



ABRIR CAPÍTULO 5

Tanto en el caso de Ocaña (ORI) como en el de Juanito (ED), no es posible determinar si es de día o de noche en la mayor parte del tiempo que aparecen representados.

No es posible, dada la escasa diferencia, extraer de lo anterior una conclusión realmente sólida, será necesario contar con los resultados del análisis de la acción diferencial para saber si se da una constante de representación verdaderamente significativa, no obstante sí puede apreciarse, una vez más, una diferencia entre modalidades de representación: en las películas reivindicativas el homosexual es mayoritariamente noctámbulo, mientras que en las desfocalizadas los personajes habitan mayoritariamente el día, con todo lo que ello implica en cuanto a concepción de la realidad gay, de abandono de la clandestinidad, el ingreso en el universo de lo *visible*, el avance, desde lo fílmico, hacia la proyección social.

5.3 CARACTERIZACIÓN MEDIANTE LA ACCIÓN DIFERENCIAL.

Al analizar la acción diferencial se ha observado que todas ellas se distribuyen básicamente en torno a cuatro ejes de acción, que ordenados de mayor a menor, en función del número de acciones correspondientes a cada uno de ellos, serían:

1º) Acciones de carácter sexual.

2º) Acciones relacionadas con la construcción o el reconocimiento de la identidad, o acciones de identificación.

3º) Acciones destinadas a la relación con otros personajes, en situaciones en las que la homosexualidad es determinante.

4º) Agresiones. Se ha observado que, aunque en principio nada hacía suponerlo, las agresiones, tanto las sufridas como las ejecutadas por el personaje, constituyen un apartado importante en relación con los personajes homosexuales, hasta el punto de que es posible considerar la agresión como elemento relevante en la representación de la diferencia.

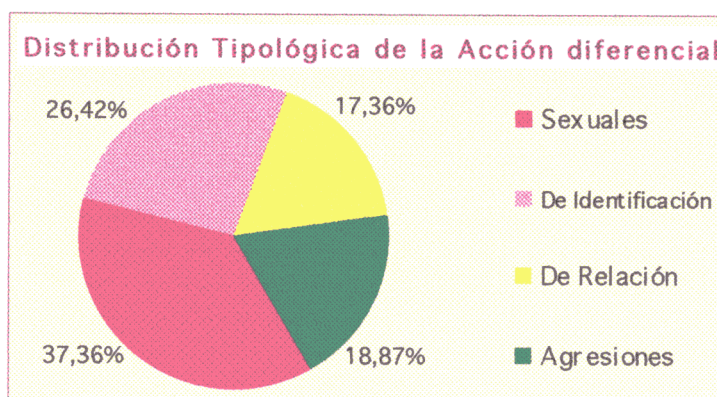


Gráfico 5-6: Distribución de las acciones diferenciales según subtipos.

5.3.1 La acción sexual.

Según lo dicho, y tal como ha podido verse en el Gráfico 5-6, el personaje homosexual se diferencia en primer lugar por el objeto hacia el que dirige su deseo. Más de una tercera parte de las acciones diferenciales llevadas a cabo por los personajes de este análisis en las películas españolas, son acciones directamente relacionadas con lo sexual, cuya naturaleza y distribución puede apreciarse en el Gráfico 5-7 (pág. 212).

La primera acción explícitamente sexual -cronológicamente hablando- que el cine español ofrece a los ojos de su audiencia es la, ya comentada, secuencia de la película *Diferente*, en la que Alfredo contempla al operario del perforador neumático, una metáfora, hoy evidente, tras la que entonces se escondía, o al menos pretendía esconderse, la expresión del deseo homófilo.

El cine español recogerá la sexualidad homosexual por vez primera de manera evidente en *Los placeres ocultos*, sin embargo Eloy de la Iglesia no osa atravesar la barrera de la sugerencia, salvo en la secuencia en la que Miguel es castamente acariciado por Eduardo, cuando se queda dormido en su cama tras acostarse con la prostituta, proporcionada por el propio Eduardo como parte de su estrategia para granjearse la simpatía y la confianza del muchacho.

Hasta aquí las dos expresiones del deseo homosexual son expresiones del deseo negado³⁹, la primera, la de Alfredo, porque evidenciará un profundo sentimiento de culpa que le empuja a los brazos de una mujer, que el relato ha cuidado presentar como *disponible*⁴⁰, y la segunda porque Eduardo, quien manifiesta un interés claramente erótico por Miguel al principio de la película, decide en un momento dado reconvertir su deseo en casto afecto, en una suerte de reformulación del esquema de la bella -el bello en este caso- y la bestia, en la que el candor del joven Miguel neutraliza su instinto seductor, certificado tanto por Raúl, una de sus primeras conquistas, como por sus amigos, que no dan crédito alguno a la declaración que Eduardo hace de sus nobles propósitos.

El personaje de Eduardo cambiará su rol de seductor por una actitud más paternalista, cuyo afán es el de merecer la confianza redentora de Miguel. Para lograrla, tendrá que pasar las pruebas del chantaje, del desprecio íntimo, personificado en la figura de Miguel, y de la descalificación pública; pruebas que superará ganando definitivamente la confianza Miguel, o al menos a eso apunta, aunque de forma abierta, el plano final de *Los placeres ocultos*.

Eduardo es la expresión del *buen homosexual*⁴¹, del gay que renuncia al ejercicio de su sexualidad (“no te preocupes, puedes estar tranquila, nunca ha pasado nada ni nunca pasará” le asegura Eduardo a Carmen en la secuencia del lago

en la que se sincera con ella) en aras de conseguir un bien de orden superior: el afecto sincero que le permita huir de la soledad y construir, con Miguel y su novia Carmen, una suerte de familia.

“EDUARDO: -(...) a mí me gustaría formar una especie de familia ¿comprendes?. Quiero cubrir ese vacío, librarme de esa soledad a la que estamos inevitablemente condenados los que somos así.

RAÚL: -Te veo muy sensibilero, Eduardo.

EDUARDO: -Es que con estos chicos lo puedo conseguir. Gracias a ellos puedo dejar de ser un solitario, un marginado.”⁴²

Por otro lado, en cuanto al deseo negado, el conato de caricia de Eduardo sobre el joven prostituto con el que se disponía mantener relaciones será inmediatamente abortado por la violencia, que irrumpe en su apartamento en forma de banda callejera.

Tras estos ejemplos, y siguiendo el orden cronológico de su realización, en *A un dios desconocido* (1977) Chávarri sí permite que el eros homosexual se exprese inequívocamente sexual ante la mirada del espectador. El día 16 de septiembre de 1977⁴³, en el madrileño cine Amaya, José y su ex amante Miguel - Héctor Alterio y Javier Elorriaga- se besan con inequívoco deseo ante los ojos de la audiencia, que asistía así a la primera representación explícita y directa de una acción de carácter sexual encarnada por dos actores del mismo sexo.

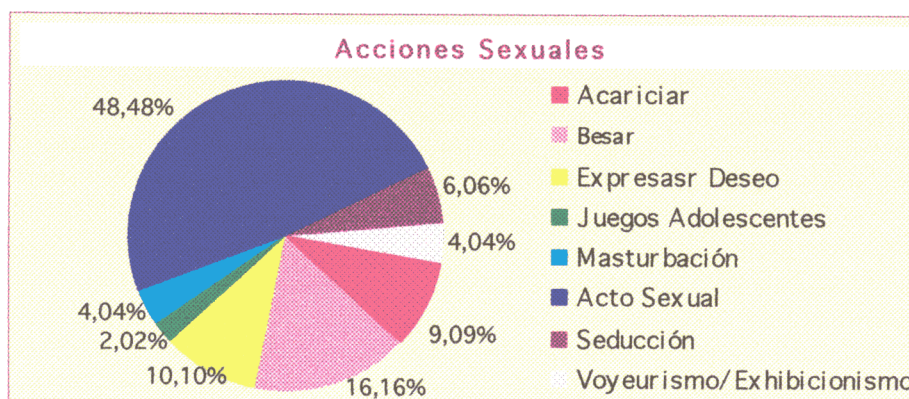


Gráfico 5-7: Distribución de las acciones de carácter sexual.

La acción sexual que mayor presencia tiene en las películas españolas es la propia relación sexual. Casi la mitad de las acciones sexuales corresponden directamente a actos sexuales, que generalmente no son representados de manera demasiado explícita, quedando a la imaginación del espectador la labor de completar los detalles de la acción. Además de la relación sexual genérica, el capítulo de actos de naturaleza sexual incluye acciones más específicas como la felación, la sodomía y también, aunque con menos especificidad, el ejercicio de la prostitución.

La primera relación sexual, aunque la acción como tal es omitida del plano del discurso, es aquella con la que da comienzo *Los placeres ocultos*, secuencia en la que la acción arranca con un joven secando su cuerpo desnudo al salir de la ducha, que se viste ante la mirada -entre atenta y divertida- de Eduardo, plano que es ofrecido de manera absolutamente forzada y que implica una imposición a la mirada del espectador que, como indica Smith (1992; 138) se ve así incitado a responder internamente, es un plano que, dado el contexto social en el que se produce, contiene una clara provocación⁴⁴. No obstante, la relación sexual, tal y como se ha dicho, ha sido omitida.

La primera acción sexual sugerida en el discurso es una felación realizada por Eduardo a un joven desconocido (la asimetría de edades constituye una

constante en el cine de este período) en la oscuridad de una sala cinematográfica, y forma parte de una secuencia centrada en destacar la sordidez del mundo homosexual, en una especie de descenso a los infiernos que lleva a cabo el protagonista, tras la decepción sufrida por la reacción de Miguel a su primera confesión, que coincide, además, con la muerte de su madre, quien en el lecho de muerte manifiesta a Eduardo conocer, y comprender, la orientación de su hijo. Esta doble pérdida empujará, según el relato, a un Eduardo desorientado (su aspecto es desaliñado, en contraste con el exquisito cuidado que hasta ese momento ha manifestado poner en el arreglo de su persona) a la promiscuidad y, con ella, a frecuentar determinados espacios: urinarios, espacios de prostitución, salas de cine... Eduardo sólo conseguirá escapar de esta espiral, y he aquí el mensaje, por la vía de la recuperación de la confianza y de la comprensión de aquéllos que componen su entorno afectivo: su hermano y Miguel.

En *A un dios desconocido* aparece también una relación sexual de la que el discurso no ofrece otra cosa que la imagen de ambos personajes manteniendo una conversación, absolutamente desapasionada, en la misma cama, acostados uno al lado del otro sin que entre ellos se establezca otro contacto físico que el que el espectador quiera suponer.

El discurso fílmico se ha mostrado siempre bastante cauteloso en la representación de las relaciones sexuales entre hombres, y a pesar del evidente interés que muestra por ellas, ya que como puede verse en el Cuadro 5-6, no hay acción tan numerosa en representaciones, nunca traspasa los límites de la sugerencia más o menos próxima a lo evidente. Esta regla tiene, cómo no, su excepción, aunque relativa, que se encuentra en una de las secuencias de *El diputado* (1978): en ella Juanito y Nes se encuentran participando en una fiesta homosexual privada, en cuyo contexto aparece la única relación sexual masculina representada, en sentido

estricto, del cine español. La excepción es relativa porque dicha acción aparece en segundo plano y no es llevada a cabo por ninguno de los protagonistas.

La acción citada se encuentra inscrita en un universo de relajación sexual en el que Juanito, y su amigo Nes, se mueven con soltura, quedando claro que no hacen más que lo que quieren hacer (Juanito rechaza, sin que ello le cree ningún problema, las proposiciones de uno de los presentes en ese mismo espacio); este universo sirve a Eloy de la Iglesia para marcar el contraste entre Juanito y Roberto, poniendo en cuestión el esquema que asigna al adulto la capacidad de pervertir y al joven el rol de ingenuo *pervertible*. En *El diputado*, la vileza que caracteriza a Juanito, prostituto y colaborador de los conspiradores, contrasta en su juventud con la ingenuidad y la nobleza de ideales que presenta Roberto en su madurez, y en este caso, al contrario de lo que sucedía en *Los placeres ocultos*, será el joven Juanito quien se cuestione la justificación de sus fines y de sus medios, y quien sufra la redención, con el clímax correspondiente, por la vía del amor a quien, en principio, era solamente cliente y víctima.

Entre tanta complejidad psicológica asociada a la experiencia sexual, llama la atención la frescura y la espontaneidad con las que se expresa Ocaña en el retrato intermitente que de él hiciera Ventura Pons. En boca de Ocaña, el sexo se desprende del drama y se transforma en una actividad humana y lúdica, libre de toda sombra de culpa, a pesar de que no evita referencias a espacios y actitudes que pueden resultar chocantes al espectador no iniciado, por lo desinhibido de su expresión que, a pesar de construirse exclusivamente mediante referencias verbales, ofrece detalles más que suficientes para reconstruir escenas completas, con más fidelidad, incluso, que si se tratase de cualquiera de las pocas sugerencias que pudieran ofrecerse, a través de la imagen, en las películas estrenadas hasta este momento sobre este tema:

OCAÑA: -Me acuerdo de un día que me fui a confesar y le dije al cura que había hecho el amor con los chavales, -¡Yo siempre lo hacía con los chavales, coño! ¡Si era lo que me gustaba, joder!- pues nada... eso no era normal, lo normal era ser macho. Pues a mí me parecía igual ser macho que ser homosexual, eso eran cuentos y rollos, porque yo nunca supe la palabra homosexual hasta que no llegué aquí (...).

OCAÑA: -Para mí eran juegos eróticos cuando hacíamos el amor en los pajares, desde luego para mí 'el más gusto', recuerdo, que estaba follando un día en una cochinería y la madre llamaba al hijo: ¡Manolo..., Manolo!, y yo: ¡Uyh!, y mientras más le llamaba la madre entonces es cuando me entraba el orgasmo. Era maravilloso orgasmar. ¡Ah, qué terrible aquel hombre, con aquel 'penen' tan grande, y aquellos labios gruesos y aquellas manos grandes! Recuerdo un día que yo, de celos, le puse un tizón del fuego medio apagado en las piernas, porque era tan erótico y a él le gustaba ¡Um! Es que eran juegos perversos, ¿sabes?.

OCAÑA: (...) Provocar a las mujeres que van con sus maridos, decirles que me encontré en un water a su marido, o en un jardín, porque yo soy passoliniano, me fascinan los retretes -una palabra muy castellana-, me fascinan los jardines y me fascinan las escaleras para... chupar penes. Me encanta".⁴⁵

Ocaña, retrat intermittent ofrece un retrato impresionista en el que, mediante un juego de superposiciones, se yuxtaponen procacidad e ingenuidad, autenticidad e interpretación, se nos ofrece un perfil, el del controvertido Ocaña, en un juego de claroscuros expresivos de gran riqueza en el que, sobre el fondo de un discurso profundamente humano irrumpen, con la violencia de la provocación, los pasajes que hablan de una sexualidad que no precisa, ni pretende, justificación alguna, que se manifiesta libre y descarnada en su propio ser. En Ocaña, lo importante no es lo se que cuenta sino la intensidad vivencial hacia la que apunta, una intensidad a la que le parecía venirle estrecha incluso, a juzgar por lo que cuenta, la utopía libertaria ("libertataria" dirá él en algún momento) que alimentaba el espíritu de la sociedad española en la que venía a insertarse este film de vocación documental.

A pesar de la brecha abierta por la cinta de Ventura Pons, el cine español

sigue siendo cauto en la representación de las relaciones sexuales entre varones. Eloy dela Iglesia repite acciones en *El diputado* aunque, ciertamente, con mayor profusión y con un tratamiento algo más atrevido: además de la ya citada representación, muy sintética eso sí, de un acto de sodomía, vuelven a aparecer en esta película las acciones de felación, esta vez de forma más explícita y con la vuelta de tuerca del orgasmo incluido, aunque sin abandonar en ningún momento el ámbito de sugerencia.

Además de lo ya comentado a propósito de *El diputado*, aparece por primera vez la idea de la homosexualidad puede no excluir otras opciones sexuales, y así lo demuestran Roberto con Carmen, y Juanito con una participante en la fiesta orgiástica antes señalada, y que alcanzará el culmen con el trío sexual protagonizado, a la limón, por Juanito, Carmen y Roberto. De todos modos, si bien el sexo no es excluyente el afecto, al parecer, sí que lo es, y Roberto acabará viéndose en la necesidad de optar, y lo hará por Juanito, del mismo modo que Juanito había optado por él enfrentándose a una homosexualidad que se revelaba incuestionable a la luz del afecto que reconoce sentir hacia Roberto.

Las relaciones sexuales seguirán siendo sugeridas, mas nunca representadas, lo que lleva a considerar que el cine español sobre la homosexualidad no va dirigido esencialmente a una audiencia homosexual, sino a una audiencia fundamentalmente heterosexual. De no ser así, no tendría sentido no representar relaciones sexuales masculinas cuando incluso los propios protagonistas homosexuales son representados, algunos en repetidas ocasiones, manteniendo relaciones sexuales con mujeres, como es el caso de Juanito (ED), Mario 2 (LCQ2) o Bruno (HYD). Podríamos incluir en esta nómina también a Mikel, pero no se puede decir que la tremenda secuencia en la que ataca a Begoña pueda calificarse de relación sexual.

Resulta evidente el cuidado que los realizadores españoles ponen en evitar la representación de la expresión sexual más absoluta de la homosexualidad, incluso en el caso de Pedro Almodóvar, autor de culto entre la audiencia homosexual - sobre todo a partir de *La ley del deseo*⁶-, que si bien juega en esta película en el mismo límite entre la representación y la sugerencia, con la inequívoca penetración de Antonio por parte de Pablo, lo cierto es que la acción queda relegada al espacio off, y la relación como tal es escamoteada a la vista del espectador.

Resulta curioso observar cómo la relación sexual, siendo la acción más frecuentemente presente en los textos fílmicos analizados, es también la única acción diferencial en la que la sugerencia prima sobre cualquier otra modalidad representacional (véase el Cuadro 5-10, p.267), y también, aunque en menor proporción, la que más se omite. Aunque por otra parte, ciertamente, este es un hecho que suele afectar en general al tratamiento de la acción sexual en el cine no estando claro que exista un tratamiento diferencial en esta cuestión.

En películas dirigidas principalmente a un público gay tales restricciones a la representación carecen de sentido y, de darse, sólo pueden ser explicadas desde la pretensión de evitar el rechazo de un público mucho menos familiarizado con determinadas manifestaciones de la sexualidad gay como es, en su mayor parte, el público heterosexual.

Además no hay que olvidar que el público gay español, aunque numeroso, a juzgar por el éxito de público con el que han contado los ciclos especializados que se celebrados en los últimos años, no es un colectivo que presumiblemente pueda sostener por sí sólo, desde la taquilla, una industria cinematográfica que genere discursos específicos, de modo que la única solución que le queda a quien desee hablar de la homosexualidad, si pretende ser comercialmente rentable, es hacerlo de

forma que su discurso pueda enganchar tanto a un público gay como a uno heterosexual, evitando en todo momento elementos discursivos que puedan implicar la exclusión o provocar el rechazo de estos últimos.

Aunque el cine siga evitando mostrar este tipo de relaciones en pantalla, lo cierto es que, al menos a nivel de contenido, la sexualidad se desculpabiliza y se desdramatiza con la entrada en escena del cineasta Pedro Almodóvar. Es enorme la distancia conceptual que separa la secuencia de *Los placeres ocultos* en la que Eduardo acariciaba castamente -es decir negándose a sí mismo y a su deseo- los labios de un Miguel durmiente, de la secuencia en la que Pablo Quintero comparte lecho con Juan (Miki Molina), en la que queda claro que si no pasa nada en el terreno de lo sexual es por libre elección de ambos, y no por imposiciones o por la presencia de trabas externas. En esta secuencia se ofrece, además, la primera mirada embellecida de una escena homosexual: el plano cenital de la cama que comparten Pablo y Juan, cuando la luz del amanecer urbano descubre sus cuerpos enlazados, en una composición de gran plasticidad que contrasta con la precariedad, y en ocasiones la sordidez, que hasta este momento caracterizaba la representación cinematográfica de estos encuentros.

Por orden de importancia, atendiendo al número de veces que es representada, tras los actos sexuales de diversa índole, la acción más emblemática es el beso.

La representación del beso homosexual viene a ser una autoafirmación expresada en términos cinematográficos, en la medida en la que es una acción que los discursos cinematográficos, a diferencia de lo que sucedía con los actos sexuales, no sólo se atreven a recoger representándola, sino que suelen hacerlo con cierto detenimiento.

El tratamiento que el cine lleva a cabo con los besos denota una vez más la atención a quienes puedan no estar familiarizados con la acción, y podría hablarse de la existencia de una *pauta de advertencia* al espectador.

Esta pauta viene definida por la presencia invariable de una pausa previa a la acción, cuya función es doble: por un lado incrementa la tensión dramática de la secuencia, propiciando el clímax, y por otro lado permite al espectador prepararse para lo que está a punto de presenciar.

En la pausa previa al beso los personajes:

1º- Guardan silencio.

2º- Se miran fijamente a los ojos.

3º- Toman con sus manos la cabeza del otro personaje.

4º- Se besan.

Lo que llama la atención de este protocolo es que se da de forma sistemática en la práctica totalidad de las representaciones de besos, hasta el punto de que tal acción jamás pillaré desprevenido al espectador en su butaca, lo que obliga a pensar, una vez más, en la existencia de filtros de atenuación que tienen muy en cuenta la mirada del espectador no gay.

El beso filmico parece desempeñar, pese a lo dicho, una función autoafirmativa, ya que tiene el valor de una imposición visual. De alguna manera los realizadores españoles, si bien están dispuestos a atenuar la representación cinematográfica de la sexualidad homosexual, no renuncian a imponer unos mínimos, y dentro de ellos podríamos hablar de la *secuencia del beso* casi como de una regularidad de género, ya que dicha secuencia está presente en once de la quince películas analizadas. Las excepciones son *Diferente*, *Gay Club*, *Alegre ma non*

troppo y *Ocaña, retrat intermittent*.

Para entender esta representación como imposición visual, es preciso observar cómo los relatos, que habitualmente pasan de puntillas y sin detenerse sobre la representación de otros aspectos del comportamiento sexual, se explayan y no escatiman metros de película cuando se trata de representar besos entre hombres, dando lugar a secuencias -generalmente muy descriptivas- en las que el ritmo de montaje es mínimo, apenas sin cortes, o incluso en forma de plano secuencia, como en el caso de *El diputado*, con un lento movimiento de cámara en forma de *travelling* circular en torno a la acción de sus protagonistas.

La importancia del beso como representación en el cine de una determinada época estriba, con toda probabilidad, en el hecho de que para el discurso cinematográfico no es ideológicamente tan importante con quién mantiene relaciones sexuales el personaje como a quién ama el personaje. En definitiva, el mensaje último de esta cinematografía no es tanto reivindicar el derecho a una determinada expresión sexual como el derecho a sentir afecto, amor en definitiva, a través de esa misma sexualidad. Esto explicaría el detalle y el cuidado compositivos con el que se tratan las secuencias en las que los personajes se besan, frente al poco interés que parecen despertar otras acciones más abiertamente sexuales. Es necesario insistir, no obstante, que esta afirmación sólo es válida, en parte, para las películas de la modalidad intimista

Otra acción importante, en cuanto al número de representaciones, es la expresión del deseo sexual que suele realizarse, bien a través de la mirada, bien a través de la palabra o bien mediante ambas a la vez.

Otras acciones de carácter sexual llevadas a cabo por los protagonistas, que evidencian en ellos una orientación homosexual son, aunque en menor proporción

que las ya citadas, las caricias, los actos de seducción, la masturbación, los juegos sexuales adolescentes y los actos que tienen que ver con el exhibicionismo o el voyeurismo.

5.3.2 La acción de identificación.

Siete son los tipos de acciones relacionados con la identificación del personaje como homosexual: autodesignación, declaración, expresión de conflictos internos, referencias a la subcultura gay, reivindicación, transgenerización y usos lingüísticos específicos.

De todos ellos el que cuenta con mayor número de representaciones es el que hace referencia a la ejecución, por parte de personajes masculinos, de acciones o actitudes habitualmente asociadas al género femenino, procedimiento de caracterización que hemos dado en llamar *transgenerización*, por la razón de que los rasgos aplicados, más que hechos aislados, constituyen un proceso global cuyo resultado es una asociación género/personaje que, en el caso del personaje homosexual masculino, se va a traducir en muchos casos en afeminamiento.

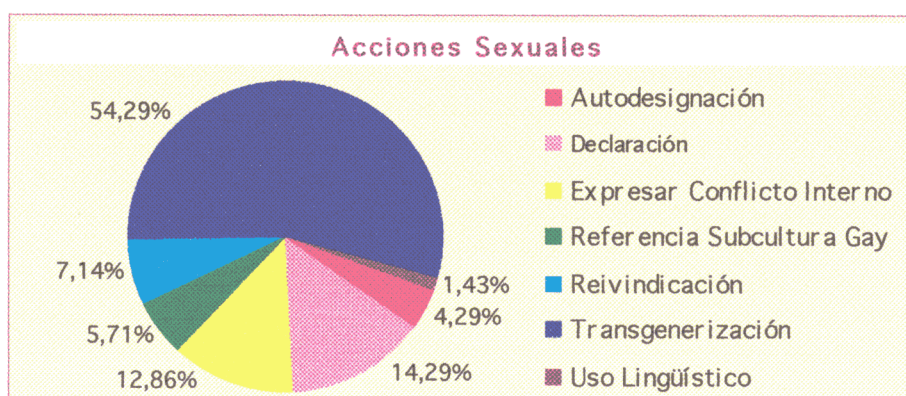


Gráfico 5-8: Distribución de las acciones de identificación.

Lo más destacable de las acciones que implican transgenerización es que

absolutamente todas ellas se encuentran en las películas pertenecientes a las dos primeras modalidades de representación.

La acción de transgenerización más común es el travestismo. Es sorprendente la frecuencia con la que, en el cine de la época reivindicativa, la homosexualidad se asocia al hecho de que el personaje vista ropas femeninas: de las 38 acciones de transgenerización 28 son actos relacionados con el travestismo.

El travestismo aparece como constate en los personajes de Lluís (HFO), Ocaña (ORI) y Fama (LMM), y de forma episódica en el de Alfredo (DFTE). En los primeros casos el rasgo de travestismo es esencial en la construcción del personaje ya que no forma parte sólo de un determinado ámbito como el espectáculo, como es el caso de Alfredo, sino que el travestismo en estos personajes forma parte, incluso, de su vida privada, siendo un rasgo constituyente tanto de su personalidad como de la forma en la que es percibido por los otros.

También es destacable el peso que el travestismo tiene en una película como *Gay Club* a la hora de caracterizar el universo homosexual, aunque éste no afecte directamente a Toni, su protagonista.

A la vista de lo anterior, y aunque con ello se excedan momentáneamente los límites del objeto de este trabajo, hay que destacar el hecho de que el travestismo, además de estar asociado a determinados personajes principales, es una constante que cuenta con una abultada nómina en casi todas las películas realizadas hasta *La muerte de Mikel* (1983), con las únicas excepciones de *A un dios desconocido*, *El diputado*, *Él y él*. Es decir, en dos terceras partes de las películas que hasta ese momento tratan la homosexualidad, de algún modo y en algún momento aparecen asociados travestismo y homosexualidad.

Esta tendencia se interrumpe de manera radical en las películas que se producen a partir de *La ley del deseo*, sin que exista aparentemente razón alguna que explique este fenómeno, salvo, tal vez, el hecho de que los años en los que el cine, tras la represión de la dictadura, pudo hablar de sexo hubieran servido para dibujar un espectro de la sexualidad y sus implicaciones mucho más complejo que el que pudiera tener hasta ese momento el espectador, obligando a los realizadores a buscar representaciones menos manidas de la homosexualidad.

También podría pensarse en la mayor presencia que el colectivo homosexual ha ido adquiriendo socialmente hasta ese momento en diferentes ámbitos, su definitiva reafirmación al abrigo del movimiento urbano que supuso la llamada *Movida Madrileña*, origen de realizadores como Pedro Almodóvar, lo que podía disuadir a otros realizadores de la posibilidad de ofender a un colectivo que ya empezaba a percibirse socialmente compacto, y que podía tener cierta capacidad de respuesta.

Sea como fuere, lo cierto es que el travestismo desaparece por completo y como por ensalmo de las pantallas cinematográficas salvo en el personaje de Tina, en *La ley del deseo*, en el que se deja bien claro que no se está hablando de homosexualidad sino de transexualismo, de hecho está interpretado por una actriz, Carmen Maura, lo que hace pensar en una mayor cultura sexual en la audiencia española que pocos años antes difícilmente distinguía entre homosexualidad, travestismo y transexualidad⁴⁷.

Un proceso similar se produce con el rasgo de afeminamiento presente en los personajes de la etapa reivindicativa, que desapareció por completo de los personajes en las películas correspondientes a la modalidad desfocalizada de representación.

Es también frecuente que los personajes que se travisten y que aparecen afeminados hablen en femenino y se nombren unos a otros, y a sí mismos, en idéntico género, lo que va a dar lugar a un personaje tipo al que frecuentemente aluden los textos que han analizado la composición del universo homosexual, como el ya citado *La sociedad rosa* de Carles Guash, como “la loca”. No obstante ya hablaremos más adelante de la tipología cinematográfica del personaje homosexual, al abordar el capítulo dedicado a conclusiones.

A pesar de todo, directores como Eloy de la Iglesia dejan clara su opción por un modo de representación que pretende desmarcar al personaje homosexual del tópico que le muestra como caricatura de lo femenino, postura que queda patente en algunos de los diálogos de sus películas como en el que mantienen Miguel y Raúl en *Los placeres ocultos*:

“MIGUEL: -¿Y qué se considera usted?

RAÚL: -Un hombre como tú, sólo que con diferentes gustos a la hora de ir a la cama.

MIGUEL: -¿Pues sabe lo que le digo? Que eso es lo que más me revienta: que tanto usted como Eduardo parecen dos tíos normales, sin que nadie pueda decir que son... como son.

RAÚL: Supongo que te hacen mucha más gracia los que van por ahí soltando plumas.

MIGUEL: -A esos, al menos, se les ve venir.

RAÚL: -Esto me recuerda a las campanillas que les ponían a los leprosos. Lo hacían para poder distinguirlos desde lejos, para poder apartarse a tiempo. Les daba mucho miedo el contagio ¿Y a ti, también te da miedo?”⁴⁸.

Otras acciones, aunque mucho menos numerosas, relacionadas con la asociación al género femenino son las que representan al personaje comprando flores para sí mismo, recibíéndolas de otro hombre a modo de regalo o peinando a una mujer como hace José (ADD); maquillándose o peinando pelucas como Lluís Sarracant (HFO) o imitando a personajes femeninos como los travestis de *Gay Club*, de *Un hombre llamado Flor de Otoño* o de *La muerte de Mikel*.

El caso es que, como se ha dicho, esta tendencia a la identificación con lo femenino desaparece casi por completo a partir de *La ley del deseo* o, al menos, aparece muy atenuada, no pudiéndose hablar de afeminamiento sino de cierta modulación, en todo caso y en algunos personajes, de rasgos generalmente asociados a lo masculino: brusquedad en la palabra o en la acción, complicidad con personajes femeninos, cierta apariencia andrógina... Muy ilustrativo de este proceso es el personaje de Pablo Fernández en *Alegre ma non troppo*, en quien se aprecia una gran diferencia entre su *fase gay* y su *fase heterosexual*. Como personaje gay usa gafas, es lampiño, emocionalmente inestable, de carácter débil; su vestuario es informal y colorista, y profesionalmente es un fracaso; mientras que como heterosexual no usa ya las gafas, se deja barba de algunos días, aparece vestido de traje oscuro, bebe alcohol, se manifiesta seguro de sí, con gran dominio de las llamadas habilidades sociales, es capaz de enfrentarse a su absorbente madre y acortar distancias con respecto a su padre, emplea palabrotas, triunfa profesionalmente y mantiene, en la penúltima secuencia, una conversación con su ex-pareja con un planteamiento y con un tono absolutamente opuestos a los de la que mantenían ambos al principio de la película: si en el primer caso Pablo Fernández aparecía como una carga, como sujeto pasivo de la acción de su compañero, Pablo Mur, que le culpaba del fracaso de su relación, en este caso es él, Pablo F., quien domina la situación y marca el rumbo de la conversación en virtud de la seguridad que parece haberle otorgado una nueva condición sexualmente, al parecer, ambivalente.

A cierta distancia de las acciones de transgenerización del personaje se encuentran, por número, las declaraciones y las que evidencian la existencia de conflictos internos relacionados con la condición homosexual (14,2% y 12,8% respectivamente).

La segunda vía en importancia de información acerca de la condición del personaje viene dada por el propio personaje que es quien informa directamente, generalmente a otro personaje de especial relevancia, acerca de su situación.

Como ya se ha dicho en otro momento, la declaración constituye, tal como sucedía con el beso, una secuencia-tipo en las películas analizadas, y como el resto de las acciones de identificación se encuentra presente de forma mayoritaria en las películas de la modalidad reivindicativa.

Esta localización no debe extrañar si se considera que la función de la acción de declaración es, básicamente, la de revelar información acerca de las circunstancias que rodean al hecho de ser homosexual, que es precisamente una de las funciones prioritarias de cualquier discurso reivindicativo: la de informar acerca de los hechos o circunstancias que constituyen la base de la reivindicación, más aún cuando abordan realidades poco conocidas, como lo es la realidad gay en el momento en el que se producen estas películas.

La declaración constituye un clímax de gran intensidad dramática y es valorada positivamente, ya que es el momento en el que el personaje se somete a la prueba de la aceptación social, de la autenticidad, atravesando el espacio que separa su propio conocimiento de sí, del que tienen el resto de personajes que desconocen este rasgo de su personalidad. La valoración positiva de la acción viene dada por su identificación como acción voluntaria -nadie obliga al personaje a identificarse o a reconocer su identificación- asociada a rasgos como valentía -de no ser aceptado el personaje perdería la estabilidad en su entorno- y verdad/autenticidad -el personaje manifiesta la necesidad de romper la disonancia entre su auténtico yo y el que proyecta socialmente-. Todo ello hace que la declaración se convierta en una acción característica del héroe homosexual en su lucha por conseguir la aceptación.

No obstante existen diferencias en el planteamiento de la acción declarativa: en las películas reivindicativas la declaración revela un importante trasfondo de culpa, el personaje, al tiempo que se declara homosexual, parece solicitar el perdón tanto por su condición como por el hecho de haber *mentido* en cierto modo hasta ese momento. Son declaraciones que adoptan, en este sentido, la forma de una confesión:

- a)- Revisión de conciencia: El personaje reflexiona, o manifiesta haber reflexionado, sobre la necesidad de acometer la acción.
- b)- Confesión: por su actitud es fácil reconocer los signos del temor y de la culpa en el personaje al declarar su orientación.
- c)- Solicitud de perdón: el personaje reclama la comprensión de aquél ante quien se ha declarado homosexual.
- c)- Absolución: el personaje objeto de la declaración manifiesta aceptar la realidad que se le presenta y se produce una escena de reconciliación entre ambos.

Estos pasos pueden darse en una sola secuencia, como en el caso de Lluís Serracant (HFO), o insertarse a lo largo de toda la película hasta completar el proceso como sucede con Eduardo (LPO) o Roberto (ED).

La actitud de Toni (GC) podría resultar algo confusa en este sentido, ya que se muestra claramente orgulloso frente al letrado -que es su antagonista-, sin embargo lo importante en este caso no es sino la actitud que mantiene ante el Juez que instruye el caso, puesto que en *Gay Club* no se plantea la aceptación en términos individuales sino en términos colectivos, por lo que Toni, representante del colectivo gay en el discurso, declara y reclama comprensión por parte del Juez

que es quien representa , a su vez, a la colectividad más amplia. Podemos decir por ello que la acción se establece en los mismos términos que el resto de las declaraciones, aunque a diferente escala.

Si constituye, en cambio, una excepción la actitud de Mikel -una vez aceptada la realidad- ante su madre. Mikel, a quien Fama ofrece una lección de orgullo al no responder a la agresión de éste sino sosteniéndole la mirada desafiante, adopta la misma actitud, primero ante los vecinos besando públicamente a Fama y después ante su madre, dejando claro que no está dispuesto a hacerle concesiones en el planteamiento de su vida futura junto a Fama. Lejos de invocar el perdón, Mikel se rebela contra la incomprensión con una declaración desapasionada, meramente informativa, que deja clara su independencia con respecto a cualquier juicio exterior.

La actitud de Mikel es el antecedente de lo que será la actitud de los personajes homosexuales en las películas a partir de *La muerte de Mikel*. En estos discursos, los personajes no sentirán tan frecuentemente la necesidad de hablar acerca de su homosexualidad, simplemente actúan. Cuando los personajes de esta modalidad hacen declaraciones suele deberse a la concurrencia de presiones externas, procedentes de otros personajes, que les colocan ante la necesidad de clarificar situaciones equívocas. Sucede así, por ejemplo, con Pablo Fernández (AMNT) cuando intenta convencer a Salomé (Penélope Cruz), y al falso psiquiatra, de que su homosexualidad no es circunstancial. También ilustra perfectamente esta situación Mario 2 (LCQ2) cuando, ante la mirada ilusionada de Silvia tras hacer el amor con él, se ve en la obligación de establecer para ella la diferencia que a su juicio existe entre “acostarse con alguien” (ella) y “amar a alguien” (Juan).

En ninguno de los casos anteriores aparece el más mínimo rastro de culpa o

temor, el personaje declara su condición movido por circunstancias ajenas a él pero, en ningún caso pidiendo comprensión; sencillamente informa a quien parece precisarlo, acción que le coloca en una posición dominante frente al personaje objeto de la declaración, a diferencia de lo que sucedía en los casos antes citados. Hay aún otra diferencia notable entre estos dos grupos de personajes y es la ausencia de engaño u ocultación, en ambos casos -el de Pablo y el de Mario- el personaje destinatario de la declaración ya conocía la realidad del personaje, realidad que se resiste a aceptar de manera concluyente, siendo precisamente esta actitud la que obliga al protagonista a hacer una declaración explícita.

La diferencia en cuanto a la importancia de la declaración, en uno y otro modo de representación, se hace patente al observar que esta acción se da en 7 de los 11 personajes pertenecientes al grupo de películas reivindicativas (63,6%), frente a 2 de los 12 personajes (16,6%) correspondientes a películas de la modalidad desfocalizada.

Puede suceder, también, que la declaración no sea realizada por el propio personaje sino por un tercero, con lo que los efectos de tal acción escapan por completo a su control; nos encontramos en este caso ante una declaración que va a tener, cuando se produce, el valor de la delación, en la medida en la que dicha acción suele pretender recabar la antipatía, o la hostilidad, hacia el personaje homosexual.

Son víctimas de esta acción Eduardo (LPO), en una de las secuencias del banco, por la acción de Miguel -víctima a su vez de la operación de difamación emprendida por Rosa para alejarle de su novia Carmen y de Eduardo-, Roberto (ED), que se enfrenta a una situación similar como fruto del escándalo al que le conduce el asesinato de su amante -Juanito- por un grupo de extremistas, y Mario

(LCQ), que va a verse expulsado del país, en este caso por la acción indirecta de un aristócrata homosexual que no soporta la negativa del artista a responder a sus expectativas eróticas.

A continuación, siguiendo con las acciones características que tienen que ver con la identificación del personaje, aparecen las expresiones de conflictos internos resultantes de la dificultad para aceptar la propia homosexualidad.

Aparecen, como conflictivos en este sentido, Alfredo (DFTE) en la ya comentada secuencia en la que, tras mirar al obrero se refugia en brazos de una mujer; Juanito, (ED) cuya tensión interna acabará casi a puñetazos en el apartamento contra el objeto de su amor; Jaime (EE), aunque exista bastante incoherencia entre la naturalidad con la que al final de la película reconoce su situación y su actitud durante todo el relato hasta ese momento; Mikel (LMM), quien por causa de este mismo conflicto abofeteará a Fama y le reprochará el haberse presentado en el pueblo para verle; Antonio (LD), personaje en contradicción constante entre el amor hacia Pablo Quintero y los problemas para aceptar su condición; Klaus (TEC), quien llegará a intentar suicidarse arrojándose desde lo alto de un viejo caserón abandonado, acabando con su cuerpo en el pulmón de acero, y por último Claudio, (LCQ2) que acabará pegándose un tiro tras intentar asesinar a su ex-pareja -Alberto- durante un actuación de Mario.

En Roberto (ED), el conflicto no procede del hecho de no asumir su condición, sino de no actuar en consecuencia con su deseo y su afecto.

El caso es que las expresiones de un posible conflicto interno, con solución o sin ella, afecta a una tercera parte de los personajes estudiados, con lo que se convierte también en una de las acciones clave en la caracterización del personaje homosexual, fundamentalmente, una vez más, en los argumentos de las películas

anteriores a *La ley del deseo* (1986).

Otras acciones que se recogen en este grupo, aunque ya en una cuantía mucho menor, son las acciones de reivindicación, de entre las que destacan los alegatos realizados por Raúl (LPO), antiguo amante de Eduardo (LPO), personaje no analizado por tratarse de un secundario con escasa trascendencia en el desarrollo de la trama, pero cuya función es precisamente convertirse en portavoz discursivo de la reivindicación homosexual:

“RAÚL: -Por cierto... toma, me gustaría que leyese esto.

EDUARDO: -'Los homosexuales tienen que conquistar un puesto en la sociedad'. Bueno, muchos ya lo han conquistado, incluso salen retratados en las portadas de la revistas.

RAÚL: -Pero porque son famosos y a la sociedad le interesa encubrirlos. Lo importante es que encuentre su puesto el homosexual anónimo, el que anda por la vida a hurtadillas, completamente solo, en medio de un mundo que le desprecia. Léete eso y luego hablamos.

EDUARDO:- Venga, Raúl... ¿tú crees que a un corruptor como yo le van a servir de algo estas cosas?

RAÚL: -No siempre has sido un corruptor, Eduardo, al menos no lo fuiste conmigo. Lo que pasó entre nosotros fue porque yo lo deseé. Igual que tú”

Otro personaje abiertamente reivindicativo es Ocaña (ORI) quien reclama el derecho a la libre manifestación y expresión de su identidad, además de la repulsa hacia quienes no le entienden o no le respetan.

Toni es el primer protagonista que enarbola una reivindicación gay en favor de los derechos de los homosexuales que, en ese momento, se concretan en el derecho expresarse públicamente sin trabas de ningún tipo.

En *La muerte de Mikel*, además de la actitud de éste ante su madre y lo que

ella representa, nos encontramos, aunque en el ámbito de los personajes secundarios, con la intervención del sacerdote en defensa de la libertad de Mikel frente al temor al qué dirán expresado por la madre.

Aunque la acción de reivindicación, en la que un personaje hace explícitas las inquietudes y los deseos del colectivo gay, es una acción numéricamente escasa, hay que tener en cuenta que una gran parte del contenido de otras acciones, como sucede en muchos casos con la declaración, implica necesariamente una reivindicación más o menos explícita, por lo que no ha de extrañar que su número como acción particular sea tan reducido. La reivindicación se localiza, una vez más, exclusivamente en las películas de la modalidad reivindicativa de representación, no volviendo a aparecer una vez clausurada la misma con *La muerte de Mikel*.

El cine español, salvo excepciones, es poco dado a recurrir a referencias intertextuales que remitan a una hipotética cultura gay. La primera de ellas es la secuencia de títulos de la película *Diferente*, en la que aparecen algunas obras relacionadas con esta cultura gay, como son algunos textos de Federico García Lorca o de Oscar Wilde que ocupan los estantes de la biblioteca en la habitación del Alfredo. Una referencia más a la obra lorquiana aparece en *A un Dios desconocido*, primero con la presencia del propio poeta en el discurso -siempre en espacio off- y después, con constantes referencias al mismo en distintos momentos de la película y, sobre todo, a través de la reproducción, a modo de *leit motive*, de su *Oda a Walt Whitman*⁹⁹ en el magnetofón situado en la habitación de José.

Una tercera referencia a Lorca la encontramos en *Ocaña, retrat intermitent*, en la que el protagonista, ataviado de tonadillero, interpreta en el cementerio un fragmento del *Zorongo Gitano*¹⁰⁰

Más frecuente, y al hilo de lo anterior, es la asociación que se da en las películas analizadas entre determinados ámbitos de expresión gay y la copla española tradicional, habitualmente asociada al mundo del espectáculo, relación que se establece, de un modo u otro, en seis de ellas. Como intérpretes de coplas aparecen Lluís (HFO), Ocaña (ORI), Fama (LMM) y Mario -en ambas entregas de LCQ-, sin embargo, esta asociación puede perfectamente llevarse a cabo a través de los personajes secundarios, tal y como sucede en *Gay Club*.

El universo del espectáculo, ya se ha mencionado al hablar del espacio, aparece como el ámbito cultural por excelencia para la expresión gay española, concretamente el espectáculo musical, que ofrece las posibilidad de interpretar los dramas musicales de siempre, como *Lo juro*, *Ojos verdes* o *Tatuaje*, pero reescritos o, mejor dicho, reinterpretados, en clave gay. Amores que se perciben como imposibles, como los que cuentan sus letras, como los que encarnan los personajes que las cantan, y como, probablemente, son percibidos por muchos de los espectadores gays en una sociedad tradicionalmente homófoba³¹. Lo mismo sucede con otras canciones que, al no definir el género ni del emisor ni del receptor de la letra, permiten cualquier tipo de combinación, como sucede con *Lo dudo* de Los Panchos que sirve de fondo dramático a la secuencia previa al suicidio de Antonio en *La ley del deseo*.

Como puede apreciarse, a tenor de lo expuesto, a pesar de que las acciones específicas que remitan a una subcultura gay sean escasas en número (Cuadro 5-6 en la página 262), parece inequívoco que existe, en los discursos cinematográficos, una relación más que casual entre lo gay y determinada producción cultural de nuestro país como es la copla española, que podría hacer pensar en una identificación de determinados clichés temáticos e iconográficos como componentes, cuando menos parciales, de una subcultura gay específicamente

española.

Por su parte la presencia de la obra de escritores, tradicionalmente reconocidos como gays, de la talla de Federico García Lorca o Luis Cernuda, hacen pensar en el intento de atraer la mirada de la colectividad hacia aspectos, no sólo menos sórdidos, sino incluso bellos -además de universalmente reconocidos- de la realidad homosexual de nuestro país, en un afán por ahondar en una de las vías de legitimación³² con el fin de rehabilitar la imagen social de la homosexualidad. La necesidad, incluso presente, sentida por el colectivo gay de abordar un proceso de este tipo queda claramente expresada en uno de los ensayos publicados más recientemente por la comunidad gay española:

“(…) la visibilidad de todos aquellos que por su fama (actores y deportistas), conocimientos (intelectuales y periodistas) o importancia social (políticos y empresarios) tienen un lugar destacado en la sociedad significaría un paso fundamental para el autoaprecio de un colectivo históricamente ultrajado y falto de estima personal”.
ALIAGA, J.V. y CORTÉS, J.M.G. (1997;121)..

Lo cierto es que la cultura gay queda reducida en lo cinematográfico, excepción hecha de la figura de Lorca, a su manifestación más folklórica y espectacular.

Por lo que respecta a la autodesignación del propio personaje homosexual en cuanto tal, es también poco frecuente, y cuando se produce suelen emplear con sentido positivo términos como “diferente” u “homosexual”, y en situaciones de baja autoestima “marica” o “maricón”, usos que sirven para reforzar el patetismo de determinadas escenas, como la despedida de Roberto Orbea de su mujer en una de las últimas secuencias de *El diputado*. Rara vez emplea el personaje el término “gay” para autodesignarse, aunque *Gay Club* constituye una extensa excepción.

Gay Club también es excepcional en lo relativo a usos lingüísticos, un recurso por lo general poco empleado para la representación diferencial, pero que en este caso alcanza una gran densidad. Los personajes gays de *Gay Club* hablan, refiriéndose los unos a los otros, en género femenino. Además, su discurso está constantemente presidido por la ironía -que puede llegar al sarcasmo- y demuestran poseer una gran agilidad verbal, dando lugar a auténticos combates verbales de intención manifiestamente humorística.

En cierto modo, según el cine, la lengua viene a sustituir al puño en un determinado tipo de personaje gay, como puede verse en algunas secuencias, no sólo de *Gay Club*, sino también de *Un hombre llamado flor de Otoño*. La ironía aparece como el arma que sirve al personaje homosexual, en muchos casos, para defenderse y salir airoso en un entorno hostil.

5.3.3 La acción de relación.

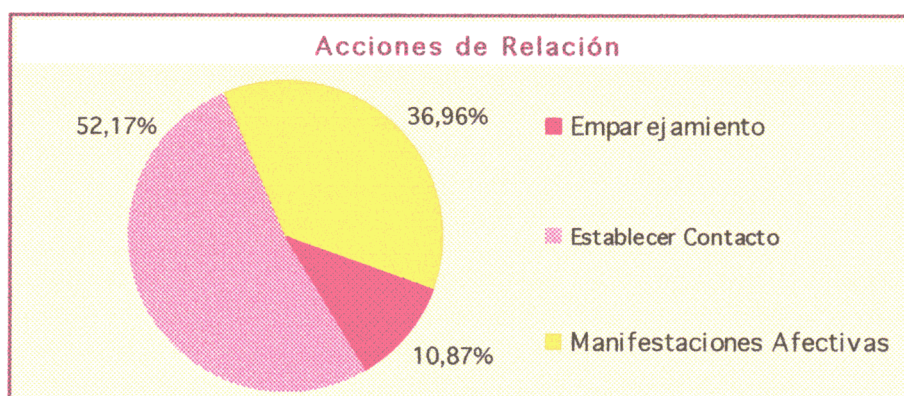


Gráfico 5-9: Distribución de las acciones de relación.

La acción más emblemática de las que tienen que ver con el planteamiento de relaciones interpersonales -a distinto nivel y en diferente ámbito- por parte del personaje homosexual es el establecimiento de contacto (51,1%), lo que resulta bastante lógico si se piensa que las acciones diferenciales más numerosamente

representadas son las sexuales.

El contacto se suele representar, exclusivamente, en escenarios urbanos (Cuadro 5-9; 265), fundamentalmente de noche (Cuadro 5-7; 263), en espacios públicos (Cuadro 5-8; 264), sin gran diferencia en cuanto a si son interiores o exteriores (Cuadro 5-10; 266).

Desde el punto de vista de los escenarios de la acción (Cuadro 5-5), según lo representado en los discursos fílmicos el establecimiento de contacto puede tener lugar indistintamente en cualquier escenario, no siendo precisa su circunscripción a los considerados diferenciales. Tampoco se producen equívocos cuando un personaje decide abordar a otro, sea cual sea el escenario, ni se muestra esta acción como un estado potencial de vulnerabilidad, ya que sólo los personajes implicados, o sus afines, parecen estar al tanto de una maniobra que se apoya, al menos en sus primeros movimientos, fundamentalmente en la mirada.

De este tipo de contacto es paradigmático el desarrollo de la acción en la secuencia del bar, en *Las cosas del querer*, en la que Mario acaba citándose con un joven en una pensión cercana, secuencia que vuelve a repetirse, al menos en su fase inicial de inequívoco contacto visual, en *Las cosas del querer 2* entre Mario y Alberto.

No obstante, el contacto también puede establecerse en espacios predefinidos para tal función, en cuyo caso la mirada pasa de ser identificadora a ser explícitamente incitadora, como ocurre en *Los placeres ocultos* cuando Eduardo acude a los jardines donde ofrecen sus servicios jóvenes que ejercen la prostitución. En este caso el espacio determina el modo en que se establecen las relaciones entre los personajes que lo ocupan, en él no hay lugar para otra negociación que no sea la del propio objeto de transacción, es decir el sexo.

ESPACIO	Nº de Acciones
Calle	5
Espacio Educativo	3
Espacio de Ocio	2
Establecimiento Público	2
Jardín / Parque	2
Pensión Hotel	2
Playa / Lago / Río / Piscina	2
Urinario	2
Aparcamiento	1
Casa	1
Cine/Teatro	1
Espacio laboral	1
Transporte Público	1

Cuadro 5-5: Contacto vs. Escenarios.

En los espacios no predefinidos, sin embargo, la mirada constituye una auténtica plataforma previa de negociación, que garantiza un margen suficiente de seguridad como para retroceder en caso de que tal negociación se vea frustrada en su fase previa, bien porque no haya interés por la otra parte o bien, y esto es seguramente lo más importante, porque se haya producido un error de interpretación y la otra parte no comparta la orientación del personaje en cuestión. Este último supuesto, como ya se ha dicho, no aparece reflejado en el cine español⁵³.

Del contacto se ofrecen dos posibilidades: el que responde a un plan o proyecto, como son los que entablan, en principio, Eduardo con Miguel (LPO), Roberto con Juanito (ED) o Ángel con Bruno (HYD), y el que se produce de forma

fortuita, como los mencionados encuentros de Mario (LCQ y LCQ2), el que tiene lugar entre Roberto y Nes (ED) en la cárcel o el infructuoso, al menos en términos de contacto homosexual -e intencionalmente cómico- encuentro que protagonizan Pablo Fernández y Vicente (AMNT) en los urinarios del conservatorio.

Además de las acciones sexuales de las que se ha dado cuenta en el gráfico 5.3.1 (p.209) existen otras acciones que, paralelamente o al margen de lo sexual, forman parte también de la representación de la afectividad homosexual y, como tales, del grupo de acciones implicadas en la relación entre los distintos personajes; es éste el caso de lo que se hemos dado en llamar manifestaciones afectivas.

Las manifestaciones afectivas, una vez excluidas las específicas o fundamentalmente sexuales, constituyen el 38% de las acciones de relación, siendo, por tanto, las más numerosas después de los contactos. Se agrupan éstas básicamente en torno a dos ejes de acción: la manifestación del enamoramiento y la expresión, más o menos trascendente en términos de influencia sobre el desarrollo de la trama, de los celos.

El enamoramiento puede ser una actitud expresada de forma explícita por el personaje mediante una declaración, por otros personajes que se encuentren al tanto de la situación, o puede ser mostrada implícitamente a través de otras acciones por el discurso.

El primero en enamorarse de otro hombre en el cine español es Eduardo (LPO), enamoramiento que va a seguir la vía de la reformulación en términos de amistad.

Eduardo conoce a Miguel y decide seducirle, acción que corresponde a la secuencia de la salida de la academia ante el escaparate de motocicletas. Para tal fin,

Eduardo elabora una estrategia: primero aproxima a Miguel hacia su entorno haciendo que Raúl -uno de sus antiguos amantes- le contrate en su empresa, y después promueve la admiración de Miguel hacia su persona mostrándose ante él como un hombre poderoso, y como una constante fuente de placer, por cuya mediación se puede obtener prácticamente todo: asisten a espectáculos, van juntos a cenar, contrata para Miguel a una prostituta (y otra para él ocultando su verdadera orientación), consigue la ansiada moto que podrá comprarse gracias al trabajo proporcionado, etc...

El problema es que en este transcurso tendrán lugar dos hechos esenciales para entender el complejo personaje de Eduardo y su no menos compleja relación con Miguel: Eduardo comprenderá que Miguel no es accesible para él en términos sexuales, y también que se ha enamorado de él. Estos dos hechos incompatibles pueden suponer para Eduardo perder definitivamente a Miguel, temor que llega a manifestar explícitamente:

“EDUARDO: El día que te abordé en el escaparate de las motos no era la primera vez que te veía, llevaba varios días observándote... ¿Comprendes?.

MIGUEL: No

EDUARDO: Al principio era sólo una simple atracción física, pero se fue convirtiendo en algo más importante. Por las noches pensaba: ‘mañana se lo diré’, pero cuando llegabas, cuando te sentía cerca me entraba un infinito miedo a perderte y me contenía, esperando... deseando que llegase el momento de poder decir...

MIGUEL: ¡Venga, calla! ¡Cállate!.

EDUARDO: Tengo que decirte toda la verdad, necesito que la sepas.

MIGUEL: Pero yo no, ¿no te das cuenta? ¡No necesito saber tu verdad! ¡Nunca he querido saberla!.

EDUARDO: Miguel... [cogiendo entre sus manos la cabeza de Miguel]

MIGUEL: [Zafándose] ¡Quita, marica, suéltame!. No te creas que yo soy un imbécil, me he criado en un barrio, sé todo lo que hay que saber, desde los doce años he conocido tipos como tú que te siguen por la calle o se te arriman en el metro, pero confié en ti porque... ¡porque en alguien hay que confiar coño!

EDUARDO: Escúchame, por favor...

MIGUEL: Ya te he escuchado bastante ¿Además para qué tanto juego? habérmelo propuesto el día que me hablaste en el escaparate, te hubiera dicho que no y ya está”.

Este diálogo, además de lo anterior, es ilustrativo de otro hecho importante, que acaso constituye uno de los mensajes esenciales de *Los placeres ocultos* y que es la mencionada reformulación del deseo homófilo, y lo que ello puede significar en una lectura más profunda: históricamente la homosexualidad ha sido considerada, antes y además de como patología, como vicio, y por tanto como pulsión no siempre sumisa a la voluntad de quien lo “padece”. Eloy de la Iglesia ofrece en *Los placeres ocultos* una versión totalmente novedosa y subversiva del eros homosexual, capaz no sólo de contemplar el amor, sino de someter el deseo a la voluntad de quien lo siente.

Sin embargo, el mensaje no acaba en lo anterior: se puede decir que *Los placeres ocultos*, mediante la secuencia antes citada y las inmediatamente sucesivas, construye una metáfora de las relaciones entre el universo homosexual y el heterosexual avisando acerca de alguna de las paradojas de esta relación.

De la Iglesia, que no ha dudado en mostrar al principio del relato alguno de los perfiles menos favorecedoras de un determinado tipo de homosexualidad como la prostitución, el aprovechamiento de las diferencias sociales, el empleo de artes de dudosa legitimidad en la seducción..., nos ofrece la figura de un homosexual - Eduardo- capaz de ejercer un control absoluto sobre su deseo (recuérdese la secuencia del dormitorio en la que Eduardo contempla a Miguel), capaz de enamorarse y capaz, por ese mismo amor, de sacrificar su deseo y de enfrentarse desarmado (su única arma es la ocultación y decide tirarla y optar por la transparencia) a la crueldad de un Miguel que no duda en insultar y darse por

ofendido cuando, según se desprende del diálogo anterior, si no sabía, al menos intuía con bastante claridad los deseos de Eduardo hacia su persona.

He aquí la paradoja: la promiscuidad, el deseo entendido como desorden, la inestabilidad emocional del protagonista homosexual, se presentan como el efecto inmediato del vacío interior (fallece la madre de Eduardo), de su enfrentamiento a la incompreensión, a la ignorancia como opción más cómoda (“¡No necesito saber tu verdad!, ¡Nunca he querido saberla!”) del personaje heterosexual. Ante el rechazo abierto de Miguel, incapaz de valorar en un primer momento la grandeza de su gesto, Eduardo es lanzado al vacío.

¿Quién entonces es realmente egoísta o cruel? ¿Quién injusto? ¿Quién co-responsable? ¿Quién traiciona la confianza de quién?. Éstas parecen ser las nuevas reflexiones a las que ha de enfrentarse el espectador de *Los placeres ocultos*.

Para Ocaña, el enamoramiento es una experiencia única y remota cuyo recuerdo llega a emocionarle realmente, y también en este caso se establece - Ocaña establece- una diferencia tajante entre ese sentimiento no ajeno al deseo, pero sí distanciado de la experiencia meramente sexual.

“OCAÑA: De quien verdaderamente estuve *enamorado* era de un tío que le llamaban “loco” (...). Yo estaba muy nervioso porque me gustaba mucho. Nunca le toqué, pero nada más verle en bañador me parecía como muy grande para mí porque tenía tantas, tantas ganas de tocarle, era tan bello. No es como ahora, por ejemplo, que para mí veo un cuerpo, ahora, pues no sé... me gusta... pero es como... es como beber aguardiente o beber café con leche. Aquello era diferente, era muy emocionante... (...).

OCAÑA: -Pues después sí, no se si he amado, no sé... llámale amor o llámale como quieras (...) Verdaderamente estaba enamorado de él”.

El enamoramiento esta presente en muchos de los relatos sucesivos, aunque tardará algún tiempo en volver a ser verbalmente explícito como en los casos anteriores. Es evidente que existe enamoramiento entre Roberto y Juanito en *El diputado*, pero en este caso se pondrá de manifiesto a través de otras acciones, entre ellas la negación de su existencia, como sucede cuando Juanito, tras sincerarse con Roberto en el apartamento, decide negar una realidad que se hace mucho más evidente desde lo inverosímil de su propia negación:

“JUANITO: Imagínate que se enteran de que estás pagando a un chulo como yo.

ROBERTO: Tienes un concepto demasiado bajo de ti, Juanito

JUANITO: No es demasiado bajo: es la verdad. ¿No querías la verdad? Pues es así. Soy un chulo, no te hagas ilusiones, y si estoy contigo es porque ... pues porque me sueltas la pasta, o qué te habías creído ¡so gilipollas!”.

Precisamente en la actitud de Juanito se evidencia una lucha interna en contra de lo que está sintiendo, que aflora precisamente en el instante de duda que precede a la exposición del elemento “pasta” como única causa para su permanencia junto a Roberto. Otras dos acciones vienen a apoyar esta argumentación: la primera es la forma en la que Juanito pide a Roberto que le bese:

“JUANITO: Mira que hemos hecho guarradas y todavía no me has pedido una cosa que es lo primero que intentan todos.

ROBERTO: ¿El qué?

JUANITO: Nunca me has pedido que te dé un beso.

ROBERTO: Ya lo ves... debe ser que estoy acostumbrado a besar a mi mujer y... no sé, cuando estoy con chicos, pues... se me ocurren otras cosas.

JUANITO: ¡No, oye, si no tengo ningún interés! Lo decía porque me choca que no me lo hayas pedido nunca.

En este diálogo hay una evidencia notoria, que es el ingenuo juego de ocultación mediante la transferencia del propio deseo formulado como deseo del otro, y una evidencia más sutil que es el hecho de que Juanito afirme que es “lo primero que piden todos” cuando, dado el contexto, lo lógico es que dijera “pedís todos”, diferencia gramatical que lejos de ser baladí delata que el propio Juanito ya establece a priori una diferencia, cuando menos formal, entre su relación con Roberto y las que hasta entonces ha mantenido con *los otros*.

La otra acción es el hecho de que Juanito confiese que mentía cuando dijo que sólo estaba con él por dinero y, aún más, que forma parte de una conspiración de la extrema derecha contra su persona, cambio de actitud que es percibido perfectamente por los conspiradores y que pagará con la vida.

Enamorarse se enamorará también Pablo Quintero en *La ley del deseo*, y tampoco esta vez se verá correspondido resignándose a sufrir el juego de ambigüedad al que Juan le somete:

“PABLO: Yo no tengo la culpa de haberme enamorado de ti, y tú no tienes la culpa de no haberte enamorado de mí”.

Pero el enamoramiento explícito más relevante del cine de los últimos años es el que protagoniza Mario en *Las cosas del querer*, y que da lugar a la intensa escena en que Mario, acompañado al piano por Juan, aprovecha el pretexto de un ensayo para declarar abiertamente su amor por medio de la canción *Lo juro*, de los maestros León y Quiroga. Este sentimiento, cuya intensidad adquiere en esta escena dimensiones de auténtico drama en el rostro de Mario, va a mantenerse como una constante a lo largo, no sólo de esta película, sino también en la siguiente entrega *Las cosas del querer 2*, incluso más allá de la muerte de Juan a manos de una amante despechada.

Uno de los aspectos que más llama la atención en el análisis del enamoramiento entre personajes homosexuales, es que en todos los casos los personajes establecen de manera explícita una diferencia tajante entre sexo y afecto en sus relaciones. La capacidad de enamorarse y el empeño por delimitar ante los ojos del espectador el territorio de un deseo homosexual para, a continuación, trazar el perfil de un amor homosexual buscando en el espectador la compasión, en sentido estricto, desde la universalidad de un sentimiento como el amor, es probablemente una de las aportaciones más importantes del cine al discurso legitimador de la homosexualidad.

El homosexual, desde su caracterización como personaje enamorado, no sólo no aparece como un ser enfermo o atrapado por el “vicio nefando”, sino que es un ser que reclama el derecho a expresar su amor, dejando claro que no hay confusión posible en el uso de los términos.

Sin embargo el amor homosexual es, por definición según el cine, un proyecto para el desencuentro, una misión imposible por distintas razones: por la falta de correspondencia como ocurre con el amor de Eduardo hacia Miguel, de Pablo Quintero (LD) y de Mario (LCQ) hacia sus respectivos Juanes, y de Claudio hacia Alberto (LCQ2); por la interposición de terceras partes en discordia como Mikel y Fama (LMM) o Roberto Orbea y Juanito (ED) o Alberto con Mario (LCQ2); aunque también hay ocasiones en que no se ofrecen tantas explicaciones, simplemente no se consolida, como Ocaña con su emotivamente recordado Manolo (ORI).

Y por esta vía llegaríamos a la situación de emparejamiento, sin embargo hay que analizar antes otro tipo de manifestaciones afectivas que cuentan con representación en los discursos fílmicos analizados, como son las expresiones de

celos que están protagonizadas por Antonio en *La ley del deseo*, por Bruno en *Hotel y domicilio* y por Claudio en *Las cosas del querer*, y que en todos los casos van llevar implícita la ejecución de acciones desesperadas. Antonio asesinará a Juan y acabará quitándose la vida, Ángel acabará asesinando a Bruno y Claudio intentará lo propio con Alberto, sin llegar a conseguirlo. En los tres casos los celos, los de Antonio, los de Bruno y los de Claudio, son mostrados como fruto de una inseguridad esencial y su representación fílmica es escasa. El personaje homosexual suele ser ofrecido más frecuentemente como un ser flexible, que no vive problemáticamente el hecho de compartir sus afectos. Así se presenta la estupenda relación que se establece entre Eduardo (LPO) y la novia de Miguel o entre Juanito (ED) y Carmen, la mujer de Eduardo. También es fluida la relación entre Pablo Quintero (LD) y Juan, a pesar de la ambigüedad y los devaneos de este último, y qué decir de la perfecta relación que Mario (LCQ) mantiene con Pepita, compañera de Juan, quienes comparten incluso los recuerdos y la fotografía de su amor fallecido (LCQ2).

Sin embargo, esta disponibilidad afectiva al enamoramiento y la flexibilidad a la hora de vivir las relaciones no parecen favorecer el hecho de que dos hombres lleguen a formar una pareja.

Pocos son los personajes que inician una relación de pareja y, de los pocos que emprenden tal acción, ninguna consigue sobrevivir lo suficiente como para dar paso a la representación de una cotidianeidad homosexual. Tal cotidianeidad carece por completo de representación en nuestro cine.

La pareja homosexual no entra en juego en el cine español hasta la modalidad desfocalizada de representación, y lo hace de manera poco afortunada puesto que de ellas sólo se ofrece en algunos casos su simple recuerdo, como la que

formaban José y Miguel en *A un dios desconocido*, Ángel y Ramón en *Hotel y domicilio* -cuya ruptura dará pie a Ángel a buscar los servicios de Bruno- y Claudio con Alberto en *Las cosas de querer* 2. En otros presenta el momento mismo de la ruptura, que es el punto de partida de *Alegre ma non troppo* entre Pablo, el protagonista, y su amante Pablo⁴, y en otros apenas hay tiempo para plantear su inicio, como la que empezaban a protagonizar Mikel y Fama en *La muerte de Mikel*.

Junto a estas parejas, existen otras relaciones que, aun no alcanzando el mismo grado ni el estatuto de convivencia, implican la existencia de cierto proyecto común que se prolonga durante un período de tiempo. Estamos hablando, por ejemplo, de la relación que Roberto Orbea (ED) reconoce haber mantenido con un compañero durante el cumplimiento del servicio militar o la que se establece entre Ángel y Bruno (HYD).

Se podría haber considerado, también, la posible relación entre Mario y Juan hacia la que apunta en algunos momentos la acción de *Las cosas del querer*, pero sería necesario realizar un ejercicio de inferencia excesivo para determinar el significado cabal de tal relación, ya que el propio discurso ofrece muy pocos datos aparte de la confirmación de que la relación entre ambos personajes pudo, en algún momento durante su participación en la contienda, desbordar los límites de la estricta amistad.

La frustración ante la imposibilidad de encontrar o establecer una relación de pareja late en el fondo de gran parte de los dramas homosexuales. Muchos de los personajes habitan una soledad no elegida, aunque se hayan resignado o acostumbrado a ella, como Pablo Quintero (LD) o Mario (LCQ). Otros no renuncian a conseguir su proyecto común: Roberto y Juanito (ED), Mikel y Fama (LMM) o Mario y Alberto (LCQ2). Otros están dispuestos a convertir su relación en lo que

haga falta con tal de huir del fantasma de la soledad, como es el caso de Eduardo con respecto a Miguel (LPO).

La pareja homosexual que se rompe lo hace, según lo representado, por razones internas de la propia pareja. Así ocurre con José y Miguel (ADD), Pablo Fernández y Pablo Mur (AMNT), Ángel y Ramón (HYD) y Alberto y Claudio (LCQ2), sin embargo, las razones son múltiples cuando se buscan las causas por las que las parejas no llegan a consolidarse: la interposición de factores externos son la causa más frecuentemente considerada en el fracaso de las relaciones entre los personajes estudiados. Ocurre de este modo en la relación entre Roberto y Juanito (ED), cuya relación se ve frustrada por el asesinato del segundo, que es lo mismo que ocurre con Mikel y Fama (LMM); la posibilidad de una relación entre Mario y Alberto (LCQ2) desaparece al desatarse el escándalo por el intento de asesinato de Alberto por parte de Claudio, y Pablo Quintero y Juan (LD) corren una suerte muy similar a manos de Antonio, incluso entre Ángel y Bruno todo marcha bien hasta que reaparece Guillermo. No deja de ser sorprendente que estos factores externos supongan, sistemáticamente, la muerte de uno de los miembros, pero de ello se tratará en el siguiente epígrafe. En otros casos, como el de José (ADD) u Ocaña (ORI), todo parece indicar que su estado no es sino el resultado de una opción personal:

“OCAÑA: Yo no soy hombre de amores largos porque las relaciones de dependencia (...) dicen, son muy enajenantes, y es verdad. A mí me gusta estar más libre”.

5.3.4 La agresión.

Las agresiones, de naturaleza física o psicológica, constituyen un capítulo importante dentro de las acciones diferenciales. Las agresiones pueden ser

padecidas por los personajes protagonistas, pero también realizadas por ellos sobre otros.

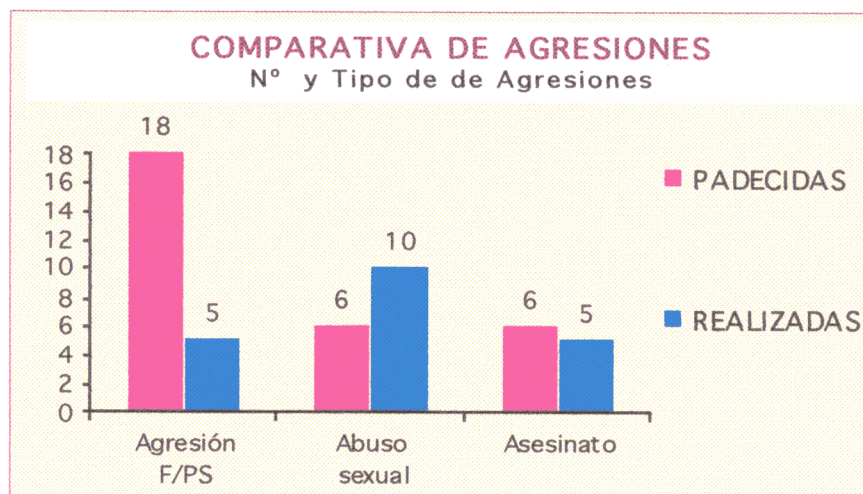


Gráfico 5-10: Agresiones padecidas vs. realizadas.

Según puede apreciarse en el Gráfico 5-10, el personaje homosexual suele aparecer más como víctima (66%) que como agresor (33%).

Como víctima las agresiones más frecuentes sufridas por los protagonistas homosexuales son las agresiones físicas o verbales (60%) con gran diferencia sobre otras agresiones como los abusos sexuales (20%) o el asesinato (20%).

Como agresor, y según muestra el mismo gráfico, el cine muestra al personaje homosexual con mayor tendencia a cometer abusos sexuales sobre otros personajes (50% de las agresiones) que a llevar a cabo otro tipo de agresión.

La agresión sobre un personaje homosexual aparece por vez primera en *Los placeres ocultos*, donde Eduardo recibe tanto los insultos -en privado y en público- de Miguel, como la paliza de un grupo de chaperos pagados por Rosa. Este mismo tipo de agresiones serán sufridas también por Flor de Otoño, aunque en este caso destaca la humillación de la que es víctima al ser abandonado patéticamente, tras la

paliza, travestido ante la puerta de la casa en la que vive con su madre. En Ocaña estas agresiones parecen ser el motivo de su traslado del pueblo a la ciudad, y aún parecen perturbar su memoria:

“OCAÑA: Por la noche empiezo a recordar todas las cosas del pueblo, cuando me atascaba en el barro, cuando la gente me maltrataba con sus miradas, con sus lenguas, todas las humillaciones sufridas por allí”.

En el caso de Roberto Orbea, la agresión no se produce directamente por el hecho de ser homosexual, sin embargo, los efectos de la opinión pública hacia su orientación sexual sí son tomados en cuenta por sus enemigos a la hora de plantear su macabra estrategia. Con ello, Eloy de la Iglesia llama la atención sobre la vulnerabilidad del homosexual en un entorno social hostil. Esta misma vulnerabilidad aparece reflejada en *Las cosas del querer* cuyo protagonista, Mario, será víctima de los caprichos de un joven aristócrata cuya madre, a la vista de la arrogancia del artista, no dudará en lanzar sobre él a las fuerzas represoras que operarán al margen de cualquier legalidad y amparándose en el anonimato, tendiéndole una trampa que acabará con el escándalo, con su linchamiento y con la *sugerencia* de que abandone el país. Similar suerte correrá en la segunda entrega *Las cosas del querer 2*, aunque sin linchamiento físico: en este caso la conspiración la trama otro joven aristócrata, Claudio, frustrado ante su incapacidad para recuperar el amor de Alberto y celoso al darse cuenta de que éste se ha enamorado del protagonista. La conspiración acabará con el insulto público y con el intento de asesinato de su ex-amante Alberto, receptor de la parte física de la agresión, ante el desafío de Mario cuando le dedica la canción *Ojos verdes*. Las últimas agresiones físicas y psicológicas padecidas por los personajes homosexuales vuelven a estar relacionadas con los celos y están protagonizadas por Bruno y por Ángel -a manos de Guillermo- en *Hotel y domicilio*. Una vez más el chantaje, apelando al posible

escándalo, hace mella en el personaje homosexual: Guillermo castigará física y verbalmente a Ángel y le amenazará además con el escándalo si no abandona a Bruno. Bruno, por su parte, también se verá golpeado y humillado por Guillermo y, finalmente, será asesinado por Ángel.

Hay una diferencia importante en cuanto a ámbito de procedencia de las agresiones, según sea homo u heterosexual y según en qué modalidad de representación nos encontremos:

En las películas reivindicativas, las agresiones provienen mayoritariamente (más del 66%) de agentes heterosexuales, y tan sólo en dos películas la agresión proviene de otro homosexual (el otro 33%) que son *Un hombre llamado flor de Otoño* y *Él y él*. Sin embargo, si nos vamos a observar qué ocurre en las películas correspondientes al modo desfocalizado, nos encontramos con que los personajes homosexuales son víctimas de sus propias agresiones, sin que aparezca un sólo caso en el que un homosexual sea víctima de agresión por parte de un personaje heterosexual, sea ésta del tipo que sea. Aun en los casos en los que pueda parecer lo contrario, es evidente que la génesis misma de la agresión, su propia concepción, parte en mayor o menor medida de un personaje homosexual cuya iniciativa es tomada por otros como excusa para desencadenar su violencia. Ocurre de este modo, por ejemplo, con las agresiones padecidas por Mario en ambas entregas de *Las cosas del querer*. Sólo Pablo Fernández, al pelearse con Vicente en *Alegre ma non troppo*, podría entenderse como una excepción, pero sería un error considerarlo como tal, ya que la discusión y la posterior agresión nada tienen que ver, en este caso, con la sexualidad de los personajes.

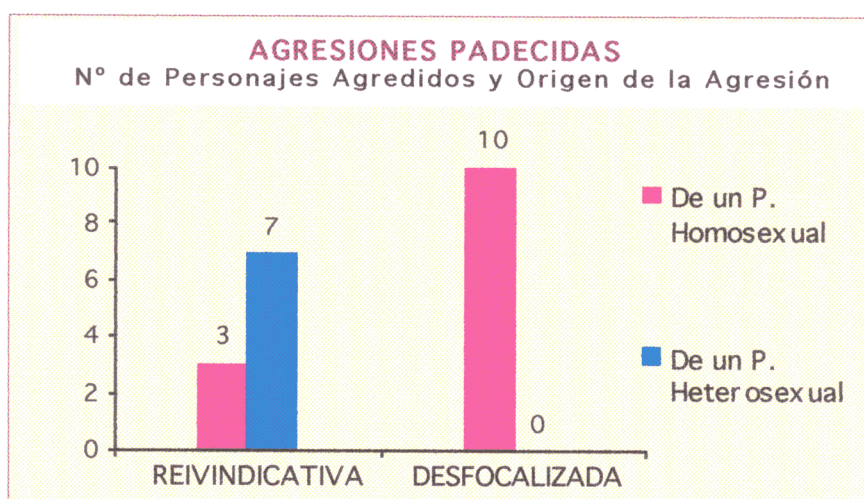


Gráfico 5-11: Origen de la Agresión vs. Modalidad de Representación.

Cabría preguntarse si tal repliegue de la agresión hacia el terreno exclusivamente homosexual no responderá a un mecanismo autolimitador del propio cine, similar a la llamada “censura del público” a la que nos hemos referido al hablar del cine de la transición. Es evidente el peso creciente que la reivindicación del colectivo gay ha ido adquiriendo en la opinión pública, y la capacidad, cada vez mayor, que el colectivo presenta para responder a posibles acciones susceptibles que pueda considerar “negativas” o contrarias a sus intereses.

¿Tendrán estos factores alguna responsabilidad sobre un fenómeno como el anterior?. Ciertamente el efecto es demasiado generalizado como para considerarlo una simple coincidencia, sin embargo excede a los límites de este estudio afirmar o negar nada de forma categórica al respecto, considerando que debe limitarse a levantar acta de la existencia del fenómeno para, en otro momento, estudiar su evolución e implicaciones y sacar las conclusiones oportunas. Considerar que el cine eluda representar un posible conflicto entre los universos homo y heterosexual, por el temor a la respuesta del colectivo hacia representaciones negativas de su circunstancia, no concuerda con otro hecho no menos llamativo que es la aparición del homosexual agresivo, cuya presencia es algo más que anecdótica en las películas

de la última modalidad estudiada.

En los discursos fílmicos reivindicativos el homosexual rara vez era un personaje presentado como agresivo, más bien se limitaba a soportar con estoicismo las pullas de diversa consideración que iba recibiendo de un entorno fundamentalmente hostil. Así ocurría con Eduardo (LPO), con Ocaña (ORI), con Roberto y Juanito (ED), con Mikel y Fama (LMM). Escasos eran los personajes que tomaban la iniciativa a la hora de ejecutar acciones que pudieran interpretarse como agresiones como Ramón (EE) al abusar de Jaime, o Jaime (EE) al asesinar de un botellazo de *Agua de Solares* a Ramón por su osadía, o también Mikel al abofetear a Fama por plantar ante sus ojos la insoportable evidencia de su frustrada homosexualidad, y en ningún caso el personaje homosexual agredido respondía al ataque, Eduardo (LPO) vuelve a su apartamento y a su lámpara de infrarrojos tras ser puesto en evidencia públicamente por Miguel, Ocaña abandona el pueblo, Roberto asume su destino y acude al Congreso de su Partido, Juanito no tiene opción, Ramón se deja matar y Fama asiste en silencio al funeral por su amante muerto que tampoco parece haber podido evitar su suerte, a pesar de mostrarse absolutamente dispuesto a combatir con tal de llevar adelante su nuevo proyecto vital.

Con la llegada de *La ley del deseo*, y con ella de una nueva modalidad de representación, el personaje homosexual es capaz de responder a la agresión: sucede así con Pablo Quintero (LD) frente a Antonio o, más efectista aún, como su hermana Tina, un transexual, que es capaz de tumbar de un sólo puñetazo al ayudante del inspector de policía. También responderá Pablo Fernández (AMNT) a la actitud chulesca del heterosexual Vicente, aunque la hazaña le costará las gafas; Mario (LCQ) mantendrá una actitud beligerante desde su arrogancia contra quienes pretenden imponerle una voluntad que le es ajena: se negará a cantar el *Cara al sol* e

irá a la cárcel; se negará a ceder a los caprichos del conde y tendrá que abandonar el país; se negará a apartarse de Alberto y responderá públicamente al desafío de Claudio, aun a costa de provocar un final trágico.

Sin embargo, en términos de agresión, la novedad no acaba en la representación de un personaje capaz de responder, de un modo u otro, a las agresiones arbitrarias de su entorno, sino que aparecerá, y esto sí que será una novedad absoluta, un tipo de homosexual agresivo que puede llegar a ser un auténtico psicópata. Su paso por las pantallas españolas será breve pero intenso, estamos hablando de Antonio en *La ley del deseo*, de Klaus o de Ángel en *Tras el cristal* y de Guillermo y de Ángel en *Hotel y domicilio*, seres demasiado cegados por la pasión -o simplemente carentes de escrúpulos- por defender sus intereses, afectos al asesinato, al chantaje y a la tortura como medio más directo para conseguir fines o evitar males mayores.

Si Roberto Orbea (ED) se replegaba en la autocompasión y en la resignación ante el destino incierto que le aguarda, Ángel no duda en aprovechar la ocasión que pone la vida de Guillermo en sus manos, inconsciente tras una caída, para borrar de un mazazo en la nuca la amenaza del chantaje; como tampoco dudará en asfixiar a Bruno si con ello ataja el peligro que suponía para su seguridad el estado de nervios que embargaba a su joven amante.

Con el asesinato sucede algo similar: la segunda acción en importancia numérica dentro de este grupo de acciones, acaba con la vida de seis personajes: Juanito (ED), Ramón (EE), Mikel (LMM), Klaus (TEC) Bruno y Guillermo (HYD), aunque habría tal vez que tomar en consideración, además, el intento de asesinato del que es víctima Alberto, y que le dejará seriamente lisiado También en estos casos se produce el mismo fenómeno: a los personajes homosexuales los

asesinan fundamentalmente personajes heterosexuales en las películas reivindicativas, y solamente homosexuales en las posteriores.

Cinco son los asesinatos cometidos por personajes homosexuales, y diversas las causas que les llevan a cometerlos. El personaje homosexual mata, o al menos lo intenta, por amor, como Antonio en *La ley del deseo* o Claudio en *Las cosas del querer 2*; por miedo, como hace Ángel en *Hotel y domicilio*; por despecho, como Jaime en *Él y él* o por psicopatía, como sucede en los casos de Ángel y Klaus en *Tras el cristal*. El asesinato puede ser cometido por personajes con una estabilidad emocional muy precaria, como aparenta ser la de Antonio, Claudio o Jaime, o llevarse a cabo con absoluta frialdad como los que ejecutan Klaus, Ángel y Ángel.

Como en cierto modo ya se ha apuntado, todos los asesinos homosexuales, a excepción de Jaime, son producto del cine desfocalizado, sin que exista razón aparente que explique un fenómeno que se dispara, aunque sea en clave de comedia, en películas más recientes como *Perdona bonita pero Lucas me quería a mí* no incluida en este estudio.

En cuanto al tercer tipo de acciones, el abuso sexual, obviamente se lleva a cabo sólo por personajes homosexuales, aunque los destinatarios de los abusos pueden ser tanto homosexuales como heterosexuales, tratándose de niños en el segundo caso.

Llevan a cabo abusos o vejaciones sexuales cinco de los veinticuatro personajes analizados, algunos en repetidas ocasiones. Ramón (EE) en complicidad con Lina, que suministra un narcótico a Jaime acostándole después desnudo en su cama; Antonio (LD) al abalanzarse sin previo aviso sobre Juan en la secuencia del acantilado y Klaus (TEC) sobre un niño al principio de la película, aunque después

se referirán otras acciones similares llevadas a cabo por el personaje en los campos de exterminio nazis, sin olvidar la secuencia en la que induce a Ángel, todavía niño, a que realizarle una felación. Ángel abusará a su vez de Klaus, culminando así el proceso de destrucción total de su objeto de deseo, en una dura escena en la que sacará a Klaus del pulmón de acero para dejarle morir por asfixia tras eyacular en su boca. También protagonizará una escena de abuso sexual Ángel, en *Hotel y domicilio*, cuando es requerido, como médico forense, para que examine en las dependencias policiales a un presunto delincuente que afirma haber sido golpeado durante el interrogatorio, siendo evidente, tanto por la actitud del protagonista como por la reacción de su víctima, que el examen físico excede sospechosamente el ámbito de lo estrictamente profesional. En la misma película se sugieren también abusos sexuales por parte de Guillermo sobre Bruno, uno cuando éste era menor de edad, y otro en la secuencia de la fábrica momentos antes de que tenga lugar el forcejeo que acabará finalmente, y por la acción definitiva de Ángel, con su vida.

5.3.5 Agresión en relación con el Espacio y con el Tiempo.

Pasemos a ver ahora la relación entre las acciones diferenciales y la cualificación espacio temporal de los escenarios en los que se llevan a cabo (Cuadro 5-7;:263, Cuadro 5-8;264, Cuadro 5-9;265 y Cuadro 5-10;266).

En cuanto a las agresiones realizadas por el personaje, la agresión común, física o psicológica, suele llevarse a cabo de noche, fundamentalmente en espacios públicos, únicamente urbanos y exclusivamente interiores (espacios de tortura, apartamentos, salas de espectáculos, locales gays y también en comercios).

Desde el punto de vista de la recepción de agresiones, éstas tienen lugar con escasa diferencia en cuanto al día o la noche y, aunque se producen

mayoritariamente en espacios urbanos e interiores, aparecen mencionadas también agresiones en espacios rurales, como en el caso de Ocaña, y naturales, como las palizas que reciben Flor de Otoño y Mario. En cuanto a los escenarios se incorporan entre otros, además de los anterior, el espacio judicial y el laboral.

Los abusos sexuales, padecidos o ejecutados, se producen sobre todo de noche, en espacios urbanos, aunque también se recoge alguno natural, como el de Klaus sobre Ángel, y también casi siempre en interiores .

Por último los asesinatos, igualmente padecidos o ejecutados, se producen de noche y en espacios urbanos, y en casi todos los casos tiene lugar en la propia casa del protagonista, a excepción del asesinato de Guillermo, que se produce mientras estaba de servicio como vigilante en una fábrica, y el intento de asesinato de Alberto en el teatro. Ello implica que los escenarios van a ser en su mayor parte interiores y privados.

5.4 EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LA ACCIÓN DIFERENCIAL.

Tal y como puede observarse tanto en el Cuadro 5-14 (p.270) como, en su representación gráfica -a continuación en esta misma página-, el cine opta mayoritariamente por representar la acción a la hora de integrarla en el discurso, prefiere mostrar antes que decir, sugerir u omitir, sin embargo esto es cierto sólo si tomamos la totalidad de las acciones en la totalidad de los discursos.

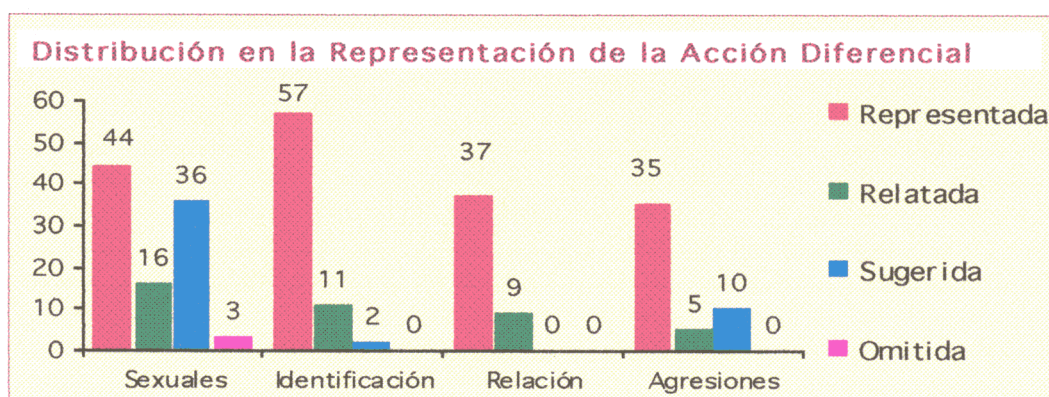


Gráfico 5-12: Representación de la Acción Diferencial

Como ya se ha dicho, al observar la representación de la homosexualidad en el cine español, se percibe claramente la existencia de un proceso evolutivo que va incorporando modificaciones según el modo en el que el cine se enfrenta a la cuestión homosexual, evolución que cristaliza finalmente en las tres modalidades representacionales a las que repetidamente se ha aludido a lo largo de este estudio, y que son, hasta el momento, la modalidad oculta, la modalidad reivindicativa y la modalidad desfocalizada.

Ya se indicaron sus características en cuanto a diferencias de contenido y de tratamiento desde el punto de vista temático, se habló en su momento de los diferentes puntos de vista adoptados por la enunciación a la hora de entrar en materia e incluso, simplemente, a la hora de plantear el discurso. Pues bien: resulta que esta diferenciación de tratamiento, en función de las modalidades de representación, se mantiene también a la hora de optar por la forma en la que las acciones diferenciales son llevadas (o no) a la pantalla.

Si detallamos el Cuadro 5-14 haciendo que dé cuenta, no sólo de las distintas opciones, sino también de las diferentes modalidades de representación, obtendremos el Cuadro 5-15, presentado en la página 271.

En dicho cuadro, en el que se han reflejado las modalidades de representación como (A) para la oculta, (B) para la reivindicativa y (C) para la desfocalizada, quedan al descubierto sutiles pero importantes diferencias entre una modalidad y otra de representación. Estas diferencias van a afectar al tipo de acciones más representadas y al modo en el que lo son, lo que a su vez ofrece importantes claves para determinar el interés del discurso en cada momento.

A simple vista, es posible determinar el restringidísimo espectro de acciones diferenciales que incorporan los discursos de la modalidad oculta, que en este caso se reducen a tres acciones correspondientes a la película *Diferente*. De ellas tan sólo una, la de la mirada en la secuencia de la visita a la construcción, puede merecer la consideración de explícita para cualquier espectador.

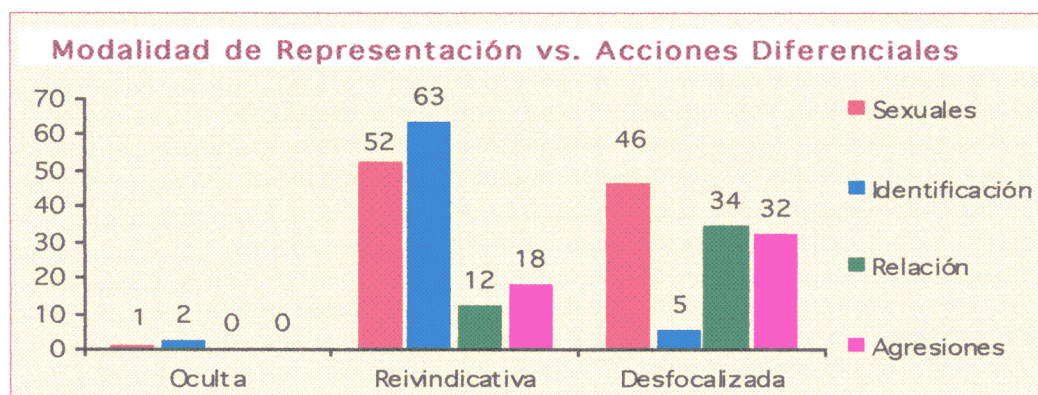


Gráfico 5-13: Modalidad de Representación vs. Acciones Diferenciales.

Las películas reivindicativas y las desfocalizadas parecen manifestar (Gráfico 5-13) el mismo interés por las acciones de carácter sexual, si bien es cierto que en las primeras prima la sugerencia y el relato de la acción sobre su representación directa, mientras que en las segundas sucede lo contrario: hay un interés mucho mayor por mostrar abiertamente la acción, superior al que presenta cualquier otra opción.

Es evidente, a la vista de lo anterior, que el cine ha evolucionado hacia la representación explícita de la acción sexual, aunque esta afirmación admite precisiones: no se representan, por ejemplo, más actos sexuales en las desfocalizadas que en las reivindicativas, sigue optando el cine en este caso por la sugerencia sobre la representación, y tan sólo en el caso de los besos, más del doble en las desfocalizadas que en las reivindicativas, se aprecia un claro avance hacia la cantidad y la explicitación.

Se podría decir, a modo de resumen de lo anterior, que en lo sexual, el cine reivindicativo sugiere más de lo que representa y que el cine desfocalizado representa más de lo que sugiere. Y esto siempre y cuando lo refiramos sólo a la cantidad, ya que en la variedad, el cine desfocalizado no añade nada nuevo sobre el reivindicativo.

Las diferencias notables entre cine reivindicativo y cine desfocalizado, los únicos que por la cantidad de acciones incluidas son comparables, las encontramos en los siguientes grupos de acciones: identificación, relación y agresión.

El cine reivindicativo se vuelca mucho más en incluir acciones relacionadas con la identificación, tales como la declaración, las acciones de transgenerización como el travestismo, etc., mientras que el desfocalizado apuesta de forma más decidida por las acciones que tienen que ver con la relación entre personajes como el establecimiento de contacto s o de relaciones de pareja.

Algo como lo anterior permitiría seguir una evolución lógica entre una modalidad de representación y la siguiente: el cine oculto no podía permitirse más que furtivas miradas (y en este caso la expresión puede ser tomada como literal) a la condición homosexual. Este cine, una vez desaparecidas las trabas que por un lado identificaban como delito el deseo homosexual, y por otro impedían la libre

expresión, dejará paso a una cinematografía autoafirmativa -posiblemente por reacción- e identificadora, que necesita ofrecer modelos posibles. Pero no hay que olvidar tampoco la dimensión espectacular del cine, por lo que no es de extrañar que estas películas, en pos de la espectacularidad, junto a los más *indiferenciados* ofrezcan una gran galería de modelos espectaculares, lo que explicaría que la mayor parte de las acciones de identificación tengan lugar con la transgenerización, que se concreta, en la mayor parte de los casos, en travestismo.

Dentro de la identificación, y al margen del travestismo, adquieren gran importancia todas las acciones que sirven para explicar la condición homosexual: declaraciones, expresiones de conflictos internos, autodesignaciones... acciones que van a desaparecer casi por completo con la llegada de las películas desfocalizadas, pasando de 63 a un total de 5 las acciones de identificación recogidas en ellas.

La cinematografía desfocalizada, mucho más interesada ya en el juego dramático que en el discurso reivindicativo, fijará su atención en todo aquello que ofrezca posibilidades en este sentido, siendo un cine más apegado al verbo que al adjetivo, buscando el espectáculo, ya no en lo que el homosexual es, sino en lo que el homosexual hace. Esto podría explicar el hecho de que en el cine desfocalizado se mantenga el nivel en las acciones de carácter sexual, que desaparezcan casi por completo las acciones de identificación y que en su lugar crezca el interés por otras acciones que, aparte de las sexuales, se establecen entre los personajes, como son el establecimiento de relaciones o las agresiones, en estas últimas indistintamente tanto las que padece el personaje como las llevadas a cabo por él.

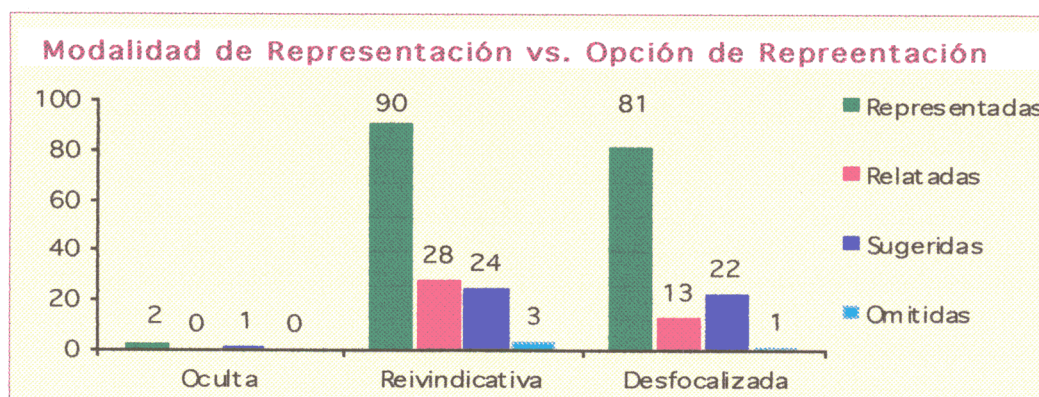


Gráfico 5-14: Modalidad de Representación vs. Opciones de Representación

Desaparecen, con el cine desfocalizado, los largos parlamentos del personaje homosexual dando explicaciones, entre emocionadas y heroicas, acerca de su existencia y de su *peculiar* modo de sentir. Entre la doliente expresión de Eduardo al declarar su homosexualidad al ambiguo Miguel, en *Los placeres ocultos*, y la decidida expresión de Mario ante la ilusionada Silvia en *Las cosas del querer 2*, media la distancia que separa una confesión de una advertencia, la vergüenza del orgullo, el temor de la decisión.

Eduardo confiesa a Miguel, con temor, porque siente culpa y vergüenza, y su inseguridad le mueve a buscar comprensión, y la comprensión es una de las claves que demanda el cine reivindicativo. Mario no siente vergüenza, se enorgullece de haber amado a Juan y advierte a Silvia que su corazón va a seguir ocupado, no hay por tanto temor en su actitud.

Al cine desfocalizado parece importarle poco la comprensión que pueda recabar de su audiencia (le basta con no desairarla y para ello respeta el máximo establecido del beso), lo que en realidad le interesa es el juego de combinaciones posibles que se pueda establecer, en el plano dramático, entre personajes que pueden articularse en la construcción de la trama con cualquier otro, dedicándose a experimentar en esta línea.

CÓMPUTO DE ACCIONES DIFERENCIALES

Cuadro 5-6: Cómputo General de las Acciones Diferenciales.

ACCIONES	Nº	%
SEXUALES	99	38,08
Acariciar	9	9,18
Besar	16	16,33
Expresar deseo	10	10,20
Juegos sexuales adolescentes	2	2,04
Masturbarse	4	4,08
Acto sexual	48	48,98
Seducir	6	6,12
Voyeurismo / Exhibicionismo	4	4,08
DE IDENTIFICACIÓN	70	26,92
Autodesignación	3	4,29
Declaración	10	14,29
Expresar conflicto interno	9	12,86
Referencias a subcultura gay	4	5,71
Reivindicar	5	7,14
Transgenerización	38	54,29
Uso lingüístico	1	1,43
DE RELACIÓN	46	17,69
Emparejamiento	5	10,00
Establecer contacto	24	48,00
Manifestaciones afectivas	17	34,00
AGRESIONES	50	19,23
Agredir física, verbal o psic.	5	11,90
Abusar sexualmente	10	23,81
Asesinar	5	11,90
Sufrir agresión física, verbal, psic	18	42,86
Sufrir abuso sexual	6	14,29
Ser víctima de asesinato	6	14,29
TOTAL DE ACC. DIFERENCIALES	265	

Cuadro 5-7: Acción Diferencial vs. Tiempo.

ACCIÓN DIFERENCIAL vs. TIEMPO				
		RASGO TEMPORAL		
ACCIONES	Nº	Día	Noche	No identific.
SEXUALES	99	43	39	17
Acariciar	9	5	2	2
Besar	16	8	8	0
Expresar deseo	10	9	1	0
Juegos sexuales adolescentes	2	1	1	0
Masturbarse	4	0	2	2
Acto sexual	48	16	20	12
Seducir	6	2	4	0
Voyeurismo / Exhibicionismo	4	2	1	1
DE IDENTIFICACIÓN	70	31	30	9
Autodesignación	3	3	0	0
Declaración	10	6	2	2
Expresar conflicto interno	9	8	1	0
Referencias a subcultura gay	4	1	2	1
Reivindicar	5	2	1	2
Transgenerización	38	10	24	4
Uso lingüístico	1	1	0	0
DE RELACIÓN	46	22	21	3
Emparejamiento	5	3	1	1
Establecer contacto	24	9	13	2
Manifestaciones afectivas	17	10	7	0
AGRESIONES	50	15	30	5
Agredir física, psíquica o psic.	5	1	4	0
Abusar sexualmente	10	3	5	2
Asesinar	5	1	3	1
Sufrir agresión física, verbal, psic.	18	8	9	1
Sufrir abuso sexual	6	1	4	1
Ser víctima de asesinato	6	1	5	0
TOTAL AA. DIFERENCIALES	265	111	120	34

Cuadro 5-8: Acción Diferencial vs. Espacio (I)

ACCIÓN DIFERENCIAL vs. ESPACIO (I)				
		RASGO ESPACIAL		
ACCIÓN	Nº	Público	Privado	Indefinido
SEXUALES	99	37	61	1
Acariciar	9	1	8	0
Besar	16	9	7	0
Expresar deseo	10	6	4	0
Juegos sexuales adolescentes	2	1	1	0
Masturbarse	4	2	1	1
Acto sexual	48	12	36	0
Seducir	6	3	3	0
Voyeurismo / Exhibicionismo	4	3	1	0
DE IDENTIFICACIÓN	70	40	30	0
Autodesignación	3	2	1	0
Declaración	10	3	7	0
Expresar conflicto interno	9	5	4	0
Referencias a subcultura gay	4	0	4	0
Reivindicar	5	2	3	0
Transgenerización	38	27	11	0
Uso lingüístico	1	1	0	0
DE RELACIÓN	46	30	16	0
Emparejamiento	5	2	3	0
Establecer contacto	24	20	4	0
Manifestaciones afectivas	17	8	9	0
AGRESIONES	50	23	24	3
Agredir física, verbal o psic.	5	4	1	0
Abusar sexualmente	10	4	5	1
Asesinar	5	0	4	1
Sufrir agresión física, verbal, psic.	18	14	4	0
Sufrir abuso sexual	6	1	4	1
Ser víctima de asesinato	6	0	6	0
TOTAL DE ACCIONES DIFERENCIALES	265	130	131	4

Cuadro 5-9: acción Diferencial vs. Espacio (II)

ACCIÓN DIFERENCIAL vs. ESPACIO (II)					
		RASGO ESPACIAL			
ACCIONES	Nº	Urbano	Rural	Natural	Indeterm.
SEXUALES	99	90	5	3	1
Acariciar	9	9	0	0	0
Besar	16	15	1	0	0
Expresar deseo	10	10	0	0	0
Juegos sexuales adolescentes	2	1	1	0	0
Masturbarse	4	2	1	0	1
Acto sexual	48	45	2	1	0
Seducir	6	5	0	1	0
Voyeurismo / Exhibicionismo	4	3	0	1	0
DE IDENTIFICACION	70	67	1	1	1
Autodesignación	3	3	0	0	0
Declaración	10	9	1	0	0
Expresar conflicto interno	9	7	0	1	1
Referencias a subcultura gay	4	4	0	0	0
Reivindicar	5	5	0	0	0
Transgenerización	38	38	0	0	0
Uso lingüístico	1	1	0	0	0
DE RELACION	46	45	1	0	0
Emparejamiento	5	5	0	0	0
Establecer contacto	24	24	0	0	0
Manifestaciones afectivas	17	16	1	0	0
AGRESIONES	50	39	4	6	1
Agredir física, psíquica o psic.	5	5	0	0	0
Abusar sexualmente	10	8	0	2	0
Asesinar	5	2	2	0	1
Sufrir agresión física, verbal, psic.	18	13	2	3	0
Sufrir abuso sexual	6	5	0	1	0
Ser víctima de asesinato	6	6	0	0	0
TOTAL ACC. DIFERENCIALES	265	241	11	10	3

ACCIÓN DIFERENCIAL VS. ESPACIO (III)			
		RASGO ESPACIAL	
ACCIONES	Nº	Interior	Exterior
SEXUALES	99	86	13
Acariciar	9	9	0
Besar	16	13	3
Expresar deseo	10	8	2
Juegos sexuales adolescentes	2	0	2
Masturbarse	4	4	0
Acto sexual	48	44	4
Seducir	6	5	1
Voyeurismo / Exhibicionismo	4	3	1
DE IDENTIFICACIÓN	70	56	14
Autodesignación	3	1	2
Declaración	10	8	2
Expresar conflicto interno	9	8	1
Referencias a subcultura gay	4	4	0
Reivindicar	5	3	2
Transgenerización	38	31	7
Uso lingüístico	1	1	0
DE RELACIÓN	46	34	12
Emparejamiento	5	5	0
Establecer contacto	24	14	10
Manifestaciones afectivas	17	15	2
AGRESIONES	50	42	8
Agredir física, psíquica o psic.	5	5	0
Abusar sexualmente	10	8	2
Asesinar	5	5	0
Sufrir agresión física, verbal, psic.	18	13	5
Sufrir abuso sexual	6	5	1
Ser víctima de asesinato	6	6	0
TOTAL AA. DIFERENCIALES	265	218	47

Cuadro 5-11: Evolución en la representación de las acciones diferenciales.

EVOLUCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DE LAS ACCIONES DIFERENCIALES													
ETAPA		A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C
Representación de Acciones	Nº	Representada			Relatada			Sugerida			Omitida		
SEXUALES	99	1	17	26	0	11	5	0	22	14	0	2	1
Acariciar	9		4	4		1							
Besar	16		5	11									
Expresar deseo	10	1	2	7									
Juegos sexuales adolescentes	2					1			1				
Masturbarse	4			2			1			1			
Acto sexual	48		1			7	4		20	13		2	1
Seducir	6		2	2		1			1				
Voyeurismo / Exhibicionismo	4		3			1							
DE IDENTIFICACIÓN	70	1	53	3	0	10	1	1	0	1	0	0	0
Autodesignación	3		3										
Declaración	10		7			2		1					
Expresar conflicto interno	9		3	2		2	1			1			
Referencias a subcultura gay	4	1	2			1							
Reivindicar	5		2	1		2							
Transgenerización	38		35			3							
Uso lingüístico	1		1										
DE RELACION	46	0	8	29	0	4	5	0	0	0	0	0	0
Emparejamiento	5			1		1	3						
Establecer contacto	24		7	14		2	1						
Manifestaciones afectivas	17		1	14		1	1						
AGRESIONES	50	0	12	23	0	3	2	0	2	7	0	1	0
Agredir física, verbal o psic.	5		4	1									
Abusar sexualmente	10			5			1		1	3			
Asesinar	5		1	3			1						
Sufrir agresión física, verb., psic.	18		5	10		3							
Sufrir abuso sexual	6			1					1	4			
Ser víctima de asesinato	6		2	3								1	
TOTALES	265	2	90	81	0	28	13	1	24	22	0	3	1

Cuadro 5-12: Análisis de las agresiones.

CÓMPUTO DE ACCIONES DIFERENCIALES

AGRESIONES REALIZADAS			
Destinatario de la acción:	Homosexual.	Heterosexual.	Subtotal
Agredir física, psíquica o psic.	4	1	5
Abusar sexualmente	7	3	10
Asesinar	4	1	5
TOTAL DE ACCIONES REALIZADAS			20

AGRESIONES PADECIDAS			
Origen de la acción:	Homosexual.	Heterosexual.	Subtotal
Sufrir agresión física, verbal, psic	2	16	18
Sufrir abuso sexual	6	0	6
Ser víctima de asesinato	4	2	6
TOTAL DE ACCIONES PADECIDAS			30

Cuadro 5-13: Análisis de la consecución de proyectos.

ANÁLISIS DE CONSECUCCIÓN DE PROYECTOS										
AÑO	PELIC.	PERSONAJE	PROYECTOS AMB. PERSONAL				PROYECTOS AMB. SOCIAL			
			Trifo.	Frcso.	Amb.	No Def.	Trifo.	Frcso.	Amb.	No Def.
1961	DFTE	ALFREDO		1				1		
1976	LPO	EDUARDO	1				1			
1977	ADD	JOSÉ		1						1
1978	HFDO	LLUIS	1					1		
1978	ORI	OCAÑA	1						1	
1978	ED	ROBERTO	1					1		
1978	ED	JUANITO		1				1		
1979	EE	JAIME	1							1
1979	EE	RAMÓN		1						1
1980	GC	TONI	1				1			
1983	LMM	MIKEL	1					1		
1983	LMM	FAMA		1			1			
1986	LD	PABLO Q.		1			1			
1986	LD	ANTONIO		1						1
1986	TEC	ANGELO	1							1
1986	TEC	KLAUS		1						1
1989	LCQ	MARIO		1				1		
1994	AMNT	PABLO F.	1				1			
1995	LCQ2	MARIO 2		1				1		
1995	LCQ2	CLAUDIO		1				1		
1995	LCQ2	ALBERTO		1						1
1995	HYD	ÁNGEL		1			1			
1995	HYD	BRUNO		1						1
1995	HYD	GUILLERMO		1						1

RASGO:									
CONSECUCCIÓN DE PROYECTOS		Trifo.	Frcso.	Amb.	No Def.	Trifo.	Frcso.	Amb.	No Def.
CANTIDAD		9	15	0	0	6	8	1	9
% DEL TOTAL		37,5	62,5	0	0	25,0	33,3	4,2	37,5

Cuadro 5-14: Modo de Representación de las Acciones Diferenciales

CÓMPUTO DE ACCIONES DIFERENCIALES									
ACCIONES	Nº	Represent		Relatadas		Sugeridas		Omitidas	
SEXUALES	99	44	44,90	16	16,33	36	36,73	3	3,06
Acariciar	9	8	8,16	1	1,02	0	0	0	0
Besar	16	16	16,33	0	0	0	0	0	0
Expresar deseo	10	10	10,20	0	0	0	0	0	0
Juegos sexuales adolescentes	2	0	0	1	1,02	1	1,02	0	0
Masturbarse	4	2	2,04	1	1,02	1	1,02	0	0
Acto sexual	48	1	1,02	11	11,22	33	33,67	3	3,06
Seducir	6	4	4,08	1	1,02	1	1,02	0	0
Voyeurismo / Exhibicionismo	4	3	3,06	1	1,02	0	0	0	0
DE IDENTIFICACIÓN	70	57	81,43	11	15,71	2	2,86	0	0
Autodesignación	3	3	4,29	0	0	0	0	0	0
Declaración	10	8	11,43	1	1,43	1	1	0	0
Expresar conflicto interno	9	5	7,14	3	4,29	1	1,43	0	0
Referencias a subcultura gay	4	2	2,86	2	2,86	0	0	0	0
Reivindicar	5	3	4,29	2	2,86	0	0	0	0
Transgenerización	38	35	50,00	3	4,29	0	0	0	0
Uso lingüístico	1	1	1,43	0	0	0	0	0	0
DE RELACION	46	37	72,55	9	17,65	0	0	0	0
Emparejamiento	5	1	1,96	4	7,84	0	0	0	0
Establecer contacto	24	21	41,18	3	5,88	0	0	0	0
Manifestaciones afectivas	17	15	29,41	2	3,92	0	0	0	0
AGRESIONES	50	35	83,33	5	11,90	10	23,81	0	0
Agredir física, verbal o psic.	5	5	11,90	0	0	0	0	0	0
Abusar sexualmente	10	5	11,90	1	2,38	4	9,52	0	0
Asesinar	5	4	9,52	1	2,38	0	0,00	0	0
Sufrir agresión física, verb., psic.	18	15	35,71	3	7,14	0	0	0	0
Sufrir abuso sexual	6	1	2,38	0	0	5	11,90	0	0
Ser víctima de asesinato	6	5	11,90	0	0	1	2,38	0	0
TOTALES	265	173	66,54	41	15,77	48	18,46	3	1,15

CÓMPUTO DE A

DISTRIBUCIÓN DE LAS ACCIONES DIFERENCIALES SEGÚN ESCENARIOS

Cuadro 5-15: Representación de la acción diferencial por escenarios.

ACCIONES \ ESCENARIOS	Acantillado	Aparcamiento	Apartamento	Ascensor/Portal	Automóvil	Bosque/Campo	Calle	Cárcel/E. Policial	Casa	Cine/Teatro	Cuartel	A. Apoyo Psic.	E. Educativo	E. Judicial	E. Laboral	E. Político	E. Pornográfico	E. Sexual	E. Tortura y Ejecución	Espectáculo/Cabaret	Estab. Público	Estación/Aeropuerto	Hospital	Iglesia	Jardín/Parque	Local Gay	M. Comunicación	Pensión/Hotel	Playa/Lago/Piscina	Transporte Púb.	Urinario	Otro
SEXUALES	0	0	4	0	4	2	2	2	5	2	1	0	0	0	3	0	2	2	2	1	2	1	0	0	3	1	0	3	3	1	3	1
Acariciar			1		1				1						1																	
Besar			1				1		1										1			1			1	1		1		1	1	
Expresar deseo			1		1		1	1	1	1					1				1		1							1	1			
Juegos sexuales adolescentes						1																		1								
Masturbarse																	1														1	
Acto sexual			1		1	1			1	1	1							1						1				1			1	1
Seducir					1				1						1						1								1			
Voyeurismo / Exhibicionismo								1									1	1		1									1			
DE IDENTIFICACIÓN	0	0	3	0	2	0	2	0	6	0	0	3	0	3	0	0	0	2	2	6	5	1	0	0	0	4	0	0	2	0	0	1
Autodesignación									1			1		1						1	1					1						
Declaración			1						1			1		1						1	1								1			
Expresar conflicto interno			1		1				1			1							1		1								1			
Referencias a subcultura gay									1											1												
Reivindicar							1		1					1						1						1						
Transgenerización			1		1		1		1									1	1	1	1	1				1						1
Uso lingüístico																		1		1	1					1						
DE RELACIÓN	0	1	1	1	1	0	1	1	2	0	3	0	1	0	2	0	0	1	0	1	2	2	0	0	0	1	0	2	2	1	2	0
Emparejamiento									1		1										1											
Establecer contacto		1			1		1	1			1		1		1			1			1	1				1		1	1	1	1	1
Manifestaciones afectivas			1	1					1		1				1					1		1						1	1		1	
AGRESIONES	3	0	0	1	0	1	1	2	6	2	0	0	0	1	4	1	0	1	6	1	0	1	0	0	0	2	0	0	0	0	0	2
Agredir física, psíquica o psic.									1	1					1				1							1						
Abusar sexualmente	1							1	1										1													
Asesinar	1								1						1				1													
Sufrir agresión física, verbal, psic.				1		1	1	1	1	1				1	1	1		1	1	1		1				1						
Sufrir abuso sexual	1								1										1													1
Ser víctima de asesinato									1						1				1													1
TOTAL EN CADA ESCENARIO	3	1	8	2	7	3	6	5	19	4	4	3	1	4	9	1	2	6	10	9	9	5	0	0	3	8	0	5	7	2	5	4

5.5 ASOCIACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD A ACCIONES AISLADAS O CONDUCTAS, VALORADAS SOCIALMENTE COMO POSITIVAS.

El protagonista homosexual va a desempeñar en muchas ocasiones un rol que le identifica como héroe en el relato. Sus acciones van a ejercer gran influencia en el resto de los personajes y en el propio desarrollo de la trama, tendrá que enfrentarse a duras pruebas, etc. Como tal héroe, será portador de determinados valores positivos que serán esenciales para enfrentarse a sus pruebas, valores o actitudes que forman en muchos casos el soporte, o que constituyen, incluso, la motivación por la que el personaje decide emprender o abordar dichas pruebas.

AUTENTICIDAD Y SINCERIDAD: La necesidad de romper la disonancia que surge entre el yo íntimo y el yo público suele ser el desencadenante de una buena parte de los relatos que hemos estudiado, sobre todo de los reivindicativos.

La opción por la transparencia se presenta siempre como una actitud que nace de la voluntad del personaje en cuestión, que la ofrece generalmente como acto de amor o de respeto hacia otro personaje que suele ser, además, el principal destinatario de su afecto.

Es esa necesidad de autenticidad la que mueve a Eduardo (LPO) a sincerarse, primero con su hermano y después con Miguel; a Lluís (HFO) a hacer lo propio con su madre; a Ocaña (ORI) con su hermana; a Roberto (ED) con su esposa Carmen y a Juanito, a su vez, con Roberto; a Toni (GC) y sus amigos con sus conciudadanos y a Mikel (LMM) con su madre y sus amigos.

Se suele identificar así al personaje homosexual como un ser que permanece

oculto, no por propio deseo, sino por temor a las reacciones hostiles de su entorno. Sin embargo, en ocasiones, este temor no es suficiente para disuadirle de su objetivo y aparece otro de los rasgos positivos que adornan al héroe homosexual: la valentía.

VALENTÍA: La valentía aparece en muchos de los personajes como rasgo esencial a la hora de emprender la prueba de dar a conocer, más o menos públicamente, su condición, ya que muchos de ellos manifiestan en algún momento un gran temor al rechazo, a pesar de ello no dudan en afrontarlo y seguir adelante con la acción.

FUERZA MORAL: Una vez que el personaje, en virtud de sus deseos de autenticidad y de sincerarse a pesar del riesgo de perder su relativa estabilidad, se muestra valiente afrontando el reto que supone hacerse visible desde su peculiaridad, aparece en los discursos investido de una gran fuerza moral que le coloca por encima de sus detractores, que a partir de este reparto de fuerzas aparecerán necesariamente como personajes de valor y capacidades inferiores, a los del protagonista homosexual, seres limitados o confundidos, incapaces de estar a la altura de la gesta del héroe, que requerirán de su fuerza y de su guía para encontrar la certeza como Miguel, o seres viles y prepotentes que ocultan ante los otros (no a ojos del espectador) innobles intenciones, como Rosa en *Los placeres ocultos*, las facciones extremistas en *El diputado* o en *Gay Club* o la madre y los activistas políticos en *La muerte de Mikel*.

ENAMORAMIENTO: otro de los rasgos positivos, en este caso mucho más general que los anteriores, que interesaban casi exclusivamente a las películas reivindicativas, es la capacidad de enamoramiento.

El gay-enamorado se opone por definición al homosexual-vicioso enarbolado por la tradición más homófoba, y le acerca al ámbito mucho más asequible, en términos de comprensión, de los sentimientos llamados *universales*. Frente a los discursos que trataban a la homosexualidad de desviación y al homosexual de enfermo, desviado o delincuente, el cine construye la opción del enamorado, de un enamoramiento capaz de los mismo sacrificios, renunciaciones, desvelos, actos apasionados, y en definitiva de las mismas glorias y de las mismas miserias que los enamoramientos que han alimentado miles de páginas de relatos amorosos heterosexuales. Amores que se encontrarán, como tantos, en frente de la incompreensión, de la ignorancia y, en algunos casos, de la barbarie. Ya se ha dicho que en la base del drama homosexual se articula sobre el binomio deseo/imposibilidad, entre el deseo interno de ser y la imposición exterior que impide que ese deseo se realice, surge entonces entre ambos polos una fuerza de gran potencial dramático en constante tensión, que va a servir en muchos casos de desencadenante de la acción del relato.

Como ya se ha comentado, en el fondo de muchos de los dramas homosexuales late el genérico anhelo del encuentro con el otro, del afecto solitario que busca correspondencia en sus mismos términos, términos que no se diferencian en nada de su expresión heterosexual, como parece querer afirmar en última instancia la secuencia final de *Las cosas del querer 2*, en la que Tullio, amante de Pepita, identifica su sentimiento con el de Alberto, amante de Mario, y trata de consolarle, y de consolarse, en tanto quedan a la espera de una continuación de sus relaciones, interrumpidas por el escándalo y el exilio forzoso, con sus respectivos amantes Pepita y Mario.

“TULLIO: ¿Duele, no? Nos van a llamar, te lo aseguro. Y si no, los llamamos nosotros. Y si no vienen, los vamos a buscar ¿Cómo no nos van a querer?”.

Sin embargo es preciso anotar en el caso anterior una diferencia sustancial en cuanto al tratamiento de las dos relaciones: mientras que Pepita y Tullio se despiden efusivamente en el aeropuerto antes de la partida, no se produce un encuentro equivalente entre Mario y Alberto, y no hay constancia siquiera de que Mario sea consciente de la presencia de Alberto en el aeropuerto, por lo que el espectador carece de datos para saber cuál es la situación final de la incipiente relación entre Alberto y Mario, después de los hechos que tienen lugar en el teatro. Una vez más el amor gay aparece como una auténtica misión imposible.

5.6 ASOCIACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD A ACCIONES AISLADAS O CONDUCTAS, VALORADAS SOCIALMENTE COMO NEGATIVAS.

Se observó que en determinadas ocasiones el personaje homosexual era representado llevando a cabo acciones no diferenciales, pero que llamaban la atención por su frecuencia y por tratarse de actos que generalmente cuentan con la reprobación social. De ellas la más habitual es el consumo de estupefacientes.

CONSUMO DE DROGA: la relación del consumo de drogas con determinados ámbitos del universo gay aparece por vez primera en *El diputado*, cuando Juanito ofrece un porro a un Roberto sorprendido y también cuando, en una de las fiestas, el anfitrión, otro homosexual, le sugiere a Juanito que use cocaína con fines eróticos. Vuelve a estar presente en varias ocasiones en *La ley del deseo*, en la secuencia de la playa de *Las cosas del querer* y una vez más en *Las cosas del querer 2*.

Cabe decir que en todos los casos se trata de *consumos sociales*, ya que el porro era un signo de progresía en los tiempos de la transición en los que se inscribe

El diputado, y la cocaína una señal de estatus y de modernidad en según que ámbitos de los negocios o del espectáculo. En ningún caso de los analizados se trata de drogas de las llamadas *duras*, como ocurre, por ejemplo, con uno de los protagonistas de *El pico*. El personaje homosexual nunca es representado como adicto a los estupefacientes, a pesar de que el 20% de ellos (Juanito, Roberto, Pablo, Juan y Mario) aparecen en algún momento consumiéndolos.

PROSTITUCIÓN: La siguiente acción más comúnmente asociada a la homosexualidad, y socialmente rechazada, es la prostitución, ya se presente al personaje como proxeneta, prostituto o cliente. La prostitución está presente en el 33% de los personajes analizados. Un tercio de los personajes protagonistas tienen algún tipo de relación con la prostitución, bien sea como proxenetas, como es el caso de Guillermo (HYD), clientes, como ocurre con Eduardo (LPO), Roberto (ED), Ramón (EE), Mikel (LMM), al menos hasta que Fama deshace el engaño, y Ángel (HYD) o prostitutos como Juanito (ED) y Bruno (HYD).

PROMISCUIDAD SEXUAL: Otra de las conductas desaprobadas socialmente, sobre todo a raíz de su identificación como factor de riesgo en las campañas de prevención del SIDA, relacionadas tradicionalmente con la homosexualidad es la promiscuidad sexual, que en el caso de la cinematografía está presente, de forma más o menos explícita, también en el 33% de los personajes analizados como Eduardo, (LPO) al que se muestra frecuentando diferentes escenarios en busca de contactos; Lluís (HFO), que es presentado por el discurso como usuario habitual, al menos sobradamente conocido, de las habitaciones de un prostíbulo; Ocaña (ORI), que hace gala en varias ocasiones su opción por una vida sexual tan intensa como variada; Roberto (ED), mostrado en su automóvil en compañía sucesiva de numerosos jóvenes proporcionados por Nes; Juanito, que, antes de conocer a Roberto y como él mismo reconoce, frecuenta diferentes

escenarios en los que tienen lugar encuentros de carácter orgiástico; Ramón (EE), que es representado por la mañana en compañía de un joven chapero y por la noche en compañía de Jaime; Pablo Quintero, que no duda en establecer contacto y llevarse a su casa a un joven al que se encuentra a la salida de una discoteca, que a su vez no duda en acompañarle a pesar de que no le conoce; y por último Mario que, tanto en la primera como en la segunda parte de *Las cosas del querer*, hace gala de poseer una gran capacidad de seducción y de aprovechar toda ocasión que se pone a su alcance, aunque en el caso de Mario, como en el de Pablo Quintero hasta que Antonio invade su vida, se le presenta como un personaje que ejerce pleno control sobre su vida sexual aceptando o rechazando opciones según las circunstancias, criterio que le llevará a rechazar al conde en *Las cosas del querer* y a Alberto en *Las cosas del querer 2*, cuando descubre que es el ex-amante de Claudio, el hijo de Silvia, su anfitriona y mentora.

MUERTE: La homosexualidad aparece con harta frecuencia asociada a la muerte: ocho de los catorce discursos analizados presentan un final trágico que implica la muerte de uno o de varios de sus protagonistas. En unos casos esta muerte está directamente relacionada con el hecho de que el personaje sea homosexual, como es el caso de Ramón (EE), Mikel (LMM), Klaus (TEC), Claudio (LCQ2), Bruno y Guillermo (HYD), en otros la condición sexual del personaje es una simple excusa para la acción de terceros como Juanito (ED), y en otras no hay conexión causa-efecto entre muerte y homosexualidad como ocurre con el suicidio de Antonio (LD).

El caso que menos se presta a una determinación clara de la relación entre muerte y homosexualidad es el de Klaus (TEC), se ha decidido contar con dicha relación, pues la muerte es la culminación de un proceso de identificación del asesino, Ángel, con su víctima, vinculación que, a decir del relato, se inicia con el

acto de pederastia llevado a cabo por Klaus sobre Ángel cuando éste era aún un niño. De todos modos, y pesar de las posibilidades de interpretación, la lectura del asesinato de Klaus en clave de psicopatología, en la que la homosexualidad no obrase como desencadenante, no podría obviar que el primer vínculo que se establece entre víctima y asesino es el acto perverso de Klaus, acto homosexual además de paidófilo, ni el juego de deseo/identificación que se establece entre los protagonistas, y cuya acción última es la completa destrucción del objeto de deseo y su total asimilación por parte de Ángel que acaba asumiendo la identidad de Klaus.

SOLEDAD: desde que Eduardo plantease, en *Los placeres ocultos*, su atroz miedo a la soledad futura, su necesidad de construir una familia con Miguel y con su novia con la que conjurar ese temor, el atávico miedo a la soledad aparece expresado en bastantes ocasiones y de distintas formas en nuestro cine: llena la atmósfera en la que se desenvuelve José en *A un dios desconocido*, forma parte del miedo de Ocaña (ORI) a la noche, está presente en el parlamento final de Roberto (ED) y también en Mikel (LMM), no es ajeno a Pablo Quintero (LD) quien pretende el amor de Juan, a pesar de valorar su autonomía, y que al final se quedará sin Juan y también sin Antonio, forma parte en clave de comedia de la vida de Pablo Fernández (AMNT) que, nada más romper su relación con su amante, se enamora de Vicente, un colega músico como él.

El desasosiego ante la soledad también habrá hecho mella en Mario poniéndose de manifiesto en varias ocasiones en *Las cosas del querer 2* y, con mayor dramatismo, el deseo de protección y la necesidad de compartir proyectos e ilusiones parece ser la causa que lleva al ingenuo Bruno a los brazos de Ángel en *Hotel y domicilio*.

Lo más llamativo, es que la soledad rara vez es una opción voluntaria del

personaje, sino que parece como consecuencia *non grata* de las circunstancias que le rodean. Ni siquiera en personajes que defienden esa soledad como algo propio, como son Ocaña (ORI) o Pablo Quintero (LD), la soledad aparece desprovista de los tintes pesimistas habituales en el resto de las películas en las que se recoge esta temática.

5.7 EL TRIUNFO Y EL FRACASO EN LOS PROTAGONISTAS HOMOSEXUALES.

En el personaje homosexual se da en muchos casos una situación de duplicidad, en cuanto a la estimación del éxito o del fracaso que obtiene en cada relato, duplicidad que se deriva de la circunstancia de que en muchos de estos personajes se establecen al menos dos proyectos principales. Lo que hace posible que se produzca esta situación es el hecho de que en gran parte de estos personajes cobra gran importancia la dialéctica que se establece entre lo privado y lo público, entre los ámbitos personal y social del personaje. Así se ha observado que algunos de ellos presentan un proyecto en el ámbito personal y otro en el social.

No es posible eludir esta situación a la hora de establecer un análisis del grado de éxito que el personaje alcanza a la hora de abordar sus proyectos, y será interesante además observar qué relación se establece entre los dos ámbitos a los que se ha aludido.

Lo primero que destaca a la vista del Cuadro 5-13 (p.268) es que la mayor parte de los proyectos que aparecen definidos se circunscriben en el ámbito personal.

La naturaleza de estos objetivos, curiosamente, va a presentar cambios en

función de la modalidad de representación en la que nos encontremos. Así, los proyectos de los personajes pertenecientes a las películas reivindicativas tienen relación, mayoritariamente, con la búsqueda de la comprensión, y en último término, de la aceptación por parte de otros personajes del entorno. Esa búsqueda autoafirmativa está presente en los objetivos personales de Eduardo (LPO), en Lluís (HFO), Ocaña (ORI), en Roberto (ED), por supuesto de Toni (GC) y también de Mikel, y suele estar coronada con el éxito, de modo que el personaje consigue ganarse la comprensión de aquellos personajes que pueblan su ámbito personal.

En general, los proyectos que el personaje aborda dentro del ámbito personal en las películas reivindicativas, no sólo los que buscan la autoafirmación, acaban con éxito. No ocurre lo mismo, ni en cuanto a la naturaleza ni en cuanto al resultado, con los proyectos personales en las películas de la modalidad desfocalizada.

Los proyectos que presentan los personajes a partir de *La ley del deseo*, tienen que ver, en su mayor parte, con la necesidad de encontrar una pareja. Esta motivación, presente ya de algún modo en *La muerte de Mikel*, adquiere mayor consistencia en las películas sucesivas, y parece ser el verdadero motor dramático para personajes como Pablo y Antonio en la citada *La ley del deseo*, Mario en *Las cosas del querer*, Mario, una vez más, junto a Alberto y también junto a Claudio en *Las cosas del querer 2*, y también como Bruno, y el mismo Ángel en un primer momento, en *Hotel y domicilio*. Incluso el proyecto de Ángel (TEC), cuyo propósito no es otro que el de adueñarse completamente de Klaus, debe ser interpretado desde esta clave, aunque sea a la luz de lo siniestro.

La búsqueda de una pareja va a obtener un resultado bastante diferente al de la búsqueda de autoafirmación, de hecho, el protagonista fracasará en todos los

casos en los que lo intenta, en todos menos en el de Ángel, aunque, si bien la lectura estaba clara en el caso del deseo, es imposible considerar el resultado como un éxito partiendo de la premisa de encontrar compañero.

La modalidad desfocalizada elabora la crónica del fracaso sentimental de los protagonistas, del mismo modo que la reivindicativa construía un himno victorioso desde la lucha del personaje por abandonar la marginación, a la que parecía verse sometido por mor de su condición.

Tomados los proyectos del ámbito personal en su conjunto, el resultado es poco halagüeño para el personaje homosexual, ya que la victoria autoafirmativa se ve superada por los fracasos en la búsqueda del otro. El resultado final es que el 62,5% del total de los proyectos personales acaban en fracaso.

Como ya se ha dicho, son menos los personajes que presentan proyectos definidos en el ámbito de lo social (un 37,5 % menos), y no hay una constante temática tan clara como la presentada por los proyectos de ámbito personal, simplemente hay proyectos que consiguen prosperar y proyectos que acabarán frustrados.

Entre los proyectos de ámbito social que consiguen prosperar en la modalidad reivindicativa, vuelven a aparecer los de talante autoafirmativo como ocurre con Eduardo (LPO) que, según se desprende de la secuencia final, ve la puerta abierta a su proyecto de futuro junto a Miguel, proyecto que, no lo olvidemos, incluía también a la novia de éste, Carmen, en la construcción de una familia propia; además, la actitud relajada en la que se nos presenta a Eduardo al final de *Los placeres ocultos*, que remite a la situación de estabilidad de la primera secuencia de la película, hace pensar que en nada ha influido el escándalo protagonizado por Miguel en la sucursal bancaria.

Otro proyecto reivindicativo que prospera en lo social, es la lucha emprendida por Toni y sus amigos contra la prepotencia y las argucias de los intolerantes, argucias que acabarán en un juicio cuyo escenario será aprovechado por el protagonista para lanzar un alegato pro-gay, y en el que conseguirá la garantía, aunque sea por imperativo legal, del respeto a la diferencia. Nótese que, en cualquier caso, los protagonistas comparecen en el juicio como acusados, a pesar de ser, paradójicamente, las víctimas de quien detenta la acusación. Los verdaderos culpables no aparecen, al menos como tales, en el juicio.

Fama también ha conseguido su autoafirmación a nivel social, aunque por otra vía: la del travestismo, que aparece irónicamente representada en este protagonista, como en muchos secundarios, como una opción de integración social. A este respecto recuérdese *Gay Club*, *Un hombre llamado flor de Otoño* o incluso la intervención de Paco España en *Los placeres ocultos*.

Junto a los éxitos reivindicativos aparecen otros carácter profesional como el de Pablo Quintero en *La ley del deseo*, que es presentado como un afamado autor y director de cine y de teatro, o el de Pablo Fernández en *Alegre ma non troppo*, quien conseguirá ponerse a la altura musical de la JONDE y debutar en un concierto en el Auditorio Nacional.

Otro éxito en lo social, aunque menos plausible, es el de Ángel (HYD) que, apoyándose en sus conocimientos de médico forense, conseguirá cometer un doble crimen perfecto que le permitirá mantener a buen recaudo su prestigio social. Tan sólo Mabel, la prostituta compañera de Bruno, un personaje sin credibilidad social, manifestará conocer la realidad de los hechos criminales que se ocultan tras la aparente rectitud del trajeado forense, ante quien escupirá su indignación y su rabia impotente: “-¡Yo no te perdono!”.

Los fracasos en lo social tienen que ver en su mayor parte, y esto sí es una constante, con la condición sexual del personaje. Cinco de los ocho proyectos que acaban en fracaso presentan esta circunstancia como explicación directa o indirecta -siempre próxima- de tal conclusión.

Roberto (ED), Mikel (LMM), Mario (LCQ y LCQ2) y Claudio (LCQ2) ven cómo sus proyectos sociales, sus brillantes carreras profesionales levantadas con el esfuerzo de años, se hunden bajo el peso del escándalo que es, como ya se ha dicho en otra parte, la bestia negra del personaje homosexual.

Un caso ambiguo es el de Ocaña (ORI), probablemente porque es un personaje con referente real inmediato y, como tal, poblado de contradicciones que son las que, sin duda, le confieren la riqueza que le hizo acreedor a convertirse en protagonista de esta cinta documental. Ocaña declara haber encontrado su espacio en Barcelona, tras huir de la incompreensión de los vecinos de su pueblo, pero también suena en sus palabras el desengaño, la amarga ironía, por ello es difícil determinar, y acaso fuese un error intentarlo siquiera, encasillar a un personaje como Ocaña en términos de éxito o de fracaso. Evidentemente ha conseguido entregarse a su arte aunque no viva de él (sigue pintando paredes) ¿pero es eso éxito? Y al mismo tiempo manifiesta sentirse insatisfecho, incluso triste ¿pero es eso fracaso? Ocaña había conseguido sobrevivir hasta ese momento a la humillación, a la negación, a la exclusión y, probablemente, ese era su único mensaje, inaprehensible en términos objetivos de éxito o de fracaso.

ABRIR CAPÍTULO 6

