



**ABRIR CAPÍTULO 3**

**4.**

**CARACTERIZACIÓN DIRECTA  
DEL PERSONAJE**

#### 4.1.1 Análisis de datos relativos a la APARIENCIA.

##### 4.1.1.1 La edad.

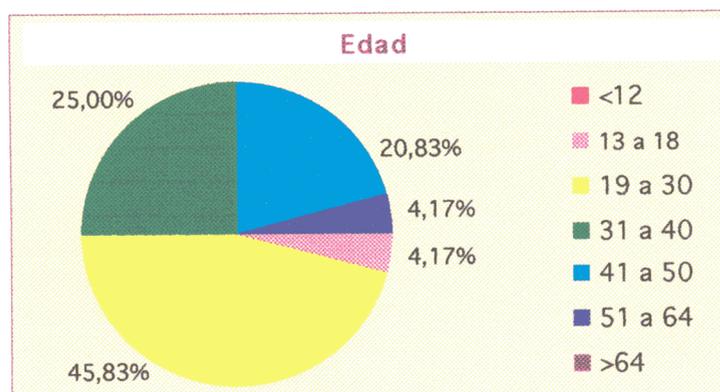


Gráfico 4-1: Edad.

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

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

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

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

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

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

#### **4.1.1.2 El aspecto externo.**

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

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

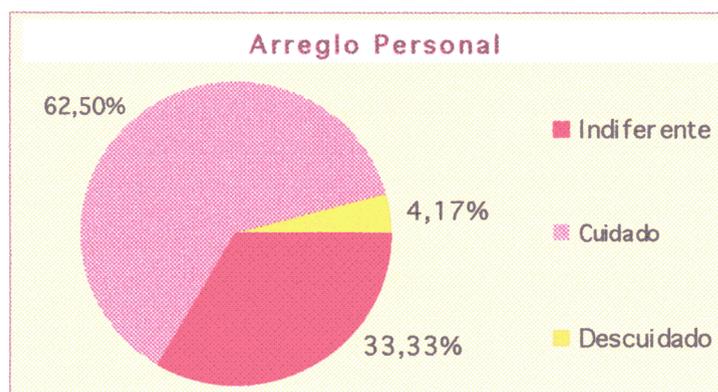


Gráfico 4-2: Aspecto Externo.

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

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



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

#### 4.1.2 Análisis de datos relativos al Perfil socioeconómico.

##### 4.1.2.1 Nivel cultural.

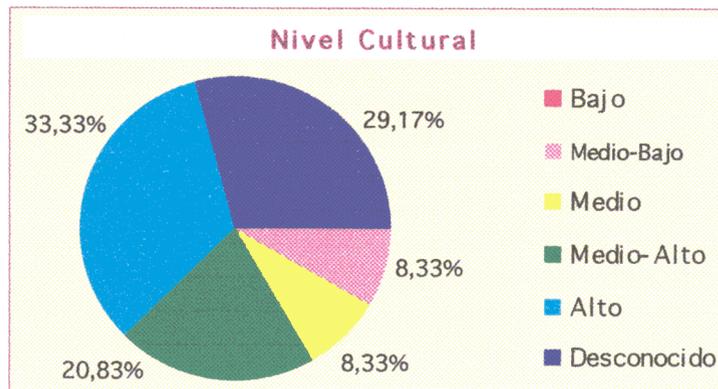


Gráfico 4-2: Nivel Cultural.

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

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

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

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

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

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

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

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

#### 4.1.2.2 Nivel socioeconómico.

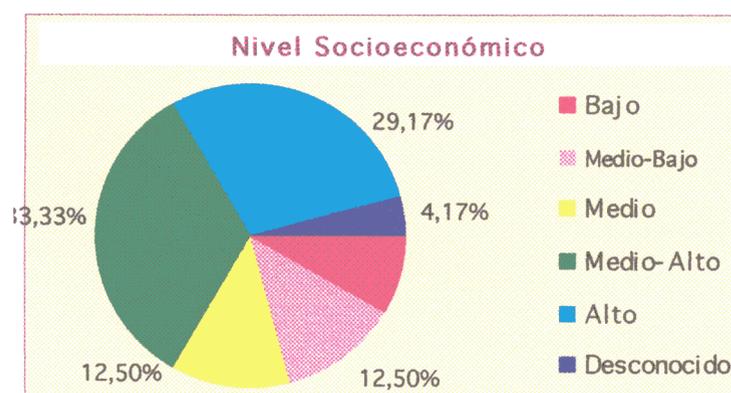


Gráfico 4-3: Nivel Socioeconómico.

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

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

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

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

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

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

#### 4.1.2.3 Estado civil.

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

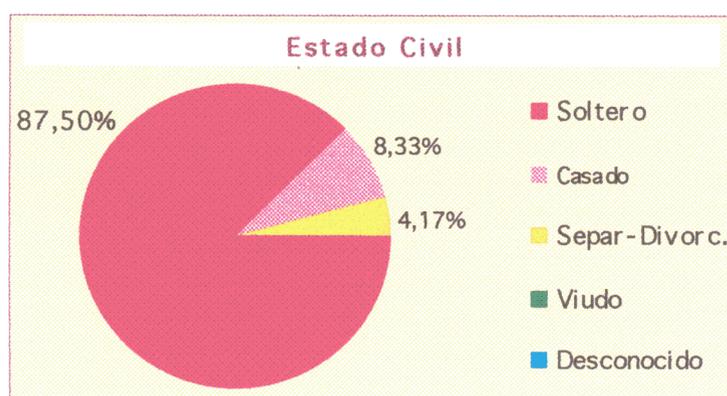


Gráfico 4-4: Estado Civil.

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

El que se representa como separado es Mikel<sup>22</sup> (LMM), caso éste en el que la homosexualidad constituye la causa directa de tal separación, aunque ya se abordarán más adelante la exclusividad con la que el rasgo de homosexualidad se manifiesta respecto de otras sexualidades y efectos.

#### 4.1.2.4 Ocupación profesional.

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

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

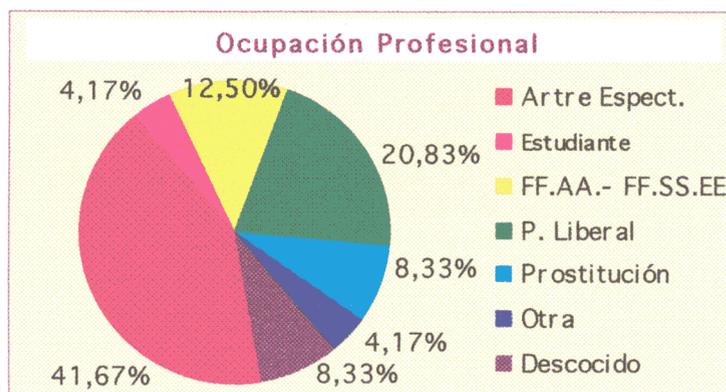


Gráfico 4-5: Ocupación Profesional.

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

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

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

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

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

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

## 4.2 ANÁLISIS DE DATOS RELATIVOS AL entorno.

### 4.2.1 Rasgos relativos a la representación de su núcleo familiar.

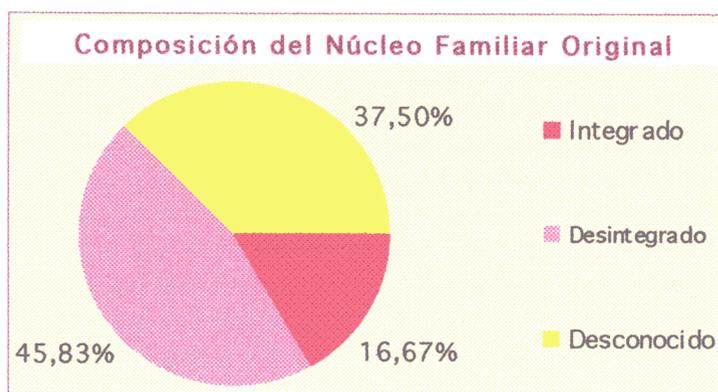


Gráfico 4-6: Composición del Núcleo Familiar Original.

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

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

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

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

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

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

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

#### 4.2.1.1 Actitud del personaje hacia su núcleo familiar.

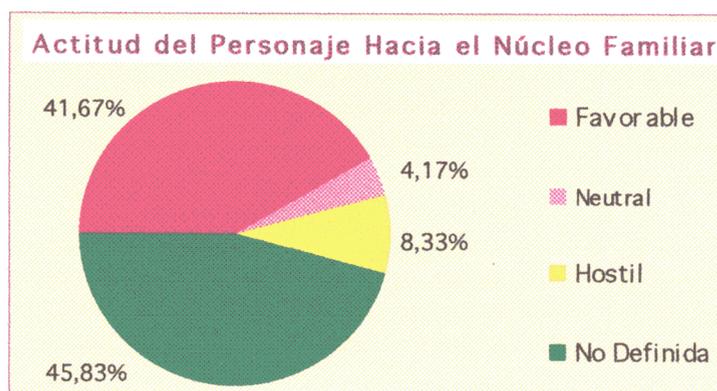


Gráfico 4-8: Actitud del Personaje hacia el Núcleo Familiar Original.

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

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

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

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

#### **4.2.2 Rasgos relativos a la visibilidad del personaje homosexual.**

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

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

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

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

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

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

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

- a) Descubrimiento y consciencia de su homosexualidad.
- b) Crisis personal.
- c) Aceptación del hecho ante sí mismo y sus iguales.
- d) Declaración ante el entorno próximo no homosexual.
- e) Declaración ante la familia<sup>25</sup>
- f) Declaración en el ámbito laboral.
- f) Adopción de una actitud reivindicativa ante la sociedad.

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

estadios anteriores o bien por ambas razones a la vez.

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

La *delación*, o los riesgos que conlleva una declaración fuera del control del personaje, se encuentran presentes, desde antiguo, como motor principal de la acción dramática en el cine que aborda la homosexualidad<sup>26</sup>. Películas como *Anders als die Anderen* (1919) de Richar Oswald, destruida por los ejércitos nazis de la que sólo queda una copia de 30 minutos, mucho más corta que el original (Muray, R., 1995; 378); *These Three* (1936), y su segunda versión *The childrens hour* (1961), de William Wyler, traducida al español como *La calumnia; Advise and consent* (1961), que en español sería *Tempestad sobre Washington*, de Otto Preminger, entre otras, son ejemplos notables del tratamiento de esta cuestión particular, que adquiere una especial relevancia con la británica *Victim* (1961) de Basil Dearden, que aporta, como peculiaridad sobre otros tratamientos del chantaje, la circunstancia de que el héroe homosexual se enfrenta al chantajismo organizado denunciándolo, a pesar de que esto le coloca en una posición social y personalmente delicada. No se puede hablar de originalidad, ya que este planteamiento ya se había ofrecido en *Anders als die Anderen* en 1919; la diferencia es de alcance, ya que en aquella ocasión las autoridades alemanas decidieron restringir su proyección a audiencias especializadas de los ámbitos de la educación, las ciencias en general y en particular la medicina, prohibiéndola para el público general, así que, aunque no se pueda hablar de originalidad en sentido estricto, sí puede atribuírsele a *Victim* un alcance potencial sin precedentes, capaz de convulsionar la opinión de la crítica en EE.UU (Hadleigh,B., 1996; 41).

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

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

#### 4.2.2.1 Visibilidad inicial.

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

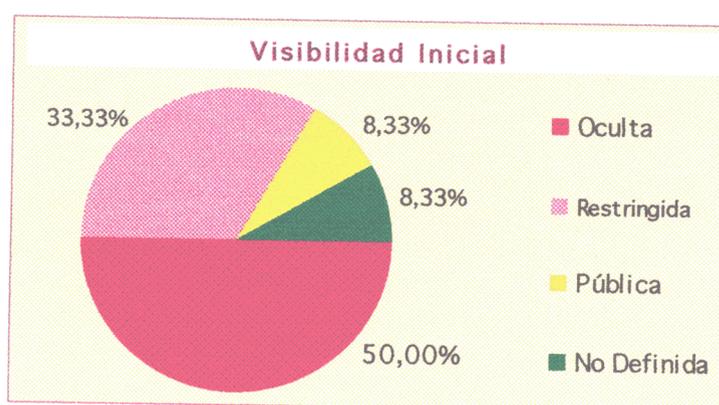


Gráfico 4-7: Estado Inicial de la Visibilidad.

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

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

#### 4.2.2.2 *Visibilidad final.*

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

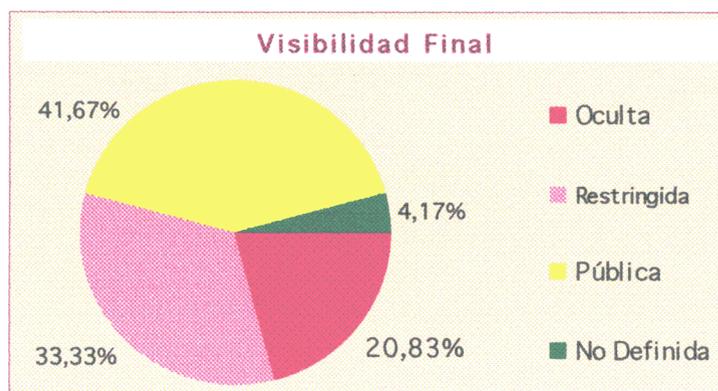


Gráfico 4-10: Estado Final de la Visibilidad.

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

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

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

#### 4.2.2.3 Evolución y consecuencias de la visibilidad del personaje.

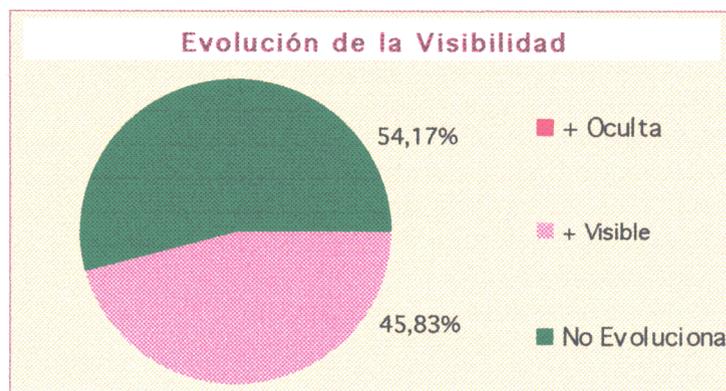


Gráfico 4-8: Evolución del Estatus de Visibilidad.

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

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

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

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

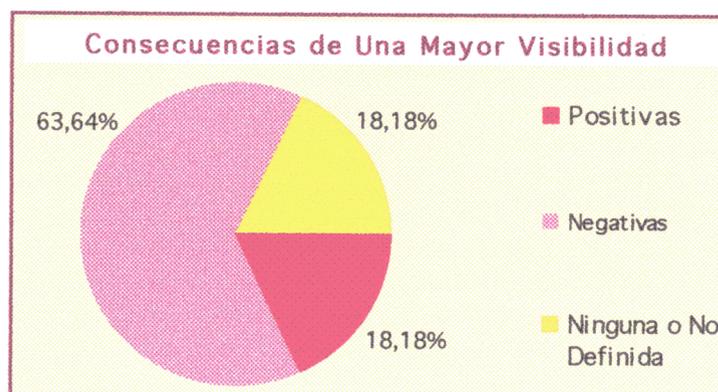


Gráfico 4-9: Consecuencias de la Evolución hacia la Visibilidad.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

##### **4.2.3.1 Actitud hacia la homosexualidad en el ámbito individual.**

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

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

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

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

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

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

Alberto Reig”.

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

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

#### ***4.2.3.2 Actitud hacia la homosexualidad en el ámbito homosexual***

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

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

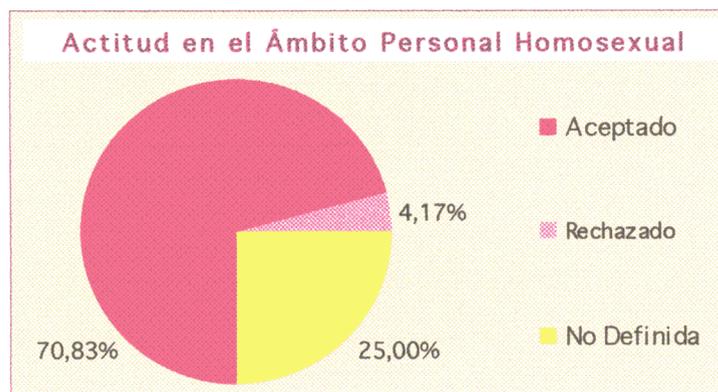


Gráfico 4-10: Actitud hacia la homosexualidad en el ámbito homosexual.

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

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

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

#### 4.2.3.3 Actitud hacia la homosexualidad en el ámbito personal.

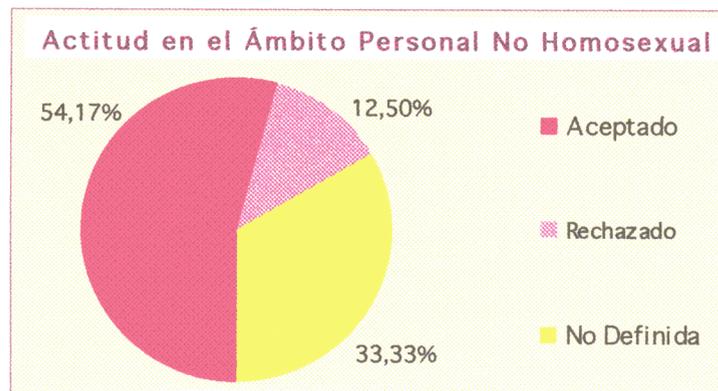


Gráfico 4-11: Actitud hacia la homosexualidad en el ámbito personal no homosexual..

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

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

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

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

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

MIKEL: -Sí.

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

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

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

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

EDUARDO: -¿A Carmen?, Pero...

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

EDUARDO : -¿Qué ha ocurrido?

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

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

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

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

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

#### 4.2.3.4 Actitud hacia la homosexualidad en el ámbito familiar.

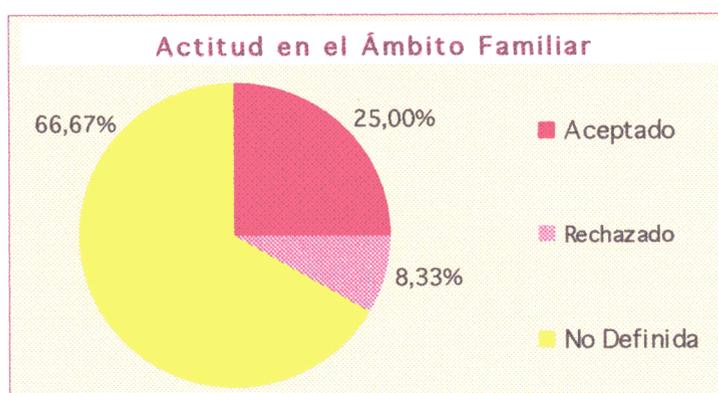


Gráfico 4-12: Actitud hacia la homosexualidad en el ámbito familiar.

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

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

abiertamente a su objeto resulta menos contundente:

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

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

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

SACERDOTE: -¿Y cómo puedo ayudarla?.

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

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

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

(...)

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

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

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

#### **4.2.3.5 Actitud hacia la homosexualidad en el ámbito social.**

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

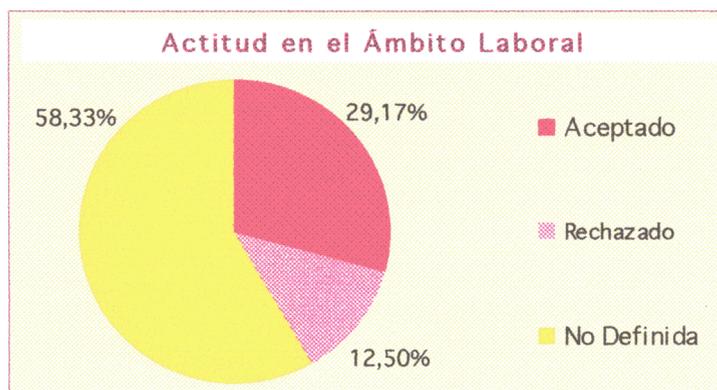


Gráfico 4-13: Actitud hacia la homosexualidad en el ámbito laboral.

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

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

#### **4.2.3.6 Actitud hacia la homosexualidad en el ámbito social.**

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

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

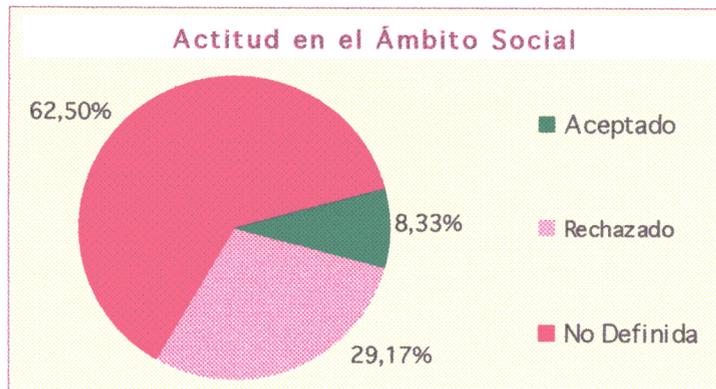


Gráfico 4-14: Actitud hacia la Homosexualidad en el Ámbito Social.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

### 4.3 ANÁLISIS DE DATOS RELATIVOS A LA CARACTERIZACIÓN SEXUAL.

#### 4.3.1 Planteamientos con respecto al origen de la homosexualidad.

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

##### 4.3.1.1 Emergencia.

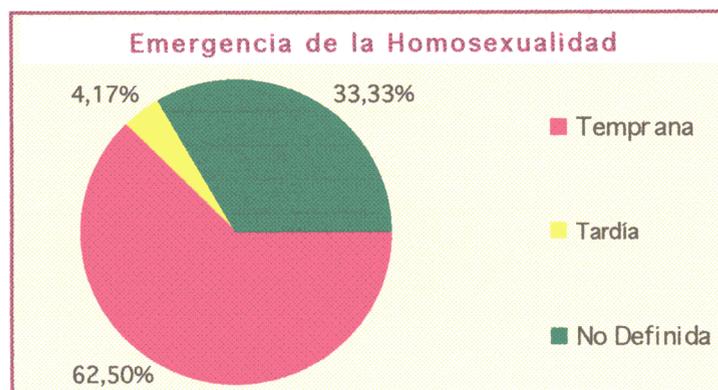


Gráfico 4-15: Emergencia Biográfica de la Homosexualidad.

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

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

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

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

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

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

momento componen su mundo.

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

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

#### 4.3.1.2 Génesis.

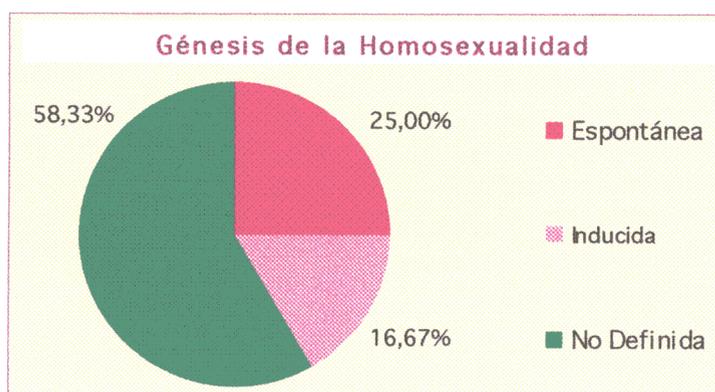


Gráfico 4-16: Génesis de la Homosexualidad.

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

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

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

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

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

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

personaje inductor.

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

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

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

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

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

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

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

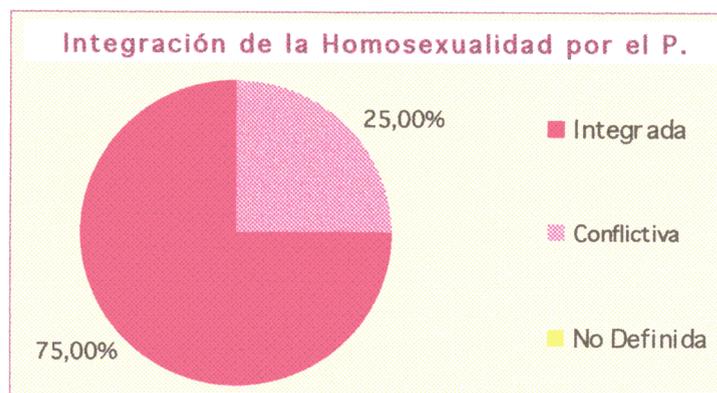


Gráfico 4-17: Integración de la Homosexualidad por parte del Personaje.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

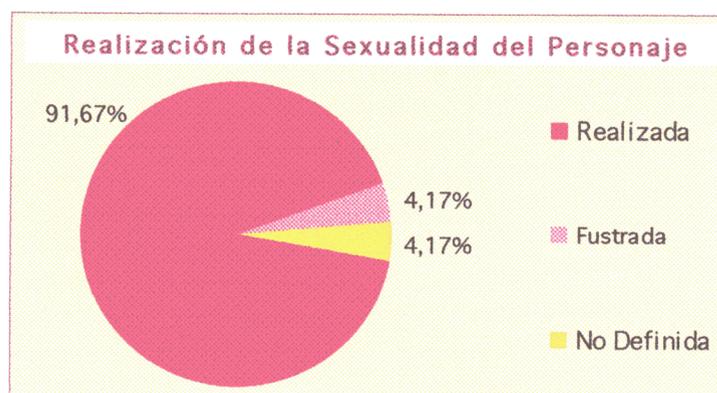


Gráfico 4-18: Estado de Realización de la Sexualidad del P.

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

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

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

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

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

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

contemporizador<sup>60</sup>, que parece buscar la comprensión para los homosexuales ofreciendo una imagen ingenua y tópica de su realidad, la relación sexual explícita, y por tanto potencialmente rechazable por parte de una audiencia no homosexual, carece de lugar.

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

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

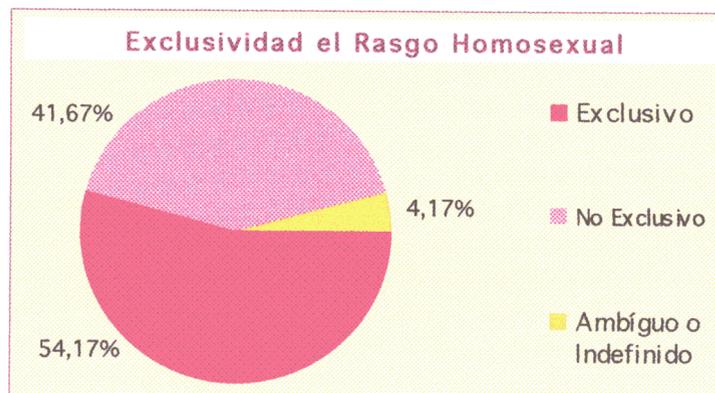


Gráfico 4-19: Exclusividad del Rasgo Homosexual.

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

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

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

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

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

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

“SILVIA: -Te quiero

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

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

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

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

**ABRIR CAPÍTULO 5**

