-in-the-basque-film-in-80->
- Méjean, Jean-Max. 2007. *Pedro Almodóvar*. Traducido por Caterina Berthelot. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Melero Salvador, Alejandro. 2010. *Placeres Ocultos: Gays y lesbianas en el cine español de la Transición*. Madrid: Notorious Ediciones.

- . 2017. *Violetas de España. Gays y lesbianas en el cine de Franco*. Madrid: Notorious Ediciones.
- Melero, Alejandro, y Santiago Lomas. 2018. *Vivir y rodar: Conversaciones con Alfonso Albacete*. Madrid: Tecmerin. Acceso el 15 de diciembre de 2020. https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/27635/vivir_TECMERIN_12_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Ministerio de Cultura. 2008. *Ficha completa de la película Spinnin'*. Acceso el 19 de enero de 2021. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/Caratulas/120105/58/P120105.pdf>
- Mira, Alberto. 2008. *Miradas insumisas: Gays y lesbianas en el cine*. Barcelona-Madrid: Editorial Egales.
- Perriam, Chris. 2013. *Spanish Queer Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Poe, Karen. 2013. *Almodóvar y Freud*. Barcelona: Laertes.
- Renau Ruiz, Vanessa, y Xavier Carbonell Sánchez. 2011. «Análisis de la presencia de drogas en la filmografía de Pedro Almodóvar (2002-2009)». *Edita: Asociación Española de Estudio en Drogodependencias-AESED* 36, n.º.1: 49-63. Acceso el 9 de marzo de 2023. https://www.aesed.com/upload/files/vol-36/n-1/v36n1_3.pdf.
- Sánchez Alarcón, María Inmaculada. 2008. «El color del deseo que todo lo transforma: claves cinematográficas y matrices culturales en el cine de Pedro Almodóvar». *Palabra Clave*, Vol. 11, n.º 2: 327-342. Acceso el 18 de noviembre de 2022. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=2882025>.
- Sánchez Noriega, José Luis. 2017. *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*. Madrid: Alianza.
- . 2021. *Iciar Bollain*. Madrid: Cátedra.
- Santos Gargallo, Alfonso. 2002. «*I love you baby*». En *Cine para leer 2001 julio-diciembre*, editado por Equipo Reseña y colaboradores, 136-138. Bilbao: Ediciones Mensajero.
- Smith, Paul Julian. 2006. «Cine, historia y homosexualidad. Far from Heaven (Lejos del cielo, 2002) de Todd Haynes y La mala educación (2004) de Almodóvar». *Archivos de la Filmoteca* 54: 96-109. Acceso el 6 de agosto de 2015. <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/issue/view/15/showTOC>.
- . 2014. *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodóvar*. London-NY: Verso. Edición Kindle.
- s.n. 2008. «Spinnin' sobre el amor». *Interfilms press*, No.234 (NOV): 92-93. Madrid: Diversidad Informativa.
- Sotinel, Thomas. 2010. *Pedro Almodóvar*. París: Cahiers du Cinéma (edición en castellano).

- Stone, Rob, y María Pilar Rodríguez. 2016. «Contemporary Basque Cinema: Online, Elsewhere and Otherwise Engaged». *Bulletin of Hispanic Studies* 93, n°. 10: 1103-1122. doi:10.3828/bhs.2016.69
- Terreros, Gorka Bilbao. 2017. «Matriarchy, Motherhood, Myth and the Negotiation of (Gender) Identity in Modern Basque Cinema». *Bulletin of Hispanic Studies* 94, n°. 7: 731-746. doi: <https://doi.org/10.3828/bhs.2017.45>.
- Varderi, Alejandro. 1996. *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar: del barroco al kitsch en la narrativa y el cine postmodernos*. Madrid: Pliegos.
- Vidal, Nuria, y Pedro Almodóvar. 1989. *El Cine De Pedro Almodóvar*. Barcelona: Destino.
- Yarza, Alejandro. 1999. *Un caníbal en Madrid : la sensibilidad "camp" y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Libertarias-Prodhufi.
- Zurián, Fran A. 2005. «Mirada y pasión. Reflexiones en torno a la obra almodovariana». En *Almodóvar : el cine como pasión : actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar", Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003*, de Congreso Internacional Pedro Almodóvar (2003. Cuenca), Carmen Vázquez Valera, Francisco A Zurián, et al. 21-42. Cuenca: Universidad De Castilla-La Mancha.
- Zurian, Francisco A, y Francisco José García Ramos. 2021. *Una mirada queer sobre el cine español del siglo XX : guía didáctica*. Madrid: Fundamentos.

[Páginas web consultadas]

- Álvarez, Javi. 2009. «Ander, una película sin artificios Con un mensaje directo y político de verdad». *La República Cultural.es*, 17 de noviembre. Acceso el 28 de febrero de 2020. <https://larepublicacultural.es/article2189>.
- Belinchón, Gregorio. 2010. «Dos filmes en vasco, “Ander” y “80 egunean”, rompen con los tabúes gays en Euskadi». *El País*, 20 de mayo. Acceso el 16 de marzo de 2020. https://elpais.com/cultura/2010/05/20/actualidad/1274306411_850215.html .
- Berlinale. 2009. «Ander». *The Berlinale Archive*. Acceso el 13 de mayo de 2021. https://www.berlinale.de/en/archive/jahresarchive/2009/02_programm_2009/02_filmdatenblatt_2009_20092531.html.
- Fernández-Santos, Elsa. 2019. «Banderas interpreta al ‘alter ego’ de Almodóvar en su nueva película». *El País*, 28 de febrero. Acceso el 1 de diciembre de 2022. https://elpais.com/elpais/2019/02/18/eps/1550513030_369310.html#?prm=copy_link.
- Flick. 2009. «Ander, la película vasca que retrata una trama homosexual en el mundo

rural, no podrá ser vista en las pantallas españolas». *Dos manzanas.com.*, 31 de octubre. Acceso el 28 de febrero de 2020. <https://www.dosmanzanas.com/2009/10/ander-la-pelicula-vasca-que-retrata-una-trama-homosexual-en-el-mundo-rural-no-podra-ser-vista-en-las-pantallas-espanolas.html>.

Loureda, Carlos. 2019. «“Ander”, del brillante Roberto Castón, lo que ya ardía hace diez años». *Fotogramas Internet*, 5 de diciembre. Acceso el 28 de febrero de 2020. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a30132243/ander-roberto-caston-reestreno-filmin-cine-gay/>.

Manrique, Asier. 2019. «“Ander”: el “Tierra de Dios” vasco que por fin ve la luz». *El Diario Vasco*, 12 de diciembre. Acceso el 28 de febrero de 2020. <https://blogs.diariovasco.com/fotograma/2019/12/12/ander/>.

Navas, Gemi. 2009. «Festival de LesGaiCineMad 2009». *La Huella Digital*, 22 de noviembre. Acceso el 27 de febrero de 2021. <http://www.lahuelladigital.com/festival-lesgaicinemad-2009/>.

Santana Mahmut, Fátima. 2010. «Entrevista a Roberto Castón». *Cinecritic Revista de Cine*. Acceso el 28 de febrero de 2020. <https://www.v2016.cinecritic.biz/index.php/es/quienes-somos/contacto/19-categorie-es-es/entrevistas/255-febrero-marzo-2010-entrevista-a-roberto-caston>.

s.n. 2001. «Jorge Sanz duda entre hombres y mujeres en ‘I love you’». *El mundo.es*, 24 de octubre. Acceso el 14 de diciembre de 2020. <https://www.elmundo.es/elmundo/2001/10/24/cultura/1003927203.html>.

s.n. 2009. «El primer largometraje de Roberto Castón “Ander” triunfa en la Berlinale». *Artezblai, El periódico de las Artes Escénicas*, 15 de febrero. Acceso el 28 de febrero de 2020. www.artezblai.com/artezblai/el-primer-largometraje-de-roberto-caston-ander-triunfa-en-la-berlinale.html.

[Materiales audiovisuales]

Albacete, Alfonso, y David Menkes. 2001. *I love you baby*. Barcelona: manga films. DVD.

Almodóvar, Pedro. 2004. *Laberinto De Pasiones*. Madrid: El País. DVD.

———. 2004. *La ley del deseo*. Madrid: El País. DVD.

———. 2004. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Madrid: Divisa. DVD.

———. 2005. *La mala educación*. Japón :Amuse Soft. DVD.

———. 2019. *Dolor y gloria*. España: Sony Pictures Home Entertainment. DVD.

Castón, Roberto. 2019. *Ander*. Filmin.
<https://www.filmin.es/pelicula/ander?origin=searcher&origin-type=secondary>.

Pastrana, Eusebio. 2007. *Spinnin'*. Tarragona: Pride films. DVD.

Sánchez, Elena S. y Javier Ocaña. 2015. «Historia de nuestro cine - Diferente (presentación)». Vídeo de *RTVE*, 5:59. Publicado el 17 de noviembre. Acceso el 17 de abril de 2021. <https://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-diferente-presentacion/3367526/>.

Bibliografía sobre cine japonés

- Arranz, David Felipe. 2020. «*Funeral Parade of Roses*, el Edipo de Toshio Matsumoto». *Revista V.O.* 297. *Trans*: 10-13. Cáceres: Fundación Rebross.
- Brown, Todd. 2017. «Big Bang Love: Juvenile A (46-okunen no koi) ». En *Takashi Miike at the Fantasia International Film Festival. The Complete Fantasia Catalogue Entries 1996 – 2016*, editado por Peter Rist y Randolph Jordan, *Offscreen*, 21, 3: 20. Acceso el 13 de febrero de 2022. <https://offscreen.com/pdf/FantasiaMiike-CompleteCatalogue.pdf> .
- Corral, Juan Manuel. 2021. «El asesino en serie homosexual». *Revista V.O.* 304. *LGTBifobia* : 50-51. Cáceres: Fundación Rebross.
- Costa, Jordi. 2003. «La tradición mutada». En *El principio del fin: Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*, coordinado por Rubén Lardín y Ricardo Reparaz, 157-174. España: Paidós Comunicación 150 Cine.
- Dōmoto, Masaki. 1976. [*zōho ban*] *Nanshoku engeki shi (La historia del teatro nanshoku [edición aumentada])*. Tokio: Shuppan sha.
- Endo, Yoshiko. 2018. «Un ejemplo del cine queer japonés "Hush!" (2001) de Ryosuke Hashiguchi». En *Investigación joven con perspectiva de género III*, editado por Clara Sainz de Baranda Andújar y Marian Blanco-Ruiz, 250-260. España: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Estudios de Género. Acceso el 11 de mayo de 2023. <http://hdl.handle.net/10016/28135>.
- Fernández, Fausto. 2013. «Harakiri en el cuarto oscuro la homosexualidad en el cine de Takashi Miike». En *Takashi Miike la provocación que llegó de oriente*, coordinado por Ángel Salas y Desirée de Fez, 125-131. Madrid: Calamar Ediciones.
- Fujimoto, Yukari. 2019. «“Ossan’s Love” toiu bunkiten» («El punto de bifurcación como “Ossan’s Love” »). En *BL ga hiraku tobira: Henyō suru Ajia no sekushuaritī to jendā (BL opening doors: sexuality and gender transfigured in Asia)*, editado por James Welker, 131-150. Tokio: Seido sha.
- Fujino, Yamai. y Yuki Tsuruta. 2020. Introducción a *Yuri eiga kanzen gaido (La Guía perfecta del cine Yuri)*, de Ushiku et al., 3-11. Tokio: Seikai sha.
- Hagino, Perī, 2005. «Raburii kyara Yaji& Kita» («Los personajes adorables, Yaji y Kita»). En *Folleto de la película, “Mayonaka no Yaji-san Kita-san”*, de Asmik Ace, 29. Tokio: Asmik Ace Entertainment.
- Hasegawa, Tomoko. 2013. «Geki eiga seisaku gaisha kara mita Tōkī ka made no Nihon eiga kai (1) » («History of Motion Picture Manufacturers until the Age of Talkie Films in Japan (1) »). *The Journal of Communication Studies*, (38): 75-89. Acceso el 23 de enero de 2021. <http://hdl.handle.net/11150/1116>.
- Hashiguchi, Ryosuke. 2002. «Mirai heno tobira (3) intabyū, eiga kantoku Hashiguchi Ryosuke-san» («Las puertas futuras No.3 entrevista al director del cine

- Hashiguchi Ryosuke»). *Bunkachō Geppō*, Junio: 23-25. Tokio: Gyōsei.
- . 2003. «Kōen tema toshite no sei, kazoku – eiga “Hush!” made» («Conferencia: Sexualidad y Familia como temas -hasta la película *Hush!* »). *Mita bungaku*, 82 (72):196-203. Tokio: Mita bungaku kai.
- . 2016. *Massugu (Recto)*. Tokio: P-Vine, Inc.
- Inudō, Isshin. 2005. «Inudō Isshin kantoku intabyū *Mezon do Himiko* heno michinori» («Entrevista del director Inudō Isshin, el camino hacia *Mezon do Himiko*»). En *Folleto de la película “Mezon do Himiko”,* de Asmik Ace, 8-11. Tokio: Asmik Ace.
- Izumo, Marou. 2002. *Chanbara queen*. Tokio: Pandra.
- Izumo, Marou, ed. 2005. *Niji no kanata ni – rezubian, gei, kuia eiga o yomu- (Más allá del arcoíris -Leer cine gay, lesbiano y queer-)*. Tokio: Pandra.
- Kanazawa, Makoto. 2005. «Kudō Kankurō (kantoku), Shiriagari Kotobuki (gensaku) intabyū» («Entrevista al director Kankurō Kudō y al autor original Kotobuki Shiriagari»). *Kinema Junpō*, n.º 1427: 27-31. Tokio: Kinema Junpō sha.
- Kawaguchi, Kazuya. 2005. «Yuri sai» («Lily Festival»). En *Niji no kanata ni – rezubian, gei, kuia eiga o yomu- (Más allá del arcoíris -Leer cine gay, lesbiano y queer-)*, editado por Marou Izumo, 220-223. Tokio: Pandra.
- . 2005. «Hush!». En *Niji no kanata ni – rezubian, gei, kuia eiga o yomu- (Más allá del arcoíris -Leer cine gay, lesbiano y queer-)*, editado por Marou Izumo, 232-236. Tokio: Pandra.
- Kitagawa, Reiko. 2015. «REVIEW Nihon eiga & gaikoku eiga, kōkaisaku 20 sakuhin, 60 pon no hihyō, *Koibitotachi*» («REVIEW cine japonés y cine extranjero, veinte obras en estreno, sesenta críticas, *Koibitotachi*»). *Kinema Junpō*, n.º 1704: 119. Tokio: Kinema Junpō sha.
- Kondo, Yutaka. 2005. «Yaji Kita retsuden» («Vidas de Yaji Kita»). *Jidaigeki magazine*, vol.11: 49-51. Tokio: Tatsumi shuppan.
- Kubo, Yutaka. 2017. «Kinoshita Keisuke ni okeru kuia na kansei no tankyū -1950 nendai no sakuhin o chūshin ni-» («La búsqueda de la sensibilidad *queer* en el cine de Keisuke Kinoshita -centralmente en las obras de la década 1950-»). Tesis doctoral. Universidad de Kioto.
- . 2020. «Dokudokushiku saku bara no seiji sei – 1990 nendai no Kobayashi Satoru sakuhin ni miru HIV/Eizu ni taisuru sutiguma no kashi ka to muen ka» («Las políticas de las rosas venenosas: la visualización y la marginalización de la estigmatización de VIH/SIDA en filmes de Satoru Kobayashi en la década de 90»). *Engeki kenkyū: Engeki hakubutsukan kiyō*, (43): 83-97. Acceso el 20 de marzo de 2021. <http://hdl.handle.net/2065/00073910>.
- Machiyama, Tomohiro, Ginty Tomorrowo, et al. 2001. «World according to Takashi Miike 1991-2001». *Eiga Hi-Ho*, vol. 26, diciembre: 29-37. Tokio: Yōsen sha.

- Maekawa, Naoya. 2021. «Gei dansei to kekkon, renai, kazoku *Hatachi no binetsu to Hush!* o dansei dōseiai no rekishi ni ichizukeru» («Los hombres gais y matrimonio, amor, y familia. Enmarcar *A Touch of Fever* y *Hush!* en la historia de la homosexualidad masculina»). En *Queer Cinema Studies*, editado por Yuka Kanno, 93-107. Kioto: Koyō shobō.
- Mark Hall, Jonathan. 1998. «Itsuwari no tomo dansei dōseiai no araware to josei no kankyaku, kyūsai no wana» («La amistad falsa en Japón: Imágenes de homosexualidad masculina, espectadores femeninos y peligros de redención»). Traducido por Chieko Mimura. En *Jissen suru sekushuaritī: Dōseiai/iseiai no seijigaku (Practicing sexualities: integrating theory and activism through lesbian/gay/PHA identities)*, editado por Takashi Kazama, Keith Vincent y Kazuya Kawaguchi, 80-92. Tokio: OCCUR.
- Mes, Tom. 2006. *Agitator: the cinema of Takashi Miike*. Surrey: FAB.
- Miike, Takashi. 2003a. *Miike Takashi no shigoto 1991-2003 (El trabajo de Miike Takashi 1991- 2003)*. Editado por Takashi Miike, TDC Fujiki, Ginti Kobayashi y Takio Todoroki. Tokio: Ōta shuppan.
- . 2003b. *Kantoku chūdoku (Adición a dirigir)*. Tokio: Pia S.A.
- Nakagawa, Roppei. 1988. «Bishōnen eiga “Mōrisu” ni oshikaketa onnanoko tachi» («Las chicas que fueron en tropel a ver el filme de adonis *Maurice*»). *Kinema Junpō*, n.º.985: 98-100. Tokio: Kinema Junpō sha.
- Ōba, Masaaki. 2005. «Genjitsu to gensō ga sakusō suru ikai» («El mundo diferente donde se mezcla la realidad y la fantasía»). En “*Mezon do Himiko*” *Ofisharu bukku (Libro oficial de “Mezon do Himiko”)*, 196-199. Tokio: Kinema Junpō sha.
- Richie, Donald. 2004. *Cien años de cine japonés*. Traducido por Rafael Rodríguez Tapia. Madrid: Ediciones Jaguar.
- Saitoh, Ayako. 2004. «Takakura Ken no aimai na nikutai» («El cuerpo ambiguo de Ken Takakura»). En *Otokotachi no kizuna, Ajia eiga -homosōsharu na yokubō (El lazo entre hombres, el cine asiático – el deseo homosocial-)*, editado por Inuhiko Yomota y Ayako Saitoh, 63-120. Tokio: Heibon sha.
- Sakamoto, Hirofumi. 2016. «Zen’ei kiroku eiga ron no sengo teki imi 1970 nen made no Matsumoto Toshio no shokatsudō o motoni» («El significado post segunda guerra mundial de la teoría del cine vanguardia documental con las actividades de Toshio Matsumoto hasta el 1970»). Tesis doctoral. Universidad Kyoto Seika. Acceso el 20 de febrero de 2021. https://dl.ndl.go.jp/view/download/digidepo_10357205_po_%E5%8D%9A%E5%A3%AB%E8%AB%96%E6%96%87_%E9%98%AA%E6%9C%AC.pdf?contentNo=1&alternativeNo=.
- Salas, Ángel. 2013. «Miike o el método de un autor camuflado». En *Takashi Miike la provocación que llegó de oriente*, coordinado por Ángel Salas y Desirée de Fez, 13-21. Madrid: Calamar Ediciones.
- Shinjō, Ikuo. 2010. «Nihon kuia eiga josetsu» («Prolegómeno al cine *queer* japonés»).

En *Nihon eiga wa ikiteiru dai 4 kan -sukurin no naka no tasha-* (*El cine japonés vive. N.º4. -Los otros en la pantalla-*), editado por Kiyoshi Kurosawa, Shunya Yoshimi, Inuhiko Yomota y Bougou Lee, 113-139. Tokio: Iwanami shoten.

Takahashi, Miwa. 2006. «Hashiguchi Ryosuke no eiga hyōgen ni miru sōzōsei – kindai kara no ekkyō e mukete-» («La creatividad en las expresiones cinematográficas de Ryosuke Hashiguchi -desde la contemporaneidad hacia pasar la frontera»). En *Geijutsu to seisa, Musashino Bijutsu Daigaku Jendā risāchi kyōdō kenkyū ronbun shū*, editado por Ayumi Okabe, 165-187. Tokio: Musashino Bijutsu Daigaku Geijutsu Bunka Gakka Kenkyū shitsu.

Tanaka, Chiseko. 2005. «Erekutora Conpurekkusu» («*El Complejo de Electra*»). En “*Mezon do Himiko*” *Ofisharu bukku (Libro oficial de “Mezon do Himiko”)*, 200-203. Tokio: Kinema Junpō sha.

Todoroki, Takio. 2015. «Kore o toranakya dō shiyō mo nainda. Hashiguchi Ryosuke kantoku Intabyū *Koibitotachi*» («No se puede evitar el rodar esto. La entrevista del director Hashiguchi Ryosuke, *Three Stories of Love*»). *Kinema Junpō*, n.º 1703: 70-72. Tokio: Kinema Junpō sha.

Ushiku, Shunsuke, Mizuki Kodama, Shorai no Owari, Marie Sekine, Yuya Takahashi, Yuki Tsuruta, Kasumi Nakamura. 2020. *Yuri eiga kanzen gaido (La Guía perfecta del cine Yuri)*. Editado por Fujinoyamai. Tokio: Seikai sha.

Yomota, Inuhiko. 2006. «Miike Takashi DOA». *Bungakukai*, 60 (3): 112-118. Tokio: Bungei Shunjū.

———. 2017. *Nihon eigashi 110 nen (Los ciento diez años de la historia del cine japonés)*. Tokio: Shūei sha.

Yomota, Inuhiko, y Ayako Saitoh, ed. 2004. *Otokotachi no kizuna, Ajia eiga - homosōsharu na yokubō (El lazo entre hombres, el cine asiático – el deseo homosocial-)*. Tokio: Heibon sha.

[Folletos de películas]

Asmik Ace. 2005a. *Mezon do Himiko*. Tokio: Asmik Ace. Folleto de la película.

Asmik Ace. 2005b. *Mayonaka no Yaji-san, Kita-san*. Editado por Itoko Hirai y Asmik Ace. Tokio: Asmik Ace. Folleto de la película.

Shōchiku kabushiki gaisha. 2015. *Koibitotachi*. Editado por Shōchiku kabushiki gaisha jigyō shuppan shōhin bu y Yūya Imai. Japón: Shōchiku kabushiki gaisha. Folleto de película.

Siglo S.A. 2002. *Hush!* Editado por Hirohisa Asahara. Tokio: Siglo S.A. Folleto de la

película.

SPO. 2006. *46 okunen no koi*. Tokio: Kabushiki gaisha SPO Sinemāto jigyō bu. Folleto de película.

Ten Carat, Après Workshop y Eiga *Zentai* o ōen suru kai. 2013. *Zentai*. Japón: Ten Carat, Après Workshop y Eiga *Zentai* o ōen suru kai. Folleto de la película.

Trinet Entertainment y Take shobō. 2007. *Itsu ka no kimi e*. Trinet Entertainment y Take shobō. Folleto de la película.

[Páginas web consultadas]

Asmik Ace. 2015. *Mayonaka no Yaji-san Kita-san*. Acceso el 26 de agosto. <http://yajikita.com/>.

Banda, Ami. 2019a. «"Ossan's Love" BL būmu wa mayakashi!? BL eiga kai no paionia kataru 'hitto' no uragawa» («¿El auge del *BL Ossan's Love* es un engaño? La parte de atrás del éxito contado por el pionero del mundo del cine *BL*»). *Cyzowoman*, 10 de mayo. Acceso el 29 de noviembre de 2020. https://www.cyzowoman.com/2019/05/post_231366_2.html.

———. 2019b. «Tanaka Kei, Saitoh Takumi o miidashita BL eiga prodeyūsā ni kiku, tsugi ni burēku suru haiyū» («Preguntar al productor del cine *BL* que descubrió Kei Tanaka y Takumi Saitoh, sobre los actores que se pondrán de moda en un futuro próximo»). *Cyzowoman*, 11 de mayo. Acceso el 8 de diciembre de 2020. https://www.cyzowoman.com/2019/05/post_231370_1.html.

s.n. 2010a. «BL prodeyūsā ni kiku! Otoko dōshi no renai no miryoku to. BL eiga kai no shōrai» («Preguntar al productor del cine *BL*, el encanto del amor entre hombres y el futuro del cine *BL*»). *Cyzowoman*, 27 de julio. Acceso el 8 de diciembre de 2020. https://www.cyzowoman.com/2010/07/post_2139_1.html.

s.n. 2010b. «Nonke kara mite 'dakitai' to omoeruka inaka! BL eiga no 'uke' ni motomerareru jōken toha» («Sobre los requisitos de los papeles pasivos del cine *BL*, desde un punto de vista del hombre heterosexual, para que quiera tener una relación íntima con ellos o no»). *Cyzowoman*, 28 de julio. Acceso el 29 de noviembre de 2020. https://www.cyzowoman.com/2010/07/post_2180_1.html.

s.n. 2015. «"Mō ichido jishu eiga no yō na mono o totte miyōkana" to... tōrima satsujin de tsuma o ushinatta otoko, heibonna shufu, dōseiaisha no bengoshi 3 nin no danjo ga kakaeru 'nomikomenai omoi' o egaku *Koibitotachi*: Hashiguchi Ryosuke kantoku intabyū» («Pensando que "otra vez me atreví a rodar una película como independiente"... el hombre que perdió su mujer asesinada por un asesino callejero, una ama de casa corriente, un abogado homosexual, describe tres hombres y mujer que llevan 'los sentimientos difíciles de asimilar' *Koibitotachi*:

La entrevista del director Hashiguchi Ryosuke»). *Pia Kansai ban Web*, 14 de noviembre. Acceso el 10 de marzo de 2023. <https://kansai.pia.co.jp/interview/cinema/2015-11/koibitotachi.html>.

Uni Japan. 2023. «Zentai». *Japanese Film Database*. Acceso el 16 de enero. <https://jfdb.jp/title/3883>.

[Materiales audiovisuales]

Hara, Kazuo. 2016. «#006, gesuto: Hashiguchi Ryosuke kantoku» («#006, invitado: director Ryosuke Hashiguchi»). *Hara Kazuo no Cinema juku (Academia preparatoria de cine de Kazuo Hara)*, Vídeo de YouTube, 2:15:40. Publicado el 31 de agosto. Acceso el 14 de febrero de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=2josII3-EGQ>.

Hashiguchi, Ryosuke. 2004. *Hush!*. Japón: Siglo S.A. DVD.

———. 2009. *Eiga kantoku Hashiguchi Ryosuke Jishu eiga. (El director del cine Hashiguchi Ryosuke el cine independiente.)*. Japón: Vap. DVD.

———. 2013. *Zentai*. Japón: Bandai visual. DVD.

———. 2016. *Koibitotachi (Three Stories of Love)*. Japón: Shochiku. Blu-ray.

Horie, Kei. 2007. *Itsuka no kimi e (Quisiera estar siempre a tu lado)*. Tokio: Trinet Entertainment y Take shobō. DVD.

Inudō, Isshin. 2012. *Mezon do Himiko (La maison de Himiko)*. Tokio: Asmik Ace. Blu-ray.

Kudō, Kankurō. 2005. *Mayonaka no Yaji-san Kita-san (Yaji and Kita: The Midnight Pilgrims)*. Tokio: Asmik Ace. DVD.

Miike, Takashi. 2007. *46 okunen no koi [gōka ban] (Big Bang Love, Juvenile A [Edición especial])*. Japón: Shochiku. DVD.

———. 2021. *Gokudō sengokushi: Fudō (Fudoh: The New Generation)*. Japón: Amazon Prime Video. https://www.amazon.co.jp/gp/video/detail/B01EKK29WM/ref=atv_dp.

———. 2021. *Shinjuku kuroshakai: China mafia sensō (Shinjuku Triad Society)*. Japón: Amazon Prime Video. https://www.amazon.co.jp/gp/video/detail/B08HST21HQ/ref=atv_dp.

Bibliografía sobre cultura española

- Almodóvar, Pedro. 2007. «Ilustraciones de artes plásticas de Pedro Almodóvar». En *La Movida*, organizado por la Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas de la Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid; comisaria, Blanca Sánchez Berciano, 64-69. Madrid: Consejería de Cultura y Deportes, Comunidad de Madrid. Catálogo de la exposición.
- . 2007. « Movida. (Crónica agridulce) ». En *La Movida*, organizado por la Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas de la Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid; comisaria, Blanca Sánchez Berciano, 628. Madrid: Consejería de Cultura y Deportes, Comunidad de Madrid. Catálogo de la exposición.
- Arnalte, Arturo. 2003. *Redada de violetas: La represión de los homosexuales durante el franquismo*. Madrid: Esfera de los Libros.
- Berlanga, Jorge. 2007. «Removida en Flash-back». En *La Movida*, organizado por la Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas de la Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid; comisaria, Blanca Sánchez Berciano, 623-625. Madrid: Consejería de Cultura y Deportes, Comunidad de Madrid. Catálogo de la exposición.
- Buxán Bran, Xosé M. 2007. «Carne divina. Estudio de ciertas representaciones homoeróticas del santoral cristiano». En *Cultura, homosexualidad y homofobia. Vol. I/ Perspectivas gays*, editado por Félix Rodríguez González, 173-187. Barcelona: Editorial Laertes.
- Calvo, Kerman. 2010. «Movimientos sociales y reconocimiento de derechos civiles: legalización del matrimonio entre personas del mismo sexo en España». *Revista de Estudios Políticos*, 147: 137-67.
- Cleminson, Richard M. 2004. «The Significance of the 'Fairy' for the Cultural Archaeology of Same-Sex Male Desire in Spain, 1850-1930». *Sexualities*, 7, n.º 4: 412–29. doi: <https://doi.org/10.1177/1363460704047060>.
- De Miguel, Jesús M. 1991. «El problema social del sida en España». *Revista española de investigaciones sociológicas* 1, n.º 53: 75–105. Acceso el 20 de diciembre de 2020. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=758584>.
- Díaz, Abel. 2019. «Los 'invertidos': Homosexualidad(es) y género en el primer franquismo». *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 41: 333–53. doi: <https://doi.org/10.5209/chco.66118>.
- Díaz Navarro, Epicteto. 2007. *Juegos de lenguaje, En torno a la narrativa española actual*. Gijón: Llibros del Peixe.
- . 2012. «Subjetividad y espacio en *El camino* y *Mi idolatrado hijo Sisí*, de Miguel Delibes». *Revista de Literatura*, vol. LXXIV, n.º 148: 571–586. doi: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2012.02.317>.

- Eisenberg, Daniel. 1999. «La escondida senda. Homosexuality in Spanish history and culture». *Spanish Writers on Gay and Lesbian Themes. A Bio-Critical Sourcebook*, editado por David William Foster, 1-21. Westport, CT: Greenwood. Acceso el 12 de mayo de 2023. https://users.pfw.edu/jehle/deisenbe/Other_Hispanic_Topics/escondida.pdf
- Escalada, Rafael. 2003. «El nacimiento de la movida madrileña». *Cuadernos hispanoamericanos*. 636: 7-14.
- Férriz Papí, Juan Antonio. 2007. «Homosexualidad y religión». En *Cultura, homosexualidad y homofobia. Vol. I/ Perspectivas gays*, editado por Félix Rodríguez González, 135-172. Barcelona: Editorial Laertes.
- Ingenschay, Dieter. 2020. «Homosexualidades». En *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*, editado por Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler, 465-481. Berlin: De Gruyter Mouton.
- Instituto Nacional de Estadística. 2015. *Estadística de Matrimonios, datos provisionales año 2014*. Acceso el 22 de junio de 2015. <http://www.ine.es/prensa/np915.pdf> .
- Lechado, José Manuel. 2005. *La movida: una crónica de los 80*. Madrid: EDAF Antillas.
- Martínez, Ramón. 2017. *Lo nuestro sí que es mundial. Una introducción a la historia del movimiento LGTB en España*. Barcelona-Madrid: Egales.
- Mikelarena Peña, Fernando. 1997. «Las transformaciones en la geografía de las formas familiares en España entre 1860 y 1981». En *La demografía y la historia de la familia: Historia de la Familia: Una nueva perspectiva sobre la sociedad europea*, editado por Robert Rowland y Isabel Moll Blanes, 275-292. Murcia: Seminario Familia y Élite de Poder en el Reino de Murcia. Siglos XV-XIX, Universidad de Murcia.
- Mira, Alberto. 2001. «Modernistas, dandis y pederastas: Articulaciones de la homosexualidad en "la edad de plata"». *Journal of Iberian and Latin American Studies* 7(1):63-75. doi: <https://doi.org/10.1080/713678896>.
- . 2007. *Sodoma a Chuca: Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona-Madrid: Egales.
- Nonoyama, Makiho. 2002. *Eria sutadīzu, supein o shiru tame no 60 shō (Estudios generales de regiones - Las 60 sesiones para conocer España-)*. Tokio: Akashi shoten.
- Olmeda, Fernando. 2004. *El látigo y la pluma: Homosexuales en la España de Franco*. Madrid: Oberon.
- . 2007. «La homosexualidad en España desde el franquismo hasta hoy». En *Cultura, homosexualidad y homofobia. Vol. I/ Perspectivas gays*, editado por Félix Rodríguez González, 21-32. Barcelona: Editorial Laertes.
- Ortega, José Antonio, y Javier Silvestre. 2005. «Las Consecuencias demográficas de la guerra civil». Comunicación presentada en *X Congreso de la AEHE*, Galicia

(versión previsional, mayo de 2005). Acceso el 28 de diciembre de 2020. www.usc.es/estaticos/congresos/histec05/a2_ortega_silvestre.pdf.

Oso Casas, Laura, y Raquel Martínez. 2008. «Domésticas y cuidadoras: mujeres inmigrantes latinoamericanas y mercado de trabajo en España». *L'Ordinaire des Amériques*, 208-209: 143-161. doi : <https://doi.org/10.4000/orda.3295>.

Paz Bermúdez, María, y Inmaculada Teva. 2004. «Situación actual del SIDA en España: análisis de las diferencias entre comunidades autónomas». *International Journal of Clinical and Health Psychology*, 4 (3): 553-570. Acceso el 20 de diciembre de 2020. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337/33740307>.

Petit, Jordi. 2003. *25 años más: Una perspectiva sobre el pasado, el presente y futuro del movimiento de gays, lesbianas, bisexuales y transexuales*. Barcelona: Icaria Editorial.

Tena, Agustín. 2007. «La Ballena Blanca». En *La Movida*, organizado por la Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas de la Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid; comisaria, Blanca Sánchez Berciano, 551-589. Madrid: Consejería de Cultura y Deportes, Comunidad de Madrid. Catálogo de la exposición.

Unidad de Vigilancia de VIH y Comportamientos de Riesgo. 2019. *Vigilancia Epidemiológica del VIH y sida en España 2018: Sistema de Información sobre Nuevos Diagnósticos de VIH y Registro Nacional de Casos de Sida*. Plan Nacional sobre el Sida - D.G. de Salud Pública, Calidad e Innovación / Centro Nacional de Epidemiología - ISCIII. Madrid. Acceso el 3 de noviembre de 2020. https://www.mscbs.gob.es/ciudadanos/enfLesiones/enfTransmisibles/sida/vigilancia/doc/Informe_VIH_SIDA_2019_21112019.pdf.

Unidad de Vigilancia de VIH, ITS y hepatitis. 2020. *Vigilancia Epidemiológica del VIH y sida en España 2019: Sistema de Información sobre Nuevos Diagnósticos de VIH y Registro Nacional de Casos de Sida*. Plan Nacional sobre el Sida - D.G. de Salud Pública / Centro Nacional de Epidemiología - ISCIII. Madrid. Acceso el 1 de diciembre de 2020. https://www.mscbs.gob.es/ciudadanos/enfLesiones/enfTransmisibles/sida/vigilancia/Informe_VIH_SIDA_20201130.pdf.

Urrero Peña, Guzmán. 2003. «Movida, carnaval y cultura de masas». *Cuadernos hispanoamericanos*. 636 :15-30.

Usó, Juan Carlos. 2017. *Orgullo travestido*. Madrid: El desvelo.

Vázquez García, Francisco. 2001. «El Discurso Médico y La Invención Del Homosexual (España 1840-1915)». *Asclepio* 53, n.º 2: 143-61. doi: <https://doi.org/10.3989/asclepio.2001.v53.i2.163>.

[Páginas web consultadas]

- Abad Liñán, José M. 2019. «¿Cuántas víctimas se cobró la Guerra Civil? ¿Dónde hubo más?». *Blog Sepa usted, El País*, 27 de febrero. Acceso el 28 de diciembre de 2020. https://elpais.com/politica/2019/02/11/sepa_usted/1549896518_673788.html.
- Berzal de Miguel, Víctor. 2020. «Historia del activismo LGTBI español a través del orgullo de Madrid (1) ». *Cultura Diversa*, 19 de julio. Acceso el 17 de mayo de 2023. <https://culturadiversa.es/2020/07/historia-orgullo-de-madrid.html>.
- COGAM (Colectivo LGTBI de Madrid). 2021. *COGAM*. Acceso el 8 de mayo. <https://cogam.es/>.
- HazteOír org. 2023. «Ideario de la Fundación CitizenGO». *Hazte Oír*. Acceso el 10 de mayo. <https://www.citizengo.org/hazteoir/ideario-fundacion-citizengo>.
- Instituto Nacional de Estadística. 2019. «Estadística de Matrimonios, Resultados detallados. Año 2019. Resultados nacionales». Acceso el 15 de enero de 2021. <https://www.ine.es/dynt3/inebase/es/index.htm?padre=7646&capsel=7647>.
- Laursen, Lucas. 2016. «el testimonio genético de los muertos de la Guerra Civil española». *Scientific American Español*, 8 de junio. Acceso el 28 de diciembre de 2020. <https://www.scientificamerican.com/espanol/noticias/recopilando-el-testimonio-genetico-de-los-muertos-de-la-guerra-civil-espanola/>.
- Martín Plaza, Ana. 2011. «Los diagnósticos tardíos y el repunte del VIH entre homosexuales, retos tras 30 años de sida». *RTVE.es.*, 4 de junio. Acceso el 20 de diciembre de 2020. <https://www.rtve.es/noticias/20110604/prevencion-sigue-siendo-asignatura-pendiente-tras-30-anos-epidemia-del-sida/436799.shtml>.
- s.n. 2017. «Un autobús de Hazte Oír recorre Madrid con el mensaje transfobo "los niños tienen pene y las niñas tienen vulva"». *El Diario.es.*, 27 de febrero. Acceso el 3 de marzo de 2020. https://www.eldiario.es/sociedad/autobus-Hazte-Oir-mensaje-enganen_0_616989126.html.

Bibliografía sobre cultura japonesa

- Benedict, Ruth. 2019. *El crisantemo y la espada*. Traducido de Javier Alfaya. Madrid: Alianza Editorial.
- Fujihira, Haruo. 1973. «Yūgen to Yūshin» («Yūgen y Yūshin»). En *Kokubungaku kenkyū*, (49): 29-39. Acceso el 27 de mayo de 2019. https://waseda.repo.nii.ac.jp/?action=pages_view_main&active_action=repositor_y_view_main_item_detail&item_id=4073&item_no=1&page_id=13&block_id=21.
- Fujii, Akira. 2006. «Sodomia Tsūshin» («Comunicación de sodomía»). En *Gei no minzokugaku (Folclore gay)*, editado por Zenji Koishikawa, 184-195. Tokio: Hihyō sha.
- Fujitani, Yuta. 2008. «Toraburu o okosu toraburu ni naru – 1990 nen “Fuchū seinen no ie dōseiaisha sabetsu jiken” to 1991 nen kara 1997 nen no “Fuchū seinen no ie saiban” o jirei toshite-» («Acarrear problema/convertirse en problema – el caso discriminatorio de los homosexuales en la casa de Fuchū en el 1990 y los casos de la justicia de la casa de Fuchū entre 1991 y 1997-»). *Core Ethics*, Vol.4: 319-332. doi: <http://doi.org/10.34382/00005389>.
- Fujiwara, Tokihira, et al. 1929. *Engishiki Dai 2*. Editado por Atsuo Masamune. Tokio: Nihon Koten Zensyū Kankōkai. Consultado en La Colección Digital de la Biblioteca Nacional de la Dieta de Japón. doi: <https://doi.org/10.11501/1273537>.
- Furukawa, Makoto. 1994. «Sekushuaritī no henyō: Kindai Nihon no dōseiai o meguru 3 tsu no cōdo» («El cambio de la sexualidad -Los tres códigos sobre la homosexualidad en la modernidad»). *Nichibei josei jānaru (U.S.- Japan Women's Journal: A Journal for the International Exchange of Gender Studies)*, n. ° 17:29-55. Estados Unidos y Tokio: Nichibei Josei Sentā.
- Gomi, Fumihiko. 1995. «Inseiki no sei to seiji - buryoku» («La sexualidad y la política - el poderío en la época Insei»). *Bungaku* 6, (1): 32-39. Tokio: Iwanami shoten.
- Gomi, Fumihiko, Tasumi Kanda, Mamoru Takada, Yoichi Komori y Moriaki Watanabe. 1995. «”Zadankai” Nihon bungaku ni okeru nanshoku» («”Coloquio” El nanshoku en la literatura japonesa»). *Bungaku* 6, (1): 2-29. Tokio: Iwanami shoten.
- Hakuhodo DY holdings S.A., y LGBT sōgō kenkyūsho S.A. 2017. *LGBT Ishiki kōdō chōsa – shokuba ya gakkō nado kankyō ni kansuru ishiki kōdō jittai (El informe de la encuesta sobre el colectivo LGTB en 2016 -Encuesta relacionada a los ambientes escolares y de empleo)*. 8 de febrero. Acceso el 30 de julio de 2018. www.hakuhodo.co.jp/uploads/2017/02/20170208-1.pdf.
- Hanasaki, Kazuo. 1995. «Kinsei bungaku no danshoku goi zuikō» («Estudio sobre el léxico del nanshoku en la literatura moderna»). *Bungaku* 6, (1): 58-66. Tokio: Iwanami shoten.
- Hiramatsu, Ryūen. 2007. «Nihon bukkyō ni okeru sō to chigo no nanshoku» («El

nanshoku de los monjes budistas y los *chigos* en el budismo japonés»). *Nihon kenkyū*, n.º.34: 89-130. doi: info:doi/10.15055/00000584.

- Hiratsuka, Yoshinori. 1994. *Nihon ni okeru nanshoku no kenkyū fukyū ban*. (*Los estudios sobre nanshoku en Japón edición popular*). Tokio: Ningen no kagaku shin sha.
- Hori, Akiko. 2012 «Riaru to fantazī, sono hazama de miru yume» («La realidad y la fantasía, los sueños entre las dos»). *BL on za ran (Boy's Love On the Run)*, *Yuriika (Eureka)*, 44 (15): 178-183. Tokio: Seido sha.
- Inoue, Mitsusada, Kawasoe Taketane y Saeki Arika. 2020. *Nihonshoki -Jōkan (Nihonshoki -Primer volumen)*, Tokio: Chūōkōron shinsha. Versión Kindle.
- Inoue, Nobutaka. 2006. *Shintō nyūmon Nihonjin ni totte kami toha nani ka (Introducción del Sintoísmo- para los japoneses ¿qué son los dioses? -)*. Tokio: Heibon sha shinsho.
- Ishida, Hitoshi. 2007. «Gei ni kyōkan suru onnatachi» («las mujeres sienten simpatía por los gais»). *Sōtokushū Fujoshi manga taikai (Número especial, Esquema sobre Fujoshi manga)*, *Yuriika (Eureka)*, 39 (7): 47-55. Tokio: Seido sha.
- . 2014. «Sengo Nihon ni okeru ‘homo jinkō’ no seiritsu to ‘homo’ no kyōika» («La formación de ‘la población homosexual’ y su transformación al peligro en la posguerra en Japón»). En *Henyōsuru shinmitsu ken/ kōkyō ken 8, Sekushuaritī no sengoshi (Los espacios cercanos y públicos transformados 8, La historia de la sexualidad de la posguerra)*, editado por Shizuko Koyama, Kanako Akaeda y Erika Imada, 173-195. Kioto: Kyoto Daigaku Gakujutsu shuppankai.
- Itō, Ujitaka. 2016. «Dōseiaisha no tanjō = dōseiai bungaku no shi – LGBT hihan josetsu» («El nacimiento de la homosexualidad=la muerte de la literatura homosexual-prolegómeno de la crítica LGTB»). *Bungakukai*, 70 (3):244-272. Tokio: Bungeishunjū.
- Iwata, Jun'ichi. 2002. *Honchō nanshoku kō, Nanshoku bunken shoshi, Gappon (Estudio sobre el nanshoku de nuestro país y bibliografía de documentos sobre el nanshoku)*. Tokio: Hara shobō.
- Javier, San Francisco. 1956. «A los de la compañía de Jesús en Goa (1)». En *Cartas selectas de San Francisco de Javier Apóstol de las Indias y el Japón*, 149-183. Madrid: Apostolado de la prensa S.A.
- Kasaya, Kazuhiko. 2017. *Bushido no seishin shi (La historia del espíritu del Bushido)*. Tokio: Chikuma shobō. Versión Kindle.
- Kashikura, Kouzou. 2006. «Nanshoku ha ryūkō suru» («Nanshoku está de moda»). En *Gei no minzokugaku (Folclore gay)*, editado por Zenji Koishikawa, 141-152. Tokio: Hihyō sha.
- Kasumi, Nobuhiko. 1990. «'Keikan kitei' kō» («Estudio sobre la norma de *keikan*»). En «Meiji shoki keijihō no kiso kenkyū» («Investigación básica sobre el código penal del principio de la época Meiji»). Tesis doctoral. 91-126. Keio University.

- Kazama, Takashi. 2003. «Dōseikon no politikusu» («Las políticas del matrimonio homosexual»). *Kazoku shakaigaku kenkyū*, 14.2: 32-42. Acceso el 31 de julio de 2015.
https://www.jstage.jst.go.jp/article/jjoffamilysociology1989/14/2/14_2_32/_pdf.
- Keene, Donald. 2019. *Nō Bunraku Kabuki*. Traducido por Yoshida Ken'ichi y Shiro Miyashita. Tokio: Kōdan sha.
- Kirokuka. 1874. *Fukoku ruihen Meiji 6*, vol. 7. La colección digital de la Biblioteca Nacional de Dieta. Acceso el 26 de mayo de 2019.
<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/787807/24>.
- Kitahara, Susumu. 2005. *Hyakuman toshi Edo no seikatsu (Megaciudad La vida en Edo)*. Tokio: Kadokawa shoten.
- Kitamura, Nobuyo. 1932. *Kiyū shōran vol.9, tomo segundo y último*. Editado por Nihon zuihitsu taisei henshū bu. Tokio: Kōseikan shukan bu. Consultado en La colección digital de la Biblioteca Nacional de Dieta. Acceso el 20 de mayo de 2019.
<http://id.ndl.go.jp/bib/000000662107>.
- Koishikawa, Zenji. 2006. *Gei no minzokugaku (Folclore gay)*. Tokio: Hihyō sha.
- Kunieda, Saika. 2012. «Mizukagami» («El espejo de agua»). En *Itsuka ame ga furu yōni*. Tokio: Take shobō. Versión Kindle. No. 87-133/211.
- Kure, Tatsuo. 1995. «Man'yō no kōyū : Ōtomo no Yakamochi to dōseiai» («La amistad en Man'yō, la homosexualidad y Ōtomo no Yakamochi»). *Nihon bungaku*, 44:1-10. doi: https://doi.org/10.20620/nihonbungaku.44.1_1.
- Leupp, Gary P. 2014. *Nanshoku no Nihonshi (Male Colors: The Construction of Homosexuality in Tokugawa Japan)*. Traducido por Mariko Fujita. Tokio: Sakuhin sha.
- Maekawa, Naoya. 2007. «Meiji ki ni okeru gakusei nanshoku imēji no henyō -jogakusei no tōjō ni chūmoku shite-» («El desarrollo de imágenes del *nanshoku* entre estudiantes en la época Meiji»). *Kyōiku shakaigaku kenkyū*, 81: 5-23. doi: <https://doi.org/10.11151/eds.81.5>.
- . 2016. «Dansei dōseiai no sengoshi kenkyū to jendā» («La investigación postguerra de la homosexualidad masculina y género»). *Rekishi hyōron*, (796): 61-74. Tokio: Rekishikagaku hyōgikai.
- . 2017. '*Dansei dōseiaisha*' no shakai shi -aidentiī no juyō/kurōzetto heno kaihō (*La historia social sobre ' los homosexuales masculinos' -la aceptación de la identidad/ la liberación hacia el armario*). Tokio: Sakuhin sha.
- McLelland, Mark. 2012. «Death of the “Legendary Okama” Tōgō Ken: challenging commonsense lifestyles in postwar Japan». *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, 10 (25). el 18 de Junio. Acceso el 12 de agosto de 2019.
<https://ro.uow.edu.au/artspapers/1532/>.
- Minakata, Kumagusu. 2015. *Jō no sekusorōjī (La sexología de Jō)*. Editado por Shinichi

Nakazawa. Tokio: Kawade shobō shinsha.

- Ministerio de Sanidad, Trabajo y Bienestar de Japón. 2016. *Jinkō dōtai tōkei tokushu hōkoku «Kon'in ni kansuru tōkei» no gaikyō (el informe sobre matrimonio)*. Acceso el 26 de septiembre de 2019. <https://www.mhlw.go.jp/toukei/saikin/hw/jinkou/tokusyuu/konin16/dl/01.pdf>.
- Mitsuhashi, Junko. 2013. «Sei to ai no hazama» («Entre la sexualidad y el amor»). En *Mi to kokoro - Iwanami kōza nihon shisō V (Cuerpo y corazón - clases de Iwanami: La ideología japonesa V)*, editado por Tadashi Karube, et al., 128-132. Tokio: Iwanami shoten.
- . 2015 a. *Josō to Nihonjin (el disfraz femenino y los japoneses)*. Tokio: Kōdan sha. Versión Kindle.
- . 2015 b. «Rekishi no naka no tayō na 'sei'» («Japan's Forgotten History of Sexual Diversity»). *Asuteion = Αστειον*, vol.83:16-37. Tokio: CC media hausu.
- Mizoguchi, Akiko. 2007. «Mōsō ryoku no potensharu -rezubian feminisuto janru toshite no yaoi» («La potencialidad de la fuerza del delirio – yaoi como un género de feminista lesbiana»). *Sōtokushū Fujoshi manga taikei (Número especial, Esquema sobre Fujoshi manga), Yuriika (Eureka)*, 39 (7): 56-62. Tokio: Seido sha.
- . 2015. *BL shinkaron – Boy's Love ga shakai o ugokasu (Theorizing BL As a Transformative Genre: Boys' Love Moves the World Forward)*. Tokio: Ohta shuppan.
- Moriyama, Noritaka. 2017. *LGBT o yomitoku -kuia sutadīzu nyūmon- (Leer LGBT - Introducción de estudios queer-)*. Tokio: Chikuma shobō.
- Nakazawa, Shinichi. 2015. Introducción bibliográfica a *Jō no sekusorōjī (La sexología de Jō)*, de Kumagusu Minakata, editado por Shinichi Nakazawa, 7-57. Tokio: Kawade shobō shinsha.
- Namba, Mio. 2014. «Azunai-no-tsumi ni kansuru ichi kōsatsu» («A Study of "Azunai-no-tsumi"»). *Waseda Daigaku Daigakuin Bungaku kenkyūka kiyō. Dai 4 busatsu, nihon shigaku tōyōshigaku seiyōshigaku kōkogaku bunkajinruigaku nihongo nihonbunka Ajia chiiki bunkagaku*, 59:145-161. Acceso el 10 de febrero de 2019. <http://hdl.handle.net/2065/41274>.
- Nishimura, Kanebumi. 1876. *Kyoto fu Ishiki kaii jōrei zukai*. Editado por Kanebumi Nishimura. La colección digital de la Biblioteca Nacional de la Dieta. Acceso el 26 de mayo de 2019. <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/794286>.
- Nitobe, Inazo. 2005. *Bushido. El código ético del samurái y el alma de Japón*. Editado y traducido por José Javier Fuente del Pilar. Madrid: Miraguano.
- Ōhashi, Yoichi. 1996. «Kuia fāzā no yume, kuia nēshon no yume. “Kokoro” to homosōsharu» («El sueño del padre queer, el sueño de la nación queer. “Kokoro” y homosocial»). *Souseki kenkyū*, 6: 46-59. Tokio: Kanrin shobō.
- Ōshima, Yumiko. 2015. «Tsurubara tsurubara». En *Tsurubara tsurubara*, 7-71. Tokio:

Hakusen sha. Versión Kindle.

- Otsuka, Shigeo. 2017. «Tayōseika suru jendā Nihon ha dō kawaru?» («Género que se diversifica ¿Cómo cambia Japón?»). *National Geographic* [edición japonesa] 262, enero: 27. Tokio: Nikkei National Geographic Inc.
- Ougiya, Tsuguo. 2006. «Danshoku sha to sono seitoki tokushitsu» («Los homosexuales y sus características sexuales»). En *Gei no minzokugaku (Folclore gay)*, editado por Zenji Koishikawa, 153-162. Tokio: Hihyō sha.
- Rezaee, Alireza. 2013. «Masculinity an Japanese culture views through of swear words: in comparison with Middle East and Mediterranean regions» («La masculinidad en la cultura japonesa a través de las ideas de las palabras malsonantes en comparación con las sociedades de los países mediterráneos y de Medio Oriente»). Tesis doctoral. Nagoya University.
- Saeki, Junko. 2001. «Minakata Kumagusu no nanshoku ron –“Jō to Fujō” Saikō-» («La teoría de *nanshoku* de Minakata Kumagusu – repensar “Jō y Fujō”-»). *Minakata kenkyū*, vol. 3: 72-91. Wakayama: Minakata Kumagusu shiryō kenkyū kai.
- . 2008. «*Ai*» to «*Sei*» no Bunkashi (*La historia cultural sobre «el amor» y «la sexualidad»*). Tokio: Kadokawa gakugei shuppan.
- . 2015. *Otoko no kizuna no hikaku bunkashi.- sakura to shōnen-* (*La comparación de la historia cultural sobre el lazo entre hombres – sakura y joven -*). Tokio: Iwanami shoten.
- Satoh, Taihei. 1930. *Nihon minzoku renaishi (La historia de amor del pueblo japonés)*. Tokio: Banrikaku shobō. Consultado en la colección digital de la Biblioteca Nacional de la Dieta. Acceso el 26 de mayo de 2019. <https://ndlonline.ndl.go.jp/-/detail/R300000001-I000000768869-00>.
- Shibuya, Tomomi. 1999. «“Gakusei fūki mondai” hōdō ni miru seishōnen no sekushuaritī no mondaika» («La problematización de la sexualidad de los chicos jóvenes en las noticias del “problema de la moral de los estudiantes”»). *Shakaigaku kenkyū*, 65: 25-47. doi: <https://doi.org/10.11151/eds1951.65.25>.
- Shikan hensan. 1876. *Meiji ku nen Hōrei isan chōbassoku no bu dai ikkan – dai nikan*. Hakubun sha. Consultado en La colección digital de la biblioteca nacional de la Dieta. Acceso el 26 de mayo de 2019. <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2938321>.
- Shingae, Akitomo. 2005. «Nihon ni okeru eizu no gensetsu to ‘dansei dōseiaisha’» («Los homosexuales masculinos’ y el discurso sobre el SIDA en Japón»). *Intercultural: Nihon kokusai bunka gakkai nenpō=Intercultural: annual review of the Japan Society for Intercultural Studies*, 3:100-122. Otsu: Nihon kokusai bunka gakkai.
- Shirasu, Masako. 2010. *Ryōsei guyū no bi (La belleza andrógina)*. Tokio: Shinchō sha.
- Shiriagari, Kotobuki. 1996. *Mayonaka no Yaji-san Kita-san*, Vol.1. Tokio: Magajin hausu.
- Sunakawa, Hideki. 2009. «Dōseiaisha no pātonāshipu to kazoku, jisedai heno keishō» («Partnership, Family and Continuity to the Next Generation among Gay Men and

- Lesbians»). *Kyoto Working Papers on Area Studies: G-COE Series*, 74: 1-13. Acceso el 8 de julio de 2019. https://repository.kulib.kyoto-u.ac.jp/dspace/bitstream/2433/155755/1/ssh_074.pdf.
- . 2015. *Shinjuku Ni-chōme no bunka jinruigaku, gei komyunitī kara toshi o manazasu (La antropología del Shinjuku Ni-chōme, mirar la ciudad desde la comunidad gay)*. Tokio: Tarōjirō sha editasu.
- Suzuki, Hiroko. 2008. «Genroku kabuki Wakaonnagata no dōkō» («Sobre la tendencia de *wakaonnagata* de *genroku kabuki*»). *Kokubungaku shiryōkan kiyō*, 34:103 – 121. doi: info:doi/10.24619/00000715.
- Suzuki, Kunio. 2017. «2.5 jigen myūjīkaru» («The 2.5 Dimension Musical»). *Kyōritsu Joshi Daigaku Bungei gakubu kiyō*, (63): 1-11. Acceso el 14 de octubre de 2020. <http://id.nii.ac.jp/1087/00003147/>.
- Takahata, Masuo. 2006. «Sodomia no jittai chōsa hōkoku» («El informe de la investigación sobre *sodomia*»). En *Gei no minzokugaku (Folclore gay)*, editado por Zenji Koishikawa, 207-211. Tokio: Hihyō sha.
- Takeda, Sachiko. 1994. «Dansō to josō, sono Nihon teki tokushitsu to ifukusei» («El travestismo masculino y femenino las características japonesas y su cualidad del traje»). En *Gender and Japanese History vol.1: Religion and Customs/The Body and Sexuality*, editado por Haruko Wakita y Susan B. Hanley, 217-251. Tokio: University of Tokyo Press.
- Tanizaki, Junichirō. 2017. «Shōnen» («El muchacho»). En *Gendai Nihon no bungaku 20, Tanizaki Junichirō, denshi ban (La literatura japonesa contemporánea, 20, Junichirō Tanizaki, edición digital)*. Tokio: Gakken Plus. Versión Kindle.
- Tano, Yasunori. 2006. *Nanshoku no keshiki -iwanebakosoare- (El paisaje de nanshoku -iwanebakosoare)*. Tokio: Shinchō sha.
- Tsuchiya, Megumi. 1995. «Chūsei jūin no chigo to warawa-mai» («*Chigo* y *Warawa-mai* de los templos medievales»). *Bungaku*, 6 (1): 40-49. Tokio: Iwanami shoten.
- Tsuji, Shoko. 2012. «Chigo-Kwan-Jo- no kiso teki kōsatsu – Giki no shōkai to seiri» («La consideración básica del *Chigo-Kwan-Jo* –introducción y organización de los contenidos rituales de *Chigo-Kwan-Jo*–»). *Ningen Bunka Kenkyūka Nenpō*, 27:272-278. Acceso el 29 de julio de 2015. http://nwudir.lib.nara-wu.ac.jp/dspace/bitstream/10935/2958/1/AN10065983_V27pp272-278.pdf.
- Tsuji, Zennosuke. 1951. *Nihon bukkyō shi chūsei hen dai go kan (La historia del budismo japonés -la Edad Media vol. 5)*. Tokio: Iwanami shoten.
- Tsujita, Masanori. 2018. *Kūki no ken'etsu Dainipponteikoku no hyōgen kisei (La censura de atmósfera -control de las expresiones en el Gran Imperio de Japón)*. Tokio: Kōbun sha. Versión Kindle.
- Ujiie, Mikito. 1995. *Bushido to erosu (Bushido y Eros)*. Tokio: Kōdan sha.

- Washio, Yuki Yoshi. 2003. «Shōnen hikō to katei» («Jóvenes delincuentes y hogar»). *Ningen no fukushi: Risshō Daigaku shakaifukushi gakubu kiyō*, 13: 35-48. Acceso el 5 de abril de 2021. <http://hdl.handle.net/11266/6121>.
- Watanabe, Hiroshi. 2001. «Tokugawa ni okeru ‘sei’ to kenryoku» («El poder y el sexo en Japón de la época Tokugawa»). *Seiji shisō kenkyū*, 1: 1-29. doi: https://doi.org/10.11326/jjpt2000.1.0_1.
- Welker, James. 2019. «Bōizu rabu (BL) to sono Ajia ni okeru henyō henbō henka» («La transformación, la variación y el cambio de Boys’ Love en Asia»). En *BL ga hiraku tobira: Henyō suru Ajia no sekushuaritī to jendā (BL opening doors: sexuality and gender transfigured in Asia)*, editado por James Welker, 9-26. Tokio: Seido sha.
- Yano Keizai Kenkyūjo, S.A. 2017. *Otaku ni kansuru chōsa o jisshi (2017) (Estudio del mercado sobre “Otaku” en 2017)*. Acceso el 2 de noviembre de 2020. https://release.nikkei.co.jp/attach_file/0465225_01.pdf.
- Yukita, Juri, Yasujirō Ohata, Katsumi Yamagishi, Tomoko Horikawa, et al. 2016. *LGBTs no hōritsu mondai Q&A (Los problemas legales de LGBTs Q&A)*, editado por Osaka bengoshi kai jinken yōgo iinkai seitēki shikō to seijin ni kansuru purojekuto chīmu (el grupo de proyecto relacionado la orientación sexual y la identidad de género en el comité de la protección de derecho de asociación de abogados de Osaka). Tokio: Bengoshi kaikan bukku sentā shuppanbu LABO.

[Páginas web consultadas]

- API-NET (AIDS Prevention Information Network). 2019. «Nihon no jōkyō= AIDS dōkō iinkai hōkoku 2018» («Informe del comité de movimientos de SIDA en Japón de 2018»). Acceso el 17 de junio de 2019. api-net.jfap.or.jp/status/2018.html.
- EMA Japan. 2023. *EMA Japan*. Acceso el 10 de marzo. <http://emajapan.org/>.
- JAA (Japan Actors’ Association) y OPK (Organization for the Preservation of Kabuki). 2019. «Sakurahimeazumabunshō». *Kabuki on the web*. Acceso el 29 de abril. enmokudb.kabuki.ne.jp/repertoire/1458?tab=home.
- . 2021. «Kabuki za 2021, 4 gatsu, 4 gatsu Ōkabuki». *Kabuki on the web*. Acceso el 5 de mayo. <https://kabukidb.net/show/3795-section5>.
- Japan 2.5-Dimensional Musical Association. 2020. *Ippan shadan hōjin Nihon 2.5 jigen mūjīkaru kyōkai*. Acceso el 28 de noviembre. <https://www.j25musical.jp/>.
- Jibu, Renge. 2015. «Seiteki Mainoritī to tomoni ikiru, Shinjuku no bokushi» («un pastor de Shinjuku, vive con las minorías sexuales»). *Tōyō Keizai Online*, 4 de febrero. Acceso el 26 de julio del 2015. <http://toyokeizai.net/articles/-/59305>.

- Marriage For All Japan -Freedom Of Marriage For All. 2023. *Marriage For All Japan - Freedom Of Marriage For All*. Acceso el 9 de marzo. <https://www.marriageforall.jp/marriage-equality/japan/>.
- Ministerio de Sanidad, Trabajo y Bienestar de Japón. 2022. «Chūgoku zanryū hōjin tō no jōkyō» («La situación, etc. sobre los japoneses quedados en China»). Acceso el 22 de febrero. <https://www.mhlw.go.jp/stf/seisakunitsuite/bunya/bunya/engo/seido02/kojitoukei.html>.
- NHK. 2023. «Karafuru famirī (Colorful family) ». Acceso el 8 de abril de 2023. <https://www.nhk.jp/p/ts/9VLNLV48L1/>.
- Ozawa, Harumi. 2014. «Zentai fechi -zenshintaitsu ni miryō saretā hitobito» («Zentai fetichismo- la gente apasionada a *zenshintaitsu*»). *AFPBB News*, 18 de abril. Acceso el 10 de marzo de 2023. https://www.afpbb.com/articles/-/3012983?cx_amp=all&act=all.
- Sasakawa, Kaori. 2017. «LGTB, ano hito no kotoba. “Barazoku” Nihon hatsu no shōgyō gei zasshi no kōzai, ‘LGTB būmu’ no ima, moto henshūchō no Itoh Bungaku-san ni butskete mita» («LGTB, Las palabras de aquellas personas, el mérito y desmérito de la primera revista comercial para los gais “Barazoku”: encuesta al exdirector Bungaku Itoh sobre ‘la moda del colectivo LGTB en la actualidad»»). *Huffington Post Japan*, 4 de julio. Acceso el 27 de julio de 2018. https://www.huffingtonpost.jp/2017/07/03/barazoku-bungaku-ito_n_17380720.html.
- s.n. 2013. «Tokyo Disney Resort de hatsu no dōsei kyōshiki» («La primera boda homosexual en Tokyo Disney Resort»). *Afpbb news*, 6 de marzo. Acceso el 4 de mayo de 2021. <https://www.afpbb.com/articles/-/2932435>.
- s.n. 2015a. «Pone un decreto en vigor el reconocimiento de las parejas del mismo sexo en el distrito Shibuya en Tokio, el primero en todo Japón, el 1 de abril». *Diario Asahi Online*, 31 de marzo. Acceso el 27 de julio de 2015. <http://www.asahi.com/articles/ASH3Z6RQGH3ZUTIL05G.html>.
- s.n. 2015b. «Aprobó el reconocimiento de las parejas del mismo sexo en el distrito Setagaya, después de Shibuya». *Diario Asahi Online*, 27 de julio. Acceso el 23 de agosto de 2015. <http://www.asahi.com/articles/ASH7Y5KF5H7YUTIL02J.html>.
- s.n. 2015c. «El establecimiento de un departamento para ayudar al colectivo LGTB en el distrito Kobe». *Diario Kobe Next*, 27 de abril. Acceso el 23 de agosto de 2015. <http://www.kobe-np.co.jp/news/shakai/201504/0007961046.shtml>.
- s.n. 2017. «Yano Keizai Kenkyūjo, “otaku” shijō ni kansuru chōsa (2017) kekka o happyō» («Instituto de Economía de Yano publica el resultado de la investigación sobre el mercado de “otaku” »). *Nikkei shinbun*, 5 de diciembre. Acceso el 2 de noviembre de 2020. https://www.nikkei.com/article/DGXLRS465225_V01C17A2000000/.
- s.n. 2019. «Kyarahora tsūshin 4 gatsu gō: “Saki Giichi no yūga naru seikatsu: Erika no saku niwa” kankō kinen Gotoh Shinobu intabyū» («*Kyarahora tsūshin*. Abril.

Entrevista conmemorativa de la publicación “Saki Giichi no yūga naru seikatsu: Erika no saku niwa” de Gotoh Shinobu»). *Kadokawa bungei web magazine*, 26 de abril. Acceso el 28 de noviembre de 2020. <https://kadobun.jp/serialstory/chpress/754.html>.

Bibliografía sobre otras obras citadas y consultadas

- Babuscio, Jack. 2006. «Lo camp y la sensibilidad homosexual». Traducido por Luis Fernández. *Archivos de la Filmoteca*, 54: 170-195. Acceso el 6 de agosto de 2015. <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/issue/view/15/showToc>.
- Boswell, John. 1998. *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad: los gays en Europa occidental desde el comienzo de la Era Cristiana hasta el siglo XIV*. Traducido por Marco Aurelio Galmarini. Barcelona : Muchnick.
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Traducido por Alcira Bixio. Buenos Aires, Barcelona y México D.F.: Editorial Paidós.
- . 2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducido por María Antonia Muñoz. España: Editorial Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Colaizzi, Giulia. 2007. *La pasión del significante: Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva, D.L.
- Davidson, James. 2007. *The Greeks and Greek Love: A Radical Reappraisal of Homosexuality in Ancient Greece*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- De la Parra, Marco Antonio. 2019. *La tragedia del lenguaje*. Editado por María Nieves Martínez de Olcoz y Sonia Sánchez Fariña. Madrid: Libros de la Resistencia.
- De Lauretis, Teresa. 1991. «Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities, *An Introduction*». *Differences*, 3 (2): iii–xviii.
- . 1998. «Kuia no kigen: Rezubian to gei no sai o kataru koto» («El origen de Queer: Hablar sobre las diferencias entre lesbianas y gays»). En *Jissen suru sekushuaritī: Dōseiai/iseiai no seijigaku (Practicing sexualities: integrating theory and activism through lesbian/gay/PHA identities)*, editado por Takashi Kazama, Keith Vincent y Kazuya Kawaguchi, 66-78. Tokio: OCCUR.
- Díaz Pérez, Francisco Javier. 2017. «The translation of humour based on culture-bound terms in *Modern Family*. A cognitive-pragmatic approach». *MonTI, The Translation of Humour / La traducción del humor*, editado por Juan José Martínez Sierra y Patrick Zabalbeascoa Terran, n.º 9: 49-75. doi: <http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2017.9.2>.
- Doi, Takeo. 2007. «*Amae*» no kōzō (zōho fukyū ban) (*La anatomía de la dependencia*). Tokio: Kōbundō.
- Dover, Kenneth J. 2008. *Homosexualidad griega*. Barcelona: El Cobre Ediciones. Acceso el 7 de febrero de 2020. <https://www.cermi.es/es/colecciones/n%C3%BAmero-7-homosexualidad-griega-de-sir-k-j-dover>.

- Dyer, Richard. 1982. *Cine y Homosexualidad*. Traducido por Alberto Cardín. Barcelona: Laertes.
- . 1993. *The matter of images*. NY; London: Routledge.
- . 2002. «It's being so camp as keeps us going». En *The Culture of Queer*, 49-62. NY; London: Routledge.
- Foucault, Michel. 2005 a. *Historia de la sexualidad, I: La voluntad de saber*. Traducido por Ulises Guiñazú. Madrid: Siglo XXI Editores.[1976]
- . 2005 b. *Historia de sexualidad, II: El uso de los placeres*. Traducido por Martí Soler. Madrid: Siglo XXI. [1984]
- . 2012. *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*. Traducido por Francisca Perujo. México: siglo XXI. Versión Kindle. [1963]
- . 2019. *Historia de la sexualidad IV Las confesiones de la carne*. Traducido Horacio Pons. Madrid: Siglo XXI de España Editores. [2018]
- González-Marín, Carmen. 2011. «Introducción. Biopolítica y género». *Cuadernos Kóre : Revista de historia y pensamiento de género*, (Primavera/Verano 2011) vol.1, n.º 4: 7-13. Acceso el 18 de febrero de 2021. <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/CK/article/view/1492>.
- Herdt, Gilbert H. ed. 1992. *Homosexualidad ritual en Melanesia*. Traducido por José C. Lisón Arcal. Madrid: Fundación Universidad Empresa.
- Hirata, Takeshi. 1996. «Sabetsu ishiki no kōzō» («La estructura de la conciencia discriminatoria»). *Butsudai shakaigaku*, vol. 21: 123-138. Japón: Bukkyō Daigaku Shakaigaku Kenkyū kai. Acceso el 15 de diciembre de 2022. <https://archives.bukkyo-u.ac.jp/rp-contents/BS/0021/BS00210L123.pdf>.
- Iglesia Católica. 1999. «Artículo 6. El sexto mandamiento» (dentro del capítulo 2 de la Segunda sección «Los diez Mandamientos» en la tercera parte «La vida en Cristo»). En *Catecismo de la Iglesia Católica*, 574-589. Bilbao: Asociación de editores del catecismo.
- ILGA World: Ramón Mendos, Lucas, Kellyn Botha, Rafael Carrano Lelis, Enrique López de la Peña, Ilia Savelev y Daron Tan. 2020. *Homofobia de Estado 2020: Actualización del Panorama Global de la Legislación*. Diciembre de 2020. Ginebra; ILGA. Acceso el 1 de marzo de 2022. https://ilga.org/downloads/ILGA_Mundo_Homofobia_de_Estado_Actualizacion_Panorama_global_Legislacion_diciembre_2020.pdf.
- Ingenschay, Dieter. 2021. «From Sensibility to Performativity. Susan Sontag's Theory of Camp, Revisited from a Hispanic Perspective». *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura* 1, n.º 1: 15-24. doi: <https://doi.org/10.5209/eslg.75261>.
- Jovanovic, Nenad. 2017. *Brechtian Cinemas, Montage and Theatricality in Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Peter Watkins, and Lars von Trier* (SUNY series, Horizons of Cinema). United State of America: State University of New York

Press. Versión Kindle.

- Kawaguchi, Kazuya. 2003. *Kuia sutadīzu (Estudios Queer)*. Tokio: Iwanami shoten.
- Kawasaka, Kazuyoshi. 2008. « “Kamingu auto” no konnan» («The Problems of “Coming-Out” »). *Gender and sexuality: journal of Center for Gender Studies, ICU*, 3: 59-76. doi: <http://doi.org/10.34577/00001867>
- Kazama, Takashi, y Kazuya Kawaguchi. 2010. *Dōseiai to iseiai (La homosexualidad y la heterosexualidad)*. Tokio: Iwanami shoten.
- Kleinhans, Chuck. 1994. «Taking out the trash Cam and the politics of parody». En *The Politics and Poetics of Camp*, editado por Moe Meyer, 181-201. Londres-Nueva York: Routledge.
- Marre, Diana, y Joan Bestard. 2004. «Sobre la adopción y otras formas de constituir familias: a modo de introducción». En *La Adopción y el acogimiento: presente y perspectivas*, editado por Diana Marre y Joan Bestard, 17-71. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. Acceso el 28 de noviembre de 2020. <http://hdl.handle.net/2445/128423>.
- Martínez de Olcoz, María Nieves. 2001. «La era Lezama: Paradiso y las vanguardias latinoamericanas». *Estudios públicos*, n.º 81:289-316. Acceso el 16 de mayo de 2023. <https://www.estudiospublicos.cl/index.php/cep/article/view/855/1538>.
- Mercer, John, y Martin Shingler. 2004. *Melodrama Genre, Style, Sensibility*. London: Wallflower.
- Mira, Alberto. 2021. «Engaged Detachment: Camp and Homosexual Subjectivity». *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura* 1, n.º 1: 5-14. doi: <https://doi.org/10.5209/eslg.75522>.
- Miura, Reiichi, Shizuka Hayasaka, y Hiroshi Fujino, et al. 2013. *Jendā to 'jyū'- Riron, Riberarizumu, Kuia (Género y «Libertad»- Teoría, Liberalismo y Queer-)*. Editado por Reiichi Miura y Shizuka Hayasaka. Tokio: Sairyū sha.
- Morimoto, Anri. 1997. «Dōseiai to kirisuto kyō -Gendai sei rinri no mikaiketsu no kadai» («Homosexualidad y Cristianismo –la ética contemporánea y los problemas pendientes»). *Fukuin to sekai*, 52 (4): 8-13. Acceso el 25 de julio de 2015. <http://subsite.icu.ac.jp/people/morimoto/Texts/Douseiai.pdf>.
- Muñoz Catalán, Elisa. 2013. «La impotencia "generandi" en el matrimonio romano homosexual». *Foro, Nueva época*, 16, n.º 2: 211-230. doi: https://doi.org/10.5209/rev_FORO.2013.v16.n2.43937.
- Muta, Kazue. 2014. «Ai to Sei no bunka» («La cultura sobre el amor y la sexualidad»). En *[Zentei shinpan]Gendai bunka o manabu hito no tame ni ([Edición revisada] Para las personas que aprenden la cultura contemporánea)*, editado por Shun Inoue, 209-223. Kioto: Sekai shisō sha.
- Nácar Fuster, Eloíno, y Alberto Colunga Cueto, O.P. 1991. *Sagrada Biblia: versión directa de las lenguas originales*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

- Noda, Keiko. 2005. «Sex and Love in the Late Nineteenth-Century England: the ‘Oscar Wild Trials’ and its Effects». *Sociologos*, (29):127-146. Acceso el 25 de agosto de 2020. <http://www.l.u-tokyo.ac.jp/~slogos/archive/29/noda2005.pdf>.
- Novillo López, Miguel Ángel. 2013. *La vida cotidiana en Roma*. Madrid: Sílex.
- ONUSIDA. 2019. *Hoja informativa — Últimas estadísticas sobre el estado de la epidemia de sida*. Acceso el 11 de febrero de 2021. <http://www.unaids.org/es/resources/fact-sheet>.
- Oshima, Toshiyuki. 2005. «Sodomī hō o owaraseta yōroppa jinken saibansho» («El Tribunal Europeo de Derechos Humanos terminó la ley contra sodomía»). *Kobe Gakuin Hōgaku*, 35.1:77-150. Acceso el 29 de julio de 2015. <http://www.law-kobegakuin.jp/wp/wp-content/uploads/2018/03/35-1-01.pdf>.
- Pertusa Seva, Inmaculada. 2005. *La salida del armario: lecturas desde la otra acera*. Gijón: Libros del Peixe.
- Revenin, Régis. 2017. «Dōseiai to otoko rashisa» («la homosexualidad y la virilidad»). Traducido por Torahiko Terada. En *Otoko rashisa no reikishi vol.2 Otoko rashisa no shōri- el siglo XIX (Histoire de la virilité)*, editado por Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello, 497-554. Tokio: Fujiwara shoten.
- Rich, B. Ruby. 2013. *New Queer Cinema the director's cut*. Durham London: Duke University Press.
- Roan, Paul. 1994. *High Camp A Gay Guide to Camp and Cult Films vol.1*. San Francisco: Leyland Publications.
- Ronni, Alexander, y Kazunori Kimura. 2016. «Dōseiai to seitēki shikō» («La homosexualidad y la orientación sexual»). En *Sekusharu mainoritī, dai 3 pan - dōseiai, seidōitsusei shōgai, intāsekkusu no tōjisha ga kataru ningen no tayō na sei (Las minorías sexuales Número 3. -La diversidad sexual contada por los interesados de la homosexualidad, la transexualidad e intersexualidad.)*, editado por Sekusharu mainoritī kyōshokuin nettowāku, 151-171. Tokio: Akashi shoten.
- Ross, Andrew. 1989. «Uses of Camp». En *No Respect Intellectuals and Popular Culture*, 135-170. New York-London: Routledge.
- Rubino, Atilio Raúl. 2013. «El monstruo queer en The Rocky Horror Picture Show (1975). Sexualidad, género y parodia camp del cine de terror». *Archivos de la Filmoteca*, 72 (2013): XXI-XXXIV. Acceso el 6 de agosto de 2015. <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/447/511>.
- Ryan, Michael, y Melissa Lenos. 2014. *Film Analysis eiga bunseki nyūmon (An Introduction to Film Analysis)*. Traducido por Akio Tabata. Tokio: Film Art sha.
- Sakai, Takashi. 1995. «Sodomī kara dōseiai e “sekushuaritī” izen to igo no kōdo» («Desde la sodomía a la homosexualidad – los códigos antes de “la sexualidad” y después»). *Waseda Daigaku Daigakuin Bungaku Kenkyūka kiyō*, n.º 41:167-178. Tokio: Waseda Daigaku Daigakuin Bungaku kenkyūka.

- Sánchez, Carmen. 2008. «La familia: concepto, cambios y nuevos modelos». *Revista la Revue du REDIF*, 2 (1): 15-22. Acceso el 2 de marzo de 2020. <https://www.edumargen.org/docs/2018/curso44/intro/apunte04.pdf>.
- Satoh, Shoichi. 2014. *Kindan no yōroppa shūdōin no kigen (Europa ascético -el origen de monasterio-)*. Tokio: Chūōkōron shinsha.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1985. *Between men: English Literature and Male Homosocial desire (Gender and Culture)*. New York: Columbia University Press.
- . 1998. *Epistemología del armario*. Traducido por Teresa Bladé Costa. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- Sieg, Katrin. 2017. «Imagining European diversity in an age of migration». *German Politics and Society* 35, n.º 4: 22-45. doi: <http://dx.doi.org/10.3167/gps.2017350402>.
- Sontag, Susan. 1996. «Notas sobre lo “camp”» (1964). En *Contra la interpretación*, traducido por Horacio Vázquez Rial, 335-376. Madrid: Alfaguara.
- . 2015. «“kyanpu” ni tsuite no nōto» («Notas sobre lo “camp”»). En *Hankaishaku (Contra la interpretación)*, traducido por Yasunari Takahashi, Hiroshi Izubuchi, Kimiyoshi Yura, Hiroshi Ebine, Joichiro Kawamura y Tetsuo Kishi, 432-462. Tokio: Chikuma shobō.
- Takemura, Kazuko. 2012. *Kanojo ha nani o miteiru noka eizō hyōshō to yokubō no shinsō (¿Qué está mirando ella, las representaciones visuales y la profundidad del deseo?)*. Tokio: Sakuhin sha.
- Tokyo International Lesbian and Gay Film Festival XIII. 2004. *Folleto de Tokyo International Lesbian and Gay Film Festival XIII*. Tokio: Tokyo International Lesbian and Gay Film Festival.
- Total Film. 2015. «Sekai o kaeta kessaku Gei mubī, besuto 75 wa koreda!» («Las mejores 75 obras maestras gays del séptimo arte que han cambiado el mundo»). *Cut, January*, no. 350: 32-33. Japón: Rockin'on.
- Vincent, Keith, Takashi Kazama y Kazuya Kawaguchi. 1997. *Gei sutadīzu (Estudios Gais)*. Tokio: Seido sha.
- Watanabe, Yasuhiko. 2011. «Dōsei pātonāshippu hō (ver. 2)» («Las legislaciones sobre la unión civil (versión segunda)»). *Kyoto Sangyō Daigaku Hōgakukai*, Vol. 45.02: 142-162. Acceso el 29 de julio de 2015. <http://hdl.handle.net/10965/806>.
- Yamashita, Kei, Ken'ichi Inoue y Takeo Matsuzaki. 2014. *Gendai eiga yōgo jiten (Diccionario de palabras cinematográficas contemporáneas)*. Tokio: Kinema Junpō sha. Versión Kindle.
- Yamazaki, Kaoru. 1990. «Shintai teki kairaku no keifugaku» («La genealogía del placer corporal»). En *Eros (Gendai tetsugaku no bōken IV)*, editado por Hiroshi Ichikawa et al., 69-110. Tokio: Iwanami shoten.

- Yasuda, Shizuka. 2013. «Katorikku kyōkai no seiteki gyakutai sho jiken to geijutsu sho bun'ya ni mirareru sono hyōshō ni tsuite» («Los abusos sexuales de la Iglesia Católica y Las representaciones en el campo artístico»). *Kenkyū kiyō. Ippan kyōiku- Gaikokugo- Hokentaiku- (Boletín investigador -Educación general- Idiomas extranjeras- Educación física y de salud-)*, 74:33-43. Acceso el 5 de mayo de 2020. <http://www.eco.nihon-u.ac.jp/about/magazine/kiyo/pdf/74/74-33-43.pdf>.
- Yoshimura, Izumi. 2006. «Amerika no eiga ken'etsu to katorikku senji kyōgikai» («Motion-Picture Censorship and the National Catholic War Council in the U.S.»). *Kenkyū kiyō*, No.31: 6-10. doi: https://doi.org/10.20582/nfcc.31.0_6.

[Página web consultada]

- Filmaffinity S.L. 2023. *Filmaffinity España*. Acceso el 14 de mayo. <https://www.filmaffinity.com/es/main.html>.
- IMDb.com, Inc. 2023. *Internet Movie Data Base*. Acceso el 14 de mayo. https://www.imdb.com/?ref_=nv_home.
- Kinema-Junposha. Co. Ltd. 2023. *Kinenote*. Acceso el 14 de mayo. <http://www.kinenote.com/main/public/home/>.
- Montagut, Eduardo. 2015. «La situación de los homosexuales en Alemania hasta la época nazi». *Nuevatribuna.es.*, 8 de agosto. Acceso el 26 de diciembre de 2020. <https://nuevatribuna.publico.es/articulo/cultura---ocio/situacion-homosexuales-alemania-epoca-nazi/20150808095654118906.html>.
- Ordaz, Pablo. 2013. «¿Quién soy yo para juzgar a los gais?». *El País*, 29 de julio. Acceso el 21 de mayo de 2021. https://elpais.com/internacional/2013/07/29/actualidad/1375093487_146875.html.
- . 2015. «El Vaticano dice que el matrimonio gay es “una derrota de la humanidad”». *El País*, 27 de mayo. Acceso el 27 de julio de 2015. http://internacional.elpais.com/internacional/2015/05/27/actualidad/1432717626_385293.html.
- Paniagua, Antonio. 2020. «Las pseudoterapias para curar la homosexualidad avanzan en EE UU y Latinoamérica». *Diario Sur*, 27 de junio. Acceso el 26 de diciembre de 2020. <https://www.diariosur.es/sociedad/pseudoterapias-curar-homosexualidad-20200727225813-ntre.html>.
- The Metropolitan Museum of Art. 2019. «Camp: Notes on Fashion». *The Met*. Acceso el 11 de mayo de 2021. <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2019/camp-notes-on-fashion>.

[Materiales audiovisuales]

Epstein, Rob, y Jeffrey Friedman. 2001. *The Celluloid Closet*. Canadá: Alliance Atlantis. DVD.

Jarman, Derek. 2004. *Eduardo II*. Barcelona: S.A.V. DVD.

Sharman, Jim. 2001. *The Rocky Horror Picture Show*. Madrid: Twenty Century Fox. DVD.

von Trier, Lars. 2005. *Dogville*. Madrid: El País. DVD.

Waters, John. 2012. *Polyester*. Madrid: Warner Bros. DVD.